

# Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu

Nr 4

# Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu



# Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu

Nr 4



**Muzeum Etnograficzne**  
im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej  
w Toruniu

Toruń 2017

Redakcja naukowa:  
Hubert Czachowski  
Olga Kwiatkowska

Redakcja wydawnicza:  
Justyna Słomska-Nowak

Redakcja językowa, korekta:  
Urszula Makowska

Tłumaczenie streszczeń:  
Halina Kaniewska

Projekt okładki:  
Barbara Górka

Projekt winiety:  
Katarzyna Rosik

Skład:  
Barbara Górka

  
**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](http://www.etnomuzeum.pl)



Województwo  
Kujawsko-Pomorskie

**ISSN 2081-0687**

Druk: Totem Inowrocław

## SPIS TREŚCI

<i>Przedmowa</i> – Hubert Czachowski, Olga Kwiatkowska .....	7
Artur Trapszyc <i>Godło z ostrzem na sztorc. Symbol, mit i legenda w historii Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu</i> ....	13
Olga Kwiatkowska <i>Przypadki pewnej kołycki – szkic antropologiczny przedmiotu</i> .....	39
Aleksandra Jarysz <i>Historie Mamy w kilku rzeczach ujęte</i> .....	57
Jarosław Pawlikowski <i>Medal mojego pradziadka jako przykład kulturowej biografii rzeczy na tle społeczno-politycznych uwarunkowań w powojennej Polsce</i> .....	79
Hubert Czachowski <i>Szafa „Tajemnice Różańca Świętego” – tajemnice przedmiotu</i> .....	91
Dorota Kunicka <i>Z Nogatu nad Drwęcę. Prom „Jan” z Kępek</i> .....	103
Kuba Kopczyński <i>Zagmatwana historia fotoplastykonu w Toruniu, czyli cały świat w drewnianej beczce</i> .....	125
Hanna Łopatyńska <i>„Niech wam z myrty zielonej wykwitnie kwiat srebrny”. O dawnych pamiątkach ślubu i ślubnych jubileuszy</i> .....	139
Katarzyna Czajkowska-Kordylewska <i>Historia kolekcji ceramiki huculskiej w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu</i> ...	157
Justyna Rochon <i>Prace konserwatorskie i analiza historyczno-ikonograficzna portretu Jana Bukowskiego z około drugiej połowy XVIII w.</i> .....	177



## PRZEDMOWA

Czwarty numer „Materiałów Muzeum Etnograficznego w Toruniu” w całości poświęcony jest problematyce antropologii rzeczy. Antropologia rzeczy od jakiegoś czasu jest bardzo intensywnie rozwijającą się również w Polsce subdyscypliną antropologii. W ostatnich latach pojawiło się na polskim rynku wydawniczym co najmniej kilka ważnych publikacji metodologicznych z tego obszaru, zarówno cennych tłumaczeń, jak i opracowań rodzimych. Nie ma sensu przytaczać tu wszystkich opracowań i propozycji, doskonale zrobili to Marek Krajewski oraz Janusz Barański i do lektury ich książek odsyłamy<sup>1</sup>. Podejmowane są również próby zastosowania w praktyce rozmaitych propozycji teoretycznych, analizujące role rzeczy w społeczno-kulturowym świecie. Antropolodzy przestali odwracać się od świata przedmiotów, widząc w świecie materii ogromny obszar do eksploracji ludzkich wartości, norm i światopoglądów, z którymi się łączą i których są wyrazem. Paradoksalnie jednak w antropologii rzeczy ciągle niezbyt słyszalny jest głos muzealników z muzeów etnograficznych. Paradoksalnie, bo przecież to oni na co dzień w swojej pracy obcują i zajmują się *de facto* rzeczami, najczęściej przedmiotami z dalszej lub bliższej przeszłości, niekiedy pochodzącymi z bardzo odległych kontekstów kulturowych. Muzealnicy wybierają z tzw. terenu te przedmioty, które według nich najlepiej reprezentują dane kultury, interesujące zjawiska kulturowe, odzwierciedlają istotne procesy kulturowe, są w stanie „opowiedzieć” nam – współczesnym, ale także kolejnym pokoleniom coś ważnego o życiu ludzi minionych czasów, odległych terenów. W trakcie tych eksploracji poznają definicje, statusy, rozmaite artykulacje członków danych społeczeństw, grup społeczno-kulturowych, dotyczące tych przedmiotów. Warto jednak pamiętać, że muzea, niezależnie od profilu, są instytucjami totalnie zmieniającymi tożsamość trafiających do nich przedmiotów. Zarówno unikalnym dziełom artystycznym, jak i zwykłym, pospolitym rzeczom życia codziennego nadają status muzealnych eksponatów, przeobrażając je w słynne Pomianowskie *semiofory*. W tym kontekście, muzealnicy są aktywną grupą aktorów społecznych przeobrażających świat rzeczy. Ze względu na ten immanentny element ich pracy – kontakt ze światem materii – powoduje z jednej strony, że wiele o rzeczach są w stanie powiedzieć, z drugiej zaś są zobowiązani do poddawania swojej praktyki zawodowej ciągłemu

---

1 J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007; *W stronę socjologii przedmiotów*, red. M. Krajewski, Poznań 2005.



namysłowi. Na pewno potrzebny i cenny jest komentarz tej grupy zawodowej do powstających w kręgach akademickich wszelkich teorii dotyczących przedmiotów, a jednocześnie członkowie „muzealnych plemion” powinni pilnie słuchać tego, co inni badacze kultury mówią o rzeczach, by nie popaść w rutynę, by znając i wykorzystując różne proponowane perspektywy, pogłębić swój ogląd przedmiotów i refleksję nad nimi.

Przygotowane przez naszych pracowników artykuły na temat rzeczy wyraźnie dzielą się na dwie grupy. Pierwszą stanowią teksty dotyczące przede wszystkim przedmiotów znajdujących się w kolekcji Muzeum Etnograficznego w Toruniu, a kontakt z nimi wynika z wykonywanej profesji. Niektóre z tych artykułów to zdanie relacji z intrygujących muzealnych śledztw, próby rozwiązania zagadek związanych z poszczególnymi przedmiotami, ale i propozycje możliwych interpretacji. Często okazywało się, że wielu informacji brakuje. Nasi poprzednicy, postępując zgodnie z obowiązującymi wówczas paradygmatami, nie zawsze dążyli do pozyskania możliwie pogłębionych informacji na temat kolekcjonowanych przedmiotów. Tu także znajdują się teksty na temat powstawania kolekcji czy choćby typowy opis prac konserwatorskich. Uważamy bowiem, że o rzeczach można się wypowiadać w różnoraki sposób, także w bardziej tradycyjny sposób.

Tom rozpoczyna tekst Artura Trapszyca na temat muzealnego logo, którym jest wizerunek ości rybackiej, eksponatu ze zbiorów Działu Rybołówstwa i Zając Wodnych. Autor przedstawia historię niepozornego obiektu, który stał się znakiem rozpoznawczym naszej instytucji, próbuje dokonać interpretacji jego symboliki w kontekście historii naszego Muzeum, opisuje również ciekawe i zaskakujące meandry genezy i kształtowania się samego logo. Tekst Hanny Łopatyńskiej koncentruje się na analizie bardzo ciekawej kategorii przedmiotów, a mianowicie na pamiątkach ślubu i ślubnych jubileuszy, które od 2. poł. XIX w. były wręczane jako dary nowożeńcom oraz świętującym rocznice pożycia małżeńskiego. Przykłady takich obiektów znajdują się w muzealnych kolekcjach, w tym również w zbiorach Działu Folkloru. Cechą wspólną takich artefaktów są symbole miłości, związku małżeńskiego i czystości, czyli serca, złączone dłonie, białe kwiaty. Autorka analizuje je w kontekście teorii daru, pokazując ich bardzo zróżnicowane formy. Tekst dotyczy pamiątek historycznych, ale należy go traktować jako wstęp do penetracji zwyczajów współczesnych oraz rozwoju kolekcji. Zupełnie inny charakter ma zabytek z kolekcji Działu Sztuki, który stał się bohaterem artykułu Huberta Czachowskiego. Szafa „Tajemnice Różańca”, zbudowana przez Władysława Staszaka, jest dziełem jedynym w swoim rodzaju, niezmiernie oryginalnym, nie mieszczącym się do końca w kanonie sztuki ludowej ani wśród przedmiotów będących wyrazem religijności ludowej. W związku z tym, że o przedmiocie od momentu jego nabycia przez Muzeum właściwie prawie nic

nie było wiadomo, autor artykułu pokazuje żmudną, a jednocześnie fascynującą drogę docierania do wiedzy o przedmiocie, formułowania pytań go dotyczących, prób jego interpretacji. Pokazuje też, że warto upowszechniać wiadomości o obiektach muzealnych nawet wtedy, gdy niewiele o nich wiadomo, ponieważ może się to przyczynić do zdobycia nowych informacji i wyrwania się z zakłętego kręgu niemocy. Katarzyna Czajkowska-Kordylewska tropi natomiast historię kolekcji huculskiej ceramiki ludowej, która, mimo że przez długi czas Huculszczyzna nie mieściła się w statutowym zakresie zainteresowań naszej instytucji, znalazła się jednak w jej zbiorach. Ciekawe to przypadki, pokazujące meandry tworzenia muzealnych kolekcji. W tym duchu utrzymany jest także tekst Kuby Kopczyńskiego o fotoplastykonie w naszych zbiorach muzealnych. Relikt przeszłości, dziś stał się ciekawostką. Fotoplastykon znalazł się niecałe pięćdziesiąt lat temu w muzealnych magazynach, zaś odkrywanie jego przeszłości stało się obecnie skomplikowaną układanką złożoną z niewielkiej liczby śladów, ale powstający obraz jest ciągle rozmyty i niepełny. Dorota Kunicka opisuje w szerokim kontekście historycznym dzieje promu przewozowego „Jan” z miejscowości Kępki na Żuławach Wiślanych, rolę tego typu przeprawy przez rzekę w życiu lokalnej społeczności oraz to, w jaki sposób prom trafił do Parku Etnograficznego w Kaszczorku, oddziału naszego Muzeum. Tę pierwszą grupę zamyka tekst Justyny Rochon na temat osiemnastowiecznego portretu Jana Bukowskiego pochodzącego z Muzeum Towarzystwa Jezusowego Prowincji Polski Południowej ze Starej Wsi koło Brzozowa. W 2010 r. w naszej Pracowni Konserwacji Zbiorów odbywała się konserwacja tego obrazu. Ta okoliczność zainspirowała autorkę artykułu nie tylko do przedstawienia przebiegu prac konserwatorskich, ale również do przeprowadzenia analizy historyczno-ikonograficznej obiektu.

Drugi, wyraźnie wyróżniający się blok tekstów stanowią artykuły dotyczące rzeczy ze świata prywatnego osób o nich piszących. Wyróżnia je wysoce emocjonalny stosunek do przedmiotów. Te uczuciowe i ogromnie osobiste relacje z przedmiotem/ami są podstawowym motorem skłaniającym do namysłu nad tymi właśnie, a nie innymi rzeczami, do poszukiwania formy i języka ich interpretacji. Aleksandra Jarysz wyciąga z szuflady pamiętki po swojej matce. Te nieraz bardzo zwykłe przedmioty stają się kanwą do intrygującej opowieści o pamięci. Olga Kwiatkowska także buduje swój tekst, opierając go o własne doświadczenie związane z kołyską, która pojawiła się w jej rodzinie. Nie jest to jednak zwykła kołyska, ale przechodnia, której rola polega na włączaniu w specyficzny krąg społeczny ciągle nowych, często nawet nie znających się osób, którym rodzi się dziecko. Większość osób z niej korzystających pozostawiły na niej wpisy – swoiste znaki istnienia. Z kolei tekst Jarosława Pawlikowskiego opowiada trochę sensacyjną, a jednocześnie trudną historię jego rodziny. Punktem wyjścia jest medal

pradziadka z czasów II wojny światowej. To także przykład, jak różnie możemy oceniać konkretny przedmiot w zależności od emocji, jakie on wywołuje – nawet w obrębie bliskich sobie osób.

Wydaje się, że właśnie obszar emocji łączących człowieka z przedmiotami powinien być w trakcie muzealnych eksploracji i kolekcjonowania bardziej dostrzegany i dokumentowany. A jednocześnie poszukiwanie go sprowokowałoby muzealników do pogłębionych interpretacji i weryfikowania opisów przedmiotów w już zgromadzonych zbiorach. To także może być jeden z kierunków rozwijania etnograficznych muzealnych kolekcji<sup>2</sup>. Ciągłe aktualną inspiracją jest tutaj koncepcja biografii rzeczy Igora Kopytoff'a. Trzeba bowiem kolekcjonując nawet zwykłe, codzienne przedmioty w muzeach, zwracać uwagę na ich znaczenia nadawane przez ich użytkowników i próbować umiejscawiać je podczas analizy na bajburinowskiej skali semiotycznej.

Jesteśmy przekonani, że wątek antropologii rzeczy będzie przewijał się w kolejnych numerach naszych „Materiałów...”, wszak muzeum jest domem rzeczy.

Hubert Czachowski, Olga Kwiatkowska

---

<sup>2</sup> Wydaje się, że w tym duchu prowadzony był projekt w Muzeum Etnograficznym w Krakowie pt. *Dzieło – działka*.





GODŁO Z OSTRZEM NA SZTORC. SYMBOL, MIT I LEGENDA  
W HISTORII MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO  
IM. MARII ZNAMIEROWSKIEJ-PRÜFFEROWEJ W TORUNIU

Niniejszy tekst to próba wydobywania, odczytania i swoistej rewitalizacji zakotwiczonego w rzeczywistości Muzeum Etnograficznego w Toruniu znaku, jakim jest jego graficzny symbol: ość rybacka z towarzyszącym jej skrótem literowym MET<sup>1</sup>. Być może znajdzie się ktoś, kto zabieg ten uzna za niepotrzebny lub dziwny. Godło naszej instytucji (il. 1), tak mocno z nią związane, dla wielu z nas wydaje się bowiem czytelne i zrozumiałe. Wiemy przecież, co ono przedstawia, co oznacza, na ogół znamy lub domyślamy się jego genezy, próbujemy zrozumieć zawartą w nim symbolikę. Czy jednak na pewno wszystko jest tu takie proste i oczywiste, czy rzeczywiście poznaliśmy choćby najważniejsze fakty, które da się połączyć w narracyjną całość? Czy potrafilibyśmy opowiedzieć historię znaku graficznego Muzeum, wymienić autorów, którzy go zaprojektowali i przyczynili się do jego powstania? Od kiedy pojawił się on w muzealnych publikacjach, na plakatach, papierach firmowych, zaproszeniach i wizytówkach?

Na podstawie rozmów przeprowadzonych z grupą osób, które obecnie są lub do niedawna były zatrudnione w Muzeum, doszedłem do przekonania, że warto pochylić się nad tym tematem. Okazało się bowiem, że informacje są tu w wielu przypadkach ograniczone i nieprecyzyjne, a często więcej w nich domysłów niż rzeczywistej wiedzy. Do pewnego czasu ja też żyłem w przeświadczeniu, że mam jako takie pojęcie o graficznej karierze „narzędzia do kłucia ryb”. Dopiero gdy zacząłem wgłębiać się w to zagadnienie, uświadomiłem sobie, że moje odczytywanie i rozumienie muzealnego godła było obarczone myśleniem *a priori* – życzeniowym, schematycznym, na wskroś mitycznym. Nieliczne fakty, które do mnie docierały, rodziły skojarzenia, które próbowałem układać w łańcuch zdarzeń i znaczeń, wydawałoby się logicznych i prawdopodobnych. Po bardziej wnikliwym spojrzeniu, odsłoniła się przede mną rzeczywistość *a posteriori*, historia „wywołana”, nieco inna i choćby dlatego warta opowiedzenia.

Koncentracja uwagi na znaku graficznym naszej instytucji to okazja do spojrzania na historię Muzeum Etnograficznego w Toruniu, wydobywania mniej znanych

---

1 Dalej używał będę tego skrótu dla nazwy Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.



Il. 1. Godło MET na stronie internetowej Muzeum Etnograficznego w Toruniu działającej w latach 2008-2016: <http://www.etnomuzeum.pl/>

prawda nieoficjalnej, a jednak wciąż żywej w naszym gronie, narażam się na niebezpieczeństwo popadnięcia w kolejną fabularyzację. Jestem wszak obarczony – jak większość autorów – siatką mitycznych schematów, które determinują nasze poszukiwania i nieraz płaczą sensowne wydawałoby się konstrukcje<sup>5</sup>.

Zdaję sobie też sprawę, że potencjalnym odbiorcą tak lokalnego i na pozór ograniczonego tematu będą przede wszystkim muzealnicy i etnografowie toruńscy. Mam jednak nadzieję, że zainteresuje on również nieco szersze grono antropologów. Poruszane w artykule zagadnienia, takie jak znak, symbol, mit, mityzacja czy afiliacja społeczna, mają przecież charakter uniwersalny i leżą w polu badawczym wielu nauk humanistycznych, z antropologią kulturową na czele. Prezentowany tekst będzie więc partykularnym, konkretnym odwołaniem do zagadnień o wymiarze powszechnym.

Na początku chciałbym wyjaśnić podstawowe pojęcia, którymi będę się tu posługiwać. Warto pamiętać, że logo – znak firmowy dzisiejszych osób prawnych, np. jednostek samorządu terytorialnego, partii politycznych, związków zawodowych, stowarzyszeń, instytutów, szkół, uczelni, spółek, a także muzeów

faktów oraz wyłowienia wkradających się do niej pierwiastków mitycznych, legendarnych<sup>2</sup>. To również sposobność spojrzenia na samych siebie, do refleksji nad tym, jak tę historię widzimy i jak się w nią wpisujemy. To w końcu pytanie o jedną z naszych społecznych afiliacji<sup>3</sup>, o identyfikację nas, pracowników Muzeum, z instytucją.

Mam świadomość, że dokonując częściowej dekonstrukcji historii powstania znaku firmowego MET<sup>4</sup>, co

2 Mityzacja rzeczywistości, w tym historii (wydarzeń i postaci), oraz naszego myślenia i postrzegania jest niejako wpisana w kulturę; R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970, s. 48; E. Cassirer, *Eseje o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1998, s. 152-153. O mityzacji współczesnej rzeczywistości patrz także: M. Golka, *Mit jako zwornik kultury i polityki* [w:] *Mity. Historia i struktura mistyfikacji*, red. Z. Drozdowicz, Poznań 1997, s. 9; E. Kotarba, *Współczesne mityzacje rzeczywistości społecznej w świetle ogłoszeń prasowych*, „Kultura – Media – Teologia”, 2013 (15), nr 4, s. 110-120.

3 Cz. Robotycki, *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Kraków 1992, s. 36-39.

4 Niezależnie od moich poszukiwań i niemal równocześnie istotne fakty z historii logo MET ustalił powołany przez Dyrektora Muzeum zespół odpowiedzialny za stworzoną w 2011 r. Księgę Znaku MET (Joanna Muszyńska, Marian Kosicki, Katarzyna Rosik).

5 N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie* [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1977, s. 301.

– to współczesny rodzaj herbu. Idea oznaczania ich w formie uproszczonego obrazu wywodzi się z co najmniej średniowiecznej heraldyki i jest niejako przypisana symbolicznemu myśleniu człowieka<sup>6</sup>. Stąd konieczne będzie odwoływanie się do obowiązującego w heraldyce i sfragistyce nazewnictwa, które przedostało się do języka i nomenklatury współczesnych mediów.

W średniowieczu i w czasach nowożytnych, oprócz rodów królewskich, rycerstwa i szlachty znakami heraldycznymi posługiwały się również państwa i jego prowincje (księstwa, województwa, ziemie, hrabstwa), miasta, uniwersytety, zakony oraz bractwa i cechy rzemieślnicze. Wiele z tych herbów, zazwyczaj w zmodyfikowanej postaci, przetrwało do naszych czasów.

Nazwa „godło” odnosi się do znaku stanowiącego główny element klasycznego herbu<sup>7</sup>. Godło widnieje w polu tarczy herbowej w postaci figur heraldycznych (tzw. zaszczytnych lub uszczerbionych) albo przybiera postać ludzi, wyobraża zwierzęta (realne i fantastyczne), ciała niebieskie lub przedmioty. W tym drugim przypadku mamy do czynienia z godłami właściwymi, tzw. mobiliami herbowymi (figuralnymi lub przedmiotowymi). Wśród nich często występują militaria: topór, miecz, strzała, widły bojowe albo trójząb. Zazwyczaj ukazują się one ponownie – w całości lub fragmentarycznie – w wieńczącym hełm klejnocie<sup>8</sup>. W herbach modyfikowanych, gdzie na tarczy pojawia się znak nowy, stare godło najczęściej pozostaje na hełmie<sup>9</sup>.

Godło może funkcjonować osobno, czego najlepszym przykładem jest „wyjęty” z herbu Rzeczypospolitej Polskiej orzeł<sup>10</sup>. Pojedyncze figury stanowią niekiedy rodzaj herbu<sup>11</sup>, są zastępującym go skrótem – znakiem, symbolem, identyfikatorem. Godło nazywane jest też klejnotem lub sygnetem. Te nieścisłości wynikają z historii heraldyki i zmian, jakim ona podlegała<sup>12</sup>. Określenie „godło” stało się więc niejako synonimem herbu, a współcześnie, gdy mowa o znakach firm i instytucji, coraz częściej zastępuje się je mianem „logo”.

6 Określenie człowieka jako *Homo Symbolicus*, którego autorem był Ernst Cassirer, wpływa z refleksji o przynależnej tylko naszemu gatunkowi umiejętności symbolizacji zjawisk, faktów i doświadczeń, utrwalonych np. w obrzędach, znakach i w piśmie (w języku), przekazywanych z pokolenia na pokolenie i przyswajanych w procesie enkulturacji – E. Cassirer, *Symbol i język (wybór artykułów)*, Poznań 1995, 2004.

7 Elementami rozbudowanego herbu są: tarcza, godło, hełm, korona (herby królewskie i książęce) oraz klejnot. Towarzyszą mu zewnętrzne ozdoby: postument, medalion, labry, trzymacze, przepaska, płaszcz, ordery i dewizy.

8 Tak jest np. w herbie Topór (topór), Prawdzic (lew) i Łabędź (łabędź).

9 Np. herby Korczak czy Ostoja. W przypadku herbu Rawicz, z godła przedstawiającego pannę na niedźwiedziu, w klejnocie zachował się tylko niedźwiedź.

10 Orzeł samodzielnie widnieje np. na czapkach i guzikach mundurów (wojskowych, policyjnych, strażackich itp.), na pieczęciach, monetach, sztandarach lub na zwieńczeniach chorągwi i sztandarów.

11 Tak jest np. z godłem książąt Walii (trzy strusie pióra w koronie) lub książąt Yorku (biała róża).

12 A. Znamierowski, *Herbarz rodowy*, Warszawa 2004.



Ten ostatni termin współwystępuje z nazwą „logotyp”<sup>13</sup>, znaną od XIX stulecia i odnoszącą się do formy graficznej będącej interpretacją konkretnej nazwy. Logotyp pełni rolę identyfikatora firmy, marki, przedsięwzięcia gospodarczego, sportowego lub kulturalnego. Ma charakterystyczne liternictwo, kolor, czasem jakiś ornament. Logotyp to zazwyczaj sama nazwa, rzadziej pojedynczy znak lub obie formy graficzne tworzące całość. Terminy logo i logotyp na ogół stosuje się zamiennie, choć nie jest to poprawne. Jedynie znak graficzny konsekwentnie określa się mianem godła<sup>14</sup>. W ten sposób sporządzane są odpowiednie zapisy w różnego rodzaju dokumentach (statuty, rozporządzenia, uchwały, księgi norm), którym często towarzyszą załączniki z wizerunkiem znaku, jego opisem oraz zasadami stosowania. Ograniczając się do kilku przykładów odnotujemy, że Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Uniwersytet Warszawski czy Uniwersytet Wrocławski, posiadają specjalnie w tym celu sporządzone Księgi Znak, stanowiące podstawę Systemu Identyfikacji Wizualnej<sup>15</sup>. Najstarsza uczelnia kraju, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, ma Księgę Znak i Księgę Norm<sup>16</sup>. Podobnymi dokumentami, obecnie najczęściej w formie elektronicznej, posługuje się wiele innych uczelni, niektóre urzędy i instytucje, w tym muzea. Od 2011 r. Księgę Znak ma także Muzeum Etnograficzne w Toruniu.

Porównując różnego rodzaju dokumenty i zapisy, możemy nieraz odnotować w nich pewne rozbieżności. Na przykład w opisie znaku zamieszczonym na stronie internetowej Uniwersytetu Wrocławskiego, nazwy godło i sygnety potraktowano jako synonimy. Logotyp to nazwa uczelni, natomiast określenie logo odnosi się do godła z napisem<sup>17</sup>. Na stronie internetowej Uniwersytetu Warszawskiego pod określeniem logotyp kryje się z kolei cały znak (godło i nazwa). Pojęcie godło rezerwuje się wyłącznie do znaku (orzeł z koroną), a widniejąca przy nim nazwa uczelni to „opis”<sup>18</sup>. W Księdze Znak termin „logo” oznacza już – tym razem prawidłowo – cały znak graficzny<sup>19</sup>.

13 Jest to słowo pochodzenia greckiego (*logos* – słowo, myśl + *typos* – odcisk, obraz).

14 A. Nikodemka-Wołowik, T.P. Górski, M. Wołowik, *Nie tylko logotyp*, Bydgoszcz 2004.

15 § 2 pkt. 3 i 6 Statutu UMK: strona internetowa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, [http://www.archiwum.umk.pl/archiwum/zadania/statut\\_UMK.pdf](http://www.archiwum.umk.pl/archiwum/zadania/statut_UMK.pdf); § 4 pkt. 2 i 3 Statutu Uniwersytetu Wrocławskiego; strona internetowa Uniwersytetu Wrocławskiego: [http://www.archiwum.umk.pl/archiwum/zadania/statut\\_UMK.pdf](http://www.archiwum.umk.pl/archiwum/zadania/statut_UMK.pdf); Strona internetowa Uniwersytetu Warszawskiego: <http://promocja.uw.edu.pl/materialy-do-pobrania>

16 Strona internetowa Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie: [https://www.uj.edu.pl/c/document\\_library/get\\_file?uuid=255a14a1-5f14-406a-a9bc-2f78327e4021&groupId=10172](https://www.uj.edu.pl/c/document_library/get_file?uuid=255a14a1-5f14-406a-a9bc-2f78327e4021&groupId=10172) [dostęp: 15.07.2014]

17 Strona internetowa Uniwersytetu Wrocławskiego: <http://www.uni.wroc.pl/o-nas/system-identyfikacji-wizualnej/siw-w-praktyce/logo-i-god%C5%82o>; [dostęp: 15.07.2014]

18 Strona internetowa Uniwersytetu Warszawskiego: <http://promocja.uw.edu.pl/> [dostęp: 15.07.2014]

19 Strona internetowa Uniwersytetu Warszawskiego: <http://promocja.uw.edu.pl/materialy-do-po->



Il. 2. Wariant I identyfikatora graficznego MET z Księgi Znak Muzeum Etnograficznego w Toruniu



Il. 3. Wariant II identyfikatora graficznego MET z Księgi Znak Muzeum Etnograficznego w Toruniu

Symbol Uniwersytetu Jagiellońskiego to znany od XV w. herb wraz z umieszczoną pod nim nazwą. W podstawowej wersji przedstawia on tarczę z dwoma berłami rektorskimi, którą wieńczy gotycka korona. W Księdze Znak i Norm UJ stosuje się więc przeważnie tradycyjną nomenklaturę heraldyczną<sup>20</sup>.

Na podstawie wymienionych przykładów stwierdzić można, że we współczesnej mowie potocznej i w wielu zapisach o charakterze mniej oficjalnym, pojęcia logo, logotyp, znak, godło i sygnet traktuje się z dużą swobodą, jako określenia bliskoznaczne. Dotyczy to zwłaszcza terminów logotyp i logo<sup>21</sup>. Precyzyjne opisy odnajdujemy dopiero w dokumentach szczegółowych. Tutaj godłem jest znak graficzny, a logotypem określony napis z nazwą. Termin logo najczęściej odnosi się do całego symbolu, niekiedy tylko do znaku lub nazwy, ale jedynie wtedy, gdy występują one jako samoistny symbol<sup>22</sup>.

W przypadku identyfikatora graficznego Muzeum Etnograficznego w Toruniu, rolę godła pełni więc ość rybacka, natomiast współwystępujący z nią skrót MET (wariant I z Księgi Znak MET; il. 2) lub pełna nazwa Muzeum (wariant II, III i IV; il. 3) są logotypem. Logo to całość tworząca znak firmowy instytucji. W Księdze Znak MET pojęcia „znak” i „logo” traktuje się jak synonimy. Ość rybacka nazywana jest znakiem. Warto przypomnieć, że pojęcie „godło”, którego w tym dokumencie nie zastosowano, jeszcze w latach 90. ubiegłego wieku, było w Muzeum bardzo popularne. Dopiero w XXI stuleciu, wraz z postępującą cyfryzacją naszego

brania; S. K. Kuczyński, *Godło Uniwersytetu Warszawskiego* [w:] *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003.

20 Strona internetowa Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie: [https://www.uj.edu.pl/c/document\\_library/get\\_file?uuid=255a14a1-5f14-406a-a9bc-2f78327e4021&groupId=10172](https://www.uj.edu.pl/c/document_library/get_file?uuid=255a14a1-5f14-406a-a9bc-2f78327e4021&groupId=10172) [dostęp: 15.07.2014]

21 Np. Wikipedia podaje, że logotyp może składać się z samego godła, godła i nazwy lub samej nazwy. W ostatnim przypadku jako skrót używa się pojęcia logo: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Logotyp\\_%28grafika%29](http://pl.wikipedia.org/wiki/Logotyp_%28grafika%29)

22 Np. znak „Polski Walczącej”.



Il. 4. Ość rybacka, nr inw. MET 1365, wzór godła Muzeum Etnograficznego w Toruniu, fot. Adam Grodzicki

rybacka figurująca w Księdze Inwentarzowej pod nr 1365 to narzędzie przekazane 18 listopada 1948 r. do Działu Etnograficznego Muzeum Miejskiego w Toruniu przez Jadwigę Żelechowską, ichtiologa współpracującego z prof. Marią Znamierowską-Prüfferową. Obiekt – jak czytamy w karcie katalogu naukowego opracowanej przez darczyńcę (il. 5) – odebrano kłusownikowi nad jeziorem Prober w powiecie morąskim (Morąg). Ość pochodziła prawdopodobnie z Wileńszczyzny i była tzw. obiektem przesiedleńczym<sup>25</sup>.

Przy okazji wyjaśnijmy kilka spraw. W 1948 r. Muzeum Etnograficzne w Toruniu nie istniało jeszcze jako samodzielna instytucja kultury. W latach 1946-1959 funkcjonował natomiast Dział Etnograficzny w Muzeum Miejskim<sup>26</sup>. Kierownikiem Działu była prof. Maria Znamierowska-Prüfferowa, późniejsza założycielka i dyrektor Muzeum Etnograficznego. W okresie międzywojennym pracowała ona w Muzeum Etnograficznym Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, prowadząc m.in. badania nad rybołówstwem terenów dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Po przyjeździe do Torunia w 1945 r. kontynuowała swoje zainteresowania badawcze, głównie na Pomorzu, Kujawach, Warmii i Mazurach. Jednym z ważniejszych efektów jej pracy była otwarta w 1948 r., w siedzibie Muzeum Miejskiego w Toruniu (il. 6), pierwsza wystawa poświęcona rybołówstwu<sup>27</sup>.

życia i pracy, wyparł je termin „logo”. Natomiast zamieszczona w Księdze Znak MET informacja jakoby dopiero „w 2009 roku zidentyfikowano narzędzie ości rybackiej, które było wzorem do powstania znaku logo”<sup>23</sup>, jest nieprawdziwa – pracownicy Muzeum posiadali taką wiedzę już w chwili pojawienia się tego godła<sup>24</sup>.

W dalszej części artykułu skupię się zatem na muzealnym godle. Jest nim wizerunek eksponatu ze zbiorów Działu Rybołówstwa i Zajęć Wodnych MET (il. 4). Ość


23 Księga Znak Muzeum Etnograficznego w Toruniu, oprac. K. Rosik, Toruń 2011.

24 Ekspонат będący wzorcem godła MET pokazała mi na początku mojej pracy w Muzeum w 1990 r. Irena Wronkowska, ówczesny kierownik Działu Rybołówstwa i Zajęć Wodnych.

25 J. Żelechowska, Karta Katalogu Naukowego MET, nr inw. 1365.

26 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Dział Etnograficzny Muzeum w Toruniu (1946-1959)*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, t. 1, z. 2, 1962, s. 1-41.

27 M. Znamierowska-Prüfferowa, op. cit., s. 18-19; A. Trapszyc, *Badania nad rybołówstwem i zajęciami wodnymi w Muzeum Etnograficznym Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i w Muzeum Etnograficznym w Toruniu* [w:] *Przeszłość etnologii polskiej w jej teraźniejszości*, red. Z. Jasiewicz, T. Karwicka, Poznań 2001, s. 143-149.

MUZEUM MIEJSKIE W TORUNIU DZIAŁ ETNOGRAFICZNY INV. 1365. MIEJSCE PRZECHOW. R. 15. 10. 1944	KSG. 5-167-74 KLASA CYNK. ARCHIWUM	ODB. BEOBR mus. 243 287	PRZEDMIOT I ZASTOSOWANIE Ośc 12 <sup>te</sup> 2łona	POW. Morąg GM. MIEJSCE. Powiat Inow. WOJEW. Olsztyn GRUPA ETNICZNA (SAMOORZESZENIE)	
	TYP, CECHY CHARAKTERYSTYCZNE Izby wyłute z 1 części z łulęps.		POCHODZENIE PRZEDMIOTU: RODZINE PRZEDSIĘWZIECZ. (prawdopodob.) MIEJSCE. GM. POW. WOJEW. (KRAJ) Włocławski RDA PRZEDSIĘWZIECZ.		
		NAZWA MIEJSCOWA		MATERIAŁ I BARWY Zelaso	
		TECHNIKA I NARZĘDZIA WYKONANIA Wyłute z 1 części zelasu		WYMIARY Długość 14,5 cm szerokość gonia i ułokowa 22,8 cm	
WYKONAWCA		DATA WYKON. PRZEDM. 1948.		MIEJSCE WYKONANIA	
CHARAKTER WSI (TEREN, URODZAJNOŚĆ GLEBY I T. P.)		PRZEDMIOT PODOPILNY CZY SZASZKI WE WSI I OKOLICY		PRZEZ KOGO UŻYW. (PLEC, ZAWÓD, WIEK, STANOWISKO SPOŁECZNE (ŚREDNIO-MALO- SZEROKI))	
SKALA:					

OPIS PRZEDMIOTU

Ośc 12-2łona, wyłute z 1 części zelasa wraz z łulęps. Izby o przekroju nieregularnym, zakończone ukośnikami, z brzoyni zakończonymi. Ośc prowadzi łulęps.



UWAGI

H

STAN KONSERWACJI  
Dobry. Zelaso - rdzynie rdzie

DATA PRZEJĘCIA DO MUSEUM

OD KOGO W TERENIE NABYTO (OSOBĘ I KRAJ)  
Gdańsko Włoszczyn

19. 11. 48 PUBLIKOWANO

SPOSOB NABYCIA (DAR, ZAKUP, DEPOZYT) p. Żelechowska

ZBIERACZ

KTO KIEDY | OPISAL | FOT. | WYS.

P. T. Z. G., Toruń 270 - D. T. 8 - 420

Il. 5. Karta Katalogu Naukowego nr MET 1365, wypełniona przez Jadwigę Żelechowską, 1948



Il. 6. Wystawa rybołówstwa w Muzeum Miejskim w Toruniu, 1948, fot. Alojzy Czarnecki

Jadwiga Żelechowska nie była jeszcze wtedy pracownikiem Działu Etnograficznego, ale intensywnie z nim współpracowała. Pozyskiwała obiekty w terenie, opracowywała karty naukowe, zbierała informacje i pomagała w organizacji wystawy. Pracę w muzealnictwie podjęła dopiero w latach 1960-1965<sup>28</sup>, wnosząc ogromny wkład w przygotowanie ekspozycji *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce* (il. 7)<sup>29</sup>, której otwarcie nastąpiło w 1963 r. w samodzielnym Muzeum Etnograficznym przy ul. Wały gen. Sikorskiego 19, w specjalnie w tym celu wzniesionym pawilonie wystawienniczym. J. Żelechowska została też jej kuratorem – wspólnie z autorką wystawy, M. Znamierowską-Prüfferową<sup>30</sup>.

Szukając jeziora Prober, nad którym pozyskano „klejnot” naszego Muzeum, natrafiamy na błędny trop. Kłopot w tym, że w dawnym powiecie morąskim<sup>31</sup> nie ma akwenu o takiej nazwie. Co więcej, nie było go chyba także i pod koniec lat 40. ubiegłego wieku, mimo że w tamtym czasie wiele jezior Warmii i Mazur (oraz niektóre miejscowości), nosiło jeszcze zastane nazwy niemieckie. Być może więc chodzi tu raczej o Proberg koło Mrągowa (niem. Probergsee), identyfikowane z jeziorem Probark zwanym też Probarskim? Wskazywałoby to na pomyłkę w zapisie, spowodowaną nie tylko podobieństwem nazw Morąg i Mrągowo, ale i zniekształceniem niemieckiej nazwy akwenu przez wypowiadających ją mieszkańców, Mazurów (?) lub osadników z Polski (z Wileńszczyzny?). Niewykluczone więc, że

28 Teczka akt osobowych nr 133/Ż/1, Żelechowska Jadwiga, Archiwum MET.

29 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce na tle zbiorów i badań Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, Toruń 1988; I. Wronkowska, *Zbiory rybackie w Muzeum Etnograficznym w Toruniu* [w:] *Ochrona morskiego i rzeczno-godzinego dziedzictwa kulturowego w Polsce*, Szczecin 1997, s. 115-116; A. Trapszyc, *Rybołówstwo i rybacy. Zbiory, ekspozycje i badania Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu* [w:] *Trzymajmy się morza*, red. M. Markiewicz, P. Pawłowski, Kołobrzeg 2012, s. 133-137.

30 I. Wronkowska, *Zbiory rybackie ...*, s. 116.; A. Trapszyc, *Badania nad rybołówstwem ...*, s. 153.

31 Powiat morąski utworzony po II wojnie światowej funkcjonował do reformy administracyjnej z 1975 r.



Il. 7. Wystawa *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce* w Muzeum Etnograficznym w Toruniu, 1991, fot. Marian Kosicki

rozmawiająca z nimi Jadwiga Żelechowska, nazwę jeziora zanotowała w brzmieniu regionalnym (*Prober*), myśląc przy okazji nazwę powiatu. Jeśli tak, lokalizację znaleziska wypadłoby przenieść prawie 100 km na wschód, z okolic Morąga pod Mrągowo. Dodajmy, że pozyskane narzędzie niemal od razu trafiło na pierwszą, wspomnianą wystawę rybołówstwa. Po piętnastu latach

„klejnot z Probergsee” zdobył już sztandarową ekspozycję toruńskiego Muzeum Etnograficznego, jaką była wystawa stała *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce*, funkcjonująca w latach 1963-2005<sup>32</sup>.

Przyjrzyjmy się zatem eksponatowi, który jest jednym z 500 obiektów kolekcji narzędzi kolnych. Przypomnijmy, że tak liczny zbiór to efekt wieloletnich badań Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, autorki obszernej pracy poświęconej typologii tych narzędzi<sup>33</sup>. To także zasługa Jadwigi Żelechowskiej, której wiedza, znajomość terenu i rybaków, pozwoliły pozyskać do naszego Muzeum wiele cennych obiektów.

Ość o nr inwentarzowym 1365 ma zaledwie 14,5 cm wysokości, a jej szerokość osiąga 22,8 cm (il. 4). Wykuta z jednej sztaby żelaza posiada dwanaście, wachlarzowato rozchodzących się zębów o nieregularnym przekroju, z licznymi zadziorami. Zęby wychodzą z trzonu przechodzącego w tuleję do osadzenia ości na drzewcu. Według klasyfikacji M. Znamierowskiej-Prüfferowej, opisywany egzemplarz należy do grupy narzędzi, którymi połów odbywał się przez uderzanie z góry. Prezentuje typ V, odmianę 3 (ość wielozębna o układzie promienistym), charakterystyczną dla terenów północno-wschodniej Polski<sup>34</sup>. Rysunek ości, wykonany w 1949 r. przez Reginę Legiecką, studentkę Wydziału Sztuk Pięknych UMK, został zamieszczony we wspomnianej pracy o narzędziach kolnych<sup>35</sup> oraz w ostatniej książce M. Znamierowskiej-Prüfferowej *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce* (il. 8)<sup>36</sup>.

