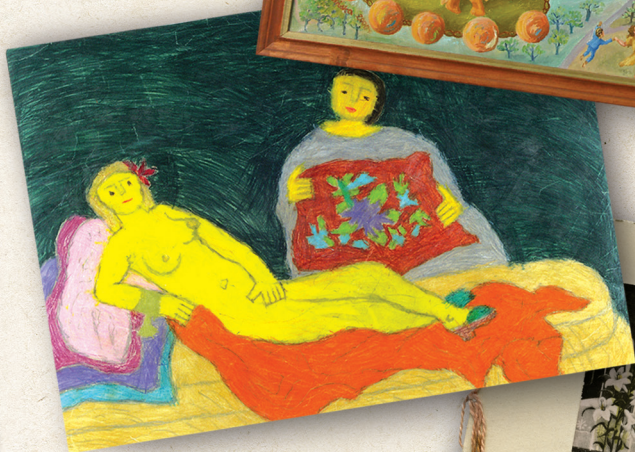


Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu

Nr 5



Pamiątka pierwszej Komunii św.



Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu

Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu

Nr 5



Muzeum Etnograficzne
im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej
w Toruniu

Toruń 2021

Redakcja naukowa:
Hubert Czachowski
Olga Kwiatkowska

Redakcja wydawnicza:
Justyna Słomska-Nowak

Tłumaczenie streszczeń:
Halina Kaniewska

Opracowanie graficzne, skład i projekt okładki:
Katarzyna Tużylak

Projekt winiety:
Katarzyna Rosik



Muzeum Etnograficzne
im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej
w Toruniu

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu
ul. Wały gen. Sikorskiego 19, 87-100 Toruń
www.etnomuzeum.pl



Województwo
Kujawsko-Pomorskie

Institucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego

ISSN 2081-0687

Drukarnia: Vega Grudziądz

Spis treści

Artykuły i rozprawy

Bartłomiej Oleszek <i>Szyborskie przywołówki jako performanse audialne</i>	9
Jarosław Pawlikowski <i>Między menonickim pacyfizmem a pruskim militaryzmem. Problem służby wojskowej menonitów w Prusach w latach 1772-1869</i>	29
Bożena Olszewska <i>Zabawki ludowe w zmieniających się kontekstach społeczno-kulturowych</i>	49
Aleksandra Jarysz <i>Wyzwolenie przez sztukę. Malarstwo Damiana Reblskiego</i>	79
Justyna Słomska-Nowak <i>Instynkt i intuicja. Malarstwo Zofii Marii Dembińskiej</i>	101
Magdalena Ziółkowska-Mówka <i>Pocztówki „spod lady”. O domowej manufakturze Anny i Józefa Mischkerów</i>	125

Studia i materiały

Hubert Czachowski <i>Ósemka i szesnastki. Filmy etnograficzne Muzeum Etnograficznego w Toruniu z lat 60. i 70. XX w.</i>	145
Hanna M. Łopatyńska <i>Treści etnograficzne w pracach nadesłanych na konkurs „Opis życia własnego w XX stuleciu”</i>	165
Olga Kwiatkowska <i>Etnowyprawka Malucha – cykl spotkań dla małych dzieci i ich opiekunów w Muzeum Etnograficznym w Toruniu</i>	179
Artur Trapszyc <i>Bastion świętego Wawrzyńca. Miejsce, w którym powstało toruńskie Muzeum Etnograficzne</i>	197
Dominika Popiołek <i>Wybrane zagadnienia historyczno-ikonograficzno-konserwatorskie XVIII-wiecznej tablicy relikwiarzowej w technice paperolles</i>	221
Dorota Kunicka <i>Życie z rzeką. Wodniacy nad Wisłą i Drwęcą. Wystawa czasowa w Parku Etnograficznym w Kaszczorku</i>	253
Justyna Rochon <i>O początkach Pracowni Konserwacji Zbiorów w Muzeum Etnograficznym w Toruniu</i>	269

Artykuły i rozprawy

SZYMBORSKIE PRZYWOŁÓWKI JAKO PERFORMANSE AUDIALNE

W październiku 2017 r. nakładem Muzeum Etnograficznego w Toruniu ukazała się druga płyta z cyklu „Dziedzictwo niematerialne w województwie kujawsko-pomorskim”. Multimedialne wydawnictwo *Zwyczaję wielkanocne. Przywołówki dyngusowe na Kujawach*¹ poświęcone jest kolejnemu z dziedzictw regionu² – praktykowanemu na Kujawach i Pałukach od blisko 200 lat i do dziś organizowanemu w Szymborzu (od 1934 r. dzielnicy Inowrocławia, dawniej osobnej wsi). Zwyczaj ten swoje skromne miejsce zajmuje również na muzealnej wystawie stałej *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850-1950)* otwartej w 2009 r. Katalog ekspozycji zwięźle opisuje jego przebieg:

W Wielkim Tygodniu kilku młodych mężczyzn przygotowywało listę dziewcząt, które miały być wywołane. Obok nazwiska panny wpisywano nazwisko kawalera, który prosił o wywołanie jej i składał za nią okup w wódce lub gotówce. Dla każdej panny układano krótki wierszyk, chwalcący jej zalety lub wyśmiewający wady. Rymowanki odczytywano publicznie w Wielką Niedzielę, z wysokiego drzewa, dachu karczmy lub stodoły w centralnym miejscu wsi. W Poniedziałek Wielkanocny przywołane dziewczyny polewano

-
- 1 H. M. Łopatyńska, *Zwyczaję wielkanocne. Przywołówki dyngusowe na Kujawach* (płyta multimedialna), Toruń 2017.
 - 2 W serii ukazały się ponadto: H. M. Łopatyńska, *Zwyczaję zapustne. „Chodzenie z kozą” na Kujawach* (płyta multimedialna), Toruń 2016; B. Olszewska, *Kujawskie sypanie wzorów piaskiem* (płyta multimedialna), Toruń 2018; D. Kalinowska i K. Tur-ska-Skowronek, *Haft kujawski* (płyta multimedialna), Toruń 2019, G. Szelałowska, *Smażenie powideł metodą tradycyjną*, Toruń 2020 (płyta multimedialna).

wodą. Najdłużej zwyczaj zachował się w Szymborzu na Kujawach, dzięki założonemu w 1933 roku Stowarzyszeniu Klubu Kawalerów³.

Przywołówki są na płycie opisane i przedstawione w materiałach audiowizualnych zarówno w formie historycznej, jak i współczesnej, a opracowane przez Hannę Łopatyńską kompendium tekstów, nagrań audio i wideo, zdjęć jest doskonałą podstawą źródłową do pójścia krok dalej, do interpretacji tego szczególnego zjawiska z różnych perspektyw. Piszę szczególnego, bo upatruję w nim wyjątkowe kulturowe widowisko (słuchowisko?), unikatowy w nowoczesnej kulturze zwyczaj (performans?), który przetrwał jako spuścizna kultury oralnej i funkcjonuje nieco wbrew współczesnemu zmediatyzowanemu dyskursowi nie tylko jako lokalna ciekawostka i zwyczaj z zatartym już znaczeniem.

I. OD TEATRÓW DO ETNOGRAFII PERFORMATYWNEJ

Choć przywołówki mają złożoną strukturę i kilkudniowy przebieg (o czym niżej) można niewątpliwie stwierdzić, że ich najistotniejszą częścią są prezentowane na żywo wiersze dedykowane i zarazem wymierzone w panny z Szymborza. Lingwistyczny rdzeń zwyczaju przetrwał w różnych wariantach nazw: określane były one mianem wołanek, wywołanek, wywoływań, czy właśnie przywoływek lub przywołówek (to oboczność przyjęta w Szymborzu)⁴. I, co ciekawe, choć teksty zwykle były spisywane – w Szymborzu skrupulatnie gromadzone w kronikach przez członków Klubu Kawalerskiego – to przetrwały w swej podstawowej formie na żywo, traktując zapis jako formę pomocniczą, wtórną (oddalając się tym samym od skojarzeń literackich – prowadzących do paszkwilu, pamfletu, satyry). Właśnie wypowiedane słowa w swej mocy sprawczej pozwalają skojarzyć przywołówki z teoriami performatywnymi i wreszcie z pojęciem performansu.

To właśnie performatyka, która u swych początków skupiona była na badaniu sprawczej mocy słowa – a później skierowała swoją uwagę na różne kulturowe słucho- i widowiska – daje niezwykle ciekawą optykę do badania tego zwyczaju. Warto w tym kontekście przywołać założycielskie prace filozofów języka z Johnem

3 H. M. Łopatyńska, *Przywoływki dyngusowe* [w:] *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850-1950)*, red. H. Czachowski i H. M. Łopatyńska, Toruń 2010, s. 136. Przywołówki są też częścią corocznych aranżacji wielkanocnych, które w okresie świątecznym prezentowane są w parku etnograficznym.

4 H. Przesławska, *Przywoływki dyngusowe na Kujawach*, Toruń 1974, s. 40.

Langshawem Austinem na czele, który w zbiorze wykładów *Jak działać słowami* (*How to Do Things with Words* z 1962 roku) podzielił akty mowy na konstatacje (stwierdzenia) i performatywy (sprawcze akty mowy, jak na przykład „Nadaję temu statkowi imię »Królowa Elżbieta«”⁵). Warto wspomnieć również Przez Milтона Singera, który przeniósł ten termin na teren badań kulturowych (z pojęciem-kłuczem *cultural performance*⁶) do Eriki Fischer-Lichte⁷, Richarda Schechnera⁸, Victora Turnera⁹ czy Jona McKenziego¹⁰. Zakres tego pojęcia rozszerzał się dynamicznie podobnie jak badania teatralne, które zyskały narzędzia do analizy różnorodnych zjawisk bez konieczności analizowania ich „jak teatr”, „jako teatralne” lecz jako właściwe sobie, dystynktywne.

Na wprzęganie teatrológicznego instrumentarium do badań zwyczajów i obrzędów zwrócił uwagę Dariusz Kosiński w *Teatrach Polskich. Historiach*. W pierwszym rozdziale swojej monumentalnej monografii zatytułowanym „Teatr świąt” wyszedł on z bliskiego mi punktu wyjścia:

W wielu publikacjach etnologicznych możemy napotkać stwierdzenia, że dany polski obyczaj czy święto cechuje się szczególną teatralnością. Niekiedy wprost mówi się o „swoistym teatrze” lub uznaje niektóre spośród obrzędów za przykłady „teatru ludowego”. Kazimierz Moszyński zaliczył do tej grupy kołędników, Jan Stanisław Bystron już tylko herody i szopki. Wprawdzie zdarzało się, że do analiz używano kategorii teatralnych czy dramatycznych, a nawet – jak robi to Anna Zadrożyńska – pisano, że „można mówić o teatrze świąt”, zaraz jednak zastrzegano się, iż można to czynić tylko „w pewnym uproszczeniu”¹¹.

Najdalej w swoich rozpoznaniach – stwierdza Kosiński – miała pójść Cezaria Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa pisząc „wszelkie rytuały, wszelkie ceremonie [...] są mniej lub więcej rozwiniętymi dramatai tradycyjnymi, wyrażają [...] pewną treść obrzędową za pośrednictwem fabuły, inscenizowanej przez

5 J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, Warszawa 1993, s. 554.

6 J. J. MacAloon, *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury* [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. J. MacAloon, Warszawa 2009, s. 16–17.

7 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008.

8 R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006.

9 V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne* [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. J. MacAloon, Warszawa 2009.

10 J. McKenzie, *Performuj albo...*, Kraków 2011.

11 D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie* (e-book), Warszawa 2010.



1. Wieże transmisyjne zawiązujące społeczności akustyczne: wierzbą, z której w międzywojniu wywoływano panny (Kruszwica, lata 60. XX w.), trybuna z 1973 r., trybuna nocą z 2004 r. (fot. Damian Kramski), przywołówki 2017 (fot. Marek Jasik/ino.online).

akcję dramatyczną”¹². To od niej i Leszka Kolankiewicza rozpoczyna swoje rozważania Kosiński, który badał w *Teatrach polskich* tradycje weselne jako „performans ustanawiający rzeczywistość”, opisywał dramatyzacje śmierci (rozwinęte szerzej w *Teatrach polskich. Roku katastrofy*¹³, teatr świąteczny (z kolędowaniem), procesje Bożego Ciała, wreszcie przedstawienia bożonarodzeniowe (szopki, pastoralki, jasełka), czy wielkanocne (z procesjami niedzieli palmowej, wielkotygodniowymi misteriami pasyjnymi). Były one, obok teatru i ważnych wydarzeń na ulicach, kolejną z istotnych części polskiej kultury, która ma w tym spojrzeniu „charakter wybitnie dramatyczno-przedstawieniowy”¹⁴. O tych spostrzeżeniach Cezarii Ehrenkreutz na przykładzie szczególnego dokumentu znalezione w spuściźnie Marii Znamie-

12 Ibidem.

13 Zob. D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Kraków 2013. Koresponduje to ciekawie z książką D. Sajewskiej, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016.

14 D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, op. cit., s. 12.

rowskiej-Prüfferowej pisał również Hubert Czachowski. Obaj autorzy wskazali na kluczową sprawę również w moim ujęciu: na rozumienie teatru¹⁵.

Trafnie te wątpliwości opisuje Kosiński:

Ostrożność etnologów wynikała – jak sądzę – z określonych doświadczeń teatralnych oraz obowiązujących i dominujących wyobrażeń, związanych przede wszystkim z zachodnim teatrem typu włosko-francuskiego, operującym wyrazistym przeciwieństwem „prawdziwe” życie – „zluda” sceny. Mówienie o teatrze świąt w tej perspektywie groziło podważeniem ich skuteczności, kulturowego znaczenia i wartości, groziło uznaniem, że to „tylko” teatr i widowisko, a więc „udawanie”. Badacze walczący o szacunek dla dorobku zbiorowej twórczości ludowej nie chcieli i nie mogli do takich podejrzeń dopuścić¹⁶.

Takiemu rozumieniu przeciwstawiano również teatr ludowy – zarówno w spojrzeniu Romaina Rollanda¹⁷ czy nawet Jędrzeja Cierniaka. Należy zaznaczyć, że założyciel (w 1929 r.) i kierownik Instytutu Teatrów Ludowych, także od 1923 r. redaktor „Teatru Ludowego” przeciwstawiał się wyraźnie teatrowi zawodowemu pisząc:

Teatr ten [ludowy] powstaje w łonie jakiejś ściślejszej gromady społecznej. Wykonawcami w nim są ludzie z tejże gromady, dla której gra aktorska nie jest zawodem, ale pewną pracą bezinteresowną, wynikającą z takich czy innych pobudek, tylko nie zarobkowych. Są to ludzie, którzy wcale nie mają wykształcenia aktorskiego, bo tylko od czasu do czasu bywają artystami, o ile mają wrodzone ku temu zdolności. Widzami są członkowie tej samej gromady, znający się z sobą z bezpośredniego współżycia. Teatr taki wyrasta spontanicznie w danym środowisku, jest artystyczną potrzebą, nie ogląda się za postronną publicznością, a wśród swoich jest bezpośrednio dobrze zrozumiany i odczuty¹⁸.

15 Zob. H. Czachowski, „Zestawić przejawy teatru...”. Z archiwalnych śladów – historia etnologii i Cezaria Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz [w:] *Z Torunia. Teksty miejscem zainspirowane*, red. Anna Nadolska-Styczyńska, Toruń 2016, s. 41.

16 D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie...*

17 R. Rolland, *Teatr ludowy*, tłum., wstęp i oprac. P. Olkusz, Gdańsk 2008. Zob. też. P. Olkusz, *Teatr ludowy Romain Rollanda. Między realistycznym teatrem mieszczańskim a Wielką Reformą* [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011.

18 J. Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi* [w:] idem, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego: wybór pism, inscenizacji i listów*, oprac. A. Olcha, Warszawa 1963, s. 39.



2. Wygłaszanie przywołówek: sufler - book-keeper (z prawej) i mówca (2015, fot. Paula Kopeć). Księgi protokołów Stowarzyszenia Klubu Kawalewskiego w Szymborzu, fot. B. Oleszek

Nowe światło i – przede wszystkim – nowe instrumentarium badawcze dostarczają koncepcje łączące etnografię z performatyką. Nie tylko wyrastające wprost z koncepcji etnografii performatywnej¹⁹, ale łączące różnorodne metodologie. Choćby w tak pełnej realizacji jak monografia Joanny Dziadowiec *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, która swoje rozważania ufundowała na szerokim spektrum metodologicznym w tym metodzie bliskiej mojemu spojrzeniu: od Ervinga Goffmana z jego *Teatrem życia codziennego* po Victora Turnera i pojęcia liminalności/liminoidalności²⁰. Jeszcze bliższa jest mi definicja Artura Dudy. Pisał on:

19 B. K. Alexander, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury* [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Warszawa 2009.

20 „Performans to termin wyjątkowo operatywny, otwierający zupełnie nowe możliwości opisu. Z jednej strony rozumieć go można w kategoriach Goffmanowskich, w których oznacza ona »wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników«, z drugiej w kategoriach Schechnerowskich, w których chodzi o typ performansów określonych jako tzw. performanse właściwe. [...] To »rozmaite ceremonie, jak obchodzenie świąt, rytuały, zabawy, role społeczne, w opozycji do czynności i działań, które mogą być badane jako performans [jedynie - J.D.] w pewnych okolicznościach, w pewnym kontekście«. Interkulturowe festiwale folklorystyczne – w zależności od sytuacji – odbierać można zarówno jako pierwszy, jak i drugi typ. Moja analiza zmierzać będzie zatem ku przestrzeni performansów [...] kulturowych”. J. Dziadowiec, *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa 2016, s. 29.

Performansem będę nazywał uporządkowaną sekwencję działań zarazem symbolicznych i peformatywnych: 1) będącą powtórzeniem tradycyjnego lub wymyślonego wzorca, 2) dokonywaną w obecności członków społeczności (wspólnoty lokalnej, społeczeństwa czy narodu), 3) dzięki którym dana zbiorowość realizuje swoje potrzeby, zmienia rzeczywistość i jednocześnie poznaje i/lub wyraża siebie w swego rodzaju kulturowej autoprezentacji²¹.

Dodatkowo wyróżnił trzy „medialne” odmiany performansu: performans nażywości zmediatyzowanej (np. radio, telewizyjnie), performans w pełni zmediatyzowany (np. kino) oraz performans na żywo do kwadratu, „który celnie opisuje definicja Eriki Fischer-Lichte, mówiąca o cielesnej współ-obecności (*Ko-Präsenz*) twórców i odbiorców, w tym samym realnym czasie i przestrzeni”²². Ta ostatnia jest szczególnie istotna dla przywołówek, które opierały się przez lata mediatyzacjom.

II. PRZYWOŁÓWKI JAKO SŁUCHOWISKA? KONTEKST PRZEDRADIOWYCH PERFORMANSÓW AUDIALNYCH

Przywołówki nie tylko wpisują się w tę panoramę, ale są – jak sądzę – wyjątkowym przykładem *stricte* dźwiękowego performansu, który ma w dodatku wciąż faktyczną a nie tylko symboliczną moc zmiany społeczności. Mają też zachowany dramaturgiczny przebieg, który toczy się zawsze według precyzyjnego, stałego scenariusza wyznaczanego przez rytm świąt wielkanocnych. Jest on dobrze znany i opisany szczegółowo w pracach etnografów²³. Streszczę go pokrótce za Hanną Łopatyńską:

Ich przebieg jest co roku taki sam. Przez dwa tygodnie przed Wielkanocą kawalerowie przyjmują od miejscowych młodzieńców okup za wybrane panny i tworzą listę dziewcząt do wywołania. W Wielką Sobotę późnym wieczorem układane są przywołówki, które będą wygłoszone następnego dnia. [...] Po przemowie [prezesa Klubu Kawalerów] wygłaszane są przywołówki dedykowane dziewczętom, za które złożono wcześniej okup, zapowiadające, ile wody na nie będzie wylane następnego dnia, np. kieliszczyk, butelka, dzbanek, wiadro. Na koniec prezes czyta z księgi

21 A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011, s. 59.

22 Ibidem, s. 59.

23 Zob. R. Korczak, *Szymborskie przywołyówki - unikatowe zjawisko kujawskiej kultury regionalnej*, „Lud” 2010, nr 94. H. Przesławska, op. cit., 39-52.

protokołów [formułę zakończenia]. W Poniedziałek Wielkanocny kawalerowie odwiedzają dziewczyny, aby spełnić obietnice i oblać panny wodą lub perfumami²⁴.

Samo wygłaszanie również przebiega w bardzo podobny sposób. Na specjalnie wybudowanym drewnianym rusztowaniu („ambonie”, „trybunie” lub „szubienicy”, a dawniej: dachu karczmy, wzgórzu, wysokim drzewie, w Szymborzu – na wysokiej gruszy) – jeden z kawalerów wykrzykuje przywołówki, drugi (sufler) trzymając księgę podpowiada mu tekst.

Tej charakterystycznej scenie warto przyjrzeć się bliżej. Kryją się w niej ciekawe paradoksy. Wcześniejszy zapis tekstów i wspomniany sufler oddalają przywołówki od form improwizowanych, zarówno muzycznych, jak i słownych (prowadzących do współczesnych słamów poetyckich). Brak żywiołu improwizacyjnego ma swoje konsekwencje formalne: teksty są krótkie, kompletne kompozycyjnie, precyzyjnie opisują wywołane osoby, wygłoszone są od początku do końca. Jednak literacko pełne są prostych powtarzalnych rymów (boi – stoi, wody – urody, urodno – podobno), paralelizmów składniowych („Niech się nie boi, bo [...] za nią stoi”), powtarzalnych formuł („Pod numerem...”) itd. Jednym słowem pełne są kwestii i zabiegów charakterystycznych dla... mnemotechnik. Zrozumiałe – z punktu widzenia powodzenia całego wywołania – jest niezawieranie pamięci stremowanych kawalerów, jednak intrygujące jest powołanie tu suflera, który podpowiada cały tekst i sam trzyma księgę. Budzi to różnorodne skojarzenia – od „kukielek” o których pisała Cezaria Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz w kontekście weselnej pary młodej²⁵, po teatralnych suflerów, a nawet brzuchomówców, w tak szerokim kontekście kulturowym jak opisał to Steven Connor w monografii *Kulturowa historia brzuchomówstwa*²⁶. Słowo wychodzi tu wprost od kawalera skupionego na wygłaszaniu podpowiadanej frazy, jednak to towarzysz obok sufluje mu tekst. To wyraźnie teatralny element, bodaj jedyny wprost nawiązujący do teatru instytucjonalnego. Dorota Jarząbek-Wasyl w książce *Za kulisami* opisuje tę ważną i zwykle niewidoczną dla widza osobę. „Stare słowniki łączą z hasłem »sufler« następujące synonimy i określenia: »dmuchacz«, ten, który »wspiera pamięć aktora«, »powiadacz do ucha, zauszny powiadacz»²⁷, ciekawy

24 H. Łopatyńska, *Współczesność* [w:] eadem, *Zwyczajne wielkanocne. Przywołówki dyngusowe na Kujawach (płyta multimedialna)*.

25 D. Kosiński, op. cit.

26 S. Connor, *Kulturowa historia brzuchomówstwa*, Kraków 2009.

27 D. Jarząbek-Wasyl, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Kraków 2016, s. 158.

jest też kontekst anglosaski, gdzie funkcjonują terminy *prompter*, ale również *book-keeper*, czyli dosłownie „trzymający księgę”²⁸. Trudno o bardziej wyrazistą analogię do przywołówek. Sufler wypełniał luki w pamięci aktorów, jego interwencja była świadectwem uchybienia, błędu w przedstawieniu. Jarząbek-Wasył wspomina też o innych aspektach – pracy dramaturgicznej, inspicjenckiej, kronikarskiej, ale także suflerach jako strażnikach tradycji²⁹. Ciekawie koresponduje to z rolą Prezesów Klubu Kawalerów, którzy są właśnie *book-keeperami*, pomocnikami w pisaniu tekstów, asystentami podczas wygłaszania, a nade wszystko kontynuatorami wielopokoleniowego dziedzictwa.

Inne symbole przywołówek są niemal wyłącznie audialne. Samo wygłoszenie poprzedza hałaśliwy przemarsz. Kolberg pisał o „miednicy metalowej lub czymś podobnym brzęczącym”³⁰. Współcześnie w Szymborzu akompaniuje Orkiestra Dęta Inowrocławskich Kopalń Soli Solino.

Według archiwalnych relacji mieszkańców Szymborza, pamiętających początki XX wieku, w Niedzielę Wielkanocną grupa kilkunastu kawalerów i muzykanci z bębniem i harmonią od godziny 16.00 obchodzili wieś. Zatrzymywali się przed domami wykupionych dziewcząt i strzelali na wiwat, co było znakiem, że panna ma być wieczorem wywołana³¹.

Audialne, obok wykrzykiwania wierszy i hałaśliwego przemarszu, są również dźwięk trąbki sygnałówki (wzywający do składania okupu za panny oraz dźwięk ogłaszający dyngus), wieść, pogłoska, plotka, opinia, którą wywoływały lub utrwały. Jeśli weźmiemy udział w wieczornych przywołówkach, przeprowadzanych w ciemności (lub półmroku) to są one właściwie doświadczeniem audialnym. Owszem wspólnotowym i na żywo (do kwadratu), ale audialnym. Trybuna (a dawniej drzewo) jest przecież konstrukcją ułatwiającą słyszenie a nie widzenie często schowanych i onieśmionych kawalerów-mówców. Zwyczaj nie wytworzył choreografii, scenografii, inscenizacji. Ambona to nie scena z aktorami, lecz raczej wieża transmisyjna – by sięgnąć po radiotechniczną terminologię. I kiedy pierwsi badacze zastanawiali się nad genezą przywołówek (lokując je obok wyzwolin kosiarza) pomijali kontekst doświadczeń słuchowych. A przecież wierzba na okładce książki Przesławskiej jest symbolem audialnym, zawiązującym

28 Ibidem.

29 Ibidem, s. 160.

30 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 3. *Kujawy*, Wrocław – Poznań 1962, s. 215.

31 H.M. Łopatyńska, *Historia* [w:] eadem, *Zwyczaje wielkanocne. Przywołówki dyngusowe na Kujawach* (płyta multimedialna).

„społeczność akustyczną”, o której pisał Robert Murray Schafer. Wyznaczał ją na różnych poziomach: od domu z prywatnymi dźwiękami, przez parafię, której zasięg wyznacza bicie dzwonów kościelnych, głos muezina wzywającego do modlitwy, po obszar całego miasta.

Arystoteles podaje liczbę 5000 jako wielkość idealnej społeczności i jako dowód przytacza fakt, że przy pomocy samego głosu człowiek nie może zwracać się do większej liczby ludzi. W czasach Goethego miasto-republika Weimar liczyło około 6 tys. mieszkańców. Jego sześćset lub siedemset domów w większości nadal znajdowało się w obrębie murów miejskich, a wykrzykujący nocne

godziny półślepy stróż był tym, którego głos słyszało się w całym mieście. I to właśnie najlepiej wyrażało poczucie ludzkiego wymiaru, jakie stwarzało miasto³².

Kres tej społeczności położyć miał dźwięk policyjnej syreny (102 dB), który zagłuszył dzwon kościelny (83 dB)³³, a wobec współczesnych metropolii i nomadycznych społeczeństw próżno szukać takich wspólnot. Dlatego tak podkreślałem szczególność audiosfery przywołówek, które w dodatku są formami artystycznymi.

W badaniach audialnych form widowiskowych w epoce przedtechnologicznej i przedradiowej naukowcy zawsze przywołują pracę szwajcarskiego etnografa i teatrologa Oskara Eberlego *Cenalora, Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker* z 1955 roku, który opisywał takie przykłady z różnych części świata: Afryki, Ameryki Południowej, Australii.

Dokonał [on] w trakcie badań nad teatrem ludów pierwotnych szeregu odkryć, które wskazują, że u wielu z nich istniały obok albo zamiast kulturowych widowisk również kulturowe słuchowiska. Zwłaszcza tam, gdzie wierzono w bezcielesność istot wyższych, albo gdzie religia zabraniała ich oglądania, przedstawienia obrzędowe odbywały się w specjalnie skonstruowanych świątynnych „studiach”, z których do uszu audytorium dochodziły tylko głosy bogów, duchów, demonów, z towarzyszeniem odpowiednich efektów dźwiękowych³⁴.

32 R.M. Schafer, *Muzyka środowiska* [w:] *Wiedza o kulturze*, cz. IV, *Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. J. Bocheńska, A. Kisielewska, i M. Pęczak, Warszawa 1993, s. 300.

33 Ibidem.

34 J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 206.



3. Dźwiękowe symbole przywołówek: trąbka sygnałowa (fot. Marek Jasik/ino.online), głośny przemarsz (Orkiestra Dęta Inowrocławskich Kopalń Soli SOLINO, 2014, fot. Paula Kopeć).

Podobne tropy wskazywał Mirosław Kocur w *Źródłach teatru*, który pisał o Wypach Banksa:

Niektóre z tych performansów są tak tajne, że można ich tylko słuchać – muzycy i tancerze pozostają ukryci w buszu. Znajomość tajnych pieśni jest zwykłą oznaką władzy w grupie. W całej Melanezji, jak podkreśla Ammann, muzyka jest tożsama z wiedzą, może ożywić przeszłość i przemienić teraźniejszość³⁵.

I Kocur, i Eberle w analizie kulturowych słuchowisk koncentrują się na obrzędach wielkanocnych (sic!) wskazując na ich szczególną dźwiękową formułę. Dla Eberlega średniowieczne obrzędy wielkanocne są przykładem audializacji doświadczenia rytualnego (zwłaszcza wielkopiątkowego, zakończonego *Adoratio crucis*). W *Drugich narodzinach teatru* szeroko o tych obrzędach pisze też Mirosław Kocur przypominając, że zwykło się „słuchać mszy» (*messe herynge*)”³⁶. Każda bowiem ma szczególny dźwiękowy wymiar: kapłańskich wezwań i odpowiedzi, pieśni, czytań, śpiewu chóru, wiernych (z uczestnictwem w szczególnej przestrzeni akustycznej). Liturgia wielkanocna jest tu wyjątkowa właśnie ze względu na Wielki Piątek, ze swoim brakiem dźwięku: bez dzwonów, dzwonek, z kołatkami i dominacją ciszy (o której Kocur pisał o w kontekście klauzuli milczenia mnichów z Cluny³⁷).

III. SPRAWCZA MOC OBELG. PRZYWOŁÓWKI W KONTEKŚCIE „CYWILIZACJI KŁÓTNI”

Ze słuchowiskowym aspektem wiąże się jeszcze jeden kontekst. Artur Duda, który z teatralnej i performatywnej perspektywy analizował hip-hopowe bitwy słowne, współczesny przykład werbalnych pojedynków, których celem jest zniesławienie, okrycie hańbą przeciwnika, wpisał je w kontekst wielu przykładów kulturowych widowisk i gier opartych na obrażaniu oraz w literackie i teatralne dziedzictwo

35 M. Kocur, *Źródła teatru*, Wrocław 2013, s. 217.

36 M. Kocur, *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*, Wrocław 2010, s. 86.

37 „Bezwzględny zakaz mówienia, przez cały dzień i całą noc na terenie całego opactwa, obowiązywał przez tydzień oktawy Bożego Narodzenia i Wielkanocy – ten milczący performans antycypował „milczenie wieczne”, które nadejdzie. W Cluny powstrzymywanie się od mówienia nie tylko chroniło przed „grzechem języka”, ale również pomagało naśladować anioły [...]”. Ibidem, 56–57.

greckiego antyku³⁸. To po pierwsze kontekst Johana Huizingi z jego klasycznym *Homo ludens*, gdzie pisze on o:

turniejach połajanek, które albo poprzedzały walkę zbrojną (tzw. brawady), albo stanowiły autonomiczną formę rywalizacji na słowa [...], ludowych turniejach blagierskich, staroarabskich zwyczajach *mufâchara* (zawody o sławę podczas jarmarku lub pielgrzymki) i rymowanych pojedynkach *munâfara*. Nie mówiąc o opisywanych w *Eddie poetyckiej* skandynawskich *lokasenna*, pojedynkach w sali zwanej „wielkim miejscem pokoju”, gdzie nie wolno było na obraźliwe słowa reagować przemocą, czy starogermańskim *gelp* (*gaber*), odbywanym przed bitwą lub podczas uczty³⁹.

Po drugie *Cywilizacji kłótni*, w której Deborah Tannen pisze o rytualnych zniewagach w wielu kulturach, które kanalizowały w ten sposób napięcia i bez przemocy rozwiązywały konflikty. Szczególnie bliski przywołówkom jest chiński zwyczaj „wyzywania ulicy”, który przebiega w pewnym stopniu podobnie.

W 1900 roku w taki sposób opisywano rytuał: „W chwili rozpoczęcia kłótni obelżywe określenia [...] wylewają się z ludzi parszywym strumieniem, nie mającym odpowiednika w angielszczyźnie. [...] Kobiety posługują się jeszcze gorszym językiem niż mężczyźni i potrafią dłużej ciągnąć ten proceder. [...] Zwyczaj »wyzywania ulicy« jest często stosowany przez kobiety, które wspinają

się na płaski dach domu i piskliwym głosem wrzeszczą godzinami. [...] Jeśli dzień jest upalny, wyzywający krzyczy tak długo, jak mu starczy tchu, aby potem odświeżyć się chwila wachlowania i powrócić do ataku ze świeżą furią”⁴⁰.

To nie jedyny taki przykład przywołany przez Thannen. Amerykańska socjolingwistka pisze również o *kros* i „chłostaniu pieśnią”. Pierwsza praktyka dotyczyła kobiet

38 Autor pisze: „Czy w greckiej, wysoko rozwiniętej kulturze było miejsce na wyzwiska, przekleństwa i wulgaryzmy? Rzecz jasna, tak. Wiązały się one przede wszystkim z kultem bogini Demeter i poezją jambiczną wywodzoną od imienia mitycznej Iambe [...]. Poezja jambiczna charakteryzowała się żartobliwością, szyderstwami i nieprzyzwoitymi żartami”. Zob. A. Duda, *Kim jest Eminem? O teatralności hip hopu i byciu sobą w kulturze popularnej na przykładzie filmu „8 mila” w reż. Curtisa Hansona* [w:] *Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego*, red. J. Skuczyński i P. Skrzypczak, Toruń 2007, s. 163.

39 Ibidem, 161–62.

40 D. Tannen, *Cywilizacja kłótni. Jak powstrzymać amerykańską wojnę na słowa*, Poznań 2003, s. 299.

w Gapun w Papui-Nowej Gwinei, które zdenerwowane wpadały w ataki wściekłości zwane *kro*⁴¹. Wykrzykiwały wówczas przekleństwa tak głośno, że okoliczni wieśniacy przerywali prace i wsłuchiwali się wobec kogo i z jakiego powodu wykrzykuje obelgi. Co ważne ten rytuał złości na pokaz mógł odbyć się w pobliżu domu, a kobieta „powstrzymuje swoje żale do chwili, gdy obiekt jej wściekłości jest wystarczająco daleko, a nawet w ogóle opuści wieś”⁴², aby uniknąć przemocy fizycznej. „Chłostanie pieśnią” jest odnotowanym w nigeryjskich wsiach zwyczajem praktykowanym głównie przez nastoletnie dziewczęta, które w swoich monologach – inaczej niż w *kros* – nie wymieniają nikogo personalnie, a same pieśni nie są wulgarnie⁴³.

Ważne miejsce zajmują tu widzowie/słuchacze, którzy przysłuchują się monologom (jak w *kros*), powstrzymują przed wybuchem przemocy (jak przy „chłostaniu pieśnią”), są *bystenders* by sięgnąć po termin Grzegorza Niziołka. Określa on tak świadków (unikając terminu *witness*) w odwołaniu do myśli Raula Hilberga, który „doświadczenie Zagłady ujął w terminach bliskich fenomenologii widowiska⁴⁴: niewidocznych/ukrytych sprawców, najbardziej widoczne ofiary i *bystenders*, od których „sprawcy oczekują prowadzenia dalszego »normalnego« życia [...]”. To zestawienie potęguje fakt, że w niemal wszystkich przywołanych wyżej przykładach – w tym oczywiście przywołówkach – słuchacze są tu milczącym tłumem, nie mają prawa głosu, wywołana osoba nie odpowiada, nie ma możliwości do obrony, okazji do odpowiedzi czy riposty. Ale mimo wszystko milcząco wysłuchują wszystkich monologów, które mają niewątpliwie konsekwencje dla całej społeczności.

To co wyraźnie łączy przywołówki ze wspomnianymi wyżej przykładami to brak (a właściwie zakaz) fizycznej przemocy podkreślany we wszystkich powyższych zwyczajach. To szczególnie ważny element strzeżony przez społeczności akustyczne, które były gwarancją bezpieczeństwa fizycznego. Owszem przywołówki kończą się wymierzeniem kary i oblanie „komitecką” wodą, ale ma to charakter symboliczny i wpisuje się w tradycję dyngusową. Inaczej jest natomiast z wyzwolniami kosiarza, z którymi są zestawiane. Tam cielesna kara jest elementem zwyczaju: „na stołku tym rozkładają Fryca i muszczkami go biją po plecach i tyłku, chyba, że go która z dziewcząt wykupi rzucając nań chustkę” – pisał Kolberg⁴⁵. Dopiero potem następuje wykrzyczenie (wyzwolenie) wygłoszone z drzewa, które było bardziej obwieszczeniem niż formą literacką.

41 Ibidem.

42 Ibidem.

43 Ibidem, s. 300.

44 G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 48.

45 Cyt. za: H. Przesławska, op. cit., s. 107.

To co z kolei szczególnie wyróżnia przywołówki spośród powyższych przykładów to fakt, że tylko tu pojawiają się wątki matrymonialne. I choć na pierwszy rzut oka jest to karkołomne zadanie – jak poprzez obraźliwe wiersze wywołać zainteresowanie panną/kawalerem – to przecież takie jest sedno zwyczaju i sprawcza moc przywołówek. Warto z tej perspektywy raz jeszcze spojrzeć na teksty i zastanowić się w jakim sensie przywołówki były obraźliwe. Ich forma w kontekście powyższych przykładów *kros* czy „chłostania pieśnią” jest dość łagodna. Teksty najdosadniej wytykają przywary fizyczne, zwykle w metaforach odzwierzęcych. Tekst z Pikutkowa z 1957 roku:

Numer drugi ode dwora
 Jest tam dziewczyna brzydka, nierodna,
 Do świni podobna.
 Trzeba dla niej beczkę wody,
 dla jej urody.
 Fureę pyrzu dla jej manyżu
 Worka do wycierania,
 Zgrzebła do czesania.
 Niech się niczego nie boi
 bo za nią jej koślawy stoi⁴⁶.
 Inny, z Lubrańca z 1956 roku:
 Jest tam dziewczyna ładno, urodno
 do świni podobno
 z nosa do psa
 z brzucha do woło-dupa
 z oka do żryboka,
 do jej manyżu, fure pyrzu.
 Niech się niczego nie boi,
 bo tam za niu Józef stoi!
 Hura! – krzyki⁴⁷.

Strzelno, 1962 r.:

A pod numerem drugim
 Mieszka Kowalskiego Pela.
 Jest gruba jak bela.
 Trzeba ją zlać kubłami wody,

46 H. Przesławska, op. cit., s. 65.

47 Ibidem, 70.

Żeby nie straciła urody.
Fure żuźli z naszej kuźni
I pyrzy do szorowania,
a zgrzebło do czesania.
Ale niech się nie boi,
Bo za nią jeden kuternoga stoi!⁴⁸

Inna grupa dosadnych, uszczypliwych, ale zawsze nie wyrażanych wprost, uwag wiązała się z wątpliwościami natury obyczajowej. Oto tekst z Szymborza z 1949 roku:

A pod numerem 5 – mieszka
Panna Agnieszka,
Co za chłopami ganio.
Dajcie ji gnojówki do mycia,
A pyrz do szorowania
Zgrzebło do czesania
Kurzy tyłek do przeglądania.
Niech śpi, niech się nie boji,
Bo za nim jeden „pokraka” stoi
Jak go adamowym żebrem przybierzmujęm,
To mu chody naprostujęm,
Ten jóm wykupi!⁴⁹

Niektóre teksty były również autokrytyczne, jak ten z Szymborza z 1950 r.:

Chodziłem do rolniczej szkoły,

Ale ją puściłem, bo się kiepsko uczyłem.
Potem udałem się na elektryka samochodowego,
Ale ja nie mam głowy do fachu takiego.
Chodzę obłąkany, bo mnie głowa boli
z tego, że robię u ojca na roli.
Przy wywózce gnoju pozrywałem pusz orki i paski,
Jestem Henryk G...ski⁵⁰.

48 H. Łopatyńska, *Przywołówki* [w:] eadem, *Zwyczajy wielkanocne. Przywołówki dynusowe na Kujawach* (płyta multimedialna).

49 H. Przesławska, op. cit., s. 79.

50 Ibidem, s. 82.

Ten – oczywiście pobieżny i wybiórczy – przegląd pokazuje, że nawet najdosadniejsze porównania skwitowane wstawiennictwem kawalera łagodziły ostrze uwag. Współczesne teksty stopniowo łagodniały również pod wpływem pozwów sądowych, kierowanych przez urażone treścią tekstów osoby (co ciekawe poza naruszeniem dóbr osobistych sugerowały złamanie ustawy o ochronie danych osobowych). Choć przywołówki niewątpliwie zachowują uszczypliwy i piętnujący charakter, to nie wyrażają gniewu, a obelga, uwaga, złośliwość, jest tu środkiem, a nie celem.

Na koniec chciałbym wrócić do spostrzeżenia cytowanej wyżej autorki, która nie zmieściła się w toku głównych rozważań. Debory Tannen pisała o obecnym w azjatyckiej kulturze modelu pojedynków bez przegranych, starć z których obie strony wychodziły z honorem i zwycięsko⁵¹. Sądzę, że tak jest właśnie w przypadku przywołówek (i wielu innych wspomnianych sporach i konfliktach rozwiązywanych nie przemocą, a gniewem na pokaz). Mimo obraźliwego charakteru tekstów i egzekwowanej dyngusowej kary współcześnie obie strony są zwycięskie. W wielu relacjach ostatnim punktem przywołówek była przecież wspólna zabawa, która z jednej strony jest okazją do spotkania mówców i słuchaczy, z innej prawem karnawału unieważniała antagonizmy.

51 D. Tannen, op. cit., s. 306-307.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander Bryant Keith, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, tłum. Łukasz Marciniak [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 581-622.
- Austin John Langshaw, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. Bohdan Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1993.
- Cierniak Jędrzej, *Nasz cel i nasze drogi* [w:] idem, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego: wybór pism, inscenizacji i listów*, oprac. Antoni Olcha, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1963, s. 37-66.
- Connor Steven, *Kulturowa historia brzuchomówstwa*, tłum. Magdalena Buchta, Michał Choiński, Agata Hołobut, Urszula Jachimczak, Anna Kowalcze-Pawlik, Universitas, Kraków 2009.
- Czachowski Hubert, „Zestawić przejawy teatru...”. *Z archiwalnych śladów - historia etnologii i Cezaria Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz* [w:] *Z Torunia. Teksty miejscem zainspirowane*, red. Anna Nadolska-Styczyńska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 31-52.
- Duda Artur, *Kim jest Eminem? O teatralności hip hopu i byciu sobą w kulturze popularnej na przykładzie filmu «8 mila» w reż. Curtisa Hansona* [w:] *Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego*, red. Janusz Skuczyński i Piotr Skrzypczak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007, s. 151-175.
- Duda Artur, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 2011.
- Dziadowiec Joanna, *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Jarząbek-Wasył Dorota, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Kalinowska Dorota i Turska-Skowronek Kinga, *Haft kujawski* (płyta multimedialna), Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2019.
- Kocur Mirosław, *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
- Kocur Mirosław, *Źródła Teatru*, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Wrocław 2013.
- Kolberg Oskar, *Dzieła wszystkie*, t. 3. *Kujawy*, PTL, Wrocław - Poznań 1962.
- Korczak Rafał, *Szyborskie przywoływki - unikatowe zjawisko kujawskiej kultury regionalnej*, „Lud” 2010, nr 94, s. 347-365.
- Kosiński Dariusz, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo: PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010.
- Kosiński Dariusz, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Wydawnictwo Znak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Kraków 2013.

- Łopatyńska Hanna M., *Przywoływki dyngusowe* [w:] *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850-1950)*, red. Hubert Czachowski i Hanna M. Łopatyńska, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2010, s. 136-137.
- Łopatyńska Hanna M., *Zwyczaj wielkanocne. Przywoływki dyngusowe na Kujawach* (płyta multimedialna), Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2017.
- Łopatyńska Hanna M., *Zwyczaj zapustne. „Chodzenie z kozą” na Kujawach* (płyta multimedialna), Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2016.
- MacAloon John J., *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury* [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. John J. MacAloon, tłum. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 11-35.
- Mayen Józef, *Radio a literatura*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- McKenzie Jon, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.
- Olkusz Piotr, *Teatr ludowy Romain Rollanda. Między realistycznym teatrem mieszczańskim a Wielką Reformą* [w:] *Teatr masowy - teatr dla mas*, red. Małgorzata Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.
- Olszewska Bożena, *Kujawskie sypanie wzorów piaskiem* (płyta multimedialna), Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2018.
- Przesławska Helena, *Przywoływki dyngusowe na Kujawach*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1974.
- Rolland Romain, *Teatr ludowy*, tłum., wstęp i oprac. Piotr Olkusz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Schafer Robert Murray, *Muzyka środowiska* [w:] *Wiedza o kulturze*, cz. IV, *Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Jadwiga Bocheńska, Alicja Kisielewska, i Mirosław Pęczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1993, s. 297-321.
- Schechner Richard, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.
- Szelągowska Grażyna, *Smażenie powideł metodą tradycyjną*, (płyta multimedialna), Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2020.
- Tannen Deborah, *Cywilizacja kłótni. Jak powstrzymać amerykańską wojnę na słowa*, tłum. Piotr Pudkiewicz, Zysk i S-ka, Poznań 2003.
- Turner Victor, *Liminalność i gatunki performatywne* [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. John J. MacAloon, tłum. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 39-74.

SUMMARY

PRZYWOŁÓWKI OF SZYMBORZE
AS AN AUDIO PERFORMANCE

The article *Przywołówki of Szymborze as an Audio Performance* attempts to interpret the most important aspects of this unique custom in two contexts: from the perspective of performance studies and pre-radio audio artistic forms. The analysis was inspired by a CD published by the Ethnographic Museum in Toruń in the series “Intangible Heritage in the Kuyavian-Pomeranian Voivodeship” and devoted to Hanna Łopatyńska’s *przywołówki dyngusowe* (Easter Monday *przywołówki*).

The author begins with a methodological introduction in which he briefly discusses the most important performative theories (emphasising their linguistic roots in the theory of speech acts), points to the theories important from his point of view at the crossover between performance studies and ethnography and defines the notion of performance.

After a methodological introduction, he analyses the history of the custom and its contemporary course. The author focuses on the symbols of the custom, pointing to sound as their key aspect. From his point of view, *przywołówki* are not a spectacle but an audio drama; the pulpit is not a stage but a transmission tower; the orator is not an actor (acting) but a performer (performing), accompanied by a book-keeper. The symbols of *przywołówki* are also auditory: a signal trumpet, a noisy march.

In the following part, the author adds the context of similar sound phenomena in non-European cultures, enumerating them after such authors as Johan Huizinga, Deborah Tannen, Mirosław Kocur. He also focuses on a linguistic analysis of the calls, emphasises their causal character and contrasts them with customs that allow for violence in their course (such as *wyzwolińy kosiarza* /Reaper’s Libations/).

MIĘDZY MENONICKIM PACYFIZMEM
A PRUSKIM MILITARYZMEM.
PROBLEM SŁUŻBY WOJSKOWEJ MENONITÓW W PRUSACH
W LATACH 1772-1869

Przez ponad dwa i pół stulecia menonitom z Prus Królewskich udawało się trwać przy ich pacyfistycznych ideach, które definiowały ich wyznanie wiary i stanowiły wyróżnik spośród innych religijnych prądów wyrosłych na gruncie Reformacji. Od momentu, gdy znaleźli schronienie w granicach Rzeczypospolitej Obojga Narodów na straży ich antywojennych przekonań stali kolejni polscy monarchowie. Sytuacja ta miała się diametralnie zmienić w drugiej połowie wieku XVIII, kiedy to Rzeczpospolita padła ofiarą swych sąsiadów, którzy za sprawą kolejnych jej rozbiorów powoli, acz konsekwentnie zaczęli wymazywać ją z politycznej mapy ówczesnego świata.

Poważne zagrożenie dla menonickich wolności pojawiło się już w roku 1772 wraz z pierwszym rozbiorem. W jego wyniku w granicach Prus rządzonych naówczas przez Króla Fryderyka II, nie bez racji zwanego przez potomnych Wielkim, znalazła się większa część Prus Królewskich, choć jeszcze bez Gdańska i Torunia. Silnie scentralizowane militarystyczne rządy pruskiego monarchy oraz forsowany przez niego zakrojony na szeroką skalę militarizm, mogły wzbudzać wśród menonickiej ludności nowo utworzonej prowincji Prusy Zachodnie uzasadnione obawy.

28 września 1772 w Malborku przy okazji odbierania przez króla Fryderyka II przysięgi homagialnej od wszystkich stanów z nowo zajętych terenów pojawiła się również delegacja menonitów z Żuław, która prócz podarunków w postaci 2 tłustych wołów, 400 funtów masła, 20 sztuk sera, 100 kaczek i kur, które miały uświetnić towarzyszącą temu wydarzeniu biesiadę, przedłożyła monarsze dokumenty z wydanymi przez polskich królów przywilejami, prosząc jednocześnie o ich potwierdzenie¹. Już w początkach

1 H. Penner, *Die Westpreussischen Mennoniten*, „Westpreussen Jahrbuch” 1950, Jg. 1, s. 90.

października tego roku (6.X) Fryderyk Wielki wydał oświadczenie, w którym obiecywał utrzymać dotychczasowe menonickie przywileje. Przychylność monarchy miała jednak swoją cenę. W roku następnym (1773) na królewski rozkaz przeprowadzono spis wszystkich Menonitów w Prusach Zachodnich, jak zaczęto określać dopiero co zdobyte na Rzeczypospolitej ziemie. Według oficjalnie zebranych tym sposobem danych społeczność ta liczyła wówczas 13495 dusz, w których posiadaniu znajdowało się 2038 łanów i 106 prętów ziemi uprawnej². Na tej podstawie w roku 1774 menonicka populacja Prus Zachodnich gremialnie obarczona została podatkiem w wysokości 5000 talarów z przeznaczeniem na utrzymanie Szkoły Kadetów w Chełmnie. W gruncie rzeczy było to rozszerzenie praktyki stosowanej już wcześniej, nie tylko przez miasto Gdańsk, ale również polskich monarchów. Po wojnie o sukcesję polską (1733-1735) król August III nałoży bowiem na menonitów zamieszkałych w Gdańsku i okolicznych, należących do miasta wsiach roczny podatek identycznej wysokości³. O wiele bardziej brzemienny w skutkach okazał się wprowadzony wówczas zakaz nabywania ziemi przez menonitów od osób innego wyznania. Jako że posiadanie ziemi wiązało się wówczas ściśle z obowiązkiem służby wojskowej, członkowie menonickich wspólnot mogli liczyć na wyjątek od tej reguły tylko poprzez uzyskanie specjalnego pozwolenia z Ministerstwa Wojny.

Menonici otrzymali pełną swobodę co do sposobu zebrania wspomnianej sumy 5000 talarów, lecz tak znaczne obciążenie fiskalne rozbudziło wśród nich niepokój o najbliższą przyszłość. W ciągu kilku następnych lat zachodniopruskie gminy menonickie regularnie słały przed oblicze monarchy swych delegatów z petycjami zawierającymi prośby o uregulowanie ich statusu prawnego na piśmie. W dokumentach tych m.in. dopominali się również o obniżenie sumy łożonej na wojskową uczelnię w Chełmnie, zniesienie opłat na rzecz katolickich i protestanckich kościołów oraz uregulowanie kwestii małżeństw mieszanych.

Pierwsza taka próba miała miejsce już w roku 1775, kiedy to w Berlinie pojawił się starszy gminy menonickiej w Orłowskim Połu Heinrich Donner w towarzystwie nauczyciela rodem z Tralewa – Petera Regöra. Wizyta na królewskim dworze zakończyła się fiaskiem, podobnie jak i kolejna, podjęta przez Donnera dwa lata później⁴.

2 H. Donner, J. Donner, *Orloffelder Chronik*, (oprac. W. Janzen), s. 23, <https://mla.bethelks.edu/Prussian%20Polish%20Mennonite%20sources/orloffeldechronik.html>, [dostęp: 15.08.2021]; 1 łan pruski = 16,5 hektara.

3 Kwotę tę później obniżono do 2000 florenów, a w roku 1774, kiedy to Gdańsk utracił większość swych obszarów wiejskich na rzecz Prus do kwoty 1500 florenów, P. J. Klaasen, *Menonici w Polsce i Prusach w XVI-XIX w.*, Toruń 2016, s. 229.

4 W czasie wizyty w Berlinie w 1777 roku, z powodu śmierci Regöra, Donnerowi towarzyszył Johann Büsenitz z kongregacji malborskiej, H. Donner, J. Donner, *Orloffelder Chronik...*, op. cit. s. 25.

21 lutego 1780 Donner wraz z Johannem Büsenitzem z kongregacji malborskiej, nie ustając w wysiłku, przesłali na królewski dwór w Berlinie kolejny memoriał, który tym razem spotkał się z odpowiedzią⁵. Respons Fryderyka utrzymany był w umiarkowanym tonie, lecz zawierał obietnicę rychłego ustosunkowania się do treści przesłanego dokumentu. Niewiele ponad miesiąc później, bo już 29 marca 1780 r. Fryderyk II spełnił obietnicę ogłaszając na piśmie tzw. „Gnaden Privilegium” (pol. Łaskawy Przywilej) o następującej treści⁶:

My Fryderyk etc. potwierdzamy i przyznajemy niniejszym, że skoro wszystkie gminy menonickie Naszego Królestwa Prus, zarówno w Prusach Wschodnich, Zachodnich, jak również na Litwie ze wszechmiar uniżone prośby czynią: My raczyliśmy ich wolnością względem tolerancji i wojskowej rejestracji, tak oni jak i ich współwyznawcy dotąd w tym Naszym królestwie ich zażywali i skoro dzisiejsze gminy menonickie z 12603 dusz się składające z tytułu takowego uwolnienia od rejestracji i poboru dla utrzymania chełmińskiej Szkoły Kadetów, po dziś dzień przystają na roczny datek pięciu tysięcy talarów od [dnia] Trójcy Świętej 1773 roku, poprzez osobiście przez nas wydane najmiłościwsze zapewnienie i Łaskawego Przywileju udzielenie, aby ich z rejestracji i służby wojskowej nieustannie uwolnić i aby przy korzystaniu ze swej wolności wyznania, profesji i strawie chronieni być mogli, uniżonej tej prośbie w Swym miłosierdziu zadośćuczyniliśmy. Przyrzekamy i obiecujemy przeto za nas i za naszych potomków przy koronie, wspomnianym gminom menonickim w Naszym Królestwie Prus, że tak długo jak oni i ich potomkowie wiernymi, posłusznymi i gorliwymi poddanymi będą, za ich przyczyną ciężące lub z ich profesją zwykle łączone podatki wnet uiszczać będą, przed powszechnymi i jednakimi dla pozostałych wiernych Nam mieszkańców obowiązkami względem państwa się nie uchylać, dotychczasowe 5000 talarów, względem zwolnienia z rejestracji rocznie w przypisanym terminie do wyznaczonej kasy odprowadzać i wszędzie indziej jako uczciwi, wierni i posłuszni poddani zachowywać się będą, wtenczas na wieki pozostaną zwolnieni z rejestracji i służby wojskowej i przy korzystaniu ze swej wolności wyznania, jak również profesji i strawy, dzięki wprowadzonym w Naszym Królestwie Prus państwowym ustawom i zarządzeniom bez przeszkód chronieni być powinni. Potwierdziliśmy niniejszy Łaskawy Przywilej własnoręcznym podpisem i przystawieniem naszej królewskiej pieczęci

Wydarzyło się i dopełniło w Poczdamie 29 marca 1780

Fryderyk

5 Ibidem, s. 25.

6 *Erganzungen und Erläuterungen der Preussischen Rechtsbücher durch Gesetzgebung und Wissenschaft*, Dritter Band, Breslau 1849, s. 608.

Jak wynika z treści powyższego dokumentu, obietnica udzielona menonickiej delegacji w Malborku jeszcze w roku 1772 uzyskała wreszcie sankcję na piśmie i tym samym menonici uzyskali potwierdzenie zwolnienia z obowiązku służby wojskowej, jako rzecz dokument *na wieki*. Z kolei wspomniany już wcześniej zakaz nabywania ziemi w latach kolejnych był dość swobodnie interpretowany, do tego stopnia, iż wzbudziło to obawy u współczesnych, że tym sposobem w niedługim czasie w rękach menonickich gospodarzy znajdą się całe Żuławy⁷. W latach 1772-1787 powstało w Prusach Zachodnich 400 nowych menonickich gospodarstw. Pewien urzędnik, potwierdzając ten fakt w przesłanym do Berlina oficjalnym sprawozdaniu, pozwolił sobie nawet na poczynienie uwagi o następującej treści: *Zagrody te same z siebie tylko wystawić mogłyby cały regiment*⁸. Uwaga ta pozostawała nie bez racji, albowiem pomimo iż sprzedaż ziemi w ręce menonickich gospodarzy bynajmniej nie leżała w interesie pruskich władz, te jednak tylko w latach 1781-1784 udzieliły im pozwolenia na zakup 296 działek o charakterze rolniczym⁹.

Sytuacja ta dość szybko ulec miała jednak diametralnej zmianie. W dniu 17 sierpnia 1786 r. odszedł bowiem z tego świata Fryderyk II, a na opustoszałym tronie zasiadł jego bratanek - Fryderyk Wilhelm II. W trosce o własne przywileje, po raz kolejny starsi zachodniopruskich gmin menonickich wyekspediowali do Królewca - gdzie akurat przebywał nowy monarcha - nie kogo innego, jak Heinricha Donnera, któremu tym razem towarzyszył Kornelius Warkentin z Suchowa. Delegacja nie dotarła jednak przed królewskie oblicze i zmuszona była złożyć list gratulacyjny z okazji objęcia tronu na ręce jednego z ministrów¹⁰. Królewskie podziękowania, które Donner otrzymał listownie w początkach stycznia 1787 roku, sprokurowały jednak jego rychły wyjazd do Berlina. Dziesięciodniowy pobyt Donnera i Warkentina w pruskiej stolicy zakończył się połowicznym sukcesem. Król Fryderyk Wilhelm II osobiście potwierdził co prawda menonickie przywileje religijne sankcjonowane przez „Gnaden Privilegium” z roku 1780, jednakże nie zniósł ograniczeń dotyczących zakupu gruntów¹¹. Zwłaszcza w tej ostatniej kwestii zajął twardą i nieprzejednaną postawę.

7 P. J. Klaasen, *Menonici w Polsce i Prusach w XVI-XIX w.*, Toruń 2016, s. 231.

8 H. Penner, *Mit Bibel und Pelug durch die Wielt - Aus der Geschichte der Westpreussischen Mennoniten*, „Westpreussen Jahrbuch” Jg. 20, 1970 (1969), s. 47.

9 H. Penner, *Die Westpreussischen Mennoniten*, „Westpreussen Jahrbuch” 1950, Jg. 1, Lubeck 1950, s. 90.

10 H.. Donner, J. Donner, op. cit., s. 33.

11 Ibidem, s. 34.

Głód ziemi wśród menonickiej społeczności był w tym czasie jednak wielki. W Prusach Zachodnich w roku 1783, poza Gdańskiem i Toruniem oraz obszarami do nich należącymi, zamieszkiwało 2240 rodzin z 10490 osobami, w roku 1787 zaś odpowiednio było już 2894 rodzin i 13573 osób. W ciągu 4 lat przybyły więc 654 rodziny liczące łącznie 3083 osoby. Roczny przyrost wynosił więc ponad 500 osób¹². Niepewni jutra, niektórzy z nich zdecydowali się przyjąć propozycję rosyjskiej carycy Katarzyny II, która jeszcze w roku 1786, za pośrednictwem księcia Potiomkina zawarła kontrakt z dwoma członkami gdańskiej gminy menonickiej, na mocy którego wydzierżawiła im 1080 łanów gruntów ornych. Kontrakt przewidywał osiedlenie na terytorium Rosji 270 menonickich rodzin, jednakże z braku tyłu chętnych w samym Gdańsku i jego okolicach, ofertę skierowano również do menonitów osiadłych w państwie pruskim. Niepewni jutra pruscy menonici masowo zaczęli deklarować chęć emigracji do Rosji. Szczególnie wielu chętnych znalazło się zwłaszcza na Żuławach Elbląskich i w okolicach Malborka. Władze pruskie, obawiając się jednakże utraty podatków, czyniły ku temu trudności. Dokumenty wyjazdowe wydano ostatecznie osobom, które przedstawiły dowód na to, że urodziły się w Gdańsku lub przynależącym do niego terytorium oraz niektórym z tych, którzy zdecydowali się zrzec na rzecz państwa dziesiątej części swego majątku, a także tym, którzy nie posiadali żadnych nieruchomości¹³. Ostatecznie w roku 1788 z Prus Zachodnich wywędrowały do Rosji 152 rodziny liczące ponad 400 osób i których punktem docelowym stała się wyspa na Dnieprze o nazwie Chortyca¹⁴. Ogółem zaś do roku 1796 fala emigracyjna objęła 423 rodziny, a więc mniej więcej 1500 – 2500 osób¹⁵.

Oficjalne stanowisko monarchy w tej sprawie znalazło swe potwierdzenie w obszernym Edykcie królewskim z 30 lipca 1789 r. „dotyczącym urzędzenia spraw menonickich”. Po raz wtóry potwierdzał on co prawda wszelkie swobody religijne menonitów i tolerował wyznawaną przez nich ideę pacyfizmu, jednakże dosadnie podkreślił, że w interesie obronności kraju i jego mobilizacyjnych zdolności jest ograniczenie nabywania dóbr ziemskich przez osoby, które nie wypełniają obowiązku obrony kraju, respektowanego przez ogół poddanych. Dokument zawierał również oświadczenie, że król w trosce o bezpieczeństwo państwa i swoich poddanych zdecydowany jest ograniczyć własność ziemi dzierżonej przez menonickich

12 H. Penner, *Mit Bibel und Pelug...*, op.cit., s. 47.

13 H.. Donner, J. Donner, op. cit., s. 36-37.

14 H. Penner, *Mit Bibel und Pflug...*, op.cit., s. 47.

15 A. Ehrh, *Das Mennonitentum in Rußland von seiner Einwanderung bis Gegenwart*, Langensalza-Berlin-Leipzig 1932, s. 22.

gospodarzy. Edykt zapowiadał również rychłe podjęcie odpowiednich ku temu działań w postaci wykupu ziemi nabytej przez menonitów po 1780 r. We wspomnianym dokumencie monarcha podkreślał jednocześnie, że członkowie gmin menonickich mogą nabywać swobodnie ziemię tylko wówczas, gdy przyjmą na siebie obowiązek służby wojskowej¹⁶.

Zresztą nie tylko kwestie związane z zakupem ziemi stanowiły bolączkę ówczesnych menonitów. Innowierca, który nosił się z zamiarem przystąpienia do menonickiej gminy, zmuszony był do znalezienia i opłacenia zastępcy, który żywił chęć wstąpienia zamiast niego w szeregi armii, a dzieci z małżeństw mieszanych musiały być wychowywane w wierze współmałżonka nie należącego do gminy menonickiej¹⁷.

W roku 1797, po wstąpieniu na tron Fryderyka Wilhelma III, rozpoczął się kolejny rozdział historii menonitów w Prusach. Presja wywierana na menonicką społeczność przez tego monarchę okazała się jeszcze większa niż za panowania jego poprzednika. Już w roku 1799 na Żuławach Malborskich synowie menonickich gospodarzy wezwani zostali przed komisje poborowe. Na miejscu poddawani byli przez królewskich urzędników indagacji, w czasie której wypytywano ich czy rodzice i dziadkowie byli wyznawcami menonickiej religii. Wszyscy potencjalni rekruci przechodzili szczegółowe badania lekarskie a zwolnienie do domu otrzymywali dopiero po przedłożeniu zaświadczenia o przynależności do gminy menonickiej poświadczonego przez jej starszego¹⁸.

W reakcji na te niezrozumiałe dla menonitów praktyki, w celu wyjaśnienia całej sytuacji, do siedziby władz prowincji w Kwidzynie wyruszył nauczyciel Peter Siemens wraz z Wilhelmem Hübertem z Kościeleszek (niem. Kozelitzky, Warnau). Efektem tej podróży było uzyskanie przez delegację na piśmie zapewnienia, że: „Królewska Kamera Wojny i Domen wydaje nauczycielom gmin menonickich w odpowiedzi na zgłaszane przez nich w dniu 26 maja domysły rezolucję, która menonickie gminy w okazywanych przez się obawach całkiem uspokoić może tym sposobem, że teraz jak i dawniej podług Łaskawego Przywileju wraz z ich synami i menonicką czeladzią od poboru i kantonalnego obowiązku uwolnieni pozostaną”¹⁹. W dalszej treści dokumentu pojawiła się również obietnica dokładnego zbadania przyczyn dla których malborska intendentura wezwwała przed komisje poborowe menonicką młodzież.

16 *Ergänzungen und Erläuterungen der Preussischen Rechtsbücher durch Gesetzgebung und Wissenschaft*, Dritter Band, Breslau 1849, s. 609-611.

17 P. J. Klaasen, *Menonici w Polsce i Prusach w XVI-XIX w.*, Toruń 2016, s. 234.

18 W. Mannhardt, *Die Wehrfreiheit der Altpreußischen Mennoniten*, Marienburg-Danzig 1863, s. 147.

19 *Ibidem*, s. 147.

Rezolucja wydana przez władze prowincjonalne z Kwidzyna tylko po części zdołała uspokoić zachodniopruskich menonitów. Choć potwierdzała ona Łaskawy Przywilej z roku 1780, to jednak sam incydent, którego była wynikiem, wywołał gremialny niepokój o przyszłość dotychczasowego stanu prawnego całej społeczności. Coraz bardziej istotnym elementem w tej „rozgrywce” stawała się również rosnąca presja ze strony środowisk luterańskich, które zazdrosnym okiem spoglądały na zasobnych i ich zdaniem uprzywilejowanych menonickich gospodarzy.

Deklaracja królewska wydana w dniu 17 grudnia 1801 r. ziściła wszelkie menonickie obawy. W niniejszym dokumencie Fryderyk Wilhelm III w całej rozciągłości potwierdzał Łaskawy Przywilej z roku 1780 i w żaden sposób nie podważał faktu uwolnienia menonitów z kantonalnego systemu rekrutacji²⁰. Niemniej jednak, jego postanowienia *de facto* rozciągał jedynie na menonitów oraz ich bezpośrednich potomków, którzy zamieszkiwali swe ziemie na stałe w momencie jego wystawienia. Co bardziej jednak istotne, to samo tyczyło się również ich stanu posiadania. W rzeczywistości więc monarcha podjął próbę przywrócenia *status quo* z roku 1780 i odebrania własności ziemskiej nabytej przez menonitów po tej właśnie dacie²¹. Szczególnie dotkliwe dla menonitów okazały się być dwa postanowienia zawarte w rzeczonyj „Deklaracji”. Zawarty w niej paragraf 4 jasno i wyraźnie zabraniał nabywania gruntów, na których ciążył obowiązek kantonalny. Był i wyjątek od tej reguły, jednakże, w takim wypadku musiał być sprzedany tej samej wielkości grunt menonicki w ręce jednostki zobowiązanej do służby w szeregach armii²². Paragraf 7 z kolei dobitnie głosił, iż prawo dziedziczenia własności ziemskiej wolnej od obowiązku służby wojskowej przysługuje odtąd tylko i wyłącznie męskim potomkom, a nie jak dotychczas także córkom²³. Rzecz jasna wszelkie te obostrzenia traciły moc prawną w momencie, gdy menonita zadeklarował chęć zrzeczenia się prawa do zwolnienia z wojska za siebie i swoich potomków.

20 Kantonalny system rekrutacji – system poboru rekruta do armii pruskiej wprowadzony w roku 1733. Według wspomnianego systemu cały kraj podzielony został na obszary werbunkowe czyli tzw. kantony liczące od 5000 do 8.800 dymów. Każdy z nich przypisany został do konkretnego oddziału, który czerpał z niego uzupełnienia. Poborowi na 20 lat podlegali chłopci oraz ludzie luźni z ośrodków miejskich. Zwolnieni z obowiązkowej służby wojskowej byli szlachta, duchowieństwo, osoby posiadające majątek o wartości co najmniej 10 000 talarów, studenci teologii, jedyni synowie właścicieli gospodarstw wiejskich, służba w majątkach ziemskich oraz rzemieślnicy i pracownicy manufaktur, M. Guddart, *Handbuch zur preußischen Militärgeschichte 1688-1786*, Berlin 2011, s. 236

21 Ibidem, s. 150.

22 Z. Ludkiewicz, *Osady Holenderskie na nizinie Sartawicko-Nowskiej*, Toruń 1934, s. 36.

23 M. Klaassen, *Geschichte der wehrlosen taufgesinnten Gemeinden von den Zeiten der Apostel bis auf die Gegenwart*, Danzig 1873, 262.

W reakcji na treść „Deklaracji”, która wywołała wśród menonitów zrozumiałą konsternację i oburzenie, w dniu 9 marca 1802 we wsi Stogi (niem. Heubuden) zwołano zjazd przedstawicieli wszystkich menonickich gmin w regionie. Owocem tych obrad było powołanie komisji złożonej ze Starszych zarówno wschodnio-, jak i zachodniopruskich gmin menonickich, która w dniu 23 marca tego roku sformułowała pod adresem króla dwa dokumenty - ogólną w swej treści petycję oraz bardziej szczegółowy memoriał. W pracach redakcyjnych aktywnie uczestniczył, poproszony specjalnie w tym celu w charakterze konsultanta, radca kryminalny Friedrich August Stägemann z Królewca²⁴. Wysłany z końcem marca do Berlina memoriał oparty był na gruncie dawniej otrzymanych przywilejów, które zdaniem redaktorów zostały jawnie naruszone w wyniku postanowień zarówno Edyktu z 1789 r. oraz wydanej za ledwie kilka miesięcy wcześniej „Deklaracji”. Menonickie skargi doczekały się królewskiej odpowiedzi już w kilka dni później, bo 10 kwietnia 1802 r. Stanowisko króla pozostało nieprzejednane i twardo opierało się na przekonaniu, że łaskawy Przywilej z roku 1780 dotyczy tylko i wyłącznie tych menonitów, którzy posiadali własność ziemską w momencie jego wystawienia, a wszyscy ci, którzy po tej dacie powiększyli stan swego posiadania, zrobili to bezpodstawnie i tym samym pozbawili się przywileju uwolnienia od służby wojskowej.

Efekt twardego kursu obranego przez króla wobec menonitów był trojaki. Niektórzy z nich, jak np. mieszkańcy wsi Wiśniewo (niem. Augustwalde) na Małych Żuławach zdecydowali się na wypełnienie powinności wojskowych, niektórzy, aby tego nie robić rzekli się zakupionej po 1780 roku ziemi, a jeszcze inni powzięli decyzję o opuszczeniu ojczyzny²⁵. Naturalnym kierunkiem migracji ponownie stała się Rosja. Nie przypadkowo jeszcze w roku 1800 car Paweł I potwierdził osiadłym w jego państwie menonitom ich przywileje, w tym wolność wyznania i uwolnienie od powinności wojskowych. Przyjmuje się, że w latach 1803-1809 w państwie carów znalazło swój nowy dom kolejne 448 menonickich rodzin (1500-2500 osób)²⁶. Większość z nich osiedliła się na Ukrainie w nowo założonej osadzie o nazwie Mołoczna. Tylko w latach 1804-1805 gminę Mątawy-Grupa (niem. Montau-Gruppe) opuściło w tym celu 39 dorosłych i 16 dzieci w wieku poniżej lat piętnastu²⁷.

Spór na linii menonici - państwo wszedł w zupełnie nową fazę wraz z wybuchem kolejnej wojny z napoleońską Francją. Gdy w październiku 1806 roku po sromotnych

24 Ibidem, s. 263.

25 W. Mannhardt, op. cit., s. 153.

26 A. Ehrt, op. cit., s. 22.

27 L. Stobbe, *Montau-Gruppe. Ein Gedenkblatt an die Besiedelung der-Schweiz-Neuenburger Niederung durch holländische Mennoniten im Jahre 1568*, Montau und Gruppe 1918, s. 27.

klęskach doznanych w dniu 14 października 1806 r. w bitwach pod Jeną i Auerstädt Prusy znalazły się na skraju upadku, zachodniopruskie gminy przekazały królowi w akcie dobrej woli i na fali patriotycznego uniesienia sumę 30000 talarów. Deputacja, która dostarczyła wspomnianą sumę w dwóch transzach wyraziła nadzieję, że pieniądze te spożytkowane zostaną na wspomnienie wdów i sierot, jednakże ostateczną co do tego decyzję pozostawiano, rzecz jasna monarsze²⁸. W roku 1810 państwo pruskie mające trudności ze spłatą nałożonej przez cesarza Francuzów wojennej kontrybucji, obłożyło swych poddanych specjalną pożyczką. Tym samym więc na Żuławach na przykład gospodarze zobowiązani byli do oddania Państwu 3 florenów od włóki. Menonickie gminy po raz kolejny jednak zdecydowały się wspólnie wesprzeć królewski budżet dodatkową sumą pieniędzy. Na jej zebranie potrzebowano jednak bez mała roku. Na zjeździe przedstawicieli starszych gmin prowincji zorganizowanym w dniu 6 czerwca 1811 r. w Tralewskim Polu (niem. Tralauerfeld) niedaleko Malborka podjęto decyzję o przekazaniu Królowi w ramach podarunku i do jego osobistej dyspozycji sumę 10000 talarów. Ustalona suma zdeponowana została w głównej kasie zarządu prowincji w Kwidzynie już w dniu 18 lipca tego roku. Gest ten nie został przez króla zapomniany i zapewne w niemałym stopniu przyczynił się do wydania przez władze prowincjonalne w dniu 13 stycznia 1812 roku reskryptu na mocy którego menonici mogli swobodnie nabywać grunty *bez względu na dotychczasowe ograniczenia związane ze służbą wojskową*²⁹.

Łagodniejszy kurs przyjęty przez pruskie koła rządowe wobec menonitów uległ jednak szybko diametralnej zmianie. Klęska Wielkiej Armii Napoleona w Rosji w roku 1812 spowodowała bowiem, że Prusy ponownie przystąpiły do zbrojnej konfrontacji z Francją. W obliczu konfliktu pruski sejm krajowy obradujący w Królewcu w dniu 7 marca 1813 r. powołał do życia formację obrony krajowej (niem. Landwehr), w której według założeń służyć mieli wszyscy, bez wyjątku zdolni do noszenia broni mężczyźni. Wiadomość ta spotkała się z niemalże natychmiastową reakcją menonickich środowisk. Już bowiem dzień później, tj. 8 marca, Jacob Zimmermann – przedstawiciel gminy wystosował do władz pismo, w którym m. in. zwracał uwagę, że osobisty udział w obronie ojczyzny pozostaje w sprzeczności z wyznawaną przez menonitów wiarą. Powołując się na Łaskawy Przywilej stwierdził, że ich udział we wspólnym wysiłku zbrojnym, ograniczyć się może ewentualnie do służby przeciwpożarowej, opieki nad rannymi lub tym podobnych usług. Podkreślał przy tym, że nie zbywa im na patriotyzmie czy obywatelskim obowiązku, lecz górę bierze tutaj przywiązanie do

28 Ibidem, s. 40.

29 W. Mannhardt, op. cit., s. 156-157.

wiary ojców. W imieniu gmin menonickich proponował też władzom wojskowym, że w zamian za uwolnienie od obowiązku służby w szeregach obrony krajowej, te prześlą odpowiedniej wysokości pieniężny datek na rozwój nowej formacji³⁰.

W odpowiedzi władze wojskowe w zamian za uwolnienie od powinności wojskowych w ramach Landwehry zażądały od menonitów osiadłych na lewym brzegu Wisły 500 koni oraz 25000 talarów w gotówce. Gminom udało się co prawda zebrać pełną sumę pieniędzy, jednakże, koni dla wojska dostarczono jedynie 300. W ramach rekompensaty, z tego tytułu gminy musiały dokonać dodatkowej opłaty rządu 14000 talarów³¹. Prócz tego menonicy obarczeni zostali również obowiązkiem dostaw furazu i żywności dla wojska oraz dostarczaniem podwód. Władze prowincjonalne usilnie próbowały jednak nadal wciągnąć menonicką społeczność w tryby wojennej maszyny. Intendentury w Malborku Sztumie, Elblągu i Nowym Dworze Gdańskim rozpoczęły wkrótce werbunek menonickich mężczyzn koncentrując ich w twierdzy grudziądzkiej. Po przejściu wstępnego szkolenia, mieli oni służyć w armii w charakterze woźniców i obozowych ciurów. Władze prowincji wychodziły bowiem z przekonania, że pełniąc tego rodzaju służbę nie będą oni zmuszeni występować czynnie z bronią w rękę, a tym samym łamać swoich religijnych reguł³². Reakcja samych zainteresowanych była jednak niemal natychmiastowa. Już bowiem w dniu 15 czerwca 1813 czteroosobowa deputacja z gminy elbląskiej, w imieniu wszystkich zachodniopruskich gmin menonickich złożyła na ręce władz wojskowych pismo zawierające prośbę o zaniechanie tej podstępnej ich zdaniem praktyki. Tym razem prośba została wysłuchana i na wniosek władz wojskowych wszyscy przetrzymywani w Grudziądzu poborowi powrócili do domu. W ramach dziękczynienia, gminy przekazały dobrowolnie na cele wojskowe sumę 6000 florenów w gotówce oraz tyleż samo łokci płótna³³. Te same władze wojskowe jeszcze jednak w tym samym roku próbowały wcielić menonitów do świeżo powołanej do życia formacji pospolitego ruszenia (niem. Landsturm). Presja związana z tą kwestią była na tyle silna, że niektóre gminy dobrowolnie zdecydowały się brać udział w ćwiczeniach obrony krajowej. Zwyczajowo i w tej sprawie postanowiono uciec się do królewskiego arbitrażu, w którego wyniku Fryderyk Wilhelm III ponownie ich dawne przywileje. W zamian menonicy zobligowani zostali do pokrycia faktycznych kosztów osobistej służby wojskowej. Niepewna sytuacja oraz ciągłe roszczenia ze

30 Ibidem, s. 157.

31 Ibidem, s. 161.

32 M. Klaassen, op. cit, s. 267.

33 Ibidem, s. 268; W Prusach jednostką miary długości był tzw. łokieć berliński, 1 łokieć berliński = ok. 66,7 cm.

strony pruskiej administracji, zarówno cywilnej jak i wojskowej doprowadziły do nagłego wzrostu liczby wniosków o pozwolenie na wyjazd z kraju³⁴. Pomimo trudności czynionych przez lokalne ośrodki władzy odpływ menonickiej ludności był dość znaczny. Mało kto jednak decydował się w tych niespokojnych czasach na wędrowkę na daleką Ukrainę. Wybierano mniej odległe, lecz wolne od pruskiej władzy miejsca. W 1813 r. menonici pojawili się m.in. w Nowym Wymyślu na Mazowszu i jeszcze w tym samym roku wybrali tam swojego kaznodzieję³⁵.