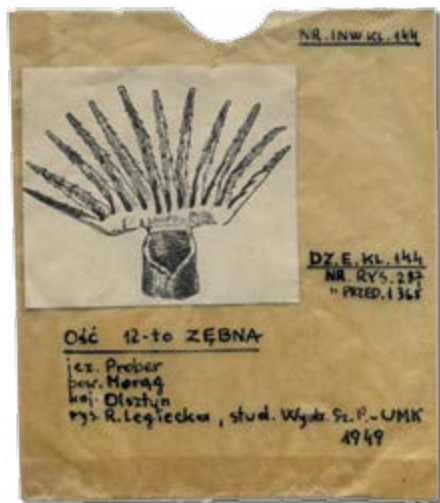
32 A. Trapszyc, *Rybołówstwo i rybacy...*, s. 129-138.

33 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Rybackie narzędzia kolne w Polsce i w krajach sąsiednich*, Toruń 1957.

34 Ibidem, s. 113.

35 Ibidem, Tablica 17 H.

36 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Tradycyjne rybołówstwo ludowe...*, s. 29, ryc. 18.



Il. 8. Ość rybacka nr inw. MET 1365,  
rys. Regina Legiecka; Matryca drukarska 8A

Warto podkreślić, że ości są najbardziej prymitywnymi i najstarszymi narzędziami rybackimi. Poświadczają to paleolityczne ryty naskalne, malarstwo jaskiniowe<sup>37</sup> oraz malowidła ze starożytnych grobowców i pałaców (il. 9). Ości i harpuny znane są także z wykopalisk archeologicznych prowadzonych na terenie Europy i Polski<sup>38</sup>. Najwcześniejsze przekazy historyczne o połowach ościeniami na ziemiach polskich pochodzą ze średniowiecza<sup>39</sup>. W XX w. w większości krajów naszego kontynentu taki sposób chwywania ryb był już zakazany i, poza nielicznymi wyjątkami<sup>40</sup>, rybacy zawodowi go nie stosowali. Jedynie ludność nadbrzeżna, zwyczajowo uprawiająca tzw. rybołówstwo mniejsze, nadal posługiwała się ościeniami. Proceder ten uznać jednak należy za nielegalny, a tych, którzy go praktykowali, za kłusowników<sup>41</sup>.

Powyższe informacje będą nam przydatne w odczytaniu symboliki kłusowniczego narzędzia, zwłaszcza że jego wizerunek pojawia się w formie godła czy znaku. Podkreślimy jednak, że opisana ość nie jest pierwszym przykładem zastosowania w Muzeum Etnograficznym w Toruniu obrazu tego typu narzędzia.

Przeszukując materiały muzealnego archiwum trafiamy na zaproszenie, które wydrukowano w 1963 r. z okazji otwarcia wystawy *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce* (il. 10). Na jego pierwszej stronie widnieje fotografia innej, tym

37 W paleolicie górnym (ok. 40-14 tysięcy lat p.n.e.) wykonywano je z kości, poroża lub z kamienia.

38 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Rybackie narzędzia kolne...*, op. cit., s. 178-191.

39 Ibidem, s. 188.

40 Do takich wyjątków należeli m.in. rybacy znad Zatoki Puckiej (M. Znamierowska-Prüfferowa, *Rybackie narzędzia kolne...*, s. 198).

41 Najlepsze efekty przynosił połów ościeniami w okresie tarła, gdy połów ryb jest ustawowo zakazany.



Il. 9. Połów ością wg mozaiki pompejańskiej (M. Znamierowska -Prüfferowa, *Rybackie narzędzia kolne...*, tabl. 47 I.)



Il. 10. Zaproszenie na wystawę *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce* w Muzeum Etnograficznym w Toruniu, 10 maja 1963 r.



razem ośmiozębnej ości, która 17 października 1947 r. trafiła do Działu Etnograficznego jako depozyt Związku Organizacji Rybackich<sup>42</sup>. W następnym roku, już jako obiekt muzealny oznaczony nr inw. 2906, znalazła się na wystawie rybołówstwa z 1948 r. Ekspонат, wykonany przez Franciszka Dybowskiego z Pucka pozyskała M. Znamierowska-Prüfferowa<sup>43</sup>. Brak jednakże informacji, kto był autorem projektu zaproszenia i kto wybrał ten akurat obiekt. Dla porządku dodajmy, że ość reprezentuje typ XIV, odmianę 4, do której zalicza się tzw. *bodarze* grzebieniowe<sup>44</sup>.

42 Zapisano ją pod nr D. 179 (Księga Depozytów, Dział Inwentaryzacji MET).

43 Karta Katalogu Naukowego MET nr inw. 2906; Księga Depozytów, Dz. Inwentaryzacji MET, obiekt nr D. 179.

44 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Rybackie narzędzia kolne...*, Tablica 37-39.





Il. 11.

Tryzub – godło Ukrainy na pierwotnym herbu Rurykowiczów. Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lesser\\_Coat\\_of\\_Arms\\_of\\_Ukraine.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lesser_Coat_of_Arms_of_Ukraine.svg) [dostęp: 15.07.2014]

Kariera kaszubskiego *bodarza* w roli muzealnego znaku ograniczona jest do tego jednego przypadku. Ośc z Pucka to jednak logo wydarzenia muzealnego, a nie godło instytucji. Nie chodzi tu nawet o ekspozycję, a raczej o uroczystość otwarcia wystawy.

Powracając do symboliki ości, znowu musimy odwołać się do nomenklatury heraldycznej, w której narzędzia tego typu nazywane są trójzębem-tryzubem lub widłami bojowymi. Trójzęb to *de facto* ość trójzębna, a równocześnie rodzaj białej broni osadzonej na długim drzewcu. To właśnie ona, w przeciwieństwie do podobnych narzędzi z większą liczbą ostrzy, zrobiła karierę w heraldyce. Być może stało się tak dlatego, że najstarsze ościenie, stosowane w okresie obfitości ryb, posiadały zazwyczaj tylko dwa lub trzy zęby? Istotne znaczenie odgrywała tu też zapewne symbolika liczby trzy<sup>45</sup>. Odnotujmy zatem, że starożytne wizerunki narzędzia przedstawiają taki właśnie wariant. Wystarczy przywołać tu choćby atrybut Posejdon-Neptuna, grecko-rzymskiego boga morza i burzy, dzierżącego trójzęb, stanowiący równocześnie emblemat pioruna i błyskawicy. Do lepiej znanych należy również postać gladiatora-siatnika, walczącego trójzębem i siecią z przeciwnikiem uzbrojonym w miecz i pancerz. Ość z trzema zębami jest także atrybutem Chrystusa – „rybaka ludzi”, zakamuflowanym znakiem krzyża, symbolem Trójcy Świętej. W heraldyce oznacza władzę, handel morski, nieustępliwość w walce, wiarę i heroizm<sup>46</sup>. Z lepiej znanych herbów wykorzystujących znak ościenia to godło Ukrainy (il. 11), czerpiące wzór z herbu normańskich Rurykowiczów, książąt Rusi Kijowskiej. W tym przypadku tryzub symbolizuje suwerenność kraju: jego wolność i niezależność. Dwuzębne widły bojowe, obok tarczy i wizerunku twierdzy, pojawiają się też w herbie Karaimów, świadcząc o walecznej historii tego narodu tak mocno związanej z dziejami Wielkiego Księstwa Litewskiego. Ten lub podobny rodzaj broni występuje ponadto w heraldyce szlacheckiej<sup>47</sup>.

45 W wielu kulturach trójka uważana jest za liczbę doskonałą, szczęśliwą, podstawową, liczbę nieba (Boga, Trójcy Świętej), wyobrażenie wszechogarniającej zasady, syntezę jedności (dziecko i para rodziców), obraz natury (narodziny, wzrost i rozkład), czasu (przeszłość, teraźniejszość, przyszłość), świata (niebiańskiego, ziemskiego, piekielnego), życia (fizycznego, umysłowego, duchowego/młodości, dojrzałości, starości); W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 433-435.

46 Ibidem, s. 432.

47 Przykładem może tu być herb Oseń i herb Brama.

Biorąc pod uwagę rolę, jaką pełni symbol Muzeum Etnograficznego w Toruniu, trudno nie mieć tu jednoznacznych skojarzeń. Każdy kto zna choć trochę historię naszej Instytucji, muzealne godło łączy z postacią Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, z rybołówstwem, głównym tematem jej badawczych zainteresowań, a równocześnie specjalizacją Muzeum. Wizerunek ości do niedawna kojarzony był także z wystawą *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce*, przez czterdzieści dwa lata spełniającą rolę wizytówki Muzeum, najważniejszej i przez długi czas, jedynej stałej ekspozycji etnograficznej w Toruniu. Stąd większość z nas wybór tego narzędzia na logo MET przypisuje właśnie Marii Znamierowskiej.

Poza pracownikami Działu Rybołówstwa i Zajęć Wodnych MET, siłą rzeczy bardziej zainteresowanych ością z jeziora Probarskiego, mało kto wie, skąd ona pochodzi, kto i kiedy ją pozyskał i pod jakim numerem inwentarzowym ona funkcjonuje. Niektórzy muzealnicy przyznają otwarcie, że na początku swej zawodowej drogi, w godle MET rozpoznawali raczej grabie lub widły. Dopiero po jakimś czasie odkryli w nim właściwe narzędzie, łącząc symbolikę ościenia z historią Muzeum i osobą jego Założycielki. Podobne trudności miały pytane o to przeze mnie osoby z zewnątrz, nie tylko zwiedzający, ale także współpracujący z MET naukowcy, muzealnicy i urzędnicy<sup>48</sup>.

Biorąc pod uwagę powszechność występowania naszego logo, a co za tym idzie jego spowszednienie w muzealnej przestrzeni, trudno się dziwić, że nie wywołuje ono większego zainteresowania, nawet wśród pracowników MET. Przyjmując jedynie podstawowe informacje i proste skojarzenia, niewielu z nas doszukuje się w nim ukrytych znaczeń i głębszej symboliki. Walorem takiej postawy jest brak zbyt daleko idących interpretacji, do czego dojść może przy założeniu, że osoba, którą na ogół wciąż uważa się za pomysłodawcę godła, dobrze znała symbolikę trójzęba i intencjonalnie ją wykorzystała. Z drugiej strony, gdy nie starcza nam poszukiwawczej pasji, refleksji czy wyobraźni, skazujemy się na przyjęcie obiegowej i bardzo prostej interpretacji znaku firmowego MET.

W związku z tym, że historia Muzeum Etnograficznego w Toruniu nierozdzielnie wiąże się z osobą jego Założycielki i długoletniej dyrektorki, wiele faktów i zdarzeń z dziejów naszej Instytucji przypisuje się Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. Istotnie w większości przypadków tak właśnie było, przynajmniej do 1972 r., kiedy stanowisko dyrektora objął Aleksander Błachowski. Osobowość i charyzma wileńskiej etnografki sprawiły zatem, że wśród wielu toruńskich muzealników panowało pokutujące wciąż przekonanie, że to ona dokonała wyboru eksponatu,

48 Jeden z pracowników Wydziału Historycznego UAM w godle MET dopatrzył się znaku solarne-go. Za słońcem (zachodzącym), grabiami do liści lub strzechą, opowiedzieli się niektórzy pracownicy Urzędu Marszałkowskiego Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu.

a niektórzy z nas, powodowani domysłami, przypisywali jej także projekt logo<sup>49</sup>. Ten trudny do obalenia mit zakorzenił się w naszej świadomości tak mocno, że i ja, rozpoczynając w 1990 r. pracę w Dziale Rybołówstwa i Zajęć Wodnych MET, przyjąłem tę wersję jako obowiązującą. Moje późniejsze poszukiwania nie miały zatem na celu cokolwiek podważać. Chodziło raczej o fakty i okoliczności, które wyjaśniłyby przyczyny takiego wyboru oraz o prawidłowe i wielowątkowe odczytanie symbolicznego znaczenia znaku i zawartego w nim intencjonalnego, jak mi się wydawało, przekazu. Wyobrażałem sobie bowiem, że Maria Znamierowska-Prüfferowa nieprzypadkowo wskazała na ten konkretny obiekt, że kryje się za tym jakaś historia, zamysł, może jakaś tajemnica?

Z dokumentacji muzealnej dowiadujemy się, że znaleziona pod Morągiem<sup>50</sup> ość jest obiektem przesiedleńczym i prawdopodobnie pochodzi z Wileńszczyzny. Ten fakt, jakże wdzięcznie korelujący z biografią Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, która w Wilnie i na Wileńszczyźnie spędziła wiele lat swego życia oraz niejednokrotnie wyrażała swój emocjonalny stosunek do opuszczonych po II wojnie światowej Kresów<sup>51</sup>, potwierdzał tylko domniemany przeze mnie związek. Przedmiot-ość, podobnie jak człowiek, znaleźli się – wbrew swojej woli – poza „najbliższą sercu” ziemią. Biorąc pod uwagę sytuację polityczną Polski Ludowej i wszechobecną cenzurę na sięganie do historii i kultury utraconych Kresów, uzasadnione wydało mi się przypuszczenie, że ość z Wileńszczyzny, pełniąca rolę oficjalnego godła założonego przez Marię Znamierowską Muzeum, to ukryta manifestacja. Uniesione na sztorc narzędzie z ostrymi zadziornami, niczym rycerskie mobilia herbowe, urasta do symbolu walki, oporu, nieskładania oręża. Niewinne na pozór godło zdawało się być zakamuflowanym, a jednocześnie ostentacyjnym sprzeciwem, niezgodą na wyroki historii, wołaniem o pamięć. Ość, która przypomina widły bojowe z herbu litewskich Karaimów oraz tryzub – godło wojowniczych Rurykowiczów, a potem Ukrainy, to również odniesienie do symboliki i historii Kresów, a także – co istotne przy ateizmie władzy i życia publicznego w PRL – do chrześcijaństwa czy szerszej pojętej duchowości. Przywołana już postać gladiatora-siatnika, nasuwa z kolei skojarzenia z beznadziejną walką słabo uzbrojonego niewolnika, w którym dopatrzeć się możemy ograniczanego przez system etnografa, stającego w szranki z władającym mieczem przeciwnikiem, który w tym wypadku symbolizować mógłby państwo i represyjną machinę PRL. Jediną siłą, jaką można jej przeciwstawić jest emanująca z postawionego na sztorc ostrza energia hartująca wolę, moc intelektu i wyobraźnię etnografa.

49 Z taką opinią spotkałem się tylko wśród kilku młodszych stażem pracowników MET.

50 Prawdopodobnie jednak spod Mrągowa, o czym pisałem wcześniej.

51 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno, miasto sercu najbliższe*, Białystok 1997. Ten nostalgiczno-historyczny wątek pojawiał się też często w prywatnych rozmowach, prowadzonych w kręgu najbliższych przyjaciół.

Przedstawiona symbolika muzealnej ości, z natury metaforyczna, szeroko interpretatywna i być może nieco przesadnie tu rozwinięta, oddaje dramaturgię życia i pracy Marii Znamierowskiej-Prüfferowej oraz sytuację, w jakiej znalazła się Polska i polska kultura po II wojnie światowej. W tych trudnych warunkach i niesprzyjających okolicznościach wileńska etnografka, mimo poczucia krzywdy, skrywanych rozterek, a zapewne także zarzutów i niewypowiedzianych głośno pretensji, podjęła beznadziejną wydawałoby się „walkę”. Było nią łamanie oporu materii – ograniczeń natury finansowej i materialnej państwa, i ducha – niechęci urzędników oraz nie zawsze dzielących jej zapał współpracowników. To także lawirowanie w meandrach ideologicznej propagandy i narzuconego, choćby na historię i etnografię Wilna, Wileńszczyzny i całych polskich Kresów, tabu. Było to niejednokrotnie działanie w najlepszym znaczeniu tego słowa przebiegłe, pełne forteli i inteligentnych sztuczek, chciałoby się powiedzieć trochę kłusownicze, jak nocny połów ościeniem. Dzięki swej determinacji, umiejętnościom dyplomatycznym i zadzierzgniętym jeszcze przed wojną przyjaźniom<sup>52</sup>, Maria Znamierowska stworzyła niemal od podstaw trzecie w Polsce (po krakowskim i warszawskim) muzeum etnograficzne, przeniosła do Torunia i tu zrealizowała (cóż z tego, że połowicznie) opracowaną przez siebie w Wilnie, ideę muzeum na wolnym powietrzu<sup>53</sup>. Ponadto otworzyła największą w kraju wystawę rybołówstwa, przyjęła do pracy, a w kilku przypadkach wręcz przygarnęła, swych przyjaciół i kolegów z Wileńszczyzny<sup>54</sup>.

Patrząc na historię Muzeum Etnograficznego w Toruniu, znając zasługi jego Założycielki i symbolikę muzealnego godła, trudno więc nie połączyć tych trzech istnień w jedną, spójną narrację. Wszystkie elementy zdają się tu być przecież sprzężone nierozzerwalnie. I tak też zapewne pozostanie, zwłaszcza w sferze symbolicznej.

52 Wiele pomocy i poparcia uzyskała M. Znamierowska-Prüfferowa m.in. od poznanego w Wilnie Stanisława Lorena, który w okresie międzywojennym pełnił funkcję konserwatora zabytków województwa wileńskiego i nowogrodzkiego, a w latach 1936-1982 był dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie.

53 W. Olszewski, *Założenia Muzeum Etnograficznego przy Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie i ich rozwinięcie w pracach Marii Znamierowskiej-Prüfferowej* [w:] *Przeszłość etnologii polskiej w jej teraźniejszości*, red. Z. Jasiewicz, T. Karwicka, Poznań 2001, s. 79-84.

54 Warto przypomnieć tu starania M. Znamierowskiej o sprowadzenie do Polski Mariana Pieciukiewicza, więzionego przez Sowieców w Workucie. W roku 1957 został on pracownikiem toruńskiego Muzeum Miejskiego, a od 1959 r. Muzeum Etnograficznego; H. Muzalewska-Alexandrowicz, R. Tubaja, *Marian Pieciukiewicz – życie i działalność*, „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, Nr 1, s. 25-26; A. Trapszyc, *Działalność Mariana Pieciukiewicza jako etnografa w Muzeum Etnograficznym w Toruniu*, „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, nr 1, s. 78.

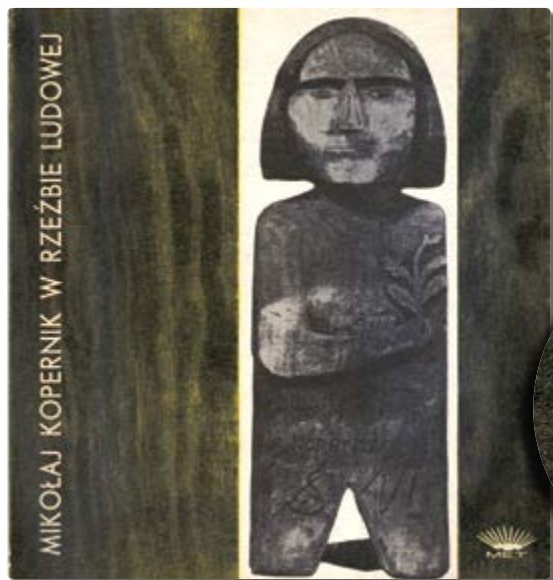


Il. 12. Godło MET z plakatu i zaproszenia na wystawę *Dawna polska tkanina ludowa* (maj-wrzesień 1973)

Przeglądając wydawnictwa, wszelkie druki i korespondencję Muzeum Etnograficznego w Toruniu, ze zdziwieniem stwierdziłem, że historia znaku firmowego MET może być jednak inna. Okazuje się bowiem, że poza wspomnianym zaproszeniem na otwarcie wystawy *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce* z 1963 r., ość rybacka w charakterze oficjalnego logo pojawiła się dużo później.

Godło z ostrzem na sztorc po raz pierwszy ukazuje się na muzealnych drukach dopiero w 1973 r. Możemy je zobaczyć na zaproszeniu i plakacie towarzyszącym otwarciu wystawy czasowej *Dawna polska tkanina ludowa* (il. 12). Ekspozycję mieszczącą się w budynku dawnego Arsenалу przygotował Aleksander Błachowski, od 1972 r. dyrektor Muzeum. Również w roku 1973 MET wydało książkę *Mikołaj Kopernik w rzeźbie ludowej*<sup>55</sup>, pierwszą publikacją opatrzoną zna-

55 A. Błachowski, L. Wojciechowska, *Mikołaj Kopernik w rzeźbie ludowej*, Toruń 1973.



Il. 13. Godło MET z okładki książki Aleksandra Błachowskiego *Mikołaj Kopernik w rzeźbie ludowej*, 1973, fot. Artur Trapszyc



kiem firmowym (il. 13)<sup>56</sup>. Serię muzealnych druków ozdobionych rybackim godłem zamyka papier firmowy z kopertą, jakie odtąd krążyć będą między Muzeum a niektórymi osobami i co ważniejszymi instytucjami (il. 14).

Wydawnictwa sygnowane narzędziem do klucia ryb pojawiły się więc wtedy, gdy Maria Znamierowska, choć wciąż związana z Muzeum, przeszła na emeryturę i przestała nim kierować. Czyżby więc swój „klusowniczy” projekt zleciła nowemu dyrektorowi? Taka była moja pierwsza myśl po zorientowaniu się, że z okresu jej kadencji brak jakichkolwiek druków z „wileńską” ością. To dręczące mnie pytanie, zadałem więc Aleksandrowi Błachowskiemu<sup>57</sup>. Jakież było moje zdziwienie, gdy usłyszałem, że decyzja o wprowadzeniu znaku firmowego MET nie należała do Założycielki Muzeum. Podjął ją już nowy dyrektor, który wskazując typ narzędzia, chciał uhonorować postać Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, uwzględnić jej badawcze zainteresowania oraz specjalizację i historię Muzeum. Wyborem eksponatu, na polecenie dyrektora, zajął się Zdzisław Zgierun, pracujący wtedy w Dziale Budownictwa MET<sup>58</sup>. Przeglądając liczne rysunki zamieszczone w publikacjach Marii Znamierowskiej<sup>59</sup>, Zgierun kierował się walorami estetycznymi

56 Ostatnia publikacja, która ukazała się bez muzealnego logo to J. Rompski, *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*, Toruń 1973.

57 Rozmowę z A. Błachowskim przeprowadziłem w październiku 2012 r. na terenie Muzeum Etnograficznego w Toruniu.

58 Z. Zgierun zatrudniony był w MET w latach 1962-1975; Archiwum MET, teczka nr 133/Z/10.

59 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Rybackie narzędzia kolne...*



Il. 14.

Znak firmowy MET z godłem widniejącym na papierze firmowym MET, projekt Zygfryd Gardzielewski, 1973

obiekty i nie zwracał uwagi na typ, materiał ani pochodzenie narzędzia. Ośc z jeźdźcy Probarskiego swą karierę zawdzięcza zatem urodzie, a nie pochodzeniu czy walorom symbolicznym. Wobec tego wskazane przeze mnie związki między proveniencją ości a domniemanymi intencjami Założycielki Muzeum, okazują się tylko domysłami, zaś zbieżność faktów i znaczeń, z jaką niewątpliwie mamy tu do czynienia, jest przypadkowa.

Porównując wzorzec muzealnego godła z jego odbiciem na stronach wydawanych publikacji i druków (il. 1 i 4), odnotować musimy spory rozdzwitek. Efekt tej transpozycji znamionuje bowiem znaczne uproszczenie, polegające na wyrównaniu niesymetrycznie wachlarzowatej formy, wygładzeniu ostrych zadziarów, stępieniu zębów i skróceniu zakończonego tuleją trzonu. *Liftingu* dokonał Zdzisław Zgierun, który rysunek ości przedstawił do akceptacji Aleksandrowi Błachowskiemu<sup>60</sup>. Ostateczną formę sygnetowi MET nadał prawdopodobnie Zygfryd Gardzielewski, plastyk, któremu Muzeum zleciło projekt znaku, jaki pojawił się na papierze firmowym, tzw. listowniku<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Na podstawie rozmowy z A. Błachowskim przeprowadzonej w październiku 2012 r.

<sup>61</sup> Projekt listownika wykonało Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych Oddział w Toruniu, w którym zatrudniony był Z. Gardzielewski (Zmówienie MET z 31.05.1973 r.; Protokół zdawczo-odbiorczy z 6.08.1973 r., Archiwum MET).

Na wspomnianym plakacie i zaproszeniu na wystawę *Dawna polska tkanina ludowa*, w publikacji *Mikołaj Kopernik w rzeźbie ludowej* oraz na papierze firmowym i w innych pojawiających się po 1973 r. drukach, godło przez wiele kolejnych lat jest niemal identyczne. Różni się jedynie kolorystyka i wymiary, tak godła, jak i całego muzealnego logo. W pierwszym przypadku (plakat i zaproszenie) jest to biała ość, pod którą mieszczą się trzy, również białe, litery MET, wpisana w czarne tło niewielkiego prostokąta (il. 12). Na okładce książki sygnet wraz z logotypem też są białe, a pole, w tym przypadku zielonobrunatne, stanowi obwoluta publikacji (il. 13). Na stronie tytułowej tej oraz kolejno wydawanych książek logo pozostaje czarne. Papier firmowy ze znakiem zaprojektowanym przez Gardzielewskiego ma z kolei osobne, jasnobrązowe pole w kształcie rombu, na którym widoczne są białe, pionowe linie (il. 14). Tym samym odnosimy wrażenie, że ość leży na desce lub udaje czatującego w pajęczynie pająka. Kolorystykę i motyw linii Gardzielewski wykorzystał później w projekcie okładki „Rocznika Muzeum Etnograficznego”<sup>62</sup>.

Opisany kształt i przeważnie czarny, choć czasem też inny kolor narzędzia, powtarzają się konsekwentnie w pozostałych publikacjach<sup>63</sup> i wszelkich muzealnych drukach aż do końca lat 80. XX w., kiedy to ukazują się m.in. takie dzieła jak *Polska wycinanka ludowa* A. Błachowskiego<sup>64</sup> czy *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce* M. Znamierowskiej-Prüfferowej<sup>65</sup>. Zmianę wyglądu godła odnotowujemy natomiast w roku 1990, kiedy to od dziesięciu już lat Muzeum kieruje Roman Tubaja<sup>66</sup>.

W kilku publikacjach i drukach z lat 1990-2007 pojawia się ość znacznie zmodyfikowana, bardziej przypominająca grabie lub widły. Ta, raczej niefortunna korekta polegała na częściowym zgeometryzowaniu wizerunku narzędzia, zmianie jego proporcji, zniekształceniu podstawy i usunięciu jednego zęba (il. 15). Nowe godło ukazało się po raz pierwszy w książce A. Błachowskiego *Ludowe dywany dwuosnowowe w Polsce*<sup>67</sup>. Widzimy ją tu „w całej krasie” na pełnej czerwieni okładce (il. 16). Trudno powiedzieć, kto był inicjatorem tej zmiany, A. Błachowski czy jeden z zatrudnionych wtedy w Muzeum plastyków? Dość, że firmowy „falsyfikat” zadomowił się w naszych publikacjach na dobre, „zdobiąc” m.in. *Pamiętkę*

62 Roczniki MET ukazały się: w latach 1978 (Tom I), 1999 (T. II) i 2007 (T. III).

63 Od 1973 r. niemal wszystkie publikacje MET opatrzone są znakiem firmowym. Do nielicznych wyjątków, w których brak logo, należą: M. Polakiewicz, *Tradycyjne pożywienie ludowe w północnej Polsce*, Toruń 1980; J. Klimaszewska, *Kujawy. Stan badań etnograficznych – bibliografia*, Toruń 1981.

64 A. Błachowski, *Polska wycinanka ludowa*, Toruń 1986.

65 M. Znamierowska-Prüfferowa, *Tradycyjne rybołówstwo...*

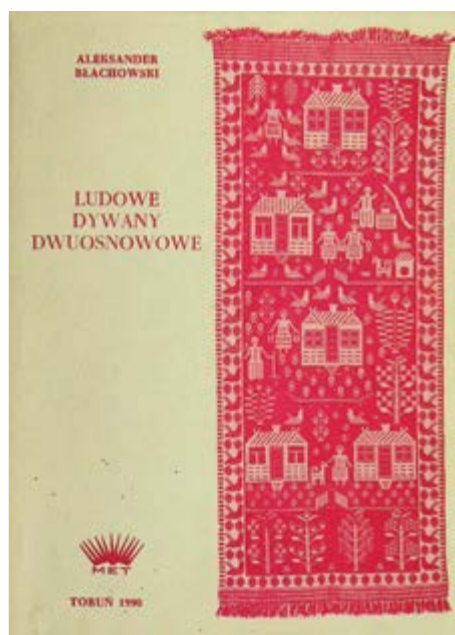
66 R. Tubaja był trzecim z kolei dyrektorem MET, sprawując to stanowisko w latach 1980-2007.

67 A. Błachowski, *Ludowe dywany dwuosnowowe w Polsce*, Toruń 1990.





Il. 15. Godło MET z zaproszenia na otwarcie kuźni na terenie Parku Etnograficznego w Toruniu, 1991



Il. 16. Godło MET z okładki książki Aleksandra Błachowskiego *Ludowe dywany dwuosnowowe w Polsce*

z wojska. *Opowieść o życiu prawdziwego mężczyzny* Huberta Czachowskiego<sup>68</sup>, *Polską zabawkę ludową* Bożeny Olszewskiej<sup>69</sup>, *Twórczość ludową w exlibrisie* Alfreda Gaudy<sup>70</sup> oraz dwa tomy „Rocznika Muzeum Etnograficznego”<sup>71</sup>. Na szczęście w innych wydanych wtedy książkach i katalogach, w tym i w *Drodze do Polski* A. Błachowskiego<sup>72</sup>, powrócono do pierwotnego godła. Z dużo większą swobodą potraktowano je natomiast w drukach ulotnych MET, jakie ukazywały się z okazji różnych spotkań, seansów czy wernisaży, choćby takich ekspozycji jak wnętrza obiektów w Parku Etnograficznym (il. 17).

Wszystkie publikacje MET po 2007 r., kiedy dyrektorem Muzeum został Hubert Czachowski, posiadają znowu pierwotną wersję znaku. Należy jednak podkreślić, że od momentu przejścia z tradycyjnej techniki drukarskiej na cyfrową, utworzone w pliku elektronicznym godło<sup>73</sup>, które widać m.in. na założonej w 2008 r. stronie internetowej MET, zostało nieznacznie wyretuszowane. Korekta polegała na zmniejszeniu grubości zębów, przez co odległość między nimi oraz ich długość wydaje się nieco większa (il. 1). Przyglądając się poszczególnym publikacjom widzimy, że oś tu i tam różni się w drobnych szczegółach, choć

68 H. Czachowski, *Pamiętka z wojska. Opowieść o życiu prawdziwego mężczyzny*, Toruń 1997.

69 B. Olszewska, *Polska zabawka ludowa*, Toruń 2000.

70 A. Gauda, *Twórczość ludowa w exlibrisie*, Toruń 2002.

71 „Rocznik Muzeum Etnograficznego”, Tom II, 1999; Tom III, 2007.

72 A. Błachowski, *Droga do Polski*, Toruń 1998.

73 Przekształcenia tego dokonał Marian Kosicki.

zmiany te dotyczą głównie wielkości, grubości lub kontrastu. W 2011 r. opracowano dla Muzeum Księgę Znak, gdzie odświeżony przez Katarzynę Rosik logotyp został precyzyjnie znormalizowany. Ostrza zębów znowu lekko pogrubiono, co spowodowało, że logo niemal idealnie nawiązuje do pierwowzoru.

Powracając do symboliki godła MET warto sobie uświadomić, że zawiera ona bogaty zbiór haseł, skojarzeń i powiązanych z nimi faktów.

Próba ich rozszyfrowania i opisania daje możliwość wnikliwszego spojrzenia na historię naszej instytucji, wyłowienia z niej kilku szczegółów oraz przypomnienia niektórych postaci. W konsekwencji pozwala też na odsłonięcie „historycznej prawdy” o powołaniu znaku firmowego MET. Analiza wychodząca od tak wyjątkowego eksponatu, jakim jest ość rybacka nr inw. 1365, pomaga – niejako od nowa – sięgnąć do idei założycielskiej Muzeum, a także w jakiejś mierze odtworzyć naukową i polityczną atmosferę epoki, w której ta myśl się narodziła i realizowała. To również okazja do refleksji nad misją Muzeum, przyczynek do namysłu nad tym, czym ono było dla Marii Znamierowskiej i jej najbliższych współpracowników oraz bezpośrednich następców, ale też czym ono jest obecnie dla nas, którzy kształtujemy jego wizerunek?

Historia znaku firmowego MET uświadamia nam dodatkowo, jakimi schematami kierujemy się w naszym myśleniu, jak łatwo jednym postaciom przypisujemy dzieła przez nich nie dokonane, lub w których mieli udział zaledwie częściowy, najwyżej połowiczny. Z drugiej strony możemy dostrzec, jak często nie dopuszczamy do siebie myśli, że autorstwo wielu przedsięwzięć należy do innych, mniej wyróżniających się osób, stojących w cieniu pierwszoplanowych, niejednokrotnie mityzowanych przez nas liderów<sup>74</sup>. A przecież i Jadwiga Żelechowska, i Zdzisław Zgierun, i Aleksander Błachowski oraz wielu innych, nie wymienionych tu pracowników MET, mają swoje małe i wielkie dokonania, odgrywali większą bądź mniejszą rolę na „muzealnej scenie”.



Il. 17. Godło z zaproszenia na otwarcie remizy strażackiej na terenie Parku Etnograficznego w Toruniu, 1991

74 J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, Kraków 2000, s. 392.

W historii Muzeum Etnograficznego w Toruniu postacią pierwszoplanową, godną pamięci i szacunku, jest prof. Maria Znamierowska-Prüfferowa<sup>75</sup>. Lista jej zasług, poczynwszy od utworzenia Muzeum oraz długoletniego prowadzenia naszej instytucji, jest tak długa, że nie sposób ich tu wyliczyć<sup>76</sup>. Może więc dlatego w wielu wydarzeniach i projektach, także w powołaniu do życia muzealnego godła, doszukujemy się przede wszystkim jej autorstwa. Wobec odkrytych tu faktów nie możemy jednak zapominać o prostej prawdzie, że dzieje placówki etnograficznej w Toruniu, jej kształt i oblicze, to także efekt pracy współpracowników i następców Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. To także dzieło nas samych, którzy co krok odnajdujemy jej myśli i działania, tak wymownie, choć trochę przypadkowo, zapisane w symbolu rybackiego narzędzia.

---

75 Świadectwem tego jest fakt, że w 1999 r. nadano Muzeum imię jego Założycielki oraz zorganizowano poświęconą jej wystawę czasową. Następnie utworzono wystawę stałą, tzw. *Salonik Pani Profesor*; H. Muzalewska, *Profesor Maria Znamierowska-Prüfferowa. Po wystawie w Muzeum Etnograficznym*, „Głos Uczelni”, nr 1(177), 2000, s. 20.

76 F. Midura, *Znaczenie działalności prof. dr Marii Znamierowskiej-Prüfferowej dla muzealnictwa etnograficznego*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, t. I, s. 13-15; R. Tubaja, *Prof. dr Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898-1990)*, „Lud”, t. 74, s. 335-341; E. Arsyńska, H. Muzalewska, *Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898-1990). Etnograf, muzeolog, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu* [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Kowalska-Lewicka, A. Spiss, Kraków 2002, t. I, s. 323-328.

## BIBLIOGRAFIA

- Arszyńska Ewa, Muzalewska Hanna, *Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898-1990). Etnograf, muzeolog, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu* [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, red. Ewa Fryś-Pietraszkowa, Anna Kowalska-Lewicka, Anna Spiss, Wydawnictwo Naukowe DWN, Oddział Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Kraków 2002.
- Barthes Roland, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne Jana Błońskiego, przekład Wanda Błońska et al., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.
- Błachowski Aleksander, *Droga do Polski*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1998.
- Błachowski Aleksander, *Ludowe dywany dwuosnowowe w Polsce*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1990.
- Błachowski Aleksander, Wojciechowska Lubomira, *Mikołaj Kopernik w rzeźbie ludowej*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1973.
- Błachowski Aleksander, *Polska wycinanka ludowa*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1986.
- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. Anna Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Cassirer Ernst, *Symbol i język*, wyboru dokonał, przeł. i wstępem poprzedził Bolesław Andrzejewski, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogiki i Administracji, Poznań 2004.
- Czachowski Hubert, *Pamiętka z wojska. Opowieść o życiu prawdziwego mężczyzny*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1997.
- Frye Northrop, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. Elżbieta Muskat-Tabakowska [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod red. Michała Głowińskiego i Henryka Markiewicza, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 289-307.
- Gauda Alfred, *Twórczość ludowa w ekslibrisie*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2002.
- Golka Marian, *Mit jako zwornik kultury i polityki* [w:] *Mity. Historia i struktura mistyfikacji*, red. Zbigniew Drozdowicz, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 9-19.
- Klimaszewska Jadwia, *Kujawy. Stan badań etnograficznych – bibliografia*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1981.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1990.
- Kotarba Ewelina, *Współczesne mityzacje rzeczywistości społecznej w świetle ogłoszeń prasowych*, „Kultura - Media - Teologia”, 2013 (15), nr 4, s. 110-120.
- Kuczyński Stefan Krzysztof, *Godło Uniwersytetu Warszawskiego* [w:] *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego. Ars et educatio*, red. nauk. Jerzy Miziołek, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2003, s. 131-142.
- Midura Franciszek, *Znaczenie działalności prof. dr Marii Znamierowskiej-Prüfferowej dla muzealnictwa etnograficznego*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, t. I, s. 13-15.
- Muzalewska-Alexandrowicz Hanna, Tubaja Roman, *Marian Pieciukiewicz – życie i działalność*, „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, nr 1, s. 21-27.
- Muzalewska Hanna, *Profesor Maria Znamierowska-Prüfferowa. Po wystawie w Muzeum Etnograficznym*, „Głos Uczelni”, nr 11 (177), 2000, s. 20.

Nikodemska-Wołowik Anna Maria, Górski Tadeusz II Piotr, Wołowik Mirosław, *Nie tylko logotyp. Wyróżnienie i przynależność w biznesie*, Oficyna Wydawnicza Branta, Bydgoszcz, Gdańsk 2004.

Olszewska Bożena, *Polska zabawka ludowa*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 2000.

Olszewski Wojciech, *Założenia Muzeum Etnograficznego przy Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie i ich rozwinięcie w pracach Marii Znamierowskiej-Prüfferowej [w:] Przeszłość etnologii polskiej w jej teraźniejszości*, pod red. Zbigniewa Jasiewicza i Teresy Karwickiej, Dalet, Poznań 2001, s. 79-84.

Polakiewicz Maria, *Tradycyjne pożywienie ludowe w północnej Polsce*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1980.

Robotycki Czesław, *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992.

„Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, t. I, Toruń 1978.

„Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, t. II, Toruń 1999.

„Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, t. III, Toruń 2007.

Rompski Jan, *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1973.

Tokarska-Bakir Joanna, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, Universitas, Kraków 2000,

Trapszyc Artur, *Badania nad rybołówstwem i zajęciami wodnymi w Muzeum Etnograficznym Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i w Muzeum Etnograficznym w Toruniu [w:] Przeszłość etnologii polskiej w jej teraźniejszości*, pod red. Zbigniewa Jasiewicza i Teresy Karwickiej, Dalet, Poznań 2001, s. 143-157.

Trapszyc Artur, *Działalność Mariana Pieciukiewicza jako etnografa w Muzeum Etnograficznym w Toruniu*, „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, nr 1, s. 77-85.

Trapszyc Artur, *Rybołówstwo i rybacy. Zbiory, ekspozycje i badania Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu [w:] Trzymajmy się morza. Kołobrzeski skansen morski. X Konferencja Polskiego Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego. Kołobrzeg, 12-15 maja 2010 roku. Materiały pokonferencyjne*, pod red. Malwiny Markiewicz i Pawła Pawłowskiego, Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu, Kołobrzeg 2012, s. 125-134.

Tubaja Roman, *Prof. dr. Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898-1990)*, „Lud”, t. 74, s. 335-341.

Wronkowska Irena, *Zbiory rybackie w Muzeum Etnograficznym w Toruniu [w:] Ochrona morskiego i rzeczno-dziedzictwa kulturowego w Polsce. III Konferencja Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego. Szczecin 1996, maj 20-21*, Muzeum Narodowe, Szczecin 1997, s. 115-120.

Znamierowska-Prüfferowa Maria, *Dział Etnograficzny Muzeum w Toruniu (1946-1959)*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, t. 1, z. 2, 1962, s. 1-41.

Znamierowska-Prüfferowa Maria, *Rybackie narzędzia kolne w Polsce i w krajach sąsiednich*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Toruń 1957.

Znamierowska-Prüfferowa Maria, *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce na tle zbiorów i badań Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1988.

Znamierowska-Prüfferowa Maria, *Wilno, miasto sercu najbliższe*, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Oddział Białostocki, Białystok 1997.

Znamierowski Alfred, *Herbarz rodowy. Kompendium*, Świat Książki, Warszawa 2004.

## STRONY INTERNETOWE

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Logotyp\\_%28grafika%29](http://pl.wikipedia.org/wiki/Logotyp_%28grafika%29) [dostęp: 15.07.2014]

<http://promocja.uw.edu.pl/> [dostęp: 15.07.2014]

<http://promocja.uw.edu.pl/materialy-do-pobrania> [dostęp: 15.07.2014]

[http://www.archiwum.umk.pl/archiwum/zadania/statut\\_UMK.pdf](http://www.archiwum.umk.pl/archiwum/zadania/statut_UMK.pdf); [dostęp: 15.07.2014]

[https://www.uj.edu.pl/c/document\\_library/get\\_file?uuid=255a14a1-5f14-406a-a9bc-2f78327e4021&groupId=10172](https://www.uj.edu.pl/c/document_library/get_file?uuid=255a14a1-5f14-406a-a9bc-2f78327e4021&groupId=10172) [dostęp: 15.07.2014]

<http://www.uni.wroc.pl/o-nas/system-identyfikacji-wizualnej/siw-w-praktyce/logo-i-god%C5%82o> [dostęp: 15.07.2014]

## SUMMARY

AN EMBLEM WITH A BLADE UPRIGHT.  
SYMBOL, MYTH AND LEGEND IN THE HISTORY OF THE MARIA  
ZNAMIEROWSKA-PRÜFFEROWA ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN TORUŃ

The article is an attempt to present a fragment of the history of the Ethnographic Museum in Toruń by drawing attention to its emblem. Focusing on this original sign, the author indicates not only the specific museum object (fishing bone) – the prototype of the museum logo, but also investigates its origins, invokes people, facts and events which made it the institution's symbol. The myths and wrong assumptions of the employees and Museum friends of the role that Maria Znamierowska-Prüfferowa, the founder and patron of the Museum, played in the process are very interesting. The aspects discussed in the article such as sign, symbol, myth, mythicization or social affiliation have universal character and are comprised in the scientific field of numerous humanities, led by cultural anthropology and history. Therefore, the article presented is a particular and specific reference to the issues of general dimension.

The symbolic analysis of the emblem of the Ethnographic Museum in Toruń shows that it contains a wide range of key words, associations and facts connected to them. An attempt to decipher and describe them gives an opportunity to look closer at the history of Toruń institution, to find out several details and recollect some people. In consequence, it allows to reveal the 'historic truth' behind the origins of this Museum trademark. The analysis deriving from such an extraordinary exhibit like fishing bone inventory No. 1365 helps – from the start in a sense – to reach the institution's founding idea and, to some extent, to recreate the scientific and political atmosphere of the era during which this idea was initiated and developed. It is also an opportunity to reflect on the Museum mission, a reason to consider what it was to Maria Znamierowska and her closest colleagues and direct successors, and also what it currently is to us, the people who shape its image.

## PRZYPADKI PEWNEJ KOŁYSKI – SZKIC ANTROPOLOGICZNY PRZEDMIOTU

**C**hcecie kołyskę? – zapytała Ada, kiedy miał się urodzić nasz synek. *Taaak, chyba tak...* – odpowiedziałam mało zdecydowanym głosem, zaskoczona propozycją. W ten sposób dowiedziałam się o istnieniu niezwyklej kołyski, a jednocześnie moja rodzina została zaproszona do uczestnictwa we współtworzeniu biografii tego niezwyklego przedmiotu.

Kołyska, która do nas trafiła, została wykonana w 1977 r. przez Henryka Tomaszewskiego, ojca naszej koleżanki, dla jej starszej siostry. Kilka lat później, jako niemowlę, sypiała w niej sama Ada, a następnie jej młodszy brat. Jak mówi żona twórcy mebla, Grażyna Tomaszewska, istotną rolę w powstaniu kołyski odegrały względy praktyczne. Młodzi ludzie zakładający wówczas rodziny borykali się z problemami mieszkaniowymi. Większość żyła w niewielkich pokojach w domach studenckich lub w mieszkankach o bardzo małym metrażu. Wstawienie każdego dodatkowego mebla było kłopotliwe. Dlatego atrakcyjniejsza od całym sporego dziecięcego łóżeczka okazała się zajmująca o wiele mniej miejsca kołyska. Poza tym, w czasach, kiedy w sklepach wszystkiego brakowało, zakup łóżeczka nie był wcale łatwy<sup>1</sup>. Okres korzystania z kołyski każdego następnego dziecka w gruncie rzeczy nie był długi, najczęściej trwał kilka miesięcy, potem zazwyczaj niemowlę przestawało się w niej mieścić. Kiedy kolejna z pociech Tomaszewskich kończyła etap spania w kołysce, mebel zaczynał krążyć wśród ich przyjaciół i znajomych, a także znajomych znajomych. Przede wszystkim trafiał do osób zrzeszonych w Akademickim Klubie Turystycznym działającym przy ówczesnej Akademii Rolniczo-Technicznej w Olsztynie, którego Tomaszewscy byli aktywnymi członkami. Kołyskę pożyczano tym, którym akurat rodziło się dziecko. Stawała się ważnym elementem ich domowego wyposażenia na kilka pierwszych miesięcy życia niemowlęcia i wędrowała dalej, do innej rodziny. Chętnych na wypożyczenie nie brakowało. Nieraz kołyska na jakiś czas znikaała – właściciele nie wiedzieli u kogo właśnie jest – by niespodziewanie znowu wrócić do rodziny Tomaszewskich. Kiedy akurat nie rodziły się dzieci i nie było zainteresowanych korzystaniem z mebla, rozkładano go na części i przechowywano. W tej postaci

---

1 M. Bartoszewicz, *Kołyska od przyjaciół*, „Gazeta Olsztyńska, Dziennik Elbląski”, 2007.09.07, s. 11.



czekał aż nadejdzie znowu jego czas. Po bardzo intensywnej eksploatacji kołyski w końcu lat 70. i w pierwszej połowie lat 80. XX w., okresy „odpoczynku” wydłużały się. Dzieci Tomaszewskich i osób z ich otoczenia szły do przedszkoli, szkół, na studia, okres opieki nad własnymi niemowlętami bezpowrotnie minął. O kołysce sobie przypominano, kiedy nastał czas zakładania rodzin przez pokolenie dzieci Tomaszewskich. Kolebka znowu zaczęła wędrować, przekazywana tym, którzy akurat spodziewali się potomstwa. Krążyła przede wszystkim po Olsztynie i jego okolicach, ale trafiła między innymi również do Torunia, gdzie pojawiły się nowe powiązania familijno-towarzyskie członków rodziny Tomaszewskich.

Igor Kopytoff, przyglądając się przedmiotom z perspektywy kulturowej, mówi o kontinuum, na którym mogą być one sytuowane. Jeden jego kraniec wyznacza szeroka możliwość ich wymiany, drugi całkowita jej niemożność. W konsekwencji, mamy z jednej strony przedmioty pospolite, zwykłe, z drugiej niepospolite, jedyne w swoim rodzaju. Jeszcze inaczej mówiąc, z jednej strony mamy obiekty utowarowione, z drugiej ujednostkowione. Przy czym, rzeczy nie są raz na zawsze przypisane do określonego miejsca na kontinuum, może się ono zmieniać w czasie, a także w zależności od kontekstu<sup>2</sup>. Przyjmując taką optykę, olsztyńska kołyska jest jedyna, niepowtarzalna, niepospolita, nieporównywalna, ponieważ nigdy nie podlegała wymianie na nic innego. To rzecz bardzo wysoko ujednostkowiona. Po pierwsze, została przez Tomaszewskiego zrobiona, a nie kupiona. Po drugie, choć wielokrotnie wypożyczana, była i nadal jest własnością jego rodziny. Nigdy nie próbowano jej sprzedać, zawsze była wyłącznie czasowo użyczana.

To, że kołyska została samodzielnie wykonana, od samego początku odgrywało istotną rolę w budowaniu jej wysokiego statusu jako rzeczy. Dzisiaj zyskuje to jeszcze większe znaczenie. Dla ludzi żyjących już nie w świecie braku, ale kapitalistycznej obfitości (i nie jest istotne to, że nie wszyscy mają w niej udział), w którym dominują seryjnie produkowane, anonimowe rzeczy, przedmiot stworzony rękoma człowieka tym bardziej zyskuje na wartości i jest pożądany<sup>3</sup>. Dodatkowo kołyska została wykonana dla konkretnej osoby, była darem ojca dla córki – to jeszcze bardziej ją indywidualizuje, otacza aurą niezwykłości. Kołyska stała się emanacją miłości ojca do nowo narodzonego dziecka. Jak pisze Kopytoff „w dużych skomercjalizowanych społeczeństwach istnienie wyrafinowanej technologii wymiany otwiera gospodarkę na zalew utowarowienia. We wszystkich współ-

2 I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces* [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wybór M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 254-258.

3 Zjawisko wysokiego statusu samodzielnie wykonanych przedmiotów we współczesnej kulturze jest szeroko omawiane, obok innych, różnorodnych waloryzacji prac wykonywanych ręcznie i ich efektów, w publikacji pod redakcją M. Krajewskiego *Handmade. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości*, Warszawa 2010.



Il. 1. Kołyska rodziny Tomaszewskich, ściana boczna, fot. Anna Bogusławska

czesnych społeczeństwach przemysłowych, niezależnie od ich ideologii, utowarowienie i monetaryzacja wdzierają się – jawnie lub w postaci czarnego rynku – niemal we wszystkie aspekty życia<sup>4</sup>. Ludzie potrzebują jednak poczucia zakotwiczenia, zamieszkiwania świata, a nie tylko bycia w nim. Świat anonimowych przedmiotów, a raczej towarów, jest nie do zniesienia. To wywołuje frustrację, a odpowiedzią na nią jest proces ujednostkowania rzeczy przez pojedyncze osoby oraz małe grupy<sup>5</sup>.

Ważne jest też to, że „ujednostkowania zbiorowe, podobnie jak większość indywidualnych, osiąga się w większości dzięki odwołaniu do upływu czasu”<sup>6</sup>. Kołyska Tomaszewskich ma już prawie czterdzieści lat, to sporo, ale odwołanie do przeszłości w jej biografii było mocno akcentowane już od samego początku. Inspiracją do jej powstania była – według słów Tomaszewskiego – tradycyjna kołebka warmińska, która wcześniej krążyła wśród członków Akademickiego Klubu Turystycznego w Olsztynie<sup>7</sup>. Kołyska z lat 70. XX w. miała zatem swoją przodkinię i to związaną z lokalną tradycją. I choć większego związku pod względem formy

4 I. Kopytoff, op. cit., s. 272.

5 Ibidem.

6 Ibidem, s. 265.

7 M. Bartoszewicz, op. cit.



Il. 2. Kołyska rodziny Tomaszewskich, ściana szczytowa, fot. Anna Bogusławska

czy zdobnictwa pomiędzy meblem Tomaszewskich a tradycyjnymi kołyskami warmińskimi trudno się dopatrzeć<sup>8</sup>, o wiele istotniejsze jest to, że jego twórca i użytkownicy ten związek dostrzegają i podkreślają<sup>9</sup> – z perspektywy etnologicznej powiemy raczej, że go kreują, czy konstruuje. Ma to swoje konsekwencje. Posiadanie osadzonej w przeszłości protoplastki, związanej z konkretnym regionem etnograficznym, z lokalną tradycją, jeszcze mocniej indywidualizuje przedmiot, wzmacnia jego wyjątkowość. Co ciekawe, kołyska Tomaszewskich w pewnym momencie stała się inspiracją do powołania do życia kolejnej kołyski<sup>10</sup>. Jest zatem związana z przeszłością, a jednocześnie ma moc oddziaływania na przyszłość. Sytuuje się w dłuższym

ciągu czasowym. Ma zarówno przodkinię, jak i potomkinię. Jakże to podobne do ludzkiej egzystencji. Antropomorfizacja mebla ujawnia się również w języku, jakim się o nim mówi, a więc: kołyska ma swój żywot, kołyska wychowała, wędruje, krąży, znika, wraca. Opowiada się o niej jak o podmiocie, a nie przedmiocie, stosując m.in. stronę czynną czasowników, która przysługuje raczej wykonawcom czynności, a nie bierną, właściwą obiektom czynności.

Kołyskę przywiózł nam szwagier Ady, jego córka kończyła właśnie kilka miesięcy i czas tego mebla w jej życiu mijał. Powinowały koleżanki był naszym towarzyskim znajomym. Ot, spotkaliśmy się na kilku imprezach, odbyliśmy kilka miłych rozmów i tyle. Kontakt związany z przekazaniem kołyski miał zupełnie inny charakter, był głębszy i dotyczył intymnych kwestii. Głównym elementem tego spotkania była opowieść o dzieciach z perspektywy doświadczeń ojca kilkulatka i kilkumiesięcznej dziewczynki, człowieka dobrze osadzonego w swojej ojcowskiej roli, jednocześnie ciekawego naszych wrażeń z pierwszych momentów rodzicielstwa. To krótkie pytanie: i jak? – wypowiedziane przez tego, który już tego

8 Dziękuję za konsultacje w tym zakresie Jadwidze Wieczerzak, kierownicze Działu Etnografii z Muzeum Budownictwa Ludowego w Olsztynku, oraz Elżbiecie Kaczmarek z Działu Etnografii Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.

9 M. Bartoszewicz, op. cit.

10 Ibidem.

doświadczył, przeżył, już wie, skierowane do tych, którzy dopiero co przekroczyli próg nowego doświadczenia. I zaraz potem cały szereg szczegółowych pytań: jak przebiegał poród? czy rodził się razem? jaki jest Mały? jak sobie radzimy w tych pierwszych dniach? My świeżo upieczeni rodzice, pełni nowych wrażeń i emocji, mocno przejęci rolami: matki i ojca, które właśnie stały się naszym udziałem, potrzebujący rozmowy, możliwości wygadania się, ale też zadawania pytań, porównania, rozwiania pewnych wątpliwości, poczucia, że nasze intuicyjne działania są właśnie takie, jakie mają być.

Można przyjąć, że prawdopodobnie każdemu przekazywaniu kołyski towarzyszyły bardzo zbliżone rozmowy. Z tej perspektywy, przejmowanie mebla przeznaczanego dla nowo narodzonego dziecka przez świeżo upieczonych rodziców od doświadczonego ojca staje się czymś na kształt rytuału przejścia. W jego trakcie przekazywana jest wiedza potrzebna do pełnienia nowej roli, a także następuje potwierdzenie nowego statusu kobiety i mężczyzny jako rodziców. Warto zwrócić uwagę na ten aspekt, szczególnie w kontekście tego, że współcześnie wiele osób rezygnuje z kanonicznych dotychczas w kulturze polskiej rytuałów przejścia, czyli ślubnych ceremonii religijnych czy świeckich. Oczywiście, nie czynią one z małżonków od razu rodziców, z pewnością jednak niosą taką możliwość i przygotowują do tego.

W trakcie wizyty powinowatego Tomaszewskich rozmawialiśmy oczywiście również o kołysce. Kolega opowiadał, że jego córka świetnie w niej spała, lubiła w niej leżeć, że to praktyczna rzecz, wcześniej korzystał z niej także jego syn, że mebel był już u wielu ludzi i że wychowało się w nim sporo dzieci. Akt przekazania nam kołyski miał więc po pierwsze charakter włączający nas w krąg rodzin z niej korzystających, po drugie wspierający, zarówno na poziomie mentalnym, jak i praktycznym – otrzymywaliśmy pewną wiedzę, wyposażano nas też w coś, co miało nam pomóc we właściwej opiece nad niemowlęciem.

Kołyska została wykonana z sosnowej sklejki. Składa się z pięciu elementów: podstawy, dwóch dłuższych ścianek bocznych i dwóch węższych, których górną część stanowią zagłówki, dolną zaś bieguny. Poszczególne elementy zostały ze sobą połączone za pomocą wkretów. Bieguny i krawędzie wszystkich ścianek są ozdobnie profilowane, szczytowe dodatkowo ozdobiono ażurami w kształcie mniejszych i większych kółek. Boki kołyski ozdobiono wypalonymi wzorami roślinnymi. Mebel był wyposażony w dopasowany materacyk, przeszyty w ten sposób, że otulał częściowo również boczne ścianki wewnętrzne. Najbardziej intrygujące było to, że na bokach i szczytach kołyski widniały imiona i nazwiska oraz cyfry. Część napisów została wypalona, inne najpierw wryto za pomocą ostrego narzędzia, następnie poprawiono długopisem, są też zapisane jedynie za pomocą mocniej naciskanego przyboru do pisania. Są to imiona i nazwiska oraz daty

urodzenia (przy niektórych z nich odnotowana była także godzina) dzieci, które korzystały z mebla – „znaki istnienia”<sup>11</sup> wypisane przez ich rodziców. W 2007 r. Tomaszewski w wywiadzie dla lokalnej gazety wspominał, że w jego kołysce wychowało się ponad pięćdziesięcioro dzieci, w tym samym czasie na jej ściankach figurowały 33 nazwiska. Różnice w liczbach wynikały z tego, że nie wszystkie rodziny pozostawiały ślad w postaci zapisu<sup>12</sup>. Kiedy trzy lata później kołyska trafiła do nas, nazwisk było już o dziesięć więcej. Inskrypcje, jak tatuaże, pokrywają kołyskową powierzchnię i nadają jej charakter księgi, którą można czytać<sup>13</sup>. Oto właśnie Dziecko przyszło na świat, jeszcze go dobrze nie zamieszkało, jest w trakcie zadamawiania się w nim. Dopiero co zyskało imię, a przecież „ktoś, kto posiada imię albo imię to otrzymuje, wyodrębnia się ze świata jako indywiduum. Jawi się w swej ograniczoności, wyłączności, przysługuje mu fenomen całościowości, stałości i jednostkowości”<sup>14</sup>. W kulturach oralnych, w których dominowało myślenie magiczne, wypowiedzenie imienia powoływało do życia, zgodnie z zasadą, że tylko to, co nazwane istnieje naprawdę<sup>15</sup>. W kulturze pisma takim aktem staje się zapisanie. Wyrycie imienia i nazwiska na kołysce jest znakiem potwierdzającym istnienie dziecka, włączeniem go w krąg żyjących. I znowu, w świecie, w którym niektórzy rezygnują z chrztu potomka, pełniącego rolę obrzędu przejścia włączającego w społeczność, kołyskowa inskrypcja nabiera głębszego znaczenia. Zarazem wpisanie imienia i nazwiska dziecka na ściankach kołyski włącza nowo narodzonego w krąg tych, którzy przedtem w niej spali. Skoro okruczy magicznego myślenia nadal trwają, to dobry sen i prawidłowy rozwój poprzedników może stanowić gwarancję tego samego dla każdego kolejnego dziecka. Kołyskowe inskrypcje przywołują też na myśl „gesty przynależności” zostawiane w miejscach świętych przez pielgrzymów<sup>16</sup>. I choć w tym wypadku, w imieniu dziecka czynią je rodzice, a nie ono same, a kołyska to nie miejsce lecz ruchomy mebel, którego przeznaczeniem stało się wędrowanie, to wydają się one wyrastać z tej samej potrzeby zaznaczenia przynależenia do czegoś istotnego. Ponadto inskrypcje są

11 Odwołuję się do terminu stosowanego przez J. Olędzkiego, *Znaki istnienia*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1985, nr 1-2, s. 3-22.

12 M. Bartoszewicz, op. cit.

13 O tego rodzaju napisach pisał m.in. J. St. Bystron w tekście *Napisy* [w:] idem, *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*, wybrał i opracował Ludwik Stomma, Warszawa 1980, s. 109-171. Nawiązuję tu też do motywu „domu-księgi” opisywanego przez D. i Z. Benedyktowiczów w publikacji *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992.

14 R. Sulima, *O imionach widywanych na murach* [w:] idem, *Antropologia codzienności*, s. 75.

15 Szerzej na ten temat pisze A. Engelking, *Magia słowa: praktyka. Wprowadzenie w magię słowa w kulturze ludowej* [w:] eadem, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Wrocław 2000, s. 69-91.

16 J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, Kraków 2000, s. 257-259.



Il. 3. Imiona, nazwiska i daty narodzin dzieci korzystających z kołyski rodziny Tomaszewskich, fot. Wojciech Zamaro

zarówno widocznym – rejestrowanym za pomocą wzroku, jak i namacalnym – wyczuwanym przez dotyk – śladem wspomagającym pamięć, gwarantującym, że związek dziecka z kołyską nie ulegnie zapomnieniu.

Używanie specjalnego mebla do spania, przeznaczonego wyłącznie dla niemowlęcia, z możliwością jego kołysania, występowało w przeszłości dość powszechnie w różnych kulturach. Oczywiście kołyski różniły się formą i detalami<sup>17</sup>. W Europie były znane od starożytności. Rzymianie oddawali cześć bóstwu kolebki o imieniu Cunina (łac. *cunae* – kołyska, kolebka), które miało chronić niemowlę od czarów<sup>18</sup>. Historyk Dorota Żołądź-Strzelczyk pisze, że w średniowieczu w Europie kołyski zostały uznane za idealne do spania dla niemowląt. Przede wszystkim dlatego, że chroniły je przed różnymi urazami oraz uduszeniem. A wypadki takie dość często miały miejsce, kiedy najmłodsze dzieci spały wspólnie ze starszymi członkami rodziny<sup>19</sup>.

Na ziemiach polskich w XIX i pierwszej połowie XX w. występowały dwie zasadnicze odmiany kołyszek używane w wiejskich chałupach: podwieszane u sufitu oraz osadzone na biegunach<sup>20</sup>. Przy czym popularniejsze były te drugie. Wśród nich etnografowie wyróżnili kolejne dwie główne odmiany. Pierwsza była czymś na kształt miniaturowego łóżka dla dorosłego – miała cztery nóżki osadzone na biegunach. Druga miała kształt zwężającej się ku dołowi skrzynki, która była osadzana bezpośrednio na biegunach<sup>21</sup>. Kołyski, która trafiła do naszego domu nie można zaliczyć do żadnej z tych odmian, choć na pewno bliżej jej do tej drugiej. W meblu Tomaszewskich nie mamy do czynienia z osobną skrzynią mocowaną na odrębnych biegunach, ponieważ te stanowią przedłużenie ścian szczytowych.

W polskiej kulturze ludowej kołyska nie była traktowana jako mebel pełniący wyłącznie funkcję użytkową. Jak pisał Henryk Biegeleisen „kołysce lud nasz przypisuje mistyczne znaczenie”<sup>22</sup>, a „kołysanie i pierwsze kroki dziecka oplotła tradycja ludowa siecią zwyczajów i wierzeń”<sup>23</sup>. Następnie autor przytacza wiele z nich<sup>24</sup>. I tak, funkcjonowało przekonanie mówiące o tym, że człowiek w okresie niemowlęctwa koniecznie musi być kołysany, inaczej nie dorośnie i będzie cierpieć na rozmaite

17 H. Biegeleisen, *Matka i dziecko w obrzędach, wierzeniach i zwyczajach ludu polskiego*, Lwów 1927, s. 164.

18 Ibidem, s. 165, również D. Żołądź-Strzelczyk, *Dziecko w dawnej Polsce*, Poznań 2002, s. 126.

19 D. Żołądź-Strzelczyk, op. cit., s. 125-126.

20 R. Reinffus, *Sprzęty dla dzieci* [w:] idem, *Meblarstwo ludowe w Polsce*, Wrocław..., 1977, s. 219-225, oraz T. Czerwiński, *Sprzęty dla dzieci* [w:] idem, *Wyposażenie domu wiejskiego w Polsce*, Warszawa 2009, s. 269.

21 R. Reinffus, op. cit., s. 223-225. T. Czerwiński, op. cit. s. 271.

22 R. Reinffus, op. cit., s. 164.

23 H. Biegeleisen, op. cit. s. 163.

24 Ibidem, s. 163-166.

dolegliwości. Tak jak na przykład wyjątkowo nerwowa żona z ludowej opowieści przywołanej w książce folklorystki Doroty Simonides *Od kolebki do grobu*. Przyczyną jej niespokojnego, uciążliwego dla otoczenia charakteru, było to, że jako dziecko nie została dostatecznie wykołysana. Lekarstwem okazało się przymusowe „wykołobanie” jej w dojrzałym wieku przez męża umęczonego życiem z nieznośną kobietą<sup>25</sup>. Korzystanie z kołyski u początku życia człowieka miało być zatem gwarancją jego prawidłowego i zdrowego rozwoju, nie tylko w okresie niemowlęcym, ale przez całe życie. Nie wystarczyło jednak tylko jej używać. Trzeba było również wiedzieć jak to robić. Sposób obchodzenia się z kołyską miał wpływać na jakość snu, zdrowie, a nawet zachowanie życia sypiającego w niej dziecka. Do głosu dochodzi tu klasyczne myślenie magiczne. Negatywne skutki mogło przynieść ruszanie kołyski z miejsca. Jeśli jednak podejrzewano, że dziecko jest celem działań złego ducha, to aby go oszukać, należało mebel właśnie przestawiać. Zmiana miejsca kołyski była również konieczna, gdy na dziecko padała poświata księżycy w pełni. Miała ona w sposób szczególnie szkodzić niemowlętom, pod jej wpływem miały stawać się niespokojne, cierpieć na kolkę, niedokrwistość, płakać ciągle po nocach, chudnąć, a nawet umierać<sup>26</sup>. Szkodliwe dla malucha miało być podawanie czegokolwiek nad kołyską. Dość powszechny był również zakaz kołysania pustej kolebki, w niektórych regionach etnograficznych wierzono, że wykonanie tego działania będzie skutkować bólem głowy u dziecka, w innych nawet jego śmiercią. Losy danego człowieka były powiązane z konkretną kołyską. Dlatego prawowitemu użytkownikowi kolebki mogło zaszkodzić zarówno położenie obok niego w kołysce drugiego dziecka, jak i samo położenie obcego malucha w jego łóżeczku na biegunach.

Żadna z powyższych reguł obchodzenia się z kołyską nie była nam znana jako praktykowana, kiedy mebel Tomaszewskich trafił do naszego domu. Dowiedzieliśmy się o nich z literatury etnograficznej. W praktyce naszego życia codziennego dawne nakazy i zakazy były martwymi znaczeniami, traktowaliśmy je jako intrygujące, egzotyczne ciekawostki, nie mające nic wspólnego z nami, ani z „naszą” kołyską. Co ciekawe, o jednej funkcjonującej w przeszłości praktyce Biegeleisen nie wspomina, a właśnie ona wydaje się być ciągle żywa. Chodzi o zawiązywanie na szyi lub prawej ręczce noworodka czy też umieszczanie na jego kołysce czerwonej wstążeczki. Miała ona, zgodnie z ludową tradycją, chronić dziecko przed złem<sup>27</sup>. Współcześnie na ulicach można niekiedy natknąć się na dziecięce wózki

25 D. Simonides, *Od kolebki do grobu. Śląskie wierzenia, zwyczaje i obrzędy rodzinne w XIX wieku*, Opole 1988, s. 50-51.

26 B. Ogrodowska, hasło *Księżyc* [w:] eadem, *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*, Warszawa 2001, s. 96.

27 A. Zadrożyńska, *Powtarzać czas początku*, cz. II *O polskiej tradycji obrzędów ludzkiego życia*, Warszawa 1988, s. 67, oraz H. M. Łopatyńska, *Narodziny* [w:] *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850-1950)*, s. 80.



z przyczepioną wstążeczką tego koloru, niejednokrotnie także niemowlęce łóżeczka są w nią wyposażane. Ja również zawiązałam na naszej kołysce czerwoną wstążeczkę. Zrobiłam to trochę dla tradycji, trochę dla żartu, po części jednak na tak zwany „wszelki wypadek”. Większości współczesnych rodziców nie jest obce poczucie kruchości życia noworodka i wcale nie mała obawa o nie.

Biegeleisen poświęcił również uwagę ważnemu zjawisku występującemu w folklorze wiejskim, a mianowicie antropomorfizacji dziecięcej kolebki w kołysankach, w których matka często zwraca się „do kołyski jakby do osoby żywej”<sup>28</sup>. Etnograf jako przykład przywołuje kołysankę z Mazowsza *Kołysz się kołysko, Kołysz się lipowa...*<sup>29</sup>. Pieśni tego typu, rozpoczynające się zwrotem skierowanym bezpośrednio do kołyski, występowały w różnych regionach etnograficznych. Jak pisze współczesna badaczka folkloru Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska „część tekstów [śpiewanych kołysanek] tworzą rozmowy z kolebką (*lipową, bukową, dębową, z wikliny, z brzości*), która – jak istota rozumna – jest przez matkę proszona o ukołysanie i uspienie dziecka”<sup>30</sup>. O tym, że ta forma antropomorfizowania kołyski była bardzo częsta, świadczy fakt, że folklorystka, wymieniając kilka grup tematycznych pieśni służących usypianiu dzieci, pośród kołysanek nakłaniających wymienia również rozmowy z kolebką<sup>31</sup>.

Kołyska jest meblem przeznaczonym stricte dla niemowlęcia. Z jednej strony, jej wielkość jest dostosowana do gabarytów małego dziecka, z drugiej, jej kształt umożliwia kołysanie. Te dwie, splecione ze sobą składowe są w gruncie rzeczy esencją kołyski, czymś, co wyróżnia ją spośród innych mebli i sprzętów domowych. Ruch kołysania dzieci występuje chyba we wszystkich kulturach. Wiedza o tym, że dzięki niemu jest możliwe wyciszenie, uspokojenie, a także uspienie dziecka, wydaje się być powszechna, choć nie zawsze stosowana. Wpływ na to mają już jednak zakotwiczone kulturowo wizje pielęgnacji oraz wychowania najmłodszych. Kołysanie ma być skutecznym środkiem uspokajającym i usypiającym, ponieważ nawiązuje do delikatnych ruchów, jakim podlega dziecko w okresie płodowym. Najbardziej efektywne jest oczywiście kołysanie w ramionach matki lub innej bliskiej osoby, ponieważ zapewnia dziecku, tak ważną na tym etapie rozwoju, bliskość cielesną, daje sensorycznie doświadczaną gwarancję obecności opiekuna. Kołysanie w różnego rodzaju kolebkach jest uboższe o ten istotny element. Gwarantuje jednak łagodne, kołyszące ruchy. Stosowanie kołyski moglibyśmy nazwać swoistego rodzaju „wyjściem awaryjnym”. Pozwala choć w części zaspokoić dziecięce po-

28 H. Biegeleisen, op. cit., s. 164.

29 Ibidem.

30 *Wokół Dziecka. Kołysanki i pieśni dziecięce*, Muzyka Źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia, nr 27 (PRCD1302) – patrz publikacja dołączona do płyty: S. Niebrzegowska-Bartmińska, s. 3.

31 Ibidem, s. 4.



Il. 4. Kołyska Tomaszewskich, widok ogólny, fot. Wojciech Zamaro



Il. 5. Konrad Szaciłowski, synek autorki w kołysce Tomaszewskich, fot. Olga Kwiatkowska

trzeby. Opiekuna zwalnia natomiast od ciągłego kołysania dziecka w ramionach. Może ją bowiem wprowadzić w długotrwały ruch kolebiący jednym gestem ręki, a kiedy dłonie ma zajęte, jest w stanie to zrobić naciskając biegun stopą.

Kołyska w literaturze dotyczącej kultury ludowej jest zazwyczaj prezentowana jako mebel, który ułatwia opiekę nad dzieckiem. Tym bardziej zaskakujący jest fragment znaleziony w jednej z etnograficznych monografii, wydanej pod koniec lat 70. XX w. – a więc mniej więcej w czasie, kiedy do życia powołana została bohaterka tego tekstu: „kołyska stwarzała dla rodziny dodatkowe zajęcie kolebania dziecka, które przyzwyczajone do tego, krzyczało, gdy tylko kołyska przestała się bujać. Często kołysaniem niemowlęcia zajmowali się starzy dziadkowie lub starsze rodzeństwo. Nieraz matka przywiązywała sobie sznurek od kołyski do ręki, by móc kołysać dziecko nawet w nocy, gdy się budziło”<sup>32</sup>. Zapis jest intrygujący. Prezentuje kołysanie dziecka w kołysce jako męczące, nadmiernie angażujące zajęcie dodatkowe. Jako rodzaj uwiązania (dosłownie!). Waloryzuje mebel i możliwy dzięki niemu sposób opieki nad dzieckiem raczej negatywnie. Czy rzeczywiście mieszkańcy wsi ziemi dobrzyńskiej w taki właśnie sposób to postrzegali? Może warto zapytać: którzy z nich? I dlaczego? Czy mamy tu może raczej do czynienia z opinią etnografki, a nie członków badanej grupy? Rzeczywiście, w wielu tradycyjnych kołysankach znajdziemy skargi matek kołyszących swoich potomków, pragnących, żeby dziecko już przestało marudzić i wreszcie zasnęło. Wydaje się jednak, że są one raczej wyrazem narzekania na trudności z usypianiem niemowląt, niż podważaniem sensowności używania kołyszek. Przede wszystkim intrygujące jest to, dlaczego etnografka pisze o kołysaniu jako zajęciu dodatkowym? Kołyska była w tradycyjnej kulturze ludowej XIX i pocz. XX w. meblem powszechnie

32 T. Karwicka, *Kultura ludowa ziemi dobrzyńskiej*, Warszawa – Poznań – Toruń 1979, s. 145.

używanym, opieka nad małym dzieckiem z jej wykorzystaniem nie była czynnością poboczną, a wręcz przeciwnie ze względu na liczbę rodzących się dzieci prawie stałą i podstawową, traktowaną w kategoriach czynności naturalnej. W przywołanej monografii jest to natomiast prezentowane jako rodzaj archaicznego obowiązku, który – jak wskazuje użycie czasu przeszłego – (zapewne) na szczęście odszedł już do lamusa. Być może na etnograficzny zapis wpływ miał coraz bardziej upowszechniający się od powojnia dyskurs związany z opieką nad dziećmi, nakazujący je od samego początku dyscyplinować poprzez karmienie o określonych porach oraz nieuleganie ich zachciankom, jak interpretowano większość zachowań noworodków i niemowlaków, w tym domaganie się płaczem kołysania<sup>33</sup>. Czy poglądy te były punktem odniesienia dla badaczki? A może jednak etnografka zapisała opinię młodych mieszkańców dobrzyńskich wsi aspirujących w końcu lat 70. do życia miejskiego, którym bliższy był krytyczny stosunek do kołyski? Trudno już dzisiaj znaleźć na to odpowiedź.

Tym bardziej jednak warto jasno wyartykułować pytanie: dlaczego kołyska Tomaszewskich cieszyła się i ciągle się cieszy takim powodzeniem? Z jakiego powodu współcześni rodzice, którym sklepy oferują rozmaite rodzaje łóżeczek dla najmłodszych, wyposażonych w wymyślne udogodnienia, decydują się na używanie właśnie tego mebla? Dlaczego z własnej woli wiążą z nim pierwsze miesiące życia swoich pociech? Wiele z przyczyn zostało już tu wymienionych. Kluczową rolę z pewnością odgrywa tu przynależność kołyski do klasy przedmiotów niepospolitych, jedynych w swoim rodzaju, z wyjątkową, niepowtarzalną biografią. Niemniej istotny wydaje się jednak obecny we współczesnej wyobraźni zbiorowej związek kołyski jako takiej z kulturą ludową. Pamięć o tym, że mebel ten funkcjonował w przeszłości w rozmaitych formach wśród różnych warstw społecznych jest dość mglista. Drewniana, prosta kołyska wydaje się natomiast być we współczesnej kulturze jednym z żywotnych znaków kultury ludowej<sup>34</sup>. A razem bardzo czytelnym znakiem dzieciństwa. W obydwu przypadkach znakowość przedmiotu jest zbudowana na zasadzie metonimii. Powiązanie mitycznego obrazu kultury ludowej jako tej, w której obecna była zapomniana już dziś mądrość z idyllicznym wyobrażeniem dzieciństwa działa w dwójnasób. Dlatego obrazy kołyski we współczesnej kulturze mają silną moc oddziaływania na odbiorców.

33 Patrz np.: *Lekarze radzą matkom*, Warszawa 1956; M. Klímová-Fügenerová, *Nasze dziecko*, Warszawa 1956; J. Foltynowicz-Mańkowska, *Będę matką*, Warszawa 1960; *Od noworodka do przedszkolaka*, red. Maria Kamińska, Warszawa 1979.

34 Kołyska Tomaszewskich podlega procesowi, który tak opisuje R. Sulima „[f]estiwale folkloru czy tzw. wyroby ludowe to są już tylko znaki kultury ludowej włączone w skomplikowane dyskursy estetyczne, ideologiczne, a także polityczne. Są to także «towary» na rynku dóbr symbolicznych” – *Mity polskie i mity ludowe* [w:] idem, *Głosy tradycji*, Warszawa 2001, s. 102.

Wrażliwość na kulturę ludową, fascynacja nią, pozytywna jej waloryzacja, a niejednokrotnie też idealizacja, mogą być czynnikami sprawiającymi, że podejmowana była i będzie decyzja o korzystaniu z kołyski Tomaszewskich. Tym bardziej, że w otoczeniu rodziny nie brakuje miłośników kultury ludowej. Jedną z córek Tomaszewskich, jej mąż oraz wielu ich przyjaciół i znajomych studiowało etnologię. A przecież niezależnie od zmian w zakresie zainteresowań polskiej etnologii, przedmioty związane z kulturą ludową i wszelkie jej znaki nadal odgrywają istotną rolę w budowaniu i manifestowaniu tożsamości „etnologicznej braci”.

Kołyska Tomaszewskich, jak już wcześniej wspomniano, została nam wypożyczona jedynie na jakiś okres. Właściwie ciągłe wędrowanie do kolejnych osób jej potrzebujących jest immanentnym elementem jej biografii. Jednocześnie mebel cały czas jest własnością rodziny Tomaszewskich. Warto podkreślić, że zwyczaj przekazywania, ale i wypożyczania kołyski nie jest jednak czymś rzadkim i nowym. Meble tego typu przekazywano sobie w obrębie rodzin, ale również znajomym, zarówno wśród arystokracji, jak i chłopów. Dorota Żołądz-Strzelczyk jako przykład takiej praktyki przywołuje relację dziewiętnastowiecznej pamiętnikarki Henriety z Działyńskich Błędowskiej, która, kiedy urodziła się jej ostatnia córka Wicia, otrzymała od Anieli Kropińskiej kołyskę, aby dziewczynka szczęśliwie się w niej chowała. Życzenia nie były wyłącznie grzecznościowym gestem, ponieważ wszystkie wcześniej urodzone dzieci Działyńskiej umierały w okresie dzieciństwa, a w rzeczonyj kolebce jej przyjaciółka wykołysała z powodzeniem całą trójkę swoich dzieci. Zgodnie z zasadami myślenia magicznego, dawało to gwarancję, że tym razem maleństwo zostanie przy życiu. Kiedy po latach najstarsza córka Kropińskiej wychodziła za mąż, Błędowska odesłała jej kołyskę, by służyła teraz jej potomstwu. Następnie mebel ponownie trafił do rodziny Henriety Błędowskiej. Tym razem to dorosła już Wicia, młoda mężatka, miała kołysać w niej swoje dzieci<sup>35</sup>. Józef Wieczerek przywołuje natomiast w swojej, powstałej na początku lat 70. XX w., pracy „Meblarstwo na Warmii i Mazurach”, relacje informatorów o tym, iż kołyski wędrowały wśród bliższych i dalszych krewnych, a „zdarzały się [również] dość liczne przypadki, że co ładniejsze egzemplarze kołyski wędrowały po wsi «wybawiając» kolejne dzieci”<sup>36</sup>. Według opinii osób, z którymi etnograf rozmawiał, nie we wszystkich kolebkach maleństwa się dobrze chowały. Zdarzało się też niekiedy, że dziecko umierało w kołysce, wówczas ją natychmiast niszczone,

35 D. Żołądz-Strzelczyk, op. cit., s. 130.

36 J. Wieczerek, „Meblarstwo ludowe na Warmii i Mazurach”, Olsztynek 1974, mps w posiadaniu rodziny, s. 109. Dziękuję Jadwidze Wieczerek, kierownicze Działu Etnografii w Muzeum Budownictwa Ludowego w Olsztynku, za udostępnienie pracy jej ojca Józefa Wieczereka, wieloletniego dyrektora Muzeum Budownictwa Ludowego w Olsztynku.

„a w żadnym przypadku nie wypożyczano jej dalej”<sup>37</sup>. Jak widać, wierzono, że łóżeczko na biegunach, w którym zmarło dziecko, „zaraża” śmiercią, może więc stanowić zagrożenie dla kruchego życia innych niemowląt, dlatego musiało zniknąć. I odwrotnie, ta kolebka, w której wykołysano szczęśliwie wiele dzieci, niosła w sobie potencjał życia, była traktowana jako antidotum, dzięki jej użyciu można było zatrzymać śmierć.