W dniu 3 września 1814 uchwalona została ustawa o powszechnym obowiązku służby wojskowej. Jej wprowadzenie w życie, sprawiło, że dotychczasowy, opierający się na własności ziemskiej kantonalny system rekrutacji odszedł w zapomnienie. Nie oznaczało to jednak, że kwestia służby wojskowej została uregulowana. Władze co jakiś czas stosowały okresowe szykany wobec menonitów, uciekając się do różnych bardziej lub mniej oficjalnych form nacisku, by nakłonić ich do chwycenia za broń. Za każdym razem gminy jednak gremialnie odwoływały się do króla, powołując się na Łaskawy Przywilej, wydany kilkadziesiąt lat wcześniej przez jego wielkiego poprzednika. Póki co, zabiegi te okazywały się wystarczające, jednakże wojny napoleońskie oraz stanowiące ich konsekwencje przemiany społeczne sprawiły, że i w łonie samej menonickiej społeczności następować zaczęły znaczące zmiany. Na przykład w Niderlandach i nad Renem, tamtejsze gminy po roku 1815 zrezygnowały ostatecznie z pacyfistycznych zasad³⁶. Pojedyncze głosy w tej kwestii zaczęły pojawiać się również w bardziej konserwatywnych gminach Prus Wschodnich i Zachodnich. Wspomnieć należy w tym miejscu choćby osobę Carla Hardera – pastora menonickiej gminy w Królewcu, który dystansował się od tradycyjnych zasady wiary, argumentując przy tym, że chwycenie za broń bywa niekiedy konieczne, by w państwie mógł zapanować porządek i sprawiedliwość³⁷. „

Problem służby wojskowej menonitów bynajmniej nie zniknął też z politycznego świecznika i wielokrotnie poruszany był na forum parlamentarnym. Ostatni akord ich walki o potwierdzone jeszcze przez Fryderyka Wielkiego przywileje rozpoczął się u progu lat 60. XIX w. W dniu 8 stycznia 1861 r. poseł Lietz z miejscowości Marynowy (niem. Marienau) w powiecie Malborskim przedłożył na forum parlamentarnym projekt ustawy, w myśl której poborem objęci zostać

34 W. Mannhardt, op. cit., s. 171-173.

35 W latach 1800-1860 70% mieszkańców wsi stanowili menonici z Prus Zachodnich, P. Fijałkowski, *Menonici na Mazowszu (od połowy XVIII w. do 1945 r.)*, „Rocznik Mazowiecki” 2001, t. 13, s. 238.

36 P. J. Klaasen, *Menonici w Polsce i Prusach w XVI-XIX w.*, Toruń 2016, s. 245.

37 K. Koop, *A Complication for the Mennonite Peace Tradition: Wilhelm Mannhardt's Defense of Military Service*, „Conrad Grebel Review” 34, no. 1, 2016, s. 31.

mieli wszyscy menonici, którzy do dnia 1 stycznia 1862 r. osiągnęli wiek lat 20. W efekcie obrad parlamentarnych przeprowadzonych w dniu 4 czerwca 1861 roku projekt ustawy Lietza został przekazany do opracowania, a gotowej ustawy menonickiej spodziewano się już początkiem 1862 roku. Reakcją menonitów było wystosowanie petycji, której redakcję ukończono w dniu 13 stycznia 1862 r. w miejscowości Kałdowo (niem. Kalthof). W treści dokumentu wyraźnie podkreślano, że jeżeli ich prawa nie będą respektowane, zaowocuje to tym, że wszyscy bez wyjątku opuszczą swoją ziemię. Radykalny ton petycji spotkał się z głośnym sprzeciwem gminy menonickiej w Gdańsku. W zamian jej liderzy zaproponowali zredagowanie memoriału w bardziej pojednawczym tonie, który zasadał się na 5 poniższych punktach³⁸:

1. jako, że zasada bezbronności (niem. Wehrlosigkeit) opiera się na gruncie staromenonickiego wyznania wiary, od początku istniała, przez gminy pruskie po dzień dzisiejszy jest utrzymywana i wciąż nadal dla większości istotną kwestię sumienia stanowi;
2. że, menonici w Prusach wojennej służby nigdy nie pełnili i że uwolnienie z tego obowiązku opiera się na uczciwie nabytych prawach;
3. jako że znajdują się oni na wymarciu, dlatego też uwolnienie ich od obowiązku noszenia broni żadnej krzywdy dla siły zbrojnej państwa nie czyni,
4. że statystyka przestępstw, samobójstw i tak dalej na korzyść menonitów bardzo by się załamała i że ich emigracja narodowemu dobrobytowi znaczny uszczerbek by poczyniła;
5. że rozwiązanie problemu menonickiego jest bardzo potrzebne, lecz równie możliwe byłoby ono z poszanowaniem wyznania, jeśli się na nich nakłada taką samą miarę obowiązków jak na innych obywateli państwa, jednak z tego co widać, żąda się od nich takiej samej formy ich dopełnienia.

Tymczasem zachodniopruskie gminy wysłały do Berlina trzyosobową delegację w skład której weszli Starsi gmin w Stogach (niem. Heubuden) - Gerhard Penner, Lubieszewie (niem. Ladekopp) - Johann Töws i Żuławkach (niem. Fürstenwerder) - Johann Wiebe. Pomimo iż otrzymali oni posłuchanie u samego króla Wilhelma I i spotkali się z jego bardzo przychylnym przyjęciem, to niestety nie uzyskali żąd-

38 H.. G. Mannhardt, *Zur Entstehung und Geschichte der Königl. Kabinettsordre vom 3. März 1868, betreffend den Heeresdienst der Mennoniten*, „Christlicher Gemeinde-Kalender” 1919, 28, s. 98.

nych konkretnych gwarancji. Monarcha zasłaniał się ograniczeniami, które nakłada na niego konstytucja, ministrowie natomiast doradzali spokój i wstrzeźliwość, zapewniając że w ich sprawie robione jest wszystko co tylko możliwe³⁹. Powracającej z Berlina delegacji nie pozostało nic innego jak tylko złożyć sprawozdanie na powszechnej konferencji, która odbyła się 2 lutego 1862 r. w Staryni (niem. Altenau).

Pozostała jednakże jeszcze sprawa wspomnianego memoriału, na którego zredagowanie udało się zebrać sumę 200 talarów. Jego napisania podjął się dr Wilhelm Mannhardt z Gdańska, docent na Uniwersytecie Berlińskim. Przed redakcją tekstu przeprowadził on szeroko zakrojoną kwerendę m. in. w Archiwum Państwowym w Berlinie i Gdańsku⁴⁰. Opracowany w całości memoriał odczytano w dniu 24 czerwca przed specjalną komisją. Został on w pełni zaakceptowany, jednakże kilku gorliwych przedstawicieli gmin wiejskich zażądało by jego treść została odczytana publicznie na wielkim zgromadzeniu w Rogethau. Odbyło się to w kilka dni później i zaowocowało tym, że usunięto z tekstu części 3-5 stanowiące wywód dotyczący politycznej oraz gospodarczej strony problemu menonickiego, w tym bardzo pouczających tabelarycznych zestawień statystycznych. Okrojone w ten sposób dzieło oddane do druku zostało na wiosnę 1863 roku i następnie rozpowszechnione w liczbie 3000 egzemplarzy.

Tymczasem we wrześniu 1863 r. niedawno co wybrana izba poselska w związku z odrzuceniem przez nią ustawy o powiększeniu armii uległa rozwiązaniu. W nadchodzącej kampanii wyborczej zachodniopruscy menonici gremialnie stanęli po stronie partii konserwatywnej. Stało się to za sprawą starszego gminy w Kościeleczkach (niem. Warnau) Gerharda Pennera, który wychodził z przekonania, że stanowiący podporę władzy królewskiej konserwatyści będą w stanie wesprzeć monarchę w staraniach o utrzymanie przywileju zwolnienia menonitów z obowiązku służby wojskowej.

Wojna z Danią z roku 1864 oraz inne polityczne wypadki sprawiły, że problem menonicki chwilowo usunął się na plan dalszy, jednakże nowy konflikt z Austrią w roku 1866 ponownie postawiła tę kwestię na politycznej wokandzie. Wzmocnienie pruskiej armii oraz kwestia powszechnej służby wojskowej stała się wówczas paląca. Pewnym więc było, że wkrótce podjęta zostanie ona zarówno przez rząd, jak i parlament. W akcie konstytucyjnym Związku Północnoniemieckiego istniał zapis o powszechnej służbie wojskowej, jasnym więc było, że w roku 1867 rząd reprezentowany przez kanclerza Otto von Bismarcka przedłoży zarówno Radzie Związkowej, jak i północnoniemieckiemu Reichstagowi projekt znowelizowanej

39 Ibidem, s. 98.

40 Ibidem, s. 99.

ustawy o powszechnym obowiązku służby wojskowej. Obrady nad projektem odbyły się w dniu 17 i 18 października 1867. Najbardziej istotny dla społeczności menonickiej „Akapit c” tego projektu brzmiał w sposób następujący⁴¹:

Każdy północnoniemiecki obywatel zobowiązany jest do służby wojskowej i w wykonaniu tego obowiązku nie może pozwolić się zastąpić. Wyłączeni ze służby wojskowej są [....]

Akapit c: Członkowie tych menonickich i kwakerskich rodzin, którzy w wyniku istniejących ustaw lub przywilejów, z obowiązkiem do dalszych zadośćuczynień, zwolnieni są z obowiązkowej służby wojskowej. W tych krajach związkowych, w których takie ustawy lub przywileje na chwilę obecną nie istnieją, wojenna służba menonitów i kwaków otrzyma ustawowe uregulowanie podług ustaleń, które w Prusach poprzez rozporządzenie gabinetowe z dnia 16. 5. 1830 roku zostały poczynione.

Niestety w czasie obrad północnoniemieckiego Reichstagu „Akapit c” został z projektu wykreślony, a sama ustawa znaczącą większością głosów przyjęta. Aby udaremnić przyjęcie przez Bundesrat ratyfikowaną przez Reichstag wersję ustawy o służbie wojskowej (właśc. Ustawa o obronie – niem. Wehrgesetz) już 23 października na zebraniu w Kościeleczkach wybrano delegację w składzie Gerhard Penner z Kościeleczek, starszy gminy w Stogach, Johann Töws z Lubieszewa, starszy gminy w Lubieszewie, Johann Wiebe z Żuławek, starszy gminy w Żuławkach, Johann Penner z Oleśna (niem. Pr. Königsdorf), starszy gminy w Jeziorze (niem. Thiensdorf) oraz Peter Bartel z Grupy (niem. Gruppe), starszy gminy w Grupie⁴². Deputacji nie dane było jednak stanąć przed obliczem króla i posłuchanie znaleźli jedynie u ministra wojny generała Albrechta von Roona, który doradził im by rozważyli, czy bez ujmy dla swego wyznania mogą zaakceptować służbę w lazaretach wojskowych i jako noszowi. Upowiedział ich również, że Bismarck z pewnością przeforsuje ustawę w Radzie Związkowej w niezmiennym brzmieniu⁴³.

41 *Gesetz, betreffend die Verpflichtung zum Kriegsdienste* [w:] *Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstages des Norddeutschen Bundes. I Legislatur-Periode – Session 1867*, Zweiter Band, Berlin 1867, s. 53.

42 P. Bartel, *Montau-Gruppe. Beschreibung der persönlichen Bemühung der fünf Aeltesten bei den Cohen und Allerhöchsten Staatsmännern in Berlin um Wiederheraushebung aus dem Reichsgesetz, worin der Reichstag uns Mennoniten Am 9. November 1867 versetzt hat*, „Christlicher Gemeinde-Kalender” 1920, nr 29, s. 70.

43 *Ibidem*, s. 71.

Rozumiejąc powagę położenia, w dniu 4 listopada 1867 roku na zebraniu gmin menonickich w Kościeleczkach zredagowano dwie kolejne petycje adresowane do króla i rady ministrów, które jednak nie przyniosły zamierzonych efektów⁴⁴. Kolejne zebranie, tym razem z udziałem przedstawicieli gmin wschodniopruskich które odbyło się we wsi Kamionka (niem. Kaminke), zaowocowało wystosowaniem dwóch jednobrzmiących petycji adresowanych do Bismarcka i ministra wojny von Roona. Argumentowano w nich, że wszyscy Starsi unikać muszą wszelkich działań, przez które ich zasady wiary mogą stać się zagrożone. Obawy takie żywili w stosunku do osobistego udziału członków swych społeczności w służbie wojskowej w charakterze noszowych i sanitariuszy. Starsi twierdzili, że również dla nich stanowi to akt pogwałcenia sumienia. Deklarowali również, że aby tego uniknąć, w obliczu konfliktu gotowi są oni przyjąć do swych gmin i pielęgnować rannych i chorych żołnierzy.

Jedynymi, którzy wspomnianej petycji nie asygnowali byli menonicy z Gdańska. Złożyli oni miast tego propozycję, by gminy przyjęły bardziej pojednawczą postawę i zgłosiły gotowość do pełnienia służby w charakterze pielęgniarzy i pisarzy, oddalając tym samym perspektywę służby z bronią w ręku. W innych gminach również znalazło się wielu, którzy obstawali przy podobnym stanowisku, jednakże decydujący głos w gminach miały nadal konserwatywne środowiska skupione wokół Starszych, którzy torpedowali wszelkie próby akceptacji nowej ustawy.

W dniu 17 lutego 1868 po raz kolejny pojawiła się w Berlinie delegacja Starszych w identycznym składzie jak w październiku roku poprzedniego, gdzie przyjęta została na prywatnych audiencjach u króla i następcy tronu – Kronprinza. Mimo iż, w obu przypadkach menonicy Starsi spotkali się z łaskawym przyjęciem, to tym razem jednak, zdesperowani, przyjęli twardą postawę, zapewniając, że jeżeli Ustawa godzić będzie w ich, ich zdaniem niezbywalne prawa, to zmuszeni będą uciec się do masowej emigracji do Rosji⁴⁵. Argument ten jednak na nic się nie zdał, gdyż już 20 lutego, a więc jeszcze w czasie, gdy delegaci przebywali w Berlinie, odbyło się posiedzenie gabinetu ministrów (niem. Staatsministerium) na którym zdecydowano uregulować status menonitów względem Ustawy Wojskowej⁴⁶.

44 H. G. Mannhardt, op. cit., s. 100.

45 P. Bartel, op. cit., s. 77-78.

46 H. G. Mannhardt, op. cit., s. 102.

W dniu 3 marca 1868 r., a więc dokładnie w tym samym czasie, w którym deputacja składała relację z wizyty w Berlinie na kolejnym zjeździe powszechnym w Kościeleczkach, Wilhelm I parafował w Berlinie Najwyższe Rozporządzenie Gabinetowe następującej treści⁴⁷:

Jako że ustawa związkowa dotycząca obowiązku do służby wojennej z 8.11.1867 roku dotychczasowe uwolnienie menonitów z osobistego dopełnienia obowiązkowej służby wojskowej uchyliła, na gruncie ich wspólnego sprawozdania z 20 lutego tego roku decyduję, że członkowie starych Menonickich Rodzin, jeśli dobrowolnie nie zadeklarują gotowości do służby wojskowej, dla zadośćuczynienia ich obowiązkowej służbie wojskowej szkolić ich jako sanitariuszy dla lazaretów lub jako pisarzy itd. dla Okręgowych Komend Obrony Krajowej, jak również jako wojskowych rzemieślników i taborowych woźniców. Przy tym zezwalam, aby przy zgodnie z tym dla Okręgowych Komend Obrony Krajowej wziętych do wojska menonitów szkolenie z Bronią zaniechane było. Oni później dadzą powód reszcie.

Berlin, 3 marca 1868.

(podpisany) Wilhelm

Do Ministra wojny i ministra spraw wewnętrznych

(podpisany) v. Roon. (podpisany) Graf zu Eulenburg.

Jeszcze w tym samym roku w dniach 5 maja i 9 lipca światło dzienne ujrzały dwa specjalne dekrety sygnowane podpisem ministra spraw wewnętrznych głoszące, iż w związku ze zniesieniem uwolnienia od służby wojskowej menonitów przestają obowiązywać wszelkie związane z tym ograniczenia. Jednocześnie w dniu 21 czerwca minister spraw wewnętrznych wspólnie z ministrem wojny wydali dekret na mocy którego urodzeni przed rokiem 1848 menonici nie byli wciągani na listy poborowych⁴⁸.

Wspomniane dekrety wprowadziły w menonickiej społeczności pewne odprężenie i zdecydowanie złagodziły emigracyjne nastroje. Wpływową, choć nieliczną partią ze starszymi: Gerhardem Pennerem, Johannem Wiebe i Johannem Töwsem na czele nadal przyjmowała twarde stanowisko wychodząc z założenia, że lepiej zdecydować się na emigrację, aniżeli przyjąć nowo ustanowiony porządek rzeczy. Większość menonitów przychyliła się jednak do zaakceptowania nowej, kompromi-

47 *Allerhöchste Kabinetsordre vom 3 März 1868 betreffend die Wehrpflicht von Mennoniten und weitere Bestimmungen*, Marienburg 1915, s. 1.

48 H. G. Mannhardt, op. cit., s. 103.

sowej rzeczywistości, choć znaleźli się i tacy, którzy nie mieli obiekcji w odbywaniu służby wojskowej z bronią w ręku.

Konserwatywne skrzydło skupione wokół starszego Pennera nadal jednak nie dawało za wygraną. Na kolejnym już z kolei zebraniu odbytym 1 kwietnia 1868 r. w Kościeleczkach uchwalilo ono nowy adres do króla, w którym nie dość, że postulowało o przeniesienie do rezerwy wszystkich dotychczas ochrzczonych, to również prosiło o wyznaczenie 20 letniego terminu w celu uregulowania stosunków własnościowych mających na celu przyszłą emigrację. Jak można było się domyślać dokument ten pozostał jednak bez żadnej odpowiedzi⁴⁹.

Gdy władze rozpoczęły wkrótce rejestrację menonickiej młodzieży na listach poborowych, w większości gmin praktyka ta nie spotkała się z większym sprzeciwem. Wyjątek stanowił tu powiat malborski, gdzie kilku Starszych groziło wygnaniem członkom swych gmin jeżeli dobrowolnie stawią się przed komisją poborową. Z drugiej strony grupa 450 pochodzących z różnych gmin menonitów – zwolenników kompromisowego rozwiązania proponowanego przez rząd – w marcu 1869 roku wystosowała do króla dziękczynny adres, który zawierał również prośbę o zdjęcie z nich wszelkich ograniczeń i opłat oraz nadanie im praw korporacyjnych. Aktywność wykazywała też nadal partia Gerharda Pennera, która mniej więcej w tym samym czasie również wystosowała na piśmie do Reichstagu prośbą o zmianę Ustawy Wojskowej i przywrócenie zasady bezbronności. Oczywiście ten naówczas już absurdalny w swej treści dokument pozostał bez żadnej odpowiedzi.

Stosunek menonickiej społeczności do powszechnego obowiązku służby wojskowej nabrał ostatecznego kształtu na zjeździe we wsi Cyganek (niem. Tiegenhagen) nieopodal Nowego Dworu Gdańskiego. Na zebraniu zorganizowanym w dniu 14 października 1869 r. pojawili się przedstawiciele wszystkich gmin menonickich z Prus Wschodnich i Zachodnich, za wyjątkiem Stogów i Małej Nieszawki (niem. Obernessau). W wyniku obrad uzgodniono, że wszystkie gminy solidarnie zaakceptują treść Najwyższego Rozporządzenia Gabinetowego z 3 marca 1868 r. W rzeczywistości jednak niektórzy Starsi deklarowali, że wykluczać będą ze społeczności tych, którzy zdecydują się służyć w armii pod bronią. Gminy w Gdańsku i Jeziorze z kolei zdecydowały pozostawić swym wiernym wolny wybór co do formy pełnienia przez nich służby wojskowej. Pozycja przywiązanych do tradycji, konserwatywnych Starszych uległa tym samym poważnemu osłabieniu, a ich deklaracje

49 Ibidem.

o masowej emigracji pozostały w zasadzie bez pokrycia⁵⁰. W Żuławkach niemal cała gmina zaakceptowała postanowienia Najwyższego Rozporządzenia Gabinetowego, a jej Starszy Johann Wiebe złożył swój urząd i wyemigrował z grupą najbliższych zwolenników do Rosji. Podobnie było w przypadku gmin Lubieszewo i Elbląg-Kazimierzowo (niem. Elbing-Ellerwald). W przypadku tej ostatniej, jej starszy nazwiskiem Andreas zdecydował się nie udzielać menonickim poborowym komunii, a jako że większość wiernych wyraziła wobec tego sprzeciw, ten w roku 1870 zdecydował się wraz z kilkoma parafianami na emigrację do USA⁵¹. Jedynie w Stogach Gerhard Penner przez dłuższy czas utrzymywał swą gminę w starym porządku, jednakże i on ostatecznie wyemigrował z grupą najwierniejszych zwolenników do Ameryki. Zdecydowana większość członków gminy w Stogach pozostała na miejscu akceptując zasady służby wojskowej zgodnie z brzmieniem królewskiego Najwyższego Rozporządzenia Gabinetowego⁵².

Z biegiem czasu wszystkie gminy menonickie przyjęły regułę gdańską, pozostawiając swym członkom zgodnie z zasadą sumienia wybór rodzaju służby wojskowej. Służba z bronią w rękę w ciągu kolejnych dekad stała się wśród Menonitów zjawiskiem powszechnym, które nie spotykało się już z większą krytyką. Świadczyć mogą o tym choćby same liczby. W czasie I wojny światowej w latach 1914-1918 w armii niemieckiej służyło około 2000 menonitów, z czego 400 zginęło na polu bitwy⁵³.

50 W tym czasie z obszaru delty Wisły na emigrację do Rosji i USA udało się około 2000 Menonitów, K. Koop, op. cit., s. 31.

51 P. J. Klassen, *Ojczyzna dla przybyszów. Wprowadzenie do historii menonitów w Polsce i Prusach*, Warszawa 2002, s. 28.

52 H. G. Mannhardt, op. cit., s. 105.

53 K. Koop, op. cit., s. 32.

BIBLIOGRAFIA

- Allerhöchste Kabinettsordre vom 3 März 1868 betreffend die Wehrpflicht von Mennoniten und weitere Bestimmungen*, Druck von O. Halb, Marienburg 1915.
- Bartel Peter, *Montau-Gruppe Beschreibung der persönlichen Bemühung der fünf Aeltesten bei den Cohen und Allerhöchsten Staatsmännern in Berlin um Wiederheraushebung aus dem Reichsgesetz, worin der Reichstag uns Mennoniten Am 9. November 1867 versetzt hat*, „Christlicher Gemeinde-Kalender” 1920, nr 29, s. 70-79.
- Donner Heinrich, Donner Johann, *Orloffelder Chronik*, (oprac. Werner Janzen), <https://mla.bethelks.edu/Prussian%20Polish%20Mennonite%20sources/orloffelfedechronik.html>.
- Ehrt Adolf, *Das Mennonitentum in Rußland von seiner Einwanderung bis Gegenwart*, Verlag von Julius Belz, Langensalza-Berlin-Leipzig 1932.
- Ergänzungen und Erläuterungen der Preussischen Rechtsbücher durch Gesetzgebung und Wissenschaft*, Dritter Band, Druck von Georg Philipp Aderholz, Breslau 1849.
- Fijałkowski Paweł, *Menonici na Mazowszu (od połowy XVIII w. do 1945 r.)*, „Rocznik Mazowiecki” 2001, t. 13, 233-258.
- Guddart Martin, *Handbuch zur preußischen Militärgeschichte 1688-1786*, E. S. Mittler & Sohn G.m.b.H., Berlin 2011.
- Klaassen Martin, *Geschichte der wehrlosen taufgesinnten Gemeinden von den Zeiten der Apostel bis auf die Gegenwart*, Druck von Edwin Groening, Danzig 1873.
- Klassen Peter J., *Ojczyzna dla przybyszów. Wprowadzenie do historii menonitów w Polsce i Prusach*, przekł. Aleksandra Borodin, Wydawnictwo ABORA, Warszawa 2002.
- Klaasen Peter J., *Menonici w Polsce i Prusach w XVI-XIX w.*, przekł. Edyta Pawlikowska, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2016.
- Koop Karl, *A Complication for the Mennonite Peace Tradition: Wilhelm Mannhardt's Defense of Military Service* „Conrad Grebel Review” 34, no. 1, s. 28-48.
- Ludkiewicz Zdzisław, *Osady Holenderskie na nizinie Sartawicko-Nowskiej*, Kasa Im. Mianowskiego - Instytut Popierania Nauk, Toruń 1934.
- Mannhardt Hermann Gottlieb, *Zur Entstehung und Geschichte der Königl. Kabinettsordre vom 3. März 1868, betreffend den Heeresdienst der Mennoniten*, „Christlicher Gemeinde-Kalender” 1991, nr 28, s. 97-107.
- Mannhardt Wilhelm, *Die Wehrfreiheit der Altpreußischen Mennoniten*, Druck von Edwin Groening, Marienburg-Danzig 1863.
- Penner Horst, *Mit Bibel und Pflug durch die Wielt - Aus der Geschchte der Westpreussischen Mennoniten*, „Westpreussen Jahrbuch” 1970 (1969), Jg. 20, s. 41-56.
- Penner Horst, *Westpreussischen Mennoniten*, „Westpreussen Jahrbuch” 1950, Jg. 1, s. 85-92.
- Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstages des Norddeutschen Bundes. I Legislatur-Periode - Session 1867*, Zweiter Band, Verlag der Buchdruckerei der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung”, Berlin 1867.
- Stobbe Leonhard, *Montau-Gruppe. Ein Gedenkblatt an die Besiedelung der-Schweiz-Neuenburger Niederung durch holländische Mennoniten im Jahre 1568*, Verlag der beide Mennoniten-Gemeinden Montau-Gruppe, Montau und Gruppe 1918.

SUMMARY

THE ISSUE OF MILITARY SERVICE OF MENNONITES
IN PRUSSIA IN THE YEARS 1772-1869

This article is devoted to the issue of the Mennonites' military service in the years 1772-1869. Members of the Mennonite denomination, settled on the territory of the Republic of Poland in the 16th century, enjoyed extensive privileges, including freedom from the obligation of military service. Changes in their legal status occurred, however, with the First Partition of Poland, when in 1772 the part of the territory inhabited by them was incorporated into Prussia. In spite of the fact that King Frederick the Great confirmed their earlier privileges in 1780, in the strongly centralised and increasingly militarised Prussian state, in the following decades, the authorities constantly made more or less legal attempts to drag the Mennonite community into the gears of the war machine. The article also briefly presents and discusses the most important legal acts regulating the legal status of the Mennonites in Prussia, with particular emphasis on issues related to military service. In quite a detailed way the author tried to characterise the relations between the Mennonites and the state as well as the "struggle" of the former to maintain their violated liberties. The final part of the article is devoted to the final phase of this dispute, when the issue of the Mennonites' military service was brought to the parliamentary forum, which resulted in passing a law abolishing the privilege which freed them from this obligation.

ZABAWKI LUDOWE W ZMIENIAJĄCYCH SIĘ KONTEKSTACH SPOŁECZNO-KULTUROWYCH

Semantyka słowa zabawka¹ wyraźnie wskazuje na jej ludyczny charakter. Poza jej zasadniczą funkcją, jest ona także nośnikiem wielu innych treści często czytelnych tylko w obrębie danej społeczności czy konkretnym kręgu kulturowym. Powiązana z miejscem, z czasem, w których powstawała czy była używana, wpisuje się w określony kontekst społeczno-kulturowy, stając się źródłem wiedzy na temat różnych sfer życia.

Na tę wielokontekstowość problematyki związanej z zabawką wskazuje też jej definicja sformułowana przez Jana Bujaka mówiąca, że jest to: „przedmiot materialny specjalnie wykonany do celów zabawowych, który zawiera w sobie treści kulturowe właściwej dla niego epoki lub epok minionych z zakresu kultury materialnej, duchowej lub społecznej i przekazuje je w sposób budzący określone postawy ludyczne, a za ich pośrednictwem kształtuje rozwój fizyczny, psychiczny lub emocjonalny”².

Zabawka ludowa jako artefakt może stać się więc punktem wyjścia do rozważań na temat jej proveniencji, twórców, użytkowników, zawartych w niej treści kulturowych i społecznych – dawniej i obecnie, zachodzących przemian w jej funkcji i estetyce. Należałoby się też zastanowić nad czynnikami, które powodują, że wciąż jest wytwarzana, nad jej wpływem na współczesne oblicze szeroko rozumianego zabawkarstwa, a także nad jej obecnym statusem. Nieocenione w tych rozważaniach będą nie tylko źródła etnograficzne, ale zasadnym będzie też odwołanie się do wiedzy z zakresu archeologii, socjologii, sztuki, pedagogiki.

1 Definicja zabawki – przedmiot służący dzieciom do zabawy (*Słownik języka polskiego*, red. M Szymczak, t. 3, Warszawa 1981, s. 884).

2 J. Bujak, *Zabawki w Europie. Zarys dziejów – rozwój zainteresowań*, Kraków 1988, s. 23.

W POSZUKIWANIU ŹRÓDEŁ POLSKICH ZABAWEK LUDOWYCH – KONTEKSTY EUROPEJSKIE

Wiele zabawek funkcjonujących w polskiej kulturze ludowej miało swoją długą historię i tradycję wytwarzania. Znane były w Europie i nie tylko, począwszy od późnego średniowiecza, a niektóre już od czasów antycznych. Do nich z pewnością należą takie rodzaje zabawek drewnianych jak koniki, bąki, grzechotki, terkotki, kołatki, wiatraczki, łuki, szable, łódki z kory, lalki, miniaturowe gliniane naczynia i postacie zwierząt. Potwierdzają to niezbyt liczne fachowe opracowania z ostatniego półwiecza³, ale przede wszystkim źródła archeologiczne, etnograficzne, muzealne zbiory i bogaty materiał ilustracyjny, z którego wybrane przykłady zostały przytoczone w artykule.

Na przestrzeni wieków na wielu drzeworytach i obrazach, pochodzących z krajów europejskich uwieńczono dzieci bawiące się takimi zabawkami. Najczęściej na przedstawieniach tych spotykamy koniki, wiatraczki, terkotki, kołatki, bąki. Trzy wymienionych pierwsze z zabawek widzimy na francuskim drzeworycie z 1587 roku⁴ należącym do jednych z najstarszych przedstawień zabaw dziecięcych (il. 1). Szczególnie warto zwrócić uwagę na konika, dosiadanego okrakiem przez chłopca. Zabawka złożona z długiego kija zakończonego zwykle łbem końskim była znana nie tylko w średniowiecznej Europie, ale również w antycznej Grecji, w Chinach, w Japonii i w wielu krajach azjatyckich⁵. Odnajdujemy ją też na obrazie *Zabawy dziecięce* z 1560 roku Pietera Bruegela Starszego wśród prezentowanych tam 86 innych zabaw⁶ (il. 2). Przedstawia ją również niemiecki drzeworyt z 1600 roku⁷ (il. 4) oraz ilustracje Daniela Chodowieckiego z cyklu *Zabawy dziecięce* z 1774 roku do książki Johanna Bernaharda Basedowa *Elementarwerk* (il. 5) i Michała Stachowicza do *Kart*

3 J. Bujak, op. cit.; K. Kabacińska, *Zabawy i zabawki dziecięce w osiemnastowiecznej Polsce*, Poznań 2007; T. Lewińska, *Kolorowy świat zabawek. Zabawki ludowe w Polsce*, Kielce 1995; B. Olszewska *Polska zabawka ludowa w świetle badań i zbiorów muzeum Etnograficznego w Toruniu*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu” 1999, t. 2, s. 77-103; T. Seweryn, *Polskie zabawki ludowe*, Warszawa 1960; *Dawne i współczesne zabawki dziecięce*, red. D. Żołądź-Strzelczyk, K. Kabacińska, Poznań 2010; *Zabawka - przedmiot ludyczny i obiekt kolekcjonerski*, red. Katarzyna Kabacińska-Łuczak, Dorota Żołądź-Strzelczyk, Poznań 2016.

4 W. Endrie, L. Zolnay, *Fun and Games in old Europe*, Budapest 1986 s. 20.

5 T. Lewińska, op. cit., s. 25.

6 M. Cegarra, *Le quotidien de l'enfance. À propos d'un tableau de Bruegel l'Ancien*, „Ethnologie française” 2001, z. 1.

7 H. Boesch, *Kinderleben in der deutschen Vergangenheit*, Jena 1924, s. 65.



1. Zabawy dzieci - m.in. konikiem, wiatraczkiem, terkotką, francuski drzeworyt z 1587 r. (W. Endrie, L. Zolnay, *Fun and Games in old Europe*, Budapest 1986, s. 20)



Abb. 64. Knabe auf dem Stechpferd. Holzschnitt vom Meister J. K. um 1600. Berlin, Kupferstichkabinett. P. IV. 335. 1. a.

2. Chłopiec na koniku, niemiecki drzeworyt, ok. 1600 r., (H. Boesch, *Kinderleben in der deutschen Vergangenheit*, Jena 1924, s. 65)

ze *Sztambucha*. *Zabawy dziecięce* z 1804 roku⁸. Koniki przyjmujące podobne formy pojawiają się także często w znaleziskach archeologicznych, na przykład wśród zabawek ze Starego Miasta Elbląga datowanych na okres nowożytny (XVI-XX wieku)⁹. Konik tego typu, wykonany około 1924 roku na ziemi chełmińskiej, znajduje się również w kolekcji zabawek ludowych Muzeum Etnograficznego w Toruniu (il. 3).

Przytoczone materiały ikonograficzne pokazują, że zabawka ta występowała w wielu wariantach. Mamy takie, w których łeb koński został opracowany bardzo starannie, z dużą dbałością o zaznaczenie cech anatomicznych zwierzęcia, jak również bardzo proste, ze schematycznym łbem wyciętym sylwetkowo z deski. Do tych ostatnich należy konik z toruńskich zbiorów muzealnych i wykopalisk z Elbląga. Na drzeworycie francuskim, konik na kiju ujeżdżany przez dziecko przyjmuje pełną



4. *Zabawy dziecięce*, rycina, D. Chodowiecki [w:] J. B. Basedows, *Elementarwerk, für die Jugend und ihre Freunde*, Berlin-Dessau 1774, ryc. V b

8 K. Kabacińska op. cit., s. 162-163.

9 K. Domagalska, „Średniowieczne i nowożytne zabawki dziecięce ze Starego Miasta w Elblągu”, praca magisterska, maszynopis, Archiwum Instytutu Archeologii i Etnologii, UMK, Toruń 2002.



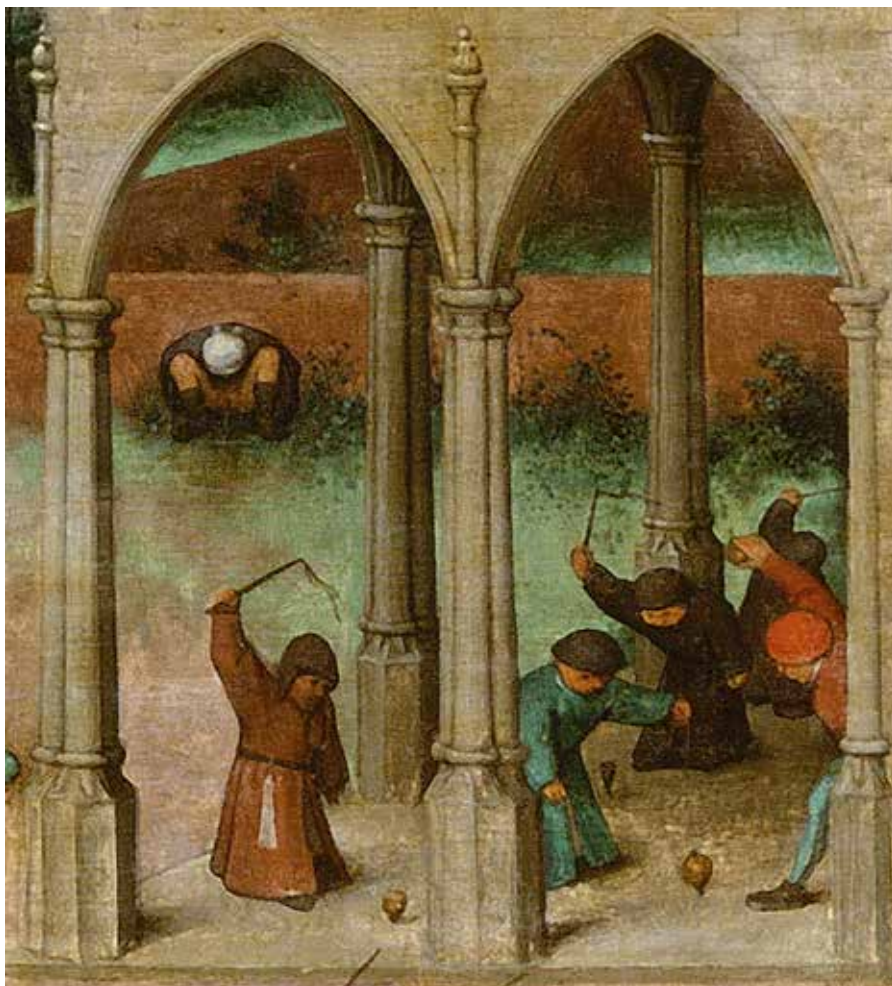
5. Chłopiec na koniku, obraz *Zabawy dziecięce* (fragm.) P. Bruegel Starszy, 1560 r. (w zbiorach: *Kunsthistorisches Museum*, Wiedeń, Austria)

postać, a na ilustracji Chodowieckiego opracowany jest tylko do połowy tułowia i z przednimi nogami.

Dzieci bawiące się konikiem są ubrane zgodnie z modą danej epoki i stanem społecznym. Świadczy to, że był on przedmiotem ludycznym bardzo popularnym zarówno w środowiskach arystokratycznych, szlacheckich i plebejskich. W Polsce w latach 30. XX wieku, zabawkę w najprostszej wersji – kija z łbem końskim – można było kupić prawie na każdym jarmarku i w sklepach miejskich. Niezależnie od pewnych różnic w jej wyglądzie, na który z pewnością miał wpływ materialny status jej posiadaczy, forma jej, bazująca na dużej dozie umowności, na przestrzeni wieków nie uległa zasadniczym zmianom.



2. Konik, wyk. F. Górski, Wąbrzeźno, woj. kujawsko-pomorskie, ok. 1924 (MET/41609), fot. Adam Zakrzewski



6. Chłopcy bawiący się bąkami, obraz *Zabawy dziecięce* (fragm.) P. Bruegel Starszy, 1560 r. (w zbiorach: *Kunsthistorisches Museum*, Wiedeń, Austria)



7. Zabawy dziecięce, rycina, D. Chodowiecki [w:] J. B. Basedows, *Elementarwerk, für die Jugend und ihre Freunde*, Berlin-Dessau 1774 ryc. VI c

Zabawką powszechnie znaną na całym świecie był również bąk, zwany też cygą, frygą. Bawiły się nim, już przed naszą erą, dzieci Rzymian, Egipcjan, Greków. Zabawy bąkiem wprawianym w ruch za pomocą biczyka odnajdujemy zarówno na wspomnianym obrazie Bruegla (il. 6), jak i na jednym z 45 rysunków Jacques'a Stelli obrazujących zabawy dzieci z XVII wieku (il. 8)¹⁰. Przedstawia ją również Chodowiecki w cyklu *Zabawy dziecięce* z 1774 roku (il. 7).

Z analogicznym opisem tej zabawy spotykamy się w materiałach etnograficznych. Píše też o niej w 1831 roku Łukasz Gołębiowski w książce *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym lub niektórych tylko prowincjach*¹¹ i Tadeusz Sobecki w pracy

¹⁰ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Stella_-_Jeux_d%27enfants_22_-_La_Toupie%2C_F17BOU005400.jpg

¹¹ Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym lub niektórych tylko prowincjach*, Warszawa 1831, s. 12-13.



8. Zabawa bąkiem, rycina, J. Stella, pocz. XVI w., za: J. Stella i C. Bouzonnet-Stella, [w:] *Gry i przyjemności dzieciństwa*, 1657, Biblioteka Miejska w Lyonie, Francja. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stella_-_Jeux_d%27enfants_22_-_La_Toupie,_F17BOU005400.jpg; dostęp: 07.10.2021)

*Zabawy dzieci dawniej i dziś we wsi Gniewkowo pow. Inowrocław z 1972 roku*¹². Dużą jej popularność w naszym kraju potwierdza również materiał archeologiczny. Na przykład wśród zabawek wydobytych w trakcie prac wykopaliskowych prowadzonych w latach 1983-2000 na terenie Elbląga znalazło się 17 bąków, z czego 15 było datowanych na okres średniowiecza¹³.

Przytoczone przykłady świadczą o ciągłości tradycji bawienia się bąkiem, która przetrwała do czasów współczesnych. Na przestrzeni kilku wieków niezmienny pozostał zarówno sposób zabawy – puszczanie zabawki i podtrzymywanie jej w ruchu za pomocą biczyka, jak też jej forma. Znane były dwa rodzaje bąków – z przysadzistym brzuścem zbliżonym do baryłki lub smukłym stożkowatym. W okolicach Gniewkowa na Kujawach i Pakości na Pałukach dzieci bawiły się nimi jeszcze w latach

12 T. Sobeci, „Zabawy dzieci dawniej i dziś we wsi Gniewkowo pow. Inowrocław, praca dyplomowa” (rękopis), Archiwum Zakładu Etnologii UMK, Toruń, 1972, brak paginacji stron.

13 K. Domagalska, „Średniowieczne i nowożytne zabawki dziecięce ze Starego Miasta w Elblągu”, praca magisterska, maszynopis, Archiwum Instytutu Archeologii i Etnologii, UMK, Toruń 2002, s. 64.



9. Zabawy dziecięce w miniaturach, fr. bordiury flamandzkiego kalendarza, Marzec, S. Bening, pocz. XVI w., *Godzinki* (tzw. *Golf Book*), Brugia ok. 1540, w zbiorach London British Library (W. Endrie, L. Zolnay, *Fun and Games in old Europe*, Budapest 1986, między s. 33-34)

40. XX wieku, w nawiązaniu do ich kształtu nazywano je *baryłkami* i *bocianami*, z czasem straciły popularność¹⁴. Dziś najczęściej spotykany jest bączek wprawiany w ruch palcami za pomocą patyczka umieszczonego w górnej części jego korpusu.

W przypadku innych wymienionych zabawek – wiatraczków, łuków, grzechotek czy terkotek, kołatek – wygląd i zasady ich funkcjonowania również nie uległy większym zmianom. Potwierdzają to także ilustracje zamieszczone na dole flamandzkiego kalendarza z początku XVI wieku przedstawiające zabawy adekwatne do pór roku, między innymi z łukami, wiatraczkami. Jedna z nich przedstawia chłopców z kołatkami i terkotką¹⁵ (il. 9). Oba rodzaje prezentowanych tu zabawek, bez problemu odnajdziemy w naszych muzealnych zbiorach. Są wciąż wytwarzane współcześnie, nie zawsze jednak ich używanie wiąże się ze sferą zabaw dziecięcych¹⁶.

Bardzo szczegółowy opis terkotki i zabawy nią daje również Jędrzej Kitowicz (nazywając ją grzechotką) w swojej książce z 1840 roku *Opis obyczajów za panowania Augusta III*: „Zostały się chłopcom do zabawki grzechotki; te miały początek w Wielki Czwartek, a koniec w Wielką Sobotę; trwały przez ten czas, przez który Kościół nie używa dzwonów do dzwonięcia, tylko klekotów do kołatania. Jak prędko na wieży kościelnej odezwała się klekota, chłopcy natychmiast nie omięszkali biegać po ulicach, z swoimi grzechotkami, czyniąc nimi przykry hałas w uszach przechodzącym. Grzechotka było to narzędzie małe, drewniane, w którym deseczka cienka,

¹⁴ T. Sobecki, op. cit. W trakcie badań terenowych prowadzonych przez Muzeum Etnograficzne w Toruniu po 1950 roku na terenie regionów Polski północnej, nie znaleziono tego rodzaju bączków, o których pisał T. Sobecki. W zbiorach toruńskiego muzeum znajdują się jedynie ich rekonstrukcje powstałe na podstawie rysunków Sobeckiego.

¹⁵ W. Endrie, L. Zolnay, op. cit., s. 33.

¹⁶ Np. terkotki stały się przedmiotem chętnie używanym przez kibiców w czasie imprezach sportowych, wspomagającym doping szerzej patrz s. 54

obracając się na walcu, także drewnianym, pokarbowanym, przykry i donośny hałas czyniła. Im teżej ta deseczka była do walcu przystrojona, tym głośniejszy czyniła łoskot; jedni ją sami sobie robili, drudzy kupowali gotowe, kupami na rynku, jak jaki towar od wieśniaków przedawane”¹⁷. Dzieci biegające z klekotkami czy kołatkami w Wielkim Tygodniu można było jeszcze spotkać w różnych regionach Polski w drugiej połowie XX wieku.

Wyrobem tego typu zabawek o nieskomplikowanej budowie zajmowali się w Europie głównie rzemieślnicy, ale też twórcy ludowi. Do krajów przodujących w dziedzinie zabawkarstwa, z dobrze udokumentowaną historią, należały Francja, Niemcy, Anglia, Włochy i Rosja. Zabawki drewniane na większą skalę wytwarzano w nich już od XVI do XIX wieku.

We Francji tradycja ich wyrobu sięga końca XV wieku. Produkcją zabawek zajmowali się nie tylko rzemieślnicy skupieni w dużych miastach. Znaczna ich część powstawała w wiejskich i miejskich ośrodkach prowincjonalnych. Najbardziej znanym centrum od XVIII do XIX wieku produkującym zabawki ludowe był region Qyeras w Alpach Wysokich. Powstawały one też w takich ośrodkach jak: Compiègne, Saint-Claude, Plombières czy Notre Dame de Liesse. Wykonywane były często za pomocą bardzo prostych narzędzi np. zwykłego noża, zdobione farbami własnej roboty z naturalnych składników. Ich niskie ceny i masowość produkcji spowodowały, że były sprzedawane od XVIII do XIX wieku, też w domach handlowych Paryża, stając się zabawkami powszechnie dostępnymi i popularnymi wśród wszystkich stanów. Podobny charakter miała wytwórczość zabawek w Niemczech, od XV wieku z wyrobu ich sływały dwa ośrodki – Norymbergia i Saksonia, gdzie bazę do rozwoju zabawkarstwa stworzyły inne uprawiane tam rzemiosła drewniane. W Rosji najbardziej znanym centrum zabawkarstwa, już od XV wieku, był Zagorsk koło Moskwy¹⁸. Na ziemiach polskich w XVIII i XIX wieku tego typu zabawki były również wyrobami rzemieślniczymi. W drugiej połowie XIX wieku lub na przełomie XIX i XX wieku, w ich produkcji wyspecjalizowało się wiele wiosek na południu kraju¹⁹.

17 J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Kraków 1925, s. 287.

18 J. Bujak, op. cit., s. 47-49.

19 Np. wieś Koszarawa w ośrodku żywieckim, w której ok. 1860 r. wytwórstwem zabawek zajmowało się 6-8 rodzin (T. Seweryn, op. cit., s. 102).

ZABAWKI W POLSKIEJ KULTURZE LUDOWEJ

W miarę rozwoju industrializacji na terenach polskich od 2. poł. XIX wieku, większej dostępności zabawek fabrycznych dla grup społecznych lepiej sytuowanych, drewniane bąki, koniki na kiju, kołatki, wiatraczki itp. pozostały głównie w użyciu dzieci biedniejszych warstw społeczeństwa – chłopów, robotników²⁰. Niewątpliwie miał na to wpływ czynnik ekonomiczny – niskie ceny, możliwość wykonania ich we własnym zakresie i niewielkim kosztem z materiałów łatwo dostępnych w gospodarstwie domowym. Z czasem zaczęto tego typu zabawki łączyć z kulturą ludową, gdyż to w jej obrębie najdłużej przetrwała tradycja zabawy nimi i wytwarzania ich w formie zasadniczo niezmienionej od wieków. Zabawki te powstawały zazwyczaj w najbliższym otoczeniu dziecka, przede wszystkim w środowiskach wiejskich. Ich wykonawcami byli rodzice, dziadkowie, same dzieci, lokalni rzemieślnicy czy artyści ludowi.

Z dużym opóźnieniem w stosunku do innych krajów europejskich, bo dopiero od 2. poł. XIX wieku do początku XX wieku zaczęły powstać u nas ośrodki ludowego zabawkarstwa drewnianego z własnymi charakterystycznymi wzorami i kolorystyką. Powstanie ich, podobnie jak w wielu krajach europejskich np. we Francji, Niemczech, miało po części związek z polityką gospodarczą zmierzającą do poprawy sytuacji ekonomicznej najbiedniejszych warstw ludności. Na ziemiach polskich inicjatywą w tym zakresie wykazywały się m.in. władze Galicji. Działania ich były skierowane głównie do małopolskich chłopów zamieszkujących nieuprawne tereny góryste obfitujące w lasy. Były one doskonałym źródłem surowca do wyrobu zabawek, który stwarzał dodatkowe możliwości zarobkowania.²¹ Zabawkarstwo europejskie miało też inspirujący wpływ na produkcję naszych ośrodków. Wiele wzorów zabawek wytwarzanych w Europie, takich jak dziobiące kurki, kujące niedźwiedzie czy kowale, konie na biegunach, zostało zaadoptowanych twórczo pod względem formy i estetyki na potrzeby rynku krajowego²².

Działalność powstałych w tym czasie centrów zabawkarskich, takich jak żywieckiego, myślenickiego, kieleckiego, krakowskiego, rzeszowskiego (skupionego m.in. w Leżajsku i Brzozie Stadnickiej), zaznaczyła się w naszej kulturze i nie-

20 Źródła ikonograficzne przedstawiają najczęściej dzieci z wyższych warstw społecznych bawiących się takimi zabawkami. Brak takich wcześniejszych źródeł odnoszących się do polskiej kultury ludowej. Dopiero T. Seweryn i J. Bujak, jako pierwsi podjęli temat zabawki ludowej szukając jej korzeni w europejskim kręgu kulturowym.

21 J. Bujak, op. cit., s. 139-140.; R. Ślęczka, *Z tradycji wytwórczości zabawkarskiej w Krakowie i jego okolicach* [w:] *Zabawka - przedmiot ludyczny i obiekt kolekcjonerski*, red. K. Kabacińska-Łuczak, D. Żołądź-Strzelczyk, Poznań 2016, s. 23.

22 J. Bujak, op. cit., s. 9-80.; T. Seweryn, op. cit., s. 88-89.; R. Ślęczka, op. cit., s. 23.

wątpliwie miała wpływ na współczesną sytuacją tej sfery wytwórczości. Wyroby wspomnianych ośrodków, funkcjonujących z różną intensywnością do czasów współczesnych, jeszcze do połowy XX wieku cieszyły się dużą popularnością na jarmarkach i odpustach odbywających się w całym kraju.

SPOŁECZNO-KULTUROWE ASPEKTY ZABAWEK LUDOWYCH

Zabawki ludowe, oprócz swojej podstawowej funkcji ludyecznej, kodowały wiele treści społecznych i kulturowych związanych z życiem rodziny, wsi, regionu, mających istotny wpływ na wychowanie i rozwój dziecka. Dostarczały dziecku wiedzy o otaczającym je świecie, przygotowywały do przyszłych ról społecznych i zawodowych.

Tematem zabawek były popularne na wsi zawody – np. drwała, kowala, tracza. Przedstawiały zajęcia gospodarskie – karmienie ptactwa domowego, ubijanie masła, miniaturowe narzędzia pracy, przedmioty codziennego użytku, środki transportu – wozy zaprzężone w konie, traktory, kutry, łódki, a także znaczące dla wsi urządzenia jak wiatraki. Zbudowane w oparciu o proste mechanizmy działania jednocześnie w sposób przystępny przekazywały też dziecku wiedzę z zakresu praw fizyki. Powszechnym tematem zabawek były również zwierzęta, wśród których prym wiódł koń, ze względu na szczególną rolę jaką spełniał w gospodarstwie wiejskim.

Pewne grupy zabawek wyraźnie były ukierunkowywane na płeć i przypisane jej role związane np. z macierzyństwem czy zajęciami uznawanymi za męskie. Zabawkami dziewczynek były lalki, kołyski, miniaturowe naczynia, chłopców zaś łuki, proce, pistolety, szable, miniaturowe drewniane narzędzia, wzorowane na tych, których używano w gospodarstwie, jak młotki, siekiery, łopatki.

W tematyce zabawek i ich charakterze ujawniała się bardzo często specyfika regionalna. W regionach nadmorskich, gdzie dominowały zajęcia związane z rybołówstwem, zabawki przedstawiały kutry, statki, łódki. Na bogatych rolniczo Kujawach, gdzie wysoką pozycję społeczną miał zawód młynarza, popularne były wiatraki przyjmujące różne formy. Często dostępność i obfitość określonego surowca determinowała charakter zabawek, np. na Kaszubach czy Kujawach wyplatano je chętniej z wikliny, na Pałukach ze słomy.

Treść zabawek odzwierciedlała również zmiany zachodzące w świecie otaczającym dziecko. Na ich podstawie widzimy, jak zmieniały się narzędzia pracy, przedmioty codziennego użytku, środki transportu – na przykład w okresie międzywojennym tematem zabawek ludowych stały się także samochody i samoloty.

Szczególnego znaczenia nabierały zabawki wytwarzane w rodzinie dziecka przez dziadków, rodziców. Cechowały się zawsze dużym indywidualizmem, jeśli chodzi o surowiec użyty do ich zrobienia, formę, zdobnictwo. Wykonywane specjalnie dla swoich dzieci czy wnuków wpływały na zacieśnienie więzi rodzinnych. Często funkcjonowały w kolejnych pokoleniach, z czasem stając się rodzinną pamiątką z dzieciństwa przechowywaną z dużym sentymentem.

Zabawki powstające w najbliższym otoczeniu dziecka wykonywane były też marginalnie przez lokalnych rzemieślników związanych z obróbką drewna czy gliny (stolarzy, stelmachów, cieśli, garncarzy), ale też osoby uzdolnione artystycznie, np. rzeźbiarzy ludowych. Ich wyroby wyróżniały się walorami estetycznymi, a nawet sposobem narracji – na przykład rozbudowanymi wielofiguralnymi scenkami rodzajowymi. Powiedzieć można, że stawały się one często swoistym dziełem sztuki, spotykając się z uznaniem zarówno dzieci, jak dorosłych. Tego typu zabawki o wysokim poziomie artystycznym można znaleźć w wielu kolekcjach muzealnych. W ich treści często odzwierciedlają się też tradycje i cechy regionalne. Interesującym przykładem może być zabawka „Tracze” wykonana w 1953 r. przez Mieczysława Petę z Borzestowa na Kaszubach, z wyrzeźbionymi postaciami w ubraniach charakterystycznych dla rybaków, znajdująca się w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Toruniu.

Nieco inna była specyfika społeczno-kulturowa zabawek ludowych wytwarzanych w ośrodkach zabawkarskich, zarówno pod względem ich charakteru, rodzaju wytwórczości, jak i odbiorcy. Ich cechą charakterystyczną było podobieństwo kształtów i malatur wspólne dla danego ośrodka. Impulsem do podejmowania się przez mieszkańców wsi chałupniczej działalności zabawkarskiej była chęć dorobienia do skromnego budżetu domowego w okresach wolnych od prac polowych, zwłaszcza zimą. W seryjną produkcję zabawek były zaangażowane często całe rodziny, włącznie z dziećmi, dla których przedmioty te, z powodu pracy przy ich wyrobie, przestawały być atrakcyjne pod względem ludycznym²³. Zabawki sprzedawane na targach, odpustach, najczęściej przez samych zabawkarzy, docierały do odbiorców na terenie całego kraju, zarówno wiejskich, jak i miejskich. Handel nimi nie tylko przynosił dochód, ale przyczyniał się do rozszerzania kontaktów międzyludzkich i kulturowych, a również do poznawania wyrobów zabawkarskich innych ośrodków. Wprowadzał element rywalizacji między ośrodkami, a także samymi zabawkarzami, stymulując ich twórczo do wymyślania nowych wzorów i zdrowej konkurencji.

23 T. Seweryn, op. cit., s. 14

W lokalnych społecznościach zabawki były też czynnikiem integrującym środowisko. Walory artystyczne zabawek – forma, kolorystyka, ornamentyka – odzwierciedlały upodobania plastyczne danej społeczności, wpływały na kształtowanie się gustów estetycznych jej najmłodszych członków. Z czasem zabawki, jako charakterystyczny i rozpoznawalny element lokalnej kultury, stawały się też jednym z wyznaczników tożsamości regionalnej.

ZABAWKI W WIERZENIACH, OBRZĘDOWOŚCI I TRADYCJACH LUDOWYCH

Wiele przedmiotów w zależności od kontekstu i roli, jaką im się wyznaczało, miało zmienną funkcję. Często następowało zacieranie się sensów przypisywanych im w minionych wiekach i pojawianie się nowych pod wpływem zachodzących procesów społecznych i kulturowych. Tak było z wieloma zabawkami takimi jak: lalki, grzechotki, kołatki, gliniane dzwoneczki, toporki, wszelkiego rodzaju gwizdki, pukawki, ptaszki na gałązkach, które pierwotnie były przedmiotami mającymi związek ze sferą wierzeń, magii i obrzędowością.

Lalka, plastyczne odzwierciedlenie postaci ludzkiej, w kulturze ludowej najczęściej był to wyrób własny wykonany z resztek tkanin, włóczek, trocin itp. Według Stanisława Poniatońskiego, przybyła ona „do ludu z miast i od warstw oświeconych, gdzie znacznie wcześniej nastąpiła degeneracja jej dawnego charakteru” z czasów średniowiecznych, mającego związek z kultem przodków. Trzymano wówczas w domach figurki lalek wyobrażające zmarłych. Spotykane w Polsce jeszcze w połowie XX wieku powiedzenie „pójść do lali” było reminiscencją dawnych wierzeń i oznaczało „pójść do przodka”, czyli umrzeć²⁴. Na Pomorzu, w niektórych regionach, jak Bory Tucholskie, jeszcze w okresie międzywojennym dzieci bały się lalek fabrycznych dostępnych w miastach, gdyż jawiły im się jako „miniaturowe trupy ludzkie”²⁵. Niewątpliwie przeświadczenie to miało związek z dawnymi wierzeniami, ale z czasem było argumentem wykorzystywanym przez rodziców niechętnych kupowaniu tej zabawki, głównie ze względów oszczędnościowych. Natomiast zabawa lalką własnej roboty była powszechna i nie wzbudzała takich obiekcji.

24 J. Bujak, *O genezie i zmiennych funkcjach lalki*, „Zeszyty Naukowe UJ, Prace Etnograficzne” 1983, z. 18, s. 107-108; S. Poniatoński, *Etnografia Polski* [w:] „Wiedza o Polsce”, t. 3, Warszawa 1932, s. 269.

25 B. Sychta, *Kultura materialna Borów Tucholskich*, Gdańsk-Pelplin 1998, s. 93.

Materiały etnograficzne z 2 poł. XIX wieku z południowych regionów Polski – z Lubelskiego, Rzeszowskiego, Tarnowskiego, wskazują również na związki lalki z magią i wiarę w złe moce w niej siedzące, mogące zaszkodzić dziecku, które się nią bawi lub z nią śpi. Znane były też w Lubelskim zabiegi magiczne mające wyleczyć noworodka od płaczu z udziałem lalki wykonanej z drewna, tzw. „płaksy”, którą w nocy przy księżycu wyrzucano na dach domostwa, by odpędzić „marudę”²⁶. Na terenach polskich, lalka, choć nie tak często jak w Europie czy wielu krajach na świecie, występowała też w obrzędowości weselnej mając związek z magią płodności. Tadeusz Seweryn wzmiankuje o tym na przykładzie Śląska, gdzie jeszcze po II wojnie światowej utrzymał się zwyczaj kładzenia jej na kolanach panny młodej podczas uczyty lub wieszania nad jej głową, lub też wkładania do stojącej przed nią miski²⁷.

W czasach współczesnych, za reminiscencją tych dawnych praktyk można by uznać dekorowanie lalką fabryczną (ubraną na wzór panny młodej lub w stroju regionalnym) maski samochodu wiozącego parę młodych do ślubu. Lalka w tym nowym kontekście staje się ozdobą, wyróżnikiem orszaku ślubnego, a jej pierwotny związek z magią płodności dziś jest nie jednoznaczny²⁸.

W kulturze ludowej lalki miały związek też z obrzędowością bożonarodzeniową. W szopkach kolędniczych stawały się aktorami w spektaklach na temat narodzin Chrystusa, które często nawiązywały również do bieżących wydarzeń lokalnych czy narodowych. Oprócz Świętej Rodziny, trzech króli, Heroda, lalki przedstawiały postacie pochodzące z różnych grup etnicznych, zawodowych, postacie historyczne, a w przypadku szopek krakowskich także bohaterów legend jak Twardowskiego na kogucie, Lajkonika.

Wyraźny związek z obrzędowością wiosenną miały zabawki masowo sprzedawane od 2. poł. XIX wieku do lat 30. XX wieku, podczas dwóch kiermaszów krakowskich towarzyszących wielkanocnym odpustom Emausowi i Rękawce. Do tradycji należało zaopatrzyć dzieci w drewniane toporki i gliniane dzwoneczki specjalnie wyrabiane na te okazje przez twórców ludowych z Krakowa i okolic. Toporki w czasach prastowiańskich były istotnym rekwizytem w czasie igrzysk toczonych z okazji zaduszek wiosennych mających na celu zapewnić spokój duszom zmarłych. Dźwięki grzechotek, dzwoneczków miały związki z magią wegetatywną, wiarą, że ich odgłosy pobudzają

26 J. Bogdanowiczówna, *O lalkach*, „Wisła”, 1891, t. 5, s. 636-337; Władysław Kosiński, *Zapiski etnologiczne zebrane w Jurkowie i okolicy*, „Wisła” 1890, t. 4, s. 861-873.

27 T. Seweryn, *Polskie zabawki ludowe*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1949, t. 3, nr 6, s. 173.

28 R. Zięzio, *Magia lalki. Geneza i zmienność funkcji lalki*, Płock – Toruń – Kielce 1994. Brak jest jednak współczesnych badań potwierdzających te związki.

przyrodę do życia, odpędzają złe moce. Przedmioty te kupowane na odpustach były nie tylko zabawką i pamiątką, ale miały posiadaczom również zapewnić zdrowie i powodzenie przez cały rok. W czasie kiermaszów emausowych i rękawkowych popularne były też inne dźwiękowe zabawki mogące czynić hałas jak wszelkiego rodzaju gliniane gwizdki, piszczałki, drewniane grzechotki, klekotki, pukawki, tylko wtedy była sprzedawana zabawka z ptaszkami siedzącymi na gałązkach tzw. *drzewko życia*. Wszystkie te zabawki nawiązywały do tych samych idei obrzędowości, budzenia się życia wraz z nadejściem wiosny²⁹. Wiele z tych zabawek – jak gwizdki, pukawki, dzwoneczki – popularnych do dziś, wyrabianych przez artystów ludowych, można kupić w krakowskich sukiennicach czy na różnych jarmarkach rękodzieła ludowego. Oderwane od dawnego kontekstu kulturowego funkcjonują jako przedmioty ludyczne, są gadżetami służącymi ozdobie lub pamiątkami z podróży.

ZABAWKI LUDOWE – TRADYCJA W NOWYCH KONTEKSTACH

Współcześnie wiele zabawek – jak bąki, terkotki, kołatki, drewniane koniki, gwizdki ceramiczne – jest utożsamianych z kulturą ludową. Historia ich funkcjonowania i upowszechniania na przestrzeni wieków, w różnych warstwach społecznych, świadczy, że powiązanie ich z ludową wytwórczością w Polsce nastąpiło dosyć późno w stosunku do innych krajów europejskich³⁰.

Po II wojnie światowej zabawki ludowe zaczęły tracić swoją atrakcyjność na rzecz zabawek fabrycznych zarówno w środowiskach wiejskich, jak i miejskich. Wiązało się to ze zmianą sytuacji polityczno-ekonomicznej naszego kraju i postępującymi procesami industrializacji. Tradycja wyrobu zabawek ludowych, mimo zachodzących przemian, przetrwała jednak do dziś. Złożyło się na to kilka czynników. W niektórych środowiskach wiejskich, ze względów oszczędnościowych, zabawki na potrzeby własnej rodziny i najbliższego otoczenia wykonywano jeszcze do lat 90. XX wieku. Ich wzory były często wykorzystywane i są nadal powielane przez wielu rzeźbiarzy ludowych robiących zabawki na sprzedaż. Istotną rolę odegrała też polityka kulturalna państwa nastawiona na podtrzymywanie ludowej wytwórczości o charakterze artystycznym oraz działalność realizujących ją instytucji kultury, w tym głównie Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (Cepelii). Postawa taka przyczyniła

29 T. Seweryn, *Polskie zabawki ludowe*, „Polska Sztuka Ludowa” 1949, t. 3, z. 6, s. 172-174; T. Seweryn, *Polskie zabawki ludowe*, Warszawa 1960, s. 31-49.

30 Braku wcześniejszych źródeł i badań na temat zabawek ludowych.

się do ożywienia dawnego zabawkarstwa ludowego. Znalazło ono kontynuatorów, zwłaszcza w tych ośrodkach, które przed II wojną światową były najaktywniejsze. Największym odbiorcą ich wyrobów do lat 90. XX wieku była Cepelia. Zabawki trafiając do prowadzonych przez nią sieci sklepów na terenie całego kraju, były kupowane głównie przez klientelę wywodzącą się ze środowisk inteligenckich, z przeznaczeniem do ozdoby wnętrz, jako pamiątka regionalna. Ich funkcja ludyczna często schodziła na plan dalszy, stając się mało istotną dla użytkowników. W sklepach cepeliowskich obok zabawek z ośrodków, sprzedawano też wyroby nawiązujące do kultury ludowej, które mimo wyraźnych konotacji w nazwie wskazujących na ich ludyczny charakter, nigdy tym celom nie służyły. Tak było z „lalkami ludowymi” (il. 10) ubranymi w stroje regionalne. Jako modele nie zawsze wiernie odwzorowujące autentyczne ubiory, pełniły przede wszystkim funkcję dekoracyjną. W czasach PRL-u były pamiątką chętnie kupowaną przez obcokrajowców czy suwenirem wywozonym za granicę, również przez delegacje rządowe, stając się etykietą naszej kultury narodowej.

Zmiany ustrojowe po 1989 roku i rozwój gospodarki wolnorynkowej w latach 90. XX wieku w istotny sposób wpłynęły też na działalność ośrodków zabawkarskich. Upadek Cepelii i zamknięcie większości spółdzielni zrzeszających



10. Lalki - Łowiczanka i Łowiczanin, Spółdzielnia Pracy, im. St. Wyspiańskiego, Kraków, lata 80. XX w., (MET/IMP/158 i 159), fot. Adam Zakrzewski



11. Łukasz Mentel, kiermasz w Muzeum Etnograficznym w Toruniu, 2015, fot. Bożena Olszewska

zabawkarzy spowodowały, że część z nich zrezygnowała ze swojej działalności. Znalazła się jednak duża grupa twórców, zwłaszcza z młodego pokolenia, która zaczęła się parać wyrobem zabawek ludowych na własny rachunek. Wielu z nich kontynuuje zabawkarskie tradycje dziadków i ojców, bazując też na wzornictwie regionalnym charakterystycznym dla danego ośrodka. Inna jest jednak ich motywacja do podejmowania tego rodzaju działalności. W okresie największej aktywności ośrodków, od końca XIX do lat 30. XX wieku, wyrób zabawek był dla mieszkańców wsi dodatkowym źródłem dochodu, podobnie jak dla współpracujących z Cepelią zabawkarzy kontynuujących tradycje tych centrów. Nowa sytuacja społeczno-ekonomiczna i kulturowa związana m.in. z modą na zabawki ludowe spowodowała, że

ich wyrób dla wielu młodych twórców stał się podstawą utrzymania i głównym zawodem, często nie związanym z wykształceniem. Zmianie też uległ status społeczny osób zajmujących się zabawkarstwem. Nastąpiła nobilitacja tego zawodu z *konikarza*, określenia niezbyt pochlebnego używanego dawniej przez bogatszych mieszkańców wsi, na artystę ludowego.

Przykładem i reprezentantem młodego pokolenia zabawkarzy jest Łukasz Mentel (ur. 1986 r.) ze Stryczawy (woj. małopolskie, ośrodek żywiecki), prawnuk Teofila Mentla, twórcy który zapoczątkował wyrób ptaszków stryszawskich. Od dziecka pomagał on ojcu Tadeuszowi przy wyrobie zabawek, nie wiązał jednak z tym swojej przyszłości. Po studiach na Uniwersytecie Ekonomicznym w Krakowie, krótko pracował jako księgowy. W wolnych chwilach zaczął rzeźbić hobbistycznie ptaszki i koniki w oparciu o stare wzory żywieckie oraz tworzyć kolekcję rzeźb i zabawek autorstwa dziadka Juliana, skupując je od znajomych. Po jakimś czasie zrodził się u niego pomysł na własną dzia-



11. a Zabawki z ośrodka żywieckiego, wyk. Ł. Mentel, Stryszawa, woj. małopolskie, 2016, ze zbiorów MET (MET/63482-63485), fot. Adam Zakrzewski

łałość gospodarczą związaną z zabawkarstwem. W 2011 roku otworzył rodzinną firmę o nazwie Folkmania zajmującą się wyrobem i dystrybucją ludowych zabawek (il. 11). Swoje wyroby sprzedaje na kiermaszach i jarmarkach sztuki ludowej nie tylko w kraju, ale również za granicą – we Francji, w Słowacji. Jednocześnie aktywnie włącza się w promocję zabawek ludowych i podtrzymywanie tradycji ich wyrobu jako elementu kultury żywieckiej, prowadząc warsztaty dla dzieci i młodzieży w tym regionie. Zabawkarstwo stało się jego pasją, ale też zawodem przynoszącym mu prestiż, nagrody, status twórcy ludowego. Dla wielu wytwórców zabawek, świadomie kontynuujących tradycje regionalne, posiadanie tego statusu potwierdzonego przez STL ma duże znaczenie. Pozawala im brać udział w targach, jarmarkach, konkursach sztuki ludowej, ale też obliguje ich do utrzymywania odpowiedniego poziomu swojej wytwórczości.

Przyglądając się w ciągu ostatnich kilkunastu lat zabawkom ludowym sprzedawanym na kiermaszach sztuki i rękodziela, na bardzo popularnych jarmarkach miejskich, w galeriach i obserwując wzrastające nimi zainteresowanie klientów, nasuwa się kilka pytań. Warto zastanowić się nad tym, w jakim sposób sięgają one do tradycji ludowej, czym spowodowana jest moda na nie i co znaczą dla współczesnego odbiorcy.



12. Od lewej: terkotka, wyk. J. Michniak, Gorlice, woj. małopolskie, 1994, (MET/48469), terkota z Pinokiem, poch. Podhale, Jarmark Katarzyński, Toruń 2016, kołatka, wyk. K. Brej, Jasło, woj. podkarpackie, 1976, (MET/48469); fot. Adam Zakrzewski

Zabawki powstające w regionach o utrwalonej tradycji zabawkarskiej bazują w dużym stopniu na dawnych wzorcach i technikach ich działania. Zasadniczej zmianie uległa ich kolorystyka. Miało to związek z odchodzeniem już od połowy lat 70. XX wieku od barwników naturalnych i pojawieniem się w sprzedaży nowego rodzaju farb olejnych, nitro, akrylowych, trwalszych i dających większe możliwości kolorystyczne. Na przykład koniki typowe dla ośrodka żywieckiego, jeszcze do lat 80. XX wieku malowane tam głównie na czerwono, obecnie prezentują szeroką paletą barw (il. 11a). Dotyczy to również innych zabawek jak m.in. koników z wozem drabiniastym, z bryczką.

Znaczna część zabawek autorstwa młodego pokolenia zabawkarzy jest twórczą adaptacją tradycyjnych wzorów. Wśród ich wyrobów pojawia się wiele nowych form i rozwiązań świadczących o dużej inwencji i pomysłowości ich twórców. Dawne zabawki są wzbogacane o nowe elementy lub nadawane są im nowe kształty. Przykładem może być tu drewniana kołatka. Jej zasadnicza konstrukcja pozostała bez zmian, ale we współczesnej wersji jej trzonek zwieńcza głowa bajkowej postaci Pinokia czy myszki Miki (il. 12). Coraz częściej następuje też odejście od statycznej formuły zabawek ludowych poprzez dynamiczne kształtowanie ich sylwetek. Pod wpływem współczesnych



13. Zabawki z Podhala, Jarmark Katarzyński, Toruń 2016, fot. Bożena Olszewska

potrzeb konsumenckich odstępuje się od wyrobu niektórych zabawek jak taczki, kołyski, z drugiej strony obserwuje się podejmowanie przez zabawkarzy tematyki nowej. Popularne w kulturze ludowej zabawki karuzelki i ptaki „klepaki” trzaskające skrzydełkami, osadzone na dwukołowym podwoziu i wprawiane w ruch za pomocą kijka, zostają zastąpione postaciami rodem z filmowych dziecięcych animowanych kreskówek – fokami grającymi w piłkę, smokami, egzotycznymi ptakami, słoniami itp. (il. 13, 14). Poddane ludowej stylizacji poprzez wykorzystanie cech charakterystycznych dla zabawek tradycyjnych – jak lapidarność formy, jaskrawa kolorystyka, kwiatowa ornamentyka, zasada działania – wpisują się w ich konwencję. Czasami dodaje im się elementy niosące czytelny komunikat – np. kapelusz góralski na głowach kaczek na kółkach. Powstają wyroby zawierające w swej istocie elementy zabawki ludowej wzbogacane o treści bliskie współczesnemu odbiorcy i kreujące w ostateczności efekt ludowości. Takie zabawki, pozbawione zazwyczaj wyraźnych cech regionalnych, wpisują się bardziej w nurt współczesnego projektowania odwołującego się na różne sposoby do kultury ludowej. Bardziej adekwatny staje się dla nich termin etnozabawki, używany także często przez samych zabawkarzy, m.in. Łukasza Mentla reklamującego swoje wyroby pod takim hasłem na stronie internetowej własnej firmy.



14. Zabawki z ośrodka kieleckiego, wyk. E. Ślusarczyk, Łączna, woj.świętokrzyskie, Jarmark Katarzyński, Toruń 2016, fot. Bożena Olszewska

Sięganie do dziedzictwa ludowego, etnicznego w sztuce, rzemiośle, przemyśle artystycznym jest trendem ogólnoswiatowym widocznym również w zabawkarstwie. Z jednej strony wpływa on na pewną unifikację wzornictwa tej dziedziny. Wiele wzorów dawnych zabawek znanych w Europie od wielu wieków stanowi współcześnie inspirację nie tylko dla twórców ludowych, ale też jest wykorzystywana przez firmy zajmujące się produkcją i dystrybucją zabawek drewnianych na szerszą skalę. Przykładem mogą być dziobiące kurki, zabawka o niemieckim rodowodzie, wzór utrwalony w naszej tradycji zabawkarskiej, bardzo chętnie powielany od XIX w. do dziś przez polskich twórców ludowych. Ze względu na konkurencyjną cenę, zabawka ta jest sprowadzana też ostatnio na nasz rynek z Ukrainy

przez osoby zajmujące się handlem. Czymś naturalnym, czymś swojskim jest dla nas, kiedy spotkamy ją na straganach w Polsce oferujących rodzime rękodzieło, zdziwienie może budzić znalezienie jej w niemal identycznej formie w sklepikach na Bali obok tamtejszych lokalnych pamiątek. Produkowana tanio m.in. w Chinach, na zlecenie firm zabawkarskich, dociera do odległych i różnych kulturowo zakątków świata. Przestaje być lokalnym wyrobem etnicznym, staje się zabawką uniwersalną z rodowodem trudnym do określenia. Dla wielu odbiorców może jednak zostać suwenirem z podróży, również z Indonezji.

Jednocześnie, w dobie nasilających się procesów globalizacji i ruchów migracyjnych, coraz modniejszym staje się odwoływanie do własnych tradycji i ich kultywowanie jako sposób na zaznaczenie odrębności lokalnej, narodowej. Zabawki obok wielu dziedzin sztuki ludowej, jak np. rzeźba, haft, ceramika, zdobnictwo, stają się istotnym wyróżnikiem naszego dziedzictwa kulturowego wpisującym

się we współczesne mody i oczekiwania odbiorców. W regionach czy ośrodkach o utrwalonych tradycjach zabawkarskich są ważnym elementem wykorzystywanym przy podkreśleniu własnej tożsamości i chętnie podnoszonym przy budowaniu tzw. małych ojczyzn. Konsolidują lokalne społeczności i stają się walorem regionu, wskazującym na jego wyjątkowy charakter, czyniąc go również atrakcyjnym pod kątem turystycznym.

Takim przykładem może być Żywiecczyzna. Zabawkarstwo ludowe od XIX wieku zajmowało ważną pozycję w twórczości beskidzkiej wsi, głównie z powodów ekonomicznych. Współcześnie doceniono jego rolę, włączając je do szerszego obiegu kulturowo-społecznego, budując wokół niego cały program edukacyjny i promocyjny regionu bazujący na historycznych tradycjach tego rzemiosła. Stworzono korzystne warunki dla działalności zabawkarzy i sprzedaży ich wyrobów. W 1993 roku powstało Beskidzkie Centrum Zabawkarstwa Ludowego w Stryszawie, które kontynuuje działalność zapoczątkowaną w 1975 r. przez Wojewódzki Dom Kultury w Bielsku-Białej nastawioną na kultywowanie tradycji ludowych, w tym również zabawkarskich. W tym celu podejmuje ono wiele przedsięwzięć. Organizuje cyklicznie konkursy na zabawki żywieckie, adresowane do szerokiej grupy wiekowej uczestników. Prace pokonkursowe eksponuje w utworzonym przez siebie muzeum zabawkarstwa. Prowodzi z Gminnym Ośrodkiem Kultury w Stryszawie warsztaty dla dzieci i młodzieży, na których zapoznają się one z pracą zabawkarza, mogą wykonać własne zabawki papierowe według szablonów odrysowywanych ze wzorników dawnych zabawek charakterystycznych dla tego regionu, takich jak koniki, koniki z bryczką, ptaki „klepaki”, kołyski. Od 1997 roku w Stryszawie corocznie odbywa też się *Święto Zabawki Ludowej*, wielka impreza folklorystyczna, której ideą jest poszerzanie wiedzy o historii zabawki żywieckiej, kształtowanie poczucia więzi młodego pokolenia ze środowiskiem, z jego lokalną tradycją. Stało się ono także atrakcją regionalną przyciągającą zarówno polskich, jak i zagranicznych turystów. Zabawkarstwo ludowe, jako ginący zawód, zostało włączone również do projektu „Szlak Rzemiosła Małopolski” mającego na celu poznawanie lokalnej kultury i jej promocję. Przystąpiło do niego 16 twórców wyrabiających zabawki tradycyjnymi metodami. Można ich odwiedzać przez cały rok, poznawać warsztat pracy i kupować ich zabawki. Ta oferta kulturalno-turystyczna, uwzględniająca i przyciągająca zwłaszcza młodego odbiorcę, została przygotowana z wykorzystaniem współczesnych środków multimedialnych jak portal internetowy i własna telefoniczna aplikacja mobilna, poprzez które można skorzystać z wirtualnego przewodnika z interaktywną mapą tras, uzyskać informacje o zabawkarzach i wydarzeniach, zaplanować szlak swojej wizyty.

Wiele muzeów, w tym Muzeum Etnograficzne w Toruniu, poprzez organizację różnorodnych wydarzeń z udziałem zabawek ludowych – wystaw, warsztatów, kiermaszów itp., włącza się aktywnie w ich promocję, przyczyniając się też do utrwalania i kultywowania polskich tradycji ludowych.

Popularność zabawek ludowych w dobie wszechobecnej mechanizacji i cyfryzacji, gier komputerowych jest również efektem pojawienia się grup konsumenckich promujących nowy ekologiczny styl życia, świadome rodzicielstwo, stawiających na życie bliżej natury i wychowywanie dziecka w opozycji do kultury masowej. Właśnie ci odbiorcy doceniają naturalne surowce, z których są wykonane ludowe zabawki, prostotę formy i działania, ich estetykę – walory odgrywające dużą rolę w wychowaniu dziecka, pobudzające jego wyobraźnię i pozwalające na twórczą zabawę.

Zabawki ludowe coraz częściej wkraczają w obszary życia dotychczas zupełnie im obce, zaczynając pełnić wiele nowych funkcji. Ich walory estetyczne zostały zauważone przez właścicieli, tak ostatnio modnych, karczm serwujących jadło regionalne, urządzonych w stylu ludowym. Tradycyjne zabawki, obok wielu innych przedmiotów wydobytych ze strychów czy kupionych na targach staroci, pokryte patyną czasu, stają się ich atrakcyjną ozdobą, mającą przywołać klimat przeszłości. Włączone w nowy kontekst, zyskują drugie życie. W wielu tego typu miejscach, można również spotkać specjalnie zaaranżowane dla dzieci kącki z wykonanymi współcześnie zabawkami ludowymi, w których najmłodsi goście w mogą sobie umilić czas zabawą.

Drewniane kołatki, terkotki, jak również bardzo popularne do niedawna na straganach odpustowych trąbki, piszczałki i gwizdki weszły do sfery ludycznej dorosłych związanej z kibicowaniem. Są one używane obok wielu innych niezbędnych gadżetów przez kibiców dopingujących swoje drużyny w czasie imprez sportowych. Stały się zauważalną częścią kultury masowej.

Jako produkty rodzime zabawki ludowe są także ważnym elementem wykorzystywanym przy promocji Polski za granicą, mającym zwracać uwagę na naszą kulturę, na jej niepowtarzalny charakter, zachęcać do odwiedzin naszego kraju. Towarzyszą wielu międzynarodowym imprezom – jarmarkom i kiermaszom polskiej sztuki ludowej, przeglądów zespołów folklorystycznych, jak i targom produktów regionalnych, na których cieszą się nie mniejszą popularnością niż żywność wykonywana według starych receptur. Zaczynają funkcjonować jako produkt „polska marka”, zyskując tym samym nowy status. Stały się one także podstawą dla wielu projektów etnodizajnerskich, prezentujących nasze dziedzictwo kulturowe w sposób nowoczesny, atrakcyjny, włączając je we współczesne konteksty kulturowe,

społeczne, a nawet polityczne, dokładając do nich nowe treści. Sięganie do dziedzictwa ludowego w sztuce projektowania nie jest zjawiskiem nowym. Jest obecne na gruncie polskim już od ponad stu lat w działaniach artystów profesjonalnych i projektantów stawiających wobec sztuki użytkowej przez ten cały okres podobne cele – jak walkę z brzydotą i kształtowanie gustów estetycznych, a także zaznaczenie własnej tożsamości kulturowej i narodowej. W historii polskiego etnodizajnu przedmiotem projektów bazujących na sztuce ludowej były również zabawki. Interesujące ich projekty, które utrwaliły się w naszej kulturze, powstały w Warsztatach Krakowskich działających w latach 1913-1926. Treść tych zabawek inspirowana była tradycjami i folklorem krakowskim, ich forma i zdobnictwo kształtowane zgodnie z estetyką i z zasadami charakterystycznymi dla sztuki ludowej. Wiele z nich można było kupić jeszcze do lat 90. XX wieku, w Sukiennicach krakowskich czy sklepach Cepelii. Pomysły artystów zrzeszonych w Warsztatach Krakowskich odnajdujemy w przedsięwzięciach współczesnych projektantów. Przykładem mogą być powstałe tam kolorowe drewniane bączki, które stały się inspiracją do projektów suvenirów na rozpoczęcie polskiej rezydencji w Unii Europejskiej w 2011 roku. Bączki – tancerki w strojach stylizowanych na kujawski, kurpiowski, łowicki i opoczyński – wręczane zagranicznym delegatom, zostały niejako ambasadorami kultury polskiej mającymi ocieplać nasz wizerunek na międzynarodowej scenie politycznej.

W ostatnich kilkunastu latach zabawki coraz częściej pojawiają się wśród etnodizajnerskich wyrobów tworzonych na sprzedaż w wąskich limitowanych edycjach lub jako przykłady współczesnej sztuki projektowania, prezentowanej na coraz bardziej modnych festiwalach i wystawach etnodizajnu. Plastycy projektujący tzw. etnozabawki, podobnie jak ich poprzednicy z Warsztatów Krakowskich, szukają dla nich osadzenia w tradycji poprzez nawiązywanie do treści, form, materiału, technik, zdobnictwa funkcjonujących w szeroko pojętej artystycznej wytwórczości ludowej, w tym również w zabawkarstwie. Powstają zabawki, które łączą w sobie wiele różnych elementów charakterystycznych dla estetyki ludowej, często wyjętych z ich pierwotnego kontekstu. Dobór ich i sposób zestawienia, zazwyczaj w nieistniejących w kulturze ludowej konfiguracjach, odpowiadający współczesnym trendom sztuki projektowania, pozostaje sprawą autorską. Interesującą interpretację znalazła zabawka konika na kiju zaprezentowana na wystawie *Etnodizajn wczoraj i dziś: inspiracje czy naśladownictwo* w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy w 2014 roku. W przeciwieństwie do tradycyjnej wersji ludowej wykonywanej z drewna, łeb koński został ukształtowany z miękkiego surowca, obszytego tkaniną o żywej, ostrej kolorystyce.

Zabawki ludowe odegrały też główną rolę w unikatowym projekcie zaprezentowanym po raz pierwszy na krakowskim Festiwalu Etnodizajnu w 2010 roku. W jego ramach, z udziałem plastyków, etnografów, rzemieślników, została przygotowana, interaktywna, plenerowa wystawa „mega-zabawek” dla dzieci i dorosłych, inspirowanych zabawkami pochodzącymi z Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Drewniane żywieckie czy kieleckie koniki, figurki powstałe w Warsztatach Krakowskich zostały powiększone i przeniesione na ruchomą karuzelę, a popularne w czasie odpustów emausowych na początku XX wieku zabawki w kształcie miniaturowych huśtawek zyskały rozmiary pozwalające się na nich bujać. W przestrzeni miasta umieszczono też przeskalowane do bardzo dużego rozmiaru wiatraczki odpustowe, zdobione motywami z wycinanek ludowych. Te interesujące instalacje, będące przykładem połączenia sztuki ludowej ze współczesną sztuką projektowania, w 2013 roku zostały zaprezentowane też na Międzynarodowym Biennale Designu w Saint-Étienne na ekspozycji *Nieposkromiona potrzeba frajdy* na terenie parku w sąsiedztwie siedziby Centre du Design. Spotkały się one z dużym zainteresowaniem francuskiej publiczności, nie tylko ze względu na ich stronę artystyczną, ale dając też okazję do dobrej zabawy. Maga-zabawki eksponowano także w Brukseli, Paryżu oraz w kilku miastach Polski.

Tego typu przedsięwzięcia z wykorzystaniem zabawek ludowych, dowiodły, że można w nich szukać również inspiracji dla współczesnych form kultury. Mega-zabawki wchodząc w przestrzeń miejską – otwartą sferę publiczną, nie tylko ją uatrakcyjniały, stawały się też alternatywą na spędzanie wolnego czasu, jednocześnie mogąc zmieniać i kreować oblicze kultury masowej. W kontaktach zagranicznych mogą być również płaszczyzną do międzykulturowego dialogu, zbliżenia się ludzi.

Na przestrzeni wieków zabawki ludowe, oprócz zasadniczej roli ludycznej, pełniły zawsze wiele innych funkcji adekwatnych do oczekiwań społecznych. Ich popularność do czasów współczesnych świadczy, że są jednym z elementów kultury zapewniających ciągłość naszej tradycji. Pojęcie zabawki ludowej czy etnozabawki (terminy często używane wymiennie przez odbiorców czy samych twórców) stało się dziś bardzo pojemne. Odnosi się ono zarówno do wyrobów wiernie powielających tradycyjne wzory, jak i tych będących dość swobodną ich interpretacją. Zabawki ludowe wzbogacane o nowe treści czy formy zyskują dodatkowe znaczenia, wchodząc w relacje odnoszące się do wielu kontekstów społeczno-kulturowych. Pokazują, że dbałość o własne dziedzictwo i podejście do niego w sposób nowoczesny, kreatywny, zaspokajający potrzeby współczesnego odbiorcy, może być również sposobem na zaznaczenie własnej odrębności kulturowej i narodowej, a także na podniesienie naszej atrakcyjności na arenie międzynarodowej.

BIBLIOGRAFIA:

- Bujak Jan, *Zabawki w Europie. Zarys dziejów*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1988.
- Boesch Hans, *Kinderleben in der deutschen Vergangenheit*, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1924.
- Bogdanowiczówna Jadwiga, *O lalkach*, „Wisła” 1891, t. 5, s. 636-637.
- Cegarra Marie, *Le quotidien de l'enfance. À propos d'un tableau de Bruegel l'Ancien*, „Ethnologie française” 2001, z. 1, s.119-130 (wersja polskojęzyczna: *Zapis dzieciństwa. À propos obrazu Bruegla Starszego*, tłum. Bożena Olszewska [w:] *Do Torunia kupić kunią*, red. Hubert Czachowski, Adrian Mianecki, PTL, Toruń 2008, s. 99-115).
- Dawne i współczesne zabawki dziecięce*, red. Dorota Żołądź-Strzelczyk, Katarzyna Kabacińska, Wydawnictwo Rys, Poznań 2010.
- Domagalska Kamila, „Średniowieczne i nowożytne zabawki dziecięce ze Starego Miasta w Elblągu”, praca magisterska, msnp, Archiwum Instytutu Archeologii i Etnologii, UMK, Toruń 2002.
- Endrie Walter, *Zolnay Laszlo, Fun and Games in old Europe*, Corvina, Budapest 1986.
- Etnodizajn wczoraj i dziś; inspiracje czy naśladownictwo*, red. Michał F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2014.
- Gołębiowski Łukasz, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym lub niektórych tylko prowincjach*, Warszawa 1831.
- Huml Irena, *Warsztaty Krakowskie*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1973.
- Kabacińska Katarzyna, *Zabawy i zabawki dziecięce w osiemnastowiecznej Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007.
- Kabacińska Katarzyna, *Dziecko na wybranych przedstawieniach ikonograficznych Michała Stachowicza (1768-1825)*, „Studia Edukacyjne” 2010, nr 12, s. 181-200 (https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/6047/1/SE_12_2010_kabacinska.pdf)
- Kitowicz Jędrzej, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, nakł. Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1925.
- Kosiński Władysław, *Zapiski etnologiczne zebrane w Jurkowie i okolicy*, „Wisła”, 1890, t. 4, s. 861-873.
- Lauda Natalia, *Konik na patyku i koń na biegunach - dzieje zabawki [w:] Zabawka - przedmiot ludyczny i obiekt kolekcjonerski*, red. Katarzyna Kabacińska-Łuczak, Dorota Żołądź-Strzelczyk, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 133-146.
- Lewińska Teresa, *Kolorowy świat zabawek. Zabawki ludowe w Polsce*, Muzeum Zabawkarstwa w Kielcach, Kielce 1995.
- Olszewska Bożena, *Polska zabawka ludowa w świetle badań i zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu” 1999, t. 2, s. 77-103.
- Olszewska Bożena, *Polska zabawka ludowa*, katalog wystawy, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2000.
- Olszewska Bożena, *Regionalne ośrodki zabawkarstwa ludowego [w:] Aleksander Błachowski, Etnografia, ścieżka edukacji regionalnej*, STL - PTL, Lublin-Toruń, 2003, s. 141-151.

- Poniatowski Stanisław, *Etnografia Polski* [w:] „Wiedza o Polsce”, t. 3, Warszawa 1932.
- Sobecki Tadeusz, „Zabawy dzieci dawniej i dziś we wsi Gniewkowo pow. Inowrocław”, rękopis, Archiwum Zakładu Etnologii UMK, Toruń, 1972.
- Sychta Bernard, *Kultura materialna Borów Tucholskich*, Instytut Kaszubski, Bernardinum, Gdańsk-Pelplin 1998.
- Seweryn Tadeusz, *Polskie zabawki ludowe*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1949, t. 3 z. 6, s. 163-179.
- Seweryn Tadeusz, *Polskie zabawki ludowe*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960.
- Ślęczka Ryszard, *Z tradycji wytwórczości zabawkarskiej w Krakowie i jego okolicach* [w:] *Zabawka - przedmiot ludyczny i obiekt kolekcjonerski*, red. Katarzyna Kabacińska-Luczak, Dorota Żołędź-Strzelczyk, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 21-36.
- Zabawka - przedmiot ludyczny i obiekt kolekcjonerski*, red. Katarzyna Kabacińska-Luczak, Dorota Żołędź-Strzelczyk, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Zięzio Ryszard, *Magia Lalki. Geneza i zmienność funkcji lalki*, Muzeum Zabawkarstwa w Kielcach, Płock-Toruń-Kielce 1994.
- Żołędź-Strzelczyk Dorota, *Dziecko w dawnej Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- Żołędź-Strzelczyk Dorota, „A cacek też dużo było”. *Zabawki dziecięce na ziemiach polskich w średniowiecznej i epoce nowożytnej* „Kwartalnik historyczny” 2013, R. 120, z. 1, s. 6-30.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Stella_-_Jeux_d%27enfants_22_-_La_Toupie%2C_F17BOU005400.jpg [dostęp: 14.05.2020].
- <https://www.portalsamorzadowy.pl/wydarzenia-lokalne/megazabawki-w-stylu-folk-stanely-nad-wisla,4394.html> [dostęp: 14.05.2020].
- <https://www.radiokrakow.pl/kultura/malopolskie-zabawki-w-saint-etienne/> [dostęp: 14.05.2020].
- <https://www.biennale-design.com/saint-etienne/2013/fr/expositions/110113-z1-irrepressible-besoin-de-joie> [dostęp: 14.05.2020].
- <http://szlakrzemiosla.pl/s/institucje/id/2206> [dostęp: 14.05.2020].
- <http://transetno.eu/pl/sryszawa-beskidzkie-centrum-zabawki-drewnianej> [dostęp: 14.05.2020].
- http://rok.bielsko.pl/imprezy.php?cat_id=imprezy_1456900857 [dostęp: 14.05.2020].

Materiały z badań, Archiwum Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, 2016-2018.

SUMMARY

FOLK TOYS IN THE CHANGING
SOCIO-CULTURAL CONTEXTS

A folk toy, apart from its basic function, is also an artefact that carries information often clear only within a given community or a specific cultural circle. Connected to the place and time in which it was created or used, it fits into a specific socio-cultural context, becoming a source of knowledge about various spheres of life. This allows us to analyse the changes it has undergone over the centuries. This concerns its users, its content, functions, form, aesthetics and contexts of occurrence.

Many folk toys, such as: ponies, whirligigs, rattles, knockers, clappers, windmills, sabres, bark boats, dolls, miniature dishes, had their long history and tradition of production reaching not only the Middle Ages, but also antiquity. This is confirmed by expert studies, archaeological and ethnographic sources, and museum collections. Iconography (woodcuts, paintings) is of great importance. These toys can be found in many depictions from different centuries in the European cultural circle. Children playing with them are dressed according to the fashion of a given epoch and social status that also influenced the appearance of toys. The illustrative material proves that these toys were very popular in aristocratic, noble and plebeian circles, as well as the continuity of the tradition of playing with them, which has survived until modern times.

This type of uncomplicated toys was made in Europe by both craftsmen and folk artists. The leading countries in the field of toy-making were France, Germany, England, Italy and Russia, where wooden toys were manufactured on a large scale from the 14th to the 19th century. In Poland, in the second half of the 19th century, centres of folk toy-making emerged in the southern regions (e.g. Żywiec, Kielce, Myślenice, Rzeszów, Leżajsk) with their own designs and colours. Functioning with varying intensity until modern times, they had a significant impact on this sphere of manufacturing. Toy-making was practiced mainly by smallholders and landless villagers.

Folk toys provided children with knowledge about the world around them. They reflected the changes occurring in it. Their subject was popular in the countryside professions, tools of labour, objects of everyday use, means of transport, animals. Certain groups of toys were oriented towards gender and the social roles ascribed to it, e.g. connected with motherhood or men's activities. Toys made for children by parents or grandparents were highly individualistic. Made in series in the cen-

tres, they reflected the artistic tastes of a given community, with time becoming a recognisable element of local culture.

Depending on the context and the role assigned to them, many objects had a changing function. Often, the meanings attributed to them in past centuries were blurred and new meanings emerged under the influence of ongoing social and cultural processes. This was the case with such toys as: dolls, rattles, knockers, clay bells, hatchets, all kinds of whistles, popguns, birds on twigs, originally objects connected with the sphere of beliefs, magic and rituals.

Despite the on-going processes of industrialisation and the greater availability of factory-made toys, the tradition of making folk toys has survived to this day. An important role in maintaining it after the World War II was played by the cultural policy of the state, including the activity of Cepelia (Central Bureau of Folk and Artistic Industry), bringing together toymakers from the most active centres up to the 1940s. The development of a free market economy in the 1990s and the collapse of Cepelia resulted in a large number of artists giving up toy-making, unable to cope with the new reality. However, there appeared a group of young artists, continuing family traditions, for whom making toys became their basis of existence and profession. (e.g. Łukasz Mentel from Stryszawa, Żywiec region). A significant part of their products, often referred to as ethno-toys, is a creative adaptation of traditional patterns. They also make new forms, which refer to folklore by means of folk stylisations - conciseness of form, bright colours, ornamentation.

In the age of intensifying globalisation processes, folk toys are becoming an important marker of regional and national identity. In centres where toy-making traditions are alive, they consolidate local communities and are an asset that increases the attractiveness of a region for tourists. In times of increasing mechanisation and digitisation, they are also finding new customers focused on an ecological lifestyle, who appreciate their aesthetics, simplicity of form and action, which stimulate children's imagination and foster creative play. By accompanying many international events - fairs, fairs of Polish folk art, fairs of traditional food, they gain a new status and begin to function as a "Polish brand" product. Folk toys are also used in many ethnodesign projects, which present our heritage in a modern, attractive way, incorporating it into contemporary cultural, social, political contexts, adding new content (e.g. souvenirs - wooden whirligigs-dancers in folk costumes, given to foreign delegates at the beginning of the Polish residency in the European Union in 2011). Their popularity until modern times and functioning in many areas of life prove that they are one of the elements of culture ensuring the continuity of our tradition, while meeting the needs of the contemporary audience.

WYZWOLENIE PRZEZ SZTUKĘ. MALARSTWO DAMIANA REBELSKIEGO

SZTUKA NIESFORNA

Termin opisujący zjawisko w sztuce, jakim jest art brut¹, w trakcie swojej stuletniej historii semantycznie ewoluuje². Poruszając, w tym artykule, temat twórczości Damiana Rebelkiego nie uniknę wstępnych rozważań dotyczących samego pojęcia tego szczególnego typu kreacji artystycznej. Już na pierwszy rzut oka wydaje się, że pierwotne założenia art brutu - a przypomnijmy, że początkowo, tak klasyfikowana była twórczość osób chorych psychicznie - uległy częściowej dezaktualizacji, przy jednoczesnym poszerzeniu swojego zakresu pojęciowego.

Pierwsi badacze tego zjawiska odnajdywali w nurcie sztuki art brut nieskrępowaną fantazję i szczerość, spontaniczność, intuicyjność, nieświadome przekraczanie granic kategorii estetycznych, stylu. W prymarnej kolekcji sztuki artystów wyalienowanych, przebywających w zakładach psychiatrycznych, stworzonej przez psychiatrę Hansa Prinzhorna (1886-1933), myślą przewodnią było poszukiwanie twórców kierujących się instynktem, wolnością a sam akt twórczy odbierany był jako proces bezcelowy. Prace pacjentów służyły przede wszystkim jako ważny element diagno-

-
- 1 Za datę początkową tego zjawiska przyjmuję umownie rok 1922, kiedy to Hans Prinzhorn wydał swoją książkę zatytułowaną *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopatologie der Gestaltung* włączając tym samym w dyskurs naukowy zjawisko w sztuce, jakim jest twórczość artystyczna osób z chorobami psychicznymi.
 - 2 Zob.: Definicje art brut analizował m.in. Alain Bouillet, *Mysleć art brut. Sztuka naiwna, sztuka ludowa, „nowi prymitywiści”, sztuka „nie-profesjonalna”... i art brut w Polsce* [w:] *Art Brut. Różnorodnie*, red. J. Daszkiewicz, Poznań, 2019, s. 9-30.

styki i były składową dokumentacji medycznej³. Tym co jest wspólne dla prac art brutowców – (od kolekcji Hansa Prinzhorna, Jeana Dubuffeta⁴, przez sztukę ludową w kolekcjach muzeów etnograficznych⁵, po współczesną twórczość nieprofesjonalną), jest pewien, nazwijmy to pierwiastek tajemniczości, coś mało uchwytne, niedookreślone, co stanowi jednocześnie o atrakcyjności wytworów tej sztuki. Wśród prac zgromadzonych w Collection de l'Art Brut przez Jeana Dubuffeta, jak wskazuje sam kolekcjoner, ta część tajemnicy wynika z twórczej i spontanicznej płodności szaleństwa jej twórców. Na stronie internetowej Muzeum w Lozannie⁶, jako motto przewodnie zawarto niezwykle trafne spostrzeżenie o artystach, których prace znajdują się w tej kolekcji: „projektują [oni] wszechświat na własny użytek”⁷. Wytwory sztuki art brut, jak podkreśla francuski znawca tego zagadnienia Alain Bouillet, to droga ku odkryciu historii ich autora – egzystencji cierpienia. Natomiast twórcza wyobraźnia autorów często odwołuje się do archetypicznych źródeł znanych z kon-

3 Hans Prinzhorn swoje badania prowadził również w zakładach karnych. Wspólnym mianownikiem była dla niego izolacja twórców. Na interdyscyplinarne podejście Prinzhorna, który łączył w swych badaniach psychiatrię i sztukę miało wpływ jego wykształcenie z obu tych dziedzin. Kolekcja Prinzhorna liczy około 5000 prac w różnych technikach (obrazy olejne, rysunki, akwarele, listy, notatki, kolaże, rzeźby).

4 Po II wojnie światowej Jean Dubuffet (1901-1985) przyjął stanowisko krytyczne wobec kultury Zachodu, która jego zdaniem dopuściła się do dewastacji europejskiego dziedzictwa kulturowego. Uważał, że w rezultacie doprowadziło, to do stagnacji w twórczości artystycznej na wielu polach i stąd wyniknęły jego poszukiwania sztuki „czystej i nieskażonej”. W jego opinii miały być to wytwory sztuki, która powstawała poza wpływami kultury, a jednocześnie nie była skalana złem. Było to dość radykalne założenie, a dodatkowo obciążone błędem – nawet sztuka bowiem osób psychicznie chorych, która powstawała w trakcie terapii w zakładach leczniczych, nie była wytworem nie obciążonym różnymi determinantami, wpływami. Analizując twórczość surową odwołujemy się do biografii artystów i umieszczamy ich w konkretnym kontekście kulturowym, politycznym i historycznym. Trudno więc mówić o totalnym wyłączeniu art brutowców spod wpływów, określimy ogólnie, świata zewnętrznego.

5 W wielu biografiach twórców, których prace znajdują się zbiorach sztuki ludowej i nieprofesjonalnej Muzeum Etnograficznego w Toruniu, powtarza się motyw ujawnionego już w dzieciństwie talentu plastycznego, który z powodu warunków życiowych nie miał szans na realizację. Sytuacja ta wiązała się przede wszystkim ze specyfiki mentalności wiejskiej i silnie zakorzonego etosu pracy w rolnictwie – co było jednocześnie zgodne z oczekiwaniem rodziny, wiejskiej społeczności, ale też podstawowym gwarantem przetrwania. Te wiejskie, samorodne talenty czekały wiele dekad, aby – z reguły dopiero w podeszłym emerytalnym wieku – móc realizować swoje artystyczne ambicje.

6 Zob.: <https://www.artbrut.ch/>

7 Por. A. Bouillet, *Czym jest art brut*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2011, nr 1, s. 141-152.

struktów psychoanalitycznych. Wartością preferowaną w odniesieniu do odbioru dzieł art brutowych twórców, jest również odmienność, która przywołuje inne kręgi definicyjne – outsider art, sztuka marginesu, naiwna, prymitywna, samorodna, sztuka wykluczonych, artystów osobnych, wizjonerów⁸.

Analizując drogę artystyczną Damiana Rebskiego zauważam liczne komplikacje w zestawieniu jego twórczości z kategorią art brut – kategorią dodajmy skomplikowaną, dynamiczną i często niedookreśloną. Gdybym jednak czuła potrzebę na dołączenie jednej etykiety do indywidualnego stylu Rebskiego wprowadziłabym jeszcze jeden termin sztuki, który został powołany, jako jedno z wielu określeń outsider – *art hors les normes*, czyli sztuka niesforna⁹. Z pewną dozą humoru wskazuje on, że omawianą sztukę trudno jednoznacznie zakwalifikować. Zawsze gdzieś uwiera jej nienormatywność, a poprzez jej różnorodność stale aktywuje się nowa przestrzeń na niedopowiedzenia. Niesforna, bo tworzona spontanicznie i na swoich zasadach. Zaciera granice między outsider art a sztuką głównego nurtu. I w taki sposób postrzegam właśnie malarstwo Rebskiego.

DR

Damian Rebski urodził się 20 lipca 1980 roku w Szubinie. Obecnie mieszka w Bydgoszczy z rodzicami, siostrą i siostrzenicą. W wyniku powikłań okołoporodowych wkrótce po jego narodzinach okazało się, że chłopiec ma porażenie mózgowie. Choroba zdeterminowała los całej rodziny. Jej brzemień dźwigają solidarnie wszyscy, przekuwając ją na swą siłę. Twórczość Rebskiego, co jest niezwykle, stała się spoiwem dla jego bliskich a także formą terapii dla wszystkich jej członków. Dzięki twórczości DR udało się ukończyć szkołę podstawową w trybie indywidualnym. Mimo jego silnej determinacji nie powiódł mu się plan kontynuowania nauki w liceum plastycznym. Trudności z pisaniem i wada wymowy chłopca okazała się barierą dla władz szkoły. Marzenia o zdobyciu plastycznego wykształcenia zaczęły się ziszczać, kiedy Rebski zaczął uczestniczyć w Warsztatach Terapii Zajęciowej przy bydgoskim Stowarzyszeniu Medar (od 1997 roku). Kolejnym krokiem było ukończenie z wyróżnieniem rocznego Studium Wiedzy o Sztuce dla Osób Niepełnosprawnych na Politechnice Krakowskiej (2000/2001). Obecnie Damian regularnie uczęszcza do pracowni sztuki

8 G. Borowik-Pieniek, *Surowe piękno*, „Tygodnik Powszechny”, 23.05.2017, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/surowe-piekno-148100>

9 *Sztuka nie-do-powstrzymania*, Rozmowa z Małgorzatą Szafer przeprowadzona przez Monikę Stelmach, „Dwutygodnik.com. Strona kultury”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6730-sztuka-nie-do-powstrzymania.html> [dostęp: marzec 2021].

organizowanych przez - Ruch na rzecz godności osób niepełnosprawnych „Wyzwanie”. W swojej twórczości posługuje się inicjałami DR – to także, jak sam twierdzi, żartobliwy pseudonim nadający mu tytuł „doktora”.

Rodzice Teresa i Marian Rebelscy, są bardzo dumni z syna, prowadzą specjalną kronikę, w której odnotowują skrupulatnie wszystkie jego sukcesy. Jak skromnie mówi ojciec – „Ja muszę tylko synowi kredki naostrzyć”¹⁰. Malarstwo dla Damiana, jak i całej jego rodziny, to wyraz kontestacji rzeczywistości. To źródło szczęścia i satysfakcji, totalna terapia przez sztukę. Analizując kronikę twórczości Damiana Rebelskiego, już na pierwszy rzut oka widać, że wykształcenie jest dla artysty niezwykle ważne. Dyplomy ze szkół zajmują w niej pierwsze miejsce. To dowód na konsekwentne dążenie do celu, przełamywanie własnych słabości, ale też ambicje Damiana, dla którego edukacja jest priorytetem.

Sztuka stała się jego przepisem na życie. Realizuje swoją pasję zarówno w akcie twórczym, jak i pogłębiając wiedzę z zakresu historii sztuki. DR świadomie zdobywa wiedzę i swobodnie czerpie z dziedzictwa historii sztuki, szukając inspiracji w dziełach wielkich mistrzów¹¹.

Artysta bierze również udział w licznych plenerach malarskich. Od 1999 roku DR otrzymał wiele nagród i wyróżnień m.in. I nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie im. Teofila Ociepki w Bydgoszczy w 2006 (*Madonna w grocie*) i 2010 (*Olimpia*), wyróżnienie w 2015 roku (*Śniadanie na trawie*).

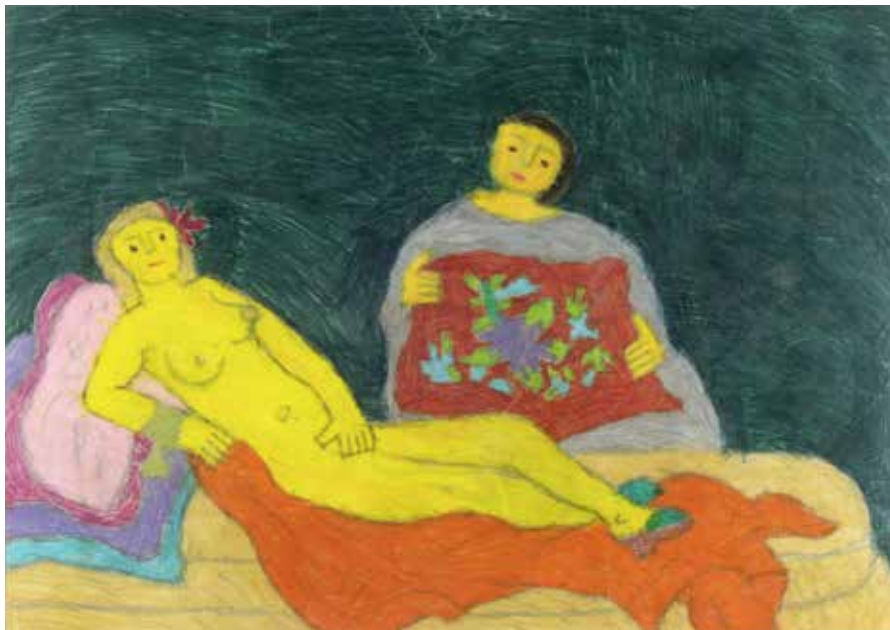
Rebelski jest wobec siebie bardzo wymagający i chce żeby wykonane obrazy były dopracowane. Wyznacznikiem jego twórczości jest niepoddawanie się, odwaga. Sztuka jawi się jako sposób na przetrwanie, strategia na okiełznanie codzienności – jej trudów i banalności. Po prostu nadaje jego życiu sens. Ten nieodzowny składnik egzystencji DR – akt twórczy intryguje i zdumiewa u mężczyzny z chorobą, dysfunkcją fizyczną, która ma silny wpływ na jego życie. DR ma silną wolę artystycznej kreacji. Poprzez swoją twórczość, własne dokonania, definiuje siebie¹².

Historia Damiana Rebelskiego nierozzerwalnie łączy się z transformacją instytucjonalną domów pomocy społecznej, organizacji wspierających wieloaspektowo

10 W toku rozważań przywołuję własne badania terenowe i wywiady z Damianem Rebelskim przeprowadzone w październiku i listopadzie 2020 roku.

11 Podobne pytanie zadaje Marie-Theres Federhofer analizując twórczość norweskiego artysty z nurtu outsider art Herleika Kristiansena. Jest to twórca, który świadomie rozwijał swoje zdolności techniczne inspirując się sztuką współczesną. M.-T. Federhofer, *Outsider Art? Herleik Kristiansens kunstneriske prosesser*, „Kunst og Kultur”, 2019, nr 04, s. 240-253.

12 J. Zagrodzki, *Sztuka jako wyraz świadomości artysty*, „Sztuka i Dokumentacja”, 2012, nr 6, s. 121.



1. *Olimpia wg Maneta*, 2009, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Marian Kosicki



2. *Sześć faz z życia kobiety*, 2009, papier, kredki ołówkowe, 45 x 96 cm, fot. Marian Kosicki

osoby niepełnosprawne i poszerzeniem możliwości jakie dają artystom m.in. warsztaty terapii przez sztukę¹³ oraz realizacja projektów dedykowanych osobom z niepełnosprawnością. Rebelski to samouk – ale na pewnym etapie drogi artystycznej, to warsztaty terapii zajęciowej ukonstytuowały jego twórczość, mobilizowały go do pracy i znacząco wpłynęły na jego rozwój artystyczny.

WARSZTAT

Podstawowym narzędziem malarskim Rebelskiego jest gruba kredka ołówkowa lub świecowa. Pracuje on przy specjalnie skonstruowanym stoliku. Błat dopasowany jest do formatu wykonywanych przez niego prac i dla wygody zaopatrzony w kółka. Artysta trzyma w lewej dłoni grube drewniane kredki, czołem przytrzymuje kartki. Na głowie ma miękką opaskę z materiału, aby absorbowała pot i chroniła głowę przed urazami. Ułatwia sobie pracę obracając karton, papier w różnych kierunkach. Szczególnie trudności występują w przypadku wyjazdu w plener, gdy nie ma ze sobą swojego specjalnego wyposażenia. Nie oznacza to, że DR się poddaje. Po prostu radzi sobie wykorzystując dostępne elementy np. skrzynki po owocach, aby uzyskać optymalne warunki do kreacji i określić materiał papieru i kredek. Przez wzgląd na jego schorzenie, akt tworzenia ma charakter swoistej walki. Pierwszy etap to oswojenie przestrzeni, pokonanie trudności. Drugi to zapanowanie nad własnym ciałem tak, aby uzyskać odpowiednią pozycję do malowania. Te dwa etapy, to nieodłączne elementy przynależne już do samego aktu twórczego. To swoisty performans, którego istotą jest oswojenie materii i harmonijne z nią współgranie. Wysiłek fizyczny towarzyszy Damianowi na każdym etapie pracy. Jego ciało nie zawsze jest mu posłuszne. Brak całkowitej nad nim kontroli znamionuje istotę jego sztuki. Widocznym tego śladem są silne zgięcia, przerwania widoczne na obrazach. Rozdarcia i poszarpany papier mają swój potencjał ekspresji, ale tych prac Damian nie pokazuje. Uznaje je za zniszczone i niegodne eksponowania – traktuje je jak świadków swojej porażki i nieopanowania własnego ciała. Czasami zniszczeniu ulega obraz, który jest już prawie skończony i zniweczona zostaje dotychczasowa praca DR.

13 Sens sztuki artystów tworzących na warsztatach terapii zajęciowej opiera się na pomocy ludziom, dawaniu im satysfakcji, ale bez rozdmuchiwania ambicji. Twórczość rekompensuje im niepowodzenia w innych obszarach życia i daje im siłę. Ich ekspresja artystyczna jest pozbawiona mechanizmów rywalizacji i zawiści. Nobilituje ich w oczach społeczeństwa przybliżając im kulturę artystyczną.



3. *Dziewczyna i Kupidyn*, 2019, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Aleksandra Jarysz



4. *Nimfa i Aniołki z kwiatami*, 2015, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Aleksandra Jarysz



5



6



7



8



9



10



11

5. *Ginące zawody - Sitarze wyrabiający sita*, 2011, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Adam Zakrzewski

6. *Ginące zawody - Bartnik wybierający miód z barci*, 2012, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Adam Zakrzewski

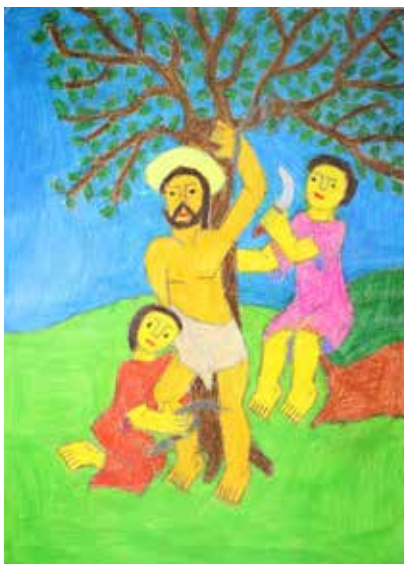
7. *Ginące zawody - Przędki przy przędzeniu lnu*, 2012, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Adam Zakrzewski

8. *Ginące zawody - Piaskarze regulują brzeg rzeki*, 2011, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Adam Zakrzewski

9. *Ginące zawody - Bednarze przy swojej pracy*, 2011, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Adam Zakrzewski

10. *Ginące zawody - Gra kataryniarza na katarynce*, 2011, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Adam Zakrzewski

11. *Ginące zawody - Zdunowie przy stawianiu pieca*, 2011, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Adam Zakrzewski



12. *Święty Bartłomiej Apostoł*, 2020, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Adam Zakrzewski

TEMATYKA PRAC

Jak często podkreśla ojciec Rebelskiego – syn już od lat dziecięcych wykazywał zainteresowanie rysunkiem. Odpowiednio do wieku dziecka w pierwszych jego obrazkach najczęściej występowała tematyka motoryzacyjna.

Teraz gdy Damian jest dojrzałym mężczyzną tematyka jego prac odzwierciedla, te motywy, które są dla niego niezwykle ważne. Tak jest w przypadku serii prac na temat życia Jana Pawła II. Damian zna bardzo dobrze biografię Karola Wojtyły i drobiazgowo odtwarza przełomowe momenty z życia polskiego



13. *Wioślarze i syreny*, 2014, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Adam Zakrzewski



14. *Wenus podziwiająca swoją urodę*, 2015, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Aleksandra Jarysz

Papieża. Damian Rebelski jest osobą religijną. Stąd też w jego twórczości pojawiła się również bogata prezentacja tematyki sakralnej: seria „Droga Krzyżowa”, biblijny cykl „Stworzenie świata”, „Żywot św. Wojciecha” (wg Drzwi Gnieźnieńskich, każda ich kwarta została przedstawiona na odrębnym obrazie), Matka Boska (liczne Madonny inspirowane dziełami wielkich mistrzów malarstwa) i sylwetki świętych (bardzo szeroki zakres patronów tworzony na podstawie opracowania *Żywoty świętych. Fascynujące i niezwykle historie z życia świętych*¹⁴). Najbardziej okazałe jest przedstawienie Apokalipsy wg św. Jana (dłg. 30 m 264 cm szer. 45 cm) znajdujące się w zbiorach Muzeum Śląskiego w Katowicach, prezentowane we fragmentach na wystawie Ogólnopolskiego konkursu im. Teoфіła Ociepki w 1998 roku. Motywy przewodnie obrazów zamykają się z reguły w cyklach. Tak jest w przypadku serii prac „Ginące zawody”, które Damian stworzył inspirowując się publikacją „Ginące zawody w Polsce” Zbigniewa Adama Skuzy¹⁵. W przygotowaniu jest seria 12 prac

14 *Żywoty świętych. Fascynujące i niezwykle historie z życia świętych*, Warszawa 2015.

15 Zob.: A. Skuza, *Ginące zawody w Polsce*, Seria „Ocalić od zapomnienia”, Warszawa 2006.



15. *Nimfy w kąpiel*, 2015, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Adam Zakrzewski



16. *Dziewczyny i wojownik*, 2016, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Aleksandra Jarysz

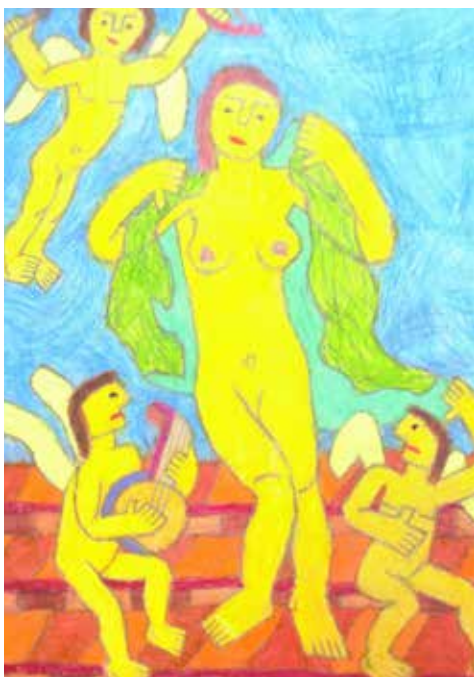
odpowiadająca miesiącom (w tym przypadku całą kompozycje Damian wymyśla od podstaw inspirując się jedynie nazwami miesięcy).

Kolorystyka jego obrazów jest bardzo intensywna. Stwarza przez to wrażenie bajkowych ilustracji. Przykład obrazów o tematyce religijnej DR to świadectwo wiary. W jego pracach brak postawy prowokacyjnej, radykalizmu wypowiedzi. To szczere i prostolinijne przedstawienie postaci świętych, które w swym stylu nie odbiega od innych jego prac o tematyce świeckiej. W twórczości artysty bogato reprezentowana jest również tematyka mitologiczna. W VIII edycji Konkursu Plastycznego im. Teofila Ociepki w Bydgoszczy Damian zaprezentował prace, które dotyczyły głównie sfery erotyzmu w przedstawieniach mitologicznych. Rebelski inspirując się pracami wielkich malarzy takich jak Edouard Manet, Peter Paul Rubens, Tycjan, Sandro Botticelli stworzył serie obrazów eksponujących piękno kobiecego ciała. Dla niego swobodne przetwarzanie motywów zaczerpniętych z dzieł wielkich malarzy nie jest postrzegane jako kopiowanie. Inspiracje tego typu są formą swoistego hołdu i wyrazem wielkiego podziwu dla sztuki i umiejętności mistrzów. To również forma odbioru piękna i dzielenia się z nim. Co więcej artysta transmittuje motywy z obrazów i ukazuje je w bardziej schematycznej formie, ascetycznie, z pominięciem wielu wątków pobocznych czy detali tła. Wynika to po części z trudności wykonania drobiazgowych elementów biorąc pod uwagę wypracowaną przez Damiana technikę i ograniczenia warsztatowe.

DR jest ograniczony swoją wydajnością fizyczną. Musi tak ułożyć swoje ciało i kierować dłonią, aby nie połamać kredek i nie zniszczyć pracy. Mimo tych trudności, które towarzyszą Damianowi w akcie twórczym, jego zmagania, dla osób nieznaających jego sytuacji życiowej nie są widoczne, jawne. Technika, którą stosuje może być odbierana jako inwencja autora, komponent jego twórczości, a nie tylko stan determinowany przez chorobę.

Pierwsze prace DR wykonywane kredkami ołówkowymi, są bardziej delikatne a plamy wypełnione kreskowaniem, które z biegiem lat stało się bardzo dokładne i przeszło w intensywne plamy kolorystyczne. Jest też na nich więcej zagięć i porwane kartony. Sztuka DR łączy w sobie romantyczną emocjonalność z funkcjami: dydaktyczną, religijną, moralną i estetyczną. Co istotne w twórczości DR brakuje pejzaży, martwych natur, to człowiek, jego cielesność stoi w centrum jego zainteresowań.

Motywy powtarzającym się na różnych etapach twórczości DR, jest nagie, ludzkie ciało, które - jak podkreśla sam autor - jest piękne i doskonałe. Nie jest ono źródłem wstydu lecz wyrazem doskonałości boskiego stworzenia. Pewne układy są powtarzalne - charakterystyczne dłonie z kciukiem skierowanym ku górze, równe



17. *Piękna Gracja*, 2015, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Aleksandra Jarysz

palce. Nosa duże z profilu i geometrycznie zaznaczone en face. To ciała idealne, proporcjonalne. Nie w kolorze cielistym, naturalnym, lecz wyraźnie jest to żółcień – złota barwa. W starożytnym kanonie piękna ludzkiego ciała DR odnalazł swoich modeli. Pozbawiona wanitatywnej symboliki, cielesność jest przez niego utożsamiana z pięknem. Kolor to swoisty przekątnik mocy. Ciało to płaszczyzna która kumuluje strategię plastyczną DR. Odkrywa egzystencjalny wymiar cielesności, która jest tworem wyrastającym poza doświadczenie fizyczne. Artysta w geście tworzenia „pokonuje” podczas pracy twórczej swoje ciało, aby na obrazach ukazać kanon klasycznego piękna. Analizując obrazy Damiana Reblskiego ludzkie ciało w żółtej barwie stanowi wyrazistą cechę jego twórczości. Koncentracja tego konkretnego koloru stanowi znak rozpoznawczy jego stylu i wyróżnia go na tle innych twórców. Kolor żółty jest kolorem najjaśniejszym i najbliższym światłu. Ta prosta, podstawowa barwa przez Leonardo da Vinci wiązana była z żywiołem – ziemią. W europejskim malarstwie przez wieki polegała głównie na tym, że więcej niż jakakolwiek inna przypominała złoto. Średnio-wieczni teolodzy przypisywali tej barwie wartości pozytywne. Żółty działa pogodnie, radośnie dając przy tym wrażenie ciepła.

Wybór ludzi na głównych bohaterów swoich obrazów jest odpowiedzią artysty, na to co spotyka go w życiu – jego własną fizyczność. Choroba DR nie wpływa negatywnie na to że stał się artystą, twórcą, ale nadaje charakterystyczny ryt dla jego twórczości. Pomimo swych ułomności fizycznych, to ciało idealne w złotej barwie jest motywem przewodnim jego twórczości. Tak powstaje dzieło doskonale podkreślone instynktownym wyczuciem formy i koloru. Dla DR to źródło satysfakcji dzięki której nabiera pewności siebie.

Przy pierwszym kontakcie z obrazami DR nie ma znaczenia jego wykształcenie, choroba. W momencie odbioru dzieła wiedza o artyście, jego umiejętnościach i epizodach biograficznych, to aspekt, który pojawia się później i buduje naszą wiedzę o twórcy a nie nasze zdanie o samym dziele. Nie są to informacje niezbędne w „odkrywaniu” dzieła. W sztukach wizualnych aspekt materialny determinuje siłę. Generowanie sensów intelektualnych następuje tu bowiem a posteriori.



18. *Powiew lata*, 2016, papier, kredki ołówkowe, 50 x 70 cm, fot. Aleksandra Jarysz

PIĘKNO

Rozpatrując w kategorii piękna dzieła sztuki, które powstają współcześnie w ramach działań arteterapeutycznych umieszczam je w estetyce romantycznej. To, bowiem ta epoka wyniosła na piedestał kreatywność, swobodę twórczą, ekspresję, fantazję i, co najbardziej istotne, uczucia. Odrzucono pojęcie ładu, przekreślono antyczne wzorce kompozycyjne, proporcje. Artysta mógł stać się geniuszem, który poprzez swoją twórczość obcuje z boskim pierwiastkiem, lub wręcz przeciwnie skazuje się na alienację i szaleństwo. Romantycy upatrywali w pięknie czegoś więcej niż tylko ideału proporcji. Słusznie zauważyli, iż powinno być ono także obrazem świata wewnętrznego i prawdy jego głębi. W końcu pojawiło się przekonanie, jakoby piękno było tak subiektywne, że nie sposób je tłumaczyć. Dlatego ogólnej teorii piękna nie ma i być nie może. Podstawowym pojęciem estetyki stało się, więc „przeżycie estetyczne”, które łatwiej określić niż piękno. Nie da się jednak ukryć, że to ono było stymulatorem twórczości wielu artystów.

Piękno wynika z harmonii proporcji, barw i umiaru (to założenia określone przez Friedricha Nietzchego jako piękno apollińskie)¹⁶. W obrazach Rebelskiego, prócz postawy apollińskiej (potwierdzonej w autorefleksji samego artysty), romantycznej alienacji w akcie twórczym odnajdziemy również pierwiastki piękna dionizyjskiego. Z załamania kartki, dziur po zbyt silnym przyciśnięciu kredki wylania się coś co nas głęboko porusza. W zniszczonych obrazach DR dostrzegamy swoiste „opętanie i szaleństwo” aktu twórczego, ale też doświadczenie niepełnosprawności.

Eugene Veron francuski XIX-wieczny teoretyk estetyki opiera swoją teorię sztuki na nadrzędnej roli ekspresji i osobowości artysty. Tak pojmowana sztuka ekspresyjna wykracza poza ramy koncepcji piękna a podporządkowanie tej kategorii estetycznej ekspresji stworzyło przestrzeń na takie wartości jak kicz, brzydota, dysproporcja¹⁷. Odnosząc to stwierdzenie do artystów „niesfornych” z kręgu sztuki art brutowej o pięknie ich prac, o tym co nas w nich porusza jest ich spontaniczna, intuicyjna ekspresja twórcza. Jak wskazywał Henry Matisse ekspresja emanuje z całego układu obrazu – kompozycji, kolorystyki, grubych kresek tworzących plamę barw¹⁸.

16 U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2005, s.54-56.

17 E. Véron, *Estetyka*, Warszawa 2011, s. 147.

18 *Od emocji do ekspresji*, „Sztuka. Twórczość. Artysta. Wybór pism z filozofii ekspresji”, red. L. Sosnowski, Kraków 2011, s. 12.

WOLNOŚĆ

Sztuka DR to swoisty komunikat o pragnienie wolności. Oglądając prace artystów z kręgu art brut oraz okoliczności, w jakich powstały nie mam wątpliwości, że potrzeba tworzenia jest tak samo silna, jak ich instynkt przetrwania. Ich twórczość tajemnicza i zagadkowa, wyrastająca na poboczu oficjalnej kultury, towarzyszy sztuce współczesnej, przenika do niej stając się ważnym obszarem eksploracji. Wielu artystów – od awangardy paryskiej, po współczesnych twórców nurtu krytycznego, widzi w niej możliwość odnalezienia pierwotnego impulsu wyzwającego z krępujących ograniczeń. Wolność twórcza DR przede wszystkim polega na tym, że źródłem jego sztuki jest ten impuls. Obrazy artysty są odzwierciedleniem jego niepowtarzalnego indywidualizmu, a on sam jest kreatorem malarskiego świata. Dysfunkcja fizyczna DR w jego sztuce zostaje przełamana i staje się narzędziem jego pracy. Jego twórczość staje się motorem napędzającym jego życie, jak i całej jego rodziny. DR jest artystą i to warunkuje styl jego życia. Ta forma aktywności wzmacnia jego więzi społeczne, rodzinne. Jego pasja determinuje pozycję społeczną, daje mu nowe szanse i wyznacza nowe cele¹⁹. W perspektywie życia jego schorzenie jest waloryzowane pozytywnie. Nie jest on przecież artystą tylko z powodu swej niepełnosprawności. Według psychiatry i filozofa Antoniego Kępińskiego pewna doza trudności to niezbędny składnik w twórczości człowieka a cierpienie jest w pewnym swym aspekcie czynnikiem pozytywnym, który potrafi odkryć to co najistotniejsze²⁰.

Sztuka dla Damiana Rebelskiego to jego droga życiowa. Posuwa się w niej naprzód mniejszymi lub większymi krokami pokonując w ten sposób mechanizm hamulcowy, jakim jest jego choroba. Ten szczególny dar daje mu radość z osiągniętych sukcesów. Nie marnuje swego czasu, który wypełnia szczerze pracą twórczą. Odwołując się do myśli Kępińskiego twórczość konstytuuje istotę naszego bytu – „osoba – bo twórcza”²¹. Stworzenie możliwości twórczej aktywności jest jednym z czynników, który odgrywa rolę w wyprowadzaniu chorego z postawy egocentrycznej. Kolejnymi czynnikami są – uporządkowanie stosunku uczucio-

19 Zob. A. Kępiński, *Melancholia*, Kraków 2014, s. 58-60.

20 T. Bąk, J. K. Zabłocki, *Cierpienie duchowe w ujęciu Antoniego Kępińskiego*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2009, nr 18, s. 35-41.

21 A. Wojciechowski, *Wszyscy jesteście twórcami. Rozważania pedagoga specjalnego i rzeźbiarza*, <http://www.fidesetratio.org.pl/files/plikipdf/wojciechowska2.pdf> [dostęp: 30.03.2012].

wego do otoczenia oraz uporządkowanie stosunku uczuciowego do samego siebie. Te trzy czynniki dotyczą trzech podstawowych wektorów, w których zamyka się ludzka aktywność – do, od, nad (postawa twórcza). Aby zaistniała postawa twórcza musi przeważać postawa „do”. Damian Rebelski ma wspianą rodzinę, przyjaciół i terapeutów. W tym układzie wsparcie i siła krążą w każdym kierunku dając dar nadziei. Józef Tischner pełni człowieczeństwa doszukuje się właśnie w słabości i niepełnosprawności.

Andrzej Wojciechowski, toruński artysta, pedagog, terapeuta uważa, że realizacją tendencji twórczych tkwiących w człowieku jest praca²². Dzięki niej wysiłek daje realne efekty podlegające ocenie otoczenia społecznego i stanowi choćby minimalny wkład w jego bogactwo kulturowe. Tworzenie jest najlepszym sprawdzianem własnych możliwości.

Artystyczna kreacja DR, to rodzaj strategii na przetrwanie i oswojenie świata lub wręcz budowanie go na nowo, przy jednoczesnym przełamywaniu rzeczywistych ograniczeń. Postawa obronna wobec dysfunkcji fizycznych i opór kreuje piękno w malarstwie DR. Destabilizacja w odbiorze świata wywołana chorobą, trudy dnia codziennego w efekcie przełożyły się na jego totalne wkroczenie w świat sztuki. Tak odnajduje on równowagę i poczucie sprawczości. Surowość osobistych doświadczeń łagodzi malowaniem. DR w sztuce zrywa więzy, które krępują go na co dzień. Rutyna dnia codziennego zostaje przełamana, gdy w pełni skoncentrowany DR zasiada do pracy. Malowanie to rodzaj swoistej medytacji i przestrzeń harmonizująca go ze światem. Taka postawa mieści się w funkcji terapeutycznej sztuki.

NEUROESTETYKA

Sztuka ofiarowuje narzędzia do eksploracji zmysłów – naszego odczuwania świata. Korelacja zmysłów i wyobraźnia dostarczają wrażeń tworząc wspólną płaszczyznę dla twórcy i odbiorcy. To podejście analityczne jest podstawową wykładnią dla neuroestetyki²³ – interdyscyplinarnego programu badawczego, który proponuje, by w rozważaniach nad odbiorem i tworzeniem sztuki uwzględnić pewne pra-

22 A. Wojciechowski, *Człowiek u Kępińskiego i Vaniera, próba zbliżenia* [w:] „Idee Słabości – Pamiętnik Pracowni Rozwijania Twórczości Osób Niepełnosprawnych”, Toruń 1992.

23 P. Przybysz, *O uchwytowaniu piękna. Rola deformacji estetycznych w tworzeniu i percepcji dzieła sztuki w ujęciu neuroestetyki* [w:] *Mózg i jego umysły. Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, red. A. Klawiter, W. Dziarnowska, Poznań 2006, s. 365-385.

widłowości w funkcjonowaniu ludzkiego mózgu, zmysłów²⁴. Termin ten został wprowadzony przez prekursora tej dyscypliny angielskiego neurobiologa Semira Zekiego. Te rozważania są o tyle ważne w omawianiu twórczości artystów art brutowych, że umiejscawiają ich działalność w szerokim kręgu sztuki, w którym nie występują podziały na profesjonalną i nie, wysoką i niską. W neuroestetyce bowiem, dzieło sztuki, to bodziec eksperymentalny, którego celem jest silniejsze pobudzenie systemu percepcyjno-emocjonalnego odbiorcy, niż w przypadku zwykłych przedmiotów²⁵. Twórcy za nim jeszcze powstały nauki o mózgu, testowali na odbiorcach wrażliwość emocjonalną, możliwości sensoryczne i ograniczenia poznawcze ujawniające się podczas percepcji dzieł sztuki. W tym celu na przykład artyści przesadnie podkreślali kontur malowanej postaci czy deformowali twarz w kierunku zwiększenia siły ekspresji. Prócz tego, że kształtowało to styl artysty skupiało również uwagę odbiorcy i intensyfikowało u niego reakcję emocjonalną. Dzieło sztuki nie jest nigdy kopią świata widzialnego, ale jego artystycznym przetworzeniem. Nasze wielorakie interpretacje i skojarzenia mają jednakową wartość percepcji, ponieważ nie istnieje żadna poprawna wersja. Na tym polega specyfika wieloznaczności sztuki i to odróżnia ją od nauki oraz od zdrowego rozsądku.

Założenia neuroestetyki wyznaczają uniwersalne standardy dla każdej formy twórczości. Opierając się o jej założenia Damian Reberski nie jest artystą z przymiotnikiem niepełnosprawnym. Sztuka to obszar wolności i tolerancji, która anihiluje jego odmienność. Ma on równe szanse i może czerpać przyjemność z aktu twórczego taką samą jak każdy inny artysta. Sztuka daje Damianowi Reberskiemu wyzwolenie.

24 J. Bremer, *Neuroestetyka: Czy przyszłość estetyki leży w neuronauce?*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 1, z. 28, s. 9-28; P. Przybysz, P. Baranowski, *Sztuka mózg. Neuroestetyczne sekrety wieloznaczności*, „Czas kultury” 2011, nr 154, z. 3, s. 50-63.

25 P. Przybysz, P. Baranowski, *Sztuka a mózg. Neuroestetyczne sekrety wieloznaczności*, „Czas kultury” 2011, nr 154, z. 3, s. 50-63.

BIBLIOGRAFIA

- Bąk Tadeusz, Zabłocki Jacek K., *Cierpienie duchowe w ujęciu Antoniego Kępińskiego*, „Łódzkie Studia Teologiczne”, 2009 nr 18, s. 35-41.
- Bogaczyk Małgorzata, *Sztuka Inna. O sztuce prymitywnej, naiwnej i surowej*, „Filo-Sofija” 2006, nr 1 (6), s. 239-256.
- Borowik-Pieniek Grażyna, *Surowe piękno*, „Tygodnik Powszechny” – dodatek „Katalog Copernicus Festival – Emocje” 2017, t. 21, s. 36-40.
- Bouillet Alain, *Co to jest art. brut?*, przekł. Jacek Jan Pawlik, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2011, nr 1, s. 141-152,
- Bouillet Alain, *Mysleć art brut. Sztuka naiwna, sztuka ludowa, „nowi prymitywiści”, sztuka „nie-profesjonalna”... i art brut w Polsce*, przekł. Katarzyna Kubaszczyk [w:] *Art Brut. Różnorodnie*, red. Joanna Daszkiewicz, Wyd. Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2019, s. 9-30.
- Bremer Józef, *Neuroestetyka: Czy przyszłość estetyki leży w neuronauce?*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 1, z. 28, s. 9-28.
- Eco Umberto, *Historia piękna*, przekł. Agnieszka Kuciak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005.
- Federhofer Marie-Theres, *Outsider Art? Herleik Kristiansens kunstneriske prosesser*, „Kunst og Kultur” 2019, nr 4, s. 240-253.
- Jackowski Aleksander, *Mit sztuki poza kulturą. Art Brut*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1994, nr, s. 59-70.
- Kępiński Antoni, *Melancholia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Lubińska-Kościółek Elżbieta, *Twórcy z kręgu Art. Brut. Od społecznego wykluczenia do współtworzenia kultury symbolicznej*, „Niepełnosprawność. Dyskurs pedagogiki specjalnej” 2017, nr 26, s. 231-242.
- Miejsce Innego we współczesnych naukach o wychowaniu. Inny wobec wyzwań współczesnego świata*, red. Dorota Podgórska-Jachnik, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Łódź 2011.
- Od egzekucji do niewinnienia*, red. Zbigniew Chlewiński, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 2009.
- Popek Stanisław Leon, *Psychologia twórczości plastycznej*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2010.
- Przybysz Piotr, *O uchwytowaniu piękna. Rola deformacji estetycznych w tworzeniu i percepcji dzieła sztuki w ujęciu neuroestetyki* [w:] *Mózg i jego umysł. Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, red. Andrzej Klawiter, Wioletta Dziarnowska, Zysk i S-ka, Poznań 2006, s. 365-385.
- Przybysz Piotr, Baranowski Paweł, *Sztuka mózg. Neuroestetyczne sekrety wieloznaczności*, „Czas kultury”, 2011, Vol. 154, No. 3, s. 50-63.
- Skuza Zbigniew Adam, *Ginące zawody w Polsce*, Seria „Ocalić od zapomnienia”, Wyd. Sport i Turystyka Muza SA, Warszawa 2006.

- Sztuka. Twórczość. Artysta. Wybór pism z filozofii ekspresji*, red. Leszek Sosnowski, Collegium Columbinum, Kraków 2011.
- Szuman Stefan, *Wybór pism estetycznych*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008.
- Świat pełen znaczeń – kultura i niepełnosprawność*, red. Jolanta Baran, Sławomir Olśzewski, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2006.
- Véron Eugene, *Estetyka*, przekł. Antoni, Lange, Virtualo Klasyka, Warszawa 2011.
- W kierunku autentyczności: twórcza ekspresja i artyści z kręgu art brut*, red. Grażyna Borowik, Andrzej Kowal, Wyd. Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2011.
- Wojciechowski Andrzej, *Idee słabości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1992.
- Zagrodzki Janusz, *Sztuka jako wyraz świadomości artysty*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 6, s. 119-122.
- Żywoty świętych. Fascynujące i niezwykle historie z życia świętych, Wydawnictwo BV/IMP, Warszawa 2015

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- <https://christianberst.com/en/artists>
- https://lausanne-musees.ch/fr_CH/musees/collection-de-l-art-brut
- Rozmowa z Małgorzatą Szaefer przeprowadzona przez Monikę Stelmach, „Dwutygodnik.com. Strona kultury”, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6730-sztuka-nie-do-powstrzymania.html> [dostęp: marzec 2021].
- Wojciechowski Andrzej, *Wszyscy jesteście twórcami. Rozważania pedagoga specjalnego i rzeźbiarza*, <http://www.fidesetratio.org.pl/files/plikipdf/wojciechowska2.pdf> [dostęp sierpień 2021].
- <http://www.dubuffetfondation.com>
- <http://www.artbrut.com.pl/en/about-artbrut-gallery>

SUMMARY

LIBERATION THROUGH ART. DAMIAN REBELSKI'S PAINTING

The author in her article presents Damian Rebelski - an artist whose works are conventionally attributed to the phenomenon of art as art brut. Damian Rebelski was born on 20 July 1980 in Szubin. He has had cerebral palsy since birth. The illness has determined the fate of his entire family. Art is a space in which Rebelski has found a source of satisfaction, self-esteem and a safe asylum from the struggles of everyday life.

The artist has participated in occupational therapy workshops in Bydgoszcz for years. He takes part in numerous plein-air painting workshops and non-professional art competitions. Since 1999, he has received many awards and distinctions. In the creative act, Damian Rebelski is limited by his physical capacity, which determines the drawing technique.

The artist touches upon various themes in his works - from religious motifs, mythological inspirations, to various moral themes (the cycle "Vanishing Professions"), allegories (the cycle "Months"). The body in Rebelski's painting representations is the plane which accumulates his artistic strategy. Damian Rebelski, in the gesture of creation, "overcomes" his body during creative work in order to show in his paintings the canon of classical beauty.

INSTYKNT I INTUICJA. MALARSTWO ZOFII MARII DEMBIŃSKIEJ

Malowanie jest bliskie mojej naturze, a temat przychodzi do mnie z zachwycenia¹

Plastyka amatorska to jeden z nurtów w niezwykle szerokim i wielowątkowym zjawisku sztuki nieprofesjonalnej w Polsce. Również i twórczość malarzy-amatorów jest zjawiskiem niejednorodnym i ciekawym, a tym samym zasługującym na uwagę badaczy, muzealników i kolekcjonerów sztuki. W potocznej opinii amator to osoba robiąca coś dla przyjemności oraz w sposób niezawodowy, a co za tym idzie nie do końca profesjonalny. W przypadku plastyków amatorów często podkreśla się, iż nie mają oni akademickiego dyplomu do uprawiania artystycznego zajęcia, czyli dyplomu wyższej uczelni artystycznej i przynależności do Związku Polskich Artystów Plastyków.

Spór o amatorów toczy się również wśród badaczy sztuki. Dla Alfreda Ligockiego amatorzy potrafią tworzyć jedynie zgodnie z kanonami konkretnego stylu w sztuce, wykazując się umiejętnością poruszania w obrębie sztuki, bliskiej ich wrażliwości, ale zastanej i zdefiniowanej. Według niego nie potrafią oni stworzyć niczego nowego i tkwią w zastanych ramach, nie proponując w sztuce żadnych nowych rozwiązań czy zjawisk². Natomiast Ksawery Piwocki amatorami nazywa twórców, którzy zetknęli się ze sztuką za pomocą lektur, szkoleń, kursów, czy poprzez kontakt bezpośredni w muzeach, galeriach i pracowniach uznanych artystów. Bywa, że tworząc zyskują uznanie, a uprawianie sztuki staje się ich zawodem³.

1 Wypowiedzi autorki pochodzą z moich wywiadów przeprowadzonych w sierpniu 2008 roku i październiku 2021 roku.

2 A. Ligocki, *Ogólnopolska wystawa malarstwa, grafiki i rzeźby górników - artystów amatorów*, katalog wystawy, Warszawa 1969.

3 K. Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa 1975, s. 95-99; <https://muzeumslaskie.pl/pl/aktualnosci/sztuki-naiwna-art-brut-outsider-art-oraz-plastyka-amatorska-polsce/> [dostęp: 18.11.2021].

Sztuka i jej twórcy często wyprzedzają naukowe definicje i analizy, wymykając się jednoznacznym interpretacjom. Może na szczęście nie każdego z nich można jednoznacznie przyporządkować do określonych grup artystycznych. Malarką, która wywodzi się właśnie z takiego amatorskiego ruchu plastycznego, a której dzięki trudom pracy i żelaznej konsekwencji udało się wejść do grona profesjonalistów jest, Zofia Maria Dembińska. Spotkałyśmy się po raz pierwszy w sierpniu 2008 roku w jej mieszkaniu w Białymstoku. Przyjechałyśmy z Bożeną Olszewską, kierowniczką Działu Sztuki i Estetyki odebrać obrazy, które wcześniej podczas rozmowy telefonicznej, Zofia Dembińska zadeklarowała się przekazać nam do muzeum. Kolejne spotkanie po latach w Warszawie miało miejsce na jesieni 2021 roku. Ta perspektywa lat pozwala mi spojrzeć na plastyczna drogę artystki z dystansu, skłaniając do refleksji i podsumowań. Chciałabym przyjrzeć się bliżej jej twórczości, która teraz po blisko czterdziestu latach, wydaje się być zjawiskiem pełnym, kompletnym i w pewnym sensie również skończonym.



1. *Dojrzewanie*, MET/58975, fot. Marian Kosicki



2. *W poszukiwaniu prawdy*, MET/58976, fot. Marian Kosicki

Chyląc głowę przed prawami Natury i jej dziełami – każdym ziarenkiem piasku, źdźbłem trawy, liściem – w możliwy dla mnie sposób podpatruję je i maluję swój obraz, bo ofiarowano człowiekowi możliwość tworzenia. Ale wiem, że wszystkie moje obrazy nie dorównują najmniejszemu wytworowi rąk Natury: bo przecież chodzi o to, aby zachować szacunek i podziw Światu, którego jesteśmy częścią⁴.

Dembińska urodziła się 28 listopada 1944 roku w Zacywilkach koło Skierniewic, a wychowała się na Śląsku. Jest praprawnuczką malarza i grafika Jana Feliksa Piwarskiego oraz siostrą malarza Andrzeja Jana Piwarskiego. Dzieciństwo spędziła na Śląsku w Chorzowie. Tam uczęszczała na zajęcia plastyczne dla dzieci i młodzieży, bo jak mówi zawsze chciała tworzyć i być malarką. Pomimo tak mocnych rodzinnych predyspozycji i przekonań, co do swojej artystycznej drogi ukończyła jednak Politechnikę Śląską w Gliwicach w 1969 roku i przez blisko 20 lat pracowała jako

⁴ Fragment tekstu *Od Autorki* na ulotce promującej wystawę w Galerii „U Kallimacha”, Kamienica pod Gwiazdą w Toruniu, 1995 rok, (Zofia Maria Dembińska - Teczki twórców, Dział Sztuki Estetyki, Muzeum Etnograficzne w Toruniu - dalej MET).



3. *Budzenie śpiącej królowej*, MET/58977, fot. Marian Kosicki



4. *Uzdrowienie w duchu św. Franciszka*, MET/58978, fot. Marian Kosicki



5. *Różaniec*, MET/58979, fot. Marian Kosicki

projektantka w branży budowlanej. Nigdy jednak praca zawodowa nie dawała jej pełnej satysfakcji. Swoje dorosłe życie związała z Białymstokiem, gdzie z mężem Markiem założyli rodzinę, doczekawszy się dwójki dzieci – syna i córki. Również i w tym miejscu kontynuowała naukę rysunku i malarstwa na kursach dla dorosłych.

Początek artystycznej drogi Dembińskiej to 1986 rok i udział w pierwszej wystawie zbiorowej w Białostockim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, gdzie zdobywa wyróżnienie. To ją ośmiela, dodaje odwagi w szukaniu własnej drogi. Lata 80. to niezwykle aktywny artystycznie czas malarki. Bierze udział z sukcesami zarówno w wystawach zbiorowych⁵, jak i indywidualnych przy czym wszystkie promują twórczość nieprofesjonalną. W 1989 roku decyduje się na dość ryzykowny ruch – porzuca pracę zawodową, by w pełni oddać się malarskiej pasji, którą traktuje jak powołanie. Natomiast lata 90. to pasmo bardzo udanych

5 Dembińska brała udział w wielu wystawach zbiorowych, w tym w słynnej „Talent. Pasja. Intuicja II” w 2005 roku oraz w licznych wystawach indywidualnych, np. „Przez trud do jasności” w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (1997).

i dobrze odebranych wystaw indywidualnych oraz szereg nagród i wyróżnień w konkurach twórczości amatorskiej i nieprofesjonalnej. *Lubiłam brać udział w konkursach, chciałam się sprawdzać, a malowanie na zadany temat było dla mnie wyzwaniem* – wspomina Dembińska.

Staram się poprzez malowanie obrazów oddać energię, wybierając z siebie i ze świata dobro, wskazując również jego zagrożenie. Mając na uwadze dobre strony natury ludzkiej, wywyższam ich piękno, skromność i umiłowanie harmonii. Ponieważ natura ludzka jest przestrzenią, w której rozgrywają się wybory, kłótnie, walki między dobrem i złem, na moich obrazach są elementy negatywne, ale w kompozycji rysunku i kolorów uzyskują dalszy plan, spycham je w ten sposób do negacji⁶.

Ukoronowaniem aktywności twórczej Zofii Dembińskiej jest przyjęcie jej w 2001 roku do Polskiego Związku Artystów Plastyków. To spełnienie jej artystycznych marzeń, jak sama powie po latach *to był przysłowiowy gwóźdź do mojej artystycznej trumny*. Ale w tamtym czasie członkostwo w profesjonalnym związku malarskim było dla niej wyrazem ambicji, punktem do którego dążyła. Ranga ZPAP i obcowanie z „prawdziwymi” malarzami-artystami podbudowało ją wewnętrznie. Nie przypuszczała, że może to w jakikolwiek sposób zaszkodzić jej twórczości, że wpłynie na sposób malowania, *że stanie się jej nieszczęściem*. Nie sądziła, że trudno jej będzie odnaleźć się w gronie „profesjonalistów”. Również po latach wspominać będzie słowa Aleksandra Jackowskiego, które dopiero wtedy zrozumie – *i po co pani ten związek, pani to jest zupełnie niepotrzebne*. Początek XXI wieku to dla malarki także rozpoczęcie nowego twórczego rozdziału – przygody z poezją. Dembińska rozwija skrzydła literackie powoli publikując w „składankach” białostockich literatów, a w 2009 roku Książnica Podlaska w Białymstoku wydaje tomik jej poezji *Malowane światłem*. Korelacja między malarskimi przedstawieniami na płótnach i poetyckimi strofami, jest bardzo mocna. Irena Słomińska napisze we wstępie do tomiku, że poezję Dembińskiej *cehuje obrazowość, niekiedy cały wiersz jest obrazem*⁷. Uduchowiona natura artystki teraz ma upust w także twórczości poetyckiej.

6 Fragment tekstu *Od Autorki*, op. cit.

7 I. Słomińska, *Wstęp* [w:] Z.M. Dembińska, *Malowane światłem*, Białystok 2009, s. 7.

Tematy biorą się z moich przeżyć, przemyśleń, analiz psychologicznych, których dostarcza mi moje doświadczenie, obserwowanie świata oraz fascynacje sztuką współczesną i poprzednich wieków⁸.

Obrazy Zofii Dembińskiej znajdują się w kolekcjach sztuki nieprofesjonalnej Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, Muzeum Etnograficznego w Toruniu, Muzeum Śląskiego w Katowicach oraz Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. Droga obrazów Dembińskiej do toruńskiej kolekcji była długa i wyboista. Po raz pierwszy artystka pojawiła się w naszej instytucji 1994 roku w związku ze swoją wystawą w Toruńskim Towarzystwie Kultury w galerii „U Kallimacha”. Po magazynach ze zbiorami Działu Sztuki i Estetyki Ludowej oprowadził ją ówczesny kurator dr Aleksander Błachowski. Zbiory sztuki ludowej i nieprofesjonalnej zrobiły na Dembińskiej olbrzymie wrażenie. Zostawiła wtedy w muzeum 5 swoich obrazów z nadzieją, że zostaną zakupione do zbiorów. Niestety trudności finansowe z jakimi borykało się muzeum spowodowały, iż artystka nie doczekała się zapłaty i zmuszona była zabrać je z powrotem. W kolejnych listach do pracowników Działu Sztuki widać, że bardzo to przeżywała i ciążyło jej bardzo uczucie, że nie mogła ich w tym czasie podarować obrazów naszej instytucji. Po latach, w 2008 roku, skontaktowała się z muzeum, by przekazać w darze obrazy do zbiorów.

Natura ludzka jest przestrzenią, w której rozgrywają się wybory, kłótnie i walki między dobrem i złem, na moich obrazach są elementy negatywne, ale w kompozycji rysunku i kolorów uzyskują dalszy plan, sypcham je w ten sposób w negacji.

Na płótnach Dembińskiej pojawiają się przeżywane przez nią kolejne etapy życia kobiety, matki i żony. Doświadczenie indywidualne, obserwacja świata oraz uczestniczenie w codzienności to stałe wątki tematyczne jej twórczości. Stałym elementem będzie refleksja nad macierzyństwem i miłością małżeńską, traktowaną i rozumiana jako dar i pracę na całe życie. Artystka podejmując nawet bieżące tematy filtruje je przez własne kobiece doświadczenie.

8 *Od Autorki* na ulotce promującej wystawę zorganizowaną przez Klub Pracowników Politechniki Białostockiej w październiku 1993 roku (Zofia Maria Dembińska - Teczki twórców, Dział Sztuki Estetyki, MET).