Nasz synek nie chciał spać w kołysce, protestował. Być może wiązało się to z tym, że długi czas cierpiał na kolki i najlepiej czuł się mogąc pozostawać w pozycji embrionalnej, przytulony do jednego z rodziców. Początkowo nie dawaliśmy za wygraną, próbowaliśmy odkładać go do kołyski, kiedy zapadał w sen. Mebel był lekki, łatwo można go było przesuwać – poprzedni użytkownicy podkreślali to jako jego duży atut – a więc był ciągle przestawiany: na noc ustawialiśmy go przy naszym łóżku w sypialni, w dzień wędrował do pokoju dziennego. W końcu daliśmy sobie spokój. Byliśmy zmęczeni nieustannym przestawianiem bezużytecznego mebla, ciągłym potykaniem się o jego bieguny i bolesnym obijaniem siebie o nie palców u nóg. W naszym wypadku zbawieniem okazał się... fotelik samochodowy, pozwalał dziecku pozostawać w pozycji półleżącej, a nie, najwyraźniej niekomfortowej, leżącej. Synek był do niego wkładany kilka razy w ciągu dnia i nigdy nie protestował, lubił też być w nim bujany. W nocy spał z nami na dużym materacu. W naszym przypadku, kołyska okazała się całkowicie niepraktycznym i niepotrzebnym meblem. Trafiła do nas w październiku 2010 r., w grudniu tego samego roku koleżanka rodziła drugie dziecko. Kołyska wracała do Olsztyna, odbierał ją przejeżdżający akurat przez Toruń znajomy. Zanim ją rozmontowaliśmy i znieśliśmy do auta, wryliśmy jednak na jednej z jej ścianek imię i nazwisko naszego syna oraz datę jego urodzenia. O ile okazała się dla nas kompletnie nieprzydatna, jeśli chodzi o tzw. funkcję praktyczną, to na pewno spełniła rolę komunikacyjną, stała się materialnym znakiem pojawienia się w naszym życiu dziecka. Ponadto, mimo że nasz syn w niej prawie nie spał, to poprzez umieszczenie jego imienia na ściankach kołyski Tomaszewskich na zawsze został włączony w jej biografię.

---

37 Ibidem.

## BIBLIOGRAFIA

- Bartoszewicz Michał, *Kołyska od przyjaciół*, „Gazeta Olsztyńska, Dziennik Elbląski” 2007.09.07, s. 11.
- Benedyktowicz Danuta, Benedyktowicz Zbigniew, *Dom w tradycji ludowej*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1992.
- Biegeleisen Henryk, *Matka i dziecko w obrzędach, wierzeniach i zwyczajach ludu polskiego*, Nakładem Towarzystwa Wydawniczego Ateneum, Lwów 1927.
- Bystron Jan Stanisław, *Napisy* [w:] idem, *Tematy, które mi odradzano*, wybrał i opracował Ludwik Stomma, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 109-171.
- Czerwiński Tomasz, *Sprzęty dla dzieci* [w:] idem, *Wyposażenie domu wiejskiego w Polsce*, Sport i Turystyka MUZA SA, Warszawa 2009, s. 268-275.
- Engelking Anna, *Magia słowa: praktyka. Wprowadzenie w magię słowa w kulturze ludowej* [w:] eadem, *Kłótwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2000, s. 69-91.
- Foltynowicz-Mańkowska Jadwiga, *Będę matką*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1960.
- Foltynowicz-Mańkowska Jadwiga i in., *Lekarze radzą matkom*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1956.
- Handmade. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości*, red. Marek Krajewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2010.
- Karwicka Teresa, *Kultura ludowa ziemi dobrzyńskiej*, PWN, Warszawa – Poznań – Toruń 1979.
- Klímová-Fügnerová Mirká, *Nasze dziecko*, przekł. Zygfryd Beer, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1956.
- Kopytoff Igor, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, przekł. Ewa Klekot [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wybór Marian Kempny, Ewa Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 249-274.
- Od noworodka do przedszkolaka*, red. Maria Kamińska, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1979.
- Ogrodowska Barbara, hasło *Księżyc* [w:] eadem, *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*, VERBINUM Wydawnictwo Księży Werbistów, Warszawa 2001, s. 95-97.
- Olędzki Jacek, *Znaki istnienia*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1985, nr 1-2, s. 3-22.
- Reinfuss Roman, *Sprzęty dla dzieci* [w:] idem, *Meblarstwo ludowe w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1977, s. 219-226.
- Simonides Dorota, *Od kolebki do grobu. Śląskie wierzenia, zwyczaje i obrzędy rodzinne w XIX wieku*, Instytut Śląski w Opolu, Opole 1988.
- Sulima Roch, *Mity polskie i mity ludowe* [w:] idem, *Głosy tradycji*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2001, s. 98-103.
- Sulima Roch, *O imionach widywanych na murach* [w:] idem, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 53-91.

*Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850-1950)*, red. Hubert Czachowski, Hanna M. Łopatyńska, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, Toruń 2010.

Tokarska-Bakir Joanna, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, UNIVERSITAS, Kraków 2000.

Wieczerek Józef, „Meblarstwo ludowe na Warmii i Mazurach”, Olsztynek 1974, maszynopis w posiadaniu rodziny.

Zadrożyńska Anna, *Powtarzać czas początku, cz. II, O polskiej tradycji obrzędów ludzkiego życia*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa 1988.

Żołędź-Strzelczyk Dorota, *Dziecko w dawnej Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.

## SUMMARY

THE STORY OF ONE CRIB –  
AN OBJECT'S ANTHROPOLOGICAL SKETCH

The article is an attempt to conduct anthropological analysis of an object inspired by the concept of object cultural biography by Igor Kopytoff. It is dedicated to a crib which was built by Henryk Tomaszewski for his first daughter in the seventies of the twentieth century in Olsztyn. For almost forty years this piece of furniture has been lent to the family's friends who were expecting a baby. It became an important element of their home equipment for the first months of the new-born's life and later it moved on, to another family. There were many who were interested in borrowing it. There were times that the crib disappeared for a while – the owners did not know who had it – only to unexpectedly come back to the Tomaszewski family. When there were no babies expected and no one was interested in using the crib, it was disassembled and stored. On its walls, there are names, surnames and dates of birth of most of the new-borns who used it. In 2010 the crib also reached the place of the author of this article who at the time was expecting her son.

The inscription of the name and surname is a sign confirming the child's existence, including him or her into the group of the living ones. And again, in the world where some decide not to christen their child, which is a ritual of entry into society, the crib inscription becomes more meaningful. Therefore, inscribing the name and surname of a baby on the crib wall includes the new-born into the circle of those who had slept there before. Since the elements of magical thinking are still in existence, good sleep and proper development of the predecessors can guarantee the same for each of the successive children. The crib inscriptions also bring to mind the 'affiliation gestures' that are left in sacred places by the pilgrims.

The author poses a question: why the Tomaszewski crib was and still is so much popular? Why do contemporary parents, who are offered various types of beds for the new-borns equipped with clever conveniences, decide to use this very piece of furniture? Why do they willingly associate the first months of their child's life with it? In connection with the fact that in contemporary Polish culture, a wooden, simple crib seems to be one of the living signs of folk culture, the discovery of the Tomaszewski family piece of furniture and its biography have been put together with beliefs, orders and prohibitions concerning such house equipment and described in ethnographic literature.





## HISTORIE MAMY W KILKU RZECZACH UJĘTE

*Przedmioty są martwe: mają znaczenie tylko w konkretnych funkcjach, jakie przydziela im życie. Kiedy życie się kończy, przedmioty zmieniają się nawet, jeśli pozostają takimi jak przedtem. A więc są i zarazem ich nie ma: namacalne duchy, skazane na przeżycie w świecie, do którego już nie należą. [...] Jest w tym jakaś siła – i coś przerażającego. Same w sobie przedmioty nie znaczą nic, tak jak rozbite misy jakiejś zaginionej cywilizacji. A jednak coś nam mówią, pozostając na swoim miejscu nie jako przedmioty, lecz jako pozostałość myśli i świadomości, jako oznaka samotności, w której człowiek podejmuje decyzje dotyczące samego siebie. [...] I mówią o daremności wszystkiego z chwilą, gdy przyjdzie śmierć<sup>1</sup>.*

**H**istoria życia przedmiotów to wieloetapowa i wielowątkowa podróż przez meandry życia ich właścicieli. Trudno odpowiedzieć na pytanie, czy to przedmioty towarzyszą nam w tej podróży, czy też może jest zgoła odwrotnie. Chcielibyśmy raczej myśleć, że rzeczy są wobec nas podrzędne, ale niekiedy historia i siła ich istnienia zaskakuje nas swoistą wolą przetrwania, bez względu na przemijanie ich dysponentów. Niezaprzeczalnym jest jednak fakt, że to relacje, jakie tworzą się między osobami i artefaktami konstytuują znaczenia ponderabiliom: „Rzecz materialna nie może interesować poza jej społecznym bytowaniem, poza jej stosunkiem do człowieka – tego, który ją stworzył i który nią się posługuje”<sup>2</sup>. W swoich rozważaniach antropolog Igor Kopytoff stwierdza, że praca nad biografią przedmiotu powinna przebiegać w taki sam sposób, jak w przypadku biografii osób<sup>3</sup>. Ten punkt widzenia przyjmuje, że właściciel danej rzeczy, stanowi w jej życiorysie epizod, pewien etap. Rzeczy, podobnie jak ludzie, rodzą się, żyją, umierają – „w biograficzne podejście do rzeczy wmontowana jest nieunikniona antropomorfizacja przedmiotów, a więc traktowanie ich w takich kategoriach jak ludzi”<sup>4</sup>. Antropomorfizując przedmioty wykorzystujemy je w naszych próbach oswojenia takich kategorii jak śmierć, przeszłość oraz w systematyzowaniu naszej pamięci.

1 P. Auster, *Wynaleźć samotność. Portret człowieka niewidzialnego*, Kraków 1996, s. 14.

2 A. Bajburin, *Semiotyczne aspekty funkcjonowania rzeczy*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 58, 1998, nr 3-4, s. 109.

3 I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces* [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 252.

4 E. Domańska, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii* [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 45.

Rzeczom prywatnym – pamiątkom, które pozostają po zmarłej osobie nadaje się kolejną rolę albo zapomniane trwają bezużytecznie, „szukając” nowej jakości funkcjonowania: „Przedmioty umierają raczej wtedy, gdy zostają zerwane relacje łączące je z ludźmi i innymi przedmiotami, gdy ich istnienie nie ma jakiegokolwiek uzasadnienia, a one same funkcjonują poza sieciami stosunków łączących ludzkich i pozaludzkich aktorów”<sup>5</sup>. Przywłaszczamy sobie artefakty wiążąc je siatką naszych emocji, przydając im znaczeń. Tak dzieje się między innymi w przypadku rzeczy, które pozostały po śmierci osób szczególnie nam bliskich.

Zadziwiające jest, jak różnorodny zbiór ponderabiliów ustanawiamy jako swoisty nośnik „cząstki” zmarłej osoby. Zwykle nie dokonujemy tego wyboru mając na względzie wartość finansową czy estetykę przedmiotu. Pamiątką mogą być bowiem zarówno artefakty nieestetyczne, kiczowate, jak i zniszczone, niefunkcjonalne. Ich wartość wypływa z faktu przynależności do osoby zmarłej. Im silniejszy związek z tą postacią, tym pamiątka silniej ewokuje.

Po śmierci mojej Mamy Cecylii 19.01.2006 r. w przestrzeni domu pozostał bogaty zbiór przedmiotów, które towarzyszyły jej w codziennym życiu. Tylko część z nich ma dla mnie szczególną wartość sentymentalną i tylko niektóre nabrały dla mnie nowego znaczenia – pamiątek po Mamie. Pozostałe przedmioty na przestrzeni lat się wykruszyły, zostały zapomniane i często niezauważenie znikły, zarówno z domowej przestrzeni, jak i z mojej pamięci<sup>6</sup>. Moje wspomnienia związane z Mamą „pozamykałam” symbolicznie w rzeczach, których ranga urosła tym samym niemalże do statusu relikwii. Siłą sprawczą dla zmiany roli, w jakiej obecnie występują pewne przedmioty jest pamięć<sup>7</sup>, a może dokładniej pragnienie jej zachowania. Tak jak bohater powieści Umberto Eco zatytułowanej *Tajemniczy płomień królowej Loany*<sup>8</sup>, Giambattista Bodoni<sup>9</sup>, za pośrednictwem przedmiotów rekonstruuje swoje wspomnienia, w ten sam sposób ja poprzez przedmioty-pamiątki odtwarzam historię mojej Mamy: „W pewnym istotnym sensie wszystkie przedmioty są przekaznikami. Przekaznik to taki przedmiot, który pośredniczy

5 M. Krajewski, *Style życia przedmiotów. Zarys koncepcji* [w:] *Style życia, wartości, obyczaje. Stare tematy, nowe spojrzenia*, red. A. Jawłowska, W. Pawlik, B. Fatyga, Warszawa 2012, s. 56.

6 Kategorię pamięci wprowadzam w tekście jako matrycę dla relacji personalnych, system wyobrażeń nacechowanych symbolicznie, zbiór informacji i doświadczeń.

7 Warto w tym miejscu przywołać za Waldemarem Kuligowskim greckie pojęcie *meme*, które określa „zdolność do przechowywania i odtwarzania pewnych wzorców [...] pozwala ona na rejestrowanie różnych kodów, od najprostszych po wysoce symboliczne, zapisuje to, co jest jednostkowe jak i to, co przynależy do wiedzy pozaosobistej”, W. Kuligowski, *O historii, literaturze i terażniejszości oraz innych formach zapominania*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 57, 2003, nr 3-4, s. 79.

8 U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej Loany*, Warszawa 2005.

9 Giambattista Bodoni w wieku 60 lat wskutek wylewu stracił pamięć. Próbował ją odzyskać „szukając” siebie w książkach z dzieciństwa, zamkniętych w kartonach na strychu.

w komunikacji między ludźmi – przenosi informacje, emocje, idee oraz wrażenia, które można by przekazać za pomocą mowy, gestu, dotyku bądź wyrazu twarzy, gdyby osoby przebywały ze sobą. Przekaznik niesie komunikat poprzez czas i/lub przestrzeń między osobami nie współobecny. Ludzie traktują wszelkie artefakty tak, jakby coś znaczyły: rozpoznajemy je, pojmujemy, jakie posiadają właściwości, i uznajemy, że mają określone znaczenie kulturowe<sup>10</sup>.

Pamiątki tworzą związki międzyludzkie. Ich tożsamość materialna (*material identity*)<sup>11</sup> wynika właśnie z relacji pomiędzy nimi i ludźmi. Każda rzecz może posiadać wiele tożsamości, które w zależności od czasu i zmian kontekstu płynnie przechodzą w następne. Jestem kolejną osobą, epizodem w historii tych przedmiotów, które wcześniej należały do Mamy. Ich historia nie jest oryginalna, można nawet powiedzieć, że powtarzalna. Wyszły one z rąk wytwórcy i były produktem, następnie przeszły do sprzedawcy i były towarem. Towarem, który trafił do rąk mojej Mamy. Czasami ta droga była krótsza i ograniczała się do relacji ofiarodawca – obdarowana, lub jeszcze krótsza, jeśli dotyczyło to przedmiotów samodzielnie przez nią wykonanych. Pamiątki wraz z upływem czasu nabierały wartości sentymentalnej: „Stosunki społeczne z przedmiotami zmieniają się w czasie na dwa sposoby. Po pierwsze, nasza reakcja na przedmioty zmienia się w czasie. W wypadku rzeczy osobistej, takiej jak przycisk do papieru, historia odbija naszą własną. Natomiast w wypadku rzeczy zmieniających właścicieli, historia przedmiotów odbija zmieniający się do nich stosunek i ich wartościowanie<sup>12</sup>. Teraz te przedmioty stają się podstawą do snucia opowieści o mojej Mamie, które kieruję do mojego Syna – Wnuka, który Babci nigdy nie poznał osobiście. Swój intymny obraz Mamy precedzam przez ten zbiór rzeczy i wspólnie tworzę historię o jednej z najważniejszych dla mnie osób, tak aby pamięć o Niej przetrwała w kolejnym pokoleniu. Jak zwraca uwagę Ewa Domańska w swoich rozważaniach o rzeczach w ujęciu antropocentrycznym: „rzeczy wykorzystywane są w badaniach ludzkiej tożsamości. Relikty przeszłości i pamiątki mówią człowiekowi, kim jest (jako element kultury); rzecz jest «innym» człowieka, współtworzy, legitymizuje tożsamość i staje się jej gwarantem, znaczy także jej przemiany<sup>13</sup>”.

10 T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, Kraków 2007, s. 165.

11 E. Domańska, op. cit., s. 32.

12 T. Dant, op. cit., s. 144.

13 E. Domańska, op. cit., s. 33.

## CHAŁUPA NA ZGODZIE

Opowieść o rzeczach, które zagarnęły część wspomnień o Mamie zacznę od obrazu olejnego przedstawiającego wiejską chałupę w kujawskiej wsi Zgoda<sup>14</sup>. To sielskie przedstawienie zagrody podarował mojej Mamie, w 2000 r., jej brat Jerzy – malarz nieprofesjonalny, samouk. Widoczny na obrazie, pobielony dom w otoczeniu wierzb i brzoź, to szczególne miejsce dla nich obojga. Tutaj 24 listopada 1940 r. urodziła się moja Mama. Pamiętam, że to właśnie było jej marzeniem, aby jej utalentowany brat namalował ich rodzinny dom. To miejsce, które ja znam tylko z opowieści. Obecnie nie wyobrażam go sobie inaczej, bo mam stale przed oczami tę konkretną chałupę z obrazu. Dla rodzeństwa (Cecylia, Jerzy, Marianna) to miejsce było niezwykle znaczące – odnosiło się do wspomnień z dzieciństwa i było jednocześnie spoiwem ich zażyłości i miłości. Pamiętam opowieści Mamy: o tym, jak bawiła się z młodszym rodzeństwem, jak Jerzyk kulał się ze snopka siana i zadławił się pszenicznym źdźbłem, a dziadek Józef go ratował, jak razem z młodszą siostrą Marysią biegali do sąsiadki na przysmak – chleb z cukrem, jak chodzili kilka kilometrów do szkoły i zawsze po drodze mieli dużo przygód itd. „Pamięć nieustannie konstruując znaczenie tego, co było, jest zależna od wartości, tradycji, przekonań moralnych, wyobrażeń i wielu innych elementów współtworzących sens zapamiętanego. Jednakże ów sens pojmiemy wtedy, gdy wyodrębnimy i zbadamy najpierw warstwy narracji”<sup>15</sup>. Te i wiele innych historii przypominam sobie, gdy spoglądam na dom rodzinny Mamy, przedstawiony w artystycznej wizji jej brata. Mam świadomość, że opowieści rodzinne opierające się na wspomnieniach narratora – Mamy w swej formie mogą ulegać deformacji. Czas zaciera pewne szczegóły i splata ze sobą różne historie, tworząc nowe opowieści. Zarówno Mama, a jeszcze w większym stopniu ja, często się myślę przywołując przeżycia z jej dzieciństwa. W przypadku jednak opowieści rodzinnych rzetelna faktografia nie jest najważniejsza. Najistotniejsze są bowiem niezwykle chwile, które spędzają razem bliskie osoby, oraz niepowtarzalny nastrój, który towarzyszy takim momentom. Dzielenie się własnymi wspomnieniami ma charakter swoistego wtajemniczenia. To dar, który spaja więzi i podtrzymuje rodzinną tradycję. Narracje Mamy z obrazem w tle były niezwykle sugestywne i kreowały moją pamięć o jej dzieciństwie. Mimo że nie byłam uczestnikiem /również /tych wydarzeń/ danego wydarzenia, zaczynałam o nim „pamiętać”. Po kilkukrotnym usłyszeniu opowieści przyswoiłam wspomnienia narratorki i wykorzystuję je jako matrycę

14 Zgoda – wieś w Polsce położona w województwie kujawsko-pomorskim, w powiecie aleksandrowskim, w gminie Aleksandrów Kujawski.

15 K. Kaniowska, *Antropologia i problem pamięci*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 57, 2003, nr 3-4, s. 62.



Il. 1. Jerzy Wróblewski, *Chatupa na Zgodzie*, olej na płótnie, 2000, fot. Aleksandra Jarysz

dla własnych wątków wspomnieniowych. „W pewien sposób przez pośrednika, jakim jest narrator i jego powtarzanie opowieści, odbiorca wbrew racjonalizmowi i obiektywizmowi staje się również *uczestnikiem* cudzych wspomnień”<sup>16</sup>. Zarówno dla Mamy, jej brata Jerzego i dla mnie jedyną stałą w tych historiach, jest namalowana wiejska zagroda – namacalny dowód, wyidealizowane przeniesienie wyglądu ich rodzinnego domu. Tę stałą przenoszę nadal w opowieściach, które powtarzam za moją Mamą. Podczas wycieczek z rodzicami po Kujawach często odwiedzaliśmy Zgodę, ale domu, w którym urodziła się moja Mama już nie było. Na jej miejscu stał murowany budynek – dla nas już całkiem obcy.

Wizerunek domu rodzinnego był dla Mamy nośnikiem dla jej pamięci i emocji, był po prostu ważny. Dlatego między innymi został ulokowany w najbardziej wyeksponowanym miejscu w domu – w salonie: „Świat przedmiotów ustanawia krajobraz, w którym współdziałają jednostki. Przykładowo, każdy element umeblowania w mieszkaniu ma pewną wartość, jest rozpoznawany i uczestniczy w działaniach w obrębie tej przestrzeni”<sup>17</sup>. Również obecnie obraz ten pełni funkcję swoistej relikwii, przedmiotu intymnego, indywidualnie osadzonego w sferze *sacrum*. Eksponowanie w mojej prywatnej przestrzeni wizerunku domu rodzinnego Mamy jest otwartym i spontanicznym *signum holy relics*<sup>18</sup>. Ładunek emocjonalny skupiony w tym przedmiocie rozpoczął samoistny proces podnoszenia tego wizerunku

16 *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze*, t. 1, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 17.

17 T. Dant, op. cit., s. 134.

18 J. Berger, *Ways of seeing*, London 1972, s. 30.

do rangi fetyszu: „Fetysz tworzy się przez oddawanie czci lub wielbienie przedmiotu, któremu przypisuje się pewną moc lub zdolność do czegoś, niezależnie od tego, czy zdolność ta się objawia, czy nie. Niemniej sam proces przypisywania mocy sprawia, że może ona znaleźć manifestację w przedmiocie: wyjątkowość, z jaką przedmiot się traktuje, czyni ją wyjątkową”<sup>19</sup>. Dla mojej Mamy obraz rodzinnego domu był materialną reminiscencją jej dzieciństwa. Jego otoczenie to miejsce akcji dla jej wspomnień. Siła oddziaływania tego wizerunku wzmacnia fakt, że w tym domu urodziła się Mama. To miejsce początku, który w rodzinnych opowieściach nosi znamiona mityczne.

Mama chciała, aby część wspomnień z dzieciństwa, fragment jej przeszłości przybrał materialną formę: „Rzecz jest, zatem dynamiczna i faktycznie można jej przypisywać performatywność; rzecz działa i zmienia otoczenie”<sup>20</sup>. Obraz, obok innych pamiątek, bierze udział w konstruowaniu tożsamości bohaterów historii rodzinnej. Sfera materialna staje się obiektem pragnień, służy pamięci zdarzeń i uczuć: „Przedmioty żyją nawet wtedy, gdy nie używamy ich aktualnie i nie doświadczamy ich zmysłowo. Przedmioty żyją, o ile wysuwają wobec nas skuteczne roszczenie do tego, by coś z nimi zrobić, skuteczne, a więc takie, które wiąże się z odpowiedzialnością na nie”<sup>21</sup>.

Pobielona chałupa otoczona zagajnikiem wierzbowym i brzoźowym była dla Mamy odzwierciedleniem wszelkich pozytywnych wspomnień z dobrych lat jej dzieciństwa. Ten obraz to część jej tożsamości. Ja poprzez obcowanie z tym wizerunkiem miałam możliwość dostąpić swoistego wtajemniczenia do pewnego wycinka z jej przeszłości: „Pamięć istnieje w dwóch wymiarach czasoprzestrzennych: po pierwsze jako potencjał zgromadzonych wspomnień, przeżyć obrazów, wzorów postępowania, wytworów kultury, po drugie, jako zasób zaktualizowany, widziany z nowej perspektywy, z punktu widzenia danej terażniejszości i działa w sposób rekonstruktywny, tzn. odnosi posiadaną wiedzę do aktualnej”<sup>22</sup>. To bardzo intymny proces, który niestety w przełożeniu na kolejne pokolenia traci na swojej sile. Szczególnie znika sentyment i moc wspomnieniowa. Dla mojego Syna to przedstawienie, tak istotne i symboliczne dla jego Babci, stanie się być może egzotycznym malowidłem, odbieranym przez niego bardziej w kategoriach estetycznych.

Emocjonalny przekaz przedmiotów, jak widać na tym przykładzie, nie ma wartości stałej, ale też nie wyczerpuje się nigdy. Bardzo osobista relacja Mamy jest przeze mnie odczytywana z dodatkowymi elementami skojarzeń i z moim zasobem interpretacji. W układ obraz – Mama ja wnoszę swoje osobiste przemyślenia

19 T. Dant, op. cit., s. 54.

20 E. Domańska, op. cit., s. 52.

21 M. Krajewski, op. cit., s. 50.

22 K. Majchrzak, *O potencjale pamięci*, s. 3. Źródło: <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/2588/o%20potencjale%20pamieci.pdf?sequence=1> [dostęp: 13.06.2016].

występując i w roli córki, ale też antropologa kultury, muzealnika odczytującego liczne sensory, które nawarstwiają się wokół pamiątki. Na przestrzeni lat w relację z przedmiotem wchodzi coraz więcej osób. Początkowo był to brat, ofiarowujący symboliczny dar swojej siostrze. Ja, stając się jego właścicielką i wiążąc się z nim poprzez codzienne obcowanie w domowej przestrzeni, oraz kolejno pojawiający się domownicy, którzy z moich ust poznają historię obrazu i historię Mamy. To malarskie przedstawienie stało się cenną pamiątką już



Il. 2. Jerzy Wróblewski, *Portret Mamy*, olej na płótnie, 2012, fot. Aleksandra Jarysz

dla Niej, poprzez kontekst jego pozyskania oraz tego, co sobą prezentuje. Zostało ono silnie spersonalizowane, a międzypokoleniowa transmisja danych dopisuje kolejne rozdziały jego trwania. Dopóki obraz pozostanie w naszej rodzinie nie przestanie być nośnikiem historii Mamy. Malarskie przedstawienie wiejskiej zagrody na Zgodzie, to pamiątka rodzinna, która współtworzy wielopoziomą narrację. Wyzwała wielowątkową rodzinną opowieść, przybliżając nam jednocześnie jej bohaterów. Co więcej ów przedmiot pozwala naszej świadomości swobodnie poruszać się po odrębnych kategoriach czasowych, pozwala odczuć namiastkę wieczności: „Rzeczy zmuszają nas do myślenia o wieczności i to w obu kierunkach – zarówno w przyszłość, w długo-wieczność, jak i w przeszłość, w od-wieczność”<sup>23</sup>.

## GRAMOFON

Moje relacje z pamiątkami po Mamie warunkują kolejny etap w „sposobie życia obiektów materialnych”<sup>24</sup>. Sytuacja, w której dane przedmioty zaistniały w obrębie określonego zbioru pamiątek, nie jest konsekwencją ani ich właściwości fizycznych, ani formy, funkcji, czy ich ceny. Gdy moja Mama stała się ich właścicielką było zgoła odwrotnie. Tak było w przypadku kolejnej pamiątki – gramofonu Unitra Fonica

23 J. S. Wasilewski, *Tajna historia przedmiotów*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 52, 1998, nr 3-4, s. 123.

24 M. Krajewski, op. cit. s. 56.



(model WG 414), o jego zakupie decydowały względy użyteczne. Adapter musiał pełnić konkretną funkcję. Dla mnie zaś nie ma już większego znaczenia fakt, że słabo działa i są problemy z jakością dźwięku. W kolejnym pokoleniu nastąpiło przeniesienie punktu ciężkości z jego cech fizycznych, funkcjonalności i sposobu wykonania, na jego wartość sentymentalną i siłę trwania. Ja poprzez ten przedmiot-medium przywołuję wspomnienia i odwołuję się do czasu, kiedy świetnie działał. Gramofon, zakupiony przez moją Mamę w latach 80., realizował cele czysto techniczne i pełnił funkcję użytkową, wykorzystywaną w odpowiednich okolicznościach – na spotkaniach towarzyskich i domowych potańcówkach. Adapter jest symbolicznym łącznikiem z czasem mojego dzieciństwa. Przywołuje atmosferę towarzyszącą przyjęciom rodzinnym, zabawom towarzyskim. Jednak, gdy chcę tymi



Il. 3. Gramofon Unitra Fonica (model WG 414),  
fot. Aleksandra Jarysz

wspomnieniami podzielić się z moim czteroletnim Synem muszę podjąć wysiłek i uruchomić adapter tak, aby ponownie pełnił swoją użyteczną funkcję. Dzięki temu osoba, która nie była uczestnikiem minionych wydarzeń ma szansę wyobrazić sobie, w jaki sposób spędzano czas wolny i bawiono się w moim domu rodzinnym: „Systemy klasyfikacji, które tworzymy by uporządkować otaczający nas świat materialny, nigdy więc nie odzwierciedlają cech przedmiotów, ale raczej reprezentują stosunki, które nas z nimi łączą, oraz sposobami ich regulacji”<sup>25</sup>. Dla mnie adapter jest silnie ewokujący, dla dziecka zyskuje znaczenie jako nowinka technologiczna w stylu retro: „[...] Obiekty materialne to nie tylko wytwory naszej pracy i efekty zastosowania naszej wiedzy, narzędzi, technologii czy proste *pojemniki na znaczenia*, ale przede wszystkim krystalizacje społecznych relacji, które relacje te budują, regulują i modyfikują. Przedmioty są, więc ludzkim wytworem, ale też pozwalają nam na bycie ludźmi i narzucają nam określoną formę realizacji człowieczeństwa”<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 67.



Il. 4. Płyty winylowe z domowej kolekcji moich Rodziców, fot. Aleksandra Jarysz

Na tym przykładzie wyraźnie uwypukla się idiosynkratyczny charakter pamiątek. Ich znaczenie w sieci wielowątkowych relacji ulega dynamicznemu przekształcaniu lub wręcz wprowadzane są nowe wartości. Pamiątki to przedmioty istotne biograficznie, silnie kontekstualne i relacyjne. To prywatny zbiór relikwii związanych z jakąś postacią, odnoszący się do zmitologizowanej przeszłości. Część pamiątek rodzinnych pełni rolę semioforów, czyli przedmiotów, które zostały pozbawione użyteczności, ale odwołujących się do prezentacji sfery niewidzialnej – przeszłości. Przechowywane są z pietyzmem, dbamy o nie i chronimy je<sup>27</sup>.

W moim dzieciństwie adapter był elementem rodzinnego rytuału. W niedzielne popołudnia w ramach odpoczynku Mama, niczym mistrzyni ceremonii, nastawiała płytę i wspólnie słuchaliśmy muzyki. Były to najczęściej piosenki Anny German, Anny Jantar, Czesława Niemena, Marka Grechuty, Urszuli Sipińskiej, Zdzisławy Sośnickiej, *Kapeli Czerniakowskiej* na zmianę z piosenkami dla dzieci w wykonaniu Natalii Kukulskiej oraz z przedstawieniem muzyczno-słownym zatytułowanym *W Karzełkowie wielka susza* (autorzy: Andrzej Sobczak, Kazimierz Łojan, kompozytor: Zbigniew Górny). W rytm tych piosenek Mama uczyła mnie podstawowych kroków popularnych tańców towarzyskich. Dokonując rewizji mych wspomnień na potrzeby tego artykułu zastanawiam się, czy nie byłoby dobrym pomysłem, aby tę naszą

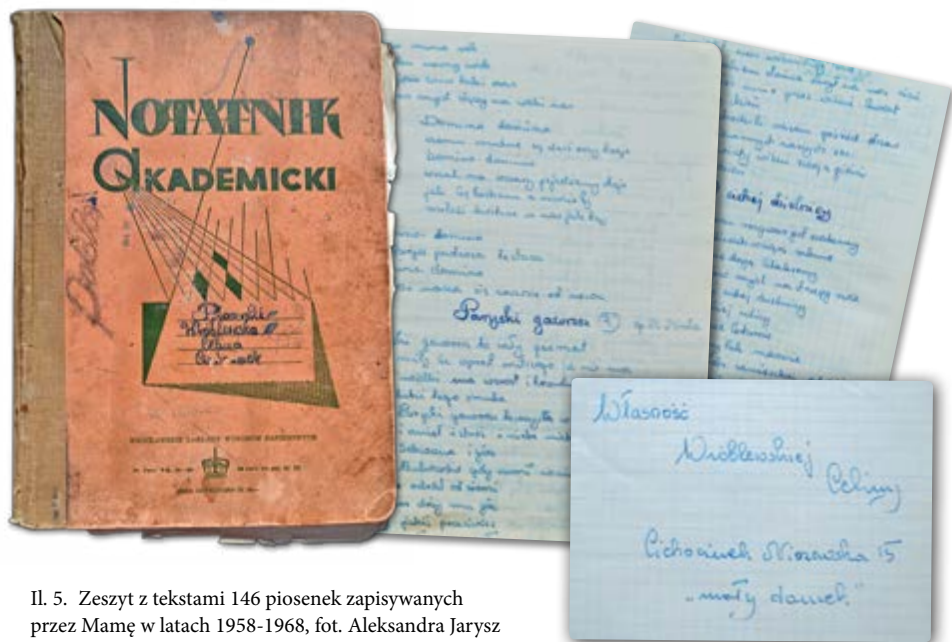
27 K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006, s. 121-122.

rodzinną tradycję w odświeżonej formie przełożyć na współczesne realia. Tak, aby adapter powrócił do swej funkcji użytkowej, dźwigając jednocześnie sentymentalne dziedzictwo przyszłości i zyskując nowe znaczenia i sensory we współczesnym kontekście. W ten sposób ten przedmiot stałby się ponownie społeczną sprawą (*social agents*)<sup>28</sup>. Kreowałyby on nowe sytuacje, w których uczestnikami byłyby kolejne osoby. Odtwarzane intencjonalnie okoliczności, obarczone bagażem moich wspomnień, byłyby skierowane do najmłodszego pokolenia. To celowa manipulacja, ale może warto właśnie w ten sposób dopisać kolejny rozdział w życiu tego przedmiotu.

### ZESZYT Z PIOSENKAMI

Wyjątkową i cenną pamiątką po Mamie jest zeszyt z tekstami popularnych wówczas piosenek. Wyjątkowy, bo jest to przedmiot, w którym własnoręcznie zapisywała teksty wybranych przez siebie utworów. W zeszycie z piosenkami, który powstawał w latach 1958–1968 znajdują się odręcznie wpisane teksty 146 przyspiewek o charakterze rozrywkowym. Obok tekstu Mama skrupulatnie notowała głównych wykonawców danego utworu, a niekiedy i autorów słów. Wśród wokalistów najczęściej pojawiają się takie nazwiska, jak Marta Mirska, Maria Koterbska, Sława Przybylska, Rena Rolska, Janusz Gniatkowski, Natasza Zylska, Mieczysław Fogg. „Chór Czejanda”. Zapiski w kajecie były po części odzwierciedleniem pewnej mody, która panowała wówczas wśród nastolatek, aby posiadać w formie pisanej zbiór takich szlagierów. Wspólne śpiewanie w ramach zabawy wynikało przede wszystkim z braku zbyt wielu możliwości słuchania oryginalnych wykonań. Dzięki temu brulionowi wiem, jacy artyści i jaka muzyka była wówczas popularna wśród młodzieży. Zeszyt był prowadzony bardzo schludnie, nienagannym piśmem. Jak wspominała moja Mama, dziewczyny konkurowały między sobą, o to, który śpiewnik jest najładniejszy. Podczas wspólnych śpiewów uczono się również kroków do takich tańców, jak cha-cha, charleston, foxtrot, rock and roll, tango, twist i walc. Ich występy wokально-taneczne podglądali z ukrycia chłopcy śmiejąc się do rozpuku. Ale rezultat tych muzycznych figli był taki, że i oni przy okazji uczyli się kroków tańca towarzyskiego. W drugiej połowie lat 60. wpisów z tekstami jest coraz mniej, ostatecznie strony w kajecie nie zostały zapisane. W tym czasie Mama ze swoimi przyjaciółkami, z racji swej dorosłości oraz faktu podjęcia pracy, zaczęła w wolnym czasie bywać w licznych ciechocińskich kawiarniach i tancbudach, gdzie zespoły na żywo wykonywały popularną muzykę rozrywkową. Lekcje tańca w gronie podwórkowych przyjaciółek bardzo się przydały.

28 P. Wideł, *Czym są semiofory*, Źródło: <http://varietes-artgallery.blogspot.com/2015/06/czym-sa-semiofory.html> [dostęp: 13.06.2016].



Il. 5. Zeszyt z tekstami 146 piosenek zapisywanych przez Mamę w latach 1958-1968, fot. Aleksandra Jarysz

Za czasów mojego dzieciństwa Mama nie dokonywała już wpisów do zeszytu. Brulion z tekstami piosenek zastąpiły płyty winylowe, a później kasety magnetofonowe. Ale i tak dobrze pamiętam ten zeszyt, bo Mama często odświeżała sobie słowa ulubionych piosenek i śpiewała je w domu. Uczyla mnie również kroków cha-chy i fokstroda, niestety z mizernym skutkiem. Dzisiaj funkcjonuje on w domu na zasadach podobnych jak eksponat w muzealnym magazynie: „Pamiętki pod pewnymi względami przypominają eksponaty muzealne – jedne i drugie są znakami odsyłającymi do czegoś, co sytuuje się poza ich materialną postacią, ewokują narrację, często bardzo rozbudowane”<sup>29</sup>. Zgodnie z zaleceniami konserwatorskimi przełożyłam go bibułąk japońską. Zależy mi bowiem, aby praca jej rąk oraz moje wspomnienia jak najdłużej się nie zatarły: „Pamiętka to ześwieczona relikwia. Pamiętka stanowi dopełnienie przeżycia. W niej osadziło się rosnące samowyobcowanie człowieka, inwentaryzującego swą przeszłość niby martwy dobytek. Alegoria opuściła w wieku dziewiętnastym świat zewnętrzny, aby osiąść w świecie wewnętrznym. Relikwia wywodzi się ze zwłok, pamiętka – z obumarłego doświadczenia, które zwie się eufemistycznie przeżyciem”<sup>30</sup>. Nie odważę się odtwarzać inscenizacji z mojego wspomnieniowego teatru rodzinnego – śpiewać i uczyć tańców, jak to

29 A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 43.

30 W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 403.

robiła Mama. Staram się jednak, aby mój Syn poznał ten bliski memu sercu repertuar i często puszczam mu archiwalne nagrania, ale już w cyfrowym zapisie.

Można powiedzieć, że czasy świetności tego zeszytu minęły. Jedyne, czego teraz od niego wymagam jest jego trwanie. Jako reprezentant przeszłości jest on istotnym elementem dla ciągłości tożsamości rodzinnej. Stanowi on dla mnie swoiste medium, łącząc przeszłość z chwilą obecną podkreślając jednocześnie wzniosłość wspólnoty rodzinnej. Tej opowieści nie przerwie nawet jego zgubienie lub zniszczenie. Puste strony, które w nim pozostały nigdy nie zostaną zapisane. Zadbam o to, aby nie pojawiły się w nim zapiski innego autora. Cytując archeologa Corneliusa Holtorfa: „choć ludzie mogą nadać rzeczom dowolne znaczenie, to ich materialna istota (essence) pozostaje ta sama”<sup>31</sup>.

### WENUS KALLIPYGOS

Marzeniem mojej Mamy była podróż do Włoch. W jej wizji ten kraj to połączenie artystycznej atmosfery, pięknych krajobrazów, nad którymi unosi się zapach dobrej kawy. Tych smaków i zapachów udało się jej doświadczyć dwukrotnie podczas podróży w 1995 i 1999 r. Ich efektem były tysiące opowieści i anegdot oraz różnorodny zbiór pamiątek – zmaterializowanych wspomnień z wyjątkowych miejsc. Dokupiliśmy dwa duże albumy na zdjęcia – i tak Mama „napisała” dwie powieści podróżnicze utrzymane w konwencji fotorelacji: „[...] żeby ta pamięć funkcjonowała pożytecznie, ona wymaga pewnych zabiegów, wymaga pewnego wysiłku. To nie jest automatyczne, bo to, co się samorzutnie narzuca, jest właśnie chaotyczne, wrywkowe, niespójne. Dopiero ten zabieg porządkowania, hierarchizowania, układania pamięci jest niesłychanie ważny”<sup>32</sup>. Obrazy z podróży – fotografie stanowią wizualną prezentację danej wizji świata. Oprócz funkcji komunikatywnych przynależą do sfery pamięci. Konstruują świat, który mimo wsparcia obrazu okazuje się złudny i niestabilny. Oscylują na granicy dokumentu, arcyzmu i subiektywizmu. Analizując fotografie z podróży, które odnajdujemy w rodzinnych albumach skupiamy się na funkcji dokumentalnej zdjęcia. Na głównym planie jesteśmy my, a tło stanowi atrakcyjna przestrzeń. Jej egzotyka paradoksalnie nie wynika z niej samej, ale z naszej oceny i zgody na to, aby stanowiła tło dla naszych przeżyć<sup>33</sup>. W przekazie ikonicznym fotografie z podróży wyznaczają naszą relację z nową przestrzenią. Odczytujemy z nich niuanse kulturowe powstałe

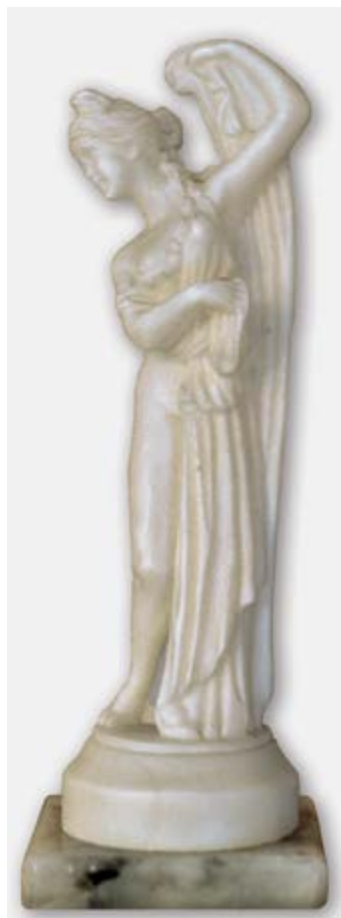
31 E. Domańska, op. cit., s. 41.