7. *Pomiędzy kobietą i mężczyzną*, 1997, fot. Max Zieliński

Obraz *Pomiędzy kobietą i mężczyzną* przedstawia dwie splecione ze sobą postacie, obarczone na plecach bagażem życiowych doświadczeń. Można je też odczytać jako samotność każdego z nas uchwyconą jako symboliczne twory przypominających muszle. Każda z osób, wychodzi z oddzielnych pni rodzinnych – rodowodów, splecionych ogniem miłości dozgonnej, tak by ostatecznie stać się jednością. Wiąże ich ogień pokolenia, Opatrzności. Idea miłości małżeńskiej, uczucia dwojga ludzi, którzy tworzą związek i zakładają rodzinę, jest głównym tematem tego przedstawienia. Zwieńczeniem uczuć i pracy nad związkiem, jest przedstawiony w górnej części płótna, kielich cudownego kwiatu tworzący wyobrażony dom. To kwiat wieczny, który nigdy nie zwiędnie. W nim rozkwita ich rodzina i pojawiają się dzieci. Ich szczęście artystka przedstawiła jako symboliczny taniec szczęścia. W tle wirują byty innych związków, są jednak mniej ważne, są od nich w oddaleniu, tworząc inne struktury ludzkości. Dembińska uważa, że *to obraz wieloznaczny, zachęcający do własnego indywidualnego odczytania*.



8. *Oblubieniec - oblubienica*, 1993, fot. Max Zieliński

Podobne znaczenia odnaleźć można w przesłaniu obrazu *Oblubieniec - oblubienica* (1993), który jest malarskim hołdem złożonym mężowi Markowi. Dembińska wymalowała tu na skrzydłach losu swoją fascynację i zauroczenie mężem, który był dla niej darem od Boga. Przedstawione postacie w trakcie swej drogi małżeńskiej odrzucić muszą pokusy i chęci zdrady. Ci kusciela pokazani są jako osoby stręcane w dół. Miłość małżeńska pokazana tu została ponownie jako figura postaci splecionych w tańcu życia, wirujących, płynących w przestrzeni. Ponownie uwieńczeniem ich drogi jest wspólne mieszkanie, dom ukazany w rajskim pejzażu w otoczeniu egzotycznej roślinności i zwierząt. Na uwagę zasługuje tu niezwykle tło, poruszające się wielokolorowymi wirami, które nadają dynamizmu całej kompozycji.

Patrząc na chmury widzę, jak są piękne i prawdziwe. Niczego nie udają. Są w swoim powołaniu posłuszne stwórcy. Od pierwszego tchnienia są tym, kim są.



9. *Dobry twój czyn*, 1994, fot. Max Zieliński

Jej malarstwo to podążanie drogą własnej intuicji, ale i efekt pracy, doskonałości wypracowanego samodzielnie własnego warsztatu. Samodoskonalenie techniki, refleksyjność, ale i niesamowita kolorystyka to cechy charakteryzujące jej malarski styl. Na płótnach Dembińskiej pojawiają się literackie opowieści i historie codziennego dnia. Impulsem może być nawet zwyczajny braterski gest. Kiedy z wakacyjną wizytą przyjeżdża do Białegostoku jej brat, na co dzień mieszkający w Oslo, zamiast zwiedzania rodzinnego kraju chwyta za pędzel by odmalować Dembińskim mieszkanie, malarka jest nie tylko mu niezwykle wdzięczna, ale jest zachwycona dobrocią i altruizmem jego gestu. Z takiego impulsu powstaje obraz *Dobry twój czyn*. Przedstawia na nim pomoc otrzymaną od swojego brata w formie symbolicznego życiodajnego źródła tryskającego z surrealistycznie ujętej postaci. Ten „dobry Samarytanin” pokazany został za pomocą malarskiej formy figury człowieka-głazu. Tło wypełnia krajobraz, który przypominać ma norweskie fiordy. Życiodajna woda to ludzka dobroć, a wylewająca się z rąk symbolicznie



10. *Wygnańcy*, 1994, fot. Max Zieliński

przedstawionej postaci to przykład bezinteresownej pomocy innym. Fantastyczna, bajkowa kolorystyka podkreśla niezemski charakter kompozycji malarskiej.

Artystka starała się zabierać głos w ważnych dla niej sprawach, nie skupia się wyłącznie na przeżyciach rodzinnych. Nie jest obojętna wobec wydarzeń światowych czy tylko lokalnych. Obserwuje rzeczywistość społeczną i polityczną, a następnie aktywnie komentuje ją ujmując w charakterystyczny dla siebie sposób – malarskim przedstawieniem. Dembińska na płótnach przedstawiała również bieżące wydarzenia, tak jest w przypadku obrazu *Przeciw napaści*, znajdującego się w kolekcji Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, na którym artystka posłużyła się krzyżem jako symbolem cierpienia. Obraz ten jest jej protestem przeciw pierwszej inwazji Stanów Zjednoczonych Ameryki na Irak w 1991 roku. Natomiast *Wygnańcy* to plastyczna opowieść o wojnie na Bałkanach toczącej się w latach 90. XX wieku. Poruszona wydarzeniami, Dembińska wymalowała ludzi w swoich światach-bańkach, są oni przez najeźdźcę wyrzucani z domów i zabijani – „wycinani” jęzorem oprawcy. Historia wojny,



6. *Ku zwycięstwu*, 1996, fot. Justyna Słomska-Nowak

opowieść o niej pokazana jest w zamkniętych bańkach – zniewolenie, pożary, gwałty i wszechobecną śmierć. Tylko gdzieniegdzie pojawiają ludzie z pomocą.

Natomiast obraz *Ku zwycięstwu* stworzyła malarka na konkurs związany z olimpiadą w Atlancie w 1996 roku. *Lubiłam się sprawdzać na konkursach, sprawdzać jak inne osoby oceniają moją wyobraźnię i to w jaki sposób tworzę. W malowaniu też musi być sprawdzian!* Jak wspomina Dembińska jej obraz zaskoczył jury, w przeciwieństwie bowiem do innych konkursowych przedstawień, ona nie zaprezentowała dyscyplin sportowych, lecz trud, upór i walkę, którą sportowcy toczyć muszą w drodze po olimpijskie laury. Kompozycję obrazu tworzy centralnie ujęty olimpijski znicz, zwieńczony sportowym Olimpem. W dolnej części obrazu wirując „wykluwają się” postacie sportowców, wielu zastanawia się nad podjęciem trudu walki. Droga ku zwycięstwu na sportowy Olimp, wiedzie tylko przez ciągłą pracę. Jej alegorią jest wspinaczka – pięcie się ku górze. Dla wybranych szczęśliwców nagrodą będzie ogień, którym będą mogli podzielić się z ludzkością.



11. *Kraina szczęścia*, 1995, fot. Max Zieliński

Każdy nowy obraz jest odkryciem. Doświadczeniem inspiracji, a temat obrazu jest idea pierwotną, z której rodzi się malowidło. (...) Zdobywam się na odwagę w znajdowaniu własnych rozwiązań zarówno kolorystycznych jak i kompozycyjnych.

Malarstwo Dembińskiej jest uduchowione. Sama artystka mówi, że sztuka jest dla niej sposobem na pozytywne oddziaływanie na drugiego człowieka. O swoich obrazach malowanych techniką olejną, a późniejszym okresie pastelami mówi, że *stara się stworzyć obrazy emanujące pozytywną energią na psychikę widza i siłą leczącą jego stargane nerwy*. Tak, jak w obrazie *Kraina szczęścia* (1995), gdzie pokazała świat idealny, w którym dobro może panować nad światem. To dynamiczna kompozycja wielobarwnej przestrzeni wypełnionej ludzkimi postaciami ukazanymi jak w ekstatycznym tańcu, „krążącymi” z wyciągniętymi rękoma ku niebu, będącymi jakby w nieustającym ruchu, przypominającym taniec życia. Postacie wypełniające przestrzeń są nagie, nakreślone na wzór biblijnego raju i ich mieszkańców. Nagość artystka utożsamia nie z bezbronnością, lecz z czystą, prostolinijną duszą, sugerującą tym samym czyste



12. *Matka Boska Bezszenności*, 1998, fot. Max Zieliński

intencje jakimi kierują się bohaterowie jej opowieści, wyciągający z szarej przestrzeni „zła” osoby potrzebujące pomocy – ku dobru i jasności. Narracja niosąca optymizm i nadzieję podkreślona jest przez pastelowe pogodne niemalże „ociepkowe” kolory, jak określa je sama Dembińska. Tło wypełniają mniejsze przestrzenie – krainy o bajecznych krajobrazach. Postacie uratowane z otchłani szarości i zła natychmiast ocalają „swoją przestrzeń” zmieniając ją w kwitnącą krainę. Pierwotny tytuł, zmieniony pod wpływem impulsu przez Dembińską temu obrazowi to *Aby nam się lepiej żyło trzeba dawać dobro* to hasło będące kluczem do wyobrażonej krainy szczęśliwości.

Przystępując do kolejnego obrazu, którego idea świeci tak jasno, że wydaje mi się niezmiernie ważna i ekscytująca, aby ja namalować – przygotowuję kompozycje rysunkową, a w wyobraźni staram się stworzyć do niej ciało i szatę kolorów. Rozpocynam malowanie od fragmentu, który najlepiej odczuwam i z tego początku kroczyć konsekwentnie za obranym tematem, aż do skończenia całości⁹.

9 *Od Autorki* na ulotce promującej wystawę w Galerii Sztuki Współczesnej, Suwałki, grudzień 1995 roku (Zofia Maria Dembińska – Teczki twórców, Dział Sztuki Estetyki, MET).



13. *Dar wiary*, fot. Max Zieliński

Wyjątkowo ważnym spoiwem twórczości Zofii Dembińskiej jest religijność oraz wiara, którą na co dzień kieruje się w życiu. Nic więc dziwnego, że tematem wielu obrazów są różne przedstawienia Matki Boskiej charakterystyczne dla krajobrazu polskiej kultury i religijności. Czasami artystka prezentuje swoje podróżnicze odkrycia i pielgrzymki – maryjne sanktuaria rozsiane po Polsce, innym razem ilustruje swoje przeżycia związane z wiarą w opatrzność Maryi. Przykładem takich pątnicznych przedstawień są *Spotkanie z Królową Tatr* czy *Matka Boska Częstochowska*, na których prezentuje opowieści osnute wokół historii konkretnego miejsca kultu. W tym ujęciu wyjątkowe wydaje się być przedstawienie *Matka Boska Bezsenności*, namalowana w pod wpływem swoim problemów ze snem, które oddała Maryi w modlitwie różańcowej. Na obrazie widzimy zatem Maryję z Jezusem, którzy niosą brzemię ludzkiej bezsenności. Każdy namalowany paciorek różańca to narracja o ofercie składanej z cierpienia. Madonna Dembińskiej utula skołatanych do snu, biorąc na siebie ich znoje i trudy. Artystka wyjątkową sympatią darzy obraz *Pienińskie ptaki*, który namalowała na konkurs dotyczący pejzażu, zdobywając w nim



14. *Bałwany*, 1994, fot. Max Zieliński

trzecią nagrodę. W skondensowany, ale jak zwykle narracyjny sposób przedstawia na nim historię pienińskich miejsc kultu – sanktuariów i pustelni, które odwiedzała z mężem podczas wakacyjnych rekolekcji i pielgrzymek. A wszystko wymalowane na skrzydłach ptaków, które górują na Pieninami.

Moje rysunkowe symbole traktuję jak słowa, całe zdania malarskie i znajdują szczególnie upodobanie w zagłębianiu psychologii: ruchu ciał ludzkich i zwierząt, elementów linii prostej i wijącej się oraz oddziaływanie kolorów w relacji plam barwnych.

Artystka jest osobą głęboko wierzącą, rozmodloną i zaczytaną w pracach mistyków kościoła. Można odnieść wrażenie, że z wiekiem artystka zdecydowanie koncentruje się właśnie na własnych przeżyciach religijnych. Częstym motywem jej malarstwa są grzechy, pokusy, ale i pokuta czy poszczenie, traktowane jako jak modlitwa. Jej światopogląd to to ciągła praca nad sobą i swoimi słabościami, przeżywa więc i te zmagania w malarskich potyczkach. Tak jest w *Bałwanach*, gdzie portretuje wszystkie



15. *Oczyszczenie przez ofiarę*, 2001, fot. Max Zieliński

siedem grzechów głównych – pychę, chciwość, rozpustę, obżarstwo, pijaństwo i lenistwo. Uosobionym grzechom nadaje wyraźne znamiona dzikości i bezwzględności. Nie przypominają ludzkich istot, raczej figurki reklamowe opon Michelin. Dembińska wymalowała tu ludzkie słabości składane jako ofiarę na ołtarzu, spowite nerwowym, pulsującym światłem i ostrymi barwami, jak na jej paletę kolorystyczną.

Swoja walkę z demonem nieumiarkowania w jedzeniu i wielką słabością do słodocy, Dembińska rozprawiła się opowiadając moralitet *Oczyszczenie przez ofiarę*. Obraz ten nosi podwójny tytuł *Godło - żagiel*. Pokazuje na nim siebie walczącą za pomocą postu i modlitwy ze swoim niemocami. Autorka sportretowała się w otoczeniu ulubionych słodkości – ciasteczek, cukierków, lodów i drażetek. Ze świata uzależnienia wyciąga ją anioł odcinając od źródła pokus. W górnej części obrazu pokazana jest nagroda, która czeka na każdego porzucającego swe grzechy – dobre, spokojne życie. Po raz kolejny w kompozycji obrazu zastosowała artystka układ diagonalny: góra to boskość i niebo, a dół to kraina grzechu i zła.



16. *Matko najświętsza pracy, dręczenia, głodu, pomocy*, 2002, fot. Max Zieliński

Wiatry duchowe mieszkające w czasie ziemskim niosą nasiona ze zgromadzoną siłą życiodajną, a inne z prochem ziszczenia. Owe nasiona padają na glebę duszy ludzkiej i rozwijają się takie, którym warunki sprzyjają. Owe warunki kształtuje człowiek sam i wszyscy i wszystko z kim i z czym się spotyka. Kocham życie i stąd w moich obrazach gromadzę tyle energii zapożyczanej od nadziei i radości, aby było jej więcej niż prądów rozkładu, depresji i zniechęcenia. Jako że istnienie jest darem Stwórcy i dobrze da człowieka jeżeli ów dar szanuje¹⁰.

¹⁰ *Od Autorki* na ulotce promującej wystawę zorganizowaną przez Klub Pracowników Politechniki Białostockiej w październiku 1993 roku (Zofia Maria Dembińska – Teczki twórców, Dział Sztuki Estetyki, MET).



17. *Rozważania krzyża*, 2001,
fot. Max Zieliński



18. *Pienińskie ptaki*,
fot. Max Zieliński



19. Zofia Dembińska, 2022, fot. Max Zieliński

Zofia Dembińska obrazy olejne malowała do ok. 2010 roku. Po wstąpieniu do ZPAP powoli przeszła wyłącznie na malowanie pastelami olejnymi, które dotąd stosowała głównie do malowania rysunków pomocniczych. Tematy, które podejmowała nadal są bliskie jej codzienności – przeżywa wyjazd córki do Holandii czy ślub syna – ale jak sama powie *wszystko malowałam już coraz bardziej realistycznie, odeszłam od mojego starego malowania, wybrzmiało ono we mnie, zmieniły się nawet moje kolory*. Malarka uważa, że w pastelach nie miała już tej radości i jasności malowania. W 2014 roku przeprowadzają się z mężem do Warszawy, by pomóc w opiece nad licznymi wnukami. I wtedy jak mówi *przychodzą do niej ikony*. Dembińska ma 70 lat i kłopoty ze wzrokiem, ale zachwyty i urzeczenie „nowym etapem twórczym” pochłania ją, oddaje się temu całkowicie. Zaczęło się od wystawy ikon w klasztorze ojców Franciszkanów, potem jak poprzednio, kursy pisania ikon i stopniowe mozolne poznawanie kolejnej techniki. Do ikon podchodzi podobnie jak do techniki olejnej, najpierw studiuje temat, gromadzi teczkę informacji



20–25. Ikony: Anioł Stróż, Archanioł Gabriel, Królowa Różańca Świętego z Pompejów, Bł. ks. Jerzy Jerzy Popiełuszko, św. Antoni. Matka Boska z Dzieciątkiem. Fot. Max Zieliński

i szkiców pomocniczych. Bardzo ważny jest dla niej aspekt duchowy, mistyczny, przeżywa każdą kolejną pisaną na drewnie postać. Modli się o nowe tematy, oddaje swój trud tworzenia. Ikony tworzy powoli, zmagając się z własnym wiekiem i jego ograniczeniami. Nigdy ikon nie sprzedaje, często daje w prezencie bliskim i przyjaciołom. Aniołów stróżów maluje specjalnie dla swoich wnuków. Kolejne tematy to ks. Jerzy Popiełuszko, Matka Boska Ostrobramska, Jan Paweł II. Dembińska stara się aby pomimo kanonu ukazania świętej postaci, ikona była także malarsko w jej stylu – *była moja*. Jej charakterystyczny styl mają więc zdobienia i kolorystyka. Często stosuje swoje własne rozwiązania techniczne, by osiągnąć wymarzony efekt plastyczny. Jej prace raz czarują delikatnością kolorów innym razem czystością barw, zawsze liryzmem treści. Do wszystkich ikon się modli. Patrząc na jej prace odnoszę wrażenie, że wraz z wiekiem Dembińska coraz bardziej przesuwała się ku mistycyzmowi, który jest bliski jej naturze.

Wypalam się w jednym temacie i nie umiem sztucznie czegoś tworzyć. Wymalowałam mój świat, tracę sens, żeby dalej tak malować. Wszystko malowałam, co przeżywałam. A teraz przyszły do mnie ikony.

Twórczość Zofii Dembińskiej to zjawisko kompletne i dopełnione. Artystka zdaje sobie sprawę, że jej obrazy *dla niektórych mogą być naiwnym spojrzeniem na wszechświat i ludzkie byty*. Nie obawia się takich ocen, każdy ma według niej prawo odnaleźć w jej malarskich światach swoje znaczenia. Jej obrazy przepełnione są religijną duchowością. To malarstwo oryginalne, ekspresyjne, fascynujące estetyczną dojrzałością – zawsze wierne intuicji artystki, obdarzonej talentem i wyobraźnią. Obrazy Dembińskiej emanują czułością – kolorów, wycuciem barwnych plam i grą światła. Malarce udało się stworzyć swój własny indywidualny styl, o wielkiej emocjonalnej sile.

Na przykładzie jej artystycznej drogi widać świadome kształtowanie twórczości, wynikające z wewnętrznej chęci i przymusu tworzenia, z przeżyć i przemyślanego impulsu. Widoczna jest również jej wielka intuicja malarska w poszukiwaniu form i kolorów dla swoich przeżyć i wyobraźni. Zaczynała jako amatorka obrazami olejnymi, osiągając upragniony profesjonalizm i uznanie znawców sztuki i kolekcjonerów. Wtedy zmieniła technikę na olejne pastele i.... skończyło się jej dotychczasowe malowanie. W momencie wielkiej życiowej zmiany otrzymała duchowy dar i „nowe otwarcie”, bo jak mówi *przyszły do mnie ikony za dotknięciem bożej opatrności*.

BIBLIOGRAFIA

- Dembińska Zofia Maria, *Malowane światłem*, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2009.
- Ligocki Alfred, *Ogólnopolska wystawa malarstwa, grafiki i rzeźby górników - artystów amatorów*, katalog wystawy, Warszawa 1969.
- Piwocki Ksawery, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa 1975.
- Teczki twórców - Zofia Maria Dembińska, Dział Sztuki Estetyki, MET.
- Talent, pasja, intuicja: polska sztuka nieprofesjonalna 1945-2005*, red. Ilona Pulnar-Ferdjani, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu; Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Warszawa, Radom 2005.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- <https://muzeumslaskie.pl/pl/aktualnosci/sztuki-naiwna-art-brut-outsider-art-oraz-plastyka-amatorska-polsce/> [dostęp: 8.11.2021].

SUMMARY

INSTINCT AND INTUITION.
THE PAINTING OF ZOFIA MARIA DEMBIŃSKA

This article is a story about the painter Zofia Dembińska. She originates from the trend of amateur visual arts, which is a current in the extremely wide and multi-threaded phenomenon of non-professional art in Poland. The work of amateur painters is a heterogeneous and interesting phenomenon, and thus deserves the attention of researchers, museologists and art collectors. Zofia Dembińska grew up in Silesia, from her early age she attended art classes for children and young people because she always wanted to create and be a painter. She graduated from the Silesian University of Technology in Gliwice in 1969 and for almost 20 years worked there as a civil engineer. Her adult life was connected with Białystok, where she and her husband Marek started a family and where she devoted herself entirely to her passion for painting. On Dembińska's paintings we can see the consecutive stages of life of a woman, a mother and a wife. Individual experience, observation of the world and participation in everyday life are the themes of her work. A constant element is a reflection on motherhood and marital love, treated and understood as a gift and work for life. Taking up even current topics, the artist filters them through her own female experience. The 1990s are a very intense period in her work - she participates in many collective and individual exhibitions, takes part in thematic competitions. The crowning achievement of Zofia Dembińska's creative activity was her acceptance into the Polish Artists' Association in 2001. This is the fulfillment of her artistic dreams. Around 2014 she suffers a creative crisis and her previous way of painting "fades away". This is when she starts her adventure with icon writing.

POCZTÓWKI „SPOD LADY” O DOMOWEJ MANUFAKTURZE ANNY I JÓZEFA MISCHKERÓW

W 2015 roku z Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüferowej skontaktowała się, mieszkająca w Toruniu, Lidia Nagórska, która zaproponowała przekazanie rodzinnych pamiątek. Były wśród nich elementy tzw. warsztatu pocztówkowego jej rodziców – Anny i Józefa Mischkerów. Członkowie Komisji Zakupów zdecydowali, że szklane negatywy, karty korespondencyjne oraz narzędzia służące do ich produkcji powinny znaleźć się w Muzeum. Przemawiało za tym kilka argumentów. Warsztat pocztówkowy dokumentuje jedno ze zjawisk charakterystycznych dla PRL-u – chałupnictwo, lecz w muzealnych zbiorach jest niewiele artefaktów związanych z tego typu działalnością. Wartość obiektów podnosił także fakt, że dzięki informacjom uzyskanym od Nagórskiej znaleźliśmy ich historię i okoliczności, w jakich były używane. Muzeum kolekcjonuje pocztówki, zaś warsztat stanowi pewne dopełnienie i urozmaicenie kolekcji, notabene w zbiorach były już wcześniej kartki wykonane techniką stosowaną przez rodzinę Mischkerów. Nie bez znaczenia jest również to, że warsztat pochodzi z naszego regionu – z Bydgoszczy.

W skład pozyskanego przez Muzeum warsztatu wchodzi pocztówki, najczęściej bożonarodzeniowych, ale też wielkanocne, pamiątki Pierwszej Komunii świętej, szklane negatywy, pudełka z zestawami pustych płyt fotograficznych, kopioramki, pieczętki z okolicznościowymi napisami, np. „Wesołych Świąt”, „Pamiątka Pierwszej Komunii Św.”, „Jubileusz Kapłaństwa”, pędzelki, barwniki, metalowe szablony do malowania plakatów.

Od grudnia 2018 roku do maja 2019 roku osoby odwiedzające placówkę mogły obejrzeć ekspozycję edukacyjną autorstwa Hanny Łopatyńskiej „Pocztówki państwa Mischkerów” w oprawie plastycznej Matyldy Mazur-Wasyłkowskiej. Towarzyszył jej

bogaty program edukacyjny, zorganizowano m.in. warsztaty tworzenia pocztówek, zaś na jednym ze spotkań z publicznością w ramach cyklu „Muzeum Panaceum” Lidia Nagórska i jej siostra Halina opowiadały o działalności swoich rodziców.

HISTORIA POCZTÓWKI

Pierwsze pocztówki¹, nazywane również odkrytkami, korespondentkami, kartami pocztowymi wysłano na terenie Austro-Węgier w 1869 roku. Nie było na nich ilustracji, które pojawiły się dopiero po 1870 roku. Początkowo pocztówki można było wysyłać jedynie w granicach kraju, w którym zostały wydane, zaś w 1875 roku Powszechny Związek Pocztowy wprowadził je w obieg międzynarodowy. W 1905 roku powstał współczesny wzór karty pocztowej z jedną stroną zawierającą przedstawienie graficzne, drugą przeznaczoną na korespondencję. Wcześniej istniał zakaz umieszczania korespondencji na stronie adresowej, z tego powodu osobiste informacje dopisywano na stronie z ilustracją. Przemysł pocztówkowy w całej Europie pręźnie się rozwijał². Wprawdzie obowiązujące w korespondencji przepisy grzeczności długo zabraniały ludziom dobrze wychowanym lub chcącym za takich uchodzić używania pocztówek z uwagi na ich powszechność i ogólnodostępność, lecz właśnie te cechy zadecydowały o demokratycznym charakterze i ekspansji odkrytek³. Intensywnie rozwijał się tzw. „sport pocztówkowy”, czyli wysyłanie kart korespondencyjnych przy każdej okazji⁴. Nawet małe miejscowości miały swoje pocztówki z przedstawiającą je ilustracją.

Na popularność odkrytek złożyło się kilka czynników: szybki rozwój druku; postępująca likwidacja analfabetyzmu⁵, która jednak w przypadku osób słabiej

1 Termin „pocztówka” wymyślił Henryk Sienkiewicz, który pod pseudonimem *Marja z B.* wziął udział w konkursie na nazwę karty korespondencyjnej, zorganizowanym w 1900 roku przy okazji warszawskiej Pierwszej Wystawy Kart Pocztowych, zob. J. Jackowski, *Pierwsza Wystawa Kart Pocztowych w Warszawie 1900 r.*, „Filokartysta” 1996, nr 3, s. 7.

2 I. Zaucha, *Geneza i historia karty pocztowej. Problemy prawne i techniczne* [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. P. Banaś, Wrocław 1993, s. 65–70.

3 J. Hoff, *Pocztówka jako źródło historyczne do dziejów kultury życia codziennego i obyczajowości w XIX wieku*, „Prace Humanistyczne” 1986, nr 26, s. 162.

4 P. Banaś, *Karta pocztowa jako przedmiot badań* [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. P. Banaś, Wrocław 1993, s. 12.

5 J. Dunin, *Literatura po obu stronach karty pocztowej*, „Literatura Ludowa” 1973, nr 2, s. 3–4.

wykształconych nie szła w parze z zamiłowaniem do pisania długich listów; rozwój transportu wpływający na obniżenie cen przesyłek pocztowych; rozkwit różnych gałęzi przemysłu wymuszający mobilność wielu ludzi, przede wszystkim mieszkańców wsi, którzy wcześniej rzadko opuszczali rodzinne strony. Karty korespondencyjne pomagały podtrzymywać więzi z krewnymi i przyjaciółmi⁶. Podczas I wojny światowej były dobrym środkiem do przekazywania informacji – sprawniej niż listy przechodziły przez cenzurę, dzięki czemu znacznie szybciej docierały do adresata. Po wojnie wysokie koszty papieru i druku wpłynęły na ograniczenie produkcji pocztówek oraz spadek zainteresowania ze strony zubożałej ludności⁷. Z czasem zainteresowanie nimi stopniowo rosło, lecz nie było już tak spektakularne, jak na początku stulecia. W polszczyźnie powszechne stały się przymiotniki „pocztówkowy” oraz „widokowy”, będące synonimem kiczu, tandety i braku gustu. Mimo tego odkrytki w dalszym ciągu miały licznych miłośników⁸.

Wybuch II wojny światowej ponownie ograniczył produkcję i popularność pocztówek. W pierwszych latach po wojnie działały jeszcze w Polsce prywatne oficyny wydawnicze, które produkowały karty pocztowe powielające przedwojenne schematy. Później pojawiły się pocztówki nowego typu. Na przełomie lat 40. i 50. XX wieku istotnym zmianom uległy kartki świąteczne. Były pozbawione motywów religijnych, lecz trzeba zaznaczyć, że zjawisko ich laicyzacji znane było znacznie wcześniej – już w okresie międzywojennym ograniczano się nierzadko do przedstawienia gałęzi świerkowej na Boże Narodzenie i wiązanki z bazi na Wielkanoc. Pierwsze świąteczne pocztówki powojenne różniły się od nich niuansami, np. ozdobami choinkowymi w formie gołąbków pokoju, traktorów, dziewczyn niosących snop zboża, górników, hutników itp. Zasadnicza zmiana w warstwie estetycznej zaszła pod koniec lat 50. XX stulecia, wtedy zaczęto drukować karty korespondencyjne uznawane za filokartystów za artystyczne. Tzw. „złoty okres polskiej pocztówki” trwał całe lata 60.⁹, niemniej egzemplarze o najwyższych walorach estetycznych nie były w stanie dotrzeć do każdego odbiorcy z uwagi na niewystarczający nakład, poza tym na ogół nie trafiały w gust mas. Paweł Banaś

6 G. Kaufmann, *Życzenia szczęścia na kartach pocztowych* [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej II*, red. P. Banaś, Wrocław 2004, s. 29–30.

7 I. Zaucha, op. cit., s. 70.

8 J. Szklarczyk-Mirecka, *Dzieje ruchu filokartystów w Polsce* [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. P. Banaś, Wrocław 1993, s. 85.

9 P. Banaś, „*Nie wierzcie pocztówkom...*” [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. S. Bednarek, Wrocław 1997, s. 208–220.

zwraca uwagę na fakt, iż „krąg odbiorców pocztówek o poważniejszych ambicjach artystycznych zawsze był ograniczony – nie inaczej było i w latach sześćdziesiątych. Sięgała po nie zwłaszcza inteligencja, często na zasadzie snobistycznego odruchu, młodzież i studenci [...]. Nie ulega wątpliwości, że polska pocztówka «artystyczna» przy całej swej masowości była zjawiskiem elitarnym. [...]. Wprawdzie w tamtych latach niepodobna mówić o autentycznych mechanizmach rynku, to jednak wydaje się rzeczą oczywistą, że «artystyczne» pocztówki wyparła po prostu tandeta”¹⁰. Rywalizowały ze sobą różne wizje pocztówki, jedna zakładała stworzenie z niej małego „dzieła sztuki”, celem drugiej było dostarczenie kolorowej kartki podobającej się szerokiemu gronu odbiorców, w czasach PRL-u istniała też trzecia grupa odkrytek – tanich, wykonanych niestarannie, które były łatwo dostępne, lecz nie spotykały się z zainteresowaniem klientów.

TECHNIKI WYTWARZANIA POCZTÓWEK

Początkowo stroną ilustracyjną pocztówek tworzonego za pomocą technik graficznych – przede wszystkim litografii, chromolitografii, niekiedy drzeworytu i stalorytu. Wykorzystywano wówczas ręcznie zrobione formy do druku. Po wynalezieniu fotografii opracowano metody reprodukcyjne, formy drukarskie wykonywano wtedy fotochemicznie. Biorąc pod uwagę sposób wytworzenia kart pocztowych, Irena Zaucha dzieli je na cztery grupy: 1) zrobione za pomocą metod oryginalnej grafiki, czyli dzięki ręcznie opracowanym formom drukarskim; 2) wykonane jedną z technik reprodukcyjnych; 3) fotografie używane w roli kart pocztowych; 4) pocztówki zrobione własnoręcznie przez nadawcę¹¹. Małgorzata Baranowska zauważa, że „pocztówka naraz chciała się mnożyć i być oryginalną”, „lubiła zaskakiwać i błyszczeć”, dlatego nierzadko do jej wytworzenia, oprócz papieru, używano też innych, mniej oczywistych materiałów, m.in. drewna, liści, tkanin, wełny, piór, suszonych kwiatów, a nawet włosów¹².

10 Ibidem, s. 220–221.

11 I. Zaucha, op. cit., s. 71–72.

12 M. Baranowska, *Posłaniec uczuć. Prywatna historia pocztówki*, Warszawa 2003, s. 32–33.

ANNA I JÓZEF MISCHKEROWIE¹³

Anna Mischker, z domu Ewertowska (1907–1977), urodziła się w Chojnie niedaleko Szamotuł. Dzieciństwo spędziła w pobliskim Margoninie, tam chodziła też do szkoły. Podczas wojny zatrudniona była w jednym z bydgoskich hoteli, gdzie zajmowała się naprawą bielizny. Tu poznała gościa – pracującego w Bydgoszczy Józefa Mischkera (1907–1995). Urodził się on w Topólnie koło Świecia, pochodził z zamożnej rodziny, jego rodzice mieli posiadłość ziemską, tartak, młyn.

Anna Ewertowska i Józef Mischker pobrali się w 1942 roku. Anna zajmowała się domem, wychowaniem dzieci, zaś mąż pracował na kolei, był technikiem budowlanym, już po wojnie zdał maturę. Państwo Mischkerowie po ślubie mieszkali w Bydgoszczy, początkowo przy ulicy Zygmunta Augusta, później przeprowadzili się do mieszkania przy ulicy Dolina.

Małżeństwo Mischkerów miało troje dzieci: Lidię (ur. 1942), Remigiusza (ur. 1943) i Halinę (ur. 1948) (il. 1). Najstarsze z nich rozpoczęło edukację szkolną w 1949 roku. Podczas zebrania rodziców Anna Mischker poznała matkę jednej z uczennic – Monikę Orłowską – prowadzącą sklep papierniczy przy ulicy Długiej w Bydgoszczy. Nowa znajoma ubolewała, że zbliżają się święta, a nie ma ładnych pocztówek, które zainteresowałyby klientów. Lidia Nagórska przypuszcza, że właśnie wtedy narodził się pomysł robienia pocztówek przez jej rodziców. Postanowili wytwarzać je chałupniczo i zrobić z tego źródło dodatkowego dochodu.

Mieli ku temu warunki – pomieszczenie, sprzęt, umiejętności. Józef Mischker pasjonował się fotografią, swoim aparatem na szklane płyty uwieczniał wycieczki po Polsce oraz życie rodzinne, sam powiększał i wywoływał zdjęcia. Jego żona była uzdolniona manualnie, zaradna, pracowita i pomysłowa. *Mamusia moja z niczego potrafiła zrobić coś. Ja na przykład zawsze miałam płaszcz przenicowane na drugą stronę, na przykład z płaszcza tatusia* – mówi Nagórska.

13 Informacje na temat Anny i Józefa Mischkerów oraz sposobu, w jaki wytwarzali pocztówki pochodzą od ich córki – Lidii Nagórskiej, z wywiadu przeprowadzonego z nią przez Hannę Łopatyńską i Magdalenę Ziółkowską-Mówkę w 2015 roku. To przede wszystkim wypowiedzi Lidii Nagórskiej są cytowane w niniejszym artykule. Niekiedy są one uzupełnione słowami jej męża – Jerzego Nagórskiego.



1. Anna i Józef Mischkerowie z dziećmi: Lidią, Remigiuszem i Haliną, Bydgoszcz, 1957 r., z domowego archiwum Lidii Nagórskiej

POCZTÓWKI RODZINY MISCHKERÓW

Pocztówki Anny i Józefa Mischkerów powstawały w Bydgoszczy, w mieszkaniu przy ulicy Dolina, w tzw. komorze – małym pomieszczeniu bez okien, usytuowanym między pokojami. Tak wspomina ją starsza córka: *Przychodziłam z jakąś sprawą do tej komory. Bo to graniczył pokój, była tylko zastłonka, drzwi tam nie było. Z drugiej strony, drugiego pokoju, były drzwi, ale tu od sypialni, gdzie życie rodzinne się toczyło, graniczyła zastłonka. Czytałam szkolne rzeczy, mamusia mi odpowiadała czy poprawiała, jak źle przeczytałam. I przy tym robiła pocztówki. Jak przypadkowo tam weszłam, to tatuś zawsze żartował: „Patrz, jakie cuda tutaj się dzieją. Nie ma. Jest! Patrz, wychodzi? Wychodzi! Widzisz?”*

Tworzenie pocztówki zaczynało się od wyboru przedstawienia, które miało na niej widnieć, najczęściej była to kartka świąteczna od brata Józefa Mischkera – Edmunda, który od II wojny światowej mieszkał w Anglii lub tzw. „święty obrazek” trzymany w książeczce do nabożeństwa. Niemniej jednak pocztówki i obrazki do sfotografowania zdobywano skąd tylko się dało.



2. Negatyw, niepokolorowana pocztówka z angielskim napisem „Christmas Blessings”, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki

Józef Mischker fotografował pocztówkę, następnie ją retuszował – usuwał napis angielski (il. 2), a zamieszczał polski. Później ponownie fotografował (il. 3, 5). Żona wywoływała zdjęcie, utrzymywała, suszyła, na końcu kolorowała (il. 4, 6). Nagórska tak opisuje proces tworzenia kartek pocztowych przez swoich rodziców: *Mamusia najpierw brała wzory świętych obrazków z książeczki do nabożeństwa, tatuś robił to na kliszę. Klisza to była podstawa. Naświetlony papier tatuś wkładał do kuwety z odczynnikami do wywoływania zdjęć, które robiła mamusia. Był powiększalnik Krokus. Różne święte*



3. Negatyw, niepokolorowana pocztówka z przyklejoną kartką z polskim napisem, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki



4. Pocztówka pokolorowana przez Mischkerów, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki



5. Negatyw, niepokolorowana pocztówka z polskim napisem wykonanym przez Mischkerów, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki



6. Pocztówka pokolorowana przez Mischkerów, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki



7. Elementy warsztatu pocztówkowego Anny i Józefa Mischkerów, m.in. pudełka po szklanych płytach, kopioramka, pieczętka, szablony, barwniki i narzędzia do kolorowania, lata 50.-60. XX w., fot. Adam Zakrzewski

obrazki przesyłał nam brat tatusia z Londynu - wujek Edmund. Od wojny mieszkał w Anglii. To były piękne pocztówki. Angielski napis „Wesołych Świąt” czy „Wesołego Alleluja” tatuś retuszował i wstawiał po polsku. Napisał i wstawiał. Mamusia wywoływała zdjęcia. Najpierw należało je dobrze wypłukać z wywoływacza, potem musiały poleżeć w utrwalaczach i znowu płukanie. Potem ręcznikiem suszenie. Wreszcie na dużym łóżku małżeńskim rodziców rozkładanie i przykrywanie kapą. Jak wyschły, szły do prasy. Potem były malowane. Mamusia miała farbki do zdjęć. Odrywała kawałek koloru, papierek. W kapsel trochę wody, pędzelek, szmatka. Jednym kolorem wszystkie, całą serię, które przewidziała do malowania. Potem, bo malowała wszystkie, potem drugi, trzeci, czwarty, aż do końca. Dokładnie to robiła (il. 7).

Początkowo Józef Mischker ręcznie pisał „Wesołych Świąt”, „Pamiętka Pierwszej Komunii świętej” itp. na fotografowanej pocztówce, na tzw. świętym obrazku lub na małej kartce, którą do nich przyklejał przed sfotografowaniem (il. 8, 9). Z czasem Mischkerom udało się wyrobić pieczętka z okolicznościowymi napisami, co przyspieszyło pracę. Warto odnotować, że w PRL-u zrobienie pieczętek bez zgody odpowiednich instytucji państwowych było nielegalne i karane. Do obowiązków cen-



8. Oryginalna pocztówka z napisem „Wesołych Świąt” ręcznie wykonanym przez Mischkerów, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki

zury należała m.in. kontrola zakładów poligraficznych i pieczętarskich¹⁴. Pieczętka dawała jej posiadaczowi władzę, bowiem bez niej żaden dokument nie był ważny, im więcej stempli się na nim znajdowało, tym większe znaczenie mu przypisywano. W okresie reglamentacji towarów w księżeczce zdrowia dziecka za pomocą odpowiedniej pieczętki sklepy potwierdzały kupno waty, rajstop czy mięsa, a punkty skupu makulatury ilość oddanej makulatury, za którą przysługiwał papier toaletowy¹⁵. Mischkerom pieczętki wyrobił znajomy pracownik drukarni. Nagórska opowiada: *Te pieczętki, to świętość moich rodziców, pamiętam z jaką pieczołowitością mamusia je czyściła pędzelkiem. Ale to nie był koniec, kiedy przybiła pieczętkę „Wesołych Świąt” czy „Pamiętka Pierwszej Komunii świętej”. Mamusia jeszcze obsypywała czymś lepkiem, brązq – złotą albo srebrną. I pamiętam, kiedy wstawiałam rano, mamusia stała przy stole, ręce, twarz, często nos, włosy miała*

srebrne albo złote, w zależności czym obsypywała tę pieczętkę. A ubrana była w granatowy szkolny fartuch (il. 10). Do pamiętek komunijnych Anna Mischker wkładała bibułę z życzeniami, fragmentem modlitwy lub pieśni kościelnej. Na tych bibułkach do Pierwszej Komunii świętej były wierszyki, które też pieczętką się wbijało: „Gdy kwitnie wiosny maj, świat młodością śpiewa, do serca twego Pan przybywa. Oddaj Mu serce, daj”. Albo: „Ten dzień dziś najpiękniejszy, dla twojej duszy raj, gdy kwiaty wonne kwitną i śpiewa cudny maj. Weź biedne swoje serce w promienie blasku róż i stań przed tronem Pana, pod stopy Boga złóż”. Każdy zawierał inny wierszyk – wspomina córka.

14 O. Rudak, *O bezprawnym wyrabianiu i posiadaniu pieczętki urzędowej (i o duchu Cyrankiewicza)*, „Czasopismo Lege Artis”, 09.05.2016 [dostęp: 14.05.2021].

15 Zob. <https://www.stampler.pl/ciekawostki,jak-to-dawniej-bywalo-czyli-o-pieczatkach-w-czasach-prl-u> [dostęp: 14.05.2021].



9. Negatyw, oryginalna pocztówka z przyklejoną kartką z napisem „Wesołego Alleluja”, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki



10. Pieczętki, lata 50.-60. XX w., fot. Adam Zakrzewski

Mischkerowie produkowali pocztówki w latach 50. i 60. XX wieku. Skończyli, gdy Anna Mischker zachorowała, ponieważ to ona była pomysłodawczynią całego projektu, o czym mówi Nagórska: *Mama była tym motorem. Tatuś wykonywał wszystko, co mama powiedziała. Na swojej wielkiej desce kreslarskiej docinał brystol. Potem trzeba było to pociąć na mniejsze kawałki i złożyć w laurkę. To już mamusia robiła. Mieliśmy malutką gilotynkę. Komunijne pocztówki zszywali potem igłą, nitką, lasetą czy kordonkiem, w zależności co było. I ręcznie związywali na kokardkę. Z czasem w rodzinnym przedsięwzięciu zaczęła pomagać córka Lidia: Kiedy miałam osiemnaście lat, też malowałam. To była piękna robota. Później także jej mąż – Jerzy Nagórski, który wspomina: W '62. ślubowaliśmy, to była jeszcze pełna robota. Ja też malowałam. Dawali: „Masz, twarze malujesz. Ten robi to, ten robi to, ten usta, ten oczy”.*

Po ślubie zawodowo pracował tylko Józef Mischker, który utrzymywał rodzinę, jego żona poświęciła się wychowaniu dzieci. Mieli na tyle dobrą sytuację finansową, że nie musiała pracować zawodowo. Poza tym matce trojga dzieci trudno było znaleźć zatrudnienie. Oficjalnie propaganda PRL-u głosiła, że praca jest dla każdego, a nie pracują tylko ci, którzy nie chcą. W rzeczywistości tuż po wojnie i w latach 50. XX wieku było duże bezrobocie, brakowało ofert pracy, zwłaszcza dla kobiet oraz osób niewykwalifikowanych. Zatrudnienie proponowane w sektorze publicznym często nie było atrakcyjne pod względem aspiracji zawodowych i finansowych dla młodych osób mających na utrzymaniu rodzinę. Wysokość wynagrodzenia nie zależała bowiem od efektywności, lecz od zajmowanego stanowiska, to z kolei od koneksji. Ponadto zarobki w mniejszym stopniu wpływały na jakość życia niż znajomości umożliwiające zdobycie dóbr, których nie można było kupić za pieniądze. A największy wpływ na komfort życia miało umiejscowienie w strukturach władzy¹⁶. W tym kontekście nic dziwnego, że ludzie poszukiwali dodatkowego źródła zarobku. Nagórska przyznaje: *Powodziło nam się dobrze. Rodzice nie opływali w Bóg wie co. Luksusów nie było, ale suchego chlebka nie jedliśmy.* Niemały wpływ na to miała chałupnicza produkcja pocztówek.

W PRL-u zjawisko nielegalnego dorabiania było powszechne. Szacuje się, że pod koniec 1955 roku w kraju działało 36 tysięcy nielegalnych warsztatów, co, jak przypuszcza Jerzy Kochanowski, jest liczbą znacznie zaniżoną. Pracownicy zakładów państwowych wykonywali prywatne zlecenia również po godzinach w zakładach pracy, wykorzystując tutejsze narzędzia i materiały. Na tę działalność było na ogół „ciche przyzwolenie” przełożonych, którzy otrzymywali część zysku¹⁷.

16 J. Kochanowski, *Rewolucja międzypaździernikowa. Polska 1956-1957*, Kraków 2017, s. 120; J. Solska, *Osiemdziesiąte. Jak naprawdę żyliśmy w ostatniej dekadzie PRL*, Warszawa 2018, s. 22, 209.

17 J. Kochanowski, op. cit., s. 331.



11. Metalowe szablony, lata 50.-60. XX w., fot. Adam Zakrzewski

Anna i Józef Mischkerowie wytwarzali przede wszystkim kartki świąteczne – na Boże Narodzenie, Nowy Rok i Wielkanoc, później rozszerzyli swoją ofertę o pamiątki Pierwszej Komunii świętej, pocztówki wysyłane na imieniny, urodziny, rocznice ślubu, prymicje. Tworzyli też plakaty okolicznościowe, o czym opowiada ich córka Lidia: *Na Boże Narodzenie, na Nowy Rok podkowę. Na imieniny potem już wymagali, na urodziny, na przyjęcie Pierwszej Komunii świętej, na prymicje. A potem mamusia pomyślała, a może ktoś jej podsunął myśl, żeby robić plakaty. I robiła farbą „Szczęść Boże Młodej Parze” – to był docięty brystol, tak czterdzieści na dwadzieścia centymetrów. Miała takie szablony. Wszystko to sama robiła. Naokoło na zielono liść laurowy i w środku na czerwono napis „Szczęść Boże Młodej Parze”. A to 25 lat małżeństwa, pięćdziesiąt lat małżeństwa. Wszystko było kolorowe, ręcznie robione.*

Aby usprawnić pracę, Anna Mischker zrobiła szablony tekturowe oraz celuloidowe ze zdjęć rentgenowskich: *Pamiętam ten liść laurowy, mamusia sama go rysowała na podstawie jakichś wzorów. Myślę, że najpierw z brystolu wycinała, a potem przerysowywała. Potem usprawniła sobie i wzięła celuloid. Bo jak malowała farbami na papierze,*

to po pierwsze było mokre, po drugie brudziło się. A jak wzięła celuloid, który czyściła sobie z rentgenowskiego zdjęcia, to potem tylko szmatką przetarła i miała czyste do drugiego – wspomina Nagórska. Z czasem Mischkerowie zdobyli szablony metalowe (il. 11).

W latach 50. i 60. XX stulecia, kiedy małżeństwo Mischkerów wytwarzało pocztówki, w Polsce brakowało niemal wszystkiego, „w gospodarce «realnego socjalizmu» kluczową kwestią życia społecznego był niedobór i konflikty dystrybucyjne”¹⁸. Do 1953 roku obowiązywała reglamentacja towarów, wiele produktów można było kupić na tzw. kartki, nazywane w tym czasie bonami mięsno-tłuszczowymi, w ten sposób kupowano m.in. mięso, tłuszcze, cukier, ale też mydło, proszek do prania czy pończochy¹⁹. Także dostępność materiałów fotograficznych, papierniczych i pasmanteryjnych potrzebnych do produkcji kart pocztowych była bardzo ograniczona. Aby je nabyć, potrzebna była determinacja, czas, znajomości oraz szczęście, o czym informuje Nagórska: *Pamiętam, że papier do zdjęć i odczynniki, a także do tych*



12. Pocztówka, wyk. Anna i Józef Mischkerowie, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki

18 M. Mazurek, *Spółczeństwo kolejki. O doświadczeniach niedoboru 1945-1989*, Warszawa 2010, s. 20.

19 A. Zawistowski, *Bilet do sklepu. Handel reglamentowany w PRL*, Warszawa 2017, s. 105-134; Z. Zblewski, *Abecadło PeeReLu*, Kraków 2008, s. 69-72.



13. Poczтівка, wyk. Anna i Józef Mischkerowie, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki

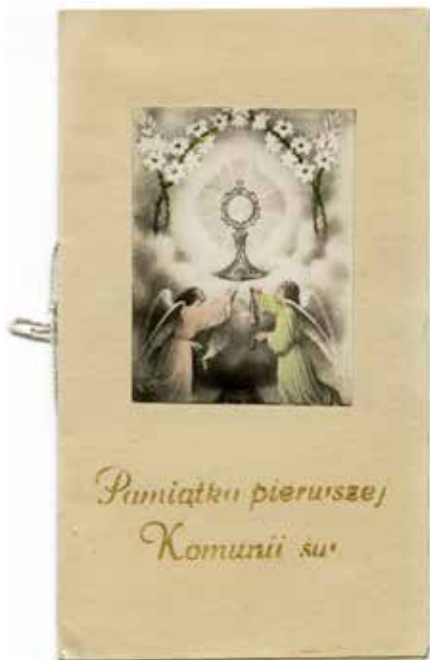


14. Poczтівка, wyk. Anna i Józef Mischkerowie, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki

komunijnych brystol, cienka bibułka na wkład, mulina, kordonek czy laseta, to wszystko było zdobywane. I w strachu, że takie ilości. Pamiętam, jak mamusia się cieszyła, kiedy dostała lasetę. Jej mąż potwierdza: Papier światłoczuły trzeba było kupować, był reglamentowany, tylko dla fotografów. A tak kupić było trudno, trzeba było zdobywać. Różne formaty, różna czułość tego papieru. Dawali sobie radę. W PRL-u deficytowe towary i usługi zdobywano dzięki rozbudowanym sieciom społecznym. Mawiano żartobliwie, że największą z możliwych kar są „dwa lata bez znajomości”, ponieważ tam, gdzie niedobory były najbardziej dotkliwe, wykorzystywano tzw. „tylne drzwi”²⁰.

Mischkerowie nie zarejestrowali swojej prywatnej działalności gospodarczej, używali pieczętek wyrobionych i zdobytych niezgodnie z prawem, ich karty korespondencyjne często miały charakter religijny, a religia w tym czasie nie była mile widziana w przestrzeni publicznej, pocztówki wytwarzali i sprzedawali nielegalnie, jak to wów-

20 J. Kochanowski, *Tyłnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944-1989*, Warszawa 2010, s. 11.



15. Pamiętka I Komunii św., wyk. Anna i Józef Mischkerowie, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki



16. Pamiętka I Komunii św., wyk. Anna i Józef Mischkerowie, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki



17. Pamiętka I Komunii św., wyk. Anna i Józef Mischkerowie, lata 50.-60. XX w., fot. Marian Kosicki

czas mówiono – „spod lady”. Pracy towarzyszyła satysfakcja, ale też strach, o czym opowiada Nagórska: *W późniejszych latach w '53. roku dali zrobić pieczątki. Pamiętam strach, który i mnie się udzielił. Nawet teraz, gdy to mówię, pamiętam ten strach, że przyjdą, wszystkich nas zabiorą i zamkną. Taka była mowa, ale wprost do mnie rodzice tego nie mówili. Ten strach, to było coś potwornego. Bo to więzienie groziło. W ogóle nie można było sobie dorabiać. A zapotrzebowanie na pocztówki ciągle rosło, teraz nasze pocztówki były już w kilku punktach w Bydgoszczy. A pamiętam, pani Orłowska, bo później, jak już starsza troszeczkę byłam, może szesnaście lat miałam, zanosila te pocztówki do sklepu. Później do innych sklepów też chodziłam, do zaprzyjaźnionych osób. A pani Orłowska zawsze w drzwi patrzyła, kto wchodzi. I pamiętam, bo widziałam to, jak niejednokrotnie wszystkie pocztówki buch pod ladę, jak ktoś podejrzany wchodził. A potem znowu wykładala na ladę. Ludzie przebierali, kupowali, to szło i zawsze było mało. I w domu tylko słyszałam „Mało, mało, mało. Robimy, robimy”. A tatusia już potem do ogródka ciągnęło, ale zbyt był, więc robili. Ludzie potem po te pocztówki, znajomi, przychodzili do domu. Nawet w 1963 roku, kiedy kupiliśmy pierwszy telewizor, to rodzice też tam siedzieli i robili.*

Przez kilkanaście lat produkcji pocztówek nikt – ani sąsiad, ani klient – nie doniósł władzy o nielegalnym przedsięwzięciu Anny i Józefa Mischkerów. Wpływ na to miały m.in. ich cechy charakteru, sposób zachowania się, relacje ze znajomymi. *Mamusia była nadzwyczaj skromna i uprzejma. Nigdy nie opowiadała o rzeczach, które się w domu dzieją – mówi Nagórska. Wówczas powściągliwość była cechą pożądaną, zwłaszcza w przypadku osób o wyższym statusie materialnym i społecznym. Ludzie zamożni nie chcieli się wyróżniać, demonstrować swojej dobrej sytuacji finansowej, aby nie musieć się tłumaczyć z jej źródła²¹. Nie można było mówić również o swoich poglądach politycznych ani przekonaniach religijnych. Mischkerowie byli wierzący, ale i o tym nie opowiadali sąsiadom, co potwierdza ich córka: *Byli religijni, ale się nie afiszowali ze swoją religijnością, zresztą ze wszystkim, co mieli. Byli skromni.**

Mischkerowie dostarczali pocztówki do sklepów, sprzedawali indywidualnym klientom oraz korzystali z pośrednictwa osób prywatnych sprzedających na chodnikach, o czym opowiada ich zięć Jerzy: *Pamiętam, że był pewien kaleka. On też dostawał pocztówki do sprzedaży. Na wózku inwalidzkim stał przed domem towarowym na Dworcowej, róg Dworcowej i Alei 1. Maja. Wspomnianego mężczyznę można uznać za tzw. ręczniaka, czyli osobę handlującą towarami trzymanymi w rękach. W PRL-u można było ich spotkać na bazarach, placach bądź ulicach handlowych²².*

²¹ J. Solska, op. cit., s. 30.

²² J. Kochanowski, *Revolucja międzypaździernikowa. Polska 1956–1957*, Kraków 2017, s. 332.

Warsztat pocztówkowy Anny i Józefa Mischkerów jest przykładem przedsiębiorczości, zaradności, pomysłowości oraz ciekawym świadectwem czasów, w jakich przyszło im żyć. Zainteresowanie ich wyrobami pokazuje, że w pierwszych dwóch dekadach po zakończeniu II wojny światowej nie było wystarczającej liczby oficjalnych kart korespondencyjnych lub nie spełniały one oczekiwań estetycznych oraz światopoglądowych odbiorców. Pocztówki produkowane w mieszkaniu przy ulicy Dolina w Bydgoszczy wypełniały lukę istniejącą na ówczesnym rynku lokalnym. *A ludzie to kupowali i dziwili się, jakie to piękne. Naprawdę było piękne. A wokół było szaro i brzydko* – podsumowuje Nagórska.

BIBLIOGRAFIA

- Banaś Paweł, *Karta pocztowa jako przedmiot badań* [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. Paweł Banaś, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993, s. 5–15.
- Banaś Paweł, „*Nie wierzcie pocztówkom...*” [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. Stefan Bednarek, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 205–223.
- Baranowska Małgorzata, *Posłaniec uczuć. Prywatna historia pocztówki*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2003.
- Dunin Jan, *Literatura po obu stronach karty pocztowej*, „Literatura Ludowa” 1973, nr 2, s. 3–12.
- Hoff Jadwiga, *Pocztówka jako źródło historyczne do dziejów kultury życia codziennego i obyczajowości w XIX wieku*, „Prace Humanistyczne” 1986, nr 26, s. 161–184.
- Jackowski Jacek, *Pierwsza Wystawa Kart Pocztowych w Warszawie 1900 r.*, „Filokartysta” 1996, nr 3, s. 5–8.
- Kaufmann Gerhard, *Życzenia szczęścia na kartach pocztowych* [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej II*, red. Paweł Banaś, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, przekł. Z. Bratos, Wrocław 2004, s. 29–41.
- Kochanowski Jerzy, *Rewolucja międzypaździernikowa. Polska 1956–1957*, Znak Horyzont, Kraków 2017.

- Kochanowski Jerzy, *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944-1989*, Wydawnictwo Neriton: Instytut Historyczny UW, Warszawa 2010.
- Mazurek Małgorzata, *Spółceństwo kolejki. O doświadczeniach niedoboru 1945-1989*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010.
- Rudak Olgierd, *O bezprawnym wyrabianiu i posiadaniu pieczętki urzędowej (i o duchu Cyrankiewiczza)*, „Czasopismo Lege Artis”, 09.05.2016 [dostęp: 14.05.2021].
- Solska Joanna, *Osiemdziesiąte. Jak naprawdę żyliśmy w ostatniej dekadzie PRL*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2018.
- Szklarczuk-Mirecka Joanna, *Dzieje ruchu filokartystów w Polsce* [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. Paweł Banaś, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993, s. 77-87.
- Zaucha Irena, *Geneza i historia karty pocztowej. Problemy prawne i techniczne* [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. Paweł Banaś, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993, s. 63-75.
- Zawistowski Andrzej, *Bilet do sklepu. Handel reglamentowany w PRL*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.
- Zblewski Zdzisław, *Abecadło PeeReLu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

<https://www.stampler.pl/ciekawostki,jak-to-dawniej-bywalo-czyli-o-pieczatkach-w-czasach-prl-u> [dostęp: 14.05.2021].

SUMMARY

POSTCARDS “FROM UNDER THE COUNTER”.
ABOUT ANNA AND JÓZEF MISCHKER’S HOME WORKSHOP.

This article is devoted to the postcard workshop of Anna and Józef Mischker, the elements of which found their way to the Ethnographic Museum in Toruń in 2015. These include Christmas and Easter postcards, First Communion souvenirs, glass negatives, stamps with the occasional inscriptions “Merry Christmas”, “Happy Easter”, brushes, dyes, stencils.

The Mischkers produced postcards in the 1950s and 1960s in their flat in Bydgoszcz. Home production became an additional source of income for the family. Anna Mischker, who did not work professionally after her marriage, devoted most of her time to it. When the Mischkers were making postcards, there was a shortage of almost everything in Poland. They acquired the photographic, stationery and haberdashery materials necessary for production mainly using their informal connections. They did not register their private business, their correspondence cards were often religious in nature, and at the time religion was not welcome in the public space, so they produced and sold postcards illegally, “from under the counter” as it was then called. Their work was accompanied by satisfaction, but also fear, as stressed by the Mischkers’ daughter - Lidia Nagórska.

The Mischkers’ postcard workshop is an example of entrepreneurship, resourcefulness and an interesting testimony to the times in which they lived. The great interest in their products shows that in the first two decades after the end of the World War II, there were not enough official correspondence cards in Poland or they did not meet the aesthetic and world-view expectations of customers. Postcards produced by Mischkers filled the gap existing on the local market at that time.

Studia i materiały

ÓSEMKA I SZESNASTKI. FILMY ETNOGRAFICZNE MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO W TORUNIU Z LAT 60. I 70. XX W.

Muzeum Etnograficzne w Toruniu, powołane do życia przez Marię Znamierowską-Prüfferową 1959 roku, rozpoczęło działalność w oparciu o model wypracowany przez uniwersyteckie Muzeum Etnograficzne w Wilnie z okresu międzywojennego. Był to program nowoczesny a przede wszystkim całościowy. Obejmował wszelkie przejawy kultury ludowej i wszystkie możliwe sposoby jej dokumentacji. Już w momencie powstania samodzielnego Muzeum Znamierowska-Prüfferowa w publikacji *Rola Muzeum Etnograficznego i skansenu w Toruniu* pisała o pilnej potrzebie filmowania wszelkich zajęć i zabaw wiejskich i ich późniejszej demonstracji wraz z objaśnieniami¹. Dokonania toruńskiego ośrodka na tym polu są na tyle ważne, że konieczne jest ich osobne omówienie.

Film etnograficzny, etnologiczny, antropologiczny czy też socjologiczny – to obecnie osobna dziedzina ulokowana na granicy nauki i sztuki. To zarówno bardzo ciekawa metoda pracy, jak i też swoista moda. Tego typu filmy mają ogromny potencjał poznawczy, który trudno przecenić. Powstaje wokół nich także ogromna literatura... Naukowcy z całego świata analizują, omawiają i spierają się co filmem etnograficznym (etc...) jest, a co nie jest². Jakie środki filmowe czy też techniczne mogą być użyte, a co jeszcze ważniejsze jakie ingerencje inscenizacyjne czy reży-

1 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Rola Muzeum Etnograficznego i skansenu w Toruniu*, Toruń, 1959, s. 19.

2 Szeroką panoramę dyskusji o filmie etnograficznym przedstawił S. Sikora w książce *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012. Por. cenne spostrzeżenia, które zaprezentował R. Vorbrich w tekście *Film etnograficzny - od wizualnej prezentacji do wizualnego dialogu* [w:] *Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej*, red. D. Skotarczak, Poznań 2015, s.247-263.

serskie są dopuszczalne. Istotną, rozważaną kwestią są także metody perswazji psychologicznej, które można stosować względem osób, o których film ma opowiadać. Tak jak w prowadzeniu klasycznych badań etnograficznych (etc...), tak przy filmowaniu ważna jest etyka badacza-filmowca. Wiele z tych problemów nie jest możliwych do ostatecznych i obiektywnych rozstrzygnięć. Jakby na to nie patrząc, wytworzył się odrębny gatunek w filmie, jak i odrębny sposób wypowiedzi etnograficznej (etc.) – poza publikacją i poza ekspozycją muzealną.

Wiele z tego rodzaju filmów, które potocznie możemy nazwać etnologicznymi, pojawia się współcześnie w telewizji na kanałach tematycznych: podróźniczych, geograficznych, historycznych. Ścisłej rzecz ujmując powinniśmy je w dużej mierze nazywać nie etnologicznymi, ale o tematyce etnologicznej. Mają one bardziej charakter podróźniczy, mniej naukowy. Dotyczą one przede wszystkim różnych kultur ludowych czy tradycyjnych z całego świata, chociaż i tam zdarzają się obrazy traktowane jako kanoniczne filmy etnograficzne³. Na marginesie dodam, że wraz ze zmianami w obrębie zakresu samej etnologii i antropologii kulturowej, poszerza się spectrum tematów, który można antropologicznie sfilmować. Niewątpliwie obserwujemy zmianę, ewolucję tego co i w jakiej formie można by uznać za film etnograficzny. Jedna z definicji mówi, że filmami etnologicznymi są te, robione przez etnografów i antropologów. Rozwoj współczesnej techniki powoduje, że umiejętność filmowania stała się powszechna. Ruchome obrazy można zapisać na dobrej jakości smartfonie. Nie znaczy to jednak, że wszyscy etnografowie (etc.) staną się od razu twórcami filmów etnograficznych (etc.), ale zapewne ilość takich prób będzie się stale powiększać. Tym bardziej warto zachować w pamięci i utrwalić dokonania poprzedników na tym polu.

W 1987 roku, a więc ponad 30 lat temu, film etnograficzny w Polsce doczekał się nawet małej monografii autorstwa Macieja Łukowskiego⁴. Jest to ciekawe przedstawienie głównie filmów tworzonych przez zawodowych reżyserów. Są tam omówienie pozycje zarówno oświatowe, jak i dokumentalne, dotyczące kultury ludowej. Powstawały one w określonym czasie i wiele z nich posługuje się charakterystycznymi dla swojej epoki środkami wyrazu. Oczywiście od tego czasu film etnograficzny bardzo się rozwinął i ewoluował.

W zasadzie od samego początku powstawania filmów etnograficznych zarysowywała się kontrowersja pomiędzy różnymi ujęciami filmu – naukowego, dydaktycznego

3 Por. klasyczny tekst Terence'a Wrighta *Narracja telewizyjna a film etnograficzny*, „Konteksty, 1995, nr 1, s. 46-49.

4 M. Łukowski, *Polski film etnograficzny*, Warszawa 1987.

czy artystycznego. Istniała tendencja (także ideologiczna⁵) nasycania filmów krajoznawczych nawet przesadną dydaktyką, postulowano rozbudowywać ich warstwę informacyjną, a jednocześnie próbowano ograniczać tendencje artystyczne. Trwał stały konflikt pomiędzy filmowcami a naukowcami. Ci pierwsi mieli wizję bardziej o artystycznym charakterze i temu podporządkowywali cały materiał. To jak się wydaje stanowi pewien poważny dylemat trwający do dzisiaj. Np. pewne rejestrowane elementy z punktu widzenia języka filmu mogą być niefilmowe, ale mogą być ważnymi elementami rejestrowanej rzeczywistości. Z drugiej strony kuszące jest – i przez wielu filmowców wykorzystywane – poszukiwanie formalnych rozwiązań, pięknych, intrygujących kadrów, czyli podejście czysto estetyczne do tematu.

Inną ważną i kontrowersyjną kwestią był i jest udział w filmach etnograficznych zespołów folklorystycznych⁶. Cały czas istnieje problem pomiędzy inscenizacją a czytym dokumentem przy filmowaniu zwyczajów, obrzędów czy wszelkiego rodzaju działań performatywnych. Powstają pytania czy można powtarzać ujęcia, ustawiać światło, itp. Film rządzi się swoistą formą – dąży do kulminacji, wywołuje jakiś efekt. Z kolei „czysty”, surowy zapis dokumentu nie zawsze musi być czytelny, ale jest za to autentyczny. Często może być konflikt pomiędzy zamierzonym efektem naukowym czy edukacyjnym, a dokumentalnym zapisem.

Krzysztof Makulski w ważnym i ciągle aktualnym, referacie z 1971 roku rozróżnił kilka rodzajów filmów etnograficznych⁷:

1. pełny zapis filmowy – całość zjawiska kultury
2. zapis skrócony – selektywny wybór rzeczy najbardziej istotnych dla zjawiska
3. zapis luźny – improwizowany, według własnego, subiektywnego, odczucia filmującego
4. zapis interpretacyjny – zapis rezygnujący z formy opisowej na rzecz ujawnienia indywidualnych poglądów badacza.

5 W latach 50. XX w. w Polsce dominowała nachalna ideologiczna dydaktyka, z takimi tekstami jak: „Do dawnego Bielska coraz silniejszym nurtem wlewa się nowe, socjalistyczne życie. Wyrastają osiedla nowe, młode skąpane w słońcu. Już nie dla kapitalistów, ale dla samych siebie budują robotnicy przestronne, jasne domy” (Łukowski, op.cit., s. 34). Wspominam o tym, gdyż rozmaite ideologie mogą niestety ciągle wpływać na kształt wypowiedzi filmowej, także tych najbardziej współczesnych.

6 Takim przykładem rekonstrukcji obrzędów był film *Wyzwoliły kosiarza* Jadwigi Żukowskiej, gdzie dawno zapomniany obrzęd był odtwarzany przez zespół folklorystyczny, novum było tylko pokazanie zakończenia – przebieranie się w codzienne stroje i odjazd na motorach z planu zdjęciowego (Łukowski, op. cit., s. 95).

7 J. K. Makulski, *Film in the work of an ethnographical museum*, „Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie” 1971/1972, t. 12-13, s. 17-18.



1. Kamery filmowe, stół do montażu i projektor używane w latach 60. i 70. XX w. w Muzeum Etnograficznym w Toruniu, fot. Adam Zakrzewski

Łukowski zaznaczył także w swojej pracy, że w czasie przez niego opisywanym tworzone były także zapisy filmowe przez etnografów wymieniając dwie placówki: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie oraz Muzeum Etnograficzne w Toruniu. Ubolewał jednak, że są to zapisy nietrwałe, które po wielokrotnych projekcjach ulegają uszkodzeniu (na całe szczęście technika współczesna pozwoliła dokonać digitalizacji materiałów z celuloidowej taśmy na wersje cyfrowe). Autor *Polskiego filmu etnograficznego* zamyka jednak ten temat w jednym krótkim akapicie nie opisując powstałych w tych dwóch ośrodkach filmów, wymieniając jedynie pracujących w Muzeum warszawskim Jacka Olędzkiego, Krzysztofa Chojnackiego i Piotra Szackiego. O ile te ostatnie dokonania pojawiały się w ostatnich latach w dyskursie etnologicznym⁸, to toruńskie – z różnych powodów – nie zostały zauważone⁹. Warto zatem utrwalić także te pionierskie działania Muzeum Etnograficznego w Toruniu i pracujących z kamerą etnografów. Jest to ważne także dlatego, że toruńskim pracownikom tego ośrodka udało się zarejestrować bardzo ważne elementy ludowej kultury.

Zobaczmy zatem jakie filmy powstały w latach 60. XX wieku w Muzeum Etnograficznym w Toruniu i w jaki sposób je tworzono. W zasadzie można by je przypisać do 3 pierwszych grup wg podziału Makulskiego. Zaznaczam, że warunki techniczne do ich powstawania były zupełnie odmienne od tych, którymi dysponowali twórcy telewizyjni, albo etnologowie w państwach Europy Zachodniej czy

8 Por. np. M. Jaszczółt, *Relacja z realizacji projektu „Muzeum w terenie. Etnograficzne reminiscencje filmowe” 2018*, „Twórczość ludowa” 2019, nr 1-2, s. 58-62.

9 Por. S. Sikora, op. cit, s. 24.



Stanów Zjednoczonych. Sprzęt, którym się posługiwano był całkowicie amatorski. Muzeum nie stać było na profesjonalną kamerę, więc posługiwano się tym co było w zasięgu możliwości finansowych. Najpierw była to prosta kamera 8 mm „Quarz 700M” produkcji radzieckiej, a później otrzymana przez toruński Oddział PTL-u¹⁰, czechosłowacka 16 mm kamera „Admira Electric 16 A1”. Zakupiono stół montażowy „Junap-Synchro” z 1967 roku wyprodukowany w Warszawie oraz projektor AP-12 powstały w Łódzkich Zakładach Kinotechnicznych, a z czasem pojawiały się następne kamery szesnastki (enerdowski trzyobiektywowy „Pentaflex 16” i radziecki „Krasnogorsk” typ Semi-Automatik 16).

Możliwość filmowania była bardzo istotną formą dokumentacji dla nowo powstałego zespołu Muzeum Etnograficznego. Widać, że uważano to za konieczność i dlatego – mimo skromnych środków – udawało się jeździć w teren i rejestrować bardzo różne zjawiska kulturowe. Oczywiście filmowano z ręki, przez co pojawiały się nieraz kłopoty z ostrością, a jazda kamery bywała za szybka w stosunku do filmowanego obrazu. Zdobywano w ten sposób doświadczenie, ale również uzmysławiano sobie, że wartość tego typu dokumentu jest bardzo duża, pomimo niedoskonałości technicznych. Zazwyczaj używano kamery 16 mm, ale zdarzają się także filmy nakręcone ósemką. W większości stosowano taśmę czarno-białą, ale wyjątkowo udawało się zdobyć – zapewne dużo droższą – taśmę kolorową¹¹.

10 B. Szychowska-Boebel, Pracownia filmowa, msp., Archiwum Naukowe Muzeum Etnograficznego w Toruniu (dalej Arch. MET), t. 119/23.

11 Z lat 60. i 70. w Archiwum Muzeum znalazło się ponad 5 godzin różnorodnych zapisów filmowych na taśmach filmowych 8 i 16 mm.



2. Kadry z filmu *Pracownia garncarska Jerzego Mularskiego*

Filmy te są nieme, gdyż nie było możliwości nagrania dźwięku (poza jednym przypadkiem, o czym dokładniej poniżej). Nie mają one też (są dwa wyjątki) komentarza etnologów, ale – co ciekawe – zdarza się, że i w współczesnych filmach etnologowie nie z braku technicznych możliwości, a z rozmysłu rezygnują z werbalnego objaśnienia. Świadomie unika się go, bo te wtrącenia uważa się za szkodliwe dla odbioru. Wymaga to jednak od widza przyjęcia bardzo aktywnej roli. W takiej formule to od odbiorcy/widza zależy teraz co zobaczy i zinterpretuje. Są poszczególne obrazy, ale nie dość, że ich znaczenia trzeba poszukiwać samemu, to jeszcze trzeba umieć skupić się na samodzielnym segregowaniu materiału.

W tworzeniu filmów byli zaangażowani różni pracownicy merytoryczni według swoich zakresów badań. Przedstawię głównie te, które uważano za skończone, po montażu i z napisami.

Pierwszym filmem, który powstał był *Pracownia garncarska Jerzego Mularskiego*. Za koncepcję i scenariusz odpowiadała Maria Polakiewicz, która zajmowała się rzemiosłami wiejskimi, w tym garncarstwem. Jej ambicją było zarejestrowanie całego procesu wyrobu garncarskiego. Mimo, że to był pierwszy film, właśnie ten ze wszystkich wydaje się najbardziej kompletny, głównie ze względu na najbardziej czytelny scenariusz. Ten film jest także najbardziej wyreżyserowany a sceny były kręcone specjalnie w ciągu dwóch lat 1963 i 1964 w miejscowości Kowal-Grodztwo na Kujawach. Po dobrze zrealizowanym montażu jego czas trwania to 12'59". Film ma dużą wartość zarówno dokumentalną, jak i edukacyjną. Od roku 2009 jego skróconą wersję można oglądać na wystawie stałej *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Baltyku 1850-1950*. Na całość filmu i jego jakość



niewątpliwie miało wpływ to, że jego realizacją – zdjęciami i montażem – zajęł się ówczesny student Wydziału Sztuk Pięknych UMK Józef Robakowski, członek bardzo głośnej toruńskiej, awangardowej grupy fotograficznej „Zero-61”, a równocześnie prezes studenckiego klubu filmowego „Pętla”, w którym były realizowane artystyczne etiudy filmowe. Robakowski po latach okazał się jednym z najważniejszych polskich twórców wideo artu¹², ale już wtedy na początku lat 60. wykazywał się dużą wiedzą na temat kształtowania języka i formy filmowej.

Drugim filmem, który powstał we współpracy z członkami „Pętli” był film zatytułowany *Za wsią*¹³. Był on krótkim portretem ludowego rzeźbiarza Jana Centkowskiego z Nieszawy. Od strony merytorycznej odpowiedzialna była za to nagranie Halina Mikułowska, zajmująca się sztuką ludową. Wydaje się jednak, że cała forma filmu była bardziej zasługą robiącego zdjęcia i prawdopodobnie montaż Stanisława Kowalskiego¹⁴, studenta lub już absolwenta prawa UMK i aktywnego członka „Pętli”. Nie koncentrował się on tylko na samym akcie rzeźbienia i postaci artysty, ale w całość filmu wmontował ujęcia z obejścia, filmując np. hodowane przez rzeźbiarza króliki i kury. Wykorzystał też sekwencje pokazujące płoty i wiązki wikliny obok domu. Wyraźnie szukał do ogrania wszystkich miejsc, które miały w sobie moc obrazowania filmowego, stąd ujęcia pieca, zdejmowanie fajerek, karmienie psa. Ciekawsze filmowo okazało się ... palenie papierosa przez bohatera niż rzeźbienie.

12 Józef Robakowski (1939), po etapie toruńskim, studiował w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi i był członkiem założycielem ważnej awangardowej grupy artystycznej *Warsztatu Formy Filmowej*. Później został profesorem łódzkiej filmówki.

13 W dokumentacji muzealnej występował pod tytułem *Chata za wsią*, jednak na planszy tytułowej widnieje wersja krótsza.

14 Stanisław Kowalski (1949-2021), po studiach na UMK ukończył kierownictwo produkcji w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Od 1981 na emigracji, gdzie tworzył filmy dokumentalne.



3. Kadry z filmu *Za wsią*

To ostatnie pokazane zostało szczątkowo i na jednym tylko przykładzie. Była to bardziej impresja z miejsca zamieszkania rzeźbiarza, niż rzeczywisty portret artysty i jego umiejętności. Taką interpretację wskazuje też tytuł nie mówiący nic o osobie ludowego twórcy.

Następne filmy powstały już w całości siłami pracowników Muzeum. Od strony technicznej i filmowej pojawiają się tutaj przede wszystkim dwa nazwiska: Barbara Szychowska-Boebel i Zdzisław Zgierun. Szychowska-Boebel¹⁵, absolwentka łódzkiej etnografii, już od wczesnej młodości zaznajamiała się z tajnikami fotografii, a na studiach brała udział w specjalnych warsztatach fotograficznych i filmowych pod okiem Bolesława Bączyńskiego z Wyższej Szkoły Filmowej, reżysera filmów dokumentalnych i oświatowych. Jeszcze na studiach, podczas badań do pracy magisterskiej nakręciła i zmontowała dwa filmy „Zwyczajne i obrzędy związane z okresem Bożego Narodzenia w Żabnicy” i „Niedziela Palmowa w Żabnicy”¹⁶. Zatrudniając się w Muzeum w Toruniu miała więc już filmową wiedzę i doświadczenie realizatorskie. Zdzisław Zgierun z kolei był absolwentem kierunku zabytkoznawstwo i konserwatorstwo na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Przed studiami pracował jako instruktor artystyczny w Siemiatyczach. Uzdolniony plastycznie i technicznie, szybko opanował obsługę kamer. Fotografowanie i filmowanie miał w dodatkowo rozszerzonym swoim zakresie obowiązków. Pracę z kamerą wykorzystywał przy swoich podstawowych pracach związanych z architekturą ludową i budową parku

15 Informacje za: B. Boebel, Dodatkowe zainteresowania, fotografia, film, msp., 2017, Arch. MET.

16 Filmy te przechowywane są w Katedrze Etnologii Uniwersytetu Łódzkiego, niestety nie są zdigitalizowane.



etnograficznego. W latach 60. dokonał on kilkunastu rejestracji rozbiórek i montażu budynków w Parku Etnograficznym przy Muzeum. W ten sposób powstała ważna architektoniczno-konserwatorska dokumentacja. W roku 1973 opublikował na ten temat tekst *Rola dokumentacji filmowej w realizacji skansenów*¹⁷.

W 1965 ten duet przystąpił do filmowania bardzo żywego zwyczaju chodzenia z kozą na Kujawach. Rolę kierownika przyjęła, zajmująca się obrzędami i zwyczajami, Kalina Skłodowska-Antonowicz. Nagrano dużo materiału w Cieńcisiku, Mątwach, Szymborzu¹⁸ i Markowicach w okresie 1965, a po zmontowaniu powstał film mający długość 17'31". Materiał był kręcony na dwie kamery zatem możliwość ostatecznego wyboru scen była większa. Filmowanie na żywo obrzędu, nie inscenizowanego, jedną kamerą jest bardzo trudne. Dotyczy to także zwyczaju chodzenia z kozą, gdzie nie łatwo jest ustalić jego przebieg z uczestnikami, gdyż w zasadzie jest to jedna wielka improwizacja dziejąca się tu i teraz. Film o tytule *Podkoziotek na Kujawach* miał pokazać charakter całego autentycznego obrzędu¹⁹. Był bez dźwięku, gdyż nagrywanie go było bardziej skomplikowane i w ówczesnej sytuacji technicznie niemożliwe. Na początku filmu pojawiają się tablice z tekstem wyjaśniające znaczenie zwyczaju, co przypomina tradycje kina niemego. Film także przedzielono tablicami z nazwami poszczególnych miejscowości, gdzie były kręcone sceny. Oglądając dzisiaj ten film możemy mieć wrażenia pozorów scena-

17 Z. Zgierun, *Rola dokumentacji filmowej w realizacji skansenów*, „Polska Sztuka Ludowa” 1973, nr 1, s. 30-32.

18 Mątwy i Szymborze to obecnie dzielnice Inowrocławia.

19 Fragmenty prezentowane na wystawie stałej *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku 1850-1950*.

4. Kadry z filmu *Podkoziołek na Kujawach*

riusza, z dość surowym montażem, przesuwiają się sceny, które mało się od siebie różnią. Jest to robota kompletnie nie telewizyjna, która nie ma nic wspólnego z tego rodzaju obrazowaniem filmowego. W połowie filmu to co oglądamy staje się trochę monotonne. Wiele lat później również byłem świadkiem tego zwyczaju (także m.in. w Szymborzu) i co ciekawe – odczuwałem to podobnie. Po wstępnym oglądzie postaci, i pierwszych ich działaniach, po kilku minutach zainteresowanie spada. Nic w tym dziwnego – chodzenie z kozą to zwyczaj kolędowania od chaty do chaty, od gospodarstwa do gospodarstwa i tam przedstawiania pojedynczych scenek i ogólne robienie zaczepki i hałasu. Później jest to samo powtarzane wielokrotnie w następnych miejscach. Biorąc pod uwagę całość obrzędu, np. chodzenie po całej wsi, jest on jednostajny – pomimo pewnych momentów przyśpieszenia, silnych efektów dramatycznych czy komicznych, to w swej w głównej części toczy się wolno, bez wyraźnie zarysowanego scenariusza, od przypadku, do przypadku, z powtarzaniem w nieskończoność scenami, w tym główną sceną uśmiercania

5. Kadry z filmu *Prace jesienne na Kujawach*



i powstawania kozy. Gdyby dzisiaj, ktoś o znajomości współczesnego warsztatu filmowego robił taki film prawdopodobnie wyglądałby on zupełnie inaczej. Starano by mu się nadać szybszy rytm i znaleźć swoisty klucz na zorganizowanie narracji. Te kilkanaście minut wydaje się wiecznością – ale paradoksalnie to właśnie jest bliskie temu co tak naprawdę dzieje się podczas tego zwyczaju. Można powiedzieć, że w ten sposób powstała nowa jakość filmowa – filmowa etnografia.

W 1964 powstał także film pod tytułem *Prace jesienne na Kujawach*. Badaczką nadzorującą scenariusz była ponownie Maria Polakiewicz. Za zdjęcia odpowiadał Zdzisław Zgierun, a montażem zajęła się Barbara Szychowska-Boebel. Film nakręcony został długimi ujęciami, pokazujący pracujących mieszkańców wsi kujawskiej, zarówno na roli, jak i w gospodarstwie. Całości nadano formę relacji z wyjazdu – stąd film zaczyna się długim najazdem mijających pól podczas jazdy samochodem. Ten chwyt stosowano zresztą także przy opisanym powyżej filmie o podkoziółku. W ten sposób kreowano wymiar podróży do tajemniczej, etnograficznej krainy, do której zmierzają badacze. Film przedstawia różne, zwykłe zajęcia gospodarskie, jak orka, bronowanie, wykopywanie ziemniaków, buraków pastewnych i cukrowych,



6. Kadry z filmu *Znachor z Radziejowa*

ścinanie kapusty. Jako urozmaicenie wmontowano ujęcia dzieci strząsających jabłka z drzewa oraz małego chłopczyka siedzącego na polu i zajadającego smacznie jakiś posiłek z miski. Pomimo tego, że tematyka wydawać się może banalna, gdyż dotyczy prostych zajęć rolniczych, film ma w sobie dużą siłę dokumentu. Przy montażu dbano aby układ poszczególnych prac był chronologiczny, a poszczególne sekwencje nie są zbyt długie. Na zakończenie sfilmowano zachód słońca, z ładnym przyciemnieniem, jako znak ustania wszelkich prac w polu i koniec etnograficznych badań. Powstał film spójny, o długości 10'21", który ogląda się z zainteresowaniem.

W pełni autorskim dziełem Barbary Szychowskiej-Boebel był film *Znachor z Radziejowa*. Realizowany był w roku 1967. Tym razem osobiście odpowiadała ona za koncepcję, zdjęcia i montaż. Sama jako etnolog pracujący w muzeum prowadziła badania nad lecznictwem ludowym, co było w tamtym okresie dość nowoczesnym podejściem, gdyż tematyka ta mogła wydawać się mało muzealna, ze względu na ograniczoną liczbę możliwych do pozyskania obiektów. Na całe szczęście zakres działania Muzeum stworzony przez jej dyrektorkę Marię Znamierowską-Prüfferową obejmował wszystkie dziedziny kultury ludowej, także te, które dzisiaj określamy jako dziedzictwo niematerialne. Badania nad lecznictwem ludowym prowadzone przez Szychowską-Boebel były bardzo gruntowne i zaowocowały wydaną w roku 1972 doskonałą monografią²⁰. Jak widać umiała ona także nawiązać świetny kontakt z informatorami skoro udało się jej namówić i uzyskać zgodę wiejskiego znachora na filmową rejestrację jego czynności leczniczych. Mógł on bowiem obawiać się nawet pewnych konsekwencji, gdyż przecież robił to poza systemem opieki zdrowotnej, co w sumie było niedozwolone. Sam filmowy zapis działań znachorskich jest ewenementem wśród polskich filmów etnograficznych. Film ma delikatnie

20 B. Szychowska-Boebel, *Lecznictwo ludowe na Kujawach*, Toruń 1972.



zarysowany scenariusz, głównie wynikający z zaistniałej sytuacji²¹. Najpierw widzimy prezentację miejsca akcji, potem siedzącego głównego bohatera. Zasadnicza część pokazuje już sam proces leczenia: składanie złamanej ręki i nogi oraz tzw. przemierzanie i masowanie dziecka. Nowum w toruńskich realizacjach było przygotowanie przez autorkę podkładu dźwiękowego, który był odtwarzany podczas projekcji z magnetofonu szpulowego. W ten sposób film udźwiękowiono, z braku innych możliwości takim niestety najprostszym środkiem. Współcześnie jednak można było cyfrowo zmontować obraz z dźwiękiem w jeden plik. Film ma długość 16'30'' i cały czas skupia uwagę na poszczególnych sekwencjach. Wyłania się z tego obraz dość egzotyczny, nieraz budzący wśród widzów dreszcze. Jako przebitki pokazano szczegóły wystroju wnętrza oraz domowego kota. Komentarz ciągnący się przez całą długość filmu, został zmontowany z wypowiedzi samego znachora o historii zajmowania się leczeniem oraz z opowieści pacjentek. Pomimo tego, że nie odpowiada on ściśle temu co dzieje się na kadrach – niesamowicie podnosi ich wyraz. Wypowiedzi są dobrane bardzo umiejętnie, widać, że Szychowska-Boebel była doskonałą terenową badaczką, potrafiącą rozmawiać z informatorami. Całość jest niewątpliwie bardzo intrygująca i daje niesamowity obraz polskiej prowincji²². Autorka przygotowała także dodatkowy tekst komentarza do filmu, w którym objaśniała przebieg leczenia²³, prezentowany podczas pokazu filmu zapewne przed samą projekcją.

21 B. Szychowska-Boebel, Uwagi o filmie *Znachor z Radziejowa*, msp., Arch. MET, t. VI/19.

22 Także ten film we fragmentach można zobaczyć na wystawie *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku 1850-1950*.

23 B. Szychowska-Boebel, Komentarz do filmu *Znachor z Radziejowa*, msp., Arch. MET, t. VI/19.

7. *Badania etnograficzne we wsi Wiele*8. *Wywożenie młodych mężatek*9. *Znachor ze Świętosławia*

Te pięć filmów zostało w latach 60. uznane za zakończone. Z tego czasu (1967) pochodzi jeszcze materiał bardzo ciekawy z powodu zarejestrowania archaicznego i wyjątkowego już w tym czasie zapustnego zwyczaju, mianowicie *Wywożenie młodych mężatek*. Jest to po prostu rejestracja, zmontowana, ale pozostawiona bez komentarza. Film bez wiedzy etnograficznej jest niejasny, ale za to mamy możliwość obejrzenia czegoś, co już w latach 60. było reliktem. Niesamowity etnograficzny traf. Zdjęcia (znowu autorstwa Szychowskiej-Boebel i Zgieruna) nakręcono we wsi Słomkowo niedaleko Aleksandrowa Kujawskiego, a organizacją badań zajęła się Kalina Skłodowska-Antonowicz.

W latach 70. kontynuowano kręcenie filmów, ale rzadziej je montowano i nadawano im ostateczny kształt. Np. nakręcono na kolorowej taśmie 18 mm zwyczaj chodzenia z kozą na Kujawach, czyli późniejszą wersję *Podkociołka na Kujawach*. Ale nie zdecydowano się na zrobienie z tego np. drugiej części. Zresztą materiał ten merytorycznie nie różni się od poprzedniego, ale oczywiście sama rejestracja

w kolorze, po kilku latach ma także swoją dużą wagę dokumentacyjną. Podobnie było z materiałem nakręconym w 1975 i nazwanym *Niektóre wiosenne prace rolne na Gochach*. Także tutaj mamy film będący odpowiednikiem *Prac jesiennych na Kujawach* z 1965 roku. Mamy zatem sfilmowaną orkę końmi, bronowanie i sianie ręczne. Można z tej pięciominutowej rejestracji wykorzystać bardzo ciekawe ujęcia.

W 1974 Barbara Szychowska-Boebel nakręciła jeszcze jeden reportaż związany z ludowym leczeniem. Tym razem był to *Znachor ze Świętosławic*, z powiatu Gólab-Dobrzyń. Kompozycja filmu jest analogiczna do tego wcześniejszego, ale jest on o połowę krótszy – ma 6'23". Nie zmienia to jego wymowy – po prostu czynności wykonywane przez znachora były mniej urozmaicone, niż w Radziejowie. Widzimy składanie oraz bandażowanie ręki i nogi dwóch dorosłych pacjentek. Mamy tutaj do czynienia bardziej z inscenizacją i pokazem, niż z prawdziwym leczeniem²⁴. Widać to także, po zamarkowaniu puszczenia krwi, czyli bardzo popularnego sposobu ludowego leczenia.

W tym samym roku powstał także następny film Szychowskiej-Boebel zatytułowany *Badania etnograficzne we wsi Wiele, woj. gdańskie*. Były to rejestracje z zespołowych badań terenowych. Poza ujęciami krajobrazu – na początku filmu i na końcu, całość podzielono na trzy części. W pierwszej pokazano przędzenie na kołowrotku i tkanie na krosnach, w drugiej tzw. przemierzanie dziecka i osoby dorosłej, zatem znowu motyw medycyny ludowej, w trzeciej święcenie wianków na oktawę Bożego Ciała. Zostały zatem wybrane trzy elementy kultury, które podczas prowadzonych badań zarejestrowano jeszcze w terenie. Są to ciekawe i cenne materiały wizualnie i dokumentacyjnie. W trzeciej części niestety przez brak możliwości dodatkowego oświetlenia scen w kościele, niektóre kadry nie są najlepszej jakości.

Liczba rejestracji filmowych wykonanych przez pracowników Muzeum w latach 60. i 70. jest oczywiście większa. Mimo zapowiedzi nie powstała jednak jako wydzielony dział pracownia filmowa, na wzór pracowni fotograficznej. Jednak wszystkie filmy były pod opieką Barbary Szychowskiej-Boebel, aż do Jej wyjazdu za granicę na początku lat 80. Poza tymi opisanymi rejestrowano także inne zjawiska, a także niektóre działania edukacyjne, wyjazdy na konferencje, itp. Z tych zapisów można również obecnie czerpać i wykorzystywać poszczególne fragmenty potrzebne do pracy naukowej, wystawienniczej i edukacyjnej.

Podsumowując trzeba powiedzieć, że te pionierskie działania filmowe prowadzone w toruńskim muzeum są jednym z jego najważniejszych dokonań. Po

24 B. Szychowska-Boebel, Komentarz do filmu *Znachor ze Świętosławia*, msp., Arch. MET, t. VI/19.

pierwsze sama rejestracja tak wielu różnych zjawisk w latach 60. XX wieku zasługuje na duże uznanie. Wartość tych zapisów jest naprawdę bardzo istotna. Dotyczy to zarówno tych materiałów, które same w sobie są wyjątkowe (jak wizyty u znachorów czy zwyczaj wywożenia młodych mężatek), jak i te „zwyyczajne” sytuacje, np. prace na polu czy prace garncarzy. Oczywiście na największą uwagę i uznanie zyskują te zapisy, które zostały odpowiednio zmontowane i zakończone w myśl ich twórców. Powinny mieć one trwały ślad w historii polskiego filmu etnograficznego. Pomimo tego, że pracowano na amatorskim sprzęcie, dalekim od tego, czym dysponowali filmowcy, udało się stworzyć pewne kompletne dzieła, które dzisiaj porażają swoim realizmem. Mimo, tego, że zawierają nieraz niedoskonałości techniczne, są świetnym przykładem polskiej filmowej etnografii lat 60. i 70. XX wieku. Twórcy tych filmów wykazali się bardzo dużym wyczuciem realizatorskim i rzetelną wiedzą. Oczywiście widać tutaj także element improwizacji, ale także – co warto podkreślić – podmiotowe traktowanie filmowanych osób. Bardzo ważna jest także możliwość wykorzystania tych zapisów współcześnie, zarówno podczas prac nad scenariuszami wystaw, jak i do działań edukacyjnych. W tej chwili są to często unikalne nagrania w skali kraju. Wiele z nich dokumentuje niepowtarzalne zjawiska życia na wsi z lat 50. i 60. XX wieku. To bardzo ważna część historii toruńskiego muzeum²⁵. Filmy te pokazują jednak jak ważna jest rejestracja filmowa w działaniach etnograficzno-antropologicznych. Obok tekstów naukowych czy edukacyjnych (artykułów i książek), scenariuszy i tworzenia ekspozycji, realizacje filmowe powinny być traktowane jako równorzędna trzecia aktywność etnologów i antropologów²⁶.

25 W późniejszych latach dokonywano zapisów na kamerze video (też niestety amatorskiej), ale współcześnie Muzeum dysponuje kamerą i aparatami cyfrowymi o profesjonalnych parametrach.

26 Przydałoby się zatem nauczanie podstaw filmu na studiach etnologicznych/ antropologicznych.

ARCHIWALIA

Archiwum Naukowe Muzeum Etnograficznego w Toruniu:

Materiały Barbary Szychowskiej-Boebel, teczka nr VI/19.

Publikacja niezrealizowana teczka 119/23, 1978.

Boebel Barbara, Dodatkowe zainteresowania, fotografia, film, msp., 2017.

BIBLIOGRAFIA

Jaszczołt Małgorzata, *Relacja z realizacji projektu „Muzeum w terenie. Etnograficzne reminiscencje filmowe” 2018*, „Twórczość ludowa” 2019, nr 1-2, s. 58-62.

Łukowski Maciej, *Polski film etnograficzny*, Wyd. LSW, Warszawa 1987.

Makulski Jan Krzysztof, *Film in the work of an ethnographical museum*, „Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie” 1971/1972, t. 12-13, Warszawa 1972, s. 15-23.

Sikora Sławomir, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012.

Szychowska-Boebel Barbara, *Lecznictwo ludowe na Kujawach*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1972.

Vorbrich Ryszard, *Film etnograficzny - od wizualnej prezentacji do wizualnego dialogu* [w:] red. Dorota Skotarczak, *Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2015, s. 247-263.

Wright Terence, *Narracja telewizyjna a film etnograficzny*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1995, nr 1, s. 46-49.

Zgierun Zdzisław, *Rola dokumentacji filmowej w realizacji skansenów*, „Polska Sztuka Ludowa” 1973, nr 1, s. 30-32.

Znamierowska-Prüfferowa Maria, *Rola Muzeum Etnograficznego i skansenu w Toruniu*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1959.

SUMMARY

EIGHT AND SIXTEEN. ETHNOGRAPHIC FILMS OF THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN TORUŃ FROM THE 1960S AND 1970S.

The text discusses ethnographic films made at the Museum in pioneering times, when only one other museum in Poland was making film documentation of folk culture. These achievements are worth a thorough, separate discussion, which will allow them to take their place in the history of Polish ethnographic film.

In those years, the technical conditions for their production were completely different from those available to television makers or ethnologists in Western Europe or the United States. The equipment used was completely amateurish. The museum could not afford a professional camera, so they used whatever was affordable. At first, it was a simple 8mm Soviet-made “Quarz 700M” camera, and later a Czechoslovak 16mm “Admira Electric 16 A1” camera. Later an editing table was purchased and, in time, other 16mm cameras (the German “Pentaflex” and the Soviet “Krasnogorsk”).

The possibility of filming was a very important form of documentation for the newly established team of the Ethnographic Museum. It was considered a necessity, therefore, despite modest resources, it was possible to travel to the field and record very different cultural phenomena. These films are silent, as it was not possible to record sound. Films were made about potters, sculptors and various field work was filmed. There were also records of carnival customs in Kuyavia: walking with a goat and taking young married women away. Of particular importance is the film *Znachor z Radziejowa* (A Folk Healer of Radziejów), made by Barbara Szychowska-Boebel, who also took care of the whole film archive in the Museum. The author managed to persuade a village healer to appear in the film, which makes it an exceptional record on a national scale.

These pioneering film activities carried out in the Toruń museum are one of its most important achievements. Firstly, the very recording of so many different phenomena in the 1960s deserves great recognition. The value of these records is really very significant. This applies both to those materials which are exceptional in themselves (such as visits to folk healers or the custom of taking young married women away) and those “ordinary” situations, such as work in the fields or the work of potters. Of course, those records which have been properly edited and completed in the mind of their creators deserve the greatest attention and recognition.

It was possible to create some complete works, which today amaze with their realism. Despite the fact that they sometimes contain technical imperfections, they are excellent examples of Polish film ethnography of the 1960s and 1970s. The makers of these films showed a great sense of realism and reliable knowledge. Of course, there is also an element of improvisation here, but also - which is worth emphasising - the subjective treatment of the filmed people.

TREŚCI ETNOGRAFICZNE
W PRACACH NADEŚLANYCH NA KONKURS
„OPIS ŻYCIA WŁASNEGO W XX STULECIU”

W 2004 roku Toruńskie Towarzystwo Kultury przekazało do Muzeum Etnograficznego w Toruniu zbiór prac nadesłanych na konkurs *Opis życia własnego w XX stuleciu*. Jeszcze przed ogłoszeniem konkursu organizatorzy postanowili, że pozyskane teksty oddadzą wybranej instytucji nauki lub kultury w województwie kujawsko-pomorskim. Wybór naszego muzeum jako miejsca archiwizowania tych materiałów był nieprzypadkowy. To tu w Dziale Folkloru i Kultury Społecznej znajduje się archiwum, którego trzon stanowią materiały z lat 50. i 60. XX wieku, nadesłane na pięć konkursów ludoznawczych, których muzeum było współorganizatorem¹. Wówczas zwrócono się przede wszystkim do ludzi ze wsi z prośbą o zapisywanie bajek, podań, pieśni, przysłów, o opisy obrzędów, przesądów, wróżb, zabiegów magicznych.

Materiały pozyskane w 2004 roku mają inny charakter niż te zgromadzone wcześniej. Wynikało to z odmiennych założeń i celów konkursu. Jego pomysłodawca profesor Czesław Niedzielski uznał, że początek nowego stulecia jest okazją „by spojrzeć na lata minione i rozważyć, co w nich było duktem własnym, a co drogą wspólną, pokoleniową”². Następnym powodem ogłoszenia konkursu była świadomość, że brakuje relacji diarystycznych, pamiętnikarskich, autobiograficznych z terenu Pomorza nadwiślańskiego i Kujaw. Niedzielski w przedmowie do publikacji pokonkursowej pt. *Opowiedzieć życie swoje* docenił starania muzeów etnograficznych gromadzących i upowszechniających opisy zjawisk związanych

1 Pozostałymi organizatorami był Toruński Oddział Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Polskie Radio w Bydgoszczy.

2 Cz. Niedzielski, *Przedślowie* [w:] *Opowiedzieć życie swoje*, red. Cz. Niedzielski, Toruń 2004, s. 5.

z kulturą ludową. Równocześnie wytknął innym instytucjom (uczelniom, towarzystwom naukowym) brak zainteresowania formami pisanego dokumentowania pamięci społecznej.

Konkurs miał poprawić tę sytuację. W 2001 roku zwrócono się więc do mieszkańców oraz osób związanych z ziemiami województwa kujawsko-pomorskiego z prośbą o pisanie o tym, co jest dla nich ważne, o najbliższych, miejscu, w którym żyją, „o zdarzeniach wielkich i małych, o życiu pełnym przygód i o życiu potocznym, codziennym, o tym, co się w nim zmieniało. Opowiadając o sobie, opowiadać będziecie o losie polskim w minionym stuleciu”³. W konkursie wzięło udział 153 autorów. Większość z nich miała rodowód chłopski, rzemieślniczy, robotniczy i stanowiła w rodzinie pierwsze pokolenie inteligentkie. Wśród nadesłanych prac znaczący jest zbiór tekstów autorstwa osób, które znały przełom XIX i XX wieku z przekazu rodziców i dziadków, a ich własne dzieciństwo i młodość przypadły na lata międzywojenne.

Ze względu na temat konkursu, sugerowane gatunki wypowiedzi (autobiografia, dziennik, pamiętnik, opowieść rodzinna) w wielu pracach ciekawie opisane są kwestie interesujące etnologów, badaczy codzienności, kultury materialnej i duchowej. Dostrzegł to już zresztą Czesław Niedzielski, pisząc: „prace są więc także i przede wszystkim wspinałymi opowieściami o realiach życia codziennego, osobistego, prywatnego, a także publicznego. (...) Są one dobrym źródłem informacji o obyczajach, o stylach zachowań rodzinnych, o sposobie świętowania i obchodzenia roku obrzędowego”⁴. Prace uhonorowane przez jury nagrodą bądź wyróżnieniem, w całości lub we fragmentach zamieszczono w książce podsumowującej konkurs.

W publikacji znalazł się tekst Zefiryna Jędrzyńskiego (1931-2019) z Torunia pt. *Boso pod górkę*⁵. Autor, z zawodu dziennikarz, opisał m.in. niemieckie szkoły w Krajnie i na Pałukach, gdzie uczyli się jego rodzice na początku XX wieku, dzieciństwo spędzone w Grudziądzu: zabawy, gotowane przez mamę obiady, wakacje u babci na wsi. Większość pracy poświęcona jest młodości autora spędzonej na Stawkach, które chociaż od lat 30. XX wieku były dzielnicą Torunia, warunkami życia nie różniły się od tych na wsi: wokół domów rozciągały się uprawne pola i łąki, „atrakcją” na drodze do szkoły była rozlana gnojówka, dzieciaki wiosną i latem chodziły boso, a zimą w drewnianych butach - *klumpach* lub *korach* zrobionych przez

3 Plakat promujący konkurs, archiwum MET, sygn. 118/7.

4 Cz. Niedzielski, op. cit., s. 10.

5 Z. Jędrzyński, *Boso pod górkę* [w:] *Opowiedzieć...*, op. cit., s. 30-57, archiwum FiKS, sygn. 151.

ojca. Mówiono gwara, którą Jędrzyński nazywa „pomorską”⁶ i podaje jej przykłady. Wiele ciekawych refleksji dotyczy współegzystencji Polaków i Niemców, zarówno przed, jak i w trakcie II wojny światowej. Obszerne fragmenty tekstu poświęcone czasom okupacji i powojennym dostarczają mnóstwa informacji o codzienności w tych trudnych latach.

Jury wyróżniło też pracę pt. *Oto życie moje* Marii Stępień (ur. 1918 r.) ze Złejwsi Małej⁷ (ziemia chełmińska). Pochodząca z wielodzietnej biednej rodziny kobieta opowiedziała swoje wspomnienia synowi, który spisał jej relację. O początkach życia jej rodziców na Pomorzu, dokąd w 1920 roku przenieśli się z Małopolski. O rozczarowaniu, jakie odczuli, gdy pogłoski o tym, że na Pomorzu „kiełbasami płoty grodzą” okazały się nieprawdziwe. Słaba ziemia, lichego domku i dzieci pracujące od najmłodszych lat. To właśnie opisy życiowej sytuacji i obowiązków kilku-, kilkunastoletniej dziewczynki, opiekunki dzieci, służącej u bogatszych gospodarzy, są najciekawszym wątkiem tej pracy.

Spśród tekstów opublikowanych w książce na uwagę etnografa zasługuje też praca Anny Strecker (1938-2015) pt. *Nikt czasu urodzin nie wybiera*⁸. Autorka pisze m.in. o czasach dzieciństwa spędzonych w Pakości na Kujawach – o szkole, przedstawieniach teatralnych i jasełkach, potańcówkach, „kwitnym życiu towarzyskim”, orszakach przebierańców na pożegnanie karnawału. Wspomina problemy ze zdobyciem ubrań – rozwiązywano je prując worki po darach z UNRRY i z pozyskanych w ten sposób nici dziergając swetry. Opisuje uroczystość przyjęcia do I komunii św. i prezenty, które wówczas dostała: medalik, różaniec i książeczkę do nabożeństwa. Strecker z wykształcenia była inżynierem rolnikiem i pracowała w przedsiębiorstwach rolniczych, m.in. w Państwowych Gospodarstwach Rolnych. Stąd znaczna część jej wspomnień poświęcona jest warunkom życia ludzi tam zatrudnionych, a także ich zawodowym obowiązkom i zasadom funkcjonowania PGR-u. Wymienia trudności wynikające z wyłączeń prądu, braku telefonu, niesprzyjającej pogody, ale też ingerencji PZPR i działań „klik powiatowych”. Wspomina również dobre strony życia: działalność klubów, zespołów tańca ludowego, wyjazdy dzieci na kolonie,

6 W dialektologii nie funkcjonuje określenie „gwara pomorska”, a zarówno gwary chełmińska, krajeńska i pałucka, których mogła używać rodzina Jędrzyńskiego, jak i kujawska (Stawki leżą na Kujawach) są gwarami dialektu wielkopolskiego (S. Urbańczyk, *Zarys dialektologii polskiej*, Warszawa 1984, mapa 3).

7 M. Stępień, *Oto życie moje* [w:] *Opowiedzieć...*, op. cit., s. 168-189, archiwum FiKS, sygn. 68.

8 A. Strecker, *Nikt czasu urodzin nie wybiera* [w:] *Opowiedzieć...*, op. cit., s. 190-204, archiwum FiKS, sygn. 74.

rodzin na wczasy, a nawet wycieczki zagraniczne do NRD z okazji Dnia Kobiet. Huczne i liczne bale karnawałowe w latach 70., które „przeszły do historii”. Daje obraz życia na pegeerowskiej wsi w czasach PRL-u, nie idealizując go, ale równocześnie obalając legendy o moralnej degrengoladzie jej mieszkańców, utrwalonej np. przez film *Arizona*⁹, który zdaniem autorki wspomnień „był delikatnie mówiąc grubo przesadzony i skrzywdził w świadomości społeczeństwa polskiego środowisko pegeerowskie, które i tak nigdy dobrej opinii nie miało”.

Ze 165 prac nadesłanych na konkurs¹⁰ w książce *Opowiedzieć życie swoje* opublikowano w całości lub we fragmentach 14 nagrodzonych i wyróżnionych. Wśród tych pozostałych, znajdujących się w archiwum muzeum, wiele jest tekstów, które pomimo braków wytkniętych przez jury konkursu, np. chaotycznej kompozycji, zawartości odległej od tematu konkursu, zbyt małej liczby wątków autobiograficznych i innych, zasługują na uwagę. Paradoksalnie, czasem właśnie te ciekawe dla etnografów treści, jako zbyt ogólne i niezwiązane bezpośrednio z życiorysem autora, stanowiły dla jurorów minus pracy.

Tak było w przypadku tekstu¹¹ nadesłanego przez Gabrielę Grzegórką (ur. 1951) z Przemyski na Kujawach, która co prawda zakwalifikowała się do III etapu konkursu, ale opisy życia i obyczajów na wsi - przed wojną, w czasie i po wojnie - uznano za niezgodne z tematem konkursu i z tego powodu pracy nie wyróżniono. W liście do organizatorów Grzegórska pisała, że jej biografia, typowa dla pokolenia urodzonego w latach 50. XX wieku, jest nieciekawa i dlatego „spróbuje jedynie przekazać wyniesione z domu wspomnienia o rodzinie, sąsiadach, mojej wsi i życiu społeczności chłopskiej. (...) Nie mam wielkich ambicji literackich i socjologicznych, chcę tylko utrwalić czas miniony, osoby i miejsca mi bliskie”.

W podzielonej na rozdziały pracy, jeden z nich - zatytułowany *Wieś przedwojenna - z opowieści rodzinnych* - poświęcony jest Brzeźnu na Kujawach, rodzinnej wsi autorki. Opierając się na historiach zasłyszanych od rodziców, urodzonych na początku lat 20. XX wieku, Grzegórska spróbowała opisać realia życia w tej miejscowości. Rozpoczęła od wyjaśnienia etymologii nazw kolonii składających się na rozrzuconą wioskę, np. nazwa Duże Brzeźno pochodzi według niej od dużych gospodarstw tam się znajdujących. Dzisiejsze Małe Brzeźno nazywano przed wojną Brzeźno-Towarzystwo, a to podobno od charakteru mieszkańców - inteligentnych,

9 Dokumentalny film Ewy Borzęckiej z 1997 roku o mieszkańcach popegeerowskiej wsi w okolicach Słupska.

10 Niektórzy autorzy przysłali po kilka prac, każdą z innym godłem.

11 Archiwum FiKS, sygn. 158.

obytych, mówiących poprawną polszczyzną. A jak wyglądała wieś we wspomnieniach jej rodziców? Przy zabudowaniach rosły topole, przy stawach wierzby, przy drogach wiśnie i morwy, przy domach klony i jarzębiny. Ogródki kwiatowe grodzono płotami ze sztachet, a warzywniki płotkami z gałązek wierzbowych. Kilku gospodarzy założyło sady, pomagał im ogrodnik, który sprowadzał drzewka i pilnował sadzenia. Z zadziwiającą dokładnością Grzegórska opisuje sad jej dziadka. Rosło w nim 12 czereśni sercówek, 10 orzechów włoskich, 15 jabłoni kronselek, 2 antonówki, 1 kosztela, 2 malinówki, 4 papierówki, 15 śliw węgierek, 2 renklody, kilka mirabelek, 6 grusz – klapsy i cukrówki. W sadzie były też krzewy agrestu, białych, czarnych i czerwonych porzeczek i maliny. Kobiety robiły powidła w kotłach ustawianych na specjalnych paleniskach usytuowanych w ogrodach. Z wiśni, malin, porzeczek przygotowywały soki i konfitury, a ze śliwek i gruszek marynaty. Jabłka, gruszki i śliwki także suszono. Jabłka przechowywano w piwnicach tzw. sklepach, a odporniejsze gatunki, np. kokse, kopcowano.

Grzegórska szczegółowo opisała typowe dla Kujaw potrawy codzienne i świąteczne. Pisząc o Bożym Narodzeniu wspomina zasadę, że w małych mieszkaniach niskie choinki wieszano u sufitu, w dużych wstawiano wysokie w głównym pokoju. Na Wielkanoc oprócz dyngusa popularna była „psotna noc”, podczas której „młodzież męska niemalże dewastowała wieś”: zabierała z obejść maszyny, bramy, furtki, wychodki, wynosiła je na drugi koniec wsi lub na dach stodoły. Píše też o kolędnicach: bożonarodzeniowych „Herodach” i pochodach zapustnej „kozy” zakończonych zabawą podkoziołkową.

Według relacji rodziców Grzegórskiej po I wojnie światowej nie noszono już stroju ludowego, tylko starsze kobiety zakładały na plecy duże tureckie chusty, a zimą grube, w kratę. Jej babcia wraz z siostrami dostały od swojej mamy po jednym sznurze prawdziwych koralów, który niegdyś jako całość zdołały kujawski strój. Młode kobiety „podażały za ówczesną modę i ubierały się tak, jak przykładowo Mira Zimińska - lisy, kapelusze, buty na koturnach. Suknie ślubne – prosto z żurnala”. Zdaniem autorki potwierdzają to zdjęcia zachowane w jej rodzinnych albumach. W latach 20–30. księża zachęcali rodziców dziewczynek przystępujących do I komunii św., aby ubierali je na ten dzień w strój krakowski, utożsamiany z polskim strojem narodowym. Mogli sobie na to pozwolić tylko najbogatsi, a strój wykorzystywano później na innych uroczystościach, np. w szkole.

We wsi działały liczne organizacje. Do Ochotniczej Straży Pożarnej należeli niemal wszyscy młodzi mężczyźni, a obowiązkowo ci, którzy mieli 2 konie niezbędne do transportu beczkowszu. Strażacy organizowali loterię fantową na odpuszcie

w Ostrowąsie, a przed Wielkanocą - w Wielkim Tygodniu - pełnili straż przy grobie Chrystusa w tamtejszym kościele.

Aktywny był Związek Młodzieży Wiejskiej „Wici”, kasa Stefczyka, Koło Ziemianek. Teatr amatorski wystawiał ambitny repertuar: *Grube ryby* Michała Bałuckiego, *Zagłoba swatem* Henryka Sienkiewicza. Afisze wieszano w sklepach, przy kościele, ludzie na spektakle przychodzili nawet z miejscowości oddalonych o parę kilometrów. Teatr aż do lat 70. XX wieku prowadziła Janina Obieziurska, która dobierała repertuar, obsadzała role, przygotowywała kostiumy, robiła próby i sama występowała na scenie. Wielu mężczyzn grało na akordeonie, skrzypcach, co sprzyjało spontanicznie organizowanym potańcówkom po pracy, np. w stodołach. Na zabawy w remizie zapraszano „renomowane orkiestry” Kochanowskich lub Kuczyńskich.

Właściwie prawie każda dziedzina życia mieszkańców przedwojennego Brzeźna została przez Grzegórkę opisana bardziej lub mniej szczegółowo. W kolejnych rozdziałach wspomnień autorka zajęła się latami II wojny światowej i czasami powojennymi, które już znała z autopsji.

Opis losów rodziny pochodzącej z Lubelszczyzny, „szukającej szczęścia” na ziemi dobrzyńskiej, przekazała na konkurs Elżbieta Słabkowska (ur. 1931) z Wrzeszewa koło Osieka¹². W jej pracy najciekawszy jest 1. rozdział opowiadający o trudnych i pracowitych początkach życia jej rodziców w Kawęczynie, gdzie osiedlili się w 1926 roku oraz o dzieciństwie kobiety. Oprócz treści autobiograficznych jest w nim bardzo dużo relacji, jakby pochodzących z zapisów etnograficznych badań terenowych. Słabkowska była z zawodu nauczycielką języka polskiego, ukończyła Studium Nauczycielskie w Toruniu. Zapewne stąd jej dążenie do przedstawienia dawnej codzienności w szerszym kontekście, przewijające się w tekście liczne refleksje porównawcze, zestawianie warunków życia dawnych i współczesnych, wyszczególnianie różnic w świętowaniu, zarówno dorocznym, jak i rodzinnym. Większość opisywanych przez Słabkowską zwyczajów jest powszechnie znana i występuje nie tylko na ziemi dobrzyńskiej, np. dzielenie się opłatkiem, dodatkowe nakrycie przy wigilijnym stole, odwiedziny św. Mikołaja. Zdarzają się jednak informacje ciekawe jak ta, że w tłusty czwartek wieczorem chodziły po wsi grupki przebierańców zwanych „dziadami” zbierających do koszyków pączki. „Kiedyś robili to dorośli, a obrzędowi towarzyszyły przyspiewki o tematyce związanej z pracą gospodarza, np.

12 Archiwum FiKS, sygn. 130.

Hej gospodarzu, gospodarzu
 Ty troskliwy nasz włodarzu
 Niech ci świnki, bydło rośnie,
 No i pomyśl już o wiośnie.
 Wsiewaj w ziemię złote ziarno,
 Niech obficie ci plonuje
 Biedę z domu wyruguje”.

Słabkowska opisując zwyczaje Wielkanocne wspomina typowe dla ziemi dobrzyńskiej¹³ zdobienie pisanek techniką batikową, czyli pisanie wzorów woskiem, a następnie gotowanie wywarze z łusek cebuli, tzw. cebulaku. Z sentymentem wspomina Zielone Świątki: zapomniany już dzisiaj zwyczaj ustawiania młodych brzoź przy wejściu do domu, pokoje dekorowane tatarakiem. Dużo miejsca poświęca weselu, m.in. zwyczajowi upinania welonu panny młodej, któremu towarzyszyła przyśpiewka:

„Wkładaj biały welon,
 Znak panieńskiej godności
 I twej niewinności.
 Wkrótce zmienisz go na czepek,
 A te zmienności
 Są oznaką kobiecości”.

Niektóre zwyczaje opisane przez Słabkowską nie są typowe dla ziemi dobrzyńskiej, lecz związane wyłącznie z jej rodziną, pochodzącą z Lubelszczyzny. Stąd np. w opisie Wigilii pojawia się „pośnik” na określenie wieczerzy, kutia jako jedno z dań wigilijnych. Autorka zdaje się nie mieć świadomości przenikania zwyczajów miejscowych i przesiedleńczych, pomimo ambitnych celów wysnuwania ogólnych wniosków, tego tematu w ogóle nie podejmuje.

Autorzy interesujących nas prac, ci urodzeni w okresie międzywojennym, pochodzili głównie z rodzin chłopskich lub rzemieślniczych, biednych bądź średnio zamożnych i to codzienność tych klas społecznych dzięki nim poznajemy. Inaczej jest w przypadku pracy autorstwa Wiesławy Wolfowej z Cieclocinka¹⁴, potomkini starych rodów kaszubskich. Urodzona w 1923 roku (zm. w 2002) kobieta była

13 T. Karwicka, *Kultura ludowa ziemi dobrzyńskiej*, Warszawa-Poznań-Toruń, 1979, s. 197.

14 Archiwum FiKS, sygn. 128.

córką zarządcy majątku Krojanty na Kaszubach, wychowaną w dworze z pięknym parkiem i zabudowaniami gospodarczymi. Pisze o szczęśliwym dzieciństwie: bonach opiekujących się nią i rodzeństwem, licznych zabawkach, wśród których był koń na biegunach obciążony prawdziwą skórą, ulubionych cukierkach „kopalniakach”. O szukaniu „gniazdek” z jajkami, które w Wielkanoc przyniósł „zając”, wielkiej choince w Boże Narodzenie. Niestety, autorka nie wdaje się w szczegóły i nie opisuje dokładnego przebiegu świąt we dworze, ograniczając się do lakonicznych wspomnień: „pamiętam (...) uroczystą wigilię, śpiewanie kolęd, w którym prym wiodły piękny tenor Ojca i liryczny alt Matki”. Więcej miejsca poświęca posiłkom, np. „kolacja była najczęściej gotowana: zupa mleczna, chleb z masłem, smażone ziemniaki z kwaśnym mlekiem, jajka sadzone, sałata, szparagi, placki kartoflane, racuchy, naleśniki z różnym nadzieniem. Tylko w niedzielę kolacja była na zimno z wędliną, herbatą, sałatką jarzynową”. Wspomina nauczycielkę zatrudnioną przez rodziców, która udzielała jej lekcji przez trzy lata. Dzięki temu dziewczynka miała zajęcie, bo „z dziećmi wiejskimi nie wypadało się bawić”. Sporo uwagi autorka poświęciła kolejnym etapom swej edukacji: nauce w Prywatnej Szkole Sióstr Boromeuszek i Miejskim Gimnazjum Żeńskim w Chojnicach. Wolfowa dostosowała zawartość pracy do wymogów konkursu i skupiła się wyłącznie na losach swoich i najbliższej rodziny. Udało jej się oddać beztroską atmosferę dzieciństwa panienki z dworu i to stanowi dużą zaletę wspomnień.

Kolejne trzy prace, na które warto zwrócić uwagę, nadesłał Leszek Gołębiowski z Gąsawy na Pałukach (każda, opatrzona innym godłem, stanowiła oddzielne zgłoszenie na konkurs). Urodzony w 1944 roku autor (zm. w 2011) był z zawodu technikiem rolnikiem oraz muzykiem amatorem grającym w orkiestrze dętej i „Gąsawskiej kapeli”. Pracował też jako dziennikarz w lokalnych gazetach. Pierwszy tekst pt. *Aby ślad pozostał*¹⁵ jest autobiografią autora. Z punktu widzenia etnografa interesujące są dwa pozostałe. Drugi¹⁶ opisuje współczesne pałuckie wesele, w tym m.in. zwyczaj tłuczenia szkła przed domem panny młodej w przeddzień uroczystości, czyli tzw. „polterabend”, odwiedziny przebierańców „dziada i baby” w trakcie weselnej zabawy. Jedna z jurerek konkursu, prof. Teresa Karwicka, tak oceniła tę pracę: „poprawny, ale bezosobowy. Brak elementu wspomnieniowego. Można by go uznać za wywiad etnograficzny”¹⁷. Ta uwaga może też dotyczyć trzeciej pracy¹⁸ nadesłanej przez Gołębiowskiego, będącej zbiorem tekstów poświęconych różnym

15 Archiwum FiKS, sygn. 108.

16 Archiwum FiKS, sygn. 109.

17 Archiwum MET, sygn. 118/7.

18 Archiwum FiKS, sygn. 110.

dziedzinom życia na pałuckiej wsi. W opowieści pt. *Aby w domu było ciepło* omawia dawne sposoby pozyskiwania opału. Szczegółowo opisuje pracę przy kopaniu torfu: „Na łące o podłożu torfowym za pomocą szpadla ręcznie trzeba było zdjąć wierzchnią warstwę porośniętą trawą, tzw. *dornę*. Ustawiano maszynę i operator, kręcąc kołem obrotowym, wbijał specjalny nóż w prowadnicy w torfowe podłoże. Następnie kręcąc w drugą stronę wyciągał ukrojoną warstwę, a drugi pracownik szpadlem ucinął odpowiednie kawałki torfu, tzw. *pece* lub *pecki* i ładował je zarazem na wózek na szynach, tzw. *lorkę*. (...) Ponieważ mokre jeszcze kawałki torfu trzeba było wysuszyć, należało je ułożyć w odpowiednie słupki, tzw. *kraczk*”.

Opowieść pt. *Było, minęło* dotyczy prac polowych, m.in. kopania ziemniaków. Przytacza relację 88-letniego Leona Lewandowskiego, który pracował u dziedzica w Marcinkowie Górnym: „wybierało się wtedy pyrki *haczką* do koszyków i nosiło na podstawioną *helę*. Na *helę* wchodziło się po desce z pełnymi koszykami, wsypywało pyrki do worka i ważyło. Worek pomieścił cztery koszyki. Za pełen worek dostawało się jednego szefla”. Gołębiewski w przypisach wyjaśnia znaczenie gwarowych słów, np. *hela*, *pyrka*. Podaje też wyjaśnienie, czym były szefle, czyli pieniądze dominalne: „mennice były je na zamówienie właścicieli majątków ziemskich. Tymi to pieniędzmi płacono robotnikom za pracę. (...) Następnie robotnik mógł je wymienić u właściciela majątku na walutę obiegową lub dokonać zakupów bezpośrednio w majątku”. Jedna szefla stanowiła równowartość 55 kg ziemniaków.

Poza opisami codziennych zajęć Gołębiewski zajął się też czasem świątecznym: sylwestrowymi psikusami i.....obchodami 1 Maja. Z dużym poczuciem humoru opisał przygotowania do pierwszomajowego pochodu, np. czyszczenie krów rekordzistek, „które ten raz w roku miały pokonać inną drogę niż na pastwisko”, oraz jego przebieg z punktu widzenia członka orkiestry.

Źródłem wielu informacji dotyczących rybołówstwa jest praca Wiesławy Górskiej (ur. 1959) pt. *O rybaku i... jego przodkach*¹⁹. Autorka we wstępie pisała o sobie: „Ja pochodzę z rodziny rybackiej, jestem jej czwartym pokoleniem. Do tej pory nikt nie pomyślał, aby wspomnienia i liczne dokumenty zebrać w całość. (...) Ogłoszenie konkursu pt. *Opis życia własnego w XX w.* stało się dla mnie prawdziwą motywacją do podjęcia tej próby. (...) Pracę poświęcę w całości rybołówstwu śródlądowemu, wykorzystując liczne i piękne wspomnienia mojego Taty, będącego ostatnim przedstawicielem rodu. Zna doskonale zarówno pracę, fachowe nazewnictwo, a także potrafi wykonać własnoręcznie narzędzia, jakimi się posługują rybacy”. Rodzina Górskich od pokoleń mieszkała w położonej nad

19 Archiwum FiKS, sygn. 79.

Wisłą Bieńkówce na ziemi chełmińskiej. Jan Górski (ur. 1929), ojciec autorki, miał się różnych zawodów, a rybołówstwem zajmował się dorywczo, pomagając bratu. Dopiero po jego śmierci w 1986 roku zdecydował, że będzie kontynuował rodzinną tradycję i zajmie się tym, co lubi najbardziej - łowieniem ryb. O przepisach dotyczących połowów dawniej i współcześnie Górski napisała w rozdziale pracy pt. *Trochę historii i czasy obecne*. Tu opisuje też tzw. wycieranie ryb, czyli czynności, które należało wykonać, aby pozyskać ikrę i mlecz. Wiązało się to z obowiązkiem zarybiania, spoczywającym na każdym dzierżawcy odcinka rzeki. W 1950 roku powstała Spółdzielnia Pracy Rybołówstwa Śródlądowego „Łosoś”, do której należeli przodkowie Górskiej. Wcześniej „ryby zbywało się we własnym zakresie wśród okolicznych mieszkańców. Przyjeżdżali również kupcy zajmujący się handlem rybami. Do naszej wsi, w każdą środę przyjeżdżał kupiec z Warszawy, dysponujący samochodem i zabierał część połowu. Zimą z transportem świeżej ryby nie było kłopotu. Gorzej latem, kiedy były niesamowite upały. Ale i na to był sposób. Otóż zimą, kiedy rzeka zamarzała i nie było pracy dla rybaków, kuli oni bryły lodu, wrzucali do wcześniej wykopanych, głębokich dołów w ziemi, a następnie okrywali warstwą słomy. Tak ‘zakopcowany’ lód leżał do połowy lata. I właśnie w tych lodowych bryłach przewożono latem towar do stolicy”. Pracę rybaków Górski opisała w rozdziale *Cztery pory roku na rzece*. Dowiadujemy się z niej, kiedy można było łowić określone gatunki ryb, jakich sprzętów do tego używano, dlaczego się niszczyły (przyczyniały się do tego przepływające barki, złośliwa działalność kłusowników). Autorka opisuje niektóre sposoby połowu i wykorzystywane narzędzia, np. „stosując odpowiednie sieci, o odpowiednim ‘oku’, czyli wielkości kraty, można było złowić zamierzoną rybę. Np. sieć ‘leszczówka’ o oku 50-60 mm, sieć ‘certówka’ o oku 45 mm, sieć ‘łososiówka’ o oku ok. 75 mm. Są to sieci trójścienne, na które łowi się z prądem rzeki. (...) Po pojawieniu się pierwszych przymrozków, była dodatkowa okazja do odłowu miętusa, który pojawiał się w wodzie o obniżonej temperaturze. Wykorzystywano w tym celu ‘sznury’ z haczykami lub tzw. ‘wiersze’, czyli specjalny sprzęt wyplatany w wikliny”. Uzupełnieniem tekstu są kserokopie dokumentów, dość przypadkowo dobranych: dyplomów, legitymacji, zaświadczeń, a także fotografii rybaków przy pracy i przygotowywaniu sprzętów.

Codziennosci na ziemi chełmińskiej dotyczy też praca Dariusza Mellera z Chełmy. Urodzony w 1964 roku autor jest przedstawicielem trzeciego pokolenia rodziny, która ma korzenie pomorsko-małopolskie. Tekst nie jest chronologicznym zapisem, lecz zawiera wybrane, uznane przez autora za najbardziej znaczące,

epizody z życia dziadków, rodziców i jego własne z czasów dzieciństwa. Jedną z wartości pracy jest opis relacji ludności miejscowej (z Grzywny) i napływowej (głównie z Mazowsza) w okresie powojennym: „początki wspólnej egzystencji przybyszy i miejscowych nie były pozbawione konfliktów widocznych zwłaszcza podczas wiejskich zabaw, a obie grupy żyły raczej obok siebie. Pomorzacy przybyszy nazywali ‘bosymi Antkami’, ‘Garwoliniokami’, a nawet ‘Baltunami’. Z kolei oni mówili na nas ‘pomorskie śledzie’ i ‘krzyżaki’”. Meller wspomina o krążących po Grzywnie dowcipach wyśmiewających mizerne wozy drabiniaste zaprzężone w liche koniki, którymi przyjechali na Pomorze osiedleńcy. Kpiono z niewyszukanego jedzenia przybyszów, składającego się głównie z chleba i mleka, a także z tego, że gospodynie nie umiały upiec porządnego *kucha*. Historyków i regionalistów mogłyby zainteresować opisy powojennych losów dworów w Grzywnie, nazywanych przez Mellera pałacami, dewastacji budynków i otaczających je ogrodów. Przed wojną ich właścicielami byli Szczepan Orłowski i Fritz Voreir. W jednym z nich po 1945 roku mieszkali dziadkowie autora, a on sam wychowywał się tam w latach 60. i 70. XX wieku Warunki życia w pałacu opisał tak: „U Voreira (do dziś w Grzywnie mówi się: Gdzie mieszkasz? U Forjera) mieliśmy kuchnię, dwie izby i duży strych zwany górą. W kuchni była *plata*, w pierwszej izbie *krystek*, który zimą rozpalał się do czerwoności, a w drugiej izbie piec *kachlowy*. W kuchni pod *platą* stała *kasta* z węglem, oprócz tego były również wiadra z wodą, którą nosiło się spory kawałek ze źródła po drugiej stronie szosy. (...) Żeby było lżej, wodę nosiło się w *szuńdach*. Przy wiadrach stał *stuf*, którym się nabierało wody. (...) W kuchni wisiały także wyszywane własnoręcznie przez babcię makaty, na których - niemieckim zwyczajem - widniały różne hasła ‘użytkowe’ sławiące gospodarność, porządek, pracę. *Statki* czyli naczynia myło się w misce. Ze starych sprzętów pamiętam jeszcze *kierzankę* do robienia masła, a także *kruże*; w dużych kisiło się ogórki obowiązkowo przyduszone dużym kamieniem polnym, w małych zaś trzymało się sól czy *szmalec*”. Meller używa słów z gwary chełmińskiej, z którą styka się cały czas jako mieszkaniec Chełmży i „jest pod coraz większym jej urokiem”. Pojawiają się one w opisach pożywienia (*eintopf*, *zylc* z *gir* wieprzowych, *kuch*, *bun* kawa), sprzętów gospodarczych (*szypy*, *makiery*, *grace*, *hebry*, *giskany*). Na końcu tekstu Meller zamieścił słownik użytych przez niego gwarowych wyrazów, z którego dowiadujemy się m.in., że *zumpa* to pryzma z kiszonych liści, *reja* to kopiec wysłodków lub kartofli, a *glań* to kromka chleba. Podaje też lokalne nazwy popularne w Grzywnie, np. na kawę zbożową mówiono „kawa ze stodoły”, a „kocimi ogonami” nazywano kwiaty łubinu.

W omówionych materiałach treści etnograficzne stanowią przeważnie tylko część pracy, której reszta - o charakterze stricte autobiograficznym - zainteresować może także historyków, językoznawców bądź socjologów. Autorzy przytoczonych tekstów urodzili się latach 20-30. lub 40-60. XX wieku Ci pierwsi, chociaż wspominali swych rodziców i dziadków, przede wszystkim zgodnie z regulaminem konkursu opisali własne losy. Przedstawiciele młodszego pokolenia skupili się na życiu swoich przodków sądząc, że ich własne życiorysy są nieciekawe, niewarte uwagi. Zaletą Grażyny Grzegórskiej, Leszka Gołębiewskiego, Wiesławy Górskiej, Dariusza Mellerera była umiejętność słuchania starszych oraz świadomość wartości ich wspomnień. I chociaż te prace nie otrzymały w konkursie żadnych nagród ani wyróżnień, to niewątpliwie mają sporą wartość dla badaczy dawnej codzienności uzupełniając bądź potwierdzając wiedzę o dawnych realiach życia w regionach etnograficznych wchodzących w skład województwa kujawsko-pomorskiego.

SUMMARY

ETHNOGRAPHIC CONTENT IN WORKS SUBMITTED FOR
THE COMPETITION *DESCRIPTION OF ONE'S LIFE IN THE
TWENTIETH CENTURY*

This article is based on works from the archives of the Museum's Department of Folklore and Social Culture from a competition organised in 2004 by the Toruń Cultural Association. It was addressed to inhabitants and people connected with the lands of the Kuyavian-Pomeranian voivodeship, who were asked to write down their memories and reflections on the past century. A total of 153 authors took part in the competition. The winning texts were published in a post-competition publication.

Many of the works contained issues of interest to ethnologists. Some of the most interesting ones are discussed in this article. Zefiryn Jędrzyński from Toruń described, among other things, German schools in Krajna and Pałuki, his childhood in Grudziądz, his youth in Stawki. The most interesting part of the text by Maria Stępień from Zławieś Mała are the descriptions of the life situation and duties of a girl serving rich farmers. Anna Strecker recalled her childhood spent in Pakość and her work at the State Agricultural Farm. Gabriela Grzegórska from Przemystka described life and customs in the former village, known from family accounts, e.g. festive customs, clothes, village organisations. Elżbieta Słabkowska from Wrzeszewo submitted an account of a family coming from the Lublin region and "looking for happiness" in the Dobrzyń land. The work of Wiesława Wolfowa from Ciechocinek tells about her childhood in a wealthy estate in Kaszuby. The subject of fishing appears in the text by Wiesława Górska from Bieńkówka. In addition, the article quotes ethnographic threads in the memories of Leszek Gołębiowski from Gąsawa and Dariusz Meller, relating to Grzywna.

The author of the article chose to discuss these works, which are of considerable value as a supplement or confirmation of knowledge about the old realities of life in ethnographic regions that are part of the Kuyavian-Pomeranian voivodeship.

Olga Kwiatkowska

ETNOWYPRAWKA MALUCHA – CYKL SPOTKAŃ DLA MAŁYCH DZIECI I ICH OPIEKUNÓW W MUZEUM ETNOGRAFICZNYM W TORUNIU

*E*tnowyprawka Malucha to jedna ze stałych propozycji edukacyjnych Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Po raz pierwszy, jako pełen roczny cykl, została zrealizowana w 2014 roku. O specyfice tych zajęć decyduje grupa odbiorców, do których są one adresowane, czyli małe dzieci w wieku od 6 miesięcy do 3 lat oraz ich opiekunowie. Inicjatywa miała charakter nowatorski, ponieważ w tym czasie zajęcia w pełni dedykowane najmłodszym dzieciom, czyli – jak dziś się często mówi – *najnajom*, były rzadkością w instytucjach kultury, a z pewnością były nowością w Muzeum Etnograficznym w Toruniu¹.

Wprowadzeniu do oferty edukacyjnej Muzeum zupełnie nowego jakościowo cyklu przyświecały dwa zasadnicze cele. Po pierwsze, chodziło o umożliwienie małym dzieciom, od pierwszych miesięcy ich życia kontaktu z polską kulturą ludową oraz upowszechnianie wiedzy na jej temat wśród dorosłych uczestników zajęć. Cel ten jest zgodny z podstawową misją Muzeum. Zakładanym efektem programu było stworzenie żywego, twórczego związku uczestników *Etnowyprawki Malucha* z tradycją. Jednocześnie – co ważne – formuła cyklu zakładała możliwość pojawienia się także odmiennej od głównego profilu tematyki zajęć. Tak, aby mogła ona korespondować również z bieżącym programem wystawienniczym Muzeum, często wykraczającym poza problematykę kultury ludowej i prezentującym zjawiska z innych kontekstów społeczno-kulturowych.

W tym miejscu warto poświęcić nieco uwagi tytułowi cyklu. Pierwszy jego człon buduje przedrostek *etno-*, który nawiązuje do nazwy naszego Muzeum oraz

1 Pomysłodawczynią, koordynatorką i główną realizatorką programu jest autorka niniejszego tekstu.



1. *Etnowyprowka Malucha: ZIMA!*, 2016. Fot. Jakub Kopczyński

kluczowej dla naszego profilu dyscypliny naukowej, czyli etnografii/etnologii. Przedrostek łączy się z wyrazem *wyprowka*. Z jednej strony jest to zdrobniła forma słowa *wyprowa*, z drugiej określenie kompletu rzeczy, w które wyposaża się dziecko na przyszłość z troski o nie. Obydwa zakresy semantyczne tego terminu są dla nas istotne. I tak, każde zajęcia cyklu to zarówno *wyprowa* maluchów w celu poznania czegoś nowego, przeżycia nowych doświadczeń, wspólnej przygody w Muzeum Etnograficznym, jak i *wyprowka* – w tym wypadku złożona z doświadczeń i treści, które jako dorośli uznaliśmy za ważne dla ich rozwoju i przyszłości.

Drugim istotnym celem realizacji cyklu *Etnowyprowka Malucha*, było umożliwienie małym dzieciom i ich opiekunom uczestnictwa w kulturze – co niezmiernie ważne – zgodnie z ich potrzebami. Grupa ta często jest marginalizowana w przestrzeni publicznej, m.in. ma ograniczony dostęp do instytucji kultury, choć paradoksalnie, to właśnie ona dysponuje nienormowanym czasem, którego część może poświęcić

na uczestnictwo w życiu kulturalnym. Zaangażowanie się Muzeum w realizację tego projektu było zgodne ze standardami społeczeństwa obywatelskiego. Stanowiło odpowiedź na istotną potrzebę społeczną, wyrażaną przez rodziców małych dzieci, by instytucje kultury otwierały swe podwoje dla najmłodszych oraz ich opiekunów i stawały się dla nich przestrzeniami przyjaznymi.

Wczesne dzieciństwo to ogromnie ważny etap dla dalszego rozwoju człowieka. Przy tworzeniu koncepcji *Etnowyprawki Malucha* istotną wskazówką była popularyzowana przez Instytut Małego Dziecka im. Astrid Lindgren z Poznania wiedza o tym, jak przebiega proces uczenia się u najmłodszych. Zespół Instytutu obrazuje to, posługując się słowami pedagoga Daniela Brauna: „dzieci uczą się ręką, sercem i głową”. Uczenie się „ręką” oznacza tu nabywanie wiedzy „poprzez realne działanie: doświadczenia wielozmysłowe i badanie konkretnych przedmiotów, zjawisk oraz procesów”². Uczenie się „sercem” wskazuje na emocjonalne zaangażowanie dziecka w proces, który jest warunkowany pozytywnym nastawieniem i dobrym nastrojem, a także poczuciem bezpieczeństwa oraz wsparcia. Dopiero kiedy dzieci mają zapewnione warunki do tego, by uczyć się „ręką” i „sercem”, jest możliwy proces nabywania wiedzy „głową”, czyli stawiania hipotez, wyciągania wniosków, tworzenia uogólnionej wiedzy oraz utrwalania umiejętności³.

Specjaliści z Instytutu Małego Dziecka podkreślają również, że kluczową formą aktywności ludzi w okresie wczesnego dzieciństwa jest, angażująca wszystkie zmysły, zabawa. W procesie uczenia się małych dzieci pełni ona niezwykle ważną rolę:

[c]zas zabawy to bezcenny kapitał, z którego dziecko będzie czerpało przez całe życie. Dzieci to urodzeni odkrywcy, mali badacze, którzy aktywnie, od urodzenia poznają świat i znaczną część swojej energii inwestują w zabawę. Spontaniczna i twórcza zabawa jest dla nich źródłem przyjemności i satysfakcji, gdyż pozwala stawiać czoła nowym doświadczeniom i wyzwaniom. Dzieci w naturalny sposób uczą się i poznają świat poprzez zabawę. Odkrywają przedmioty, zjawiska i procesy, zaczynają rozumieć i nadają swoim działaniom sens. Potrzebują czasu na zabawę, by samodzielnie stawiać pytania oraz szukać odpowiedzi i rozwiązań. Uczą się na zasadzie prób i błędów, bez obaw, że poniosą porażkę. Zdobywają wiele nowych doświadczeń i korzystają w największym stopniu ze swoich kompetencji. W zabawie dziecko mobilizuje wszystkie swoje zasoby i «wyrasta o głowę ponad swój rozwój». Dzieci bawią

2 J. Konieczna-Blicharz, A. Tkaczyńska, *Czy fascynacja to edukacja? ... o tym jak się uczą małe dzieci*, Poznań 2015, s. 4, http://imd.org.pl/wp-content/uploads/2020/07/czy_fascynacja_web.pdf [dostęp: 27.09.2021].

3 Ibidem, s. 4-5.

się całymi sobą – angażują emocje, ciało, wyobraźnię, uwagę, mobilizują całą swoją energię fizyczną i umysłową. Naturalnie wybierają zabawy, które są dla nich ciekawe, adekwatne do aktualnych potrzeb, poziomu rozwoju, zainteresowań, nastroju⁴.

W Muzeum Etnograficznym zaproponowaliśmy, by dziecięce poznawanie świata miało formę zabawy zorganizowanej przede wszystkim wokół wybranych wątków dawnej wiejskiej rzeczywistości. Spotkania były okazją do eksperymentowania z typowymi dla kultury tradycyjnej surowcami i materiałami m.in. drewnem, gliną, ziemią, wikliną, naturalnymi tkaninami oraz roślinami: warzywami czy kwiatami i ziołami itp. W związku z tym, że w tradycyjnym chłopskim świecie bardzo ważny był żywy ludzki głos, integralnym elementem każdego zajęcia był element wokalny w postaci tematycznych piosenek, rytmicznych wylizanek czy wyśpiewywanych zabaw ludowych⁵. Zajęcia zawsze miały charakter interaktywny i polisensoryczny, odpowiadały na potrzeby gotowego do poznawania świata całego sensorium: wzroku, węchu oraz smaku, a także odgrywającego w tym wieku niezwykle istotną rolę zmysłu dotyku. W związku z tym, konieczne było przygotowanie całej gamy przedmiotów, materiałów, surowców związanych z tematem spotkania, które dzieci mogły poznawać organoleptycznie⁶.

Na przestrzeni lat wykształcił się kanon tematów poszczególnych spotkań cyklu. W styczniu wątkiem wiodącym jest zima na dawnej wsi, proponowane są zabawy nawiązujące do warunków pogodowych typowych dawniej dla tej pory roku: opozycje spokojny wiatr – silny wiatr/śnieżna zadymka, ciemno – jasno, działania z lodem konfrontujące ze zmieniającą się strukturą zamrożonej wody, a także aktywności odwołujące się do wędrówek kołędników oraz do tradycyjnych rozrywek na śniegu takich jak kulig, rzucanie się śnieżkami czy jazda na sankach. Lutowe spotkanie zazwyczaj poświęcone jest tkaninom charakterystycznym dla dawnego chłopskiego świata. Dzieci i opiekunowie mają okazję bawić się w *a kuku* różnokolorowymi chustami, które dawniej były jednym z istotnych elementów stroju kobiet. Lniane płachty i wełniane tkaniny są podwieszane do sufitu w taki sposób, że maluchy mogą

4 *Zabawa to ważna sprawa* – o znaczeniu zabawy w rozwoju dziecka, Poznań 2020, s. 2 <https://imd.org.pl/wp-content/uploads/2020/08/ZABAWA-to-wa%C5%BCna-sprawa-O-ZNACZENIU-ZABAWY-W-ROZWOJU-DZIECKA.pdf> [dostęp: 29.09.2021]

5 Materiał do tej części zajęć przygotowuje Marta Domachowska etnologka z Działu Edukacji Muzeum, która realizuje też ścieżkę wokalną w trakcie spotkań.

6 W tym miejscu dziękuję wszystkim osobom wspierającym gromadzenie odpowiedniego repertuaru materiałów, szczególnie Dorocie Kunickiej, Justynie Słomskiej-Nowak i Katarzynie Rosik.



2. *Etnowyprawka Malucha: TKANINY!*, 2016. Fot. Jakub Koczyński

pod nie wchodzić i przechodzić pomiędzy nimi. Dzieci są też bujane w tkaninach. W ten sposób poznają ich barwy, faktury, miękkość, stopień przejrzystości, wagę. W zależności od tego, w którym miesiącu w danym roku przypada Wielkanoc, w marcu lub w kwietniu bohaterem spotkania jest jeden z głównych atrybutów tego czasu – jajo. Dzieci i opiekunowie mają okazję oglądać różnicowane regionalnie sposoby zdobienia wydmuszek i jaj. Szukają drewnianych jaj w bukszpanie, turlają je. Maluchy poznają różnicę między surowym a ugotowanym jajkiem. Poznają sposób ich barwienia w łupinach cebuli. Kolejne wiosenne spotkanie poświęcone jest gospodarskim zwierzętom. Uczestnicy tropią w Parku Etnograficznym miejsca, które są z nimi związane. Naśladują wydawane przez nie dźwięki, mają okazję pobawić się drewnianymi figurkami zwierząt, poznają tradycyjne zabawy, w których są one bohaterami. Majowa *Etnowyprawka* jest poświęcona dawnym wiejskim zabawom i zabawkom. Uczestnicy są zapraszani do tradycyjnych zabaw paluszkowych np. *Warzyła sroczka kaszkę...*, w kole np. *Stary niedźwiedź mocno śpi*. Dzieci i opiekunowie mają do dyspozycji kołyski dla lalek, drewniane wozy z zaprzęgami końskimi, konie na biegunach, taczki, terkotki, bączki itd. W czerwcu etnowyprawkowicze ruszają tropem roślin wykorzystywanych w chłopskim świecie, odwiedzają przydomowe



3. *Etnowyprawka Malucha: DZIECIĘCE UCIECHY!*, 2016. Fot. Jakub Kopeczyński

ogródki, gdzie poznają aromatyczne zioła i kwiaty, zaglądną do wnętrza chałup, gdzie szukają małych wianuszków z oktawy Bożego Ciała. Poznają polne rośliny i kwiaty specjalnie przywożone na to spotkanie z łąk. Lipcowe zajęcia realizowane są w oddziale Muzeum w Kaszczorku i są poświęcone wodzie⁷. Uczestnicy poznają zagrodę, wybrane rybackie sprzęty, wcielają się w role flisaków oraz pasażerów promu, odwiedzają barki, bawią się w poszukiwanie tekturowych miniatuerek ryb w niewodzie. W naczyniach mają do dyspozycji wodę, którą przelewają na różne sposoby, bawią się pływakami oraz łódeczkami z kory. W sierpniu spotkanie zogniskowane jest wokół gliny. Uczestnicy odwiedzają kuchnię jednej z chałup w Parku Etnograficznym w poszukiwaniu glinianych przedmiotów. Poznają różnego rodzaju naczynia gliniane niewypalone, wypalone, szklwione, a także gwizdki ceramiczne. Dostają do zabawy surową glinę, mogą do niej dodawać wody i sprawdzać jak zmienia się konsystencja masy. Wrześniowe zajęcia są poświęcone ziarnom zbóż. Etnowyprawkowiec mogą przesypywać i nasypywać do różnej wielkości garnuszków żyto, pszenicę, owies, eksperymentują z mąką otrzymaną ze zbóż, a na koniec są częstowani chlebem.

7 W przygotowanie i realizację tych zajęć jest zaangażowana Dorota Kunicka z Działu Rybołówstwa i Zajęć Wodnych Muzeum.



4. *Etnowyprawka Malucha: KWIATKI, PŁATKI, WIANKI!*, 2015. Fot. Jakub Koczyński

W październiku zajęcia poświęcone są jednemu z podstawowych składników chłopskiego pożywienia – ziemniakom, rozpoczyna je wyprawa na wykopki. Ziemniaki są wydobywane z ziemi, wrzucane do koszy, oglądane, turlane. Uczestnicy słuchają tarcia kartofli na tarce, poznają różnicę między surowym ziemniakiem, utartą pulpą, a ugotowanym warzywem. Na koniec eksperymentują z mączką ziemniaczaną: suchą i w połączeniu z wodą. W listopadzie uwaga jest skoncentrowana na drugim ważnym w chłopskiej diecie warzywie, czyli kapuście. Uczestnicy szukają w Parku Etnograficznym pola, gdzie mogła rosnąć, miejsc gdzie mogła być przechowywana, tropią sprzęty niezbędne do jej kiszenia. Następnie, już w sali, badają główki kapusty, liście, porównują kapustę surową, gotowaną, kiszoną. Bohaterem grudniowego spotkania jest papier – materiał wykorzystywany dawniej na wsi do zdobienia przestrzeni. Uczestnicy poznają łowickie kodry, kurpiowskie drzewka życia, bawią się w *a kuku* korzystając z wycinanek specjalnie przygotowanych na to spotkanie, mają do dyspozycji pociętą na różne sposoby krepę i bibułę, z których przygotowywano dawniej ozdoby na choinki. Niekiedy jeden z kanonicznych tematów jest zastępowany



5. *Etnowyprawka Malucha: WODA!*, 2015.
Fot. Jakub Kopczyński



6. *Etnowyprawka Malucha: GLINA!*, 2015.
Fot. Aleksandra Rogowska

wątkiem, który wiąże się z aktualną wystawą czasową. Zdarza się też, że w program klasycznych zajęć wplatanie są wizyty na ekspozycjach.

Z dbałości o jakość zajęć i bezpieczeństwo dzieci spotkania odbywają się w małych grupach, każdorazowo maksymalnie może w nich uczestniczyć 10-15 maluchów i tyle samo opiekunów. Obowiązują na nie wcześniejsze zapisy. Zazwyczaj każdy temat jest realizowany w dwóch edycjach. Jedna kierowana jest do młodszej grupy wiekowej: od 6 do 20 miesięcy, druga do starszej: od 21 miesięcy do 3 lat. Podział zajęć dla małych dzieci na dwie odrębne grupy wiekowe podyktowany jest ich odmiennymi możliwościami psycho-ruchowymi i wynikającymi z nich innymi potrzebami. Każdy temat etnowyprawkowego spotkania ma opracowany szczegółowy scenariusz. Wykorzystuje się go do realizacji zajęć zarówno dla młodszych, jak i starszych dzieci. Przebieg spotkania każdej z grup różni się jednak do pewnego stopnia pod względem dynamiki. Jest to związane z odmiennym spektrum i poziomem opanowanych sprawności motorycznych oraz potrzeb ruchowych dzieci.



7. *Etnowyprawka Malucha*: ZIARENKA!, 2015. Fot. Jakub Kopczyński

Pierwszy regularny cykl spotkań *Etnowyprawka Malucha* realizowany w 2014 roku, poprzedził okres zajęć pilotażowych o tym samym tytule, organizowanych od końca 2012 roku. Ich celem było poszukiwanie odpowiedniej formuły zajęć dla grupy docelowej. Ten etap był bardzo istotny, ponieważ, jak już wspomniano, do tej pory Muzeum nie miało w swojej ofercie zajęć skierowanych i specjalnie przygotowanych wyłącznie dla małych dzieci i ich opiekunów. Nie można było też korzystać w tym zakresie z doświadczeń innych muzeów. Chcieliśmy też sprawdzić czy nasza propozycja spotka się z zainteresowaniem odbiorców. Zajęcia pilotażowe odbywały się raz na dwa miesiące. Początkowo oferta była skierowana wyłącznie do dzieci w wieku od 6 do 21 miesięcy i ich opiekunów. Okazało się jednak, że rodzice starszych maluszków również są zainteresowani takimi zajęciami, dlatego poszerzyliśmy formułę i zaczęliśmy prowadzić dwie edycje *Etnowyprawki Malucha*. Pomysł realizacji cyklu dla małych dzieci i opiekunów, jego kształt oraz scenariusze poszczególnych spotkań, na etapie pilotażu były konsultowane z Anną



8. *Etnowyprawka Malucha: ZIEMNIAKI*, 2021. Fot. Bartłomiej Oleszek

Kosk, psychologiem dziecięcym, trenerką Instytutu Komeńskiego w Warszawie, Dyrektorką Przedszkola Integracyjnego nr 247 w Warszawie⁸.

Impulsem do stworzenia i realizacji cyklu *Etnowyprawka Malucha* było osobiste doświadczenie autorki tekstu bycia mamą małego dziecka. Przede wszystkim rolę odegrało tu obserwowanie procesu odkrywania świata przez syna, poczucie ogromnej wagi jakości tego okresu dla dalszego rozwoju dziecka oraz poszukiwanie wspierających go form aktywności. Większość etnowyprawkowych zabaw została „przetestowana” na małym Konradzie. Istotna była też potrzeba kontaktu z rodzicami małych dzieci umożliwiająca dzielenie się przeżyciami oraz wymianę informacji. Ważnym motorem działania była też... frustracja wynikająca z ogra-

8 Wobec przedwcześnie zmarłej Ani, osoby o wielkim sercu, propagatorki wiedzy o roli wczesnego dzieciństwa i sposobach wspierania rozwoju małych dzieci oraz ich rodziców, zawsze gotowej dzielić się swoją wiedzą, entuzjastki *Etnowyprawki Malucha*, mam wielki dług wdzięczności.



9. *Etnowyprawka Malucha: KAPUSTA!*, 2019. Fot. Adam Zakrzewski

niczzonego dostępu do kultury w trakcie urlopu macierzyńskiego. Inspiracją były natomiast dobre praktyki nieistniejącego już toruńskiego Stowarzyszenia „Rodzina Inspiruje!”, które organizowało w tym czasie tematyczne spotkania dla rodziców i małych dzieci oraz działalność Instytutu Komeńskiego⁹, a także Instytutu Małego Dziecka im. Astrid Lindgren w Poznaniu¹⁰, instytucji zajmujących się wspieraniem rozwoju i edukacji małych dzieci. Ważnym doświadczeniem był też udział w tworzeniu i uczestniczeniu w spotkaniach nieformalnej *grupy zabawowej*, coraz bardziej popularnej w Polsce formy edukacji. Stwarza ona, z jednej strony warunki do rozwoju dzieciom, z drugiej umożliwia edukację rodziców, wspierającą i rozwijającą ich kompetencje.

9 Patrz: www.institutkomenskiego.pl

10 Patrz: www.imd.org.pl

Ze względu na bezpieczeństwo małych dzieci i ogromną rolę jaką pełni przestrzeń w stymulacji ich rozwoju¹¹, konieczne było poświęcenie szczególnej uwagi jej jakości i zagospodarowaniu przy planowaniu przebiegu spotkań¹². Większość *Etnowyprawek Malucha* jest realizowana w sali edukacyjnej, w której odbywają się rozmaite zajęcia. Okazała się ona idealnym miejscem do realizacji aktywności dla małych dzieci. Jej atutem jest duża, jasna, neutralna i funkcjonalna przestrzeń, łatwo ją aranżować na rozmaite sposoby, zgodnie z potrzebami wynikającymi z aktualnego tematu spotkania oraz wydzielać odrębne strefy. Pomocna w tym jest również możliwość regulowania zakresu i ustawienia światła. Podłoga pomieszczenia jest wyłożona szarą wykładziną dywanową, co pozwala bezpiecznie się poruszać wszystkim uczestnikom, również dorosłym, na czworakach i kolanach. Wszystko to sprawia, że sala pozwala zapewnić bezpieczeństwo fizyczne dzieciom i jest dla nich oraz ich opiekunów przyjazna. Przed każdą *Etnowyprawką Malucha* w sali edukacyjnej, jej przestrzeń jest dzielona według stałego, określonego, funkcjonalnego i wyraźnego schematu. Po prawej stronie od wejścia wydzielamy za pomocą folii, krzeseł, stojącego, podłużnego wieszaka na ubrania przestrzeń dla wózków, tutaj też można pozostawić odzież i obuwie oraz niezbędny w trakcie wyjść z małymi dziećmi ekwipunek. Przez cały czas trwania zajęć uczestnicy w razie potrzeby mają do niego łatwy dostęp. Gwarantuje to komfort i pozwala uniknąć typowych dla opiekunów małych dzieci obaw w miejscach publicznych, w tym w instytucjach kultury: gdzie pozostawić spore wyposażenie, co z niego zabrać ze sobą, a co pozostawić przemieszczając się w danej przestrzeni. Po lewej stronie od wejścia aranżowany jest zawsze tzw. kącik relaksu, wyznaczają go dwa materace, tutaj dzieci mogą odpocząć, zjeść posiłek, napić się oraz... poskakać. Na wyposażeniu Muzeum są też przewijaki. Na wprost wejścia do sali zawsze rozkładana jest lniana płachta a w jej pobliżu ustawione są poduszki do siedzenia. Materiał wyznacza obszar przeznaczony na powitanie w kręgu oraz pierwszą część zajęć. Dalej ustawiany jest szpaler mobilnych parawanów o lnianych ściankach, zasłaniający drugą część sali, w której rozmieszczane są przedmioty i materiały wykorzystywane w kolejnych etapach zajęć. Parawany w określonym momencie są przenoszone na

11 Przestrzeń jest tu traktowana jako trzeci, obok opiekuna/nauczyciela i innych dzieci, nauczyciel, jako element wpływający na proces nauczania, konieczny jest namysł nad nią i odpowiednie jej przygotowanie *Czy fascynacja to edukacja... O tym jak się uczą małe dzieci*, s. 15-18, http://imd.org.pl/wp-content/uploads/2020/07/czy_fascynacja_web.pdf [dostęp: 29.09.2021].