32 R. Kapuściński, *O pamięci i jej zagrożeniach*, „Polska Sztuka Ludowa - Konteksty”, t. 57, 2003, nr 3-4, s. 14.

33 A. Graczyk, *Ideologia, mit, fotografia. Casus „National Geographic Magazine”* [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003, s. 47.

w zaistniałej sytuacji oraz tendencyjność póź, która może wynikać ze swego rodzaju niepewności w czasie pobytu w obcej przestrzeni.

Po powrocie Mamy z Włoch domowe półki zapełniły się szyszkami pinii, w doniczkach powoli rosły różowe oleandry, których szczyпки przetrwały tak długą podróż: „pamiątką stać się może wszystko, pod warunkiem, że jest namacalnym dowodem odbycia podróży i łączy nas z przeszłością”<sup>34</sup>. A do tego pojawiło się kilka bibelotów, które do tej pory są wyeksponowane w naszej domowej przestrzeni: „Świat odległy i egzotyczny zostaje zmieniony w przestrzeń osobistego przeżycia, a jednocześnie egzotyczna pamiątka wskazuje na to, że jej właściciel jest kimś wyjątkowym”<sup>35</sup>. Nie chowam ich do pudełka, mają jeszcze w sobie zbyt intensywną esencję minionych przeżyć, emocjonalny ładunek. Myślę, że dopiero gdy te rzeczy przejdą w spadku do rąk mojego Syna, zostaną zapakowane w pudełko z napisem „Podróże Babci do Włoch”. Wśród tych pamiątek z wojaży na szczególną uwagę zasługuje alabastrowa figurka *Wenus Kallypigos* (*Pięknotyła*) wykonana na podstawie rzeźby której autorem jest Jean-Jacques Clérion (1686 r.). „Pamiątkowe kopie przeznaczone na turystyczny rynek nie roszcżą pretensji do statusu autentyku, nie są zatem fałszerstwem. To rodzaj umowy”<sup>36</sup>. Rzeźba



Il. 6. *Wenus Kallypigos*, pamiątka z podróży Mamy do Włoch w 1995 r., fot. Aleksandra Jarysz

– figurka została zakupiona na placu w centrum Florencji na Piazza della Signoria, pod kopią słynnej rzeźby *Dawida* dłuta Michała Anioła. Miała więc status towaru: „Produkt przeznaczony na turystyczny rynek nie ma jednego znaczenia. Charakteryzuje go raczej wiązka opalizujących znaczeń, zmieniających się wraz ze zmianą kontekstów społecznych i interpretacyjnych”<sup>37</sup>. W ten sposób Mama

34 M. Banaszekiewicz, *Pokaż mi pamiątkę z wakacji, a powiem ci, kim jesteś*, „Turystyka Kulturowa”, 2011, s. 5, Źródło: <http://post-turysta.pl/artukul/pokaz-mi-pamiatka-z-wakacji-a-powiem-ci-kim-jestes> [dostęp: 13.06.2016].

35 A. Wieczorkiewicz, op. cit., s. 47.

36 Ibidem, s. 50.

37 Ibidem, s. 58.

stała się właścicielką „częstki” włoskiego renesansu – „Pamiętki z wakacji są naszym *Świętym Graalem*, mitycznym dowodem, że oddaliśmy się podróżniczemu *sacrum*”<sup>38</sup>. Ów przedmiot został przez nią wybrany między innymi dlatego, że był symbolem włoskiej kultury.

Pamiętki przywiezione przez Mamę z Włoch, takie jak wspomniana figurka *Wenus Pięknotyłej* z Florencji, to egzemplifikacja przedmiotu-podróżnika (*traveller-objects*). Do tej grupy pamiątek zaliczamy: „dzieła sztuki, wyroby rzemieślnicze, przedmioty o znaczeniu historycznym, politycznym lub religijnym. Charakteryzujące się tym, że przeniesienie ich w inny obszar nie pociąga za sobą radykalnego przekształcenia sensu, nadanego im przez miejsce pochodzenia; nadal, w sposób immanentny, wskazują na swoje macierzyste środowisko [...]. Symbolizacja polega na kompleksowym związaniu z ową rzeczą znaczeń ogólnie kojarzonych z danym miejscem i jego kulturą”<sup>39</sup>.

W trakcie zwiedzania mamy do czynienia z kategorią „nowy”, „inny”, występującymi łącznie i wskazującymi na atrakcyjność takiego sposobu spędzania wolnego czasu. Doświadczanie w trakcie podróży, mimo iż nastawione na inność, oryginalność często oparte jest na stałej liście stereotypowych wyobrażeń. Z jednej strony, jak wskazuje Piotr Kowalski w opracowaniu *Popkultura i humaniści*<sup>40</sup>, mamy tu do czynienia z balansowaniem pomiędzy eksponowaniem egzotyki a dążeniem do poczucia bezpieczeństwa i komfortu podróżowania z drugiej. Zatem turysta poznaje zabytki, regionalne atrakcje, zaś w kwestii zakwaterowania i higieny oczekuje wysokich standardów. Poznanie jest ukierunkowane nie na zetknięcie się z nowym, ale porównanie zakodowanych obrazów z przeżyciami na żywo: „[...] wędrowka odbywa się bardziej pośród obrazów z przewodników, pocztówek, własnej wyobraźni, niż wśród rzeczywistych krajobrazów”<sup>41</sup>.

Fotografie oraz pamiętki z podróży do Włoch stały się podstawą do narracji wspomnieniowej. Pamiętki turystyczne łączyły na gruncie wspomnieniowym Mamę z minionym doświadczeniem, miejscem, ludźmi. Pełniły rolę autentyków – „częstki” innej krainy. Wraz z licznymi fotografiami poświadczały przebieg wydarzeń, były oparciem dla konstruowania narracji wspomnieniowej: „Ten świat tworzy się w sposób *gorący*, za sprawą pamięci, która z materialnych reliktyw w sposób dobrowolny i dowolny konstruuje nostalgiczną przeszłość”<sup>42</sup>.

38 K. Podemski, *Socjologia podróży*, Seria Socjologia, nr 40, Poznań 2005, s. 57.

39 A. Wieczorkiewicz, op. cit., s. 65.

40 P. Kowalski, *Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.

41 Ibidem, s. 180.

42 Ibidem, s. 45.

## ALBUM FOTOGRAFICZNY

Niezwykle cenną grupą pamiątek po Mamie są fotografie. Wydaje się to aż nazbyt oczywiste – zdjęcia, jako pamiątki zawsze były wysoko wartościowane. Z okresu dzieciństwa Mama nie miała zbyt wielu fotografii. Fakt ten nie dziwi – w latach 40. XX w. aparat fotograficzny, z racji swej ceny i stosunkowo skomplikowanej technologii fotograficznej, nie był na wyposażeniu w rodzinach chłopskich. Spośród ocalałych fotografii najstarsze jest zdjęcie wykonane latem 1941 r., na którym niespełna roczne dziecko trzyma na rękach mama Zofia. Wizerunek małej dziewczynki – Celinki wywołuje u mnie swego rodzaju sentymentalne rozrzewnienie. Mama „pamiętała” wydarzenia uwiecznione na fotografii dzięki opowieściom swoich rodziców. Ja pamiętam Mamę na tych zdjęciach oraz chwile, kiedy mi o tych zatrzymanych na kliszy momentach mówiła. Moja pamięć prywatna, zlepiona ze strzępków pamięci Mamy, jest przeze mnie pielęgnowana niczym relikwia. Te chwile zatrzymane w kadrze stanowią dla mnie wartość samą w sobie. W przypadku fotografii z albumu rodzinnego, wrażliwość odbiorcy wynikająca z poczucia wspólnoty, pewnej doniosłości w uczestniczeniu w intymnych relacjach sprawia, że przedmiot – fotografia wywołuje szereg reakcji i pobudza skojarzenia, które swoje źródło mają w mozaice pamięci. Pamięć prywatna, konstruowana na podstawie fotografii, z jednej strony opiera się na obrazach jako dowodach, z drugiej zaś stanowi pomost między relikwią a osobą.

Ten status fotografii, która przechowuje wspomnienia i jest sentymentalną pamiątką, przywołuje Roland Barthes w rozprawie *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. To częściowo nieuporządkowana wędrówka w sieci wspomnień, która za



Il. 7. Celinka z mamą Zofią Wróblewską, Zgoda, lato 1941



Il. 8. Celinka z mamą Zofią, Zgoda, 1944





Il. 9. Celinka z bratem Jerzykiem oraz rodzicami – Zofią i Józefem Wróblewskimi, Zgoda, 1943



Il. 10. Celinka, Zgoda, 1944

pomocą zbioru fotografii ma na celu odnalezienie prawdziwego oblicza zmarłej matki. Zastygłe na utrwalonych fotografiach oblicze matki, które autor poddaje analizie, zdaje się umykać wysiłkom pamięci. Zdjęcia nie są adekwatne do wyobrażeń zapisanych w świadomości autora za jej życia. Rzeczywistość nie zawsze ma swoje odzwierciedlenie w fotografii. Stąd też, to ulotne wspomnienie osoby bliskiej udało się odnaleźć na starym zdjęciu, którego kontekst i okoliczności wykraczają poza ramy pamięci Barthesa. Stara zniszczona fotografia, w kolorze sepii, na której widnieje obraz dwójki dzieci i kobiety poprzez sugestywność formy uruchamia ciąg doznań kształtujących pamięć o matce. Paradoksalnie najbardziej wyrazistymi elementami przedstawienia fotograficznego okazały się dla autora detale. Przedmioty z życia codziennego, które oddziaływały na wszystkie zmysły odbiorcy. Puderniczka przywołała odgłos charakterystycznego trzasku towarzyszącego jej zamykaniu. Materiał sukni matki wyznaczał jej cielesność i przywoływał wrażenia dotykowe. Taki odbiór fotografii potęguje doznania zmysłowe. Pamięć przekracza granice ideacyjne i wiąże się z materializmem przedstawienia. Komunikat fotografii nie wynika jedynie z sygnatury ikonicznej, reprezentacyjnej, ale także z nowego doświadczenia, aktywnie kształtującego relacje pomiędzy przedmiotem a odbiorcą. Ta interakcja aktywizuje moc ujęć fotograficznych



Il. 11. Pożegnanie ze starym domkiem, Mama z rodzicami, 23.05.1956

i prowadzi do ich antropomorfizacji. Przedmiot zawierający wizerunek utożsamiamy z daną osobą, jej cielesną obecnością. Może się więc wydawać, że źródła prób ożywienia fotografii należy szukać na przykład w przemawianiu do uwiecznionych na zdjęciu postaci.

Utrwalanie wspomnień przez fotografię wpływa na wyobraźnię masową i odwołuje się do wyobrażeń zbiorowych i prywatnych. Odwołując się do teorii Maurice'a Halbwachsa, dotyczącej społecznych ram pamięci, zauważamy, że wspomnienia gwarantują ciągłość scalonego funkcjonowania w społeczeństwie<sup>43</sup>. Tę cechę możemy również odnieść do rodzinnej fotografii pamiątkowej. W tym przypadku zdjęcia zarówno scalają grono osób ze sobą spokrewnionych, jak i warunkują ich tożsamość. Fotografii rodzinne obudowane narracją kształtują współczesną wizję o życiu naszych przodków. W rodzinie dbającej o swoje tradycje, nieżyjącej w oderwaniu od przeszłości, pielęgnowanie wspomnień i pieczołowite przechowywanie fotografii stanowi swoisty rytuał. Fotografii w takiej relacji stają się fetyszem: „Wrażenie jest dwojakie, na pół uwiecznione w obiekcie, przedłużające się w nas samych drugą połową. Wspomnienie trzeba rozpoznać: rozpoznanie zaś polega na zidentyfikowaniu, to znaczy znalezieniu ekwiwalencji

43 M. Halbwachs, *Společne ramy pamięci*, Warszawa 1969.

pomiędzy tym, co w obecnym doznaniu znajduje się na zewnątrz, a tym co wewnątrz, tym co tkwi w nas jako wspomnienie”<sup>44</sup>.

Fotografia rodzinna to dokument przesycony nostalgią. Fotograficznych pamiątek rodzinnych nie można interpretować jedynie jako ślad przeszłości, ale również należy uwzględnić współczesnego odbiorcę, jego wrażliwość i światopogląd. Fotografie rodzinne stanowią medium historyczne i ugruntowują tradycję. Albumy rodzinne wiążą się z potrzebą kultywowania pamięci o przodkach. Stanowią również o szacunku dla związków pokrewieństwa. Zbiory fotografii skłaniają ku autorefleksji, stanowią sentymentalną dokumentację. Zdjęcia, podobnie jak i przedmioty powszechnego użytku, posiadają zdolność wyrażania się w warstwie komunikacyjnej i sygnifikacyjnej.

Z zachowanych fotografii w albumie rodzinnym możemy odzyskać przeszłość. Ulega ona modyfikacjom pod wpływem wspomnień podszytych sentymentem. Fotografia jest, zatem pamiątką, której wartość kształtuje przeszłość oraz czas teraźniejszy. Fotografie nie pozwalają zapomnieć twarzy, a co za tym idzie, osobowości przodków rodziny: „Potwierdzenie przynależności do rodziny poprzez tworzenie jej mitu jest ważne, ponieważ w gruncie rzeczy nie chodzi o ‘jakąś rodzinę’, ale o moją własną, o to szczególne ‘ja’, które mit rodziny uzasadnia. Posiadacze albumów rodzinnych na ich kartach pytają o to, kim są. Jak przekazywane w pewnych rodzinach z pokolenia na pokolenie to samo imię, tak album ma pomóc odnaleźć we własnych rysach, rysy innych”<sup>45</sup>.



Il. 12. Sylwester 1966, Rodzice – Cecylia i Henryk Pasternak

44 M. Proust, *Czas odnaleziony*, t. III, Warszawa 2001, s. 864.

45 M. Michałowska, *Obraz utajony – szkice o fotografii pamięci*, Kraków 2007, s. 25.

## ZAKOŃCZENIE

Rzeczy są w pewien sposób odporne na wpływ wydarzeń i swobodnie zyskują nowe tożsamości. Mogą być wyznacznikiem często sprzecznych ze sobą systemów wartości i wyznaczać odrębne statusy społeczne. Przedmioty mogą ulegać reifikacji, wchodząc w sposób nieograniczony w przestrzenie intymne, sentymtalne, historyczno-społeczne. Stają się niemyim świadkiem przeobrażeń kulturowych, a także śladem działalności człowieka – „Przeszłość odzwierciedlona w pamiętce wydaje się jakościowo różna od terażniejszości, ale zarazem sensory historyczne zostają skojarzone z wydarzeniami z życia posiadacza pamiętki, czyli z jego osobistą przeszłością”<sup>46</sup>. Poprzez opiekę nad zbiorem pamiętek – okruchów przeszłości po Mamie – sama chronię się przed utratą pamięci, nieuniknionym zacieraniem się pewnych wspomnień. Dbam o to, żeby zachować jak najwięcej reminiscencji. Wizja takiej straty budzi we mnie swoisty niepokój i utratę stabilizacji. Zniszczenie się przedmiotów, czy zatarcie się wspomnień wywołałoby we mnie uczucie pustki: „Z tej obecności wysnute są narracje mające unaocznic przeszłość i ożywić pewne znaczenia, tak by stały się one częścią naszych doświadczeń. Otwierają się przed nami inne *światy* – przeszłość na czas jakiś bierze nas w posiadanie. Kiedy natomiast nabywamy symbol przeszłości, to my w pewien sposób ją zawłaszczamy. Odtąd od nas zależy, jakie narracje wysnuje z siebie pamiętka”<sup>47</sup>.

Zapomnienie przesuwaa pewien byt w strefę śmierci i niweczy egzystencję. Nasi przodkowie swą ciągłość istnienia mogą zachować jedynie poprzez ożywienie w naszej świadomości. Pamiętki rodzinne kultywowane, przechowywane jak relikwie stają się elementem strefy poza czasem. Jest to ich swoisty triumf nad śmiercią. Przedmioty, które kiedyś należały do bliskich nam osób, są stroną w grze z pamięcią. Stają się jednocześnie jej wiernym sojusznikiem w walce z przeszłością.

---

46 Ibidem, s. 49.

47 Ibidem, s. 49.

## BIBLIOGRAFIA

- Appadurai Arjun, *Introduction: commodities and the politics of value* [w:] *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 3-36.
- Auster Paul, *Wynaleźć samotność. Portret człowieka niewidzialnego*, Noir Sur Blanc, przekł. Krzysztof Zabłocki, Warszawa 1996.
- Bajburin Albert, *Semiotyczne aspekty funkcjonowania rzeczy*, przekł. Bogusław Żyłko, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, t. 52, 1998, nr 3–4, s. 109–117.
- Banaszkiewicz Magdalena, *Pokaż mi pamiątkę z wakacji, a powiem ci, kim jesteś*, „Turystyka Kulturowa”, 2011, <http://post-turysta.pl/artykul/pokaz-mi-pamiatka-z-wakacji-a-powiem-ci-kim-jestes> [dostęp: 13.06.2016].
- Barański Janusz, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.
- Barthes Roland, *Mitologie*, przekł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Bogatyriew Piotr, *Funkcje stroju ludowego na obszarze morawskosłowackim* [w:] *Semiotyka kultury ludowej*, przekł. Zygmunt Saloni, PIW, Warszawa 1979, s. 163-232.
- Braudel Fernand, *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV-XVIII wiek*, t. I-III, przekł. Jan i Jerzy Strzeleccy, PIW, Warszawa 1992.
- Buła Jakub, *Przestrzeń sakralna domu wiejskiego albo okno i stół*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, t. 44, 1990, nr 4, s. 27-38.
- Clifford James, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury* [w:] *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przekł. Ewa Dżurak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 233-271.
- Czachowski Hubert, *Przedmioty na horyzoncie: etnologia przeszłości czy współczesności?*, „Etnografia Nowa”, 2009, nr 1, s. 13-17.
- Dant Tim, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, przekł. Janusz Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.
- Domańska Ewa, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii* [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa, Colloquia Humaniorum, Olsztyn 2008, s. 27-60.
- Eco Umberto, *Tajemniczy płomień królowej Loany*, przekł. Krzysztof Żaboklicki, Noir sur Blanc, Warszawa 2005.
- Edensor Tim, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przekł. Agata Sadza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004.
- Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, red. Wiesław Godzic, Maciej Żakowski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Graczyk Arkadiusz, *Ideologia, mit, fotografia. Casus „National Geographic Magazine”* [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. Krzysztof Olechnicki, Wyd. UMK, Toruń 2003, s. 41-78.
- Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, przekł. Marcin Król, PWN, Warszawa 1969.
- Hodder Ian, *Czytanie przeszłości. Współczesne podejścia do interpretacji w archeologii*, przekł. Elżbieta Wilczyńska, Wyd. Obserwator, Poznań 1995.

- Johansen Ulla, *Etnologiczne badania nad artefaktami w końcu XX wieku*, przekł. Bogusław Linette, „Lud”, t. 80, 1996, s. 67-75.
- Kaniowska Katarzyna, *Antropologia i problem pamięci*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 57, 2003, nr 3-4, s. 57-65.
- Kapuściński Ryszard, *O pamięci i jej zagrożeniach*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 57, 2003, nr 3-4, s. 12-24.
- Klekot Ewa, *Tożsamość rzeczy*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 91-99.
- Kopytoff Igor, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces* [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, przekł. Ewa Klekot, wybór Marian Kempny, Ewa Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 249-274.
- Kuligowski Waldemar, *O historii, literaturze i terażniejszości oraz innych formach zapominania*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 57, 2003, nr 3-4, s. 79-84.
- Krajewski Marek, *Przedmiot, który uczłowiecza...*, [www.krajewskimarek.blox.pl/resource/pku2.doc](http://www.krajewskimarek.blox.pl/resource/pku2.doc) [dostęp: 28.08.2016].
- Krajewski Marek, *W stronę socjologii przedmiotów* [w:] *W cywilizacji konsumpcyjnej*, red. Marian Golka, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2004, s. 43-64.
- Kwiatkowska Olga, Kola Adam, *O przywróceniu zachwianej równowagi w refleksji antropologicznej. Głos podwójny w sprawie przedmiotów* [w:] *Kultura profesjonalna etnologów w Polsce*, Katedra Etnologii i Antropologii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 127-146.
- Majchrzak Kinga, *O potencjale pamięci*, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/2588/o%20potencjale%20pamieci.pdf?sequence=1> [dostęp: 13.06.2016].
- Michałowska Marianna, *Obraz utajony – szkice o fotografii pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007.
- Podemski Krzysztof, *Socjologia podróży*, Seria Socjologia, nr 40, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.
- Pomian Krzysztof, *Zbieracze i osobliwości: Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2012.
- Proust Marcel, *Czas odnaleziony*, t. III, przekł. Julian Rogoziński, PIW, Warszawa 2001.
- Stołowicz Leonid, *Zwierciadło jako model semiotyczny, epistemologiczny i aksjologiczny*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, t. 52, 1998, nr 3-4, s. 109-117.
- Szewczyk-Wierzbicka Hanna, *Semiotyka stołu w przestrzeni izby weselnej*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1990, No. 44, Vol. 4, s. 39-46.
- Świąch Iwona, *Skrzynia*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, t. 57, 2003, nr 3-4, s. 182-185.
- Wasilewski, *Tajna historia przedmiotów*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 52, 1998, nr 3-4, s. 120-123.
- Widel Paweł, *Czym są semiofory*, <http://varietes-artgallery.blogspot.com/2015/06/czym-sa-semiofory.html> [dostęp: 13.06.2016].
- Wieczorkiewicz Agnieszka, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Universistas, Kraków 2008.
- W stronę socjologii przedmiotów*, red. Marek Krajewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

## SUMMARY

## THE STORIES OF MY MOTHER TOLD BY A FEW OBJECTS

The article presents the stories of several objects that belonged to my Mom. They are inseparably connected to the story of her life. I present how by taking care of the collection of mementos, I protect myself from losing memory of her. I characterise the family heirlooms as relics. I describe the process of appropriating artefacts by connecting them with a net of emotions. It concerns objects left behind after people especially close to us. The mementos can be unaesthetic, kitschy and damaged, unfunctional. Their value comes from the fact that they belonged to someone deceased. The stronger the relationship with the person, the stronger the souvenir evokes. After my Mom Cecylia's death on 19.01.2006, a wide range of objects which accompanied her in her everyday life was left behind at home. Now these objects become the basis to tell the story of my Mom. I filter my personal image through a collection of mementos about one of the most important people to me so that the memory of her survives onto the next generation.

## MEDAL MOJEGO PRADZIADKA JAKO PRZYKŁAD KULTUROWEJ BIOGRAFII RZECZY NA TLE SPOŁECZNO-POLITYCZNYCH UWARUNKOWAŃ W POWOJENNEJ POLSCE

Czasy, w których żyjemy, cechuje szczególny dynamizm. Świat stał się globalną wioską, w której masowe media obalają wszelkie bariery czasowo-przestrzenne. Globalizacja, wszechobecna komercja i żądza pieniądza powodują, że wielu z nas coraz więcej uwagi skupia jedynie na sprawach doczesnych i społeczno-materialnym statusie. Co za tym idzie, coraz częściej interesuje nas jedynie przyszłość i coraz rzadziej spoglądamy w przeszłość. Nie zauważamy nawet, że wyzbywając się tej ostatniej stajemy się coraz bardziej anonimowi. Powoli zatracamy własną tożsamość, konsekwentnie ignorując kreujące ją podstawowe czynniki, a mianowicie historię i tradycję<sup>1</sup>.

Niemal w każdym polskim domu znaleźć można artefakty z dalszej lub bliższej przeszłości, które nader często i zupełnie niesłusznie definiowane są przez domowników jako „rupiecie”. Niewielu zdaje sobie jednak sprawę z tego, że przedmioty te stanowią pewnego rodzaju nośniki pamięci. Każdy z nich zawiera w sobie jakąś większą lub mniejszą historię, będąc jej niemym świadkiem. Opowieść ta często jednak ulega zapomnieniu i bezpowrotnie ginie, gdy tracimy kontekst przedmiotu. Bez niego przedmiot ulega swoistej dewaluacji. Zatraca on swój historyczno-emocjonalny wymiar, stając się dla nas tylko i wyłącznie tym, czym jest w rzeczywistości, a więc starym żelazkiem, zaśnieżonym pierścieniem, czy też zwyczajną brzytwą do golenia. Misją nowych pokoleń powinno więc być pielęgnowanie ukrytych w tych przedmiotach strzępów historii, które same w sobie są niekiedy tylko nic nie mówiącym fragmentem układanki, natomiast uporządkowane zaczynają tworzyć pewną logiczną całość, odsłaniając obrazy z przeszłości i pomagając nam w odnalezieniu własnego „ja”. Właśnie o tym opowiada moja rodzinna historia, jedna z setek tysięcy podobnych opowieści wplecionych w burzliwe dzieje państwa i narodu polskiego, która przez swą „zwykłość” stała się naprawdę niezwykłą.

Jako dziecko bardzo szybko przebrnąłem na polu czytelniczym przez etap książeczek z serii „Poczytaj mi mamó”, Andersena oraz Grimmów. Była to jednak

---

1 T. Brudzik, *Tradycja a kształt kultury w czasach globalizacji*, [www.kulturaiihistoria.umcs.lublin.pl/archives/4715](http://www.kulturaiihistoria.umcs.lublin.pl/archives/4715) [dostęp: 26.08.2016].



przygoda na tyle fascynująca i intensywna, że na zawsze już zaszczyliła we mnie miłość do książek. Fakt ten wkrótce skwapliwie zaczął wykorzystywać mój ojciec. Jako wielki miłośnik historii, a zwłaszcza jej aspektów militarnych, próbował zarazić mnie swoją pasją niemal od niemowlęctwa. Wszystko jednak zaczęło się od kolekcji plastikowych żołnierzyków, których całe pudło pewnego dnia przekazał mi niejako w schedzie. Idąc, jak to się mówi, za ciosem, w ślad za zabawkami poszły książki. O historii i wojsku rozmawialiśmy z ojcem, gdy tylko nadarzała się ku temu okazja, czyli niemal zawsze. Prawie każda z tych rozmów kończyła się swoistym rytuałem – otrzymywałem odpowiednią książkę, żebym mógł poszerzyć wiedzę o poruszonym przed chwilą temacie. Proces ten zaczął się jeszcze przed moim pójściem do szkoły, nie powinien więc dziwić fakt, że z treści tych książek rozumiałem niewiele, lecz to, co mój dziecinny umysł zdołał ogarnąć i przetrawić fascynowało mnie wielce.

Czytając o doniosłych historycznych wydarzeniach, wielkich bataliach i społecznych procesach nie zastanawiałem się jednak wcale nad miejscem w tym wszystkim mojej najbliższej rodziny. Moją kompletną ignorancję w tej kwestii obnażył zorganizowany w szkole, bodajże w roku 1989, a więc w pamiętnym roku ustrojowej transformacji (co dla mnie było wówczas bardziej istotne) i w drugim roku mojej podstawowej edukacji, tzw. „Dzień Pamięci”. Zadaniem każdego z uczniów było wówczas opowiedzieć historię swojej rodziny. Symptomatyczne, że wielu zapytanych nie potrafiło powiedzieć o swoich przodkach niemal nic, gdy jednak jeden z kolegów odtworzył magnetofonową kasetę zawierającą wywiad z dziadkiem – weteranem I wojny światowej, poczułem pewnego rodzaju wstyd i zazdrość. Gdy bowiem przyszła moja kolej, jedynym ciekawym faktem, jaki zdołałem z siebie wydusić była informacja o tym, że jeden z moich pradziadków służył w czasie wojny u generała Andersa, lecz niestety wojny nie przeżył.

Dla mnie – ośmioletniego wówczas dziecka – ten szkolny „Dzień Pamięci” stanowił swego rodzaju impuls, by ogłosić się samozwańczym szafarzem rodzinnej pamięci i wyznaczyć sobie swoistą misję polegającą na zebraniu w pewną logiczną całość skrzętnie przemilczanych fragmentów rodzinnej przeszłości. Odtąd niemal każdą wolną chwilę poświęcałem na to, by bombardować rodziców i dziadków pytaniami dotyczącymi dalszej i bliższej przeszłości. Priorytetem w tych wywiadowczych dziecięcych zmaganiach była jednak historia pradziadka „od Andersa”.

Moja babcia – Maria, urodzona w roku 1937, swojego ojca oczywiście nie pamiętała. W największym ogniu krzyżowych pytań dotyczących kaprała Józefa Karczewskiego znalazła się więc oczywiście jego żona, a moja prababcia Helenka. Ojciec mój, który swego czasu próbował podjąć podobną misję uprzedzał mnie, że prababcia bardzo niechętnie wraca myślami w przeszłość. Niezrażony tym jednak, nierzadko rezygnując z podwórkowych zabaw z rówieśnikami, przesiadywałem odtąd całymi godzinami u prababci, próbując ciągnąć ją za przysłowiowy język.



Il. 1. Helena Karczewska,  
zdjęcie wykonane ok. 1942\*

Obiekt moich indagacji – prababcia Helenka stanowiła jednak nie lada orzech do zgryzienia. Urodzona w Toruniu w roku 1910 i dobiegająca już wówczas osiemdziesiątki, babunia była dziarską staruszką, której sił witalnych śmiało mógłby pozazdrościć niejeden dwudziestolatek. Nic w tym dziwnego, siłę jej charakteru kształtowały czasy, w których przyszło jej żyć. Przyszła na świat jeszcze jako poddana miłościwie panującego cesarza Wilhelma II. Nie dość, że przetrwała dwie wojny światowe, to w dodatku przypadła jej rola świadka upadku kilku systemów politycznych.

Wizyty u prababci były trudne. Zasypywana lawiną pytań na temat czasów wojny i mego pradziadka, początkowo udzielała zdawkowych i wymijających odpowiedzi, twierdząc uparcie, że dzieci w moim wieku nie powinny pewnych rzeczy wiedzieć. Widać było, że sprawy te stanowią dla niej nader bolesny temat i że z biegiem lat starała się pewne obrazy ze swej pamięci wyprzeć. Z upływem czasu jednak mój upór maniaka zaczął procentować i staruszka zaczęła się otwierać, powoli odgrzebując z zakamarków pamięci najbardziej odległe wspomnienia.

Prababcia Helenka wyszła za mąż za Józefa Karczewskiego jak Bóg przykazał w wieku lat 22, czyli w roku 1932. Pradziadek Józef, urodzony podobnie jak prababcia w roku 1910 w pobliskim Kornatowie, z zawodu był mistrzem młynarskim i pracował w tzw. Młynie Rychtera usytuowanym przy obecnej ulicy Kościuszki w Toruniu. Jego sytuacja finansowa nie mogła być zła, skoro babcia Helenka nie była zmuszona do podjęcia pracy zawodowej i zajmowała się domem. W połowie lat trzydziestych Józef otrzymał powołanie do służby wojskowej. W tradycji rodzinnej przez długie lata utrzymywało się przekonanie, że służył w którymś z przedwojennych pułków ułanów. Babcia Helenka twierdziła bowiem, że skierowano go na kurs szkoleniowy do Grudziądza, gdzie jak powszechnie wiadomo znajdowało się słynne Centrum Wyszakolenia Kawalerii. Sprawa ta po pewnym czasie zaczęła jednak wzbudzać we mnie pewne wątpliwości, zwłaszcza że jak się później okazało w roku 1939 pradziadek wyruszył na wojnę w stopniu kaprała żandarmerii wojskowej. Dziś już dzięki posiadanej wiedzy i literaturze przedmiotu mam niemal absolutną pewność, że Józef nie przeszedł wówczas w Grudziądzu przeszkolenia kawaleryjskiego, lecz został skierowany do znajdującego się tamże

\* Wszystkie zdjęcia są w posiadaniu autora.



Il. 2. Kapral Józef Karczewski przy toruńskim Dworze Artusa, Toruń, lata 30. XX w.

Centrum Wyszkożenia Żandarmerii, gdzie najprawdopodobniej ukończył kurs podoficerski. Krótko po powrocie Józefa do domu, w roku 1937 przyszła na świat moja babcia – Maria, a tuż przed wybuchem wojny w roku 1938 Karczewscy kupili działkę i materiały budowlane pod budowę domu. Tę wydawałoby się sielską atmosferę przerwał rok 1939 i wybuch wojny. Ostatnie wspomnienie babci Helenki o mężu pochodzi z końca sierpnia 1939 r., kiedy to Józef, już w mundurze, z rowerem przy boku żegna się czule z żoną i bez mała dwuletnią córeczką. Jeszcze w początkach września 1939 r., gdy działania wojenne zaczęły przybierać niekorzystny obrót, a wojska niemieckie niebezpiecznie zbliżały się do Torunia, Helena podjęła decyzję, by wraz z dzieckiem wyruszyć z falą uchodźców w kierunku Warszawy, mając cichą nadzieję na odnalezienie męża. Epizod ten zakończył się jednak zaledwie po kilku dniach. Nieprzebrane masy uciekinierów blokujące drogi, a także utrata koni wskutek niemieckiego nalotu spowodowały, że kobieta z dzieckiem na rękę zmuszona była porzucić wóz – jedyny środek transportu –



Il. 3. Józef Karczewski (piąty od lewej w górnym rzędzie) z kolegami na tle Arsenału – obecnie budynek Muzeum Etnograficznego w Toruniu, Toruń lata 30. XX w.

i zdając się na łaskę ludzi dobrej woli powrócić do rodzinnego miasta. Wkrótce też „Kampania Polska” dobiegła końca, a po Józefie wszelki ślad zginął. Liczne próby zasięgnięcia przez Helenę jakichkolwiek informacji na temat losu męża, podejmowane u niemieckich władz okupacyjnych, zakończyły się fiaskiem. Niepewność i najgorsze obawy rozwiął dopiero list, który otrzymała w początkach roku 1940. Nadawcą okazał się sam Józef, a miejscem nadania jeden z licznych rosyjskich łagrów. Dziś już wiem, że kapral Józef Karczewski 21 września 1939 r. dostał się do niewoli radzieckiej i aż do września 1941 r. więziony był w obozach w Juchnowie i Griazowcu<sup>2</sup>. Na cud zakrawa jednak fakt, że nie postradał tam życia. Dzisiaj wiemy już bowiem, że policjanci i żandarmi wojskowi, jako element uważany za szczególnie niebezpieczny dla ustroju komunistycznego, byli najczęściej przez Sowietów likwidowani. Być może Józefowi podczas bytności w niewoli udało się zataić swój przydział służbowy. Podobnych listów babcia Helenka otrzymała w sumie kilkanaście. W czasie jednej z moich wizyt, pod wpływem wynikłego w czasie rozmowy wzruszenia, prababcia w pewnej chwili podeszła do swojej przepastnej,

2 Indeks Represjonowanych, [www.indeksrepresjonowanych.pl](http://www.indeksrepresjonowanych.pl) [dostęp: 15.11.2016].

pamiętającej przedwojnie szafy, i wyciągnęła niewielkich rozmiarów starą drewnianą skrzyneczkę. Po jej otwarciu moim oczom ukazały się wyżej wspomniane listy. Każdy z nich, mocno przetrzebiony przez sowieckiego cenzora, zapisany na urzędowym druku zawiera raptem kilkanaście zdań, w których na zmianę przewijała się tęsknota za rodziną i żal, że każda kolejna wiadomość pozostaje bez odpowiedzi. Babcia oczywiście odpisywała, lecz jej listy nigdy do męża nie dotarły. Dla samotnej kobiety z dzieckiem najbardziej poczekające było jednak to, że mąż wciąż żyje. Niestety jej sytuacja finansowa nie przedstawiała się najlepiej. Nigdy nie pracująca, przez pierwsze dwa wojenne lata utrzymywała siebie i dziecko dzięki pomocy rodziny oraz pieniądзом uzyskanym ze sprzedaży wspomnianej już działki budowlanej. Życie zmusiło jednak Helenę Karczewską do podjęcia pracy zarobkowej. Zatrudnienie znalazła w roku 1942 w dostępnym wówczas „Nur für Deutsche”, czyli tylko dla Niemców, Teatrze Miejskim w charakterze rekwizytoriki. Trudna sytuacja materialna, strach przed utratą pracy i naciski zwierzchników zmusiły również prababcię do podpisania tzw. „Volkslisty” i przyjęcia III grupy Niemieckiej Listy Narodowościowej. Tym samym Helence udało się zabezpieczyć byt na najbliższe lata sobie i córce. Tak doczekała końca wojny. Naturalną kolejną rzeczą było, że wraz z ustaniem zawieruchy wojennej wyczekiwała powrotu męża, o którym już od ponad czterech lat nie miała żadnych wieści. Wszelkie związane z tym nadzieje i wątpliwości rozviała jednak wkrótce, otrzymana bodajże w roku 1946, adresowana z dalekiej Anglii paczka.

Szare pudełko z grubej tektury, które skrzętnie przechowywała babcia, a które po dziś dzień znajduje się w moim posiadaniu, zawierało niestety informację o śmierci kaprała Józefa Karczewskiego. Prócz kilku dokumentów informujących o stanie służby oraz okolicznościach zgonu oraz fotografii przedstawiającej grób zmarłego w postaci prostego białego żołnierskiego krzyża, zawierało również kilka przedmiotów osobistych, które zmarły posiadał przy sobie w chwili śmierci. Treść przesłanych dokumentów ujawniła więc jego dalsze losy. Józefowi udało się przetrwać sowieckie łagry i po podpisaniu układu Sikorski-Majski 3 września 1941 r. zdołał dotrzeć w rejon Tockoje, gdzie wstąpił do formowanej przez generała Władysława Andersa 6. Dywizji Piechoty Armii Polskiej na Wschodzie. Wojskowa przeszłość spowodowała, że otrzymał przydział służbowy do 6. Kompanii Żandarmerii, z którą to w roku 1942 zdołał się ewakuować przez Iran na terytorium Iraku. Na miejscu, wyczerpany najprawdopodobniej rosyjskimi realiami życia, kapral żandarmerii Karczewski zachorował na malarię i 15 października 1942 r. zmarł w szpitalu polowym w miejscowości Khanaqin<sup>3</sup>.

3 Józef Karczewski – odpis metryki zgonu z Księgi Zgonów 2 Korpusu, t. II, poz. 950, zbiory własne autora.



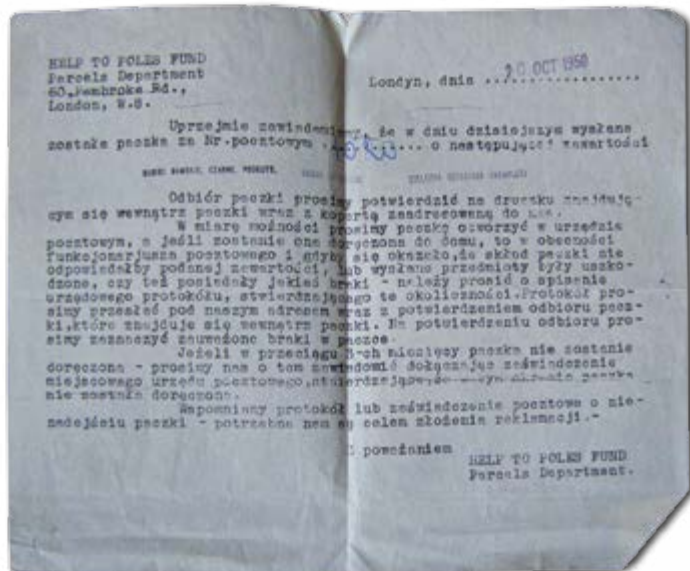
Il. 4. Listy Józefa Karczewskiego pisane do żony i córki z radzieckich łagrów, fot. Jarosław Pawlikowski



Il. 5. Mogiła kaprala Józefa Karczewskiego na cmentarzu wojskowym w Khanaqin, Irak 1942

Pokazane mi przez prababcie pudełko stanowiło swego rodzaju kapsułę czasu. Widać było, że nie zaglądała do niego przez całe lata – jakby się bała nadal znajdujących się w nim bolesnych wspomnień. W środku ciągle znajdowały się wszystkie przesłane w nim wówczas przedmioty. Niemal natychmiast uwagę moją przykuło niewielkich rozmiarów pudełeczko. Na moje pytanie, co się w nim znajdowało usłyszałem, że medal. Na moje dalsze pytania dotyczące przedmiotu starszka nie chciała odpowiadać, dowiedziałem się tylko, że był okrągły i ze wstążką. Z rozmowy z ojcem dowiedziałem się później, że medal ten prababcia sprzedała. W pierwszej chwili nie potrafiłem zrozumieć jej decyzji i powodów, jakimi się kierowała. Podświadomie sprawa ta nie dawała mi spokoju. Jaki medal?, za co go otrzymał?, dlaczego został sprzedany? Postanowiłem wówczas, że nie spocznę póki nie poznam całej prawdy. Upór mój i wytrwałość wkrótce też przyniosły pożądane rezultaty i zacząłem poznawać dalszy ciąg tej smutnej opowieści.

Koniec wojny wygenerował w ówczesnej Polsce zupełnie nową sytuację polityczną. Władzę w kraju przejęli komuniści. Oczywiście fakt, że zmarły mąż służył w szeregach wiernej rządowi londyńskiej armii generała Andersa bynajmniej nie pomagał w nowo zaistniałej rzeczywistości. Dodatkowo prababcie obciążał fakt podpisania przez nią „Volkslisty” i nieistotnym tu było, że podobnie jak tysiące



Il. 6. Zaświadczenie o wysłaniu w 1950 r. paczki z Wielkiej Brytanii do Heleny Karczewskiej, fot. Jarosław Pawlikowski

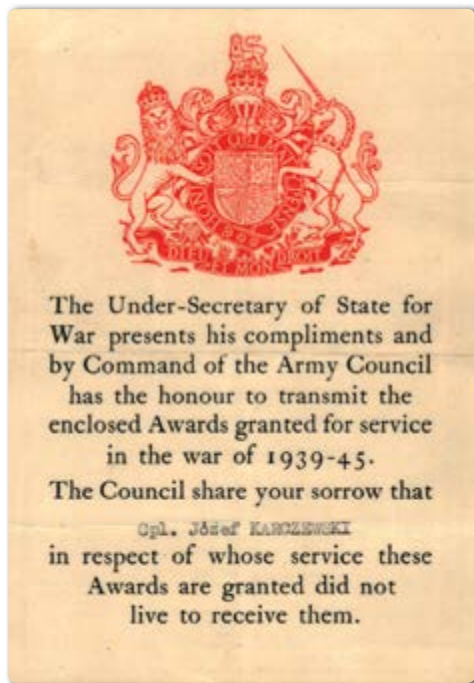
Polaków zamieszkujących tereny wcielone do Rzeszy została do tego praktycznie zmuszona. Mimo że pozytywnie przeszła rehabilitację, była poniekąd przez ówczesne władze nadal napiętnowana. Władzę Polski Ludowej interesowały suche fakty, a nie kontekst. Helena Karczewska zaczęła się zwyczajnie bać. Nadal nie dowierzała w informacje o śmierci męża, chociaż jej córka jako półsierota aż do osiągnięcia pełnoletniości otrzymywała regularnie z Anglii, w formie renty po ojcu, paczki zawierające produkty żywnościowe i ubrania. Zarówno „złą” przeszłość Józefa, jak i tym podobne fakty trudno było ukryć przed światem. Z biegiem czasu niewielkich rozmiarów paczka zawierająca kilka osobistych pamiątek po Józefie nie dość, że była siedliskiem złych wspomnień, to stała się wręcz swego rodzaju ciężarem. Szczególnie złe skojarzenia wiązały się ze wspomnianym medalem. W moich pytaniach adresowanych do babci przedmiot ten zaczął stanowić priorytet. Uważałem, że był to najcenniejszy artefakt pozostały po zmarłym, swoiste świadectwo jego chlubnej przeszłości, którego ona zwyczajnie się pozbyła. Byłem zły na staruszkę i uznawałem jej czyn niemal za profanację pamięci o zmarłym. „Babciu, jak mogłaś tak po prostu sprzedać ten medal?” – zapytałem kiedyś. W odpowiedzi usłyszałem wówczas słowa, których sens zrozumiałem dopiero po latach: „To był tylko zwykły kawałek metalu”. Dziś już wiem, że medal ten był dla niej „Puszką Pandory”. W jej mniemaniu stanowił swoistą rekompensatę po utraconym mężu – rekompensatę nieadekwatną do poniesionej straty, z którą nigdy tak naprawdę się nie pogodziła. Na moje pytanie, dlaczego powtórnie nie wyszła za mąż, lapidarnie stwierdziła kiedyś: „Po co, przecież już miałam jednego męża?”. Medal przesk-

dzał jej w wyparciu niewygodnych dla niej faktów i kojarzył się ze wszystkim co złe, dlatego też, gdy miała ku temu okazję, zwyczajnie się go pozbyła.

W roku 1994 prababcia niestety zmarła. Pamięć o medalu pradziadka nadal nie dawała mi jednak spokoju. Człowiek, który przed laty go nabył – znany toruński kolekcjoner – nadal mieszkał w Toruniu. Jako nastolatek nie dysponujący nawet złamanym groszem postawiłem sobie wówczas za cel jego odnalezienie i wykup rodzinnej pamiątki. O przedmiocie owym nie wiedziałem praktycznie nic, wiedziałem jednak, że musi do nas kiedyś wrócić. Wszystkie te założenia i plany z rozmaitych względów pozostawały przez lata w sferze dziecięcych marzeń aż do momentu kiedy...

W czerwcu 2009 r. zmarła moja babcia Marysia. Gdy pogrążeni w żałobie załatwialiśmy z ojcem pogrzebowe formalności, zupełnie przypadkiem trafiliśmy na toruński Rynek Nowomiejski, gdzie akurat odbywał się targ staroci. Nie mając specjalnie nastroju, by grzebać w antykach stwierdziliśmy zgodnie, że jednak, choć przez chwilę, spenetrujemy płataninę stoisk. W pewnej chwili ojciec zatrzymując się przy jednym z wystawców stwierdził: „Słuchaj to chyba będzie ten facet od medalu dziadka”. Z pewną rezerwą, tak *pro forma*, postanowiliśmy podejść. Po krótkim przedstawieniu i pytaniu, czy pamięta Helenkę Karczewską usłyszeliśmy od kolekcjonera odpowiedź twierdzącą. Od razu też poruszyliśmy kwestię medalu. Mężczyzna dobrze pamiętał to odznaczenie. Miał je przez lata, lecz po chwili dodał, że niestety parę ładnych lat temu, wystawiając swoje zbiory na Jarmarku Dominikańskim w Gdańsku, padł ofiarą kradzieży i wówczas prawdopodobnie ów medal wraz z legitymacją bezpowrotnie przepadł. Informacja ta specjalnie nas nie zdziwiła. Przecież na cud zakrawało, aby odznaczenie to właśnie teraz miało do nas wrócić. W trakcie rozmowy zupełnie machinalnie zacząłem jednak przeglądać jeden z klaserów z dokumentami i nagle, ku mojemu ogromnemu zdziwieniu, moim oczom ukazała się niepozorna w formie i treści pojedyncza kartka papieru z nazwiskiem „Józef Karczewski”. „Jest!!!” wykrzyknąłem i spojrzałem na twarz ojca, którą po chwili zrosiły łzy wzruszenia. Za moment płacz ogarnął także mnie, a nawet kolekcjonera. Okazało się też, że w innym klaserze odnalazł się i sam medal. Biorąc go do ręki zachowywałem się tak jakbym trzymał relikwię. Poruszony całą sceną kolekcjoner policzył nam medal za grosze, a samą legitymację podarował w prezencie. Wracając do domu obaj na moment zapomnieliśmy o targającym nami smutku. Zrządzenie losu spowodowało bowiem, że opłakując stratę babci odzyskaliśmy z ojcem artefakt stanowiący część nas samych. Dla nas, „karmionych” literaturą faktu traktującą o zmaganiach ludzi w czasie II wojny i przez to w pewien sposób zaznajomionych już z wojennymi realiami, przedmiot ten przez lata urósł do miana relikwii, która teraz zupełnie nieoczekiwanie ponownie znalazła się w naszym posiadaniu. Poczuliśmy się obaj jakbyśmy





**Campaign Stars, Clasps and Medals**  
instituted in recognition of service  
in the war of 1939-45

NUMBER OF STARS, MEDALS,  
CLASPS or EMBLEMS ENCLOSED 0-1-0

Order in which the awards should be set up, e.g. for Framing	Description of Ribbon	Clasp or Emblem (if awarded)
1 1939-45 Star	Dark blue, red and light blue in three equal vertical stripes. This ribbon is worn with the dark blue stripe farthest from the left shoulder.	Battle of Britain
2 Atlantic Star	Blue, white and sea green shaded and watered. This ribbon is worn with the blue edge farthest from the left shoulder.	Air Crew Europe or France and Germany
3 Air Crew Europe Star	Light blue with black edges and in addition a narrow yellow stripe on either side.	Atlantic or France and Germany
4 Africa Star	Pale buff, with a central vertical red stripe and two narrower stripes, one dark blue, and the other light blue. This ribbon is worn with the dark blue stripe farthest from the left shoulder.	8th Army or 1st Army or North Africa 1942-43
5 Pacific Star	Dark green with red edges, a central yellow stripe, and two narrow stripes, one dark blue and the other light blue. This ribbon is worn with the dark blue stripe farthest from the left shoulder.	Burma
6 Burma Star	Dark blue with a central red stripe and in addition two orange stripes.	Pacific
7 Italy Star	Five vertical stripes of equal width, one in red at either edge and one in green at the centre, the two intervening stripes being in white.	
8 France and Germany Star	Five vertical stripes of equal width, one in blue at either edge and one in red at the centre, the two intervening stripes being in white.	Atlantic
9 Defence Medal	Flame coloured with green edges, upon each of which is a narrow black stripe.	Silver laurel leaves (King's Commendation for Brave Conduct, Civil)
10 War Medal 1939-45	A narrow central red stripe with a narrow white stripe on either side. A broad red stripe at either edge, and two intervening stripes in blue.	Oak leaf

Il. 7. Legitymacja do medalu „War Medal 1939-1945”, awers i rewers, fot. Jarosław Pawlikowski

obdarowani zostali kawałkiem historii – naszej historii, dotychczas znanej nam tylko z książek i opowiadań, a teraz zmaterializowanej w postaci niepozornego kawałka metalu i wstążki.

Dziś medal ten, wisząc w pokoju na ścianie w specjalnie na ten cel skonstruowanej gablotce, powoduje, że zarówno sam zmarły, jak i pamięć o nim jest przez nas nadal kultywowana i nie ulega zatarciu. Przedmiot ten ilustruje nam ogrom cierpień i wyrzeczeń, jakich musiał doświadczyć pradziadek w trakcie swej wojennej tułaczki. Jednocześnie odznaczenie to jest dla nas również powodem do dumy, symbolem poświęcenia i dobrze spełnionego patriotycznego obowiązku. Za każdym razem, gdy na niego spoglądam, jego widok utwierdza mnie tylko w przekonaniu, że pradziadek Józef „postąpił jak trzeba”.

Dziadkowe odznaczenie to brytyjski „War Medal 1939-1945” (Medal za Wojnę 1939-1945). Wykonane ze stopu miedzi i niklu odznaczenie ustanowione zostało w roku 1945, a odznaczono nim około 700 000 osób, które w latach 1939-1945 odłużyły w brytyjskich siłach zbrojnych przynajmniej 28 dni<sup>4</sup>. Z kolekcjonerskiego punktu widzenia medal jest niemal bez wartości. Dziś sam zresztą jestem kolekcjonerem, czy też

4 E. C. Jospin, *The Observer's Book of British Awards and Medals*, London-New York 1974, s. 156.



Il. 8. „War Medal 1939-1945”, awers i rewers, fot. Jarosław Pawlikowski

raczej za takiego próbuję uchodzić. Posiadam przedmioty o znacznie większej materialnej wartości, lecz często pozbawione są one kontekstu, a więc swojej własnej historii. Medal pradziadka jest natomiast częścią rodzinnej historii – mojej historii – i traktowany jest przeze mnie, podobnie jak inne pamiątki po przodkach, nieomal jak relikwia. Artefakt ten przez lata stał się swego rodzaju inkubatorem skrajnych niekiedy emocji, a jego pokrętna historia stała się częścią mojej tożsamości.

## SUMMARY

MY GREAT-GRANDFATHER'S MEDAL AS AN EXAMPLE  
OF OBJECT CULTURAL BIOGRAPHY IN THE BACKGROUND  
OF SOCIAL-POLITICAL CONDITIONS OF POST-WAR POLAND

This article is about the history of the object – the author's great-grandfather's army medal. The distinction is the British 'War Medal 1939-1945'. The distinction itself was established in 1945 and was awarded to around 700 000 people who served in British forces for at least 28 days in the period of 1939-1945. From the collector's point of view this medal is almost worthless. The author while describing the object's story is especially focused on its importance to himself and to the members of his family, thus presenting a 'common' object in a completely different light. The article presents historic and cultural context in which the described family functioned with its base being the great-grandfather's career during World War II. The memory of the deceased, his life and the life of his beloved captured in the medal is a reason to contemplate on the cultural, sentimental and historic value of this family heirloom, which has been found after many years in extraordinary circumstances. The author tells his story by analysing his family's vicissitudes in detail, not avoiding any difficult subjects.

The article while describing the history of the object from the aspect of author's family history is an example of object cultural biography and its story is in a way reflecting political and social changes in Poland.

## SZAFKA „TAJEMNICE RÓŻAŃCA ŚWIĘTEGO” – TAJEMNICE PRZEDMIOTU

To jest historia jednego przedmiotu. Przedmiotu niezwykłego, ale i jego historia wydaje się niezwykła, pomimo tego, że informacje o nim są minimalne. Już nawet jego nazwa nastrocza problemy, bo w zasadzie nieznanym jest jakiś jego odpowiednik. Mamy zatem do czynienia z czymś wysoce jednostkowym. Przedmiot ten ponad czterdzieści lat temu trafił do muzealnych zbiorów, ale niestety istniejący opis był pozbawiony podstawowych danych. Będzie więc ten tekst także o trudnych meandrach życia przedmiotu w muzeum, ale i o ludowej religijności i estetyce, czyli jego kontekstowa biografia.

Obiekt ten to sześciopoziomowa szafka, w której przedstawionych jest piętnaście scenek odpowiadających Tajemnicom Różańca Świętego<sup>1</sup>. Do ich zilustrowania użyto kilkudziesięciu rzeźbionych, drewnianych figurek oraz figurki gipsowe i papierowe. Ze względu na sakralny charakter można by go także nazwać kapliczką lub ołtarzykiem. Nie jest jednak do końca żadnym z nich, mimo że jego budowa nieco przypomina murowane kilkupiętrowe kapliczki, znane z różnych regionów etnograficznych. W przeciwieństwie do nich, przedmiot ten nie był pomysłany do stawiania na zewnątrz, przy rozstajach dróg, wśród pól czy przed budynkiem. Kapliczki miały jednak najwyżej trzy poziomy, w których znajdowało się zazwyczaj kilka religijnych artefaktów: obrazów, rzeźb, figur. Także domowe ołtarzyki były zbudowane zazwyczaj z jednego centralnego obiektu – obrazu lub rzeźby – dookoła których nieraz były inne, mniejsze przedstawienia oraz świece i naturalne lub sztuczne kwiaty. „Święte kąty” były powszechne w głównych izbach wiejskich, przede wszystkim ustawiano je na stołach lub komodach. Rozmiary szafy różańcowej są zdecydowanie większe niż domowych kapliczek i tzw. „świętych kątów”. Jej wysokość to dwa metry, metr szerokości i prawie pięćdziesiąt centymetrów głębokości.

Szafka „Tajemnice Różańca” została zakupiona do Muzeum Etnograficznego w Toruniu w grudniu 1968 r. w Szubinie na Pałukach. Był to region (w tym także

---

1 Obecnie tajemnic jest dwadzieścia. W roku 2002 papież Jan Paweł II w liście apostolskim *Rosarium Virginis Mariae* dodał do modlitwy różańcowej jeszcze pięć tajemnic, nazywając je „Tajemnicami Światła”. W tekście będę analizował modlitwę różańcową sprzed tej modyfikacji, a więc zawierającą piętnaście tajemnic.

samo miasto) bardzo eksplorowany w tym czasie przez pracowników Muzeum, nic więc dziwnego, że trafili oni i na ten przedmiot. Sprzedającą była Władysława Staszak, a cena, jaką zapłacono to 10 tys. 200 zł. Kwota ta – jak na tamten czas – była bardzo wysoka. Kupowane w tym samym okresie rzeźby miały ceny od 400 do 1400 zł. Widać zatem, że pracownicy Muzeum mieli świadomość nabycia czegoś zupełnie wyjątkowego, skoro zdecydowali się na tak kosztowny zakup. Można nawet przypuszczać, że musieli zdobyć specjalne pieniądze na ten cel, poza normalnym budżetem. Transakcji dokonano – co ciekawe – 23 grudnia, a więc dzień przed Wigilią Bożego Narodzenia, ale i pod koniec roku budżetowego, podczas specjalnego wyjazdu.

Przedmiot wpisano do inwentarza muzealnego pod numerem 10123. Nadało mu nazwę „Szafa zabytkowa z 100 rzeźbami”. Jako cechę charakterystyczną podano, że rzeźby przedstawiają sceny biblijne. Niestety pracownicy Muzeum nie zanotowali nic więcej. Nie wiemy, czy Władysława Staszak nic więcej nie powiedziała muzealnikom, czy też po prostu nie zostało to zanotowane w opisie przedmiotu, który przez długie lata pozostał zatem anonimowy. Być może pracownicy Muzeum mieli taką wiedzę, albo nawet zrobili notatki, ale odłożyli opracowanie obiektu na później i niestety nigdy już do tego nie wrócili. Pomimo swojej wizualnej i merytorycznej atrakcyjności tajemnicza szafa długie lata spędziła w muzealnym magazynie Działu Sztuki. Dopiero w 1995 r., podczas przygotowań do wydania publikacji *Sztuka ludowa na Pałukach* zainteresowałem się tym zabytkiem (było to niecałe 4 lata po rozpoczęciu przeze mnie pracy). W tej publikacji został on opisany, zamieszczono także jego fotografie<sup>2</sup>. Oczywiście zgodnie z dokumentacją muzealną podano informację, że nieznanym jest autor tego dzieła. Wspomniana książka miała charakter naukowej monografii, ale także miała spełnić ważne zadania popularyzacyjne dotyczące regionu. Nic też dziwnego, że cieszyła się sporym zainteresowaniem na Pałukach, gdzie ciągle mocne jest poczucie regionalnej tożsamości. Jej ważnym i podkreślanym elementem jest sztuka ludowa<sup>3</sup>.

W styczniu 1997 r. przyszedł do Muzeum list od Czesława Staszaka, który twierdził, że szafę wykonał jego pradziadek Franciszek Staszak. Do listu było dołączone ksero z wyżej wspomnianej publikacji. Podczas wymiany korespondencji oraz rozmów z innymi członkami rodziny Staszaków, informacja ta się potwierdziła. Dostaliśmy także garść informacji o autorze. Co najważniejsze, okazało się, że dla członków rodziny wiedza o istnieniu szafy różańcowej i wykonanie jej

2 H. Czachowski, *Elementy plastyczne w zwyczajach i obrzędach* [w:] *Sztuka ludowa Pałuk. Przeszłość i teraźniejszość*, red. Wanda Szkulmowska, Bydgoszcz 1996, s. 83-96.

3 O tym ciągle rozwijającym się od 1945 r. potencjale twórczym Pałuk por. np. pracę zbiorową pod red. Wandy Szkulmowskiej, *Pałuki. Konkursy sztuki ludowej w Szubińskim Domu Kultury 1963-2007*, Toruń 2007.

przez ich przodka wydawała się bardzo istotna. Tak to publikacja popularnonaukowa przyczyniła się do uzupełnienia informacji o muzealnym obiekcie. Pokazała także, że książki trafiają do właściwych adresatów.

Co zatem wiemy o autorze<sup>4</sup>. Franciszek Staszak urodził się w 1856 r. Jego rodzicami byli Marcin i Katarzyna Kaczmarek. Mając 22 lata, w 1878 r. poślubił w kościele w Szaradowie o dwa lata starszą Teofilę Hadrych. Początkowo mieszkali w Szaradowie, wsi położonej na zachód od Szubina, ale w 1887 r. przenieśli się do miasta. Franciszek – jak podał nam prawnuk Czesław Staszak – „imał się różnych zawodów, gdyż taki był zwyczaj w miasteczkach w XIX w. A więc był cieślą, stelmachem, wikliniarzem, zajmował się ogrodnictwem oraz posiadał kapelę. Grał na skrzypkach i basie”. W tym krótkim fragmencie mamy aż trzy ciekawe informacje. Pierwsza to ta, że Franciszek podejmował różne prace, miał więc różnorodne umiejętności. Druga mówi nam o tym, że skoro był cieślą i wikliniarzem potrafił obrabiać drewno. Widać to w fachowości budowy szafy oraz sprawności snycerskiej, z jaką zostały wykonane figurki o dużej ilości szczegółów. Trzecia informacja o grze na instrumentach, mówi nam o uzdolnieniach artystycznych naszego bohatera. Tę ostatnią umiejętność – muzyczną – Franciszek Staszak przekazywał także swoim synom, każdy z nich potrafił na czymś grać. Z informacji rodziny wynika, że chyba najdłużej pracował w ogrodnictwie w zakładzie w Antoniewie. To miejscowość oddalona od Szubina o kilkanaście kilometrów, ale odległość powodowała, że Staszak przyjeżdżał do rodzinnego domu raz w tygodniu. Prawdopodobnie właśnie w tym czasie pracował nad swoimi Tajemnicami Różańca. Jego syn Kazimierz, urodzony w 1883 r., opowiadał swoim potomkom, że jako chłopiec widział ojca przy tej pracy. Franciszek wykonywał swoje dzieło zimowymi wieczorami, kiedy nie miał innych zajęć, przez 7-8 lat. I tutaj zatrzymajmy się przy intrygującym momencie rodzinnych wspomnień. Jak widać praca ta z ogromną ilością drobnych elementów i szczegółów była bardzo żmudna i trwała długo. Nastąpił więc moment, że Franciszek był już tym zmęczony i nastąpiło u niego zniechęcenie do rozpoczętej pracy. Podjął więc decyzję o jej zarzuceniu. Wtedy jednak miał sen, w którym usłyszał nakaz, że pracę tę musi dokończyć. Zgodnie z nim pracował więc dalej. Symbolika snów w wielu kulturach świata miała ogromne znaczenie. Nie inaczej było w polskiej kulturze tradycyjnej<sup>5</sup>. Sny traktowano jako prorocze, dające wskazówki na dalsze życie. Operowały skomplikowanymi symbolami, ale także pojawiały się w nich jednoznaczne przestrogi lub nakazy. Tak właśnie było w przypadku

4 Informacje od rodziny uzupełniłem o badania akt metrykalnych z parafii w Szaradowie.

5 Szeroko na ten temat zob. Stanisława Niebrzegowska, *Polski sennik ludowy*, Lublin 1996. Tam także bogata literatura.



Il. 1. Szafa „Tajemnice Różańca”, wyk. Franciszek Staszak, fot. Kuba Kopczyński

Franciszka Staszaka. Istotny jest fakt, że nakaz ten dotyczył przedmiotu religijnego, a w powszechnym mniemaniu w tamtym czasie, poprzez sny mogło objawiać się sacrum. Trzeba tutaj wspomnieć o tym, że Franciszek Staszak był osobą głęboko religijną, co podkreślali w rozmowach jego potomkowie. Zresztą sam pomysł podjęcia się wykonania tego typu przedmiotu musiał mieć związek z głęboko przeżywaną wiarą. Mamy tu bowiem do czynienia z dziełem będącym wyjątkowym plastycznym wyrazem indywidualnej religijności. Nie można wykluczyć tego, że być może wykonany w celach wotywnych bądź ekspiacyjnych. Sama modlitwa różańcowa miała bardzo ważne miejsce w duchowości katolickiej i była bardzo zalecana przez władze Kościoła. Pod koniec XIX w. Papież Leon XIII<sup>6</sup> ogłosił osiem encyklik dotyczących propagowania i znaczenia różańca. Między innymi ustanowił on październik miesiącem modlitwy różańcowej. Być może jeszcze intensywniejsze w tym czasie popularyzowanie przez Kościół modlitwy różańcowej wpłynęło także na decyzję Franciszka Staszaka o podjęciu tego właśnie tematu.

Przypatrzmy się samej szafce. Sceny piętnastu Tajemnic Różańca skomponowane są z 105 rzeźbionych figurek (łącznie z mniejszymi figurkami zwierząt). Dodatkowo tło scen stanowią starannie dobrane i zakomponowane oleodruki, 12 gipsowych figurek, fabryczna galanteria, sztuczne kwiaty itp. Szafka jest podzielona na trzy części. Dolna – będąca podstawą – jest zbudowana w formie prostopadłościennych skrzyni. W jej licu znajdują się cztery prostokątne, pionowe kwatery, w których znajdują się religijne, drukowane obrazy. Z lewej strony jest to druk przedstawiający papieża Piusa X, który sprawował swój urząd od 4 sierpnia 1903 do 20 sierpnia 1914 r. Wygląda więc na to, że szafka została zrobiona po 1903 r. – dopiero wtedy mógł Staszak zakupić drukowany portret tego papieża. Nie można jednak wykluczyć, że szafka powstała wcześniej, natomiast portret został dodany później, aby uaktualnić przekaz. Druga kwatera to zbiór trzech druków: św. Józef, Matka Boska Częstochowska oraz Zwiastowanie. Ciekawa jest następna kwatera, gdzie znajduje się Pamiątka I Komunii z roku 1895 z kościoła szubińskiego, a należąca do Anastazji Napierały. Intrygujące jest to, że nazwisko takie nie pojawia się w rodzinie Staszaków. Nie wiemy zatem dlaczego i skąd ten obrazek znalazł się w rękach artysty. W czwartej kwarcie jest obraz Matki Boskiej Niepokalanej. Dwie środkowe kwatery są zbudowane w formie małych drzwiczek, można więc było coś w podstawie dodatkowo schować. Nie wiemy jednak jak ta skrytka była wykorzystywana.

Część środkowa z otwieranymi, przeszkłonymi drzwiami to właściwa część kompozycji, w której na czterech półkach umieszczonych jest dwanaście scen różańcowych tajemnic. W części szczytowej, nie otwieranej, umieszczono trzy

6 Urodzony w 1810 r., zmarł w 1903. Papieżem był od 1878 r.





Il. 2. Obraz, „Matka Boska Różańcowa”, oleodruk, XIX/XX w.,  
 fot. Marian Kosicki

popularnych dewocyjnych, drukowanych obrazów, także i takie, które te sceny zawierały. Możliwe jest zatem, że Franciszek Staszak inspirował się podobnymi przedstawieniami.

Zobaczmy teraz, jak poradził sobie autor z całością różańcowej kompozycji. Różaniec w tamtym czasie był podzielony na trzy sekwencje: Tajemnice Radosne, Tajemnice Bolesne, Tajemnice Chwalebne. Każda z nich zawiera pięć ewangelicznych scen. Wszystkie one są ułożone chronologicznie, zgodnie z następującą kolejnością biblijnych wydarzeń. Tajemnicom Radosnym, Bolesnym i Chwalebnyom odpowiadają określenia Narodzenie – Męka – Zmartwychwstanie. Mamy zatem w modlitwie różańcowej ściśle narzucony porządek. Na próżno jednak szukać go w dziele Staszaka. Majsterkowicz z Szubina nadał mu zupełnie odmienny wyraz. Najprościej byłoby, gdyby szafa miała trzy półki, a na każdej byłoby pięć scen. Poziomów jest jednak pięć, a na każdym po trzy ewangeliczne historie. Układ poszczególnych scen nie zgadza się jednak z kolejnością tajemnic modlitwy różańcowej. Tajemnice bolesne, radosne i chwalebne przeplatają się bez logicznego uzasadnienia. Wydaje się jednak, że autor miał plastyczną wizję całości, zgodną z regułami estetycznymi kultury ludowej. Jedyna bowiem widoczna zasada, jaką

ostatnie sceny. W polskiej sztuce ludowej nie mamy analogicznej pracy, podobnej w formie. Ta wielopiętrowość i ilość nagromadzonych scen przywołują skojarzenia z krakowskimi szopkami. Ale jest to analogia daleka. Autor „Tajemnic Różańca” nie mógł ich znać, tym bardziej, że rozwinęły się one tak naprawdę w tak skomplikowaną strukturę dopiero po II wojnie światowej. Nie znam także dzieła, które prezentowałyby wszystkie tajemnice różańca świętego razem. Oczywiście poszczególne tematy – jako tematy z życia Jezusa – są powszechnie spotykane w ludowej sztuce. Jednak od połowy XIX w. pojawiały się wśród



Il. 3. Główny korpus, fot. Kuba Kopczyński



Il. 4. Szczyt szafy: 2. Tajemnica Radosna – Nawiedzenie św. Elżbiety, 5. Tajemnica Chwalebna – Ukoronowanie Matki Bożej w niebie, 1. Tajemnica Radosna – Zwiastowanie Najświętszej Maryi Panny, fot. Kuba Kopczyński

mógł – moim zdaniem – się kierować, to symetria scen na poszczególnych poziomach. Są one bowiem dobierane według pewnych podobieństw formalnych, przestrzennej dynamiki, układu postaci. Np. na środkowym poziomie centralnie umieszczono mało plastycznie efektowną scenę „Dźwiganie krzyża” (czwarta tajemnica bolesna). Po bokach natomiast znajdują się „Ukrzyżowanie” (piąta tajemnica bolesna) oraz „Zmartwychwstanie” (pierwsza tajemnica chwalebna). Obie są dość podobne poprzez ustawienie postaci z centralnie górującym Chrystusem z rozłożonymi rękoma. Bardzo podobny układ mamy poziom wyżej. W centrum znajduje się czwarta tajemnica radosna – „Ofiarowanie Pana Jezusa w świątyni”, a po bokach, znowu dwie dynamiczne sceny – po lewej „Wniebowzięcie Matki Bożej” (czwarta tajemnica chwalebna), po prawej – „Wniebowstąpienie Pana Jezusa” (druga tajemnica chwalebna).

Widać zatem w układzie wszystkich scen zakomponowanych przez Staszaka przewagę koncepcji estetycznej nad religijną. Jest to dość zdumiewające, że szubiński rzemieślnik-artysta pozwolił sobie na takie modyfikacje. Wiedział dokładnie co robi, gdyż każda scena została z przodu opatrzona kartką z numerem każdej tajemnicy (np. „XI Tajemnica I Hwalebna”<sup>7</sup>). Nie znaczy to jednak, że mar-

7 Pisownia oryginalna. Niestety zachowały się tylko dwie takie kartki.



Il. 5. Poziom górny: 4. Tajemnica Chwalebna – Wniebowzięcie Matki Bożej, 4. Tajemnica Radosna – Ofiarowanie Pana Jezusa w świątyni, 2. Tajemnica Chwalebna – Wniebowstąpienie Pana Jezusa  
 Poziom dolny: 5. Tajemnica Bolesna – Śmierć Pana Jezusa na krzyżu, 4. Tajemnica Bolesna – Dźwiganie krzyża na Kalwarię, 1. Tajemnica Chwalebna – Zmartwychwstanie Pana Jezusa, fot. Kuba Kopczyński

ginalizował religijne znaczenie swego dzieła. Wydaje się raczej, że ta koncepcja estetyczna miała za zadanie sprawić, aby całość stawała się bardziej emocjonalna w odbiorze, wszak symetria to jedna z podstawowych cech ludowej estetyki. W Staszakowych „Tajemnicach Różańca” widać także inną cechę – mianowicie dekoracyjność. Wszystkie sceny są bowiem wypełnione wielką ilością rozmaitych zdobień i ornamentów. Często obok głównych, rzeźbionych postaci, umieszczone zostały, bez dbałości o proporcje, albo gipsowe anioły o wiele większych rozmiarów, albo dużo mniejsze papierowe, drukowane postaci świętych. Ci ostatni na dodatek nie są w żaden sposób związani z występującą sceną, po prostu wypełniają przestrzeń. Na trzecim i czwartym poziomie jako tło centralnych scen umieszczone są odpowiednio: gipsowa figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem i obraz Matki Boskiej Nieustającej Pomocy. Te religijne kompozycje i postaci wzajemnie wzmacniają religijny przekaz. Można nawet mówić o nadmiarze religijnych symboli, swoistym religijnym *horror vacui*. Całość ma zatem ogromny sensualny wymiar, tak bardzo charakterystyczny dla ludowej religijności.

Wg opowieści rodzinnej pewnego razu szafą zainteresował się ksiądz odwiedzający dom Staszaków na kolędzie. Chciał nawet zabrać ją do kościoła. Jednak zdecydowano, że w muzeum zobaczy ją więcej osób. Szafa po raz pierwszy została pokazana szerokiej publiczności w 1999 r. na wystawie czasowej zatytułowanej *W niebie i na ziemi. Oblicza religijności ludowej*<sup>8</sup>. Na ekspozycję przybyli niektórzy członkowie rodziny Staszaków, żeby obejrzeć „swoją” szafę. Wykonali także przy niej pamiątkowe fotografie. W tej formie powróciła ona do miejsca swojego powstania. Od roku 2010 – po przejściu gruntownej konserwacji – szafa „Tajemnice Różańca” zajęła poczesne miejsce na wystawie stałej *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850-1950)*<sup>9</sup>. W obydwóch wypadkach oraz w publikacjach towarzyszących wystawom jako autor funkcjonuje już Franciszek Staszak.

---

8 Scenariusz: Hubert Czachowski i Hanna Gruszczyńska.

9 Szafa znajduje się w części wystawy zatytułowanej *Poczucie sacrum* (autor: Hubert Czachowski). Cała wystawa była dziełem zespołowym, a jej kuratorkami były Hanna M. Łopatyńska i Kinga Turska-Skowronek.

## BIBLIOGRAFIA

Czachowski Hubert, *Elementy plastyczne w zwyczajach i obrzędach* [w:] *Sztuka ludowa Pałuk. Przeszłość i terażniejszość*, red. Wanda Szkulmowska, Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, Bydgoszcz 1996, s. 83-96.

Czachowski Hubert, Gruszczyńska Hanna, *W niebie i na ziemi. Oblicza religijności ludowej*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1999.

Niebrzegowska Stanisława, *Polski sennik ludowy*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996.

*Pałuki. Konkursy sztuki ludowej w Szubińskim Domu Kultury 1963-2007*, red. Wanda Szkulmowska, Szubiński Dom Kultury, Toruń 2007.

*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.

## SUMMARY

**‘MYSTERIES OF THE ROSARY’ WARDROBE –  
THE OBJECT’S SECRETS**

This is a story of one object. An extraordinary object with a seemingly extraordinary history as well even though the information on it is scarce. Even the name itself is troubling because there is no real equivalent for it. Therefore, we have a highly unique object – a 6-level wardrobe with 15 scenes corresponding ‘Mysteries of the Rosary’ depicted on it. Several dozen sculpted wooden, plaster and paper figurines have been used to illustrate them.

This special object joined the museum collection 40 years ago but unfortunately it had lacked any basic data. However, after many years fate allowed us to discover the author’s name and the information on its creation. This article, therefore, is not only about folk religiousness and aesthetics but also about complicated life turns of a museum object, i.e. its context biography.

The author Franciszek Staszak was born in 1856, he lived in Szubin in Pałuki. He was a carpenter, a basket weaver, a gardener and he had a band. He worked on his handiwork during winter evenings for 7-8 years. This kind of work with an immense number of small elements and details was very arduous, which caused exhaustion. This is why he decided to give up the work. However, then, he had a dream in which he heard a command to finish the work. And accordingly he worked on. Dreams were treated like prophecies which gave directions for future life. This command concerned a religious object and, in common belief, sacrum could be manifested through dreams and Staszak was a deeply religious person. This is a unique vivid expression of individual religiousness, possibly created with votive or piacular intentions. The rosary prayer itself played an important role in Catholic spirituality and was strongly recommended by the Church authorities.

In rosary prayer the sequence of particular scenes is put in a chronological order according to the biblical story. However, Staszak modified the entire arrangement to comply with a sense of folk aesthetics. He gave preference to a symmetrical arrangement of placing the scenes which outweighed the chronological order.

## Z NOGATU NAD DRWĘCĘ. PROM „JAN” Z KĘPEK

Mówiąc o żegludze śródlądowej zazwyczaj myślimy o spławianiu towarów drogą wodną. Bezspornie transport taki był przez wieki bardzo opłacalny, nawet przy wykorzystaniu jedynie naturalnie istniejących dróg wodnych, a jego znaczenie wzrosło jeszcze dzięki budowie kanałów, które równocześnie wydatnie zwiększyły jego zasięg. Jednak transport wodny to także liczne przeprawy przez rzeki. Przewożenie ładunków drobnicowych i handel nimi oraz ruch lokalny oparte były głównie na zaprzęgach zwierzęcych i sieci dróg, które prawie zawsze napotykały na jakiś ciek wodny, będący dla transportu kołowego przeszkodą. Często przeprawiano się przezeń w bród, gdy dno było grząskie moszczono je np. gałęziami lub kamieniami, a następnie miejsca te oznakowywano. Przez większe rzeki przeprawiano się wykorzystując środki transportu wodnego, przy czym do przedostania się na drugi brzeg nawet kilku osób wystarczała niewielka łódka. Problem pojawiał się w przypadku pojazdów zaprzęgowych. W tym celu zaczęto budować szersze, płaskodenne typy statków przewozowych<sup>1</sup> oraz wybierano dla nich miejsca o łagodnie schodzącym brzegu rzeki. Takie przeprawy przystosowane do przewozów międzybrzegowych miały swoje stałe punkty, krzyżowały się na nich liczne szlaki komunikacyjne i handlowe, powstawały przy nich karczmy, z czasem wykształciły się także osady, w których dokonywano wymiany handlowej i oferowano usługi rzemieślnicze, rozwijały się też często w tych miejscach ośrodki szkutnicze<sup>2</sup>. Na ziemiach polskich o miejsca te określano terminem „przewóz”, który pojawia się już w 1595 r. w poemacie Sebastiana Fabiana Klonowica *Flis, to jest spuszczenie statków Wisłą i inszemi rzekami do niej przypadającemi*. W poemacie pada także termin „szerokie pramy” na określenie statków przewozowych<sup>3</sup>. Ślady przewozów zachowały się w nazwach wielu miejscowości lub ich części, przy których są lub częściej były miejsca przepraw promowych. Przykłady: na Wiśle – Przewóz, przysiółek wsi Spytkowice;

1 W. Ossowski, *Przemiany w szkutnictwie rzeczonym w Polsce. Studium archeologiczne*, Gdańsk 2010, s. 41-41.

2 B. Orłowski, *Rzeki jako wyzwanie dla techniki* [w:] *Rzeki. Kultura, cywilizacja, historia*, t. 2, red. J. Kułtuniak, Katowice 1993, s. 53.

3 S. F. Klonowic, *Flis, to jest spuszczenie statków Wisłą i inszemi rzekami do niej przypadającemi*, Chełmno 1862, s. 19.



na Warcie – Przywóz; na Pilicy Przewóz; na Bugu Przewóz Nurski, czy też wieś Przewóz nad Jeziorem Raduńskim. Powstające u przewozów karczmy nazywano Wygoda lub Czekaj<sup>4</sup>, a rozwijające się później w ich pobliżu osady przejmowały te nazwy<sup>5</sup>. Dobrym przykładem będzie tu Wygoda nad Drwęcą pod Toruniem<sup>6</sup>, osada, w początkach istnienia jednodworcza (karczma), która powstała właśnie przy przeprawie promowej przez rzekę<sup>7</sup>, istniejącej do 1893 r., gdy zbudowano most na Drwęcy<sup>8</sup>. Nad Sanem, w przysiółku Czekaj Pniowski, przeprawa promowa istnieje do dzisiaj. W latach 30. i 40. XX w. na samej Warcie funkcjonowało przynajmniej czterdzieści przewozów<sup>9</sup>. W latach 1950-1965 tylko na Wiśle, Narwi, Bugu i Pilicy istniało około 90 czynnych przepraw<sup>10</sup>.