12 W tym miejscu składam podziękowania wszystkim osobom wspierającym każdorazowe przygotowanie sali, w szczególności Zofii Matyjasik i Grażynie Zalewskiej.

tyły pomieszczenia, w ten sposób udostępniamy obszar do kolejnych działań. Potwarzalność układu przestrzennego, wyraźne zaznaczenie poszczególnych stref za pomocą tworzyw, materiałów i przedmiotów ma na celu wsparcie orientacji dzieci i opiekunów w przestrzeni. Maluchom, szczególnie tym, które regularnie uczestniczyły w *Etnowyprawkach*, ma to dać też poczucie bezpieczeństwa emocjonalnego. Jednocześnie podział sali działa stymulująco na rozwój dzieci, pobudza ciekawość, zachęca do eksploracji. Drugim ważnym miejscem realizacji części lub całości zajęć jest Park Etnograficzny znajdujący się przy Muzeum. Jeśli pogoda na to pozwala, spotkania często rozpoczynamy od krótkiej wizyty w wybranych miejscach Parku zgodnie z danym tematem, tak by uczestnicy mogli poznać i skorzystać z walorów naszej ekspozycji skansenowskiej, przebywać w otoczeniu budynków tradycyjnej architektury z Kujaw i Pomorza oraz ogródków przydomowych i poletek uprawnych odzwierciedlających obraz dawnego wiejskiego pejzażu. W miesiącach letnich całe spotkania realizowane są w przestrzeni Parku Etnograficznego. Wówczas „bazą” najczęściej staje się podwórze zagrody kujawskiej ograniczone bryłą chałupy, budynku inwentarskiego, stodoły i spichlerzyka. Jego przestrzeń jest również specjalnie aranżowana na zajęcia. Zawsze przygotowujemy tzw. kącik relaksu z materacami, przy płocie organizujemy miejsce na wózki. Obszar działań wyznaczamy poprzez rozłożenie niebieskiej folii, która ponadto chroni uczestników przed ukąszeniami owadów żyjących w trawie. Wizyty we wnętrzach poszczególnych budynków prezentowanych w Parku są krótkie, ich głównym celem jest wywołanie wrażenia.

Każda *Etnowyprawka Malucha* ma określoną, stałą strukturę. Rozpoczyna się o 10.00 i trwa półtorej godziny, miejsce realizacji zajęć jest jednak do dyspozycji gości już przed 10.00 i aż do 12.00. Ramy czasowe są elastyczne. Jedni uczestnicy zjawiają się troszkę wcześniej, inni są lekko spóźnieni. Trudno jest być idealnie punktualnym mając pod opieką małe dziecko. Dlatego tak ważny jest ten swobodny, nieustrukturyzowany okres na początek spotkania. Uczestnicy mają czas na rozbieranie i przebieranie, na oswojenie się z miejscem i innymi osobami w swoim indywidualnym rytmie. Osoby prowadzące w tym czasie przygotowują i rozdają wizytówki-nalepki, proszą o podpisanie zgody na umieszczenie zdjęć ze spotkania na stronie internetowej Muzeum i muzealnym profilu FB. Praca z tą grupą docelową wymaga obecności i animowania co najmniej dwóch edukatorek, przydatna jest też obecność i zaangażowanie stażystek/stażystów. Zajęcia rozpoczynają się od zaproszenia do kręgu i przywitania się wspólnym odśpiewaniem dla każdego dziecka piosenki. Początkowo była to *Witaj...* (wymieniane jest imię kolejnego dziecka), *jak się masz, wszyscy cię witamy, bądź wśród nas* na melodię

kanonu *Panie Janie...* z jednoczesnym wyklaskiwaniem rytmu, potem witani byli zbiorowo opiekunowie. Bardzo szybko zastąpiliśmy pierwotną wersję tradycyjną piosenką: *Mało nas, mało do pieczenia chleba*, która również dawała możliwość powitania z imienia każdego z małych uczestników. Następnie, nadal w kręgu, następuje wprowadzenie w temat. Osoba prowadząca bardzo krótko mówi i pokazuje co jest bohaterem danego spotkania. Przywołuje metaforę wyprawy, której celem jest odkrycie jakiejś tajemnicy i zazwyczaj zaprasza uczestników do sprawdzenia co kryje kosz/naczynie i wyciągana z niego zawartość. Kolejny etap to działania z tematycznymi materiałami, produktami, przedmiotami. Dzieci mają czas na ich oglądanie, dotykanie, manipulowanie i eksperymentowanie z nimi. Edukatorzy proponują pewne aktywności, jednocześnie uważnie obserwują dzieci, komentują, nazywają ich działania, są też otwarte na propozycje dzieci i opiekunów. Na tym etapie pracują ze sobą pary dziecko – opiekun, poszerzając powoli formułę o kolejne relacje: dziecko – inne dzieci, dziecko – inni dorośli, opiekun – inne dzieci, opiekun – inni dorośli. Bardzo ważnym punktem każdego spotkania jest śpiewanie tradycyjnej pieśni związanej z tematem spotkania. Inicjuje je jedna z edukatorek, która następnie zaprasza opiekunów do wspólnego śpiewu poprzez powtarzanie za nią poszczególnych zwrotek. Pieśń śpiewa się wspólnie kilkakrotnie, tak by uczestnicy mogli doświadczyć siły i wpływu naturalnego, niezapośredniczonego ludzkiego głosu. Większość dzieci w tym momencie wycisza się, siada na kolanach opiekunów, wtula się w nich. Następnie, przez usunięcie parawanów, udostępniana jest kolejna przestrzeń do działań i następne materiały do zabaw. W tej części zajęć edukatorzy często się stopniowo wycofują z animowania, na rzecz swobodnych zabaw według pomysłów opiekunów i dzieci. Maluchy w trakcie zajęć mają możliwość wyboru w jakie aktywności się angażują, czy pozostają przy pierwszych stanowiskach, czy przechodzą dalej, czy wracają, czy odpoczywają w tzw. kąciaku relaksu. Zakończenie zajęć nie odbywa się dla wszystkich uczestników jednocześnie. Opiekunowie najlepiej się orientują, kiedy dziecko jest zmęczone i czas zakończyć *Etnowyprawkę*, wówczas następuje ubieranie się i indywidualne żegnanie z grupą.

W trakcie zajęć kierujemy się kilkoma bardzo istotnymi zasadami:

- zawsze zapraszamy dzieci do uczestnictwa w działaniach, nigdy nie zmuszamy, zachęcamy, ale godzimy się na odmowę, pozostawiamy wolność wyboru aktywności w danym momencie, zgodnie z ideą podążania za dziećmi – w związku z tym, że jest to dla nas ogromnie ważna reguła, informujemy o niej opiekunów na początku każdego zajęcia;

- jesteśmy otwarci na pomysły zabaw proponowane przez dzieci i ich opiekunów,
- działamy na poziomie dzieci, co oznacza, że schodzimy fizycznie do ich poziomu, pracujemy na kolanach, na czworakach, przestrzenią działania jest podłoga, ziemia;

- w sali funkcjonujemy bez obuwia,

- prosimy opiekunów o niefotografowanie podopiecznych w czasie zajęć, aby mogli skupić swoją uwagę na aktywnościach w duecie z dzieckiem (towarzyszy nam fotograf, a zdjęcia udostępnione na stronie internetowej placówki można stamtąd pobrać).

Dzięki muzealnym zajęciom dostosowanym do ich potrzeb, najmłodszy uczestnicy od pierwszych miesięcy życia mają możliwość „być za pan brat” z elementami dawnej kultury chłopskiej. W ten sposób przygotowuje się grunt do nabywania dalszych kompetencji w tym zakresie. Spotkania wspierają rozwój dzieci na wielu poziomach: poznawczym, emocjonalnym, motorycznym i sensorycznym. Pozwalają im kształtować i ćwiczyć kompetencje społeczne. Przygotowują je też do kolejnego, przedszkolnego etapu życia. Opiekunowie natomiast w trakcie spotkań nabywają lub poszerzają swoją wiedzę na temat tradycji, pozyskują ponadto umiejętność wykorzystania poznanych treści i form również poza Muzeum. W trakcie zabaw mają okazję do spontanicznego, pełnego radości bycia z maluchami i innymi dorosłymi, „uruchamiają” też swoje „wewnętrzne dziecko”. Mają sposobność poznania innych dzieci i opiekunów, okazję do zawierania ciekawych znajomości, wymiany informacji. Ponadto mogą obserwować i poznawać swoje dzieci w nowej społecznej sytuacji. Często dopiero przy okazji uczestnictwa w zajęciach dla małych dzieci i ich opiekunów odkrywają Muzeum Etnograficzne i jego potencjał. Może to zaowocować odwiedzaniem placówki również w innych okolicznościach i uczestnictwem w rozmaitych muzealnych wydarzeniach. Zarówno dzieci, jak i opiekunowie mają okazję do ciekawego i twórczego spędzenia czasu, możliwość wspólnego uczestnictwa w kulturze, a także tworzenia związku z Muzeum Etnograficznym w Toruniu i poczucia, że to miejsce staje się im znane.

Wprowadzenie do oferty edukacyjnej Muzeum cyklu zajęć specjalnie przygotowanych dla małych dzieci i ich opiekunów miało charakter innowacyjny. Polskie muzea, mimo pojawienia się takich inicjatyw jak rozpoczęta w 2017 roku akcja #muzealniaki przez Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, propagująca wizyty w muzeach rodziców z małymi dziećmi¹³, ciągle za mało mają do zaoferowania tej grupie odbiorców. Być może wynika to z faktu, że nie postrzegają ich jako od-

13 Patrz: https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/programy_educacyjne/muzealniaki/

rębnej, mającej swoje potrzeby grupy docelowej, której mogą zaproponować treści w adekwatnej dla nich formie oraz sposób spędzenia czasu w pełni dla nich dogodny. Przygotowanie i realizacja takich zajęć wymaga przemyślenia pod zupełnie nowym kątem profilu i misji muzeum, jego kolekcji, a także zasobów lokalowych i ich jakości. Toruńska *Etnowyprawka Malucha* może stanowić inspirację i wskazówkę dla edukatorów z innych muzeów, szczególnie etnograficznych. Projekt jest istotny również ze względu na to, że wskazuje w jaki sposób można pozyskać nowych odbiorców muzeum teraz i z perspektywą na przyszłość. Wydaje się, że poprzez *Etnowyprawkę Malucha* zyskaliśmy także „rzeczników” zarówno tradycji, jak i Muzeum, którzy będą popularyzować w swoim otoczeniu i jedno, i drugie. Dowodem na to jest wprowadzenie do naszej oferty edukacyjnej w 2017 roku nowego cyklu rodzinnych imprez umuzykalniających – *Etnoigraszki*¹⁴. Był on odpowiedzią na wyrażaną przez opiekunów Etnowyprawkowiczów potrzebę kontynuacji przygody z Muzeum. „Absolwenci” *Etnowyprawki Malucha* zabierają na nie całe swoje rodziny i promują je wśród przyjaciół.

Etnowyprawka Malucha wpisuje się w prężnie rozwijający się nurt edukacji i rozwoju małych dzieci oraz wspierania, a także poszerzania kompetencji ich opiekunów. Wczesny etap dzieciństwa i jego jakość jest ogromnie istotny dla rozwoju poszczególnych jednostek, ale nie mniej ważny dla funkcjonowania i tworzenia demokratycznego społeczeństwa obywatelskiego.

14 Pomysłodawczynią, koordynatorką i główną realizatorką cyklu jest Marta Domachowska.

BIBLIOGRAFIA

- Kwiatkowska Olga, *Między atrakcyjnością a skutecznością. Edukacja w muzeach na wolnym powietrzu*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na wolnym powietrzu w Polsce” 2014-2015 (2016), nr 15, *Interaktywna edukacja w muzeach na wolnym powietrzu*, s. 35-51.
- Konieczna-Blicharz Jagoda, Tkaczyńska Agnieszka, *Czy fascynacja to edukacja? ... o tym jak się uczą małe dzieci*, Instytut Małego Dziecka im. Astrid Lingren, Poznań 2015, http://imd.org.pl/wp-content/uploads/2020/07/czy_fascynacja_web.pdf [dostęp: 27.09.2021].
- Mitros Katarzyna, *Urodzony matematyk. Zabawy rozwijające zdolności umysłowe najmłodszych*, PUBLICAT Wydawnictwo, Poznań.
- Zabawa to ważna sprawa - o znaczeniu zabawy w rozwoju dziecka*, Instytutu Małego Dziecka im. Astrid Lingren, Poznań 2020, <https://imd.org.pl/wp-content/uploads/2020/08/ZABAWA-to-wa%C5%BCnasprawa-O-ZNACZENIU-ZABAWY-W-ROZWOJU-DZIECKA.pdf> [dostęp 29.09.2021].
- https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/programy_educacyjne/muzealniaki/ [dostęp 29.09.2021].

SUMMARY

ETNOWYPRAWKA MALUCHA [TODDLER'S ETHNO-STARTER PROGRAMME] - A SERIES OF MEETINGS FOR YOUNG CHILDREN AND THEIR GUARDIANS AT THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN TORUŃ

The article presents a series of meetings entitled *Etnowyprawka Malucha* for children aged 6 months to 3 years and their guardians, which has been a part of the educational offer of the Ethnographic Museum in Toruń for several years. At the time when it was introduced, it was innovative in character. At the time, classes dedicated to - as we say today - *najnaje* and their guardians were rare in cultural institutions. On the one hand, the aim was to bring this group of recipients into contact with Polish folk culture, on the other, to enable them to participate in culture. The text presents the concept of the programme, describes its beginnings, the process of its formation until the crystallisation of themes and ways of their realisation. It also shows how important is the knowledge of the learning processes of young children, the role of play in their development, the influence of space on their education, or such elements as a fixed framework of meetings. Toruń's *Etnowyprawka Malucha* can still be an inspiration and a guideline for educators from other museums, especially ethnographic ones, showing the process of involving young children and their guardians in cultural life.

BASTION ŚWIĘTEGO WAWRZYŃCA. MIEJSCE, W KTÓRYM POWSTAŁO TORUŃSKIE MUZEUM ETNOGRAFICZNE¹

Niniejszy tekst to próba spojrzenia na wybrany fragment Torunia, gdzie zlokalizowana jest siedziba Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. Historyczna penetracja muzealnego areału i jego bezpośredniego otoczenia między obecnymi ulicami Wały generała Sikorskiego, Aleja Solidarności, Odrodzenia i Uniwersytecka (il. 1), po części stanowi kontynuację moich rozważań nad architektonicznym i wciąż przeobrażającym się krajobrazem grodu Kopernika, zwłaszcza w bezpośrednim sąsiedztwie Starego Miasta². Refleksje te, powiązane ze zmianą nazw ulic i placów, mają także odniesienie do urbanonomii Torunia, którą zajmuję się uczestnicząc w pracach Zespołu ds. Ochrony Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego, utworzonego w Muzeum w 2015 roku³. Podejmowany temat może być więc potraktowany jako przyczynek do historii naszej instytucji, która w 1959 roku zajęła historyczny gmach pruskiej Wozowni Artyleryjskiej, w skrócie zwany Arsenalem (il. 2, 3). Warto dodać, że aż do roku 1949 znajdował się on w gestii władz wojskowych, a w okresie poprzedzającym jego muzealną karierę, służył Toruńskim Zakładom Graficznym w charakterze składnicy papieru.

-
- 1 Zbieranie danych do niniejszego artykułu wymagało żmudnego dochodzenia i pomiarów, prowadzonych przeze mnie z pomocą Doroty Kunickiej z Działu Rybołówstwa i Zająć Wodnych Muzeum.
 - 2 A. Trapszyc, *Nad-widoki utracone? O nowym krajobrazie Torunia z perspektywy antropologii wizualnej* [w:] *Z Torunia. Teksty miejscem zainspirowane*, red. A. Nadolska-Styczyńska, Toruń 2016, s. 93-126.
 - 3 A. Trapszyc, *Nazwy miejscowe - przekaz i świadectwo rzeczywistości kulturowo-historycznej. Ochrona, eksploracja, upowszechnienie*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2016, T. LV, s. 194-217; idem: *Słowo (nazwa) - kadr (widok) - pamięć (dziedzictwo). O istocie dialogu między materią a duchem miasta* [w:] *Niematerialne dziedzictwo miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja*, red. M. Kwiecińska, Kraków 2016, s. 105-118.



1. Teren przy Muzeum Etnograficznym w Toruniu, 2006, fot. Michał Kunicki

Monument wzniesiony w 1824 roku⁴ w stylu klasycystycznym to jeden z wielu budynków wewnętrznego pierścienia dziewiętnastowiecznych fortyfikacji miasta, jakie za rządów pruskich powstały na bazie ośmiu bastionów staro-holenderskich z pierwszej połowy XVII stulecia (il. 5)⁵. Arsenał⁶ posadowiono w północnej części umocnień, wewnątrz bastionu nr 5, opatrzonego imieniem św. Wawrzyńca. Wyjaśnijmy od razu, że nazwę tę zapożyczono od patrocinium stojącego w bezpośrednim sąsiedztwie i uprzednio rozebranego kościoła⁷, od

4 Budowany w latach 1821-1823: K. G. Praetorius, *Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Stadt Thorn und ihres Gebates, die Vorzeit und Gegen wort um fassend*, Thorn 1832, s. 210.

5 B. Dybaś, *Dzieje wojskowe Torunia w latach 1548-1660* [w:] *Historia Torunia*, T. II, Część II: *W czasach renesansu, reformacji i wczesnego baroku (1548-1660)*, red. M. Biskup, Toruń 1994, s. 152-154; J. Kucharzewska, *Architektura i urbanistyka Torunia w latach 1871-1920*, Warszawa 2004, s. 35.

6 Podobny magazyn (prowiantowy), też zwany Arsenalem, stanął na placu poddominikańskim; J. Kucharzewska, op. cit, s. 32-34.

7 B. Wasik, *W kwestii lokalizacji „zaginionego” kościoła św. Wawrzyńca*, „Rocznik Toruński” 2015, t. 42, s. 275.



2. Arsenał - pierwsza siedziba Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 1959, fot. Bohdan Horbaczewski



3. Skwer przed Muzeum Etnograficznym w Toruniu (Arsenał i relikty przytułku św. Wawrzyńca), 2006, fot. Michał Kunicki

którego z kolei przybrało miano, rozciągające się między średniowiecznymi bramami Chełmińską a Proszą, przedmieście⁸. Kościół i przyległy do niego obszar mają wczesny rodowód, stąd usytuowana poza murami miasta świątynia była wielokrotnie niszczone i odbudowywana, zmieniała styl, położenie i znaczenie⁹. Dość powiedzieć, że jej początki sięgają lat 60. XIII wieku, a pierwotna lokalizacja to teren nieopodal Bramy Chełmińskiej, na wschód od traktu prowadzącego do Chełmna¹⁰. Nieco bliżej wspomnianej bramy, choć w krótszym horyzoncie czasowym, stał kościół pw. św. Krzyża. Wzniesiono go w 2. połowie XIV wieku wraz zabudowaniami klasztorными siostr benedyktynek, ale pożary i wojny sprawiły, że w 1425 roku jego teren przekazano kościołowi św. Wawrzyńca. Od tego czasu źródła milczą o świątyni św. Krzyża¹¹, za to fundamenty tej budowli uchwycono podczas wykopalisk prowadzonych w latach 80. XX wieku¹². Na pozostałościach benedyktyńskiego klasztoru powstał z kolei przytułek (szpital) św. Wawrzyńca¹³, rozebrany prawdopodobnie w XVI stuleciu i także niedawno odsłonięty przez archeologów (il. 3)¹⁴. W obrębie obu kościołów przez długie wieki grzebano zmarłych. Ślady dawnych nekropolii w postaci licznych pochówków ujawniają wciąż prace ziemne i towarzyszące im badania archeologiczne¹⁵.

8 Nazywane także kwartałem św. Wawrzyńca; K. Mikulski, *Kwartał św. Wawrzyńca (Przedmieście Chełmińskie) - sieć drożna i osadnictwo przed połową XVII wieku w świetle źródeł historycznych*, „Archaeologia Historica Polona” 2011, t. 19, s. 11-18.

9 Według niektórych badaczy stała ona w miejscu Arsenału, a przed przebudową wałów przez Prusaków, wewnątrz bastionu nr 5, który znajdował się bardziej na zachód; M. Niedzielska, *Toruńskie cmentarze*, Toruń 1992, s. 22.

10 E. Gąsiorowski, *Zaginione, średniowieczne kościoły Torunia*, „Archaeologia Historica Polona” 2011, t. 19, s. 89-91; B. Wasik, op. cit., s. 275.

11 E. Gąsiorowski, op. cit., s. 91.

12 J. Grześkowiak, *Toruń. Zespół Staromiejski*, „Informator Archeologiczny. Badania” 1987, t. 21, s. 211.

13 Przy szpitalu funkcjonował prawdopodobnie niewielki kościół pw. św. Maryi Magdaleny; J. Fankidejski, *Utracone kościoły i kaplice w dzisiejszej diecezji chełmińskiej; podług urzędowych akt kościelnych*, Pelplin 1880, s. 35.

14 A. Górzyńska, T. Górzyński, R. Kaźmierczak, *Przedmieście Chełmińskie w świetle badań archeologicznych*, „Archaeologia Historica Polona” 2011, t. 19, s. 21-46; B. Zimnowoda-Krajewska, *Toruński przytułek św. Wawrzyńca w świetle źródeł archeologicznych na tle średniowiecznego szpitalnictwa europejskiego*, „Archaeologia Historica Polona” 2011, t. 19, s. 47-70.

15 R. Uziembło, *Rejestr stanowisk archeologicznych i znalezisk z terenu Torunia*, Toruń 2003, s. 29, 31, 85-87; eadem, *Rejestr stanowisk archeologicznych i znalezisk z terenu Torunia (część 2. za lata 1999-2011 z uzupełnieniami)*, Toruń 2013, s. 31-32.

Zatrzymajmy się jednak przy postaci tytułowego patrona, imię którego zostało wymazane z przestrzeni Torunia wkrótce po zniwelowaniu bastionu nr 5 oraz pozostałych tego typu umocnień w latach 20. minionego stulecia. Warto podkreślić, że postać świętego, po łacinie zwanego Laurencjuszem, dobrze wpisuje się w naturę kwatery położonej między średniowieczną a nowożytną linią obwarowań¹⁶. Poza sakralnym charakterem tego miejsca, miało ono przecież także znaczenie militarne¹⁷. Pierwszy z wymienionych aspektów znajdujemy w hagiografii świętego, drugi ma odbicie w zdarzeniach związanych z rozwojem jego kultu.

Życie pochodzącego z Hiszpanii diakona Wawrzyńca¹⁸ związane było z Rzymem i z pracą w administracji dóbr kościelnych oraz z opieką nad ubogimi. Zadania te powierzył mu papież Sykstus II¹⁹, kierujący kościołem w okresie panowania cesarza Waleriana (lata 253-260), prześladowcy chrześcijan, który wydał edykt nakazujący zabicie wszystkich biskupów, kapłanów i diakonów. Polityka ta skończyła się ścięciem papieża, a cztery dni później – 10 sierpnia 258 roku – nastąpiła męczeńska śmierć Wawrzyńca. Młodego archidiacona najpierw okrutnie i bezskutecznie „przesłuchiowano”. Chodziło o wydobycie informacji o majątku kościoła, który wcześniej Wawrzyniec przezornie rozdał ubogim. Świętego biczowano i okładano kijami, a gdy nie chciał wyrzec się wiary, przypiekano gorącym żelazem. W końcu położono go na rozpalonym łożu (ruszcie) przykładając do jego ciała rozżarzone węgle. Nieugięta postawa świętego połączona z wręcz radosnym przyjmowaniem bestialskich rązów zadziwiła nawet oprawców. Wieść o heroicznej śmierci męczennika i jego duchowym zwycięstwie umocniła z kolei wiarę chrześcijan, stając się równocześnie powodem wielu nawróceń²⁰.

16 Badania nad tym patronem – podobnie jak nad innymi świętymi – pomagają przybliżyć mentalność religijną ludzi średniowiecza oraz uzupełnić wiedzę o szerszym pojętym życiu społeczeństw lokalnych; G. Holly, *Wezwania świętyń chrześcijańskich na pograniczu polsko-ukraińskim*, „Roczniki Bieszczadzkie” 2010, nr 18, s. 245.

17 W średniowieczu teren ten był przedpołem twierdzy, a po wzniesieniu bastionów, tzw. międzypolem.

18 Laurencjusz urodził się ok. 225 r. w miasteczku Huesca. Ukończył studia teologiczne w Saragossie, gdzie spotkał przyszłego papieża św. Syktusa II; W. Zaleski, *Święci na każdy dzień*, Warszawa 1998, s. 459-461.

19 Sykstus II (zm. 06 sierpnia 258 r.), papież, męczennik i święty kościoła katolickiego; W. Zaleski, op. cit., s. 451-452.

20 W. Zaleski, op. cit., s. 459-461; W. Rozynkowski, *Mons Sancti Laurentii - wokół kultu św. Wawrzyńca [w:] Mons Sancti Laurentii*, t. 1, W. Chudziak, *Wczesnośredniowieczna przestrzeń sakralna in Culmine na Pomorzu Nadwiślańskim*, Toruń 2003, s. 189.



4. Św. Wawrzyniec, rzeźba, wyk. Leon Katulski, ok. 1920, MET/4926, fot. Marian Kosicki

Pół wieku później cesarz Konstantyn Wielki, którego panowanie (306-337) zakończyło prześladowania wyznawców Chrystusa²¹, wznosił nad grobem św. Wawrzyńca okazałą bazylikę, jedną z największych świątyń Rzymu. W ten sposób w pierwszych wiekach chrześcijaństwa męczennik wyrósł na niezwykle popularnego patrona, którego imię nadawano licznym kościołom na terenie Cesarstwa, a potem niemal całej średniowiecznej Europy²². Wraz z szerzeniem się jego kultu święty patronował ubogim, pszczelarzom, bibliotekarzom, uczniom, studentom, urzędnikom i administratorom. Śmierć na rozpalonym łożu sprawiła, że postać diakona, trzymającego krzyż, ewangelię i palmę męczeństwa, przedstawiano z rusztem (kratą), charakterystycznym i najważniejszym z jego atrybutów (il. 4). To z kolei było powodem, że męczennikowi powierzano opiekę nad różnymi „ogniowymi”

21 Wydany przez niego w 313 r. (wraz z Licyniuszem, władcą Cesarstwa Wschodniego) Edykt Mediolański gwarantował wolność wyznania i zwracał gminom chrześcijańskim zagarnięte majątki.

22 W samym Rzymie było kilkanaście kościołów ku czci Św. Wawrzyńca (do dziś pozostało sześć). Wśród nich słynna bazylika przy cmentarzu „al Verano” nosząca nazwę „Św. Wawrzyniec za Murami”. Przed nią znajduje się statua świętego (<http://www.koscielnawies.info/parafia/patron>).

zawodami, m.in. nad kucharzami, piekarzami i strażakami. Św. Wawrzyńca wzywano więc także w czasie pożarów²³. W korowód profesji ognia i żaru, jak widać dobrze wpisują się również artylerzyści.

Militarny aspekt kultu nabożnego męża objawia się w kilku wydarzeniach z okresu wczesnego średniowiecza. Istotną jest tu data 10 sierpnia 955 roku, kiedy cesarz Otton I odniósł zwycięstwo nad Węgrami w bitwie na Lechowym Polu. Wiktorię nad pogańskimi Madziarami przypisywano patronatowi św. Wawrzyńca, którego święto (przypadające na 10 sierpnia) zbiegło się z dniem bitwy. Od tego czasu nastąpił dynamiczny wzrost popularności św. Laurencjusza, do czego przyczynił się sam cesarz, propagator jego kultu na terenie Niemiec²⁴.

Pewne analogie do przedstawionej historii znajdujemy w *Kronice* Galla Anonima opisującego wyprawę Bolesława Krzywoustego na Pomorze. Podczas rozejmu w walkach o Nakło, na wojska polskie, także 10 sierpnia, niespodziewanie natarli Pomorzanie. Przegrana piastowskiej drużyny wydawała się niemal pewna, jednak żarliwa modlitwa i błagalne prośby do patrona sprawiły, że zwycięstwo przypadło Polakom. Triumf nad poganami chrześcijanie mieli zawdzięczać wsparciu św. Wawrzyńca²⁵.

Przytoczone przykłady świadczą o sławie wielkiego orędownika oraz jego „marsowej specjalizacji” już w początkach polskiej państwowości²⁶. Rzymski męczennik, przedstawiany niekiedy z mieczem w ręku²⁷ był więc sprzymierzeńcem zwycięzców, którym przyświecała misja chrystianizacji. Stąd z jego kultem często spotykamy się w najstarszych centrach misyjnych, potwierdzeniem czego są wezwania świętyń na rubieżach chrześcijaństwa²⁸. Na taki charakter wezwania toruńskiego kościoła wskazuje jego położenie na północnych obrzeżach średniowiecznego miasta. Pamiętajmy, że w XIII wieku ziemia chełmińska była teatrem walk z pogańskimi Prusami i Jaćwingami, których zagony operowały w pobliżu Torunia i docierały na jego przedmieścia²⁹.

23 W. Rozykowski, op. cit.; S. Hołodok, *Św. Wawrzyniec, diakon i męczennik*, https://opoka.org.pl/biblioteka/T/Ts/swieci/s_wawrzyniec.html

24 W. Rozykowski op. cit., s. 190.

25 Anonim tzw. Gall, *Kronika Polska*, Wrocław 1981, s. 130; W. Rozykowski, op. cit., s. 190.

26 Patrocinium św. Wawrzyńca należy do najstarszych wezwań obiektów sakralnych w Polsce; A. Gieysztor, J. Szymański [w:] *Słownik Starożytności Słowiańskich*, red. G. Labuda, Z. Stieber, t. 4, Warszawa 1970, s. 45.

27 U. Janicka-Krzywda, *Atrybut. Patron. Symbol, czyli co o świętych i błogostawionych powinien wiedzieć przewodnik*, Kraków 1988, s. 62.

28 W. Rozykowski, op. cit., s. 190.

29 J. Tandecki, *Toruń, historia i rozwój przestrzenny* [w:] *Atlas historyczny miast polskich*, t. 1, Prusy Królewskie i Warmia, z. 2 Toruń, red. A. Czacharowski, Toruń 1995, s. 7.



5. Kościół św. Wawrzyńca w dziedzińcu bastionu nr 5, TORUŃ. Plan-widok perspektywiczny z 1641 r., Zeiller Martin, Merian Matthäus, Biblioteka Narodowa, sygn. ZZK 14 744 (<https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=45964033&uid=44459164>)

Powracając do przemian zachodzących na przedmieściu św. Laurencjusza, należy powiedzieć, że od południa przylegało ono do zewnętrznych murów miejskich, a ściślej do obmurowań średniowiecznej fosy między bramami Chełmińską i Proszą. Kościół i jego bezpośrednie otoczenie wraz z towarzyszącą mu zabudową i cmentarzem, musiał być ogrodzony płotem, parkanem czy niewielkim murem. Od strony północnej, aż do początku XVII wieku, kwartału św. Wawrzyńca nie chroniły jednak żadne umocnienia. Podczas licznych wojen i oblężeń Torunia całe przedmieście Chełmińskie było więc, jeśli nie równane z ziemią, to poważnie niszczone. Wielokrotna odbudowa jaka miała tu miejsce, prawdopodobnie nawiązywała do poprzedniego stanu, rzadko jednak wiernie odtwarzała wcześniejszą zabudowę - wspomniane kościoły, klasztory bądź przytułki³⁰. Bliżej murów miasta działali rzemieślnicy, dalej rozciągały się ogrody. Mieszkańcami przedpola, poza duchownymi i lokatorami szpitala, byli zatem ogrodnicy (m.in. winogrodnicy i chmielarze), pszczelarze oraz hodowcy bydła³¹.

30 Ok. 250 m od kościoła św. Wawrzyńca w kierunku północno-zachodnim stał kościół św. Jerzego ze szpitalem trędowatych (od XV w. ubogich) i cmentarzem; E. Gąsiorowski, op. cit., s. 86.

31 Ibidem.



6. Kościół św. Wawrzyńca na panoramie Torunia (fragment). Widok Torunia od północy, po 1756 r. [Muzeum Okręgowe w Toruniu, SN/66/MT], w: *Atlas historyczny miast polskich*, t. 1, *Prusy Królewskie i Warmia*, z. 2 *Toruń*, Plan nr 13, red. A. Czacharowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.

Istotna zmiana, spowodowana wzrostem siły artylerii i coraz większym zasięgiem dział, nastąpiła dopiero w drugiej ćwierci XVII stulecia³². Władze Torunia zdecydowały wtedy o wybudowaniu nowoczesnych, jak na owe czasy, fortyfikacji bastionowych zaopatrzonych w szerokie, wypełnione wodą fosy. Bastion św. Wawrzyńca – jeden z ośmiu umocnień ziemnych okalających miasto od zachodu, północy, wschodu i południowego wschodu³³ – był najbardziej odsunięty od średniowiecznej linii murów³⁴. W związku z tym, że jego wzniesienie wiązało się z wykupem gruntów od władz kościelnych, realizacja całej inwestycji przeciągnęła się aż do końca lat trzydziestych XVII wieku³⁵. Kościół św. Wawrzyńca, jak to widzimy na zachowanych planach i panoramach, został dość ciasno wkomponowany w obrys wałów (il. 5, 6).

32 M. Giętkowski, Z. Karpus, W. Rezmer, *Twierdza Toruń. Stan w latach dwudziestych XX wieku*, Toruń 2004, s. 27-31.

33 Były to bastiony: Menniczy (nr 1), św. Jakuba (2), św. Katarzyny (3), Prawy (4), Chełmiński (6), Nowy (7) i Starotoruński (8); *Plan umocnień Torunia i prac oblężniczych*, A. Nieuważny, *Toruń w dobie wojen napoleońskich i Księstwa Warszawskiego* [w:] *Historia Torunia*, T. III, Część I: *W czasach zaboru pruskiego (1793-1920)*, red. M. Biskup, Toruń 2003, s. 76-77; M. Giętkowski, Z. Karpus, W. Rezmer, op. cit., s. 30.

34 W odległości ok. 150 m licząc od obmurowań fosy Nowego Miasta do wewnętrznej krawędzi bastionu.

35 B. Dybaś, op. cit., s. 144.

Nowożytny pas fortyfikacji bastionowych sprawił, że miasto stało się jedną z najważniejszych twierdz Prus Królewskich. Tym samym wzrosła strategiczna rola Torunia, zwłaszcza w dobie wojen szwedzkich XVII i XVIII wieku, a potem w burzliwym okresie napoleońskim. Bastiony były wielokrotnie wzmacniane i przebudowywane, ale poważniejsze modyfikacje dokonały się dopiero w XIX stuleciu. Do ich naprawy i uzupełnienia wysuniętymi lunetami³⁶ doszło w czasie gdy Toruń, włączony w 1807 roku do Księstwa Warszawskiego, zajęły wojska francuskie. Prace te przyczyniły się do skutecznego odparcia armii austriackiej (1809 r.) i pozwalały znosić kilkumiesięczne oblężenie Rosjan (1813 r.), ostatecznie zakończone kapitulacją obrońców, wśród których dominowały osławione oddziały Bawarczyków³⁷.

Kolejny okres w dziejach nadwiślańskiej twierdzy to czasy panowania pruskiego. Po Kongresie Wiedeńskim 1815 roku lokalizacja Torunia, oddalonego zaledwie 10 km od granicy z Królestwem Kongresowym i Rosją, na długie lata określiła jego pozycję. W systemie fortyfikacji państwa (od 1871 r., Cesarstwa Niemieckiego) osiągnęła ona najwyższy poziom. W konsekwencji miasto zostało wpisane na listę fortec przewidzianych do natychmiastowej modernizacji³⁸.

W chwili przejścia Torunia pod administrację pruską jego fortyfikacje znajdowały się w złym stanie. Uległy one poważnej destrukcji podczas oblężenia z 1813 roku i należało przywrócić im wartość obronną. Nie była to jednak zwykła renowacja, a gruntowna przebudowa i daleko idąca modernizacja. Chodziło m.in. o oskarpowanie i powiększenie wałów i bastionów oraz korektę linii umocnień poprzez jej uproszczenie na odcinku zachodnim. Plany zakładały rozbudowę istniejących oraz budowę nowych lunet i bram, pogłębienie fos wraz z zaopatrzeniem ich w system stopni wodnych z grodzami, które dodatkowo miały pełnić funkcje obronne i komunikacyjne³⁹.

Pomijając inne prace podnoszące walory twierdzy pozostaniemy w obrębie kwatery św. Wawrzyńca. Istotna zmiana z jaką mamy tu do czynienia to nieznaczne przesunięcie wałów i samego bastionu nr 5 w kierunku północno-wschodnim⁴⁰.

36 Jedną z nich zlokalizowana była nieopodal bastionu św. Wawrzyńca, na przedłużeniu dzisiejszej ulicy Uniwersyteckiej.

37 A. Nieuważny, op. cit., s. 56-58, 74-79; B. Dybaś, op. cit., s.160-161.

38 K. Biskup, L. Narębski, *Prusko-niemiecka twierdza Toruń (1815-1914)* [w:] Historia Torunia, T. III, Część I: *W czasach zaboru pruskiego (1793-1920)*, red. M Biskup, Toruń 2003, s. 162.

39 Ibidem, s. 162-163; J. Pokrzywnicki, *Początki pruskiej twierdzy Toruń* [w:] *Atlas Twierdzy Toruń*, z. 9, red. J. Tandecki i L. Narębski, Toruń 2016, s. 5.

40 Tendencja do przesuwania bastionu w tym kierunku pojawiła się już w XVII w.; B. Wasik, op. cit., s. 272.

Czoło bastionu otrzymało profil jednowałowy, natomiast jego barki, podobnie jak kurtyny wałowe, zostały zaopatrzone w przedwał oraz trawersy⁴¹. Koroną wału stanowił dodatkowy, mniejszy wał (nadszańiec), pełniący funkcję osłony dla strzelców. Za wałem znajdowała się fosa, a przed nią stok bojowy (tzw. przeciwstok) z drogą ukrytą. Ten zewnętrzny pas obrony widoczny jest do dziś w postaci niewielkiej skarpy zamykającej toruński Park Etnograficzny od północy.

Rzucającą się w oczy korektą w stosunku do stanu sprzed modernizacji, było powiększenie wewnętrznej przestrzeni bastionu, dzięki rozchyleniu jego barków na zewnątrz. W ten sposób powstał obszerny majdan, którego szerokość w szyi (u podstawy) wyniosła prawie 80 m. Pozwoliło to na postawienie okazałego gmachu Wozowni Artyleryjskiej, jaki dziś służy Muzeum Etnograficznemu⁴².

Przypomnijmy, że prawie niezmieniony do naszych czasów Arsenał ma formę wydłużonego, dwupiętrowego budynku o wysokości 14,66 m, z dwuspadowym dachem krytym dachówką (il. 2, 3). W rzucie poziomym jest to regularny prostokąt o wymiarach 16,39 x 58,48 m, zrozumią więc, że tak imponująca kubatura zabytku predysponowała go do pełnienia funkcji magazynu broni i amunicji armatniej oraz środków transportu artyleryjskiego. Arsenał, co warto podkreślić, należał do większych budowli fortecznych tamtego czasu i stanowił ważny punkt w systemie obronnym twierdzy⁴³.

Oddanie do użytku Wozowni Artyleryjskiej (1824 r.) zbiegło się z datą rozebrania nieopodal stojącego kościoła św. Wawrzyńca (il. 7)⁴⁴. Świątynia zlokalizowana ok. 30 m na południowy-zachód od naroża Arsenалу, swą funkcję sakralną utraciła prawdopodobnie już w 1807 roku, kiedy zaadaptowano ją na cele wojskowe⁴⁵. W ten sposób skończyła się historia kościoła na przedmieściu, jego imię przetrwało natomiast w nazwie bastionu nr 5. Pamiątką po zburzonej świątyni jest pochodzący z niej dzwon (z 1386 r.), który trafił na masyw wieżowy kościoła pw. Wniebowzięcia NMP (il. 8). Miejsce wcześniejszego klasztoru św. Laurencjusza zajęły z kolei budynki przeznaczone na magazyny garnizonu Twierdzy Toruń.

41 M. Giętkowski, Z. Karpus, W. Rezmer, op. cit., s. 52.

42 M. Pokrzywnicki, *Początki...*, s. 8.

43 J. Kucharzewska, op. cit., s.35.

44 Fragment jego fundamentów uchwycono w trakcie prac ziemnych prowadzonych w 2015 r.; A. Trapszyc, Sprawozdanie z nadzoru archeologicznego nad pracami ziemnymi przy przebudowie przyłącza kanalizacji sanitarnej do budynku Muzeum Etnograficznego w Toruniu, mps, Wojewódzki Konserwator Zabytków w Toruniu, Toruń 2015, s. 7-8, 10, 12.

45 E. Gąsiorowski, op. cit., s. 91; Z. Kruszelnicki, *Toruń nieistniejący*, Warszawa-Poznań-Toruń, 1987, s. 77-79.



7. Fragment fundamentu kościoła św. Wawrzyńca odsłonięty w trakcie prac ziemnych przed budynkiem Arsenalu, 2015, fot. Artur Trapszyc

W latach 1823-1824 na osi dzisiejszej ulicy Uniwersyteckiej powstała nowa Brama Chełmińska, przecinająca linię wałów między bastionami nr 5 i 4⁴⁶. Wiodąca przez nią droga prowadziła do lunety (nr IV) usytuowanej po drugiej stronie fosy. Dzieło to, o zarysie zbliżonym do bastionu, zlokalizowane było już na przedpolu, między obecnym

46 Stanęła ona 230 m na wschód od średniowiecznej Bramy Chełmińskiej; J. Pokrzywnicki, *Bramy twierdzy Toruń* [w:] *Atlas Twierdzy Toruń*, z. 6, red. J. Tandecki, L. Narębski, Toruń 2013, s. 5, 9-10.

skrzyżowaniem ulic Uniwersytecka, Przy Kaszowniku i gen. Dąbrowskiego a ulicą Grudziądzką⁴⁷.

Nowy etap modernizacji twierdzy nastąpił w drugiej połowie XIX stulecia. W latach 1880-1884, po wschodniej stronie nowej Bramy Chełmińskiej powstał schron koszarowy (podwalnia bastionu nr 4), a od zachodu taki sam, choć mniejszy budynek, obecnie należący do Muzeum Etnograficznego (il. 9)⁴⁸. W tym czasie doszło także do przebudowy wspomnianej bramy⁴⁹. W związku z dewaluacją jej militarnego znaczenia zdecydowano o przebicciu dwóch szerokich przejazdów, a następnie, już na początku XX stulecia, o przeprowadzeniu przez nią (ulicą Hindenburgstraße, dzisiaj Uniwersytecka) torów tramwajowych. Po północnej stronie Arsenału, w czole wału bastionu św. Wawrzyńca, postawiono również, lub tylko zmodernizowano, schron pogotowia z laboratorium amunicyjnym⁵⁰.

Dalszy rozwój artylerii skutkujący dokładnością rażenia i zwiększeniem zasięgu ognia działowego wymusił decyzję o wybudowaniu nowych fortyfikacji na dalekich obrzeżach miasta. Tak powstał zewnętrzny pierścień twierdzy w postaci piętnastu fortów i wielu mniejszych obiektów⁵¹. Konsekwencją tych zmian stała się nieprzydatność wewnętrznego kordonu obrony co spowodowało rozbiórkę, przebudowę lub zmianę funkcji wcześniejszych dzieł fortecznych.



8. Dzwon św. Wawrzyniec, masyw wieżowy kościoła pw. Wniebowzięcia NMP w Toruniu, 2011, fot. Dorota Kunicka

47 J. Kucharzewska, op. cit., s. 30-31; M. Giętkowski, Z. Karpus, W. Rezmer, op. cit., s. 51.

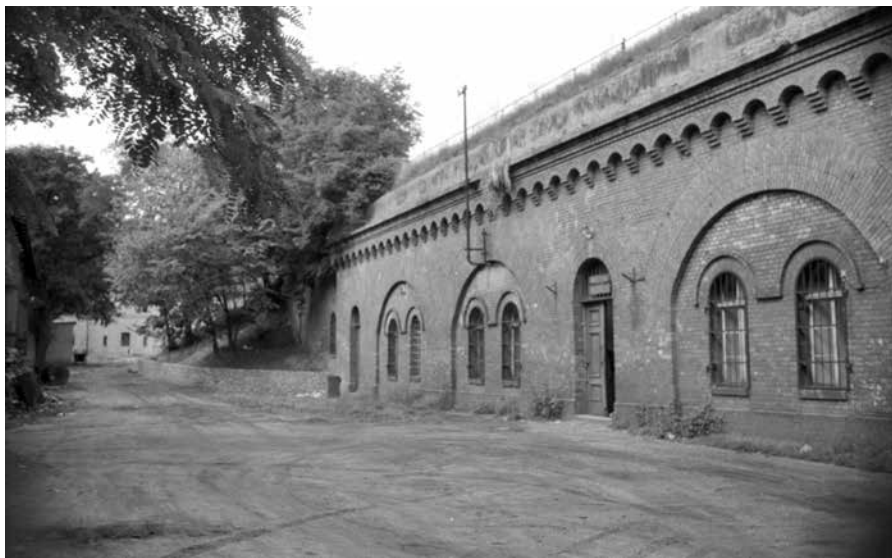
48 Mieści się w nim muzealna pracownia konserwacji i stolarnia.

49 J. Pokrzywnicki, *Bramy...*, s. 9-10.

50 Laboratorium to rozebrano prawdopodobnie w 1972 r.; D. Kunicka, Toruń, ul. Wały gen. Sikorskiego 19. Dawna wozownia artyleryjska. Dokumentacja historyczna, mps, zbiory prywatne Autorki, Toruń 2007, s. 11.

51 M. Giętkowski, Z. Karpus, W. Rezmer, op. cit., s. 62.

W bezpośrednim sąsiedztwie kwatery św. Wawrzyńca doszło wtedy do rozebrania średniowiecznych murów oraz bram Chełmińskiej i Prostej przy równoczesnym zasypaniu znajdujących się tu fos. Obok dawnych umocnień poprowadzono ulicę Wały (Wallstraße), wzdłuż której wzniesiono kilka okazałych budowli pełniących funkcje reprezentacyjnych gmachów publicznych. Były to budynki straży pożarnej (skrzyżowanie ulic Wały i Prostej), policji (między Proszą i Chełmińską)⁵², Urzędu Powiatowego (róg Podmurna/Wały), hotelu i teatru (Plac Teatralny). Na skrzyżowaniu ulic Dominikańska/Wały stanął kościół ewangelicki pw. św. Szczepana. Większość z wymienionych budynków stylistycznie nawiązywała do „cegłanego” gotyku, jaki jeszcze w XIX stuleciu dominował w architekturze sakralnej Starego Miasta oraz w pozostałych bramach i basztach średniowiecznych fortyfikacji. Neogotyckiej formuły nie przyjęły tylko, wybudowane na początku XX w., secesyjno-eklektyczne teatr i hotel⁵³. Można zatem powiedzieć, że dominanty architektoniczne tego odcinka toruńskiego „ringu”⁵⁴, podobnie jak wciąż zachowana, dziewiętnastowieczna Brama Chełmińska, stały się rekompensatą majestatycznego widoku obwarowań średniowiecznych.



9. Schron koszarowy (obecnie stolarnia i pracownia konserwatorska Muzeum), 1961, fot. Bohdan Horbaczewski

52 Obecnie Wydział Kultury Urzędu Miasta.

53 J. Kucharzewska, op. cit., s. 70, 125-132, 194-203, 240-248.

54 „Ring” to ulica wraz ze wzniesionymi przy niej budowlami, powtarzająca dookólny przebieg średniowiecznych murów, bram i fosy.

Przebicie drogi na przedłużeniu starej Bramy Chełmińskiej otworzyło Toruń na przedmieścia rozrastające się na północ od bastionowej fosy. Prowadząca w tym kierunku Culmer Chaussee (Szosa Chełmińska), zgodnie ze swą nazwą, łączyła Stare Miasto z Chełmińskim Przedmieściem i tuż za przedwałem bastionu krzyżowała się z ulicami Roter Weg (Czerwona Droga) i Drewitz Straße (obecnie Odrodzenia). W miejscu gdzie wcześniej stała średniowieczna Brama Chełmińska, na środku placu przed budynkiem teatru (Plac Teatralny), wzniesiono okazały Pomnik Poległych (Krieger Denkmal)⁵⁵.

Sytuacja topograficzno-architektoniczna na opisywanej przestrzeni nie zmieniła się zasadniczo do czasów I wojny światowej. Gruntowne przeobrażenia nastąpiły dopiero w latach 20. XX stulecia, gdy Toruń wraz z Pomorzem Gdańskim wrócił do Polski. Nadgraniczna twierdza Cesarstwa Niemieckiego przyjęła rolę stolicy województwa II Rzeczypospolitej, co spowodowało wzmożony ruch budowlany zmieniający oblicze nadwiślańskiej „warowni”.

Pozostając w obrębie kwartału św. Wawrzyńca zwróćmy uwagę, że doszło wtedy do wyburzenia dziewiętnastowiecznej Bramy Chełmińskiej, rozebrania bastionu, niwelacji wałów i zasypania nowożytnych fos. W ten sposób zamknięty dotąd zespół staromiejski przestał być izolowany od otoczenia. Arsenał, nie obwiedziony już skarpami wałów i pozbawiony towarzystwa większości hangarów w południowej części kwartału, obok niewielkiego laboratorium amunicyjnego⁵⁶ i podwalni koszarowej, pozostał najbardziej czytelnym świadkiem fortecznej historii tej części miasteczka⁵⁷. Od północy zamykał go garb przeciwstoku biegnący wzdłuż ulicy Odrodzenia. W latach 1929-1932 na jego wschodnim odcinku zbudowano okazałą siedzibę Kasy Chorych (Miejska Przychodnia Specjalistyczna przy ul. Uniwersyteckiej)⁵⁸. Obszar między nią a Arsenalem zajęły Ogródki Jordanowskie - miejsce rekreacji oraz plac zabaw dla dzieci i młodzieży.

W tym czasie na planie Torunia pojawiły się też polskie nazwy ulic i placów. W otoczeniu kwartału św. Wawrzyńca były to: Wały, Plac Teatralny, Szosa Chełmińska, Odrodzenia i 3-go Maja⁵⁹ (dziś Uniwersytecka). Urbanonimia tej części grodu

55 Był on poświęcony żołnierzom pruskim poległym w wojnach z Danią (1864 r.), Austrią (1866 r.) i Francją (1870-1871); J. Kucharzewska, op. cit., s. 109.

56 Fragment tego laboratorium widać na il. 2 (za Arsenalem).

57 Na placu między Arsenalem a ulicą Wały pozostały dwa lub trzy mniejsze budynki magazynowe, które wraz z Arsenalem i koszarami, stanowiły mienie wojskowe.

58 B. Mansfeld, *Architektura w latach 1920-1939* [w:] *Historia Torunia*, T. III, Część II: *W czasach Polski Odrodzonej i okupacji niemieckiej (1920-1945)*, red. M. Biskup, Toruń 2006, s. 452.

59 Zapis nazwy ulicy zgodny z planem miasta z 1934 r.

Kopernika pozbawiona została natomiast imienia św. Laurencjusza. Do dziś próżno go szukać również w innych rejonach zespołu staromiejskiego.

W okresie okupacji 1939-1945, poza wzniesieniem kilku drewnianych baraków, w obrębie dawnego bastionu nr 5 nie doszło już do większych zmian. Bardziej istotne przeobrażenia dokonały się tu dopiero po II wojnie światowej. Zanim przejdziemy do ich omówienia odnotujmy tylko, że jeszcze w 1945 roku teren przylegający do ulicy Wały, której nazwę rozwinęto o imię generała Władysława Sikorskiego, był miejscem pochówku poległych żołnierzy Armii Czerwonej. Świadczył o tym monumentalny Pomnik Wdzięczności, jaki stał na skwerze przed Muzeum w latach 1946-1997⁶⁰, oraz nazwa Placu Teatralnego przemianowanego na Plac Armii Czerwonej.

Po przeciwnej stronie kwartału, w masywie przeciwstoku przy ul. Odrodzenia, w 1956 roku wybudowano schron przeciwlotniczy. Tę ukrytą pod ziemią budowlę przeznaczono dla władz Torunia, które w razie wojny miały koordynować działania podlegających im służb. Integralną część schronu stanowi niewielki budynek naziemny, gdzie znajduje się zamaskowane zejście do bunkra. Stojący w połowie długości nasypu „domek”, wraz z podziemiem o powierzchni 198 m², został przekazany Muzeum dopiero w roku w 2014.

Także w 1956 roku ogłoszona została uchwała Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Toruniu, w sprawie przekazania budynku Arsenału, organizującemu się Muzeum Etnograficznemu⁶¹. Remont i prace adaptacyjne w Wozowni Artyleryjskiej prowadzone były w latach 1956-1959, a w okresie 1958-1961 powstał pawilon wystawienniczo-administracyjny (tzw. Nowy Gmach). Ten nowoczesny, jak na owe czasy, kompleks budynków zlokalizowany jest po wschodniej stronie Arsenału, gdzie do lat 20. ubiegłego stulecia znajdował się prawy bark bastionu i wał łączący go z podwalnią koszarową (il. 9). Jej remont, zakończony w 1964 roku, pozwolił umieścić tu muzealną pracownię konserwatorską i stolarnię⁶².

Lata 60. XX wieku to także porządkowanie terenu Muzeum. Na północ od pawilonu wystawienniczego, gdzie później powstał Park Etnograficzny, mieściły się

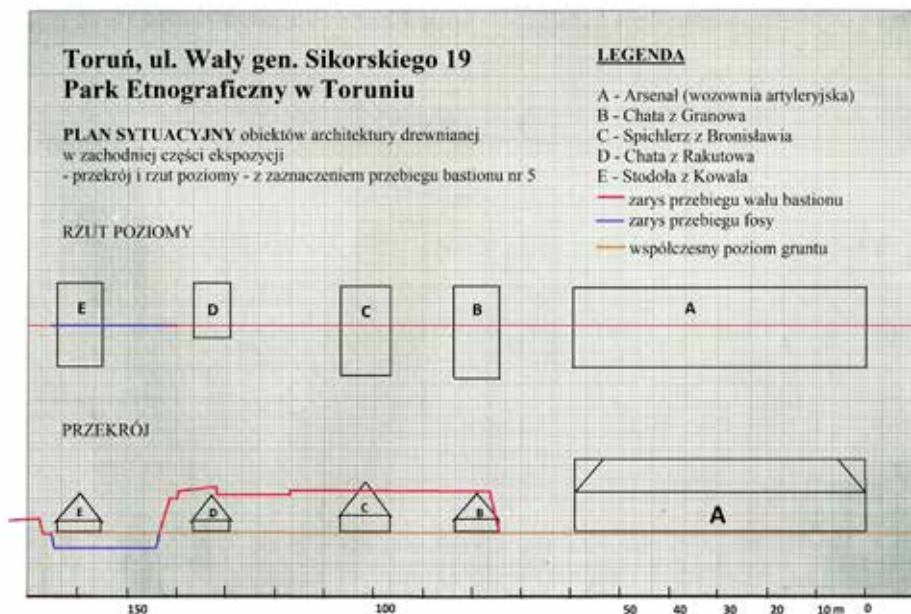
60 Pomnik Wdzięczności Armii Czerwonej powstał w miejscu mogiły ok. 300. żołnierzy Armii Czerwonej, ekshumowanych w 1947 r. na Cmentarz Komunalny nr 2 w Toruniu. (https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik_Wdzi%C4%99czno%C5%9Bci_Armii_Czerwonej_w_Toruniu; dostęp 23.11.2021).

61 Muzeum rozpoczyna swą oficjalną działalność 1 stycznia 1959 r.; M. Znamierowska-Prüfferowa, *Rola Muzeum Etnograficznego i skansenu w Toruniu*, Toruń 1959, s. 5.

62 J. Jakubowska, *Kalendarium [w:] Anatomia Muzeum. 60 lat Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, red. H. Czachowski, J. Słomska-Nowak, Toruń 2019, s. 29.



10. Przybliżony zarys bastionu św. Wawrzyńca (wał i fosa) na terenie Parku Etnograficznego MET wraz z lokalizacją dzieł fortecznych oraz architektury sakralnej w dawnej kwaterze św. Wawrzyńca; rys. Artur Trapszyc, 2006, fot. Michał Kunicki



11. Park Etnograficzny w Toruniu, część zachodnia (plan skala 1 : 650). Przebieg bastionu św. Wawrzyńca na osi Arsenał – węgiel bastionu, rys. Artur Trapszyc

dwa baraki i przedszkole. Częściowo zajęło ono, stojące przed Arsenalem, pruskie laboratorium amunicyjne. Po rozebraniu tych budynków przystąpiono do stawiania obiektów architektury ludowej, które translokowano z przyległych regionów etnograficznych. Otwarcie zagrody kujawskiej, inaugurujące działalność przymuzealnego skansenu, nastąpiło już w 1969 roku. Zabudowę terenu ekspozycji na wolnym powietrzu (o powierzchni 1,7 ha) zakończono natomiast w dwóch etapach, do roku 1974 i 1995⁶³. W 2. połowie lat 80. między pawilonem wystawienniczo-administracyjnym a budynkiem Arsenалу powstał amfiteatr, oddany do użytku w 1989 roku.

Analizując archiwalne plany północnego odcinka toruńskich fortyfikacji widzimy, że obszar Parku Etnograficznego w większości pokrywa się z linią umocnień dawnego bastionu św. Wawrzyńca (il. 10). Tak jest w przypadku trzech zagród (kujawskiej, kaszubskiej, tucholskiej), które niemal w całości stoją w obrębie fosy.

63 W 1974 r. udostępniono zagrodę kaszubską i tucholską, a w latach 1989-1995 ekspozycję uzupełniono o kilka obiektów z innych regionów; J. Jakubowska, op.cit., s. 30; E. Tyczyńska, *Park Etnograficzny w Toruniu [w:] Anatomia muzeum...*, s. 70-73; eadam, *Park Etnograficzny w Toruniu. Przewodnik*, Toruń 2013, s. 7-8.

Prawie wszystkie obiekty tej części skansenu – poza chałupą z kujawskiego Rakutowa i zachodnią częścią obory tucholskiej – usytuowane są więc na zewnątrz wału bastionowego, z tym że stodoły zagród kujawskiej i kaszubskiej, przylegają już do przeciwstoku fortecznego. W fosie lokują się również pojedyncze budynki, nieprzynależące do żadnej z zagród: kuźnia z Jastrzębia, barka z Portu Drzewnego (Toruń) oraz młyn wodny ze Strzyg. W miejscu przebiegu wału stoją natomiast: chałupa z Granowa (karczma „U Damroki”), spichlerz z Bronisławia, remiza z Pływaczewa, chałupy z Lasek, Skępego i ze Skórzenna oraz wiatrak z Wójtówki (il. 10, 11).

Z powyższego przeglądu wynika, że świadkami fortecznej historii terenu Muzeum są dwa gmachy: Arsenal i podwalnia koszarowa⁶⁴. Brak natomiast widocznych reliktyw związanych z sacrum kwatery św. Wawrzyńca. W przestrzeni wokół Muzeum nie znajdujemy też symbolicznych, choćby tylko werbalnych, świadectw tej ważnej sfery życia mieszkańców Torunia (zarówno dawnych, co współczesnych). Być może więc, zgodnie z ideą ochrony (zachowania i przywracania) nazw historycznych⁶⁵, skwer po dawnym Pomniku Armii Czerwonej, należałoby nazwać skwerem św. Wawrzyńca⁶⁶, na którym – w sprzyjających okolicznościach – stanęłaby kiedyś figura „ogniowego” patrona? Myślę też, że warto rozważyć projekt kapliczki św. Laurencjusza na terenie Parku Etnograficznego.

Póki co pozostaje nam zadowolić się rzeźbą męczennika⁶⁷, jaką odnajdujemy na mieszczącej się w Arsenale, wystawie stałej *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850-1950)*⁶⁸. Historyczna i wielowiekowa obecność świętego na dawnym Przedmieściu Chełmińskim nasuwa z kolei pytanie, czy mógłby on, przynajmniej symbolicznie, patronować także naszej instytucji? Skoro

64 Historię fortyfikacji i bastionu nr 5 przywołują tablice informacyjne, jakie dwa lata temu pojawiły się w alejce przed Muzeum Etnograficznym (w ramach realizacji programu „Zielona Brama gotyckiej starówki – zagospodarowanie i odnowa terenów zieleni w Toruniu”).

65 Idea ta wiąże się z koniecznością zachowania dóbr publicznych o charakterze niematerialnym, a więc także z problemem pamięci i tożsamości. Szerzej na ten temat: P. Dobosz, *Ochrona nazw historycznych w obrębie prawnej ochrony zabytków*, „Ochrona Zabytków” 39/1 (152), s. 24; K. Handke, *Ochrona zabytków niematerialnych na przykładzie nazewnictwa miejskiego [w:] O zabytkach. Opieka. Ochrona. Konserwacja*, red. T. Rudkowski, Warszawa 2005, s. 181-182; F. Pawlus, *Ochrona zabytków nieruchomych i ich nazw*, „Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura” 2019, nr 2, s. 52.

66 Najbliższą analogią może być nazwa Placu św. Katarzyny, pochodząca od patrocinium stojącego tu kościoła oraz nieistniejącej, średniowiecznej bramy o tej samej nazwie.

67 Nr inw. MET/4926, wyk. Leon Katulski, ok. 1920, Annowo, gm. Gąsawa, pow. żniński.

68 *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850-1950)*, red. H. Czachowski, H.M. Łopatyńska, Toruń 2010, s. 183.

tak, to nie sposób wyzbyć się jeszcze jednej refleksji: czy sprawując misję muzealnika powinniśmy tu czegoś szczególnie bronić, czemuś się przeciwstawiać? Czy muzeum – „arsenał i bastion pamięci”⁶⁹ – stoi przed jakimś wyjątkowo ważnym, nie do końca jeszcze wyartykułowanym przez nas zadaniem?

Powracając do urbanonimii Torunia odnotujemy tylko zmiany jakie w obrębie interesującej nas kwatery nastąpiły w ostatnich dziesięcioleciach. W okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej pojawiły się tu, wspomniane już nazwy Armii Czerwonej (plac) i gen. Sikorskiego (ulica). Szosę Chełmińską zastąpiła z kolei ul. Juliana Nowickiego⁷⁰, a Uniwersytecka wyparła, „niepoprawną” w dobie PRL-u, nazwę 3 Maja⁷¹. W roku 1990 na mapę miasta wrócił Plac Teatralny oraz Szosa Chełmińska. Ta ostatnia – na odcinku przylegającym do terenu Muzeum – nosi obecnie miano Alei Solidarności⁷². Większą trwałość wykazuje natomiast nazwa ul. Odrodzenia, która od ponad stu lat – z przerwą na okres okupacji (1939-1945) – brzmi wciąż tak samo.

Przeprowadzony tu przegląd pozwolił odtworzyć tylko ważniejsze zmiany na obszarze przylegającym do dzisiejszej siedziby Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Przeobrażeniom architektoniczno-krajobrazowym dawnego Przedmieścia Chełmińskiego, jak to próbowano wykazać, towarzyszyły także liczne zmiany w nazewnictwie. Urbanonimia bowiem, stanowiąca istotną część niematerialnego dziedzictwa kulturowego, przekazuje nam przecież nie tylko pamięć o konkretnych obiektach, ale i o tym co składało się na charakter, status i wartość opisywanej przestrzeni, jakże innej od otaczających nas realiów. Zabieg przywołujący utraconą nazwę kościoła, kwatery i bastionu św. Wawrzyńca można zatem potraktować jako swoistą renowację stanu minionej rzeczywistości. Rzeczywistości w dużej mierze zapomnianej, mocno przebrzmiałej, a zatem historycznej, której fundament stanowiło sacrum związane z kultem świętego patrona.

69 W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 283-285.

70 Julian Nowicki, robotnik, działacz Komunistycznej Partii Polski, zginął w Toruniu podczas manifestacji zorganizowanej w czerwcu 1936 r., upamiętniony przez władze PRL pomnikiem przy ulicy noszącej jego imię (https://pl.wikipedia.org/wiki/Julian_Nowicki)

71 Obecnie nazwę Konstytucji 3 Maja nosi jedna z ulic toruńskiego osiedla Rubinkowo.

72 Nazwę tę wprowadzono w roku 2000 upamiętniając dwudziestą rocznicę powstania Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”.

BIBLIOGRAFIA

- Anonim tzw. Gall, *Kronika Polska*, przeł. Roman Grodecki, oprac. Marian Plezia, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981.
- Biskup Krzysztof, Narębski Lech, *Prusko-niemiecka twierdza Toruń (1815-1914)* [w:] *Historia Torunia*, T. III, Część I: *W czasach zaboru pruskiego (1793-1920)*, red. Marian Biskup, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego w Toruniu, Toruń 2003, s. 160-173.
- Dobosz Piotr, *Ochrona nazw historycznych w obrębie prawnej ochrony zabytków*, „Ochrona Zabytków” 39/1 (152), 1986, s. 23-29.
- Dybaś Bogusław, *Dzieje wojskowe Torunia w latach 1548-1660, Budowa nowożytnej twierdzy* [w:] *Historia Torunia*, T. II, Część II: *W czasach renesansu, reformacji i wczesnego baroku (1548-1660)*, red. Marian Biskup, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego w Toruniu, Toruń 1994, s. 141-168.
- Fankidejski Jakub, *Utracone kościoły i kaplice w dzisiejszej diecezji chełmińskiej: podług urzędowych akt kościelnych*, J.N Roman, Pelplin 1880.
- Gąsiorowski Eugeniusz, *Zaginione, średniowieczne kościoły Torunia*, „Archaeologia Historica Polona” 2011, t. 19, s. 71-103.
- Gieysztor Aleksander, Szymański Józef, *Patrocinia* [w:] *Słownik Starożytności Słowiańskich: encyklopedyczny zarys kultury Słowian od czasów najdawniejszych do schyłku wieku XII*, t. 4, red. Gerard Labuda, Zdzisław Stieber, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 44-46.
- Giętkowski Mirosław, Karpus Zbigniew, Rezmer Waldemar, *Twierdza Toruń. Stan w latach dwudziestych XX wieku*, Dom Wydawniczy Duet, Toruń 2004.
- Gluziński Wojciech, *U podstaw muzeologii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1980.
- Grzeškowiak Jan, *Toruń. Zespół Staromiejski*, „Informator Archeologiczny. Badania” 1987, t. 21, s. 211-212.
- Górzyńska Agnieszka, Górzyński Tomasz, Kaźmierczak Ryszard, *Przedmieście Chełmińskie w świetle badań archeologicznych*, „Archaeologia Historica Polona” 2011, t. 19, s. 21-46.
- Handke Kwiryna, *Ochrona zabytków niematerialnych na przykładzie nazewnictwa miejskiego* [w:] *O zabytkach. Opieka. Ochrona. Konserwacja*, red. Tadeusz Rudkowski, Warszawa 2005, s. 179-192.
- Holly Grażyna, *Wezwania świętyń chrześcijańskich na pograniczu polsko-ukraińskim*, „Roczniki Bieszczadzkie” 2010, nr 18, s. 243-264.
- Hołodok Stanisław, *Św. Wawrzyniec, diakon i męczennik*, https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/swieci/s_wawrzyniec.html
- Jakubowska Jolanta, *Kalendarium* [w:] *Anatomia muzeum. 60 lat Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, red. Hubert Czachowski, Justyna Słomska-Nowak, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2019, s. 29-31.
- Janicka-Krzywda Urszula, *Atrybut. Patron. Symbol, czyli co o świętych i błogostawionych powinien wiedzieć przewodnik*, Oddział Akademicki PTTK, Kraków 1988.

- Kruszelnicki Zygmunt, *Toruń nieistniejący*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań-Toruń, 1987.
- Kucharzewska Joanna, *Architektura i urbanistyka Torunia w latach 1871-1920*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2004.
- Kunicka Dorota, „Toruń, ul. Wały gen. Sikorskiego 19. Dawna wozownia artyleryjska. Dokumentacja historyczna”, mps, zbiory prywatne Autorki, Toruń 2007.
- Mansfeld Bogusław, *Architektura w latach 1920-1939* [w:] *Historia Torunia*, T. III, Część 2: *W czasach Polski Odrodzonej i okupacji niemieckiej (1920-1945)*, red. Marian Biskup, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego w Toruniu, Toruń 2006, s. 441-453.
- Mikulski Krzysztof, *Kwartal św. Wawrzyńca (Przedmieście Chełmińskie) – sieć drożna i osadnictwo przed połową XVII wieku w świetle źródeł historycznych*, „Archaeologia Historica Polona” 2011, t. 19, s. 11-18.
- Niedzielska Magdalena, *Toruńskie cmentarze*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1992.
- Nieuważny Andrzej, *Toruń w dobie wojen napoleońskich i Księstwa Warszawskiego* [w:] *Historia Torunia*, T. III, Część I: *W czasach zaboru pruskiego (1793-1920)*, red. Marian Biskup, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego w Toruniu, Toruń 2003, s. 40-83.
- Pawlus Filip, *Ochrona zabytków nieruchomych i ich nazw*, „Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura” 2019, nr 2, s. 51-60.
- Pokrzywnicki Janusz, *Początki pruskiej twierdzy Toruń* [w:] *Atlas Twierdzy Toruń*, z. 9, red. Jerzy Tandecki, Lech Narębski, Toruń 2016, s. 5.
- Pokrzywnicki Janusz, *Bramy twierdzy Toruń* [w:] *Atlas Twierdzy Toruń*, z. 6, red. Jerzy Tandecki, Lech Narębski, Toruń 2013.
- Praetorius Karl Gotthelf, Wernicke Julius Emil, *Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Stadt Thorn und ihres Gebates, die Vorzeit und Gegen wort um fassend*, Thorn 1832.
- Rozynkowski Waldemar, *Mons Sancti Laurentii – wokół kultu św. Wawrzyńca* [w:] *Mons Sancti Laurentii*, t. 1, Wojciech Chudziak, *Wczesnośredniowieczna przestrzeń sakralna in Culmine na Pomorzu Nadwiślańskim*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s. 189-198.
- Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850-1950)*, red. Hubert Czachowski, Hanna M. Łopatyńska, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2010.
- Tandecki Jerzy, *Toruń, historia i rozwój przestrzenny* [w:] *Atlas historyczny miast polskich*, t. 1 *Prusy Królewskie i Warmia*, z. 2 *Toruń*, red. Antoni Czacharowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.
- Trapszyc Artur, *Nad-widoki utracone? O nowym krajobrazie Torunia z perspektywy antropologii wizualnej* [w:] *Z Torunia. Teksty miejscem zainspirowane*, red. Anna Nadolska-Styczyńska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 93-126.
- Trapszyc Artur, *Nazwy miejscowe – przekaz i świadectwo rzeczywistości kulturowo-historycznej. Ochrona, eksploracja, upowszechnienie*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2016, T. LV, s. 194-217.

- Trapszyc Artur, *Słowo (nazwa) – kadr (widok) – pamięć (dziedzictwo). O istocie dialogu między materią a duchem miasta* [w:] *Niematerialne dziedzictwo miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja*, red. Magdalena Kwiecińska, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2016, s. 105-118.
- Trapszyc Artur, „Sprawozdanie z nadzoru archeologicznego nad pracami ziemnymi przy przebudowie przyłącza kanalizacji sanitarnej do budynku Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, mps, Wojewódzki Konserwator Zabytków w Toruniu, Toruń 2015.
- Tyczyńska Ewa, *Park Etnograficzny w Toruniu* [w:] *Anatomia muzeum. 60 lat Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, red. Hubert Czachowski, Justyna Słomska-Nowak, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2019, s. 70-73.
- Tyczyńska Ewa, *Park Etnograficzny w Toruniu. Przewodnik*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2013.
- Uziembło Romualda, *Rejestr stanowisk archeologicznych i znalezisk z terenu Torunia*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2003.
- Uziembło Romualda, *Rejestr stanowisk archeologicznych i znalezisk z terenu Torunia (część 2. za lata 1999-2011 z uzupełnieniami)*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2013.
- Wasik Bogusz, *W kwestii lokalizacji „zaginionego” kościoła św. Wawrzyńca*, „Rocznik Toruński” 2015, t. 42, s. 269-279.
- Zaleski Wincenty ks., *Święci na każdy dzień*, Wydawnictwo Salezjańskie, Warszawa 1998.
- Zimnowoda-Krajewska Bożena, *Toruński przytułek św. Wawrzyńca w świetle źródeł archeologicznych na tle średniowiecznego szpitalnictwa europejskiego*, „Archaeologia Historica Polona” 2011, t. 19, s. 47-70
- Znamierowska-Prüfferowa Maria, *Rola Muzeum Etnograficznego i skansenu w Toruniu*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1959.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- <http://www.turystyka.torun.pl/art/89/twierdza-torun-i-forty-xix-w.html> [dostęp 04.10.2021]
- <http://www.koscielnawies.info/parafia/patron> [dostęp 08.10.2021]
- https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/swieci/s_wawrzyniec.html [dostęp 14.10.2021]
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik_Wdzi%C4%99czno%C5%9Bci_Armii_Czerwonej_w_Toruniu [dostęp 23.11.2021]
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Julian_Nowicki [29.11.2021]
- <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=45964033&uid=44459164> [dostęp 17.12.2021]

SUMMARY

ST. LAWRENCE BASTION. THE PLACE WHERE TORUŃ
ETHNOGRAPHIC MUSEUM WAS FOUNDED

Curiosity, gazing and inquisitiveness, directing the researcher's attention beyond what is visible and obvious, are among the characteristics of an attentive explorer, who should be a cultural anthropologist. Careful looking, and not just looking, allows us to grasp facts and phenomena beyond the foreground, hidden under the surface, indistinct or forgotten. It can be said that such an attitude differentiates an inquisitive observer from an average viewer; it is a condition of revealing what has been outside direct experience, what has been disintegrated.

The above reflections, referring to cognitive processes in science (especially in archaeology and museology), focus attention on perceptiveness. This trait, verbally referring to the sense of sight, can be understood as intellectual sensitivity resulting from reflection on the world. It becomes a condition of deeper cognition and understanding of the so-called reality, although usually only in a certain area explored by us. This text is an attempt at such an exploration, directing our attention to a selected fragment of Toruń in which the Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum is located. The historical penetration of the museum area between the streets of Wały Generała Sikorskiego, Aleja Solidarności, Odrodzenia and Uniwersytecka, is a continuation of my reflections on the transforming landscape of Toruń, especially in the immediate vicinity of the Old Town Complex. These reflections, associated with the changing naming of streets and squares, also relate to my interest in urban anthropology, especially urbanonymy in its broadest sense. The subject also contributes to the history of our Museum, which in 1959 occupied the historic building of the Prussian Artillery Carriage House, commonly known as the Arsenal.

WYBRANE ZAGADNIENIA
HISTORYCZNO-IKONOGRAFICZNO-KONSERWATORSKIE
XVIII-WIECZNEJ TABLICY RELIKWIARZOWEJ
W TECHNICE *PAPEROLLES*

„Twórczości religijnej czy sakralnej nie można rozpatrywać w oderwaniu od sztuki ogólnej, powszechnej. Właściwie bowiem jest tylko jedna sztuka, trwała na zawsze, a różne są tylko jej wcielenia. Jedno jest ważne [...] aby prawdziwe dzieło sztuki było owocem wewnętrznego przeżycia i zaangażowania – by było autentyczne”¹

Podczas ponad sześćdziesięcioletniego funkcjonowania Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu zgromadziło wyjątkowo różnorodne a zarazem oryginalne pod względem technologicznym, stylistycznym oraz kulturowym kolekcje i materiały dokumentacyjne. Gromadzone od 1946 roku zbiory obejmują blisko 70000 obiektów prezentujących całokształt sztuki, rzemiosła i kultury ludowej². Przedmioty zabytkowe dostępne na wystawach stałych i czasowych, eksponowane poprzez nowoczesne formy multimedialne, przechowywane w przestrzeniach magazynowych – dopiero w Dziale Konserwacji Zbiorów odkrywają swój pierwotny charakter. Przyczyniają się do tego przeprowadzane identyfikacje materiałów, analizy techniki i technologii wykonania, stanu zachowania a także konsultacje naukowe, różnorodne metody badawcze oraz wstępne zabiegi konserwacji profilaktycznej, jak i długotrwałe procesy konserwatorsko-restauratorskie. Wśród takich obiektów na szczególną

1 H. Nadrowski, *Twórca i odbiorca sztuki sakralnej naszych czasów*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1987, nr 25/1, s. 80-85.

2 Pierwsze zbiory muzealne wywodzą się z okresu funkcjonowania Działu Etnograficznego Muzeum Miejskiego (obecnie Muzeum Okręgowe w Toruniu).

uwagę zasługują często wszelkie przedmioty kultu religijnego, tj. dzieła sztuki sakralnej: wytwory sztuk plastycznych (obrazy świętych na desce, płótnie, papierze – oleodruki), rzemiosła artystycznego (relikwiarzy), czy też dewocjonalia (obrazki komunijne, medaliki, różańce). Określone przez *Konstytucję o Liturgii* dzieła sztuki sakralnej – jako „znaki i symbole najwyższych spraw”³ posiadają trzy podstawowe zadania: służbę kultowi (liturgii), zbudowanie wiernych (oddziaływanie na wolę) oraz religijne kształcenie ich (oddziaływanie na rozum). Powyższe cele spełnione zostają dzięki dwukierunkowej strukturze sztuki: z jednej strony mają wyrażać boskie piękno (*exprimere pulchritudinem divinam*), z drugiej natomiast „pobożnie zwracać ku Bogu myśli ludzi” (*hominum mentes pie in Deum convertere*) służąc chwale Boga (*Deo, eiusdemque laudi et gloriae provehendae*)⁴. Wszystkie te aspekty sprawiają, iż dzieła sztuki sakralnej łączą w sobie podwójny wymiar, tj. religijny (pierwotnie obiekt kultu) oraz społeczny (obowiązek zachowania spuścizny dla następnych pokoleń). Obiekty te oraz dzieła sztuki kościelnej od zawsze stanowią istotną część dziedzictwa narodowego. Niezależnie od naszych prywatnych przekonań, wyznawanej wiary, bądź uprzedzeń, zajmują bardzo ważne miejsce nie tylko w religii, historii, ale także w sztuce i kulturze. Musimy pamiętać, iż istotnym czynnikiem aktualizującym dzieło jest jego indywidualny odbiór, odmienny w każdej epoce. Zatem powstawanie dzieła jest uwarunkowane współrzędnymi miejsca i czasu, życia społecznego i umysłowego. Zwłaszcza widoczne jest to przy wytworach sztuki ludowej, gdyż dużą rolę w niej odgrywa wymiar duchowy.