Założycielka Muzeum Etnograficznego w Toruniu, profesor Maria Znamierowska-Prüfferowa, prowadząc badania terenowe w latach powojennych zainteresowała się architekturą wodniacką, która już wtedy znikła z rzecznej krajobrazu. Obserwacja ta zrodziła myśl o uratowaniu elementów tej architektury, czego efektem było pozyskanie na przełomie lat 60. i 70. XX w. trzech barek mieszkalnych, z których jedna eksponowana jest w Parku Etnograficznym w Toruniu, zaś dwie w Parku Etnograficznym w Kaszczorku<sup>11</sup>. W następnych latach wzbogacono dalej ekspozycje, i tak w Kaszczorku znalazły się dwie budki rybackie, wiata jeziorna, bat piaskarski oraz dwie tafle tratwy flisackiej<sup>12</sup>. W latach 90. XX w. pracownicy Działu Rybołówstwa i Zajęć Wodnych powzięli myśl o uzupełnieniu tej ekspozycji i pozyskaniu do zbiorów promu przewozowego, ponieważ już wówczas obserwowano stopniowy zanik tego typu przepraw przez rzeki<sup>13</sup>.

4 Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. III, Warszawa 1972, s. 9-11.

5 *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. I, Warszawa 1880, s. 170, 790.

6 H. Maercker, *Geschichte der ländlichen Ortschaften und der drei kleineren Städte des Kreises Thorn in seiner früheren Ausdehnung vor der Abzweigung des Kreises Briesen i. J. 1888*, Danzig 1899-1990, s. 590. W osadzie wymieniony jest jeden karczmarz.

7 *Der Kreis Thorn. Statistische Beschreibung*, Thorn 1886, s. 184.

8 „Most na Drwęcy w Złotorzy oddano wczoraj do użytku publicznego. Dla Złotorzy i kawałka za Drwęcą do Prus należącego jest to komunikacja nader ważna”, „Gazeta Toruńska”, 17.12.1893 r.

9 [http://www.fjordfaehren.de/d/d\\_warthe.htm](http://www.fjordfaehren.de/d/d_warthe.htm) [dostęp: 02.09.2016].

10 A. W. Reszka, *Wiślane statki i techniki nawigacyjne od XVI do XX w.*, Gdańsk 2012, s. 153.

11 A. Trapszyc, *Mieszkalne barki wodniaków wiślanych [w:] Ochrona Morskiego i Rzecznego Dziedzictwa Kulturowego w Polsce. III Konferencja Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego*, Szczecin 1996 – maj 20-21, Szczecin 1997, s. 121.

12 A. Trapszyc, *Realizacje skansenowskie w Kaszczorku pod Toruniem w świetle ochrony i upowszechniania nawodnego dziedzictwa kulturowego*, „Studia i Materiały Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku. VII Konferencja Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego, Tomaszów Mazowiecki 2004”, Gdańsk 2006, s. 56-68.

13 Wówczas kierownikiem Działu była mgr Irena Wronkowska (w latach 1989-1999), pracownikiem mgr Artur Trapszyc.

W 1993 r. Zarząd Dróg w Elblągu wycofał z eksploatacji prom pasażersko-towarowy o numerze GD-III-261 i nazwie własnej „Jan”, który do tego momentu obsługiwał przeprawę przez Nogat w miejscowości Kępki, na 50,8 kilometrze rzeki. Ze względu na zły stan techniczny uniemożliwiający jego dalsze użytkowanie do przewozu międzybrzegowego Zarząd Dróg w Elblągu przekazał prom do stoczni remontowej w Elblągu na złomowanie. Muzeum Etnograficzne w Toruniu jesienią 1993 r. podjęło starania o nieodpłatne pozyskanie tej jednostki i w dniu 13 września 1994 r. nastąpiło protokolarne przekazanie promu. Po wstępnym rozpoznaniu jego stanu zachowania podjęto decyzję o transporcie drogą wodną z basenu portowego w Elblągu przez Nogat, Wisłę, przyujściowy odcinek Drwęcy do Torunia-Kaszczorka. W stoczni remontowej w Elblągu dokonano niezbędnych prac w celu przystosowania promu do takiej podróży w jedną stronę, między innymi zdemontowano klapy najazdowe oraz budkę przewoźnika<sup>14</sup>. Po ich zakończeniu 10 października Polski Rejestr Statków wydał dla promu międzybrzegowego GD-III-261<sup>15</sup> „Zaświadczenie o zdolności do jednorazowej podróży” z Elbląga do Torunia, przy czym w rubryce Armator widnieje już Muzeum Etnograficzne w Toruniu<sup>16</sup>. Prom miał wyruszyć w tę podróż w zestawie z holownikiem „Janeczka”<sup>17</sup>. Warunki żeglugowe i nawigacyjne na Wiśle w IV kwartale 1994 r. ze względu na silne wypłylenia, zwłaszcza w okolicach Chełmna, były na tyle trudne, że Inspektorat Żeglugi Śródlądowej w Gdańsku nie wydał zezwolenia na podróż w takim zestawie. Zalecono zastosowanie jednostki holowniczej o zanurzeniu mniejszym niż 0,80 m. Muzeum zwróciło się do armatora bliższego portowi docelowemu, czyli do Przedsiębiorstwa Państwowego Żegluga Bydgoska, które przeznaczyło do tego zadania pchacz typu „Tur”. Inspektorat Żeglugi Śródlądowej wydał 27 października stosowne zezwolenie ważne do 25 listopada. 17 listopada prom „Jan” wyruszył w zestawie z pchaczem „Tur B-06”, pod kierownictwem kapitana żeglugi śródlądowej I klasy Feliksa Gajewskiego<sup>18</sup>, i dotarł do Malborka,

14 Prace te zalecone zostały przez polski Rejestr Statków.

15 GD – Gdańsk, III – Rejon Pływania (rzeki, kanały i niektóre jeziora), 261 – nr rejestracyjny.

16 Warto zauważyć, że zaświadczenie to było ważne do 30 listopada 1994 r. Teczka Gromadzenie Muzealiów – Prom „Jan” (MET/49320). Pozyskanie do zbiorów, 1994-1998, Archiwum Naukowe MET, sygn. 88/6.

17 Holownik ten został wyposażony w silnik SW 400 „Rekin” o mocy 95 KM, armatorem był prywatny przedsiębiorca z Gdyni. Teczka Gromadzenie Muzealiów – Prom „Jan” (MET/49320), Pozyskanie do zbiorów, Archiwum Naukowe MET, sygn. 88/6.

18 „Tur” to typ pchacza produkowany w latach 60. i na początku lat 70. XX w. w Tczewskiej Stoczni Rzecznej. Pierwotnie przeznaczone były one na Odrę, później na dolną Wisłę, pchacz „Tur-B-06” zastał w tej stoczni wyprodukowany w 1963 r., [http://www.zegluga.wroclaw.pl/forum/viewthread.php?thread\\_id=520](http://www.zegluga.wroclaw.pl/forum/viewthread.php?thread_id=520) [dostęp: 09.08.2016]. Projekt tego pchacza powstał w Pracowni II Biura Projektów i Studiów Taboru Rzecznego we Wrocławiu, *Dziedzictwo morskie i rzeczne Polski*, red. S. Januszewski, Warszawa 2006, s.177-178.



Il. 1. Prom „Jan” na postoju w Porcie Zimowym w Toruniu, grudzień 1994, fot. Marian Kosicki

a następnie 6 grudnia wyruszył do Bydgoszczy. Trasę z Bydgoszczy do Torunia pokonał w towarzystwie holownika „Bzura”, prowadzonego przez kapitana żeglugi śródlądowej Witolda Wesołowskiego<sup>19</sup>. Ostatecznie do Portu Zimowego w Toruniu dotarł 10 grudnia 1994 r. w godzinach południowych i został przejęty przez pracowników Działu Rybołówstwa i Zajęć Wodnych Muzeum<sup>20</sup>. Transport drogą wodną odbywał się w trudnych warunkach żeglugowych i stąd znaczne opóźnienie, które zapewne przez nikogo nie zostało przewidziane, skoro w notatce sporządzonej w dniu 11 sierpnia tego samego r. czas holowania oceniono na okres od dwóch do sześciu dni, a zaświadczenie o zdolności żeglugowej do jednorazowej podróży traciło ważność 30 listopada<sup>21</sup>. Ta „jednorazowa podróż” promu „Jan” o numerze ewidencyjnym GD-III-261 z Nogatu nad Drwęcę zakończyła się w Kaszczorku, gdzie prom dotarł 22 grudnia 1994 r. i tu otrzymał jeszcze jeden numer, tym razem muzealny numer inwentarzowy MET/49320. Na miejsce, w którym jest obecnie eksponowany posadowiono go dopiero we wrześniu następnego roku, ponieważ wymagał naprawy i konserwacji, zarówno pokładu, jak i stalowego kadłuba (il. 2).

19 Holownik „Bzura”, to holownik typu HM300. Został wyprodukowany w 1957 r. w Głogowskiej Stoczni Rzecznej, W 1994 r. jego armatorem było Przedsiębiorstwo Państwowe Żegluga Bydgoska [http://www.zegluga.wroclaw.pl/forum/viewthread.php?thread\\_id=84](http://www.zegluga.wroclaw.pl/forum/viewthread.php?thread_id=84) [dostęp: 9.08.2016].

20 To trudne organizacyjnie przedsięwzięcie ze strony Muzeum nadzorowali mgr Irena Wronekowska – kierownik Działu i mgr Artur Trapszyc, Teczka Gromadzenie Muzealiów – Prom Jan (MET/49320), Pozyskanie do zbiorów, Archiwum MET, sygn. 88/6.

21 Teczka Gromadzenie Muzealiów – Prom „Jan” (MET/49320), Pozyskanie do zbiorów, Archiwum MET, sygn. 88/6.



Il. 2. „Jan” w Parku Etnograficznym w Kaszczorku, 1995, fot. Artur Trapszyc

Prom „Jan” zbudowano w 1978 r., niestety nieznana jest stocznia, w której powstał, można jedynie domniemywać, że była to stocznia w Elblągu<sup>22</sup>. Kadłub o burtach prostych, przy czym dno przechodzi w burtę pod kątem 90 stopni, wykonano z arkuszy blachy stalowej o grubości 4,5 i 5,0 cm, jego podcięcia ku górze są z obydwu stron identyczne. W rzucie poziomym ma kształt prostokąta o długości 12,5 m i szerokości 4,12 m.

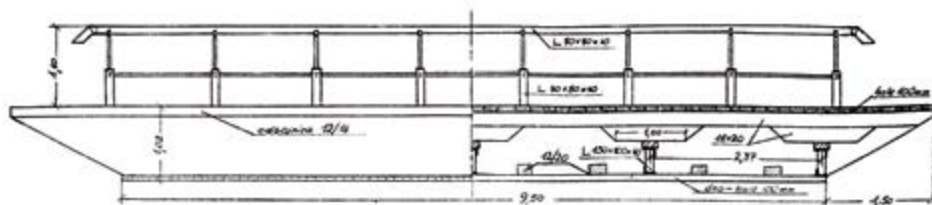
Gdy jeszcze powszechnie stosowano promy drewniane, budowane były one zazwyczaj przez samych użytkowników na rzucie prostokąta o prostych burtach. Materiał drewniany użyty na konstruowanie dna był znacznie grubszy, niż ten użyty do budowy burt. Cechą charakterystyczną tych jednostek był także brak zaokrąglenia, czyli obła, w miejscu, gdzie dno kadłuba przechodzi w burtę<sup>23</sup>. W okresie międzywojennym zaczęto budować promy stalowe, ale ich konstrukcję i kształt oparto na wcześniejszych drewnianych, wypróbowanych jednostkach<sup>24</sup>.

Na dnie kadłuba promu „Jan” ułożono wzdłużnie drewniane bale, które poprzecznie połączono również drewnianymi dennikami. W miejscu podcięcia zastosowano grodzie zderzeniowe. Pozostałe trzy półgrodzie dzielą wnętrze

22 Karta Ewidencyjna Promu przewozowego Rejonu Dróg Publicznych w Elblągu.

23 W. Ossowski, op. cit., s. 44; A. Żylicz, *Statki śródlądowe*, Gdańsk 1979, s. 202; A. W. Reszka, *Wiślane statki i techniki nawigacyjne od XVI do XX w.*, Gdańsk 2012, s. 155; D. Kunicka, Wywiad terenowy z 25.11.2015 r. we wsi Kępki, Archiwum Naukowe Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.

24 A. W. Reszka, *Przewozy i statki przeprawowe, VII Konferencja Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego, Tomaszów Mazowiecki 2004*, „Studia i Materiały Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku”, Gdańsk 2006, s. 43.



Il. 3. Widok burty i przekrój podłużny promu „Jan”, źródło: Teczka Gromadzenie Muzealiów – Prom „Jan” (MET/49320). Pozyskanie do zbiorów, Archiwum Naukowe MET, sygn. 88/6

kadłuba na cztery przedziały. W górnej części pomiędzy burtami zamontowano kratownicę składającą się z poprzecznych i podłużnych usztywnień – stalowych kształtowników, a bezpośrednio na nich został ułożony pokład z bali sosnowych o grubości 100 mm i szerokości ok. 200 mm (il. 3). To oryginalne poszycie zachowało się jedynie na klapach najazdowych<sup>25</sup>. Zarówno na pokładzie, jak i na klapach bale położono poprzecznie, od burty do burty, nie łącząc ich. Obecnie, przy trudnościach z pozyskaniem odpowiedniego materiału, poszycie pokładu układa się z krótszych desek, a łączenia zasłania teownikiem. Obie klapy podwieszono na krótkich łańcuchach do dwóch stalowych ramion, dla zrównoważenia ciężaru na każdym z nich osadzono po siedem ciężarków w kształcie krążków. Prom posiada cztery knagi cumownicze. Nadburcia wykonano ze stali, jedno z kształtowników tworzących konstrukcję ażurową, drugie zaś od strony liny nośnej ze spawanych arkuszy blachy. Na tym właśnie nadburciu umieszczono na dwóch tablicach nazwę promu „Jan” i jego numer ewidencyjny (GD-III-261) oraz nazwę armatora (RDP Elbląg)<sup>26</sup> i m/p Kępki (miejsce postoju). Napisy wykonano ręcznie bez użycia szablonu. Na pokładzie znajduje się niewielka budka przewoźnika, skrzynia do przechowywania sprzętu pomocniczego i ratowniczego oraz maszty do zawieszania sygnalizacji: nocnej – latarni, sygnalizacji dziennej – zielonej stalowej kuli oraz czerwonych chorągiewek (il. 4).

Wymiary promu zaczerpnięte z Karty rejestracyjnej Inspektoratu Żeglugi Śródlądowej w Gdańsku z dnia 14 listopada 1989 r. i Karty ewidencyjnej Rejonu Dróg Publicznych w Gdańsku:

- największa długość 16,80 m (z klapami najazdowymi)
- największa szerokość 4,28 m
- zanurzenie bez ładunku 0,46 m
- największe dopuszczalne zanurzenie 0,75 m
- wysokość burty 1,02 m

<sup>25</sup> Zwane są również klapami wjazdowymi.

<sup>26</sup> RDP – Rejon Dróg Publicznych.



Il. 4. Prom „Jan” w Parku Etnograficznym w Kaszczorku, wrzesień 2016, fot. Dorota Kunicka

Wieś Kępki, z której pochodzi prom „Jan” znajduje się w województwie pomorskim, powiecie nowodworskim i obecnie leży na lewym brzegu rzeki Nogat na Żuławach Wiślanych. W źródłach po raz pierwszy pojawia się pod nazwą Sura w 1295 r. w dodatku do pierwszego rejestru czynszowego miasta Elbląga z lat 1295-1290<sup>27</sup>.

Rejestr ten wzmiankuje, że

Fleischer Berthold wpłaca rocznie ½ marki za dzierżawę dóbr, w skład których wchodzi Sura<sup>28</sup>. W 1925 Eugen Gustav Kerstan w pracy *Die Geschichte des Landkreises Elbing* opisuje wieś podając jej ówczesną nazwę Zeyer. Przypuszcza on, że pierwotna nazwa pochodzi od pobliskiej rzeki Sura, której miano ma pochodzenie staropruskie i znaczy słony<sup>29</sup>. W średniowieczu przez osadę prowadziła droga z Elbląga do Gdańska i na odcinku Elbląg – Marzęcino wiodła zapewne przez most na Nogacie koło wsi Kępki<sup>30</sup>. W początkach XV w. na Nogacie istniały dwa mosty i przynajmniej pięć przewozów<sup>31</sup>. Most ten, zapewne drewniany, jest wielokrotnie wzmiankowany w księdze rachunkowej starego miasta Elbląga za lata 1404-1414 przy okazji często dokonywanych napraw i wyasygnowanych na to środków. Wieś pojawia się tu pod wieloma różnymi nazwami, między innymi Zuerere, Czuere, Schzur, Sure<sup>32</sup>. W zasadzie nie ma pewności, kiedy we wsi Zeyer zamiast mostu pojawił się przewóz międzybrzegowy, ale na mapie Friedricha Schroettera z przełomu XVIII i XIX w. figuruje już jako Fähre (przewóz) (il. 5), a od XIX w. do roku 1945 na mapach obok miejscowości Zeyer na Nogacie zamieszczano zawsze skrót W.F. – Wagenfähre (przewóz dla pojazdów). Przeprawa obsługiwała nie tylko ruch na drodze do Gdańska, ale także ruch lokalny, także w obrębie wsi Zeyer, ponieważ zabudowania gospodarcze wsi posadowione były na zachodnim

27 W. Długokęcki, *Osadnictwo na Żuławach w XIII i początkach XIV w.*, Malbork 1992, s. 122-123.

28 E. G. Kerstan, *Die Geschichte des Landkreises Elbing*, Elbing 1925, s. 417.

29 Ibidem, s. 416.

30 W. Długokęcki, *Przewozy na Żuławach na tle sieci drożnej w średniowieczu* [w] *Osadnictwo nad Dolną Wisłą w Średniowieczu*, red. S. Gierszewski, Warszawa 1980, s. 172.

31 Ibidem, s. 173. Z zamieszczonej w pracy mapy wynika, że mosty znajdowały się w Malborku i właśnie w Kępkach.

32 M. Peluch, *Nowa księga rachunkowa starego miasta Elbląga 1404-1414*, cz. I, Warszawa – Poznań – Toruń 1987, s. 11, 34, 97, 104, 150.



Il. 5. Schroetter, Friedrich Leopold, Karte von Ost-Preussen nebst Preussisch Litthauen und West-Preussen nebst dem Netzdistrict aufgenommen unter Leitung des Königl. Preuss. Staats Ministers Frey Herrn von Schroetteer in den Jahren von 1796 bis 1802 (fragment).  
 Źródło: Centralna Biblioteka Geografii i Ochrony Środowiska Instytutu Geografii i Przemysłowego Zagospodarowania PAN, sygn. C.640 [1-25] [IX-9o] <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=829> [dostęp: 08.08.2016]

brzegu Nogatu, zaś na wschodnim znajdował się ewangelicki kościół z plebanią i cmentarz oraz rozległa plaża, chętnie wykorzystywana przez mieszkańców<sup>33</sup>. Była nie tylko miejscem kąpeli, ale także wiejskich zabaw przy muzyce<sup>34</sup>. W 1895 r. Zeyer zamieszkiwało 755 osób<sup>35</sup>, a w 1905 r. 649<sup>36</sup>. W 1945 r. kościół został zburzony, niemalże wszystkie rodziny o pochodzeniu niemieckim wyjechały, a osiedliła się ludność z innych części kraju. Ostatnia fala osadnicza dotarła tu z pogranicza polsko-ukraińskiego wiosną i latem 1947 r.<sup>37</sup> Wieś otrzymała nazwę Porzeczce<sup>38</sup>. W pamięci niewielu pozostałych rdzennych mieszkańców i pierwszych powojennych osadników zachował się obraz bardzo zamożnej wsi. Mieściła się tu karczma, piekarnia, masarnia, mleczarnia, młyn, gospoda, poczta, dwa sklepy. W czasie wylewów była otoczona wodą i musiała być samowystarczalna. W okresie powojennym wieś zamieszkiwało znacznie mniej osób, więc nowi mieszkańcy część budynków rozebrali – drewniane na opał, murowane dla cegieł<sup>39</sup>. W czasie Narodowego Spisu Powszechnego w 2011 r. Kępki liczyły 300 mieszkańców<sup>40</sup>. Warto zaznaczyć, że mimo iż prawdopodobnie od 1956 r. wieś nieprzerwanie nosi taką nazwę, to nazwa Porzeczce bardzo zakorzeniła się w świadomości powojennych mieszkańców i do dziś jeszcze czasem tak ją właśnie nazywają<sup>41</sup>. Od 1945 do 2005 r. istniał w Kępkach nieprzerwanie całoroczny przewóz międzybrzegowy. Do roku 1948 obsługiwał go, pochodzący jeszcze z lat 30. XX w., drewniany prom. Była to jednostka zbudowana na rzucie prostokąta z bali dębowych, z ruchomymi kłapami najazdowymi mocowanymi do kadłuba na zawiasach. Nadburcia były dość wysokie, około 1 m, prawdopodobnie pełne. Prom prowadzono wzdłuż liny rozpiętej między brzegami rzeki za pomocą drewnianej „pały” z okrągłą rękojeścią<sup>42</sup>. W maczugowatym zgrubieniu tego narzędzia wyżłobiono ukośny rowek,

33 Obecnie ta część wsi, po drugiej stronie Nogatu nosi nazwę Bielnik Drugi i jest odrębną osadą.

34 D. Kunicka, Wywiad terenowy z 25.11.2015 r. we wsi Kępki, Archiwum Naukowe MET.

35 *Gemeindelexikon für die Provinz Westpreussen: auf Grund der Materialien der Volkszählung vom 2. Dezember 1895 und anderer amtlicher Quellen*, Berlin 1898, s. 6.

36 *Gemeindelexikon für die Provinz Westpreussen: auf Grund der Materialien der Volkszählung vom 1. Dezember 1905 und anderer amtlicher Quellen*, Berlin 1908, s. 42.

37 A. W. Brzezińska, M. Wosińska, *Ukraińcy na Żuławach – szok kulturowy jako wspólna pamięć i osobiste doświadczenie* [w:] *Żuławy. W poszukiwaniu tożsamości: materiały z sesji naukowej zorganizowanej 15 listopada 2008 r. przez Oddział Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku we współpracy z Instytutem Etnologii i Antropologią Kulturową Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Instytutem Etnologii i Antropologią Kulturową Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*, red. A. W. Brzezińska, Gdańsk 2009, s. 51.

38 *Plan rozwoju miejscowości Kępki*, Załącznik do Uchwały nr 194/XXII/2008 Rady Miejskiej w Nowym Dworze Gdańskim, Kępki 2008, s. 2.

39 A. Trapszyc, I. Wronkowska, Wywiad terenowy z 13.09.1994 r., Archiwum Naukowe MET.

40 [http://www.polskawliczbach.pl/wies\\_Kepki\\_pomorskie](http://www.polskawliczbach.pl/wies_Kepki_pomorskie) [dostęp: 16.08.2016].

41 D. Kunicka, Wywiad terenowy z 25.11.2015 r. we wsi Kępki, Archiwum Naukowe MET.

42 A. W. Reszka, op. cit., s. 43, rys. 25, s. 54.





Il. 6. Przewoźnicy na promie demonstrują prowadzenie promu przez Nogat za pomocą drewnianych „pał”, Kępki, lata 50. XX w. Ze zbiorów prywatnych, fot. N.N.

który nakładano na rozpiętą linę i idąc wzdłuż burty w kierunku przeciwnym do poruszającego się promu przeciągano go w poprzek rzeki (il. 6)<sup>43</sup>. Pały wykonywali sami przewoźnicy z drewna jesionowego. Przeprawie towarzyszyła drewniana łódka ratunkowa, a na pokładzie były bosaki i wiosła pychowe, nie było natomiast żadnej sygnalizacji dziennej czy nocnej. Jednorazowo można było przeprowadzić dwa wozy konne. Przeprawa nie funkcjonowała tylko podczas bardzo mroźnych zim<sup>44</sup>. Następny prom zbudowano na pontonie pochodzącym prawdopodobnie z jakiejś jednostki wojskowej, natomiast wszystkie kolejne miały spawane stalowe kadłuby<sup>45</sup>. W 1978 r. zaczął swoją pracę prom „Jan”, eksploatowany do 1993 r. (il. 7). W latach 1994-2005 przeprawę w Kępkach obsługiwał „Jan II”<sup>46</sup>.

Nadawanie męskich imion promom jest często spotykane. W niedalekich Kępkach Wielkich, również na Nogacie pływał prom „Wacław”, a jego następcą był „Wacław II”. Bardzo znany jest w Polsce prom „Józef” pływający na Odrze w Zdziechowicach. Na samej Warcie pływa przez rzekę pięć promów o męskich imionach:

43 D. Kunicka, Wywiad terenowy z 28.10.2016 r., Archiwum Naukowe MET. Taką technikę stosuje się na przeprawie w Zdziechowicach na 108,36 km rzeki Odry, którą obsługuje prom „Józef”.

44 A. Trapszyc, wywiad terenowy z 07.04.1999 r., Archiwum Naukowe MET.

45 Dwaj przewoźnicy podawali nieco inną liczbę następujących po sobie jednostek przewozowych do 1978 r. – dwie lub trzy. A. Trapszyc, Wywiad terenowy z 07.04.1999 r., Archiwum Naukowe MET. A. Trapszyc, I. Wronkowska, Wywiad terenowy z 13.09.1994 r., Archiwum Naukowe MET.

46 Prom „Jan II” miał numer ewidencyjny GD-03-029.



Il. 7. Prom „Jan” na przeprawie przez Nogat. Kępk, prawdopodobnie lata 80. XX w. Ze zbiorów prywatnych, fot. N.N.

„Feliks”, „Klemens”, „Nikodem”, „Wiesław” i „Zdzisław”. Na rzece San w przysiółku Czekaj Pniowski i na Dunajcu w miejscowości Piaski-Drózków kursują promy o nazwie „Bartek”. Przewoźnicy oraz mieszkańcy okolicznych wsi zazwyczaj nie potrafią udzielić informacji dlaczego prom nosi takie, a nie inne imię męskie. W kilku jednak przypadkach udało się uzyskać informację o pochodzeniu imienia od jednego ze starszych przewoźników i jest duże prawdopodobieństwo, że tak też było w przypadku promu z Kępek. Według synów przewoźników z Kępek miano jednostce nadano na cześć jednego z pierwszych powojennych przewoźników – Jana<sup>47</sup>. Obecnie promom raczej nadaje się nazwę określającą miejsce jego kursowania, np. „Ziemia Mielnicka” na Bugu, „Janowiec” kursujący przez Wisłę między Kazimierzem Dolnym a Janowcem, czy nie kursujący już prom „Wisła 867”, przy czym liczba w nazwie tej jednostki odnosi się do 867 kilometra Wisły. Najwięcej promów międzybrzegowych posiada jednak tylko numery ewidencyjne bez nazwy własnej.

Z biegiem czasu stosowane na przeprawie w Kępkach jednostki przewozowe były coraz nowocześniejsze oraz lepiej wyposażone, m.in. w maszt sygnalizacji nocnej z lampami, tyfon sygnalizacyjny, koła ratunkowe i maszt sygnalizacji dziennej, zawsze jednak na pokładzie były bosaki i wiosła oraz „pały” do ręcznego

47 D. Kunicka, Wywiad terenowy z 25.11.2015 r., Archiwum Naukowe MET.



Il. 8. Prom „Jan II”.  
Wyraźnie widoczna  
lina nośna i zapętlo-  
na lina napędowa.  
Kępki, 1995,  
fot. Artur Trapszyc

poruszania promem w razie awarii. Stalową linę, wzdłuż której poruszał się prom, rozpięto w poprzek rzeki, od strony naporu wody, na wysokości około 1,5 m nad jej lustrem, pomiędzy stojącymi na obydwu brzegach windami, dzięki którym uzyskiwano napięcie liny. Ponieważ rozpięta w ten sposób lina stwarzała ogromne niebezpieczeństwo dla żeglugi, prom posiadał maszt sygnalizacji dziennej z dwiema czerwonymi chorągiewkami. Gdy chorągiewki znajdowały się na szczycie masztu oznaczało to zakaz przepływania, także wtedy, gdy prom cumował przy brzegu. Zbliżająca się jednostka żeglugaowa poinformowana ustawionym na brzegu rzeki znakiem informacyjnym E4a (prom na uwięzi) powinna się zatrzymać w bezpiecznej odległości od przeprawy i nadać jeden przeciągły sygnał dźwiękowy. Przewoźnik lub jego pomocnik odblokowywał windę na brzegu w Kępkach i linę opuszczano do wody. Wtedy na promie należało opuścić dwie czerwone chorągiewki. Był to sygnał dla statku, że tor wodny jest wolny. Z biegiem czasu zmieniał się także sposób poruszania promu, w latach 60. lub 70. XX w. zastosowano silnik spalinowy zamontowany na jednej z burt. Silnik poprzez wał napędowy uruchamiał koło po przeciwnej stronie promu, poruszające się po linie nośnej rozciągniętej w poprzek rzeki. W związku ze znacznym hałasem i wysokimi kosztami eksploatacyjnymi napęd spalinowy zastąpiono silnikiem elektrycznym, który stał na brzegu i przewijał zapętloną linę napędową przeciągniętą przez rzekę. Na pokładzie przechodziła ona przez rolki. Przewoźnik za pomocą dźwigni sprzęgał prom, w zależności od planowanego kierunku jazdy, z jedną lub drugą częścią będącej w ciągłym ruchu stalowej liny. W momencie zbliżania się do brzegu odłączał prom od lin napędowych, uzyskując w ten sposób łagodne wytracenie



Il. 9. Budki przewoźników na lewym brzegu Nogatu. Kępki, lata 80. XX w. Ze zbiorów prywatnych, fot. N.N.

prędkości. W razie potrzeby dodatkowo hamował stosując zacisk na nie będącej w ruchu linie nośnej. Użycie silnika elektrycznego zapewne znacznie zmniejszyło poziom hałasu i obniżyło koszty eksploatacyjne, jednak spowodowało rozpięcie nad rzeką trzech lin, zamiast jednej nośnej (il. 8). Tę metodę zastosowano zapewne wtedy, gdy żegluga na Nogacie nie była już tak intensywna, rozwijał się tylko ruch turystyczny, który nasilił się w latach 90. XX w. Podobną przemianę przeszła przeprawa w Kępinach Wielkich na 56 kilometrze rzeki Nogat, obsługiwana przez prom „Wacław”, a potem „Wacław II” wybudowany w 2000 r. w stoczni w Elblągu. Na Nogacie promiarze, bo tak tu o sobie mówili przewoźnicy, pracowali na trzy zmiany, aby przeprawa mogła funkcjonować całą dobę. Najtrudniejsza była praca w zimie, ponieważ rzeka często zamarzała i nawet jeśli nikogo nie przeprawiano, prom przeciągano kilka razy na dobę, aby utrzymać dla niego wolny od lodu tor. W chłodniejsze dni i noce obsługa promu chroniła się w budce. Na lewym brzegu Nogatu stały dwa niewielkie murowane budynki zbudowane na planie kwadratu. Jak twierdzi jeden z dawnych przewoźników oba zbudowane zostały jeszcze przed II wojną światową właśnie na potrzeby obsługi przeprawy, w jednej było pomieszczenie dla przewoźnika, w drugiej zaś przechowywano sprzęt (il. 9)<sup>48</sup>.

Przeprawa promowa w Kępkach istniała nieprzerwanie do 2005 r., jednak w wyniku podziału administracyjnego w 1999 r. Nogat stał się granicą między powiatem nowodworskim w województwie pomorskim a powiatem elbląskim w województwie warmińsko-mazurskim (wcześniej Kępki leżały w województwie

48 D. Kunicka, Wywiad terenowy z 25.11.2015 r., Archiwum Naukowe MET.

elbląskim). 27 sierpnia radni powiatu elbląskiego podjęli decyzję o likwidacji przeprawy promowej w Kępkach<sup>49</sup>. W wyniku reformy administracyjnej rzeki często stawały się granicami między powiatami i gminami, które nie mogąc porozumieć się w kwestii finansowania przepraw, likwidowały je. Jednak mieszkańcy Kępek sprzeciwili się likwidacji przewozu, czynnie występując w jego obronie. Na brzegu całą dobę czuwało kilka osób, a prom przymocowano łańcuchami do pacholków na lądzie. W razie przybycia pracowników administracji z zamiarem zabrania „Jana II”, pilnujący mieli uruchomić syrenę i wezwać na pomoc innych mieszkańców<sup>50</sup>. Nikogo nie trzeba było namawiać do uczestnictwa w akcji, która jeszcze po siedemnastu latach napawa uczestników dumą. Całą dobę czuwało przy promie kilka, a nawet kilkanaście osób i jak wspominają, ta akcja i wspólny, żywotny cel bardzo mieszkańców do siebie zbliżyły. W czasie dyżurów, zwłaszcza nocnych, kwitło życie towarzyskie i było bardzo „wesoło”. Często protestujących mieszkańców odwiedzali reporterzy z ogólnopolskiej telewizji i z ośrodków lokalnych oraz z prasy codziennej i periodyków<sup>51</sup>. Pamięć o tamtych wydarzeniach jest ciągle żywa i świadczy o determinacji ludności oraz uświadamia im samym jak duże znaczenie w ich codziennym życiu miała przeprawa<sup>52</sup>. W latach 2004-2005 w Kępkach wybudowano most i w związku z tym przewóz przestał funkcjonować. Prom „Jan II” przycumowano tuż obok nowego mostu, a decyzję o jego sprzedaży Zarząd Powiatu Nowodworskiego podjął uchwałą w dniu 14 listopada 2008 r.<sup>53</sup> Na Nogacie, w Kępinach Wielkich była to wtedy już ostatnia przeprawa promowa i miała ogromne znaczenie, ponieważ wielu mieszkańców tej wsi miało po drugiej stronie Nogatu swoje rodziny i pola uprawne. Z chwilą jej likwidacji w 2012 r. zakończyła się era promów na tej rzece.

Sądzić można, i takie żywiono nadzieje, że wybudowanie mostu w Kępkach wpłynie pozytywnie na rozwój wsi, że zwiększy to ruch turystyczny, wygodniejsza będzie podróż na Mierzeję Wiślaną z ominięciem innych, wprawdzie nowocześniejszych, ale zatłoczonych tras. W planie rozwoju Kępek zatwierdzonym w 2008 r. z dumą podkreślano, że wieś może się szcycić mostem, a prom potraktowano w tym dokumencie jako symbol gorszego czasu przeszłego. Budowa mostu miała być dla Kępek jak „otwarcie okna na świat”<sup>54</sup>. Dziś zdania mieszkańców są na ten temat podzielone. Podkreślają fakt, że most jest wygodniejszy, bo

49 „Gazeta Wyborcza” Olsztyn nr 202, 30.08.1999, s. 3.

50 P. Adamowicz, *Prom przykuty łańcuchami*, „Rzeczpospolita” 13.10.1999 r.

51 D. Kunicka, Wywiady terenowe z 28.10.2016 r.

52 D. Kunicka, Wywiad terenowy z 25.11.2015 r., Archiwum Naukowe MET.

53 Uchwała 179/2008 z dnia 14 listopada 2008 r. w sprawie: Sprzedaży majątku trwałego będącego na wyposażeniu Zarządu Dróg Powiatowych w Nowym Dworze Gdańskim.

54 Plan rozwoju miejscowości Kępki, Załącznik do Uchwały Rady Miejskiej w Nowym Dworze Gdańskim Nr 194/XXII/2008 z dnia 30 października 2008 r., s. 2.



Il. 10. Prom „Jan” w Kępkach. Kierowca przewoźnego samochodu, zapewne turysta, w trakcie rozmowy z przewoźnikiem. Lata 90. XX w. Ze zbiorów prywatnych, fot. N.N.

niezależny od kaprysów pogody, jest zawsze. Jednakże, gdy w Kępkach i Kępinach przewóz był czynny, podróżujący na Mierzeję Wiślaną często celowo przejeżdżali przez jedną z tych wsi, tylko po to, aby przeprowić się promem. Czasem zatrzymywali się tu na krótki postój, fotografowali rzekę z przeprawą oraz wiejską architekturę. Most atrakcją nie jest, więc większość omija Kępki<sup>55</sup>, a ci, którzy z mostu korzystają, są tylko uczestnikami ruchu drogowego i szybko przezeń przejeżdżają nie wiedząc jaką miejscowość mijają i jaka rzeka tu płynie. Duża czy mała, brudna czy czysta, spokojna, czy o wartkim nurcie? Przeprowa promem zmusza do zatrzymania się, wyłączenia silnika i oczekania. Czasem wywiąże się rozmowa z innymi czekającymi czy z przewoźnikiem (il. 10). Tym samym przeprowa, wieś i rzeka pozostają w pamięci. Gdy jeszcze funkcjonowała przeprowa, chętnie jeździli tędy turyści rowerowi. Podobnie było w Kępinach Wielkich, gdzie likwidację tamtejszej przeprowy rowerzyści przyjęli z ogromnym żalem, a niektórzy określali ją nawet słowami „promowa stypa”<sup>56</sup>. A przecież gospodarze powiatu nowodworskiego zdawali sobie sprawę z tego, że prom jest atrakcją turystyczną, umieszczając, jak podkreślali, jedyną na terenie gminy Nowy Dwór Gdański przeprowę promową w analizie SWOT po stronie atutów miejscowości<sup>57</sup>. Kolejną przyczyną, dla której podróżni omijają Kępki, jest utrudnienie przy wjeździe na most na Nogacie od strony wsi Bielnik, który odbywa się niemalże pod kątem prostym, co uniemożliwia minięcie się dwóch większych pojazdów. Dochodzi tam czasem do kolizji, a bardzo często do ostrych sporów kierowców. Tak więc most zamiast otworzyć

55 D. Kunicka, Wywiad terenowy z 25.11.2015 r., Archiwum Naukowe MET.

56 <http://www.bikerelblag.hg.pl/sgtym208.htm> [dostęp: 09.08.2016].

57 Plan rozwoju Miejscowości Kępiny Małe, Załącznik do Uchwały Rady Miejskiej w Nowym Dworze Gdańskim Nr 194/XXII/2008 z dnia 30 października 2008 r., s. 1-4.



Il. 11. Most w Kępkach, listopad 2015, fot. Dorota Kunicka

stek żeglugi śródlądowej płynąca Nogatem z Elbląga do Malborka wprowadzie do celu dotarła, ale wrócić już nie mogła, ponieważ poziom wody w rzece znacznie się podniósł<sup>59</sup>.

Mieszkańcy Kępek dopiero po otwarciu mostu zauważyli, że prom w jakiś sposób ich łączył, chociażby w czasie mobilizacji w 1999 r., gdy przeprawa była zagrożona likwidacją, co podkreśla jeden z mieszkańców, syn przewoźnika promowego<sup>60</sup>. Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że prom dla społeczności tej wsi nad Nogatem był „nasz”, był częścią wsi jak kościół czy sklep, w każdym razie na pewno mieszkańcy mieli do niego jakiś emocjonalny stosunek. Informacja, że „Jan” jest eksponowany w Parku Etnograficznym w Kaszczorku wywołuje w rozmowach poruszenie i bardzo pozytywne reakcje. W trakcie wywiadu syn przewoźnika wyraził to słowami: *to nasz prom nie poszedł na żyletki*<sup>61</sup>. Było to także miejsce spotkań, bo siłą rzeczy czekając na przeprawę, czy w jej trakcie odbywano tam krótkie rozmowy lub chociażby się tylko witano, teraz to się zupełnie zmieniło. Urodzona w Kępkach i do dziś tam mieszkająca informator-ka w średnim wieku, córka przewoźnika promowego, tak skomentowała tę zmianę: *było widać jak dzieci rosną, a teraz przez most to tylko wszyscy bziuu, bziuu i nawet nie wiadomo kto przejechał*<sup>62</sup>. Warto także podkreślić, że przewoźnik znał z widzenia każdego mieszkańca i z natury rzeczy sam również był im znany. Praca na przeprawie dawała mu szeroką wiedzę o niemalże każdym ich ruchu. Gdy w Kępkach lub okolicznych wsiach zdarzyła się jakaś kradzież policjanci pierwsze swoje kroki kierowali do przewoźnika, który jako jedyny mógł odnotować obec-

wieś na świat, w odczuciu niektórych mieszkańców raczej ją od tego świata odciął. Na budowie mostu ucierpiała także, już i tak skromna, żegluga na Nogacie, ponieważ prześwit pod mostem jest niewielki, 3,3 m przy wysokiej wodzie i 3,7 m przy niskiej wodzie (il. 11)<sup>58</sup>. Jeszcze przed oddaniem mostu do użytku, jedna z jedno-

58 D. Kunicka, Wywiad terenowy z 25.11.2015 r., Archiwum Naukowe MET.

59 <http://orka2.sejm.gov.pl/IZ5.nsf/main/0D526183> [dostęp: 08.08.2016].

60 D. Kunicka, Wywiad terenowy z 25.11.2015 r., Archiwum Naukowe MET.

61 Ibidem.

62 Ibidem.



Il. 12 Park Etnograficzny w Kaszczorku, styczeń 2017, fot. Dorota Kunicka

ność „podejrzanego obcego”<sup>63</sup>. Most natomiast zatarł indywidualność sąsiadów, nie pozwala ich zidentyfikować, nazwać po imieniu, ponieważ teraz przez Nogat przejeżdżają samochody, a nie ludzie.