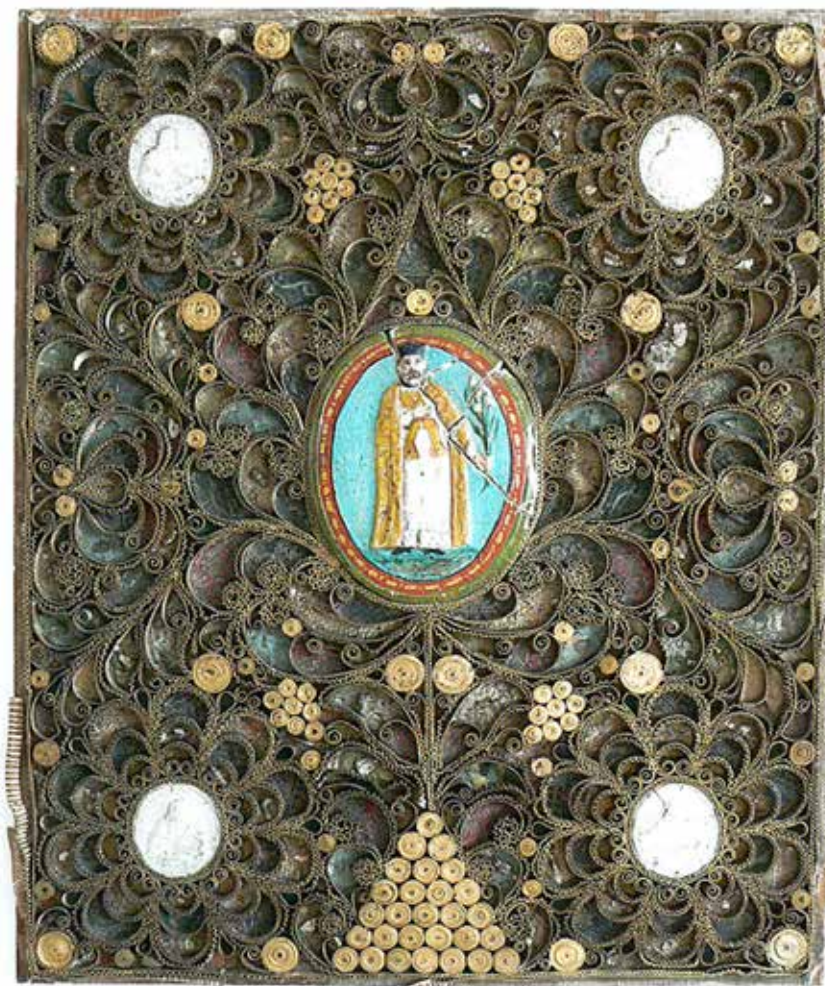
OPIS, ANALIZA FORMY, FUNKCJI I TREŚCI⁵

Przedmiotem analizy jest tablica relikwiarzowa oprawiona w ramę (sygn. MET/28006) z przedstawieniem św. Jana Nepomucena (fot. 1). Artefakt – pierwotnie obiekt kultu religijnego służący do przechowywania relikwii to popularny zwłaszcza w XVII i 1. połowie XVIII wieku przykład zabytku z pogranicza zainteresowań wielu nauk (min. etnografii, teologii, historii sztuki oraz historii medycyny). Stanowi przedmiot historyczno-kulturowy, łączący aspekty życia ziemskiego i pozaziemskiego,

3 J. Popiel, *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej*, „Sztuka Sakralna” 1964, s. 1428-1429.

4 J. Pasierb, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II*, „Collectanea Theologica” 1970, nr 40/3, s. 7-9.

5 Układ niniejszego artykułu nawiązuje do standardowego schematu dokumentacji, sporządzanej przy przeprowadzaniu prac konserwatorsko-restauratorskich.



1. XVIII-wieczna tablica relikwiarzowa, obiekt zdemontowany, przed rozpoczęciem prac konserwatorsko-resturatorskich, fot. Dominika Popiołek

kult relikwii z kultem świętych⁶. Obiekt pierwotnie należał do Leokadii Ziętek z Gościeradza (gm. Koronowo, woj. kujawsko-pomorskie). Ostatnim prawnym właścicielem relikwiarza była natomiast Gertruda Wielangowska z Torunia, od której w 1987 roku nabyto pamiątkę rodzinną. W latach 1998-1999 relikwiarz jako obiekt muzealny po raz pierwszy wypożyczono i eksponowano w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie⁷.

Relikwiarze pełnią kultową funkcję czci i orędownictwa. Obiekty tego typu wystawiane były na ołtarzach w kościołach i klasztorach, jako wsparcie dla modlitwy⁸. Miały przypominać o świętych męczennikach, a także podkreślać stworzenie ciała ludzkiego „na obraz i podobieństwo” oraz wiarę w zmartwychwstanie ciała do życia wiecznego⁹. Historię eksponowania świętych relikwii rozpoczyna 62. dekret IV Soboru Laterańskiego z 1215 roku, który określił kwestię przechowywania partykuł w osłaniających je relikwiarzach. Sprawilo to, że w ciągu wieków relikwiarze zaczęły przybierać najrozmaitsze typy, rodzaje i formy (puszkowe, sarkofagowe, sakwowe, osobiste, „mówiące”, antropomorficzne, hermowe, skrzyniowe, „przejrzyste”, sceniczne). Joseph Braun w swej pracy *Das Christliche Altargerät* wyróżnił ponad osiemdziesiąt ich typów. Formy relikwiarzy były zatem zależne od miejsca ich ekspozycji i związane z rolą jaką pełniły w liturgii Kościoła¹⁰.

Nie bez znaczenia pozostaje również ikonografia obiektów sakralnych, pełna symbolicznej treści. Wyraźnie zaakcentowane dekoracje relikwiarza, w formie metaforycznych ornamentów kwiatowych, reprezentują symbole czystości, cnoty, dziewictwa, ulotności życia. Treść „papierowych relikwiarzy” z wyobrażeniami świętych najtrafniej tłumaczy Janusz Nowiński: „medalion znajdujący się w centrum kompozycji [...] jest centrum i słońcem Niebiańskiego Jeruzalem, a złote wici filigranowych taśm będziemy postrzegać jako symboliczne wyobrażenie rajskiego ogrodu, wówczas święci – obecni tu w swych relikwiach – to szczęśliwi mieszkańcy

6 M. U. Mazurczak, *Religijno-kulturowa funkcja relikwiarzy. W kręgu genezy obrazowania ciała świętych w sztuce europejskiej*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2012, t. III, s. 46.

7 Dane pozyskane z karty magazynowej obiektu.

8 C. Gaumond, R. Bouchard, *Les reliquaires à paperoles des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph*, źródło: <https://www.ipir.ulaval.ca/fiche.php?id=192>, Canada 2020, [dostęp: 09.03.2020].

9 B. Nadolski, *Symbole liturgiczne. Relikwie, relikwiarz*, źródło: <http://ps-po.pl/2011/10/30/symbole-liturgiczne-relikwie-relikwiarz/>, [dostęp: 18.03.2020].

10 K. Szczepkowska-Naliwajek, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa 1996, s. 52-53.

Raju, towarzyszący jako orszak”¹¹. Identyfikowane w relikwiarzu cnoty i alegoryczne przedstawienia (św. Jana Nepomucena oraz medaliony *Agnus Dei*), a także symboliczna forma wykonania, nadają obiektowi święty status. W tym kontekście tworzenie dekoracji można uznać za kategorię pośrednią między kultem a źródłem artystycznej ekspresji. W symbolicznym rozumieniu proces zdobienia relikwiarzy zastępuje instrumenty męczeństwa, stanowiąc w etapie technologicznym „ręczną modlitwę”¹², tj. medytację nad przedmiotem będącym materialnym obrazem rzeczywistości duchowej. Rola relikwii w takich obiektach bardzo różni się od roli, jaką pełnią w klasycznych relikwiarzach. W rzeczywistości nie są już głównym przedmiotem, lecz jednym z elementów należących do całej kompozycji alegorycznej. Zmiany te najlepiej przedstawia Kinga Szczepkowska-Naliwajek, tłumacząc, iż najczęściej w prezentowanych zespołach wyobrażeń nie ukazywano przedstawień odnoszących się do świętych, których relikwie były w nim obecne. Tak jakby ich obecność nie wymagała potwierdzenia obrazowego. Partykuły relikwii towarzyszą jedynie wybranej przez donatora scenie i swą cudowną mocą wzmacniają treści dzieła. Obrazowano zwykle tylko jeden, najbardziej charakterystyczny wątek z życia świętego patrona¹³. Podobnie jest w analizowanym relikwiarzu, gdzie bardzo trudno jest ustalić bezpośrednio korelacje między zespołem przedstawień a przechowywanymi relikwiami.

Misternie zdobione papierowym filigranem wewnątrz obiektu wypełniają pojedyncze partykuły relikwii (z łac. *reliquiae*: pozostałość, szczątki, resztki, spuścizna, dziedzictwo)¹⁴, występujące w formie bardzo małych, mierzących nawet po kilka milimetrów cząstek kości. Mimo, że znawcy przedmiotu określają początki kultu relikwii na połowę II wieku, dostępne badania historyczne jego pierwsze przejawy wiążą z kultem zmarłych, rozpowszechnionym w starożytności¹⁵. Choć jeszcze pod koniec IV wieku obowiązywało prawo zakazu ekshumacji, proces pozyskiwania relikwii i otaczania ich kultem systematycznie rozwijał się. Należy zaznaczyć, iż kult relikwii nigdy nie został narzucony przez Kościół. Wręcz przeciwnie – sukcesywnie sprzeciwiano się mu. Rozwój następował jednak oddolnie; ruch pielgrzymkowy oraz przekazy o cudach spowodowały, iż wiele ośrodków kościelnych (klasztory, katedry)

11 J. Nowiński, *Agnusków zapomniana moc, sława i piękno - rzecz o papieskim Agnus Dei*, Warszawa 2011, s. 256.

12 C. Olalquiaga, *Flore sacrée: les reliquaires à paperoles, ornements sublimes*, źródło: <https://perspective.revues.org/1232?lang=fr>, [dostęp: 19.03.2020].

13 K. Szczepkowska-Naliwajek, op. cit., s. 270.

14 B. Nadolski, op. cit., [dostęp: 18.03.2020].

15 Z. Kobus, *Kult relikwii świętych*, „Anamnesis”, 2005, <https://vademeumliturgiczne.pl/2017/11/13/kult-relikwii-swietych> [dostęp: 25.11.2021].

oraz osób świeckich (królowie, księżęta) zabiegało o ich pozyskanie. Istotnym źródłem pozyskiwania relikwii stały się także wyprawy krzyżowe, z których zarówno krzyżowcy, jak i kupcy, przywozili relikwie świętych biblijnych oraz męczenników. Istotą kultu stanowiła wiara w to, że partykuły relikwii posiadają cudowną moc, a im ich jest więcej i im są „ważniejsze”, tym lepiej wróżyło to właścicielowi, miastu, klasztorowi, opactwu. Z tego powodu też pochówki świętych często były niemal natychmiast rozgrabiane i części ciała oprawiane w relikwiarze. Takie podejście, choć współcześnie budzi wątpliwości i zgorszenie, wówczas było akceptowane, a nawet pochwalane. Przekonanie, że bliskość relikwii jest konieczna do cudu, powodowała, iż traktowano je jako lekarstwo na wszelkie choroby, rozwiązanie problemów a także narzędzie do panowania nad siłami natury (np. miały odwracać grożące klęski)¹⁶. Z czasem jednak kult relikwii został zastąpiony kultem świętych. Niewątpliwym wpływem na to miała głęboka wiara w orędownictwo jako szczególnie rodzaj pomocy. Rozwojowi tego zjawiska sprzyjały również trudne warunki życia, epidemie, wojny. Wierni szukali obrońców, chcąc zapewnić sobie ochronę przed nieszczęściami i chorobami. Zrodziła się wówczas potrzeba opieki duchowej, zaczęto zwracać się do świętych bez konieczności bezpośredniego oglądania bądź dotykania ich relikwii. Wraz z upływem czasu kult wyrażał się w nadawaniu poszczególnym świętym odpowiednich „specjalności”. Sprzyjał temu rozwój licznych bractw religijnych i cechów rzemieślniczych. W przypadku św. Jana Nepomucena mamy do czynienia ze szczególnie typem bohatera – męczennika¹⁷, powszechnie uznanym za patrona spowiedników. Około połowy XVIII wieku kult świętego upowszechnia się na wsi i Jan Nepomucen staje się ważnym patronem dla chłopów. Św. Jan zwany czasem jako „Jan Nowy”, był przede wszystkim patronem tonących, chronił od nieszczęśliwych wypadków na wodzie. W nim swego opiekuna mieli marynarze, flisacy, rybacy, młynarze. W Polsce wierzono także w opiekę świętego nad łąkami, polami, zasiewami. To on miał wpływać na potrzebne opady deszczu i umiarkowa-

16 J. Marecki, L. Rotter, *Relikwie. Historia, cuda, kult*, Kraków 2012, s. 8-12.

17 Św. Jan Nepomucen - doktor prawa kościelnego, kanonik i zastępca w czynnościach kościelno-prawnych. Według jednej z legend ksiądz ośmielił się rzucić klątwę na wicekanclerza królewskiego za publiczne bluźnierstwa z wiary i Kościoła. Konflikt ten doprowadził do uwięzienia i zabójstwa (skrępowanego kapłana zrzucano do rzeki Wełtawy z mostu praskiego, w wigilię wniebowstąpienia w 1381 roku). Oficjalną przyczyną męczeństwa księdza było zachowanie tajemnicy spowiedzi świętej. Papież Innocenty XII beatyfikował Jana Nepomucena dopiero w 1721 roku (przeszło 300 lat po jego męczeństwie). Uroczysta kanonizacja kapłana nastąpiła w 1729 roku. J. Hochleitner, *Św. Jan Nepomucen jako katolicki bohater kulturowy*, „Studia Elckie” 2009, nr 11, s. 124.



2. Wybrane obiekty z przestawieniem św. Jana Nepomucena, pochodzące ze zbiorów muzealnych, fot. Adam Zakrzewski



3. Karta dewocyjna (MET/66161) tzw. święty obrazek z przedstawieniem Jana Nepomucena, fot. Adam Zakrzewski

ne roztopi¹⁸. Chronił również, prawem kontrastu, przed suszami, wysychaniem studni i źródeł. Był także patronem podróżujących i długich podróży, zwłaszcza pielgrzymów. Kult św. Jana Nepomucena rozprzestrzenił się począwszy od 1419 roku. Tolerowany był przez władze kościelne mimo początkowego braku formalnej kanonizacji. W 1683 roku kult ten rozprzestrzenił się na Węgry, Polskę i Niemcy, a za pośrednictwem jezuitów i franciszkanów dotarł na wszystkie kontynenty. W Rzeczypospolitej kult propagowali bernardyni wśród średniej szlachty¹⁹.

Uznaniemęczennikazaorędownikazyciareligijnego wpłynęła na ukształtowanie się określonych wyobrażeń ikonograficznych (fot. 2). Przedstawiano go najczęściej w stroju kapłańskim (czarna sutanna), z krzyżem i palmą męczeństwa w rękę bądź palcem na ustach, na znak milczenia. Nieraz odziewano go w talar (szeroka suknia sięgająca aż do kostek, noszona, np. przez duchownych ewangelickich). Przy szyi święty miał tzw. „rzymski” kapłański kołnierzyk lub befkę, na głowie biret otoczony gwieździstą aureolą. Wymienione części stroju charakteryzowały go jako członka kapituły i kanonika katedralnego (fot. 3). Innymi atrybutami świętego sporadycznie były: książka (atrybut teologa i uczonego), modlitewnik i różaniec²⁰. Co ciekawe szeroko opisywana w literaturze ikonografia świętego, znacząco odbiega od analizowanego w niniejszym artykule wyobrażenia. Zlokalizowany w centralnej części relikwiarza medalion z wizerunkiem patrona, przedstawia świętego w białej sutannie i złotym płaszczu kapłańskim (pelerynie), stule i birecie. Jedynym atrybutem jest palma męczeństwa. Brak symboli zachowania tajemnicy spowiedzi, pełnionego posłannictwa, życia pozaziemskiego. Postać świętego ukazana jest na błękitnym tle i otoczona zielono-czerwoną bordiurą. Zastosowana kolorystyka ubioru oraz wyjątkowo ograniczona symbolika atrybutów wydają się wskazywać na dużo wyższy stopień święceń i godności kościelnej niż postać męczennika. Być może są to jedynie daleko idące przypuszczenia, które wymagają głębszej weryfikacji. Należy pamiętać jednak, iż ikonografia jest swego rodzaju symbolicznym językiem. W przeszłości funkcja ta odgrywała większą rolę, gdyż znajomość czytania była ograniczona. Dla ówczesnych odbiorców sztuki przedstawienia plastyczne były nośnikiem określonych treści: religijnych, filozoficznych lub społecznych. Zasadniczą funkcją każdego przedstawienia było skuteczne utrwalenie podstawowych pojęć i prawd religijnych (fot. 4).

18 J. Hochleitner, op. cit., s. 130-135.

19 [Anon], *Kult i patronat Jana N. Relikwie i bractwa Nepomuckie*, źródło: <http://nepomuki.pl/nepomuk/kult.htm> [dostęp: 19.03.2020].

20 J. Hochleitner, op. cit., s. 134.



4. Karta dewocyjna (MET/52326) tzw. święty obrazek z przedstawieniem Jana Nepomucena, fot. Marian Kosicki

TECHNIKA I TECHNOLOGIA WYKONANIA

Analizowany obiekt oprawiony został w drewnianą ramę, otwieraną od strony odwrocia. Konstrukcja ramy oraz inne kompletnie zachowane analogiczne egzemplarze opraw relikwiarzy jednoznacznie sugerują nie tylko pierwotne przeszklenie, ale również dodatkowe zabezpieczenie tyłu (zaplecki). Jak podaje Kinga Szczepkowska-Naliwajek, w celu poświadczenia autentyczności oraz kompletności relikwiarze były pieczętowane przez biskupa lub Stolicę Apostolską. Określano wówczas naturę relikwii, czas powstania, użyte materiały a nawet kształt przedmiotu kultu²¹. Niestety, w poddanym badaniu obiekcie, nie zaobserwowano żadnych dodatkowych oznaczeń, pieczęci czy adnotacji. Ustalenie zatem czasu powstania oprawy oraz momentu jej montażu jest problematyczne. Budowa technologiczna ramy (52 cm x 44,7 cm) jest przestrzenna. Trójwymiarowy charakter tworzą szeroki półwałek otoczony od zewnętrznej strony jego podstawy wąskim ćwierćwałkiem. Powierzchnia oprawy

21 K. Szczepkowska-Naliwajek, op. cit., s. 27.



5. Fragment tablicy relikwiarzowej - widoczna stratygrafia obiektu, zdjęcie wykonane w trakcie zabiegów konserwatorsko-restauratorskich, fot. Dominika Popiołek

jest polichromowana (warstwa ugru wraz z szlakiem najprawdopodobniej stanowi podmalowanie pod warstwę szlagmetal, nakładanego na mikstion). Wałki wraz z wklęsłą pokrytą zostały warstwą czerwonego bollusu, na który nałożono złoto na poler. Prawdopodobnie wtórnie, lico oraz odwrocie ramy nierównomiernie pokryto szlakiem²². Niegdyś, kompletna oprawa relikwiarza pełniła podwójną rolę, stanowiąc zewnętrzne zabezpieczenie zawartości a zarazem, poprzez swój ozdobny charakter - podnosiła jego wartość artystyczną i estetyczną.

Tablica relikwiarzowa w formie prostokąta pionowego (41 cm x 33,3 cm) wykonana została na drewnianej płycie o grubości 0,5 - 0,6 cm. Rodzaj oraz gatunek zastosowanego drewna nie został poddany badaniom. Prawdopodobnie, w celu powierzchniowego zabezpieczenia drewna, lico płyty, podobnie jak odwrocie ramy, przeklejono gęstym szlakiem. Obserwacja lica płyty pozwoliła na stwierdzenie, iż całą wewnętrzną powierzchnię deski pokryto jasnym podkładem tekstylnym (płótnem introrigatorskim), stanowiącym izolację między surowym drewnem a filigranowymi dekoracjami papierowymi, ozdobnymi tkaninami i delikatnymi partykułami relikwii (fot. 5). Podkład wklejono bezpośrednio na deskę, prawdopodobnie przy użyciu kleju zwierzęcego. Tablicę relikwiarza zamontowano w ramie za pomocą drobnych gwoździków.

22 Dziękuję za konsultacje dotyczące techniki i technologii wykonania oprawy obiektu oraz stanu zachowania konserwator Justynie Rochon.



6. Polichromowany centralny medalion z wizerunkiem św. Nepomucena, fotografia wykonana przed konserwacją obiektu, fot. Dominika Popiołek



7. Medalion *Agnus Dei* z tablicy relikwiarzowej, fotografia wykonana przed konserwacją obiektu, fot. Dominika Popiołek

Kompozycję relikwiarza stanowi grupa pięciu reliefowych plaket. Centralnie zlokalizowany owalny polichromowany medalion gipsowy (11,3 cm x 9,0 cm) z wizerunkiem św. Jana Nepomucena (fot. 6) oraz cztery mniejsze okrągłe medaliony alabastrowe (?) (4 cm x 3,5 cm) *Agnus Dei*²³ (fot. 7), przedstawiające postaci świętych. *Agnuski* to niewielkie, owalne (rzadziej okrągłe) medaliony (od 2,5 – 5 cm)

23 Początek woskowych medalionów *Agnus Dei* należy wiązać z kultywowanym w rzymskich bazylikach zwyczajem rozdawania wiernym pokruszonego paschału, pozostałego z liturgii wielkanocnej. We wczesnym średniowieczu pojawiła się praktyka święcenia wraz z paschałem większej ilości wosku, z którego formowano następnie niewielkie krążki, odciskając na nich pieczęć z wizerunkiem Baranka. Praktyka ta przekształciła się wkrótce w zwyczaj święcenia w Rzymie w Wielką Sobotę wosku pomieszanego z olejami świętymi i wykonywania z niego *Agnos*, które rozdawano wiernym podczas oktawy wielkanocnej po komunii świętej. Od połowy XII – XV wieku dodawano do wosku olej krzyżma. Znaczenie i sakralna wartość medalionów wzrosła w XVI wieku, gdy zaczęto dodawać do ich materii pył z katakumb. J. Nowiński, op. cit., s. 246-251.

z wizerunkiem apokaliptycznego Paschalnego Baranka, otrzymywane wyłącznie drogą papieskiej donacji. Pod koniec XVI wieku ustaliła się forma, która przez wieki przybierała kształt figurki woskowego baranka, okrągłej lub owalnej tarczy, kwadratowej plakiety, a nawet serca lub gwiazdy z odcisniętym wizerunkiem Baranka. Matryce odcisków tworzyli medalierzy, pracujący dla papieskiego dworu. Na przestrzeni lat *Agnus Dei* uległy różnorodnym modyfikacjom i przekształceniom. Medaliony wykonywane w cysterskich opactwach sporządzano ze srebra lub alabastru zamiast wosku, polichromowano ich powierzchnie, a nawet złocono²⁴. Technika wykonania analizowanych przedstawiń, a także sposób ich zawieszenia, są trudne do ustalenia w związku z brakiem możliwości demontażu tych elementów, który mógłby przyczynić się do znacznego pogorszenia już niestabilnego stanu zachowania medalionów. Można przypuszczać jedynie, że zostały zawieszane poprzez bezpośrednie wklejenie na powierzchnię drewnianej tablicy. Literatura tematu podaje, iż najczęściej stosowanym spoiwem służącym do montażu plakiety był klej zwierzęcy²⁵. Co wyjątkowo interesujące, widoczne na awersie medalionów wizerunki świętych wraz z inskrypcjami odbiegają od tradycyjnych przedstawiń *Agnos*. Fakt ten może sugerować obustronną formę reliefowych przedstawiń. Potwierdzeniem tych przypuszczeń okazuje się zainicjowany przez Grzegorza XIV pod koniec XVI wieku zwyczaj zdobienia rewersu medalionów. Ich program określał każdorazowo papież. Najczęstszymi przedstawieniami były wówczas; wizerunek świętego lub grupy świętych, czczonych, a zwłaszcza kanonizowanych. Na krawędzi rewersu zamieszczano także inskrypcje identyfikujące postać świętego, tj. jego imię, datę poświęcenia, a nawet herb papieża. Warto podkreślić także, iż medaliony były rozumiane jako lekarstwo na wszelkiego rodzaju choroby duszy i ciała, broń przeciw zakusom złych duchów i ludzi, ochroną przed niszczącą gwałtownością żywiołów natury. To powszechnie cenione i uznane przez Kościół *sakramentalium*, miało być traktowane z szacunkiem a nie jako obiekt zabobonów i magii. Szacunek i atencja z jaką traktowano *Agnuski*, ich delikatna materia, a także różnorodne okoliczności i miejsca przechowywania (sakralne wnętrza bądź prywatne domostwa) zrodziły potrzebę odpowiedniej ich oprawy. Do naszych czasów zachowało się najwięcej woskowych *Agnus Dei* w świątyniach i kościelnych skarbcach, obecnych w kompozycjach barokowych pacyfikałów, tablicach relikwiarzowych czy predellach nastaw ołtarzowych. W XVII i XVIII wieku medaliony były już powszechnie traktowane na równi z relikwiami. Sama

24 Ibidem, s. 250-251.

25 C. Olalquiaga, op. cit.



8. Fragment tablicy relikwiarzowej - widoczne wyposażenie artystyczne obiektu, tj.: papieroplastyka *paperolle*, tkaniny brokatowe, partykuły wraz z banderolami, zdjęcie wykonane w trakcie zabiegów konserwatorsko-restauratorskich, fot. Dominika Popiołek

praktyka łączenia *Agnusków* i relikwii świętych w oprawie jednego relikwiarza wynikała z procesu beatyfikacyjnego Innocentego XI. Nie czyniono wówczas różnicy pomiędzy relikwiami świętych a poświęconymi medalionami²⁶. Niestety, ze względu na nieczytelny rysunek reliefów oraz ich inskrypcji, identyfikacja analizowanych wyobrażeń jest niemożliwa.

Wkomponowane w relikwiarz wizerunki patrona oraz świętych (*Agnus Dei*) otoczone zostały ażurową dekoracją floralną, wykonaną w technice *paperolles*. Krawędzie wszystkich wzorów dodatkowo ozdobiono złotą farbą. „Papierowy filigran” zwany również mozaiką, koronką papierową, zwojem papierowym²⁷ jest sztuką dekoracyjną z rodzaju papieroplastyki, wywodzącą się prawdopodobnie z jubilerskiej techniki filigranu (naśladującą ornamentykę złotnictwa i haftu)²⁸. *Paperolles* to sztuka tworzenia płaskich lub objętościowych kompozycji z długich i wąskich pasków papieru, które są zwijane, kształtowane

26 J. Nowiński, op. cit., s. 245-258.

27 C. Battison, *Natural Born Quillers - Conservation of Paper Quills on the Sarah Siddons Plaque Frames*, „Conservation Journal”, 1998, nr 27, źródło: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-27/natural-born-quillers-conservation-of-paper-quills-on-the-sarah-siddons-plaque-frames/>, [dostęp: 27.03.2020].

28 M. Florian, W. Papp, *Rolled, Scrolled, Crimped, and Folded: The Lost art of Filigree Paperwork*, 1988, s. 48.

i sklejane ze sobą w celu stworzenia dekoracyjnych wzorów. Powstałe elementy tworzące określone moduły układane są następnie w ornamenty floralne, tj. kwiaty, liście, formy falbanek oraz koronki (fot. 8). Termin został wprowadzony w Francji przez siostry Urszulanki z Quebecu, następnie został przejęty przez zakonników szpitalnych św. Józefa (Szpitalników). Sztuka ta pojawiła się na przełomie XIV i XV wieku na terenie śródziemnomorskiej Europy. Technika ta była szczególnie praktykowana w renesansie w celu wielbienia Boga i upiększania świętego przesłania, a tym samym promowania wiary. Za prekursorów uważa się mnichów z ubogich klasztorów, stosujących paski papieru przycięte z połączonych krawędzi książek²⁹. Pozyskany w ten sposób materiał owijali wokół końcówek ptasich piór (*quilling* – z ang. „nawijać na pióro”, „pióro gęsie”)³⁰. Produkcja „relikwiarzy papierowych” funkcjonowała również w zakonach kobiecych (takich jak: Karmelitanek, Wizytek, Klarysek oraz Sakramentek), osiągając swój rozkwit w okresie Soboru Trydenckiego, który nie tylko legitymizował, ale nawet zachęcał do przedstawienia tej pobożnej formy ikonografii. Pierwsza wzmianka o produkcji obiektów prywatnego nabożeństwa „szczególnego rodzaju relikwiarzy ze zrolowanymi papierami” pojawiła się już w 1643 roku³¹. Co ciekawe, inne źródła jako okres powstania relikwiarzy typu *paperolles* podają dopiero 2. połowę XVII wieku. Wraz z rozwojem tej techniki, w kolejnym wieku, zaczynają powstawać całe obrazy relikwiarzowe³².

Wewnętrzne powierzchnie *paperolles* ozdobiono dociętymi do kształtu różnobarwnymi tkaninami satynowymi oraz floralno-geometrycznymi brokatami, haftowanymi jedwabnymi nićmi o srebrnym oplocie, połączanym powierzchniowo. Rodzaj zastosowanego surowca można wstępnie zidentyfikować poprzez obecne na powierzchni metalowego oplotu ciemne naloty siarczków (efekt korozji srebra). Obserwacje te potwierdziły wykonane badania składu pierwiastkowego nici metalizowanych, przy użyciu spektroskopii rentgenowskiej XRF³³, dzięki czemu stwierdzono obecność pierwiastków: Ag, Au, Cu, Ca (il. 9). Uzyskane wyniki badań planuje się dodatkowo potwierdzić za pomocą mikroskopii elektronowej

29 Z punktu widzenia konserwatora zabytków była to wyjątkowo drastyczna metoda.

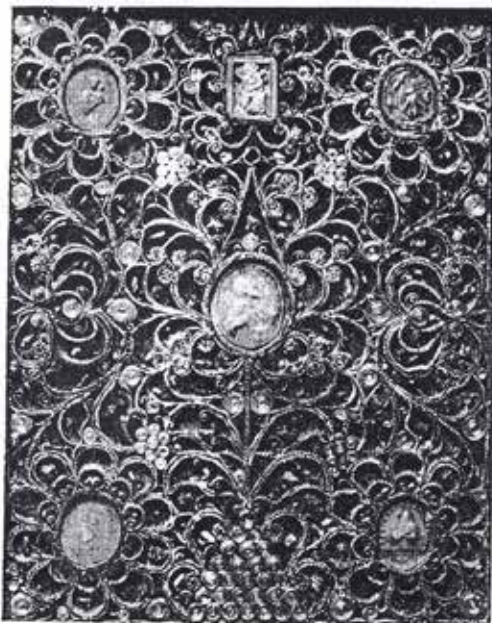
30 C. Gaumont, R. Bouchard, *Les reliquaires à paperoles des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph*, źródło: <https://www.ipir.ulaval.ca/fiche.php?id=192>, Canada 2020 [dostęp: 09.03.2020].

31 C. Olalquiaga, op. cit.

32 M. Chavent, *Paperoles, canivets: images des saints: Lyon, musée de Fourvière, Lyon 1988*, s. 13.

33 Rentgenowska Analiza Fluorescencyjna (XRF) została wykonana przy użyciu spektrometru *MiniPal 4025*. Badanie przeprowadził Adam Cupa, w Katedrze Technologii i Technik Sztuk Plastycznych, UMK, 2021.

Poszczególne przestrzenie *paperolles* wypełniono drobnymi partykułami (cząstkami relikwii) czyli materiałem kostnym³⁴, o szczególnym typie surowca organiczno-nieorganicznego, a także różnorodnej formie i wielkości. Obserwacja szczątek pozwala na stwierdzenie, iż montaż ich wykonano poprzez bezpośrednie wklejenie na powierzchnię tkanin klejem zwierzęcym. Podobnie jak w przypadku dekoracji tekstylnych, partykuły również montowano w określonym układzie, tj. symetrycznie względem osi obiektu, naprzemiennie do siebie. Zabieg ten przyczynił się do zwiększenia czytelności, uporządkowania oraz uniknięcia przerostu formy nad treścią.



10. Relikwiarz z Kościoła parafialnego w Sępólnie Krajeńskim, XVIII wiek. Źródło: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. XI, z. 13, Województwo bydgoskie, Powiat sępoleński, Warszawa 1976, fig. 139

Ponadto, w celu uwierzytelnienia i określenia dokładnej przynależności, wszystkie partykuły pierwotnie stabilizowano papierowymi etykietami. Banderole z odręcznie zapisanymi po łacinie imionami świętych sporządzono kursywą, najprawdopodobniej przy użyciu czarnego atramentu żelazowo-gallusowego. Wśród fragmentarycznie zachowanych etykiet, zdecydowana większość niestety nie kwalifikuje się do podjęcia prób identyfikacji personaliów świętych. Jedynie pojedyncze banderole pozwalają na odczytanie kilku imion, tj.: Theresa, Martina (?) oraz Donata³⁵.

34 Tworzywem mineralnym budującym surowce kościane jest hydroksyapatyt, którego zawartość sięga 90% masy kości. Główne białko stanowi kolagen, determinujący powstanie włókien kolagenowych. Częścią organiczną budulca kostnego jest osseina, zajmująca 10-15% masy kości. B. Miazga, *Zabytek archeologiczny jako źródło informacji o przeszłości. Badania specjalistyczne śladów produkcji użytkowania i depozycji artefaktów*, Wrocław 2017, s. 54.

35 Dziękuję za konsultacje dotyczące identyfikacji banderol dr. Hubertowi Czachowskiemu.

Fundator, warsztat, autor a także pierwsi prawni właściciele relikwiarza pozostają nieznani. W tej kategorii obiektów należy on do realizacji mniej kosztownych (wykonanych bez użycia drogocennych materiałów, tj. szlachetnych metali i kamieni). Jak większość tego typu przedmiotów kultu powstał prawdopodobnie na zamówienie, a jego fundację należy wiązać z kręgami mieszczańskimi bądź duchownymi. Świadczy to o rozpowszechnianiu się mody na cudowne obrazy kultowe, dostępne nawet dla mniej zamożnych i wymagających fundatorów. Niestety również koleje losów artefaktu pozostają nieokreślone. Pewnym jest, iż na przestrzeni lat zmienił on swoją pierwotną rolę użytkowo-obrzędową (według ustaleń funkcjonował w tej formie do lat 80. XX wieku³⁶), stając się obiektem zabytkowym, muzealnym (semioforem) o bogatej i różnorodnej wartości historycznej, artystycznej oraz emocjonalnej. Dokładne określenie czasu powstania relikwiarza jest trudne do ustalenia. Pierwsze, a zarazem ogólne wzmianki dotyczące datowania obiektu, znaleźć można w muzealnej karcie inwentarzowej i przypadają na XVIII wiek. Szeroko zakreślone ramy czasowe wydają się potwierdzać, analogiczne pod względem technologicznym oraz stylistycznym, zabytki kultu religijnego. Wśród nich warto wymienić: relikwiarze z kościołów w Sępólnie Krajeńskim (fot. 10), Łądzie nad Wartą oraz Klasztorze Karmelitanek Bosych w Krakowie. Ponadto, wyjątkowo dużą grupę, wykazującą się znacznym podobieństwem, stanowią relikwiarze obecne w zbiorach prywatnych właścicieli a także, co ciekawe, dostępne na rynku wtórnym bądź krajowych i międzynarodowych publicznych portalach aukcyjnych. Kolejnym argumentem decydującym o datowaniu obiektu jest wspomniana wcześniej technika *paperolles*, która nie służyła wyłącznie do produkcji przedmiotów kultu. Od XVIII wieku technika ta demokratyzowała się w krajach europejskich. Jeszcze dwieście lat temu była jedną z niewielu czynności, wykonywanych przez kobiety z wyższych sfer, jako „niezbyt obciążająca dla ich umysłów ani łagodnego usposobienia”³⁷. Przez większość XX wieku technika niestety pozostawała zapomniana. Dopiero pod jego koniec znów zaczęła przekształcać się w sztukę, wyrażając się na terenie Europy w zdobnictwie sztuki ludowej³⁸.

36 Dane uzyskane z karty inwentarzowej obiektu.

37 C. Battison, op. cit.

38 C. Gaumont, R. Bouchard, op. cit.

STAN ZACHOWANIA I PRZYCZYNY ZNISZCZEŃ³⁹

Na stan zachowania oraz stopień zniszczeń obiektu wpływ miały różnorodne czynniki, wynikające z pełnionej pierwotnie funkcji, miejsca i sposobu przechowywania oraz ekspozycji. Na przestrzeni lat i nieznanymi bliżej przyczyn oprawa relikwiarza uległa zdekompletowaniu, w wyniku czego szyba oraz zaplecek nie zachowały się. Fakt ten nie tylko przyczynił się do ogólnego pogorszenia kondycji relikwiarza, ale przede wszystkim zdeterminował stan zachowania jego poszczególnych materiałów składowych. W konsekwencji powyższy czynnik doprowadził także do nieodpowiedniego sposobu użytkowania i przechowywania obiektu.

Polichromowana rama. Oprawa obiektu zachowała się w stanie niekompletnym. Zdecydowanie największą grupę zniszczeń zajmują intensywne zmiany optyczne, spowodowane prawdopodobnie wtórnym zabezpieczeniem ramy poprzez założenie grubej warstwy szelaku. Zmiany te intensyfikują uszkodzenia mechaniczne, występujące w formie spękań i przetrąceń warstwy polichromii oraz nieregularnych ubytków drewna (zwłaszcza w obrębie dolnej krawędzi wklęsłej). Najmniejszą część zniszczeń oprawy stanowią zlokalizowane od odwrocia uszkodzenia biologiczne, widoczne w postaci ekskrementów, tuneli oraz otworów wlotowych i wylotowych owadów. W wyniku działania czynników klimatycznych doszło do uszkodzeń chemicznych metalowych elementów oprawy, tj. zawieszki oraz gwoździków, których powierzchnie równomiernie pokryły się rdzawobrunatnymi produktami korozji elektrochemicznej.

Tablica relikwiarzowa. Na skutek nieodpowiedniego użytkowania i przechowywania a przede wszystkim niezachowanego zaplecka, płyta relikwiarza uległa bardzo silnemu zabrudzeniu. Zanieczyszczenia te zaobserwować można zwłaszcza na odwrociu podstawy oraz na wszystkich jej krawędziach. Efekt powierzchniowego zabrudzenia dodatkowo potęguje założona wtórnie warstwa szelaku. Równie znaczącą grupę zniszczeń zajmują uszkodzenia biologiczne, wynikające z niszczącej działalności owadów. Stopień uszkodzeń jest bardziej zaawansowany niż w przypadku oprawy relikwiarza.

Medaliony *Agnus Dei* (plakiety). Najprawdopodobniej w wyniku silnego urazu mechanicznego (upadku) relikwiarza, właściwości wytrzymałościowe gipsowego medalionu uległy osłabieniu doprowadzając do silnego uszkodzenia polichromo-

³⁹ Ze względu na multidyscyplinarny charakter obiektu, analizę stanu zachowania postanowiono przedstawić z podziałem na podstawowe części, elementy składowe, materiały.

wanego wyobrażenia patrona. Powstałe zniszczenia, zlokalizowane w prawej górnej części, występują w formie głębokich pęknięć i ubytków masy, dzieląc plakiety na cztery nieregularne fragmenty. Ponadto, na skutek powyższych uszkodzeń doszło do miejscowego odspojenia warstwy malarskiej, wzrostu kruchości oraz pudrowania się gipsu. Mniejsze medaliony *Agnus Dei* zachowały się w różnorodnym, lecz fizycznie stabilnym stanie. Analogicznie, jak w przypadku centralnego wyobrażenia, poddane zostały uszkodzeniom mechanicznym. Spośród wszystkich plakiet, widocznym zniszczeniom uległy jedynie te, rozmieszczone naprzemiennie, tj. w górnym lewym oraz prawym dolnym narożniku relikwiarza. Zewnętrzny czynnik niszczący spowodował uszkodzenia w postaci nieregularnych spękań i rozwarstwień masy, doprowadzając do podziału na mniejsze fragmenty oraz ich miejscowego przemieszczenia (różnica wysokości). Ponadto, na całej płaszczyźnie *Agnusków* zaobserwowano nierównomierne, punktowe zmiany optyczne w postaci jasno i ciemnobrązowych zaplamień. Wszystkie plakiety uległy również zanieczyszczeniom powierzchniowym (biologicznym).

Ornamentyka papierowa (*paperolles*). Powierzchnie oraz krawędzie papieroplastyki uległy bardzo silnemu zakurzeniu i zabrudzeniu, w wyniku czego wyraźnie poszarzały i pociemniały. Fragmentarycznie, papierowe dekoracje oraz ich wolne przestrzenie noszą ślady żerowania owadów w postaci ekskrementów. Zdecydowanie największą część zniszczeń stanowią uszkodzenia mechaniczne *paperolles*, występujące w formie licznych przetarć połączanych krawędzi papieru, rozwarstwień, przedarć i deformacji a nawet nieregularnych ubytków poszczególnych modułów. Ich stopień destrukcji doprowadził do obniżenia wartości estetycznej i artystycznej obiektu.

Tkaniny haftowane (brokaty). Na przestrzeni lat tkaniny narażone zostały na liczne uszkodzenia mechaniczne, chemiczne oraz biologiczne. Użytkowanie obiektu naraziło tekstylię na oddziaływanie niszczących czynników środowiska zewnętrznego; wahania temperatury i wilgotności względnej, oddziaływania światła widzialnego (VIS). Czynniki te są szczególnie niebezpieczne, gdyż inicjują długotrwałe procesy degradacji włókien w strukturze tkanin, tj. fragmentaryczna zmiana wymiarowa oraz osłabienie właściwości wytrzymałościowych. Ponadto, w wyniku procesu technologicznego (poprzez wklejenie) uległy one naciągnięciu i naprężaniu, co doprowadziło do nierównomiernego odkształcenia i deformacji. Widocznej destrukcji chemicznej uległy również drobne hafty tkanin. Powierzchniowo osłabione metalowe oploty stały się podatne na procesy korozyjne, zainicjowane poprzez bardzo wysokie powinowactwo chemiczne srebra do

siarki. W wyniku reakcji metalu ze związkami siarki (zanieczyszczenia powietrza H_2S), powstał siarczek srebra Ag_2S o barwie ciemnoszarego nalotu. Oksydacja metalu zlokalizowana jest równomiernie na powierzchni wszystkich metalowych opłotów brokatów. Obecność siarki w oplocie może także wynikać z białek pochodzenia zwierzęcego zawartych w rdzeniu nici⁴⁰. Na obecny stan zachowania tkanin wpływ miał również proces fotoutleniania (inicjowany poprzez barwnik lub cząsteczki włókna, które absorbują światło UV)⁴¹. Długotrwałe działanie światła sprawiło, że we włóknach, jak i barwnikach, nastąpiły zmiany fizyko-chemiczne (nici tkanin straciły swoją elastyczność, stały się kruche i łamliwe). Ponadto, proces ten spowodował także zmiany barwne, tj. nierównomierne rozjaśnienie, wypłowienie, utratę pierwotnego połysku i blasku. Natężenie zmian optycznych ujawnia się zwłaszcza pod papierowymi ornamentami, gdzie zachowało się oryginalne, pierwotne zabarwienie tkanin. Na zmiany wizualne wpływ miało również intensywne zanieczyszczenie w postaci kurzu i brudu⁴², powodujące miejscowo sklejenie i zlepianie tkanin. Prawdopodobnie, na skutek niewłaściwych warunków przechowywania doszło do zainfekowania tkanin relikwiarza zmianami mikrobiologicznymi oraz postaciami owadów (tworzących nieregularne otwory wlotowe, tunele, pajęczyny a nawet kokony).

Partykuły relikwii wraz z banderolami. Kości, jako wyjątkowo higroskopijny materiał organiczny stały się podatne nie tylko na absorpcję wszelkiego rodzaju zanieczyszczeń, ale również osłabienie strukturalne oraz w następstwie wszelkiego rodzaju urazy mechaniczne. Należy podkreślić, iż na ogólny stan zachowania surowca kostnego wpływ miały zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne czynniki niszczące. Istotne zmiany strukturalne mogą wynikać zatem z warunków depozycji oraz długotrwałego przebywania partykuł w zmiennym środowisku pH. W zasadowym otoczeniu następuje hydroliza kolagenu, powodująca znaczną kruchość materiału mineralnego, natomiast w kwaśnym (wynikającym tutaj z bezpośredniego kontaktu partykuł z tkaninami jedwabnymi o naturalnie kwaśnym odczynie) – minerały ulegają rozтворzeniu, doprowadzając do przesuszenia materiału (kolagenu). Sub-

40 [Anon], *Zastosowanie metody ablacji laserowej do czyszczenia zabytkowych tkanin*, źródło: <http://pl.scribd.com/doc.75594035/Zastosowanie-Metody-Ablacji-Laserowej-Do-Czyszczenia-Zabytkowych-Tkanin#page=23.pdf>, [dostęp: 19.03.2020].

41 Ł. Bratasz, *Ochrona zabytkowych tkanin*, Kraków 2011, s. 7.

42 Istotne znaczenie w procesie brudzenia ma rodzaj tworzywa włóknotwórczego oraz jego zróżnicowanie morfologiczne i technologiczne (skręt przędzy, splot wyrobu, czy jego szorstkości). E. Rybicki, *Problemy konserwacji wyrobów włókienniczych*, Łódź 2008, s. 14-18.

stancja organiczna może także absorbować sole mineralne, mocno usztywniające kolagen. Destruktywne zmiany w kościach są związane także ze zmianą ilości wody w bezpośrednim otoczeniu, tj. zbyt mała ilość spowodowała miejscowe spękanie kości, natomiast zbyt duża – hydrolizę struktur organicznych, rozpuszczanie i ługowanie związków mineralnych⁴³, co wpłynęło na osłabienie właściwości mechaniczne kości. Zewnętrznym czynnikiem niszczącym materiał kostny mogło być poddanie go działalności podwyższonej temperatury, w wyniku czego utracona została część organiczna, a kości stały się bardzo kruche i delikatne. Na fizyczny stan zachowania relikwii niewątpliwym wpływ miał także brak przeszklenia ramy, który mógł przyczynić się do nadmiernego użytkowania przedmiotu kultu (rutynowego oczyszczania), bądź co gorsza – nieodwracalnego zatracenia zawartości relikwiarza. Prawdopodobnie, pierwotnie obiekt zawierał około 110 drobnych partykuł relikwii świętych. Niestety, do czasów dzisiejszych przetrwała mniej niż połowa, około 45. Trudno jednoznacznie ustalić, w jakim czasie i okolicznościach materiał kostny podległ bezpowrotnie zatraceniu. Wraz z zaprzepaszczaniem części relikwii, zaginięciu uległy również ich papierowe etykiety.

PRZEBIEG PRAC KONSERWATORSKO-RESTAURATORSKICH⁴⁴

Zgodnie z Kodeksem Etyki Konserwatora Dziej Sztuki zabytki muzealne wykonane z materiałów pochodzenia organicznego powinny podlegać wszelkim zasadom i wymagom w procesie postępowania historyczno-technologiczno-konserwatorskiego. Wskazuje on podstawowe kierunki postępowania wstępnego, rozpoznawczego a także profilaktyczno-zabezpieczającego, co pozwala na profesjonalne wykonywanie zabiegów konserwatorsko-restauratorskich⁴⁵. W analizowanym w niniejszym artykule obiekcie, podstawowym celem prac było zahamowanie procesów destrukcji przy jednoczesnym wzmocnieniu i zabezpieczeniu osłabionej struktury. Głównym założeniem podjętych zabiegów było podniesienie wartości estetycznej przy możliwie maksymalnym zachowaniu autentyczności przedmiotu kultu. W związku

43 B. Miazga, op. cit., s. 54-55.

44 Ze względu na dużą różnorodność zastosowanych w budowie obiektu materiałów i surowców, przebieg przeprowadzonych zabiegów przedstawiono z podziałem na podstawowe części/materiały składowe.

45 M. Rudy, *Materia organiczna w zabytkach rzemiosła artystycznego - ich konserwacja i restauracja* [w:] *Problemy muzeów związane z zachowaniem i konserwacją zbiorów*, Szreniawa 2019, s. 72.

z powyższym zdecydowano się na przeprowadzenie konserwacji zachowawczej z elementami zabiegów restauratorskich (rekonstrukcją) poszczególnych materiałów składowych. Przed przystąpieniem do specjalistycznych zabiegów wykonano dokumentację fotograficzną i opisową. Przeprowadzono szereg obserwacji identyfikujących materiały, technikę wykonania i stan zachowania pod kątem zakażeń biologicznych i mikrobiologicznych. Wszelkie prace przy obiekcie rozpoczęto od demontażu jego ramy oraz dezynfekcji i dezynsekcji.

Tablica relikwiarzowa. Przestrzenna forma relikwiarza spowodowała konieczność skonstruowania odpowiednio dostosowanego do obiektu podłoża, zabezpieczającego ornamenty papierowe (*paperolles*) i medaliony *Agnus Dei* przed uszkodzeniami mechanicznymi, wynikającymi z prowadzenia prac na odwrociu płyty. Najskuteczniejszym rozwiązaniem okazało się zastosowanie gąbki z wyciętym w miejscu największego medalionu otworem. Rewers tablicy wstępnie oczyszczono przy pomocy pędzli z miękkim włosiem. Grubsze warstwy zabrudzeń czyszczono mechanicznie przy użyciu specjalistycznych narzędzi. Wyjątkowo intensywne i trudno usuwalne zanieczyszczenia poddano oczyszczaniu chemicznemu z użyciem enzymów. Ze względu na stosunkowo niski stopień zniszczeń biologicznych, nie zagrażający kondycji podstawy, nie zdecydowano się na uzupełnienie ubytków spowodowanych żerowaniem owadów.

Medaliony *Agnus Dei* (plakiety). Prace konserwatorskie rozpoczęto od wykonania prób oczyszczania enzymatycznego oraz chemicznego, poprzez założenie okładów w specjalnych komorach. Przeprowadzone testy przyniosły widoczne efekty jedynie w przypadku enzymatycznego oczyszczania polichromowanego medalionu. Powstałe na skutek silnego urazu mechanicznego ubytki centralnie zlokalizowanego wyobrażenia (św. Jan Nepomucen), uzupełniono klejową masą gipsową, nakładając kolejne warstwy na przeschnięte partie (fot. 11). Nadmiar uzupełnień delikatnie szlifowano papierem ściernym o wysokiej gradacji. Scalanie kolorystyczne uzupełnionych fragmentów oraz pozostałych dwóch z czterech plaket wykonano przy użyciu farb akwarelowych⁴⁶, stosując metodę kreski oraz punktu. Całą powierzchnię polichromii gipsowego medalionu zabezpieczono werniksem akrylowym⁴⁷.

Ornamentyka papierowa (*paperolles*). Prace na powierzchni lica obiektu rozpoczęto od powierzchniowego oczyszczania (omiecienia) pędzelkami japońskimi. Trudne do usunięcia zabrudzenia *paperolles* doczyszczano przy użyciu specjali-

46 Farby akwarelowe *Lefranc & Bourgeois* sporządzone na bazie 1% MC.

47 Werniks akrylowy satynowy *Lefrance & Bourgeois*.



11. Fragment polichromowanego medalionu relikwiarza podczas uzupełniania ubytków, fot. Dominika Popiołek

stycznych narzędzi dentystycznych. Ze względu na bardzo zaawansowany stopień destrukcji obiektu oraz jego charakter, odstąpiono od użycia odkurzacza. Proces oczyszczania kontynuowano poprzez zastosowanie enzymów, tj. tamponowanie wacikami nasączonymi amylazą ślinową, a następnie neutralizowanie czyszczonych partii wodą destylowaną. Tą samą metodykę prac w zakresie czyszczenia i konserwacji ornamentyki „papierowych relikwiarzy” zaleca Pauline Webber⁴⁸. Podczas tego zabiegu zwrócono szczególną uwagę na to, aby nie wywierać zbyt dużego nacisku, ponieważ krawędzie papieru były już osłabione, mocno uszkodzone mechanicznie. Ruchome (luźne) fragmenty dekoru podklejono przy użyciu

48 C. Battison, op. cit.

modyfikowanego kleju winylowego⁴⁹, od lat stosowanego w konserwacji tkanin zabytkowych (łącznie z grupą klejów syntetycznych, tj. akrylany oraz kopolimery etylenu i octanu winylu⁵⁰). Większe moduły *paperolles* stabilizowano fragmentarycznie drobnymi ściskami stolarskimi. Ich ubytki uzupełniono dobraną pod względem gramatury, struktury oraz powierzchni teksturą falistą oraz papierem artystycznym, tonowanym i podbarwionym do oryginału farbami akwarelowymi. Docięte do kształtu paski wklejano i pozostawiano do wyschnięcia pod miejscowym obciążeniem. Końcowym etapem prac było scalenie kolorystyczne do oryginału krawędzi uzupełnień, stosując pasty pozłotnicze⁵¹. Złocenie aplikowano etapowo, „z pędzla” lub bezpośrednio palcem. Etap ten powtórzono również w miejscach, gdzie warstwa złoczeń została uszkodzona mechanicznie (przetarta) bądź zmieniona optycznie (wyblakła).

Tkaniny satynowe i haftowane (brokaty). Wszystkie powierzchnie materiałów poddano wstępnemu oczyszczaniu, poprzez delikatne omiecenie pędzlami o miękkim włosiu. Proces ten kontynuowano poprzez oczyszczanie chemiczne tkanin z użyciem enzymów. Edward Rybicki twierdzi, że skuteczność ich działania jest zależna od wielu czynników: aktywności enzymatycznej, temperatury, czasu czyszczenia oraz odczynu pH⁵². Otrzymując pozytywne efekty zabiegu, oczyszczone powierzchnie neutralizowano oraz pozostawiano do wyschnięcia. Dodatkowym zabiegiem podległy również metalizowane oploty nici, których powierzchnię czyszczono mechanicznie z produktów korozji srebra, przy użyciu gumek w ołówku. Pozostałe na powierzchni oplotów naloty, usuwano chemicznie. W wyniku przeprowadzonych testów stwierdzono, iż najbardziej efektywne wyniki (tj. tłuste części składowe brudu uległy rozpuszczeniu) uzyskano stosując rozpuszczalnik organiczny⁵³. Metodyka zabiegu została uzależniona od techniki i technologii wykonania samego relikwiarza; większe przestrzenie brokatów czyszczono poprzez wykonywanie okładów, natomiast mniejsze tamponowano. Zastosowanie rozpuszczalnika przyczyniło się nie tylko do chemicznego oczyszczenia metalowych oplotów nici,

49 Klej winylowy polioctan *Vinavil NPC*. Spoiwo modyfikowano przy użyciu 2% MC i węgla magnezu.

50 B. Pretzel, *Evaluating the use of adhesives in textile conservation, Tests and evaluation matrix*, „The Conservator” 1997, nr 21, s. 48-58.

51 Pasta pozłotnicza *Goldfinger Daler Rowney*, kolor Green Gold + Antique Gold na bazie 2% MC.

52 E. Rybicki, *Problemy konserwacji wyrobów włókienniczych*, Łódź 2008, s. 93.

53 Rozpuszczalnik organiczny 1,5% wodny roztwór kwasu cytrynowego. Do usuwania zaplamień miejscowych zaleca się również inne kwasy, tj. 5% kwas octowy oraz 1% kwas szczawiowy, E. Rybicki, op. cit., s. 300.

ale doprowadziło również do stabilizacji odczynu pH tkanin. Następnie, w celu kompleksowania jonów metali (produktów korozji), w powierzchnie metalowych opłotów nici wtapowano kwas wersenowy⁵⁴, który kolejno neutralizowano, nie doprowadzając do przemoczenia brokatów. Przed przystąpieniem do kolejnych zabiegów, metalowe opłoty nici zabezpieczono inhibitorem korozji⁵⁵, a następnie po upływie 24 godzin żywicą akrylową⁵⁶, nanoszoną punktowo z pędzelka. Ostatnim etapem prac konserwatorskich było podklejenie pojedynczych, newralgicznych części nici metalizowanych. Zabieg ten poprzedzono skrupulatnym ułożeniem i dopasowaniem nitki, które stopniowo podklejano przy użyciu kleju winylowego oraz specjalistycznych narzędzi dentystrycznych.

Partykuły relikwii wraz z banderolami. Ze względu na wyjątkowo delikatną strukturę materiałów zdecydowano się na poddanie ich wyłącznie konserwacji zachowawczej. Podobny skład i budowa kości (partykuł relikwii) do artefaktów wykonanych z kości słoniowej, rogu czy poroża sprawia, że metodyka ich konserwacji jest bardzo zbliżona. Do utrzymania w czystości tych surowców, jako bezpieczne usunięcie zanieczyszczeń Tom Stone poleca delikatne oczyszczenie miękką szczotką, kierując kurz i brud w stronę dyszy odkurzacza pokrytej gazą. Niestety, zarówno zła kondycja partykuł, jak i forma samego relikwiarza, wykluczyły powyższe zalecenia. Zdecydowano się natomiast na kontrolowane oczyszczanie wszystkich partykuł wraz z etykietami, poprzez omiecenie przy użyciu miękkich pędzli japońskich. Trudno dostępne partie oraz newralgiczne części obiektu doczyszczano mechanicznie patyczkami bawełnianymi. Stone dodaje również, że jeśli oczyszczenie mechaniczne jest niewystarczające, gładką nieporowatą kość można oczyścić wodą i łagodnym mydłem lub pastą (detergent anionowy). Oczyszczana powierzchnia powinna pozostać nawilżona tylko przez kilka sekund, a następnie natychmiast osuszona bawełnianym wacikiem i zneutralizowana. Autor przestrzega również przed bezpośrednim stosowaniem wody i moczeniem uszkodzonych powierzchni kości⁵⁷. Podobne stanowisko w temacie zajmuje Beata Miazga, która uważa, że kości ze względu na swą kruchość i roz-

54 Związek kompleksowy, sekwestrujący - kwas wersenowy, 1% wodny roztwór EDTA.

55 Inhibitor korozji metalu 1 % BTA w etanolu.

56 Żywica akrylowa na bazie metakrylanu etylu i akrylanu metylu, 5% Paraloid B-72 w toluenie.

57 T. Stone, *Care of Ivory, Bone, Horn and Antler*, „Canadian Conservation Institute (CCI)”, nr 6/1, źródło: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/care-ivory-bone-horn-antler.html>, [dostęp: 26.03.2020].

drobnienie, nie powinny być w ogóle poddawane działaniu wody, bowiem może to spowodować ich odkształcanie⁵⁸. Co więcej, współczesna literatura tematu wspomina nawet o stabilizacji i konsolidacji osłabionych kości za pomocą kleju dyspersyjnego lub żywicy akrylowej⁵⁹, podczas gdy w przeszłości do strukturalnego wzmocnienia używano wyłącznie: wosk parafinowy, klej zwierzęcy, szelak⁶⁰. Ze względu na zróżnicowaną formę oraz wyjątkowo porowatą strukturę partykuł relikwii, całkowicie zrezygnowano z ich oczyszczania chemicznego i wzmocnienia strukturalnego, które z dużym prawdopodobieństwem doprowadziłyby nie tylko do nadmiernego przemoczenia, ale w następstwie do intensywnego przeklejenia i wybłyszczenia kości. Końcowym etapem prac było podklejenie ruchomych (luźnych) fragmentów banderol oraz partykuł przy użyciu kleju zwierzęcego, pozostawiając je pod lekkim obciążeniem.

Polichromowana rama. Powierzchnię oprawy oczyszczono mechanicznie przy użyciu odkurzacza z wymiennymi końcówkami. Intensywnie zakurzone i zabrudzone fragmenty doczyszczano enzymatycznie oraz chemicznie, neutralizując je wodą destylowaną. Metalowa zawieszka została oczyszczona mechanicznie z produktów korozji, ustabilizowana chemicznie oraz powierzchniowo zabezpieczona⁶¹. Powstałe na przestrzeni lat uszkodzenia mechaniczne w postaci nieregularnych ubytków wypełniono kitem-masą szpachlową⁶². Uzupełnienia ubytków scalono kolorystycznie do oryginału farbami akrylowymi⁶³. Zrekonstruowano warstwy złocień wałków. Lico polichromowanej ramy zabezpieczono powierzchniowo poprzez założenie warstwy werniksu⁶⁴. Ostatnim etapem prac było zwymiarowanie oprawy i dopasowanie nowej szyby do lustra ramy (ze względów konstrukcyjnych dobrano najcieńsze dwu milimetrowe szkło). Powyższe prace stolarskie wykonano poprzez wzmocnienie szkieletu ramy, poszerzając go od strony rewersu. W tym celu wprowadzono dodatkowe listewki, montując je przy użyciu 14 drob-

58 B. Miazga, op. cit., s. 55.

59 Konsolidacja kości przy użyciu PVA (V7) oraz Palaroidu B-72, [Anon], *Conservation of Bone, ivory, Teeth and Antler*, źródło: <https://nautarch.tamu.edu/CRL/conservationmanual/File3.htm>, [dostęp: 05.04.2020].

60 B. Wills, C. Ward, V. Sáiz Gómez, *Conservation of Human Remains from Archaeological Contexts*, źródło: https://research.britishmuseum.org/PDF/Regarding-the-Dead-Chapter-6_02102015.pdf, [dostęp: 05.04.2020].

61 Żywica akrylowa na bazie metakrylanu metylu, 10 % Paraloid B-44 w toluenie.

62 Kit - masa szpachlowa Tikkurila COLOWOOD, kolor biały.

63 Farby akrylowe Daler Rowney.

64 Prace konserwatorsko-restauratorskie polichromowanej ramy wykonała Justyna Rochon.



12. Tablica relikwiarzowa po przeprowadzonych zabiegach konserwatorsko-restauratorskich, fot. Marian Kosicki

nych wkrętów. Etap ten był konieczny do stabilizacji samej konstrukcji oprawy oraz powierzchniowego zabezpieczenia (zamknięcia) wnętrza relikwiarza⁶⁵. Po zakończeniu wszelkich zabiegów tablicę relikwiarzową zreintegrowano z ramą oraz sporządzono dokumentację powykonawczą oraz fotograficzną (fot. 12). Całokształt prac konserwatorsko-restauratorskich przy artefakcie trwał półtora roku, natomiast w 2. połowie 2014 roku obiekt ostatecznie wyeksponowano na muzealnej wystawie stałej.

65 Dziękuję Ewie Martin-Sobeckiej za konsultacje dotyczące programu prac konserwatorskich.

BIBLIOGRAFIA:

- Bratasz Łukasz, *Ochrona zabytkowych tkanin*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2011.
- Chavent Martine, *Paperoles, canivets: images des saints*, Musée de Fourvière, Lyon 1988.
- Florian Melinda, *Rolled, Scrolled, Crimped, and Folded: The Lost art of Filigree Paperwork*, British and European Museums, Nowy Jork 1988.
- Hochleitner Janusz, *św. Jan Nepomucen jako katolicki bohater kulturowy*, „Studia Ełckie” 2009, nr 11, s. 124-135.
- Kobus Zbigniew, *Kult relikwii świętych*, „Anamnesis” 2005, <https://vademecumliturgiczne.pl/2017/11/13/kult-relikwii-swietych/> [dostęp: 25.11.2021].
- Marek Józef, Rotter Lucyna, *Historia, cuda, kult*, eSPe, Kraków 2012.
- Mazurczak Małgorzata Urszula, *Religijno-kulturowa funkcja relikwiarzy. W kręgu genezy obrazowania ciała świętych w sztuce europejskiej*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2012, t. III, s. 45-66.
- Miazga Beata, *Zabytek archeologiczny jako źródło informacji o przeszłości, Badania specjalistyczne śladów produkcji, użytkowania i depozycji artefaktów*, Instytut Archeologii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017.
- Nadrowski Henryk, *Twórca i odbiorca sztuki sakralnej naszych czasów*, „Studia Theologica Varsoviensia”, 1987, nr 25/1, s. 54-85.
- Nowiński Janusz, *Agnusków zapomniana moc, sława i piękno - rzecz o papieskim Agnus Dei*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2011, nr 30, s. 245-258.
- Pasierb Janusz, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II*, „Collectanea Theologica” 1970, nr 40/3, s. 7-26.
- Pretzel Boris, *Evaluating the use of adhesives in textile conservation, Tests and evaluation matrix*, „The Conservator” 1997, no 21, s. 48-58.
- Popiel Jan, *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej*, „Sztuka Sakralna” 1964, nr 12, s. 1428-1429.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Stefan Kozakiewicz, PWN, Warszawa 1969.
- Ślesiański Władysław, *Konserwacja zabytków sztuki*, t. 3, Arkady, Warszawa 1995.
- Rudy Maria, *Materia organiczna w zabytkach rzemiosła artystycznego - ich konserwacja i restauracja* [w:] *Problemy muzeów związane z zachowaniem i konserwacją zbiorów*, Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, Szreniawa 2019, s. 72-96.
- Rybicki Edward, *Problemy konserwacji wyrobów włókienniczych*, Polska Akademia Nauk, Łódź 2008.
- Szczepkowska-Naliwajek Kinga, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1996.
- Battison Clair, *Natural Born Quillers - Conservation of Paper Quills on the Sarah Siddons Plaque Frames*, „Conservation Journal”, 1998 Issue 27, źródło: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-27/natural-born-quillers-conservation-of-paper-quills-on-the-sarah-siddons-plaque-frames/>, [dostęp: 27.03.2020].

- Stone Tom, *Care of Ivory, Bone, Horn and Antler*, Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 6/1, źródło: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/care-ivory-bone-horn-antler.html>, [dostęp: 26.03.2020].
- Nadolski Bogusław, *Leksykon symboli liturgicznych*, Salvator, Kraków 2012.
- Wills Barbara, Ward Clare, Sáiz Gómez Vanessa, *Conservation of Human Remains from Archaeological Contexts*, źródło: <http://research.britishmuseum.org/PDF/Regarding-the-Dead-Chapter-602102015pdf>, [dostęp: 05.04.2020].
- Koss Andrzej, Marczak Jan, Szambelan Rafał, *Nowe technologie. Możliwości wykorzystania laserów w konserwacji dzieł sztuki i zabytków*, „Cenne, bezcenne, utracone”, 2002, nr 2 (32), s. 21-22.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- <https://www.ipir.ulaval.ca/fiche.php?id=192>, [dostęp: 09.03.2020]
- <https://nautarch.tamu.edu/CRL/conservationmanual/File3.htm>, [dostęp: 05.04.2020]
- <http://nepomuki.pl/nepomuk/kult.htm>, [dostęp: 19.03.2020]
- <https://perspective.revues.org/1232?lang=fr>, [dostęp: 19.03.2020]

SUMMARY

SELECTED HISTORICAL-ICONOGRAPHIC-CONSERVATION
ISSUES OF THE 18TH-CENTURY RELIQUARY OF THE
“PAPEROLLES” TYPE OF ST. JOHN OF NEPOMUK

The cult of saints and blessed, as well as the cult of relics connected with it, is an issue which raises many controversies and emotions. Not only for ethical and moral reasons, but also for conservation reasons. Apart from the individual development of the concept and methodology of treatment, the object required above all a special approach and respect for the *historic substance* (?). Its multidisciplinary character also posed a considerable scientific challenge, combining several separate specialisations, i.e. the conservation of organic materials, textiles, paper plastics, plaster ornamentation, metal, polychrome wood and even carpentry work. The multidirectionality of the object of worship is also evident through the combination of many independent sciences: theology, history of medicine and art, artistic craftsmanship, ethnography. The reliquary, subjected to observation, analysis and research in this article, thus combines the spheres of earthly and extraterrestrial life - *the profane with the sacred*. This issue seems to concern both the theoretical and practical parts of the work.

The above-mentioned historical-iconographic-conservation study is not only an emphasis on the versatility and problematic nature of the reliquary, but should become an argument for its new documentary value. Thanks to the conducted observations, analyses and studies of the form, adopted constructional and artistic solutions, provenance (principal, contractor, subsequent owners), it visually highlights the authenticity of the artefact. What is most important, it shows and allows to understand the most important feature of the object - its original utility value (liturgical equipment with ritual function), which over the years lost its importance becoming a historic, museum object, so-called semiophore, useful for science, education.

ŻYCIE Z RZEKĄ. WODNIACY NAD WISŁĄ I DRWĘCĄ.
WYSTAWA CZASOWA W PARKU ETNOGRAFICZNYM
W KASZCZORKU

Na przestrzeni ostatnich lat pracownicy Działu Rybołówstwa i Zajęć Wodnych Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu realizowali ekspozycje czasowe w siedzibie Muzeum¹, ale także prezentowali je we współpracy z instytucjami i stowarzyszeniami. W 2012 roku przygotowano niewielką plenerową ekspozycję narzędzi połowu i pomocniczego sprzętu rybackiego, zaaranżowaną na inaugurację sezonu turystycznego *Święto ryby - JESIOTR POWRACA* w Zalesiu koło Chełmży, organizowaną przez Urząd Gminy w Chełmży, przy współpracy z Lokalną Grupą Rybacką „Rybak”². W 2014 roku pracownicy Działu opracowali scenariusz wystawy czasowej *Tradycje rybołówstwa i wędkarstwa na Pojezierzu Brodnickim* dla Stowarzyszenia Lokalna Grupa Rybacka „Drwęca” z siedzibą w Grzmięcej³. Narracja tej wystawy została oparta o cykl czterech pór roku, ponieważ takie ujęcie tematu pokazuje rybołówstwo na Pojezierzu Brodnickim jako zajęcie nierozzerwalnie związane ze środowiskiem naturalnym, które w ciągu roku podlega istotnym zmianom. Uznano także, że ten sposób prezentacji bardziej zainteresuje turystów oraz dzieci i młodzież szkolną, do których wystawa jest przede wszystkim adresowana⁴. Realizacja ekspozycji była dużym przedsięwzięciem, bowiem autorzy scenariusza

1 Dobrym przykładem jest wystawa czasowa *Dla żeglowania bezpiecznego. Święci patroni i sanktuaria wodniaków wiślanych* otwarta z okazji ustanowionego przez Sejm RP w 2017 Roku Rzeki Wisły.

2 *Lato rozpoczęli z Rybakiem*, „Kurenda. Gazeta gminy Chełmża” 2012, nr 7, s. 6.

3 Osada Grzmięca leży na Pojezierzu Brodnickim w województwie kujawsko-pomorskim, powiecie brodnickim, w gminie Zbicžno. Na wystawę przeznaczono zabytkowy budynek Ośrodka Tradycji Rybactwa i Wędkarstwa.

4 Wystawa będzie prezentowana w Grzmięcej do 31 sierpnia 2024 r.

a przewóz towarów drogą wodną długo funkcjonował jako jedyny sposób transportu towarów masowych. Dawały pracę rybakom, flisakom, piaskarzom, przewoźnikom, szyprom – swoistej grupie zawodowej wodniaków, która ściśle związała z nimi życie swoje i swojej rodziny, a w której profesje były przekazywane z ojca na syna. Dziś trudno uwierzyć, że jeszcze w latach 30. XX wieku w miastach nadwiślańskich wodniacy stanowili jedną z najliczniejszych i najsilniejszych grup zawodowych. Zamieszkiwali zazwyczaj określony obręb miasta położony blisko rzeki. Ekspozycja ma na celu właśnie pokazać specyfikę tej grupy zawodowej i różnorodność zajęć ludzi pracujących na wodzie. Wystawa koncentruje się na wybranych miejscach z najbliższej okolicy Torunia oraz kilku miejscowości województwa kujawsko-pomorskiego położonych nad Wisłą i Drwęcą.

Oddział Muzeum Etnograficznego leży w zakolu Drwęcy, w pobliżu jej ujścia do Wisły. Do 1976 roku była to odrębna wieś – Kaszczorek, która stała się wtedy dzielnicą Torunia. Park Etnograficzny zlokalizowany jest dokładnie w miejscu dawnej osady Wygoda, która wcześniej stała się częścią Kaszczorka⁷. Osada, w początkach istnienia jednodworca (karczma), powstała przy przeprawie promowej przez Drwęcę⁸, istniejącej do 1893 roku, gdy zbudowano na rzece most⁹. Powstające u przewozów karczmy najczęściej nazywano Wygoda lub Czekaj¹⁰, a rozwijające się później przy nich osady przejmowały te nazwy¹¹. Bezpośrednie sąsiedztwo dwóch rzek wywarło ogromny wpływ na życie mieszkańców zarówno Kaszczorka, jak i Złotorii, leżącej po drugiej stronie Drwęcy. Większość rodzin utrzymywała się z pracy na rzece.

Park Etnograficzny obejmuje zagrodę rybacko-rolniczą z zachowaną *in situ* chałupą z końca XVIII wieku oraz ekspozycję architektury związanej z rybołówstwem i zajęciami wodnymi¹². Na wystawę przeznaczono północną izbę mieszkalną o po-

7 *Skorowidz Miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. Tom XI. Województwo Pomorskie*, Warszawa 1926, s. 57.

8 O. L. Steinmann, *Der Kreis Thorn. Statistische Beschreibung*, Thorn 1886, s. 184.

9 „Most na Drwęcę w Złotorii oddano wczoraj do użytku publicznego. Dla Złotorii i kawałka za Drwęcą do Prus należącego jest to komunikacja nader ważna.”, cyt. za: „Gazeta Toruńska”, 17.12.1893 r., s. 3.

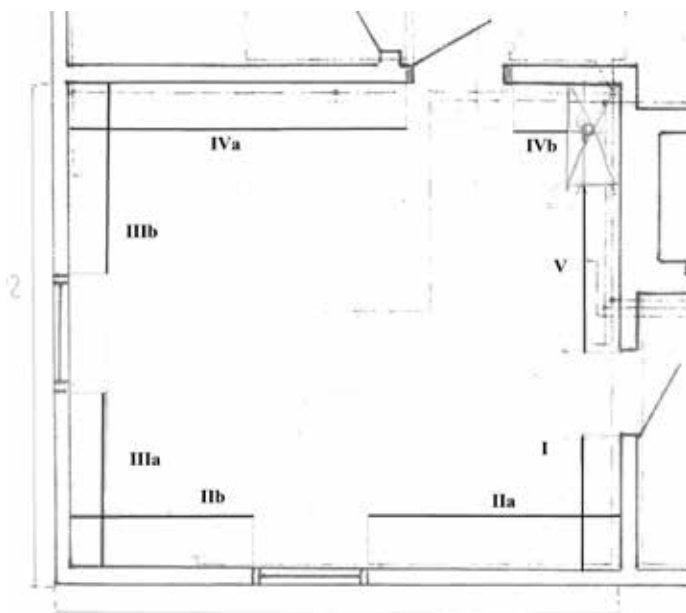
10 Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. III, Warszawa 1972, s. 9-11.

11 *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. I, Warszawa 1880, s. 790.

12 Szerzej o ekspozycji w Parku Etnograficznym w Kaszczorku zob. T. Okoniewska, *Zagroda rybacko-rolnicza w Kaszczorku. Cz. 1.*, „Pomorze i Kujawy”, listopad 1999, s. 13-15; A. Trapszyc, *Rybołówstwo i zajęcia wodne w ekspozycji na wolnym powietrzu w Kaszczorku pod Toruniem* [w:] *Muzealnictwo Morskie i rzeczne. Materiały z konferencji, Gdańsk, 28-29 kwietnia 1994*, Warszawa 1995, s. 64-67.

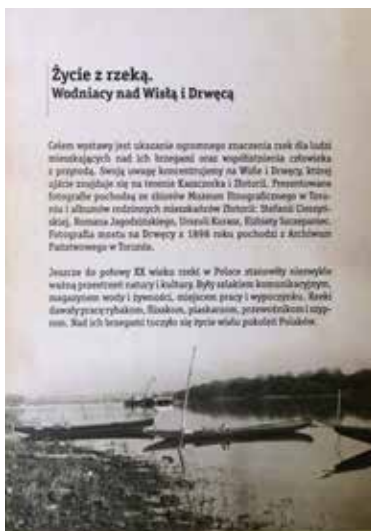
wierzchni około 26 m². Fotografie formatu 50 x 50 cm wydrukowano na planszach PVC zawieszonych bezpośrednio na ścianach, które na etapie tworzenia scenariusza roboczo ponumerowano cyframi rzymskimi od I do V.

Twórcy wystawy sięgnęli do zasobów archiwalnych Muzeum Etnograficznego w Toruniu, zamierzając początkowo głównie na nich oprzeć ekspozycję¹³. Równolegle w czasie powstawania scenariusza autorzy w latach 2014-2015 prowadzili badania terenowe w Złotorii, położonej na lewym brzegu Drwęcy, w pobliżu jej ujścia do Wisły. W trakcie wywiadów pozyskano od mieszkańców ponad sto fotografii archiwalnych dokumentujących życie codzienne tej wsi, ale także ważne wydarzenia, jak pierwsza komunia święta, budowa mostu, czy poświęcenie krzyża przydrożnego. Zdjęcia pokazały także związek mieszkających tu ludzi z obiema rzekami, które były miejscem pracy, rekreacji oraz spotkań towarzyskich. Uwaga pracowników Muzeum poświęcana zdjęciom z albumów rodzinnych, wywołała u rozmówców większą otwartość i ich zainteresowanie lokalną historią, co pozwoliło na poszerzenie kręgu udzielających wywiadu oraz kontynuację wciąż prowadzonych poszukiwań.



2 Rzut przyziemia północnej izby mieszkalnej w chałupie z Kaszczorka z naniesioną numeracją ścian, opr. Dorota Kunicka

13 Autorami scenariusza wystawy są: dr Artur Trapszyc oraz Dorota Kunicka.



3. Plansza z tekstem wstępnym, fot. Adam Zakrzewski



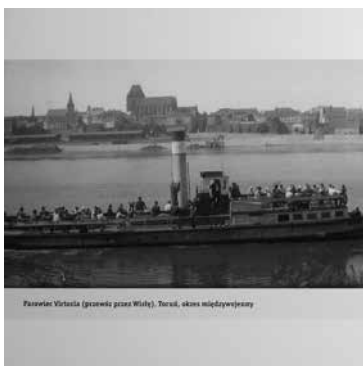
4. Plansza ze zdjęciem nadbrzeża portowego w Toruniu w okresie międzywojennym, fot. Adam Zakrzewski

Fotografie zostały skopiowane w formie cyfrowej, a oryginały wróciły do właścicieli. Postanowiono także zmienić pierwotną koncepcję wystawy i wykorzystać te niezwykle ciekawe materiały, tylko uzupełniając je o zasoby Muzeum. Ekspozycja została podzielona na dwie części, jedna z nich to prezentacja zawodów wodniackich, w której wykorzystano jedenaście zdjęć z muzealnego archiwum. Druga zaś, zawierająca czternaście plansz, poświęcona jest Złotorii i opiera się głównie na fotografiach pozyskanych od jej mieszkańców w czasie penetracji terenowych.

Wystawę otwiera plansza z krótkim tekstem wstępnym i fotografią Wisły w Brdujściu w Bydgoszczy. Na sąsiednich dwóch ścianach zaprezentowano w sumie dziesięć fotografii, głównie z okresu międzywojennego, dokumentujących wizerunki wodniaków wiślanych z różnych zawodowych: tragarzy portowych z Torunia, grudziądzkich piaskarzy, właściciela toruńskiej wypożyczalni łodzi i kajaków, nieszawskich rybaków, a także flisaków na tratwie w okolicach Torunia. Tę część otwiera międzywojenne zdjęcie toruńskiego nadbrzeża wiślanego, wywołujące zwykle duże wrażenie z uwagi na nagromadzoną w porcie znaczną liczbę różnych jednostek pływających. Daje to zwiedzającym wyobrażenie jak wzmoczone



Dobierzy (stacja portowa), Toruń, okres międzywojenny



Parowiec Victoria (przebieg przez Wisłę), Toruń, okres międzywojenny



Płaskaczce w łodzi, Toruń/Grodzińsk, okres międzywojenny

5 Plansze ze zdjęciami przedstawicieli różnych zawodów związanych z Wisłą, fot. Adam Zakrzewski

wówczas był ruch w toruńskim porcie. W jednym miesiącu przypluwało do Torunia, w zależności od pory roku, od kilku do kilkudziesięciu statków i barek¹⁴.

Na jednym ze zdjęć ujęto przepływający przez Wisłę parowiec „Victoria” należący do Antoniego Dittmanna, który od 1923 roku świadczył usługi przewozowe przez Wisłę w Toruniu¹⁵. Trzy ostatnie fotografie dokumentują barkę – domek pływający i jego mieszkańców oraz barki transportowe. Środkowe zdjęcie przedstawia holowanie czterech barek spiętych w jednym rzędzie obok siebie *w lagę*¹⁶. Była to ogólnie znana i przyjęta zasada spławiania barek w dół rzeki, czyli z wodą. Przy holowaniu w górę rzeki korzystniej było wiązać barki na długim holu pojedynczo *w pociąg*¹⁷. Barki na zdjęciu prowadził holownik tylnokołowiec „Goplana”¹⁸. Ta część ekspozycji wprowadza zwiedzających w tematykę dawnych zajęć wodnych i pomaga zrozumieć znaczenie rzek dla mieszkających nad nimi ludzi.

14 R. Bugowski, *Kariera zawodowa Ludwika Szymańskiego, właściciela Domu Ekspedycyjno-Handlowego w międzywojennym Toruniu*, „Rocznik Toruński” 2014, t. 41, s. 68.

15 Ibidem, s. 70.

16 Określenie *w lagę* pochodzi od wieloletniego kapitana żeglugi śródlądowej i było powszechnie używane, D. Kunicka, zapis wywiadu terenowego z 14.08.2019 r. Informator pochodzi ze starej rodziny szyperskiej, por. F. Manikowski, *Wodniackie korzenie szyperskich rodzin*, „Prosto z pokładu”, kwiecień-maj 2015, s. 6-10.

17 J. Lambor, *Locja rzeczna*, Warszawa 1953, s. 200.

18 Holownik zbudowany w Dreźnie w 1899 r. jako „Hameln”, w okresie międzywojennym otrzymał imię „Goplana”, D. Kunicka, zapis wywiadu terenowego z 14.08.2019 r.



6 Plansze ze zdjęciami wodniaków i barek, fot. Adam Zakrzewski



7. Fotografie dokumentujące życie codzienne w Złotorii, fot. Adam Zakrzewski



8. Dyskusja na temat lokalizacji zagrody, w której wykonano zdjęcie z wykopek, fot. Artur Trapszyc

Drugą część wystawy otwiera cykl grupowych zdjęć dzieci. Pierwsze z nich to pamiątka uroczystości I komunii świętej z 1935 roku. Wśród dzieci jest ksiądz Stanisław Kossak-Główczewski, od 1934 roku proboszcz parafii w Kaszczorku¹⁹, dla której wówczas Złotoria była filią²⁰. Następną fotografię wykonano w latach 30. XX wieku przed budynkiem szkoły, zbudowanym w czasie zaboru pruskiego w 1847 roku²¹. Na zdjęciu można zobaczyć Kazimierę Maćkowiak, od 1927 roku kierowniczkę Publicznej Szkoły Powszechnej w Złotorii²². Zarówno ksiądz, jak i nauczycielka, to postaci bardzo dla tej społeczności ważne. W połowie października 1939 roku niemieckie władze okupacyjne przystąpiły do akcji systematycznej likwidacji polskich nauczycieli i inteligencji w Toruniu i powiecie toruńskim.

19 W. Rozynkowski, *Toruń-Kaszczonek. Historia i terażniejszość*, Toruń 2001, s. 43.

20 P. Birecki, *Złotoria. Z dziejów parafii i kościoła p.w. św. Wojciecha*, Złotoria 2006, s. 17-18.

21 S. Giziński, *Złotoria w historii i legendzie*, Rypin 1999, s. 62.

22 H. S. Kamiński, *Słownik biograficzny nauczycieli poległych i zmarłych w latach 1939-1945*, „Rocznik Toruński” 1991, t. 20, s. 110.

Aresztowań dokonywano od 17 października, większość, w tym księdza proboszcza i złotoryjską nauczycielkę, stracono w podtoruńskim lesie na Barbarce²³.

Kolejne zdjęcie, na którym ujęto także dzieci, tym razem przedszkolne, pochodzi prawdopodobnie z początku lat 60. XX wieku. Tu wśród przedszkolaków widać siedzącą w pierwszym rzędzie wychowawczynię oraz stojącą „panią kuchenkową”, która jest do dziś niezwykle mile wspomинana²⁴.

Na sąsiedniej ścianie eksponowanych jest sześć plansz ze zdjęciami dokumentującymi zajęcia codzienne mieszkańców Złotorii, jak wykopki, rekreacja nad Drwęcą, zwózka siana czy naprawa dachu. Fotografia grupy osób pracujących przy wykopkach wzbudziła wśród goszczących na otwarciu wystawy, mieszkańców Złotorii duże emocje i ożywioną dyskusję na temat lokalizacji zagrody, w której wykonano zdjęcie.

Dwie, spośród wspomnianych wyżej sześciu fotografii, dokumentują bardzo ważne wydarzenia dla społeczności wsi. Jedna z nich wykonana w czasie okupacji, w 1941 roku, przedstawia naprawę, a może raczej budowę mostu przez



9. Odbudowa mostu w Złotorii, 1941 r.; uroczystość poświęcenia krzyża, 1946 r., fot Adam Zakrzewski

²³ W. Rozykowski, op. cit., s. 45.

²⁴ Cytat pochodzi z wywiadu terenowego. D. Kunicka, Zapis wywiadu terenowego z 04.11.2015 r.



10. Plansza z wycinkami z lokalnej prasy,
fot. Adam Zakrzewski

Drwęcę, zniszczonego w 1939 roku przez wycofujące się wojska polskie. Wówczas w latach 1939-1941 kursował przez rzekę prom przepychany przez przewoźnika ręcznie²⁵. Druga z tych fotografii w pewnym sensie także dotyczy okupacji, choć została wykonana w 1946 roku. Upamiętnia uroczystość poświęcenia krzyża przydrożnego, który został ścięty i zniszczony przez Niemców w 1939 roku. Krzyż ufundowała młodzież skupiona w wiejskiej świetlicy²⁶. Uzupełnieniem eksponowanych fotografii jest plansza, na której zaprezentowano wycinki prasowe dotyczące rybaków, przewozu przez Wisłę w Toruniu, żeglugi pasażerskiej i otwarcia w 1893 roku mostu na Drwęcy w Złotorii.

Wystawę kończy zestaw czterech zdjęć, z których pierwsze, pochodzące z archiwum Muzeum, jest pamiątką z kursu rybackiego, którego uczestnikami byli rybacy ze Złotorii, Kaszczorka i Torunia. Kolejne, wykonane przypuszczalnie w 1898 roku to najprawdopodobniej najstarszy znany wizerunek mostu na Drwęcy i zostało pozyskane z Archiwum Państwowego w Toruniu. Dwa pozostałe zdjęcia, niedzielnej wycieczki rowerowej oraz wiejskiego sklepu i kiosku, pozyskano w czasie badań terenowych w Złotorii.

25 D. Kunicka, Zapis wywiadu terenowego z 27.06.2014 r.

26 Serwis społecznościowy Facebook „Złotoria – koło miłośników historii”
<https://www.facebook.com/192807351074769/photos/pcb.199011220454382/199009290454575/?type=3&theater> [Dostęp 24.11.2021]



11. Cztery zdjęcia kończące wystawę, fot. Adam Zakrzewski

Otwarcie wystawy odbyło się 11 września 2015 roku w godzinach popołudniowych. Gościliśmy na nim wielu mieszkańców Złotorii w różnym wieku. Ekspozycja spotkała się z ożywioną reakcją, a zdjęcia stały się okazją do dyskusji i wspomnień. Przywoływano nazwiska sąsiadów, znajomych, flisaków, piaskarzy, rybaków, osób znanych w społeczności, z racji pełnionej funkcji, jak ksiądz proboszcz, nauczycielka czy nawet pani kioskarka. Ekspozycja uświadomiła mieszkańcom Złotorii, że większość z nich to potomkowie ludzi uprawiających zawody wodniackie. Wizyta w Muzeum przywołała dawne obrazy z życia wsi, uruchomiła pamięć o ścisłym związku osady z dwoma przylegającymi do niej rzekami.

Dzięki poszukiwaniu archiwalnych zdjęć i wystawie współpraca Muzeum ze społecznością Złotorii wyraźnie się rozwinęła i trwa do dzisiaj. W 2019 roku dwa razy zaproszono pracowników Działu Rybołówstwa i Zajęć Wodnych do szkolnej biblioteki na spotkania z mieszkańcami. Na pierwszym, które odbyło się 8 stycznia dr Artur Trapszyc wygłosił wykład *Banof, Kunort, Tryfta. Nazwy miejscowe jako zabytki niematerialnego dziedzictwa kulturowego*. Na drugim spotkaniu 24 kwietnia autorka niniejszego tekstu opowiadała o ogromnym znaczeniu badań terenowych dla pracowników Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Autorzy wystawy kontynu-

ują w Złotorii badania terenowe a dzięki kontaktom uzyskanym od mieszkańców rozszerzyli je na pobliskie wsie: Nowa Wieś położona nad Drwęcą oraz Silno i Osiek położone nad Wisłą.

W styczniu 2016 roku na noworocznym spotkaniu mieszkańców sołtys Złotorii Barbara Kisielewska zaproponowała mieszkańcom włączenie się w różne działania na rzecz swojej społeczności, między innymi powołanie Koła Miłośników Historii Złotorii²⁷. Wystawa w Parku Etnograficznym w Kaszczorku utwierdziła ją w przekonaniu, że najstarsi, rdzenni mieszkańcy wsi są dla niej bezcenni, bo wiele wiedzą o jej przeszłości. Bez nich odnalezione zdjęcia nie miałyby swojej historii. Na otwarciu wystawy pani sołtys obserwowała z jakim ożywieniem dyskutują przy każdej fotografii, próbując ustalić miejsce oraz tożsamość osób na nich uwiecznionych.

W czasie badań terenowych pracownicy Muzeum współpracowali z panią Elżbietą Szczepaniec, była szkolną bibliotekarką, która pomagała nawiązywać kontakty z potomkami wodniaków, zachęcając ich do przekazywania swoich zdjęć archiwalnych. Zapewne dlatego sołtys Barbara Kisielewska zasugerowała, żeby działalnością Koła zajęła się właśnie pani Szczepaniec. Obie uważają, że gdyby nie ta współpraca, a przede wszystkim wystawa *Życie z rzeką. Wodniacy znad Wisły i Drwęcy*, pomysł powołania Koła zapewne by się nie pojawił. Elżbieta Szczepaniec ponadto zauważyła, że to kontakt z pracownikiem Muzeum uświadomił jej samą wartość jaką mają archiwa domowe. Jeszcze przed powstaniem Koła zainspirowana wywiadami terenowymi pracowników Muzeum, w których niejednokrotnie uczestniczyła, sama zaczęła najpierw interesować się historią własnej rodziny, a potem wsi. Zauważyła też jak mało wiedzą o przeszłości Złotorii jej młodszy, rdzenni mieszkańcy, nie mówiąc już o ludności alochtonicznej²⁸.

Ostatecznie 17 stycznia 2016 roku powołano do życia Koło Miłośników Historii Złotorii. Wkrótce na portalu społecznościowym założono stronę, a pierwsza informacja o działalności pojawiła się na niej 16 lutego 2016 roku. Sukcesywnie ukazują się tam zarówno zdjęcia pozyskane z domowych archiwów, jak i wpisy o bieżących wydarzeniach. Są one żywo komentowane, odbywają się również spotkania w szkolnej bibliotece, na których mieszkańcy prezentują swoje archiwalne zdjęcia²⁹.

27 D. Kunicka, zapis wywiadu terenowego z 08.04.2020 r.

28 D. Kunicka, zapis wywiadu terenowego z 06.04.2020 r.

29 <https://www.facebook.com/Z%C5%82otoria-ko%C5%82omi%C5%82o%C5%9Bnik%C3%B3w-historii-192807351074769/> [dostęp 04.11.2021 r.]

W ten sposób niewielka wystawa muzealna wywołała niezamierzony przecież skutek. Spowodowała, że zarówno rdzenni, jak i alochtoniczni mieszkańcy Złotorii dostrzegli wartość historii swojej wsi, wartość dawności³⁰. Zainspirowanie ekspozycją dawnych fotografii pozwoliło także pani sołtys zaktywizować mieszkańców. W Złotorii osiedla się nadal wiele nowych rodzin, które zamieszkują tu z powodu atrakcyjnego położenia i pięknych widoków, a niewiele wiedzą o jej przeszłości. Działalność Koła Miłośników Historii Złotorii lukę tę z powodzeniem wypełnia.

30 B. J. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 4, s. 39 i 55.

MATERIAŁY ARCHIWALNE

Kunicka Dorota, Zapis wywiadu terenowego z 27.06.2014 r., Archiwum Naukowe MET.
 Kunicka Dorota, Zapis wywiadu terenowego z 04.11.2015 r., Archiwum Naukowe MET.
 Kunicka Dorota, Zapis wywiadu terenowego z 14.08.2019 r., Archiwum Naukowe MET.
 Kunicka Dorota, Zapis wywiadu terenowego z 06.04.2020 r., Archiwum Naukowe MET.
 Kunicka Dorota, Zapis wywiadu terenowego z 08.04.2020 r., Archiwum Naukowe MET.
 Wronkowska Irena, Trapszyc Aartur, Zapis wywiadu terenowego z 13.09.1990 r., Archiwum Naukowe MET

BIBLIOGRAFIA

- Birecki Piotr, *Złotoria. Z dziejów parafii i kościoła p.w. św. Wojciecha*, brak wydawcy, Złotoria 2006.
- Bugowski Radosław, *Kariera zawodowa Ludwika Szymańskiego, właściciela Domu Ekspedycyjno-Handlowego w międzywojennym Toruniu*, „Rocznik Toruński” 2014, t. 41, s. 65-91.
- Giziński Stanisław, *Złotoria w historii i legendzie*, Dom Wydawniczy Verbum, Rypin 1999.
- Gloger Zygmunt, *Encyklopedia staropolska*, t. III, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972.
- Kamiński Henryk Stanisław, *Słownik biograficzny nauczycieli poległych i zmarłych w latach 1939-1945*, „Rocznik Toruński” 1991, t. 20, s. 100-125.
- Kunicka Dorota, *Wystawa czasowa „Tradycje rybołówstwa i wędkarstwa na Pojezierzu Brodnickim” w Ośrodku Tradycji Rybactwa i Wędkarstwa w Grzmięcej [w:] XIII Konferencja Polskiego Muzealnictwa Rzecznego. Chojnice - Charzykowy 2016*, „Studia i Materiały Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku”, Seria B, nr 18, Gdańsk 2018, s.101-108
- Lambor Julian, *Łocja rzeczna*, Wydawnictwa Komunikacyjne, Warszawa 1953.
- Manikowski Franciszek, *Wodniackie korzenie szyperskich rodzin*, „Prosto z pokładu”, kwiecień-maj 2015, s. 6-10.
- Most na Drwęcy w Złotorii..*, „Gazeta Toruńska”, 17.12.1893 r., s. 3.
- Orłowska Katarzyna, *Lato rozpoczęło z Rybakiem*, „Kurenda. Gazeta gminy Chełmża” 2012, nr 7, s. 6.
- Rouba Bogumiła Jadwiga, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 4, s. 37-57.
- Rozynkowski Waldemar, *Toruń-Kaszczorek. Historia i teraźniejszość*, Wydawnictwo Naukowe SCRIPTOR M&A, Toruń 2001.
- Skorowidz Miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. Tom XI. Województwo Pomorskie*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 1926.
- Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. I, Warszawa 1880.
- Okoniewska Teresa, *Zagroda rybacko-rolnicza w Kaszczorku. Cz. 1.*, „Pomorze i Kujawy” 1999, s.13-15.
- Steinmann O. L., *Der Kreis Thorn. Statistische Beschreibung*, Thorn 1886, s. 184.

Trapszyc Artur, *Rybołówstwo i zajęcia wodne w ekspozycji na wolnym powietrzu w Kaszczorku pod Toruniem* [w:] *Muzealnictwo Morskie i Rieczne*. Materiały z konferencji, Gdańsk, 28-29 kwietnia 1994, BMiOZ, Seria B, t. XCIV, MKiS, Generalny Konserwator Zabytków, Warszawa 1995, s. 64-67.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

<https://www.facebook.com/192807351074769/photos/pcb.199011220454382/199009290454575/?type=3&theater> [Dostęp 24.11.2021]

<https://www.facebook.com/Z%C5%82otoria-ko%C5%82o-mi%C5%82o%C5%9B-nik%C3%B3w-historii-192807351074769/> [Dostęp 04.11.2021 r.]

SUMMARY

*LIFE WITH A RIVER. WATERMEN ON THE VISTULA
AND DRWĘCA RIVERS. A TEMPORARY EXHIBITION
AT THE ETHNOGRAPHIC PARK IN KASZCZOREK*

This communication is devoted to a temporary exhibition opened in 2015 in the Ethnographic Park in Kaszczorek, a Branch of the Maria Znamierowska-Prüffero-wa Ethnographic Museum in Toruń. It contains a brief description of the Branch, located in the former village of Kaszczorek in a bend of the Drwęca River, near its outlet to the Vistula River. The text also mentions other exhibitions made by the staff of the Department of Fisheries and Water Activities outside the main building of the Museum.

The small exhibition (counting more than twenty photograms) was the aftermath of field research that the department staff conducted in nearby Złotoria in 2014-2015, acquiring numerous photographs from the inhabitants of this village. The fact that photographs from family albums could be included in the exhibition resulted in greater openness on the part of the interviewees and their interest in local history, which allowed for broadening of the circle of interviewees and the continuation of the research still being carried out. The exhibition reminded the inhabitants of Złotoria that most of them are the descendants of people who practised water professions. A visit to the Museum evoked old images of village life and triggered the memory of the relationship between the settlement and the two adjacent rivers.

The communication is also an attempt to draw attention to the unintended effect that the museum exhibition had. It allowed both native and allochthonous inhabitants of Złotoria to perceive the value of the history of their village, the value of the past.

O POCZĄTKACH PRACOWNI KONSERWACJI ZBIORÓW W MUZEUM ETNOGRAFICZNYM W TORUNIU

Zabiegi naprawcze wytworów artystycznych mające miejsce przed XIX wiekiem były jedynie elementem ubocznym twórczości artystycznej, a działający wówczas restauratorzy wywodzili się spośród malarzy, rzeźbiarzy, architektów i rzemieślników. Zajmowali się oni odnawianiem dzieł artystycznych w sposób dorywczy, niejako po amatorsku, bazując głównie na własnym doświadczeniu i wiedzy¹, stosując techniki sprawdzone i znane z poszczególnych dziedzin sztuki, a niekiedy też eksperymentując z sobie tylko znanymi kombinacjami, technikami i specyficznymi materiałami².

Konserwacja, jako odrębna dziedzina nauki, zrodziła się w XIX wieku na gruncie historyzmu szukającego wzorców i inspiracji w przeszłości. Pierwotnie zwana restauracją³ była ściśle związana z twórczością artystyczną i należała do głównego nurtu kultury artystycznej tego wieku, zajmując w nim istotne miejsce. Dopiero moment, gdy artyści zaczęli zwracać się ku modernizmowi, czyli na przełomie XIX i XX wieku, konserwacja wyodrębniła się jako samodzielny element współczesnej

-
- 1 A. M. Maniakowska, *Metody konserwacji malarstwa sztalugowego na ziemiach polskich w latach 1800-1918. Zarys*, Toruń 2000, s. 19.
 - 2 D. C. Stulik, *Historia sztuki - konserwacja jako nauka - sztuka konserwacji-restauracji: Z wielu jedno - E pluribus unum* [w:] *Sztuka konserwacji i restauracji*, red. I. Szmelter, M. Jadzińska, Warszawa 2007, s. 108.
 - 3 Restauracja, polega na przywróceniu całości zabytku lub poszczególnym jego częściom dawnego, choć niekoniecznie pierwotnego, stanu. W szerszym znaczeniu obejmuje również pseudorestaurację, czyli odnowienie zabytku nawiązując jedynie do stylu w jakim powstał. Konserwację rozumie się jako świadome dążenie do zachowania zabytku w stanie zastanym ze względu na wartość historyczną lub artystyczną, J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795-1918*, Warszawa 1975, s. 9.

kultury i samodzielna nauka⁴. W Polsce pierwsze ośrodki konserwatorskie powstały w 1888 roku⁵, a w 1902 roku założono pierwsze w Polsce Towarzystwo Opieki Nad Zabytkami Sztuki i Kultury.

Od tego czasu minęło nieco ponad pół wieku, gdy Maria Znamierowska-Prüfferowa, pierwsza dyrektor Muzeum Etnograficznego w Toruniu, rozpoczęła starania, aby utworzyć na jego terenie pracownię konserwatorską, będącą jednocześnie interdyscyplinarnym centrum badawczo-naukowym dla Polski północnej.

Dziś już powszechne jest dążenie do tego, by takie dziedziny wiedzy, jak: historia sztuki, sztuka konserwacji, badania naukowe, w tym i badania z zakresu nauk ścisłych: fizyki, chemii, ząębowały się we współpracy specjalistów w tych zakresach. W latach 50. było to jeszcze myślenie innowacyjne. Znamierowska-Prüfferowa, która rozumiała rzeczywistość muzealną w sposób holistyczny, również i konserwację pojmowała jako naukę o interdyscyplinarnym charakterze, korzystając z różnych dziedzin nauki i sztuki. Intuicję tę, czy umiejętność, ugruntowała wszechstronnym wykształceniem. Była humanistką, która podjęła studia na wydziale matematyczno-przyrodniczym, a w końcowym rezultacie, po studiach etnologicznych, całą swoją energię i zamiłowanie skupiła na etnografii i muzealnictwie⁶. Nie będąc z wykształcenia konserwatorem dzieł sztuki, w całym bogactwie swojej wiedzy, rozumiała jak ważna jest troska o obiekty etnograficzne, mało doceniane i często przecież odbierane jako pospolite i mało wartościowe.

Będąc wyczuloną na to niedoszacowanie wartości przedmiotów kultury ludowej, już jako dyrektor Muzeum, Znamierowska-Prüfferowa pisała w 1962 roku do Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków⁷ wyrażając w nim „wątpliwości odnośnie zakwalifikowania obiektów etnograficznych jako bardzo cenne, cenne lub mierne”. W jej pojęciu „szereg eksponatów bardzo cennych został zakwalifikowany jako cenne a nie b. cenne np. bardzo rzadkie na naszym terenie skrzynie malowane, rzeźby, unikalne sochy, czółna drewniane i inne przedmioty zupełnie wyjątkowo spotykane na naszym terenie. W protokole nie zauważyliśmy podania bogatej i b. cennej kolekcji metalowych ości do klucia ryb w liczbie około 500 egzemplarzy”⁸. Jednocześnie zdawała sobie sprawę, że ten pozorny brak znaczenia

4 Ibidem, s. 263-264.

5 Ibidem, s. 190.

6 <http://etnomuzeum.pl/o-muzeum/maria-znamierowska-prufferowa/>

7 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków, 4.10.1962, Teczka Współpraca z instytucjami naukowymi i specjalistycznymi dotycząca organizacji pracowni i zagadnień konserwatorskich 1960-1972, Archiwum Naukowe MET (dalej Arch. MET) 162/4.

8 Ibidem.

dla sztuki i nauki powoduje też nikle zainteresowanie ich przetrwaniem, a przez to pozbawia się je odpowiedniej opieki konserwatorskiej⁹. Konserwacja bowiem rozwijała się jako dziedzina nauki, jednak jej postęp dotyczył obiektów powszechnie uznanych za dzieła sztuki. Problem konserwacji obiektów etnograficznych był z reguły pomijany. Według Znamierowskiej-Prüfferowej wpływało to z faktu, że „etnografia jest dyscypliną naukową stosunkowo młodą i dopiero od niedawna zabytki kultur ludowych, szczególnie europejskich, zaczęły być traktowane jako źródła pierwszorzędnej wagi dla historii kultury”¹⁰.

Za uwagami i teoretycznymi rozważaniami, formułowanymi przez Dyrektora, szły konkretne działania. Wraz z organizacją Muzeum Etnograficznego rozpoczęła poszukiwania miejsca, gdzie można by umieścić muzealną pracownię konserwacji. Przede wszystkim jednak poszukiwała ludzi, specjalistów, którzy mieli pomóc jej w stworzeniu wraz z pracownią, centrum badawczo-naukowego, którzy rozwiną je i podtrzymają, kierując nim dalej.

Niniejsza praca, powstała w oparciu o dokumentację z lat 60. przechowywaną w muzealnym Archiwum Naukowym. Jest ona próbą prześledzenia procesu, dzięki któremu przy Muzeum Etnograficznym w Toruniu może dziś funkcjonować Dział Konserwacji Zbiorów. Cezura czasowa pism obejmuje pierwsze 10 lat istnienia Pracowni. Oprócz suchych faktów odsłaniają one przed czytelnikiem ogrom pracy jaki wykonała Dyrektora, szacunek jakim darzyła ludzi, zdecydowanie z jakim dążyła do założonego celu.

POCZĄTKI

W sprawozdaniu z 1961 roku, dotyczącym zakresu prac konserwatorskich przeprowadzanych w Muzeum oraz warunków przechowywania obiektów czytamy, że zanim założono pracownię, tj. przed 1960 rokiem, prowadzono jedynie zabiegi profilaktyczne w odniesieniu do tkanin i żelaza, a konserwację jedynie w odniesieniu do ciasta i żelaza, i również tylko częściowo. Prace te wykonywał laborant muzealny, pod kierunkiem pracowników naukowych - etnografów, ale nie wykwalifikowanych konserwatorów dzieł sztuki. Szersza profilaktyka konserwatorska, czyli stworzenie najlepszych warunków klimatycznych w pomieszczeniach muzeal-

9 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Przedmowa* [w:] N. Szunke, *Etnograficzne zbiory muzealne w Polsce w świetle wymogów konserwatorskich, cz.1. Profilaktyka konserwatorska*, Toruń 1965, s. 5.

10 Ibidem.

nych dla przechowywania obiektów, nie była prowadzona. Podobnie i możliwości konserwacji były bardzo ograniczone¹¹. Dlatego też od 1 lipca 1959 roku Znamierowska-Prüfferowa zaczęła organizować przy muzeum pracownię konserwatorską. Dokładnie rok później, z momentem zatrudnienia na pełnym etacie konserwatora, rozpoczęto w niej systematyczną pracę¹². O fakcie tym, Dyrektor informuje w piśmie wysłanym w połowie 1960 roku, na adres Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków: „Muzeum Etnograficzne w Toruniu zawiadamia, że w b. r. zorganizowało etnograficzną pracownię konserwatorską i zatrudnia na pełnym etacie konserwatora. Jednocześnie prosi, o zawiadamianie Muzeum o wszelkiego rodzaju naradach i konferencjach dotyczących konserwacji obiektów muzealnych”¹³. Jednostka podlegała bezpośrednio dyrektorowi Muzeum¹⁴.

Pierwszym kierownikiem, powstałej w Muzeum Etnograficznym pracowni konserwacji, został pochodzący z Kielc, Norbert Szunke¹⁵. W 1960 roku otrzymał dyplom ukończenia studiów w Studium Konserwatorstwa i Muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu¹⁶. Znamierowska-Prüfferowa w jednym z pism zaznaczyła, że „ukończył za granicą specjalistyczne studia, które będzie kontynuował”¹⁷. Czyniła go w ten sposób niejako gwarantem dobrego funkcjonowania nowej placówki badawczej. W Toruniu działał do 1966 roku¹⁸.

W historii toruńskiego Muzeum Szunke zapisał się również jako autor publikacji o problematyce konserwatorskiej drewnianych obiektów etnograficznych. Jego najbardziej znaczącym i prekursorskim wykładem myśli konserwatorskiej w tym temacie jest praca *Etnograficzne zbiory muzealne w Polsce w świetle wymogów konserwatorskich*, wydana w 1965 roku przez Muzeum Etnograficzne w Toruniu, z przedmową Dyrektora¹⁹.

11 Prace konserwatorskie w Muzeum Etnograficznym w Toruniu, 10.04.1960, s. 1, Teczka Prace konserwatorskie w Muzeum Etnograficznym w Toruniu (opracowanie) 1961, Arch. MET 162/6.

12 Ibidem.

13 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, 27.07.1960, Arch. MET 162/4.

14 Kwestionariusz Pracowni Konserwacji Zabytków Ruchomych w Polsce, 23.07.1963, s. 1, Arch. MET 162/4.

15 Ibidem, s. 3., T. Pietrzyk, *Indeks artystów czynnych w Toruniu od roku 1945* [w:] *Stan posiadania*, red. J. Brzuskiwicz, Toruń 2011, s. 190.

16 <http://www.konserwacjamalarstwa.umk.pl/?lata-1952-1960,70>

17 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do Dyrekcji Muzeum w: Szczecinie, Koszalinie, Gdańsku, Olsztynie, Białymstoku i Bydgoszczy, 10.01.1963, Arch. MET 162/4.

18 T. Pietrzyk, op. cit.

19 N. Szunke, *Etnograficzne zbiory muzealne w Polsce w świetle wymogów konserwatorskich*, Toruń 1965.

W Archiwum znajduje się kilka pism, których Norbert Szunke był bezpośrednim nadawcą lub adresatem. Jeszcze w 1960 roku Szunke nawiązał kontakty z pracownikami muzeów krakowskich w celu wymiany doświadczeń Michałem Maślińskim z Muzeum Etnograficznego w Krakowie oraz z Tomaszem Mokulskim z Muzeum Historycznego Miasta Krakowa²⁰. Planowano wzajemne odwiedziny, a w liście do Mokulskiego²¹ przeproszał, że nie stawiał się na umówione spotkanie – przyczyną był, wcześniejszy niż zamierzał, wyjazd z Krakowa. Pytał też Mokulskiego o szczególności konserwacji brązu i innych metali kolorowych oraz o możliwości pozyskania materiałów: polistyrenu, politexu, tuszów chińskich i płynu do patynowania. Ponadto interesowało go czy Mokulski mógłby odstąpić mu, lub chociaż pożyczyć, prospekty o zagranicznych materiałach konserwatorskich. Zakończył słowami „Przepraszam, że ośmielam się trudzić Pana i zadaję tyle pytań, ale sprawy te są bardzo ważne dla Muzeum Etnograficznego”²².

ZADANIA

W 1961 roku określone zostały podstawowe zadania pracowni. Należało do niej:

1. Stworzenie optymalnych warunków klimatycznych dla wszystkich obiektów. Wykonywanie pomiarów klimatycznych i ich analiza.
2. Konserwacja czynna wszystkich zabytków wymagających interwencji konserwatorskiej.
3. Sporządzenie możliwie dokładnej dokumentacji konserwatorskiej rejestrującej a) stan przed konserwacją łącznie z badaniami technologicznymi, b) prace w czasie konserwacji c) stan po konserwacji, wraz z podaniem terminów i jej wynikami.
4. prowadzenie badań nad istniejącymi metodami konserwatorskimi i opracowywanie nowych metod konserwacji, w oparciu o ścisłą współpracę z Katedrą Technologii i Techniki Sztuk Plastycznych-Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu.
5. Pracownia konserwatorska przy Muzeum Etnograficznym w Toruniu ma służyć własnymi doświadczeniami i dorobkiem wszystkim Działom Etnograficznym muzeów z terenu woj. bydgoskiego²³.

20 N. Szunke, pismo do M. Maślińskiego, 20.10.1960, Arch. MET 162/4.

21 N. Szunke, pismo do T. Mokulskiego, 24.10.1960, Arch. MET 162/4.

22 Ibidem.

23 Prace konserwatorskie, op. cit., s. 8-9.

MIEJSCE

Przez pierwsze lata od powstania Muzeum pracownia zajmowała jedno z pomieszczeń w arsenale artyleryjskim, który w 1956 roku został adaptowany na główną siedzibę Muzeum²⁴. Funkcjonowała tam do 1964 roku. Od 1963 roku zaplanowano rozpoczęcie przebudowy „objektu wojskowego z II poł. XIX w. na pracownię konserwatorskie”²⁵. Dyrektor Muzeum podała, że:

po poszerzeniu okien i adaptacji wnętrz, osiągnie się 3 pomieszczenia na prac. konserwatorskie. Planowana: a) pracownia dokumentacyjno-badawcza b) pracownia konserwatorska c) komora klimatyczna i dezynfekcyjna. [...] od początku przyszłego roku zamierzam zatrudnić pracownika z wyż. wykształcenia do prac dokumentacyjno-badawczych. Również w przyszłym roku nastąpi budowa urządzeń wew. – stołów laborator. dygestoriów, wanien impregnacyjnych, nowej ciemni fotograf., urządzeń klimatyzacyjnych itp. W b.r. instalacje wod.-kan., gaz i światło²⁶.

Budynkiem, o którym pisała Dyrektor była podwalnia nowożytniej Bramy Chełmińskiej, czyli „dawny budynek poforteczny o sklepieniu beczkowym z warstwą narzutową, płytą betonu i nasypem ziemnym”²⁷.

Informacje dotyczące planów rozbudowy pracowni konserwatorskiej, Znamierowska-Prüfferowa zawarła w Kwestionariuszu Pracowni Konserwacji Zabytków Ruchomych. Kwestionariusz stworzył w 1963 roku Ośrodek Dokumentacji Zabytków z siedzibą w Warszawie. W ten sposób, ramach swoich statutowych działań, przystąpił on do „zebrania materiałów informacyjnych na temat pracowni konserwacji zabytków ruchomych. Informacje te mają dać obraz stanu istniejącego dla ustalenia wytycznych rozwoju i planu rozbudowy sieci pracowni konserwatorskich”²⁸.

W 1963 roku pracownia konserwacji zajmowała dwa pomieszczenia. Pracowały w niej trzy osoby: konserwator, asystent konserwatorski oraz laborant²⁹. Natomiast do 1967 roku pracownia zajmowała już cztery pomieszczenia, na które składały

24 Protokół z Akcji Konserwatorskiej, 11. 1961, Arch. MET 162/4.

25 Kwestionariusz Pracowni Konserwacji, op. cit., s. 3., odręczny wpis na odwrocie.

26 Ibidem.

27 Informacja dot.: personelu, wyposażenia i stosowanych środków chemicznych w pracowni konserwatorskiej Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 1.03.1967, s. 1, Arch. MET 162/4.

28 K. Malinowski z Ośrodka Dokumentacji Zabytków, pismo do Dyrektora Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 23 07. 1963, Arch. MET 162/4.

29 Kwestionariusz, op. cit., s. 2-3. Brak danych personalnych.

się: pracownia konserwatorska, pomieszczenie przeznaczone do impregnacji, laboratorium dokumentacyjno-badawcze, podręczna ciemnia fotograficzna³⁰. Za-trudnionych było dwóch pracowników: kierownik pracowni-konserwator technolog oraz laborant³¹.

PROFILAKTYKA

Jednym z priorytetowych dążeń Dyrektor było zadbanie, by obiekty przechowywane były w odpowiednich warunkach zarówno pod względem wilgotności względnej powietrza jak i temperatury. Będąc świadomą nietrwałości wyrobów etnograficznych i przewidując ich powolne zanikanie w przestrzeni społecznej, Znamierowska-Prüfferowa uważała, że przede wszystkim należy zdobyć odpowiedni, wysokiej klasy sprzęt, który poradziłby sobie z wymogami dotyczącymi warunków klimatycznych.

Dzięki archiwalnym dokumentom wiadomo, że już kilka dni po otwarciu pracowni, w sierpniu 1960 roku, w odpowiedzi na prośbę Dyrektor, na adres instytucji zostały przesłane „prospekty automatów nawilgacających powietrze i innych urządzeń klimatyzacyjnych”³². Prospekty przesłał dr Wildhabert z Bazylei³³, a w ich przekazaniu pośredniczył wicedyrektor Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie³⁴ Tadeusz Delimat. Poszukiwania i uzupełnianie odpowiedniego sprzętu Znamierowska-Prüfferowa kontynuowała na przestrzeni kolejnych lat.

WYPOSAŻENIE

Od samego początku istnienia muzealna pracownia konserwacji miała specjalizować się w zakresie konserwacji drewna, metalu, tkanin i budownictwa ludowego³⁵, a w bardziej szczegółowym ujęciu: malarstwo, rzeźbę, rzemiosło artystyczno-ludowe, narzędzia, wszelkie sprzęty i narzędzia z zakresu kultury ludowej, łącznie ze sztuką

30 Informacja dot. personelu, op.cit., s. 1.

31 Ibidem. Brak danych personalnych.

32 T. Delimat, pismo do M. Znamierowskiej-Prüfferowej, 2.08. 1960, Arch. MET 162/4.

33 W tekście brak imienia, ale prawdopodobnie chodzi tu o Roberta Wildhabert'a - dyrektora Szwajcarskiego Muzeum Folkloru w Bazylei.

34 Obecnie - Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

35 Kwestionariusz, op. cit., s. 2.

ludową³⁶. Jednak bez odpowiedniego sprzętu, środków chemicznych czy materiałów konserwator nie miał możliwości przeprowadzić, adekwatnych do potrzeb, działań konserwatorskich. Należało więc odpowiednio wyposażyć Pracownię.

W październiku 1960 roku, w piśmie do Zarządu Muzeów Dyrektor stworzyła zestawienie „przedmiotów koniecznych do nabycia dla Pracowni Konserwatorskiej Muzeum Etnograficznego w Toruniu”³⁷. Były to: aparat małoobrazkowy „Exa”, aparat do makrofotografii, analityczna lampa kwarcowa, drobny sprzęt laboratoryjny, jak: suszarka, chłodnica, lampa fluorescencyjna; blacha cynkowa do rynienek nawilgacających, chlorobenzen techniczny, superchlorek, aceton, benzen, terpentyna, tworzywa konserwatorskie i impregnacyjne.

W tym samym czasie do Norberta Szunke napisał Jan Robel³⁸ z Krakowa³⁹. Była to odpowiedź na prośbę Szunkego o wskazówki w sprawach: ustalenia podstawy budżetowej, utworzenia Centrali Zaopatrzenia (odczynniki i materiały), udostępnienia piśmiennictwa zagranicznego, jak też w sprawie informacji na temat sprzętu do badań i prac konserwatorskich w tym „aparatury do badań nadfioletowych”⁴⁰. Robel przekazał prośbę Szunkego do R. Kozłowskiego przewodniczącego Prezydium Sekcji Organizacji Wewnętrznej i Wyposażenia Pracowni Konserwatorskich, który wykreślił zalecenia co do sprzętu wartego zainteresowania oraz wskazał miejsce gdzie można było zdobyć potrzebne materiały:

a) Filtry do podczerwieni i klisze można teraz otrzymywać z Centrali Fotograficznej. Kol. Kozłowski przechowuje klisze z powodzeniem (nawet te, które dostarczono mu już przeterminowane!) stale w lodówce, w temperaturze około 1, (plus) b) jako źródło światła promieni nadfioletowych zaleca lampę OSRAM lub PHILIPS z dławikiem do nabycia w Warszawie. Zaleca do tego zainstalowanie wyłącznika zanikającego, a to na wypadek przerw w prądzie sieciowym [...] c) Kol. Kozłowski jest zwolennikiem użycia do impregnacji raczej kotła pod zwiększonym ciśnieniem, co zużywa jedna więcej płynu. Na Wawelu sporządził dla impregnacji 6-metrowych belek koryta drewniane, wybite wewnątrz blachą z nierdzewnej blachy, z przykrywą uszczelnioną pilśnią⁴¹.

36 Ibidem, odręczny wpis na odwrocie.

37 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, 21.10.1960, s. 2, Arch. MET 162/4.

38 Jan Zygmunt Robel, polski chemik i pracownik naukowy Uniwersytetu Jagiellońskiego.

39 J. Z. Robel, pismo do N. Szunke, 12.10.1960, Arch. MET 162/4.

40 Ibidem.

41 Ibidem.

Dodatkowo Robel obiecał, że odwiedzi jeszcze krakowskie Muzeum Etnograficzne i podzieli się wiadomościami „z Kolegą, o ile dowie się czegoś interesującego”. Zakończył słowami: „łączę ukłony i ucałowanie rąk dla Pani Profesor Prüfferowej i serdeczny uścisk dłoni dla Szanownego Kolegi”⁴².

Jednym z punktów Kwestionariusza Pracowni Konserwacji Zabytków Rucho-myh z 1963 roku, było pytanie o wyposażenie Pracowni. Znamierowska-Prüfferowa dokładnie wymieniła wszystkie sprzęty i środki:

Aparatura badawcza: mikroskop, aparatura do mikro i makrofotografii, lampy UV, urządzenia do IR, zestaw chemikalii do analizy barwników i spoiw, urządzenia do analizy chromatograficznej, urządzenia destylacyjne, urządzenie-lampa do badań szkodliwości oświetlenia fluorescentnego w muzeach, 2 aparaty fotograficzne (1 klisz. i małoobrazk.), obiektyw szerokokątny i długoogniskowy, kompletnie wyposażona ciemnia. Aparatura do prac technolog. - konserwatorskich: suszarka próżniowa z termometrem kontaktowym, destylarka gazowa, pompa próżniowa, wytrząsarka elektryczna na prostownik selenowy, wiertarka i szlifierka elektr. do odczyszczania metali, silnik elektr. z kompletem szczotek metalowych, skrzynia do gazowania, folia polietylenowa do gazowania obiektów o dużych wymiarach. Aparatura pomiarowa – 10 hygrometrów i dwa termohygrometry⁴³.

W 1967 roku na wyposażeniu pracowni były: „suszarka próżniowa, kompresor, destylarka gazowa, komory Chropa, nagrzewnica promiennikowa, łaźnia wodna, prostownik selenowy, mikroskop, przyrząd do badania wilgotności drewna, pH-metr, sprzęt fotograficzny do dokumentacji”⁴⁴.

Pracownia nadal nie posiadała dygestoriów, sprzętu istotnego w pracy z odczynnikami chemicznymi, pozwalającego zminimalizować szkodliwe działania oparów na organizm osoby wykorzystującej rozpuszczalniki podczas pracy nad obiektami. Nie była również wyposażona w „specjalne pomieszczenie – komorę do przeprowadzania dezynfekcji i dezynsekcji, a dotychczas wykorzystywane pomieszczenie do przeprowadzenia tych prac mieści się w innym budynku wykonanym z muru pruskiego⁴⁵. Pomieszczenie to nie posiada najprostszycch urządzeń wentylacyjnych”⁴⁶.

42 Ibidem.

43 Kwestionariusz pracowni, op.cit., s. 3., odręczny wpis na odwrociu.

44 Informacja dot.: personelu, op. cit., s. 1, Arch. MET 162/4.

45 Obecnie nie istniejący.

46 Informacja dot.: personelu, op. cit., s. 1.

Nie były to pierwsze wzmianki na temat stworzenia komory gazowej na terenie Muzeum. Dyrektor pisała o tym już w 1960 roku w piśmie do wydziału Fizyki Politechniki Warszawskiej. Prosiła o przeprowadzenie ekspertyzy i wydanie orzeczenia o możliwości adaptacji budynku pofortecznego na wspomnianą komorę gazową⁴⁷.

Po raz kolejny problem wyposażenia Pracowni w komorę gazową, poruszany był w piśmie z 1971 roku, wystosowanym przez kierownika Pracowni Konserwacji Andrzeja Bludzińskiego⁴⁸. „Gazowanie przeprowadzano dalej w sposób prymitywny, używając metalowej skrzyni”⁴⁹. Ponieważ stosowano dwusiarcezek węgla – związek „niezbyt bezpieczny w użyciu”, w 1970 roku komisja BHP zakazała przeprowadzania gazowania w skrzyni. Uznano jednak, że powstanie komory gazowej jest „absolutną koniecznością, ze względu na groźbę inwazji owadów na zmagazynowane obiekty, mogące doprowadzić do ich zniszczenia”. Odwołano się do prototypu komory, jak sądzono, projektu warszawskiego inżyniera, Janusza Hausera. Prototyp ten miał być zainstalowany w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie⁵⁰. Jako ciekawostkę można tu przytoczyć odpowiedź Janusz Hausera, który wykonał dla warszawskiego muzeum ekspertyzę wspomnianej komory gazowej. Był on prawdopodobnie poproszony o przesłanie projektu, by w oparciu o niego zbudować podobną komorę w Muzeum w Toruniu. Na prośbę odpowiedział:

komunikuję uprzejmie, że nie posiadam projektu komory próżniowej zainstalowanej w Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Moja praca wykonana w tym Muzeum ograniczyła się do opracowania ekspertyzy istniejącej instalacji [...]. Instalacja ta została wykonana systemem gospodarczym w oparciu o bliżej nieznany stary zbiornik, który został zaadoptowany jako komora próżniowa i nie posiadający żadnej dokumentacji. Mogę zaoferować swoje usługi w przedmiocie opracowania na bazie otrzymanych założeń projektu wstępnego instalacji, a po jego zatwierdzeniu, projektu technicznego komory wraz z wyposażeniem i instalacją, jako podstawy do jej zrealizowania⁵¹.

47 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do Tomaszowskich Zakładów Włókien Sztucznych, 27.10.1960, Arch. MET 162/4.

48 A. Bludziński, Założenie wstępne komory gazowej do dezynsekcji obiektów muzealnych, 29.12.1971, Arch. MET 162/4.

49 Ibidem.

50 Ibidem.

51 J. Hauser, pismo do M. Znamierowskiej-Prüfferowej, 8.01.1972, Arch. MET 162/4.

CENTRALNY OŚRODEK NAUKOWY

Działania na rzecz odpowiedniego wyposażenia pracowni konserwatorskiej były związane z kierunkiem jej rozwoju, który nadała Znamierowska-Prüfferowa. Z jednej strony była to konserwacja obiektów etnograficznych, z drugiej dalekosiężne i odważne plany, by w Muzeum powstał ośrodek naukowo-badawczy, który swoim zasięgiem objąłby muzea etnograficzne na terenie północnej Polski. Stąd potrzebna była pomoc ze strony specjalistów z wielu dziedzin, by zorganizować placówkę o wysokim standardzie.

Z pisma wysłanego przez Dyrektora w 1960 roku do Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, podlegającego Ministerstwu Kultury i Sztuki wynika, że już w październiku tego roku udało jej się urzeczywistnić ten zamiar. Stałe Prezydium Muzeów Etnograficznych przy Ministerstwie Kultury i Sztuki powzięło bowiem uchwałę o stworzeniu takiego właśnie centralnego ośrodka naukowego konserwacji obiektów etnograficznych przy Muzeum Etnograficznym w Toruniu⁵². Początki nie były jednak obiecujące, ponieważ w związku z tą decyzją „zachodzi konieczność rozbudowy nowoutworzonej pracowni konserwatorskiej i zaopatrzenia jej w odpowiedni sprzęt (aparaturę) i materiały konserwatorskie”⁵³. Przyznane przez WRN w Bydgoszczy na 1960 rok fundusze były zbyt małe, by podjąć się tego wyzwania. Z jednej strony nie uwzględniały planu rozbudowy pracowni, a z drugiej nie wystarczały nawet na pokrycie bieżących potrzeb związanych z jej działalnością. W związku z tym Znamierowska-Prüfferowa wystosowała prośbę o „przyznanie dodatkowych funduszy [...] na zakup sprzętu do badań i opracowywanie dokumentacji konserwatorskiej, oraz odczynników chemicznych i materiałów konserwatorskich”⁵⁴. W załączeniu znalazło się zestawienie najniezbędniejszych na ten rok zakupów.

Z analizowanych tekstów nie wynika jak zakończyła się sprawa funduszy, jednak wiadomo, że Znamierowska-Prüfferowa nie ustawała w dążeniu do obranego celu. W Archiwum Naukowym znajduje się pismo z dnia 10 stycznia 1963 roku skierowane do muzeów w Szczecinie, Koszalinie, Gdańsku, Bydgoszczy, Olsztynie i Białymstoku. Dyrektorka tworzyła wówczas statut Muzeum Etnograficznego. W związku z tym poruszyła w piśmie kwestię utworzenia pracowni konserwatorskiej dla działów etnograficznych wymienionych wcześniej muzeów. Pytała się:

52 M. Znamierowska-Prüfferowa do Ministerstwa Kultury, op. cit., s. 1.

53 Ibidem.

54 Ibidem.

czy słuszne jest, aby wobec bardzo małej ilości pracowni konserwacji zabytków etnograficznych w Polsce i skromnych możliwości ich rozwoju, zapoczątkowany w Toruniu rozwój takiej pracowni został uwidoczniiony w statucie Muzeum Etnograficznego w Toruniu z zaznaczeniem iż Dział Konserwacji Zabytków Etnograficznych będzie w miarę możliwości i zapotrzebowań obsługiwać działy etnograficzne muzeów północnej Polski [...] oraz służyć konsultacjami [...] Już od kilku lat pracownia ta w zależności od zapotrzebowań obsługuje działy etnograficzne muzeów województwa koszalińskiego i województwa olsztyńskiego⁵⁵.

Na pismo odpowiedziało kilka instytucji muzealnych. Kustosz Działu Etnograficznego Muzeum Pomorskiego w Gdańsku, Longin Malicki, zawiadamiał „uprzejmie, że Dział Etnograficzny [...] posiada osobnego konserwatora zabytków etnograficznych, który chwilowo pracuje we wspólnej pracowni z konserwatorami dzieł sztuki. W odbudowującym się gmachu w Oliwie, przeznaczonym na Muzeum Etnograficzne, istnieje specjalna pracownia konserwatorska, dokąd przeniesie się konserwator po oddaniu gmachu do użytku”⁵⁶.

Dyrektor Muzeum w Białymstoku, Zofia Sokołowska, informowała, że „planuje w przyszłości utworzenie pracowni, ale w najbliższych latach jest to niemożliwe”. W związku więc z brakiem „możliwości na doraźne czy trwałe konserwowanie zabytków etnograficznych będą bardzo chętnie korzystali z pomocy i doświadczeń Muzeum w Toruniu, oceniając tę inicjatywę jako ze wszechmiar słuszną”. Wyraziła też wdzięczność za zainteresowanie się sprawami konserwacji białostockiego Muzeum⁵⁷.

Dyrektor Muzeum Mazurskiego, Hieronim Skurpski, „z radością wita powstanie tego rodzaju specjalistycznej pracowni konserwacji zabytków etnograficznych gdyż pragnie korzystać z usług tejże pracowni w przyszłości”, nie rezygnując jednocześnie z planów utworzenia takiej w obrębie Muzeum Mazurskiego. Miał już bowiem zatrudnionego konserwatora - „wychowanka Uniwersytetu Krakowskiego”. W planach rozwoju parku etnograficznego w Olsztynku przewidywał powstanie tam oddzielnej pracowni konserwatorskiej, „która poza konserwacją zabytków nieruchomych głównie budownictwa drewnianego, będzie również zajmowała się konserwacją zabytków ruchomych dla potrzeb muzealnictwa etnograficznego woj. olsztyńskiego”⁵⁸.

55 Muzea te, czyli Muzeum Mazurskie w Olsztynie oraz Muzeum Skansenowskie w Klu-kach, jako placówki, dla których pracownia Muzeum Etnograficznego w Toruniu wykonywała prace konserwatorskie, są również wymienione w odręcznej notatce nanie-sionej przez Znamierowską-Prüfferową w Kwestionariuszu, op. cit., s. 2.

56 L. Malicki, pismo do Dyrekcji Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 15.01.1963, Arch. MET 162/4.

57 Z. Sokołowska, pismo do Dyrekcji Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 15.01.1963, Arch. MET 162/4

58 H. Skurpski, pismo do Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 11.02.1963, Arch. MET 162/4.

Po czterech miesiącach od otrzymania pisma odezwało się Muzeum w Szczecinie. Zwłoka w odpowiedzi spowodowana została zawieszeniem działalności instytucji na skutek ostrej zimy. Dyrektor, Władysław Filipowiak, pisał: „obecnie ani też w bliższej przyszłości Muzeum nasze nie zamierza tworzyć specjalnej pracowni konserwacji zabytków etnograficznych”. Decyzję o utworzeniu takiej w Muzeum toruńskim, mającej obsługiwać szereg muzeów północnej Polski ocenił jako „trafną i głęբoko słuszną”. Jeszcze w bieżącym półroczu (1 połowie 1963 roku) chciał zwrócić się do jej pracowników z prośbą o konsultacje „w sprawie konserwacji niektórych zabytków, szczególnie tkanin”⁵⁹.

W połowie 1963 roku Znamierowska-Prüfferowa wysłała do Józefa Gajka⁶⁰, zasiadającego w Polskim Komitecie Narodowym Międzynarodowej Unii Nauk Antropologicznych i Etnologicznych, pismo⁶¹ zgłaszające Norberta Szunke na Kongres w Moskwie⁶². Do pisma dołączone było uzasadnienie tematu: „O potrzebie technologicznych badań obiektów etnograficznych”, który Szunke miał przedstawić podczas Kongresu⁶³. Pisał w nim na temat konieczności powstania ośrodka badawczo-konserwatorskiego w Muzeum Etnograficznym w Toruniu. Podkreślał, że w zakresie konserwacji zbiorów etnograficznych polskie muzea, ale też i muzea na zachodzie Europy miały wiele braków. Często muzea te, stricte etnograficzne, bądź wieloodziałowe ze zbiorami etnograficznymi, nie posiadały pracowni konserwatorskiej albo miały niewielkie warsztaty naprawcze, pracujące metodami rzemieślniczymi. Przez to pomijane były badania technologiczne, które „w muzeach sztuki są od dawna uznane za konieczne do prawidłowej i naukowej konserwacji, w muzeach etnograficznych nie mogą do tej pory zyskać prawa obywatelstwa”. Zauważył, że nie ma możliwości przeprowadzenia właściwej konserwacji bez poprzedzenia jej gruntownymi badaniami technologicznymi materiałów, z których obiekt się składa. Technologia bowiem, posiadając fizyko-chemiczne metody badań, niedostępne dla przeciętnego historyka sztuki, wnosi wiele cennego materiału o technikach malarskich, o budowie obrazów, rzeźb, o szkole czy warsztacie artystycznym, z którego dany obiekt pochodzi. Jako przykład podał skrzynie pokryte malaturą: „zdarza się, że np. skrzynie ludowe pochodzące z pewnego regionu posiadają formy dekoracji malarskiej różniące się całkowicie od innych skrzyń typowych dla tego terenu.

59 W. Filipowiak, pismo do Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 5.04.1963, Arch. MET 162/4.

60 J. Gajek – profesor etnografii, redaktor Polskiego Atlasu Etnograficznego, prezes Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, redaktor naczelny „Ludu”.

61 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do J. Gajka, 1.06.1963, Arch. MET 162/4.

62 Chodzi prawdopodobnie o VII Międzynarodowy Kongres Nauk Antropologicznych i Etnograficznych odbywający się 3-4 sierpnia 1964 roku w Moskwie.

63 M. Znamierowska-Prüfferowa do J. Gajka, op. cit.

Badania technologiczne wykazały, że skrzynie te są przemalowane i pod wierzchnią warstwą farby znajduje się inna warstwa o innej gamie barwnej i kształcie ornamentu”. Uzasadnienie tematu zakończył stwierdzeniem, że „to wszystko zmusza nas do wystąpienia z postulatami o konieczności organizowania w muzeach etnograficznych pracowni konserwatorskich przygotowanych do badań technologicznych nad zabytkami etnograficznymi”⁶⁴.

Echem tego wystąpienia był artykuł Szunkego z 1967 roku⁶⁵. Wybrzmiała w nim również myśl dyrektora Muzeum o swoistej równości obiektów sztuki i obiektów etnograficznych wobec działań konserwatorskich.

Obiekty muzealne, bez względu na to czy są dziełem sztuki, czy innym zabytkiem kultury, pod względem technologicznym są zawsze tylko drewnem, włóknem roślinnym czy zwierzęcym, skórą, metalem czy papierem. Obiekt muzealny może być także połączeniem kilku różnych substancji materiałowych, może być pokryty malaturą, która znów dla technologa jest kompozycją pigmentów, spoiw i werniksów. Obiekt muzealny choćby najcenniejszy materiałowo jest tylko substancją organiczną lub nieorganiczną, czasem zaś połączeniem obu. Badania technologiczne służą przede wszystkim: 1. poznaniu samego zabytku, 2. jego właściwej konserwacji, stworzeniu optymalnych warunków klimatycznych obiektom dla ich właściwego przechowywania i ekspozycji. A będzie to możliwe do spełnienia pod warunkiem ustalenia składu chemicznego i fizycznego obiektu, sposobu jego wykonania i użytych w tym celu narzędzi, określenia stanu i przyczyny zniszczeń, oraz wrażliwości obiektu na warunki klimatyczne, czynniki biologiczne oraz na wprowadzane materiały konserwatorskie⁶⁶.

WSPÓŁPRACA

Wymiana myśli, doświadczeń, dzielenie się osiągnięciami i dorobkiem naukowym, publikacje książkowe i artykuły z dziedziny konserwacji, konferencje naukowe są jednym z zasadniczych aspektów właściwej pracy konserwatorskiej. Znamierowska-Prüfferowa poszukiwała ludzi, którzy będąc specjalistami w swojej dziedzinie mogli wspomóc merytorycznie proces zakładania i rozwijania centrum badań konserwatorskich przy Muzeum.

64 Ibidem.

65 N. Szunke, *Z problematyki technologicznych badań zbiorów etnograficznych*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1967, t. 4, s. 303.

66 Ibidem.

Już od początków pracy Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, jeszcze gdy kierowała Działem Etnograficznym w Muzeum Miejskim w Toruniu, „w zakresie spraw związanych z konserwacją ogromną życzliwość okazywał Działowi prof. Wydziału Sztuk Pięknych UMK Leonard Torwirt”⁶⁷. Współpraca była kontynuowana także od początku istnienia Muzeum. Potwierdzenie tego odnajdujemy w piśmie z 1963 roku, w którym Znamierowska-Prüfferowa podała, że pracownia toruńska współpracuje już lokalnie z Pracowniami Konserwacji Zabytków Wydziału Sztuk Pięknych UMK⁶⁸. Kontakt utrzymywany był także z pracowniami chemicznymi Wydziału Matematyczno-Chemicznego UMK w Toruniu⁶⁹.

Muzealna jednostka konserwacji regularną współpracę prowadziła również z Państwowymi Pracowniami Konserwacji Zabytków (w skrócie: PPKZ)⁷⁰. Już w 1961 roku w Muzeum Etnograficznym odbyła się tzw. „Akcja Muzealna” przeprowadzana przez warszawskie PKZ-ty, a zrealizowana przez pracowników toruńskich PPKZ-ów. Akcja ta „ograniczyła się do przejrzenia sal wystawowych i obiektów przechowywanych w magazynach”. Końcowy, ogólny wniosek z przeglądu brzmiał: „Opieka konserwatorska nad zabytkami w tym muzeum jest wyjątkowo dobra”⁷¹.

Znamierowska-Prüfferowa poszukiwała kontaktów konserwatorskich w całej Polsce. Jedno z pierwszych pism wystosowała 29 września 1960 roku. Była to prośba o skontaktowanie się z Muzeum Narodowym w Poznaniu. Pytała pracującego tam Stanisława Błaszczyka czy ten zna specjalistę od obiektów skansenowskich. W odpowiedzi poinformowano ją, „że mgr Błaszczykowi znane jest jedynie nazwisko osoby, która na zlecenie Konserwatora Wojewódzkiego w Rzeszowie przeprowadza prace konserwatorskie dla skansenu w Sanoku. Osobą tą jest bliżej nieznaną ob. Czajnik”⁷².

W styczniu 1961 roku Dyrektor Muzeum w Toruniu pisała do Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków przy Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej Wydziału Kultury w Koszalinie, architekta Feliksa Ptaszyńskiego: „w odpowiedzi na pismo z dn. 18 stycznia [...] donoszę, iż niestety nie doczekaliśmy się zapowiedzianego

67 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Dział Etnografii (1945-1958)*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 1962, t. I, z. 2, s. 118.

68 M. Znamierowska-Prüfferowa do Dyrekcji Muzeum w: Szczecinie, op. cit.

69 Ibidem.

70 Protokół z Akcji Muzealno-Konserwatorskiej przeprowadzonej w Muzeum Etnograficznym w Toruniu w lipcu i sierpniu 1961 r. przez Pracownię Malarstwa P.K.Z. O/Toruń, 09.1961, Arch. MET 162/4.

71 J. Łączyńska, *Sprawozdanie z akcji Muzealnej w Muzeum Etnograficznym w Toruniu, XI 1961. Odpis*, dat. brak, Arch. MET 162/4.

72 P. Michałowski, pismo do Muzeum Etnograficzne, 18.10.1960, Arch. MET 162/4.

na dni 24-25 stycznia mgra. H. Janochy. W związku z treścią wymienionych pism zapytuję uprzejmie, jaki Państwo przewidują program naszego pierwszego spotkania?”. Wnioskując z ciągu dalszego spotkanie miało być kilkudniowe, w: Koszalinie, Słupsku, Klukach, z odrębnym czasem na konferencję wstępną. Zatraskana o stan zdrowia uczestników Dyrektor pytała jakimi środkami lokomocji miano by się przemieszczać, i czy „z uwagi na silne mrozy, nie byłoby słuszne przeniesienie tej konferencji na termin późniejszy”⁷³. Niestety nie wiadomo jaki temat miał być wówczas podjęty.

Bardzo serdecznie brzmią podziękowania Znamierowskiej-Prüfferowej za udzielenie Norbertowi Szunke konsultacji w sprawie warunków klimatyzacyjnych, przesłane do Witolda Wasilewskiego z Katedry i Zakładu Ogrzewnictwa i Wentylacji Politechniki Warszawskiej. „Wielce Szanowny Panie Profesorze! Proszę przyjąć wyrazy wdzięczności za tak niezwykle uczynne i bezinteresowne udzielenie konsultacji Konserwatorowi naszego Muzeum [...]. Jest ona dla nas ogromnie cenna przy naszych usiłowaniach, aby mimo ograniczonych środków uzyskać jak najlepsze warunki klimatyzacyjne. Jestem naprawdę wzruszona Pana stosunkiem do dalekiej, nieznannej instytucji”⁷⁴.

Urządzenie terenów parku etnograficznego Dyrektor konsultowała z pracownikami Muzeum w Olsztynie, jednocześnie radząc się w sprawach konserwacji obiektów skansenowskich⁷⁵.

W 1963 roku Muzeum służyło informacją na potrzeby konferencji naukowej, poświęconej konserwacji zabytkowych tkanin i skóry, organizowanej przez Ośrodek Dokumentacji i Zabytków wspólnie z Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Kazimierz Malinowski poprosił konserwatora Muzeum w Toruniu o dane na temat posiadanego zbioru tkanin, w tym dane ilościowe, dane o stanie zachowania i potrzebach konserwatorskich oraz o określenie najwartościowszej pozycji. Informacja ta miała „posłużyć do opracowania zbiorczego sprawozdania na konferencję i będzie stanowić podstawę do opracowania wieloletniego planu konserwacji, ilości potrzebnych placówek, pracowników i kredytów”⁷⁶.

73 M. Znamierowska-Prüfferowa do Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej Wydz. Kultury Wojewódzki Konserwator Zabytków, na ręce inż. F. Ptaszyńskiego, 27.01.1961, Arch. MET 162/4.

74 M. Znamierowska-Prüfferowa do W. Wasilewskiego, 24.02.1961, Arch. MET 162/4.

75 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do Wojewódzkiego Konserwatora w Olsztynie w Prezydium WRN, 8.03.1961, Arch. MET 162/4.

76 K. Malinowski, pismo do Dyrektor Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 27.07.1963, Arch. MET 162/4.

KONFERENCJE

Konferencje naukowe były nieodłącznym elementem w procesie tworzenia i rozwijania pracowni konserwatorskiej. Nawiązując do pisma z lipca 1960 roku, informującego o powstaniu przy Muzeum pracowni konserwatorskiej⁷⁷, we wrześniu tego samego roku Dyrektor napisała ponownie do Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, z prośbą o informacje o terminie organizowanej konferencji konserwatorskiej, by móc zaplanować wyjazd konserwatora muzealnego⁷⁸. Jej tematyka miała „dotyczyć wyłącznie konserwacji drewna, co jest szczególnie ważne dla Muzeum Etnograficznego”⁷⁹. Konferencja odbyła się w listopadzie 1960 roku w Warszawie. Jak napisali jej organizatorzy celem konferencji było:

a) zorientowanie konserwatorów w aktualnej problematyce i technicznych możliwościach konserwacji drewna w obiektach zabytkowych oraz zapoznanie [...] z podstawową problematyką konserwatorską, b) zorientowanie w podejmowanych pracach, zagadnieniach i placówkach aktualnie w Polsce wiążących się [...] z problematyką konserwacji drewna c) nawiązanie kontaktów między poszczególnymi konserwatorami a tymi placówkami, d) ustawienie całości zagadnień związanych z konserwacją drewna w sposób systematyczny, umożliwiający dalsze zorganizowanie badań i eksperymentów, szczególnie dla wypełnienia luk technicznych, e) merytoryczna i krytyczna ocena poszczególnych osiągnięć dotychczasowych. Zadaniem konferencji jest przyjsięcie z maksymalną pomocą w wypełnieniu wyżej podanych założeń, przez dyskusje i wnioski. Zakłada się, że rolą referatów będzie pokazanie prac poszczególnych osób i placówek a rolą dyskutantów wypełnianie tematu⁸⁰.

Zaledwie miesiąc wcześniej, bo 4 października, miała odbyć się konferencja w siedzibie Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków dotycząca spraw wewnętrznej organizacji i zaopatrzenia pracowni konserwatorskich⁸¹. Tematyka ta była interesująca i ważna z punktu widzenia Dyrektor „ze względu na specyfikę zagadnień konserwacji etnograficznej i na to, że pracownia konserwatorska w naszym muzeum jest w stadium organizacji”⁸².

77 M. Znamierowska-Prüfferowa do Centralnego Zarządu Muzeów, 27.07.1960, op.cit.

78 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, 10.09.1960, Arch. MET 162/4.

79 M. Ptaśnik, pismo do Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 20.10.1960, Arch. MET 162/4.

80 Program konferencji poświęconej zagadnieniu konserwacji drewna zabytkowego, 20.10.1960, s. 1, Arch. MET 162/4.

81 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do Dr. Szymańskiego w Centralnym Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków, 27.09.1960, Arch. MET 162/4.

82 Ibidem.

Wspomniano już wyżej, że w 1961 roku w Muzeum Etnograficznym odbyła się tzw. „Akcja Muzealna” przeprowadzana przez warszawskie PKZ-ty⁸³. Przed jej rozpoczęciem, w kwietniu, zorganizowano konferencję, która omawiała zadania i wykonanie programu akcji. Jej organizatorem było Ministerstwo Kultury i Sztuki Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, a uczestnicy konferencji gościli na terenie Muzeum im. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy⁸⁴. Latem 1964 roku Szunke został delegowany na wspomniany już wcześniej Kongres, który odbywał się w Moskwie⁸⁵.

CZASOPISMA

Niezbędnym elementem w działalności konserwatorskiej, oprócz kontaktu ze środowiskiem konserwatorskim, jest regularna lektura i analiza najnowszych osiągnięć, publikowana w tematycznych periodykach. Znamierowska-Prüfferowa rozsyłała zapytania i prośby po znanych jej instytucjach w celu uzyskania potrzebnych informacji na temat wydawnictw i możliwości ich pozyskania. Pisząc do Warszawy pytała „czy w bibliotece Państwowego Instytutu Sztuki znajduje się literatura (krajowa i zagraniczna) dotycząca konserwacji zbiorów etnograficznych, poza publikacją prof. T. Seweryna. Szczególnie interesuje nas zagadnienie konserwacji klimatycznej muzeów etnograficznych. W razie braku literatury z dziedziny konserwacji etnograficznej prosilibyśmy bardzo o podanie bibliografii dotyczącej w ogóle konserwacji klimatycznej w muzeach”⁸⁶. Biblioteka Instytutu Sztuki nie posiadała oczekiwanych publikacji, Znamierowska-Prüfferowa wysłała więc to zapytanie również do warszawskiego Konserwatora Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej⁸⁷.

W lipcu 1962 roku redakcja kwartalnika „Ochrona Zabytków”, w związku ze zmienionym od roku 1961 profilem wydawniczym i szatą graficzną, chciała „zorientować się w opinii kół zainteresowanych wydawnictwem czy zmiany te spełniają należycie zamierzone zadanie. [...] Redakcja oczekuje łaskawej odpowiedzi”⁸⁸.

83 Protokół z Akcji Muzealnej, op. cit.

84 M. Ptaśnik, pismo do Państwowego Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 8.04.1961, Arch. MET 162/4.

85 Patrz, rozdział Centralny ośrodek naukowy, s. 11.

86 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do Państwowego Instytutu Sztuki, 26.10.1960, Arch. MET 162/4.

87 M. Znamierowska-Prüfferowa, pismo do Biblioteki Muzeum Narodowego, 16.10.1960, Arch. MET 162/4.

88 Redakcja Kwartalnika „Ochrona Zabytków”, pismo do Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 11.07.1962, Arch. MET 162/4.

Na pismo odpowiedział Norbert Szunke. Pisał:

Zmiana w kierunku uwzględnienia w większym stopniu zagadnień techniczno-konserwatorskich jest jak najbardziej słuszna. „Ochrona Zabytków” powinna się stać przede wszystkim pismem fachowym dla konserwatorów praktyków i muzeologów, ich pomocą w pracy i trybuną porad, a nie zamieszczać sprawozdań z prac dozorowanych przez Konserwatorów Miejskich czy Wojewódzkich [...]. Naszym zdaniem tematyka artykułów powinna być zawężona /jak już wspomniano wyżej/ do problemów konserwacji praktycznej, zabytków ruchomych. Należałoby również uwzględnić konserwację architektury i budownictwa ludowego, ale wyłącznie problemy konserwacji materiałowej, a nie problem odbudowy czy inwentaryzacji. [...] Z teoretycznych zagadnień pożądane byłyby raczej krótkie artykuły: z historii konserwacji zabytków niearchitektonicznych. Rozłożone na wiele zeszytów kwartalnika, oraz z zagadnień estetyki konserwatorskiej. W naszej literaturze konserwatorskiej nie znajdują należytego odbicia problem profilaktyki muzealnej. Zagadnienia dotyczące: właściwej klimatyzacji, urządzeń i sprzętu regulującego mikroklimat muzeum, sposobów i środków zaradczych są zupełnie czymś obcym dla wielu muzeów, szczególnie regionalnych. W ogóle chodzi o taki dobór artykułów, by pomogły w trudnej pracy konserwatora muzealnego, który ma do czynienia na co dzień z problemami konserwacji obiektów materiałowo zupełnie różnych, często nie mających precedensu w jego dotychczasowej pracy, ani studiach, co szczególnie występuje w muzeach czy działach etnograficznych. A więc należy profil pisma zbliżyć jak najbardziej do potrzeb muzeów i PKZ-tów⁸⁹.

PRACOWNIA KONSERWACJI W LATACH 20. XXI WIEKU

Istniejący dziś Dział Konserwacji Zbiorów jest efektem wieloletnich starań prof. Prüfferowej. Pracownia zajmuje trzy pomieszczenia w budynku po podwalni nowożytniej Bramy Chełmińskiej. W roku 2022 działa w niej pięciu pracowników: trzech konserwatorów i dwóch renowatorów. Praca przy obiektach etnograficznych obejmuje konserwację i restaurację papieru, skóry, malarstwa, rzeźby, tkanin, metalu, fotografii, ceramiki i tych obiektów, nie mających precedensu, bo wykonanych z ciasta, słomy, bibuły, folii metalizowanej, sznurów, wosku, gąbki, plastiku. Muzeum posiada trzy parki etnograficzne: w centrum Torunia, w Kaszczorku i w Wielkiej Nieszawce oraz około 70 tys. obiektów.

89 N. Szunke, pismo do Redakcji Kwartalnika „Ochrona Zabytków”, 27.07.1962, Arch. MET 162/4.

Na skutek rozwoju działalności konserwatorskiej w Polsce samo centrum naukowo-badawcze dla muzeów północnej Polski w Muzeum w Toruniu nie powstało. Ze względu na ilość prac potrzebnych przy własnych obiektach niemożliwe byłoby ogarnięcie problemów z innych muzeów. Mimo to, pracownia zyskała ważne miejsce wśród konserwatorów zabytków etnograficznych. Nadal jest jednym z niewielu ośrodków tego rodzaju działających przy muzeach etnograficznych. Konserwatorzy muzealni nadal utrzymują kontakty ze specjalistami z innych ośrodków, tak muzealnych, jak i akademickich, by móc jak najlepiej przysłużyć się obiektom zgromadzonym w Muzeum.

MATERIAŁY ARCHIWALNE

Teczka – Prace konserwatorskie w Muzeum Etnograficznym w Toruniu (opracowanie) 1961, Archiwum Naukowe MET 162/6

Teczka – Współpraca z instytucjami naukowymi i specjalistycznymi dotycząca organizacji pracowni i zagadnień konserwatorskich 1960-1972, Archiwum Naukowe MET 162/4

BIBLIOGRAFIA

Maniakowska Anna Maria, *Metody konserwacji malarstwa sztalugowego na ziemiach polskich w latach 1800-1918. Zarys*, Wydawnictwo Aksjomat Toruń, Toruń 2000.

Frycz Jerzy, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795-1918*, PWN, Warszawa 1975.

Pietrzyk Tomasz, *Indeks artystów czynnych w Toruniu od roku 1945* [w:] *Stan posiadania*, red. Jerzy Brzuskiwicz, Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Toruński, Toruń 2011, s. 180-192.

Stulik Dusan C., *Historia sztuki - konserwacja jako nauka - sztuka konserwacji-restauracji: Z wielu jedno - E pluribus unum* [w:] *Sztuka konserwacji i restauracji*, red. Iwona Szmelter, M. Jadzińska, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita SA, Warszawa 2007, s. 108-113.

Szunke Norbert, *Etnograficzne zbiory w muzealnej Polsce w świetle wymogów konserwatorskich, cz. 1. Profilaktyka konserwatorska*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1965.

Szunke Norbert, *Z problematyki technologicznych badań zbiorów etnograficznych*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1967, t. 4, s. 303-316.

Znamierowska-Prüfferowa Maria, *Dział Etnografii (1945-1958)*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 1962, t. I, z. 2, s. 101-138.

Strony internetowe

https://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Wildhaber [dostęp: 25.11.2021]

<http://ethnomuseum.pl/o-nas/> [dostęp: 25.11.2021]

<http://etnomuzeum.pl/o-muzeum/maria-znamierowska-prufferowa/> [dostęp: 25.11.2021]

<http://www.konserwacjamalarstwa.umk.pl/?lata=1952-1960,70> [dostęp: 25.11.2021]

https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Robel [dostęp: 25.11.2021]

https://pl.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zef_Gajek [dostęp: 25.11.2021]

SUMMARY

THE BEGINNINGS OF THE COLLECTIONS CONSERVATION
WORKSHOP AT THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN TORUŃ

This article describes the beginnings of the conservation workshop at the Ethnographic Museum in Toruń, from 1959 to the early 1970s. According to the intention of its first director, Maria Znamierowska-Prüfferowa, the emerging conservation workshop was also to be a conservation research and scientific centre for museums in northern Poland.

Already in 1960 regular conservation work began there. The first director of the conservation workshop was Norbert Szunke, the author of a pioneering publication entitled *Ethnographic Museum Collections in Poland in the Light of Conservation Requirements*, published by the Museum in 1967.

Over the following years, the director organised space for the workshop, furnished it with equipment necessary for preventive and conservation work, as well as required publications. Above all, however, she was looking for people, specialists, who could help her to create, together with the workshop, a research and scientific centre. To this end, she established numerous contacts with conservators from Toruń, Cracow and Warsaw.

This article is based on documents collected in the Scientific Archives of the Museum. Their time line covers the first 10 years of the workshop existence. Apart from dry facts, they reveal to the reader the enormity of the work done by the Director, the respect with which she treated people and the determination with which she pursued her goals. Although the centre itself did not come into being as a result of the development of conservation activity in Poland, the workshop has gained an important place among conservators of ethnographic monuments in Poland.

Today, thanks to the efforts of the Director, the Collections Conservation Department of functions in the rooms of the gatehouse of the modern Chełmno Gate that she acquired. It provides conservation care for the Museum's three parks and nearly 70,000 objects collected in the Museum.



Muzeum Etnograficzne
im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej
w Toruniu

Muzeum Etnograficzne
im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu
ul. Wały gen. Sikorskiego 19, 87-100 Toruń
www.etnomuzeum.pl/wydawnictwa



ISSN 2081-0687



9 772081 068002