Współcześnie promy przewozowe na rzekach traktujemy jako atrakcję turystyczną do tego stopnia, że jadąc w jakimś określonym celu wybieramy czasem trasę dłuższą, ale z przeprawą przez rzekę, bo w naszej świadomości prom jest ciekawostką. A tymczasem do połowy XX w. wszelkiego rodzaju przewozy funkcjonowały na większości polskich rzek i był to najpowszechniejszy sposób przedostawania się na drugi brzeg. W 1910 r. na Nogacie funkcjonowało przynajmniej 10 promów towarowo-osobowych<sup>64</sup>. W wielu miejscach, np. na Warcie, przewozy promowe były i są podstawą funkcjonowania gospodarstw wiejskich, tak więc rolnicy walczą tam za wszelką cenę o ich utrzymanie (obecnie na tej rzece jest około 20 przepraw)<sup>65</sup>. W zasadzie od przełomu lat 40. i 50. XX w. obserwujemy zanik przepraw promowych, na mapie z 1949 r. na Nogacie widnieją już tylko cztery. Bardzo się to zjawisko nasiliło po ostatniej reformie administracyjnej w 1999 r., kiedy rzeki stały się granicami administracyjnymi, jak widać to na przykładzie Kępek i Kępin Wielkich. Może koszty budowy przeprawy promowej

63 D. Kunicka, Wywiad terenowy z 28.10.2016 r., Archiwum Naukowe MET.

64 R. Eisenschmidt, *Karte für das Kaisermanöver 1910*, Berlin 1910.

65 [http://www.lm.pl/aktualnosci/informacja/104850/w\\_gm.\\_krzymow\\_walczą\\_o\\_przywrocenie\\_promu\\_przez\\_wart](http://www.lm.pl/aktualnosci/informacja/104850/w_gm._krzymow_walczą_o_przywrocenie_promu_przez_wart) [dostęp: 25.06.2016].



w porównaniu z budową mostu nie są duże, ale eksploatacja przepraw promowych to już dużo większy wydatek i ten argument przemawia zwykle za ich likwidacją, zwłaszcza gdy obsługuje najczęściej ruch lokalny. Prom jest też znacznie bardziej kapryśną formą przeprawy niż most, wrażliwą na poziom wody w rzece, siłę wiatru, oblodzenie. Czasem przeprawy promowe są przywracane, ze względu na potrzeby ruchu lokalnego, a także po to, aby podnieść atrakcyjność turystyczną gmin. Tak jest w Gassach (woj. mazowieckie, powiat piaseczyński, gmina Konstancin-Jeziorna), gdzie w 2014 r. reaktywowano przeprawę na Wiśle. Nie ulega jednak wątpliwości, że ten rodzaj żeglugi śródlądowej znika z naszych rzek.

W Parku Etnograficznym w Kaszczorku, Oddziale Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, znajduje się rybacko-rolnicza zagroda, a także ekspozycja rybołówstwa i zajęć wodnych, gdzie zgromadzono obiekty związane z pracą na rzece, w tym przykłady architektury naziemnej oraz jednostki nawodne<sup>66</sup>.

Park leży w zakolu Drwęcy, w pobliżu jej ujścia do Wisły, na terenie wsi Kaszczorek (obecnie dzielnica Torunia), dokładniej – w miejscu dawnej osady Wygoda, która stała się częścią Kaszczorka<sup>67</sup>. To bezpośrednie sąsiedztwo dwóch rzek wywarło ogromny wpływ na mieszkańców zarówno tej wsi, jak i Złotorii, leżącej po drugiej stronie Drwęcy. Większość z nich trudniła się pracą na rzece. Jest to więc bardzo dobre miejsce, aby właśnie tutaj prezentować architekturę oraz inne obiekty muzealne, dające obraz życia mieszkańców okolic nadrzecznych (il. 11). Większość wykonywanych przez nich zajęć już nie istnieje, a zawód przewoźnika promowego zanika współcześnie. Pozyskanie i eksponowanie promu przewozowego „Jan” pozwoliło na uzupełnienie ekspozycji o tego rodzaju jednostkę i zwrócenie uwagi na jeszcze jeden zawód związany z rzeką oraz z ludźmi nad nią mieszkającymi.

66 A. Trapszyc, *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*, Warszawa 1995, s. 64-67.

67 *Skorowidz Miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. Tom XI. Województwo Pomorskie*, Warszawa 1926, s. 57.

## BIBLIOGRAFIA

Adamowicz Piotr, *Prom przykutny łańcuchami*, „Rzeczpospolita” 13.10.1999 r.

Brzezińska Anna Weronika, Wosińska Małgorzata, *Ukraińcy na Żuławach – szok kulturowy jako wspólna pamięć i osobiste doświadczenie* [w:] *Żuławy. W poszukiwaniu tożsamości: materiały z sesji naukowej zorganizowanej 15 listopada 2008 r. przez Oddział Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku we współpracy z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*, red. Anna Weronika Brzezińska, Muzeum Narodowe, Gdańsk 2009.

*Der Kreis Thorn. Statistische Beschreibung*, Druck und Commissionsverlag von E. Lambeck, Thorn 1886.

Długokęcki Wiesław, *Osadnictwo na Żuławach w XIII i początkach XIV w.*, Muzeum Zamkowe, Malbork 1992.

Długokęcki Wiesław, *Przewozy na Żuławach na tle sieci drożnej w średniowieczu* [w] *Osadnictwo nad Dolną Wisłą w Średniowieczu*, red. Stanisław Gierszewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1980.

*Dziedzictwo morskie i rzeczne Polski*, red. Stanisław Januszewski, Fundacja Otwartego Muzeum Techniki, Wrocław 2006.

„Gazeta Toruńska”, 17.12.1893 r.

„Gazeta Wyborcza” Olsztyn nr 202, 30.08.1999.

*Gemeindelexikon für die Provinz Westpreussen: auf Grund der Materialien der Volkszählung vom 2. Dezember 1895 und anderer amtlicher Quellen*, Königliches statistisches Bureau, Berlin 1898.

*Gemeindelexikon für die Provinz Westpreussen: auf Grund der Materialien der Volkszählung vom 1. Dezember 1905 und anderer amtlicher Quellen*, Königliches statistisches Bureau, Berlin 1908.

Gloger Zygmun, *Encyklopedia staropolska*, t. III, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972.

*Karte für das Kaisermanöver 1910*, R. Eisenschmidt, Berlin 1910.

Kerstan Eugen Gustav, *Die Geschichte des Landkreises Elbing*, Elbinger Altertumsgesellschaft, Elbing 1925.

Klonowic Sebastian Fabian, *Flis, to jest spuszczenie statków Wisłą i inszemi rzekami do niej przypadajacemi*, Nakładem Józefa Gólkowskiego, Chełmno 1862.

Maercker Hans, *Geschichte der ländlichen Ortschaften und der drei kleineren Städte des Kreises Thorn in seiner früheren Ausdehnung vor der Abzweigung des Kreises Briesen i. J. 1888*, Danzig 1899-1990.

Orłowski Bolesław, *Rzeki jako wyzwanie dla techniki*, „Rzeki. Kultura, Cywilizacja, Historia”, t. 2, Muzeum Śląskie, Katowice 1993.

Ossowski Waldemar, *Przemiany w szkatnictwie rzeczonym w Polsce. Studium archeologiczne*, Centralne Muzeum Morskie, Gdańsk 2010.

Pelech Markian, *Nowa księga rachunkowa starego miasta Elbląga 1404-1414*, cz. I, PWN, Warszawa -Poznań-Toruń 1987.

*Plan rozwoju miejscowości Kępki*, Załącznik do Uchwały nr 194/XXII/2008 Rady Miejskiej w Nowym Dworze Gdańskim, Kępki 2008.

Reszka Adam Władysław, *Przewozy i statki przeprawowe*, „Studia i Materiały Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku. VII Konferencja Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego, Tomaszów Mazowiecki 2004”, Centralne Muzeum Morskie, Gdańsk 2006.

Reszka Adam Władysław, *Wiślane statki i techniki nawigacyjne od XVI do XX w.*, Centralne Muzeum Morskie, Gdańsk 2012.

*Skorowidz Miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej. Tom XI. Województwo Pomorskie*, Warszawa 1926.

*Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. I, Warszawa 1880.

Trapszyc Artur, *Mieszkalne barki wodniaków wiślanych* [w:] *Ochrona Morskiego i Rzecznego Dziedzictwa Kulturowego w Polsce. III Konferencja Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego, Szczecin 1996 – maj 20-21*, Muzeum Narodowe, Szczecin 1997.

Trapszyc Artur, *Realizacje skansenowskie w Kaszczorku pod Toruniem w świetle ochrony i upowszechniania nawodnego dziedzictwa kulturowego*, „Studia i Materiały Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku. VII Konferencja Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego, Tomaszów Mazowiecki 2004”, Centralne Muzeum Morskie, Gdańsk 2006.

Trapszyc Artur, *Rybolówstwo 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, BMiOZ, Seria B, t. XCIV, MKiSz Generalny Konserwator Zabytków, Warszawa 1995.

Żylicz Andrzej, *Statki śródlądowe*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1979.

#### STRONY INTERNETOWE

<http://orka2.sejm.gov.pl/IZ5.nsf/main/0D526183> [dostęp: 08.08.2016].

<http://www.bikerelblag.hg.pl/sgtym208.htm> [dostęp: 09.08.2016].

[http://www.fjordfaehren.de/d/d\\_warthe.htm](http://www.fjordfaehren.de/d/d_warthe.htm) [dostęp: 02.09.2016].

[http://www.polskawliczbach.pl/wies\\_Kepki\\_pomorskie](http://www.polskawliczbach.pl/wies_Kepki_pomorskie) [dostęp: 16.08.2016]

[http://www.zegluga.wroclaw.pl/forum/viewthread.php?thread\\_id=520](http://www.zegluga.wroclaw.pl/forum/viewthread.php?thread_id=520) [dostęp: 09.08.2016]

[http://www.zegluga.wroclaw.pl/forum/viewthread.php?thread\\_id=84](http://www.zegluga.wroclaw.pl/forum/viewthread.php?thread_id=84) [dostęp: 09.08.2016]

[http://www.lm.pl/aktualnosci/informacja/104850/w\\_gm.\\_krzymow\\_walcza\\_o\\_przywrocenie\\_promu\\_przez\\_warte](http://www.lm.pl/aktualnosci/informacja/104850/w_gm._krzymow_walcza_o_przywrocenie_promu_przez_warte) [dostęp: 09.08.2016]

#### MATERIAŁY ARCHIWALNE

Kunicka Dorota, Wywiad terenowy z 25.11.2015 r., Archiwum Naukowe MET.

Kunicka Dorota, Wywiad terenowy z 28.10.2016 r., Archiwum Naukowe MET.

Teczka Gromadzenie Muzealiów – Prom „Jan” (MET/49320). Pozyskanie do zbiorów, 1994-1998, Archiwum Naukowe MET, sygn. 88/6.

Trapszyc Artur, Wywiad terenowy z 07.04.1999 r., Archiwum Naukowe MET.

Trapszyc Artur, Wronkowska Irena, wywiad terenowy z 13.09.1994 r., Archiwum Naukowe MET.

## SUMMARY

FROM THE NOGAT RIVER TO THE DRWĘCA RIVER.  
THE 'JAN' FERRY OF KĘPKI

The article is mainly dedicated to a museum object – a transport boat-ferry named 'Jan' from the village Kęпки on the river Nogat. It also analyses the reasons for making attempts to acquire such river craft to the collection with an aim to complete the exhibition concerning water activities in the Ethnographic Park in Kaszczorek, a branch of the Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum in Toruń. The article includes a comprehensive fragment describing a very difficult organisational undertaking – water transport of a large inland navigation non-engine craft. There is also a detailed technical description of the craft and the transport it operates.

The article includes a short outline of the village Kęпки history as a settlement inseparably connected to 'Jan' ferry and the story of the crossing itself.

Much space in the article has been dedicated to the commonness of ferry river crossings in Poland until the middle of the twentieth century trying to investigate the reasons behind their gradual decrease.

A special attention has been paid to the importance of inter-bank transport for the residents of Kęпки village, not only as the way to reach the other side of the river. The author points out their conscious and unconscious relation to ferry transport which played an important role in their life. The transport also strongly affected the perception of the village by the passers-by. The bridge built in the place of the ferry is only a quicker way across the Nogat and it lacks all cultural and social references.



## ZAGMATWANA HISTORIA FOTOPLASTYKONU W TORUNIU, CZYLI CAŁY ŚWIAT W DREWNIANEJ BECZCE

### FOTOPLASTYKON WCZORAJ

Fotoplastykon<sup>1</sup>, czyli tytułowa drewniana beczka, w czasach, kiedy funkcjonował, był urządzeniem dość tajemniczym i budzącym powszechnie zainteresowanie. Pełnił rolę porównywalną do dzisiejszego kina, a nawet telewizji. Jego historia sięga XIX w. W 1833 r. angielski fizyk Charles Wheatstone wykorzystał wiedzę na temat budowy ludzkiego oka do stworzenia przeglądarki służącej oglądaniu fotografii stereoskopowych. Zbudował dwa oddzielne wizjery – dzięki nim każde oko widziało jeden obraz. Dawało to złudzenie obrazu trójwymiarowego. Kolejnym krokiem w rozwoju stereofotografii było skonstruowanie w 1848 r. przez brytyjskiego fizyka, Davida Brewstera, stereoparu, czyli aparatu do wykonywania fotografii stereoskopowych<sup>2</sup>. W latach 50. XIX w. popularne stały się obwoźne urządzenia, w których stereopary mogło oglądać jednocześnie od 6 do 8 osób. Zazwyczaj stanowiły niezwykłą atrakcję na jarmarkach i festynach. Ich pomysłodawcą był Francuz – Alois Polanecky. Wykorzystując zainteresowanie tego rodzaju rozrywką, August Fuhrmann udoskonalił pomysł Polaneckiego. W 1880 r. udostępnił we Wrocławiu Kaiser-Panoramę (Panoramę Cesarską), dzięki której trójwymiarowe fotografie mogło oglądać jednocześnie nawet 25 widzów. Według znanych nam opisów, panorama działała w następujący sposób: „Kilkanaście par okularów wmontowano w walec, a w jego wnętrzu umieszczono urządzenie obracające pierścien z przymocowanymi doń zdjęciami. W ten sposób można było obejrzeć całą przeznaczoną na seans serię, nie ruszając się z miejsca. Cel przedsięwzięcia był wielce podniosły – umiłowana przez wiek XIX edukacja”<sup>3</sup>. Sieć fotoplastykonów, należących do imperium Fuhrmanna, liczyła w 1909 r. ponad 250 urządzeń. Pojawiały się one głównie w większych miastach: Berlinie, Frankfurcie na Menem, Poczdamie, Poznaniu, Moskwie, Bukareszcie, Sarajewie, Pradze i Rzymie.

1 W artykule stosujemy pisownię słowa fotoplastykon zgodnie z zasadami *Słownika poprawnej polszczyzny* pod red. A. Markowskiego, PWN, Warszawa 1999.

2 Aparat posiadał dwa obiektywy oddalone od siebie o ok. 65 mm – odległość ludzkich oczu. Stereopara składa się z dwóch tzw. półobrazów.

3 M. Bryzgalska, *Fotoplastikon*, „Spotkania z Zabytkami”, 1999, nr 12, s. 26.

Pół wieku później fotoplastykony były już dostępne nie tylko dla mieszkańców wielkich miast. Możliwość oglądania stereopar pojawiła się również w mniejszych miastach i miasteczkach. W *Słowniku języka polskiego*, wydanym przez Polską Akademię Nauk w 1960 r., możemy przeczytać, że „Fotoplastykon dociera z łatwością do najmniejszych osiedli i tam jest dużą atrakcją: jest on niekosztowny i łatwy do zaopatrywania w materiał obrazowy”<sup>4</sup>.

Urządzenia cieszyły się wielką popularnością wśród różnych grup społecznych. Jednych fascynował sposób ich działania, inni doceniali jego walory poznawcze i edukacyjne. Bardzo modne stało się kolekcjonowanie stereoskopowych fotografii. W artykule *Przestrzeń zamknięta w kadry fotografii*, Zbigniew Tomaszczuk zauważa: „Kolekcjonowanie i oglądanie stereopar stało się modną rozrywką mieszczaństwa. W wyniku zapotrzebowania na tego typu fotografię powstała w Wielkiej Brytanii firma London Stereoscopic and Photographic Company, która w latach 50. i 70. XIX w. sprzedawała tysiące stereopar”<sup>5</sup>.

Po pewnym czasie, z powodu braku perspektyw rozwoju tego urządzenia, mieszczaństwo przestało się nim interesować. Fotoplastykony coraz liczniej zaczęli odwiedzać przedstawiciele uboższych warstw miejskich – popularne stały się m.in. wśród robotników. Zarówno technika, jak i prezentowane fotografie były dla nowych widzów powiewem świeżości. Dotyczyły świata dotąd im nieznanego. Ogromną popularnością cieszyły się „seanse”, podczas których oglądać można było fotografie np. z Egiptu, Francji, Monte Carlo. Beduini, egzotyczne zwierzęta, siłacze, cyrkowcy, najciekawsze wynalazki i cuda światowej architektury – to obrazy przedstawiające postaci, miejsca i przedmioty nieznanne z codziennego życia. Bywalcom seansów otwierało to oczy na różnorodność świata.

Spełniło się zatem założenie twórcy fotoplastykonowego imperium Augusta Fuhrmanna, który dążył do tego, aby jego urządzenia pełniły funkcję edukacyjną. Fuhrmann chciał, aby fotoplastykony, prezentując za niewielką cenę łatwe w odbiorze fotografie, stały się swego rodzaju encyklopedią kultury i geografii świata.

Do schyłku popularności fotoplastykonów przyczynił się rozwój kinematografii. Ruchome obrazy zaczęły wypierać te statyczne. Przez długi okres funkcjonowały równoległe z kinem, tracąc jednak na jego rzecz zainteresowanych. Wśród zwolenników fotoplastykonów, stawiających trójwymiarowe fotografie ponad film, był Franz Kafka, który w 1911 r. pisał następująco: „Obrazy bardziej żywe niż w kinie, wrażeniu wzrokowemu przekazują spokój, taki jak w rzeczywistości. Kino powoduje, że temu co oglądamy udziela się niepokój ruchu”<sup>6</sup>.

4 *Fotoplastykon*, hasło [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1960, s. 959.

5 Z. Tomaszczuk, *Przestrzeń zamknięta w kadry fotografii* [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Mossakowski, s. 329.

6 F. Kafka, *Dzienniki z podróży: Dziennik z podróży do Friedlandu i Reichenbergu*. Styczeń – luty 1911

## FOTOPLASTYKON W TORUNIU

Na początku lat 70. XX w. do zbiorów toruńskiego Muzeum Etnograficznego trafił fotoplastykon, który działał w kamienicy przy ulicy Dzierżyńskiego 7 (po 1989 r. przywrócono starą nazwę i dzisiaj jest to ulica Chełmińska), tuż obok Starego Rynku, a więc w ścisłym centrum miasta. Obecnie w tym miejscu znajduje się salon sieci telefonicznej Play.

Losy urządzenia w Muzeum były od początku skomplikowane. Jest to historia dość niecodzienna, jak na muzealne standardy, ale pamiętajmy, że jej początek zaczyna się blisko pięćdziesiąt lat temu. Niestety obiekt ten nie był wpisany do żadnego inwentarza, nie powstała też jakakolwiek jego dokumentacja.

W oparciu o zbierane od 2008 r. informacje udało się ustalić, że ostatni właściciel fotoplastykonu przyszedł do naszego Muzeum z ofertą sprzedaży przed 21 stycznia 1972 r. W archiwum Muzeum zachowały się listy z tą datą, wysyłane przez dyrektorkę Marię Znamierowską-Prüfferową do właścicieli fotoplastykonów w Warszawie, Krakowie i Szczecinie, z prośbą o informacje dotyczące ich działania. Odpowiedź przyszła tylko z Warszawy z Placówki Kulturalno-Oświatowej w Alejach Jerozolimskich, gdzie mieścił się tamtejszy fotoplastykon. Zachęcano w niej pracowników Muzeum do kontaktu osobistego. Dyrektor Maria Znamierowska-Prüfferowa powierzyła zajmowanie się tą sprawą Barbarze Szychowskiej-Boebel, która była dobrze zaznajomiona z wizualnymi technikami dokumentacji muzealnej: fotografią i filmem. Do takiego wyjazdu doszło miesiąc później. Barbara Szychowska-Boebel wspomina natomiast, że pozytywnie do przejęcia fotoplastykonu nastawiony był – poza nią i Marią Znamierowską-Prüfferową – tylko Zdzisław Zgierun, który także zajmował się filmem i fotografią. Reszta zespołu podchodziła do sprawy dość sceptycznie. Niestety w końcu tego roku Maria Znamierowska-Prüfferowa musiała nagle przejść na emeryturę i sprawa fotoplastykonu ucichła.

Nowy dyrektor Muzeum, Aleksander Błachowski nie był tym zakupem zainteresowany, gdyż urządzenie to nie należało do zabytków związanych z kulturą ludową. W tamtych czasach jednoznacznie była ona kwalifikowana jako kultura wsi, a fotoplastykon był urządzeniem miejskim. Antropologia miasta dopiero miała się rozwinąć, a w etnograficznej terminologii muzealnictwa nie funkcjonowały jeszcze terminy kultura popularna czy kultura typu ludowego. Nie myślano w ogóle o poszerzaniu granic dyscypliny. Ponieważ właściciel był nieugięty, po kolejnych namowach i rozmowach dyrektor Błachowski postanowił, że jednak schowa urządzenie w muzealnych magazynach. Nie wiemy, czy właściciel fotoplastykonu z taką ofertą zwrócił się do drugiej toruńskiej muzealnej placówki, czyli

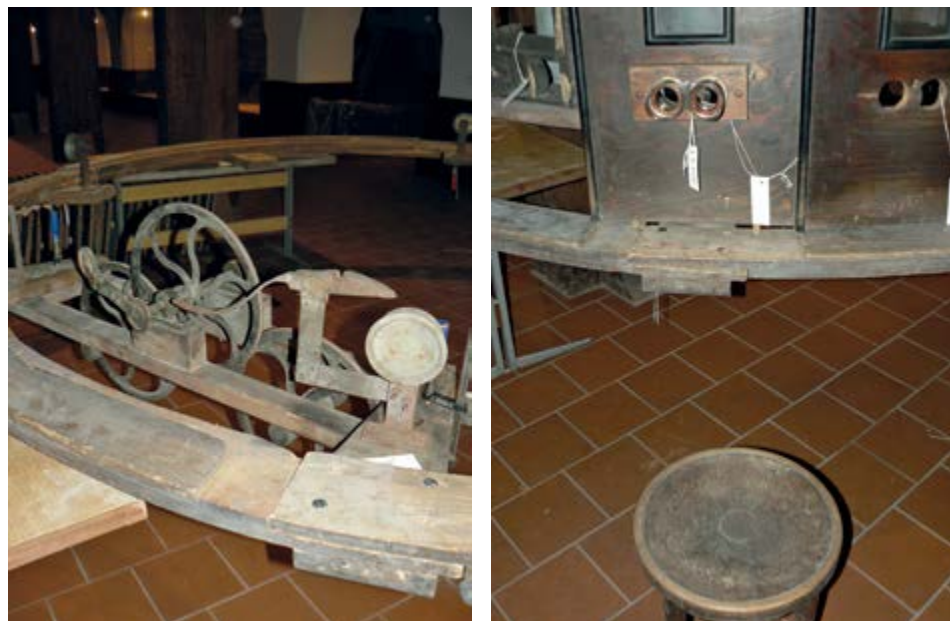
---

[w:] idem, *Dzienniki (1910-1925)*, Kraków 1961, s. 456.



Muzeum Okręgowego, w którym istniał już Dział Historii Torunia. Możemy sobie jednak wyobrazić, że w owym czasie także tam nie znalazłby pełnego zrozumienia... Takie muzea były nastawione na historię przez duże H i sztukę przez duże S. Niewątpliwie wydaje się jednak to, że właścicielowi fotoplastykonu bardzo zależało na tym, aby jego urządzenie zostało zachowane, a placówka muzealna musiała mu się wydawać – i słusznie! – jedynym miejscem, gdzie mogło ono przetrwać. Aleksander Błachowski wspomina, że m.in. wytrwałość i determinacja właściciela spowodowała jego pozytywną decyzję o przechowaniu obiektu, a właściciel zdecydował się ostatecznie przekazać fotoplastykon w darze. Jednak przez to, że urządzenie to zdecydowanie wyłamywało się z zakresu pojęciowego kolekcji naszego Muzeum, określonego w Statucie z roku 1970, nie wpisano go do inwentarza obiektów muzealnych. Tak naprawdę nie było wiadomo, co z nim zrobić. Na całe szczęście jedną z cech muzealników jest wielka ostrożność w pozbywaniu się czegokolwiek. Nieraz może to być i wadą, utrudniającą pracę kolekcjonerską, ale akurat nie w tym wypadku. Toruński fotoplastykon został zachowany, ale spoczął na długie lata w magazynie. Trzeba także jednak zaznaczyć, że właściciel przekazał tylko samo urządzenie, bez stereoskopowych fotografii. Gdy w połowie lat 90. zakupiono na Śląsku do naszego Muzeum zbiór ciekawych fotografii stereoskopowych, zawierających poza różnymi widokami z europejskich miast także zdjęcia dokumentujące życie rybaków na półwyspie helskim, przypomniano sobie o fotoplastykonie.

O losach toruńskiego urządzenia niewiele jednak jest też informacji – nie znamy nawet nazwiska jego właściciela, gdyż nie zachował się żaden dokument na ten temat w muzealnym archiwum. Niestety także próba zdobycia informacji w kamienicy, gdzie znajdował się fotoplastykon nie powiodła się. Obecni użytkownicy pomieszczenia nie mają żadnej wiedzy na jego temat. Dotarliśmy do właściciela kamienicy, mieszkającego tam już w latach 50., ale także on nie był w stanie przypomnieć sobie tego nazwiska. Nie znaleźliśmy żadnego śladu nawet w Archiwum Państwowym w Toruniu. Znany toruński fotograf Czesław Jarmusz, który wielokrotnie oglądał stereoskopowe seanse, wspomina tylko, że właściciel był starszym, szczupłym, bardzo sympatycznym i gadatliwym Panem. Nie wiemy kiedy stereoskopowe seanse pojawiły się w Toruniu. W księdze adresowej miasta z roku 1936 nie ma o nim wzmianki – jest pięć kin i siedemnaście zakładów fotograficznych, ale śladu po fotoplastykonie brak. We wcześniejszej księdze adresowej z 1932 r. jest zestawienie mieszkańców wg ulic, w tym ulicy Chełmińskiej, ale nie ma w niej jakiegokolwiek przybliżającej nas do celu informacji. Wygląda na to, że fotoplastykon jako atrakcja dla mieszkańców zaistniał w Toruniu późno, kiedy to mieszkańcy byli już oswojeni z kinem. Mogło to być albo na kilka lat przed II wojną światową, albo nawet po niej. Nie możemy wykluczyć faktu, że



Il. 1-3. Fotoplastykon w trakcie prac konserwatorskich, styczeń 2008, fot. Kuba Kopczyński



Il. 4. Prace rekonstrukcyjne przy fotoplastykonie, styczeń 2008, fot. Kuba Kopczyński



Il. 5. Stereoskop, fot. Marian Kosicki

fotoplastykon pojawił się w mieście Kopernika po 1945 r., być może z osobą, która osiedliła się tutaj na skutek powojennych migracji. Jedyna wzmianka, do której udało się dotrzeć, znajduje się w książeczce *Toruń. Przewodnik. Informator*, opublikowanej przez Wydawnictwo Sport i Turystyka w 1957 r. W dziale SALE KONCERTOWE znajduje się taki zapis: „Fotoplastikon, ul. F. Dzierżyńskiego 7, tel. 39-29 – czynny w dni powszednie i święta od 9-20-ej. Bilety: dla dorosłych 1,50, dla młodzieży 1 zł”. Lata 50. jako czas działania wskazuje także Jarmusz. Niestety żadnych wyników nie przyniósł także apel o dodatkowe informacje zamieszczony kilka lat temu w lokalnej prasie<sup>7</sup>.

Zachowały się jednak wspomnienia mieszkańców naszego miasta. Mimo że rozmyte i często niejasne, dają przybliżony obraz tego ciekawego miejsca. Kilka osób, z którymi udało mi się porozmawiać, wspominają go bardzo miło i z wielkim sentymentem. *Tam było bardzo ciepło, było dobrze dogrzane. Czasem chodziliśmy do fotoplastykonu na wagary* – mówi jedna z osób, pamiętających funkcjonujące jeszcze urządzenie. Inna osoba wspomina: *Jako dziecko uwielbiałam tam chodzić. Bilet kosztował 2 zł, tyle samo co 20 dkg cukierków. Zawsze wybierałam wyjście z nianią. Było to cudowne, czarodziejskie miejsce. Mieszkałam wówczas na Starym Rynku, więc było to blisko. Jadwiga Tokarska pamięta, że program dość często się zmieniał, a w samym wnętrzu zawsze było ciasno, a poza tym ta rozrywka kosztowała grosze, bo jako uczennicę było mnie na nią stać<sup>8</sup>.*

Wśród wspomnień pojawiają się również informacje o tematyce prezentowanych fotografii. Nie odbiegała ona od podejmowanej w innych fotoplastykonach



Il. 6. Kamienica, na parterze której działał fotoplastykon, fot. Kuba Kopczyński

7 S. Spandowski, *Daleka podróż za grosze*, „Nowości”, 5 lutego 2011, <http://www.nowosci.com.pl/archiwum/a/daleka-podroz-za-grosze,11020580/> [dostęp:15.02.2017].

8 Ibidem.



Il. 7. Fotografie stereoskopowe ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu, fot. Marian Kosicki

w Polsce i na świecie. Można było zobaczyć coś egzotycznego, dalekiego, niezwykłego, a przez to tak bardzo fascynującego i interesującego. Moi rozmówcy wspominali, iż nauczyciele zabierali całe klasy na wycieczki do fotoplastykonu. Odbywało się to głównie podczas lekcji geografii lub historii<sup>9</sup>. Przeważały te dotyczące geografii – pokazywano różne kraje, mniej lub bardziej egzotyczne, np. kraje skandynawskie i afrykańskie. Była wicedyrektor Muzeum Irena Wronekowska pamięta, że biegała tam ze swoim narzeczonym, by oglądać europejskie zabytki, m.in. Rzymu, których w inny sposób w tamtych latach zobaczyć nie było można. Czesław Jarmusz wspomina, że pokazywano przede wszystkim krajobrazy, wybrzeże i Warszawę. Może to wskazywać właśnie na warszawskie pochodzenie urządzenia, bowiem przed wojną funkcjonujących fotoplastykonów w stolicy było kilkanaście<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Wiedzę pozyskiwałem na podstawie swobodnych rozmów z mieszkańcami Torunia.

<sup>10</sup> <http://members.chello.pl/j.jurkiewicz1/fotoplastikon/rozdz%201b%20-%20ziemie%20polskie.html> [dostęp:15.02.2017].



Il. 8. Znaki firmowe na taboretach, fot. Marian Kosicki

Niestety nie zachowały się na fotoplastykonie informacje, gdzie i przez kogo został wykonany. Jego konstrukcja jest typowa dla tego typu urządzeń. Na drewnianym pierścieniu, wspartym na 8 nogach, zamocowane są drewniane płyciny z wizjerami. Nad wizjerem znajduje się tabliczka z tytułem i opisem prezentowanej w wizjerze fotografii. We wnętrzu „beczki” zamontowany jest ruchomy pierścień, do którego przymocowane są ramki ze stereoparami – szklanymi przeźrociami. Efekt trójwymiarowości wzmocniały lampy oświetlające fotografie od wewnątrz. Ruchomy pierścień przesuwany był specjalną „łapą” przymocowaną do wałka silnika elektrycznego<sup>11</sup>. Przeważały fotografie kolorowane. Zabieg ten powodował, że bardziej atrakcyjna była forma przekazywanych treści. Widzowie siadali na taboretach stojących wokół fotoplastykonu, przykładając oczy do okularu. Wiemy, że te taborety zostały wyprodukowane przez znaną firmę mebli giętych THONET MUNDUS z Jasienicy koło Bielska-Białej. Firma pod tą nazwą istniała od roku 1923 do 1945, i w tym czasie musiały one powstać.

Niestety toruński egzemplarz nie jest w najlepszym stanie – wymaga konserwacji i napraw. Jego fragmenty (panele z okularami oraz fragmenty konstrukcji nośnej) udało się jednak wykorzystać na wystawie *Od Parku Cegielnia do klubu „Azyl”, czyli jak się bawił Toruń*, prezentowanej w 2011 r. w Muzeum Okręgowym w Toruniu, a przygotowanej przez Aleksandrę Mierzejewską i Katarzynę Pietruczką. Informacja o nim ze zdjęciem pary okularów znajduje się także w wydanej do wystawy publikacji.

<sup>11</sup> Początkowo, w pierwszych fotoplastykonach, ruchomy pierścień obracany był przy pomocy mechanizmu podobnego do tych znajdujących się w nakręcanych zegarach.



Il. 9. Fragment wystawy *Od Parku Cegielnia do klubu „Azył”, czyli jak się bawił Toruń*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2011, fot. Krzysztof Deczyński

## FOTOPLASTYKON DZISIAJ

W zbiorach polskich muzeów, oprócz toruńskiego, znajduje się zaledwie kilka fotoplastykonów. To bardzo mała liczba, zważywszy, iż na przełomie XIX i XX w. w Polsce działało ich ok. 250. Znajdują się w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz w Muzeum Techniki i Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie. Na szczególną uwagę zasługuje ten, który mieści się w Muzeum Powstania. W fotoplastykonie odbywają się wystawy fotografii stereoskopowych, np.: *Japonia, jakiej nie znacie*, *Madagaskar w fotoplastykonie*, *Sous le Ciel de Paris – Paryż z dawnych lat*, *Come Eravamo. Obrazy Południowej Italii*. Wnętrze służy również celom edukacyjnym. W 2012 r. odbył się w warszawskim fotoplastykonie koncert grupy incarNations, muzyków związanych z Kapelą ze Wsi Warszawa.

Tytułową drewnianą beczkę można było zobaczyć w wielu filmach i serialach, która stawała się tam intrygującym świadkiem historii i kultury. Była bohaterem scen i epizodów, m.in. w „Vabank”, „Stawce większej niż życie” i „Czasie honoru”.

Fotoplastykon inspirował i rozpałał wyobraźnię artystów i muzyków – być może ze względu na aurę tajemniczości, która otaczała go niemal od samego początku. Dowodem może być choćby piosenka śpiewana przez Hannę Skarżankę. Jej tekst powstał w 1959 r. – miał oddawać niezwykłą atmosferę warszawskiego fotoplastykonu:

*To tylko u nas to tylko tutaj  
Godzina wspomnień godzina uciech  
Płyta powraca melodią zdartą  
Piosnką czepliwą, piosnką upartą  
To tylko u nas życie różowe  
W technikolorze, trójwymiarowe*

*Zielona palma rośnie na górze  
A w dole fale całe w lazurze  
Capri, Nicea i Monte Carlo  
Szczęśliwych ludzi ulica gwarna  
Fotoplastykon, Fotoplastykon  
Tu Beduini, tam walki byków  
A w Monte Carlo kulka zastygła  
Na polu czarnym wygra – nie wygra  
Wygra nie wygra, przegra nie przegra  
Na Morze Czarne kulka przebiegła  
Na Morze Czarne na walki byków  
Fotoplastykon, fotoplastykon, fotoplastykon  
Życie stubarwne, trójwymiarowe  
W technikolorze życie różowe  
Co dziesięć minut seans z optyką  
Fotoplastykon, fotoplastykon, fotoplastykon  
Ulica w słońcu, ulica w deszczu  
Ulica rankiem, ulica zmierzchem  
Zieleń i czerwień, złoto i błękit  
Stoimy z boku, na wpół pęknięci  
Oczy zamglone, uśmiech znad szkiełka  
Pani pozwoli jeszcze butelka  
Jeszcze butelka jeszcze raz usta  
Noc się wypełnia butelka pusta  
Życie się kręci, życie się toczy  
Te same smutki, tych samych oczu*



*Fotoplastykon, fotoplastykon  
Ta sama piosnka z tej samej płyty  
To tylko u nas, to tylko tutaj  
Życie różową mgiełką zasnute  
W zastygłych dłoniach kulka zastygła  
Wygra czy przegra, przegra czy wygra  
W zastygłych oczach, zastygły uśmiech  
Goście wychodzą bramy otwórzcie*

*Goście wychodzą, rzucają szczęście  
Wróćcie...  
Seansu więcej nie będzie  
To już ostatni ze zdartą płytą  
Fotoplastykon, fotoplastykon, fotoplastykon<sup>12</sup>.*

Nowa wersja, wykonywana przez Weronikę Grozdew-Kołacińską z zespołem Des Orient, ma być wizytówką fotoplastykonu w Muzeum Powstania Warszawskiego. Utwór ten towarzyszył wystawie *Znajomi z trzeciego wymiaru*, na której prezentowano fotografie osób związanych z warszawskim urzędzeniem. Piosenka doskonale oddaje sposób myślenia o fotoplastykonie oraz klimat związany z jego funkcjonowaniem i odbiorem seansów przez gości.

---

12 Słowa: Jan Zalewski, muzyka: Jerzy Wasowski, Kabaret Szpak, śpiew/wykonanie: Hanna Skarżanka.

## BIBLIOGRAFIA

Bryzgalska Maria, *Fotoplastikon*, „Spotkania z Zabytkami”, 1999, nr 12, s. 26.

Jurkiewicz Joanna, <http://members.chello.pl/j.jurkiewicz1/fotoplastikon/rozd%20b%20-%20zie-mie%20polskie.html> [dostęp:15.02.2017].

Kafka Franz, *Dzienniki z podróży: Dziennik z podróży do Friedlandu i Reichenbergu. Styczeń – luty 1911* [w:] idem, *Dzienniki (1910-1925)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.

*Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1960.

*Słownik poprawnej polszczyzny*, pod red. Andrzeja Markowskiego, PWN, Warszawa 1999.

Spandowski Szymon, *Daleka podróż za grosze*, „Nowości”, 5 lutego 2011, <http://www.nowosci.com.pl/archiwum/a/daleka-podroz-za-grosze,11020580/> [dostęp:15.02.2017].

Tomaszczuk Zbigniew, *Przestrzeń zamknięta w kadry fotografii* [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. Tomasz Ferenc, Krzysztof Mossakowski, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2005.

## SUMMARY

**A CONVOLUTED HISTORY OF A PHOTOPLASTICON IN TORUŃ –  
THE WORLD IN A WOODEN BARREL**

The Photoplasticon, which is the wooden barrel of the title, was a machine of common interest in the times that it functioned. Nowadays it has become a curiosity, a relic of the past, an exhibit in museum collections – but still, like at the beginning, it is surrounded with the aura of mystery. The main part of the article is dedicated to the uncommon and strange history of the Photoplasticon in the collection of the Ethnographical Museum in Toruń. Therefore, the article concerns the meanders of museum collectorship, difficult at times choices of the museum-keepers, their deliberations, doubts and the consequences of their decisions. Even though the Photoplasticon was put in the museum storage 50 years ago, the discovery of its past has nowadays become a complicated puzzle composed of very few trails. Unfortunately the image now is fuzzy and incomplete. Several short accounts and the people who frequented the shows and their personal recollections connected to the Photoplasticon in Toruń bring its aura closer. The article also gives the most important technical information concerning the construction and functioning of the machine and also it describes what type of images were presented during the shows.

„NIECH WAM Z MYRTY ZIELONEJ WYKWITNIE KWIAT SREBRNY”  
O DAWNYCH PAMIĄTKACH ŚLUBU I ŚLUBNYCH JUBILEUSZY

Ozdobny talerz ze srebrnym napisem, wianek i bukiet oprawione w ramy, telegram z życzeniami i rysunkiem złoczonych dłoni. Wszystkie te przedmioty, niegdyś znajdujące się w wielu domach, pieczołowicie przechowywane i przekazywane z pokolenia na pokolenie, związane są z ważnymi uroczystościami rodzinnymi – ślubem i jego rocznicami. Najczęściej stanowiły one prezenty dla nowożeńców i jubilatów od najbliższych.

Dary, w różnej formie, od zawsze towarzyszyły obrzędowości weselnej. Ich wymiana odgrywała ważną rolę w przebiegu obrzędu. Dar mógł pełnić funkcję magiczną, być zaproszeniem lub znakiem zgody, informować o stopniu pokrewieństwa darczyńcy i obdarowywanego<sup>1</sup>. W przekazywaniu darów uczestniczyły nie tylko osoby związane z nowożeńcami (rodzina, goście), ale i osoby, które nie były oficjalnie zaproszone do wzięcia udziału w obrzędzie, lecz zwyczajowo wkraczały na teren świętujących. Byli to na przykład mężczyźni czekający na nowożeńców przy tzw. „bramach” lub zamaskowani przebierańcy odwiedzający weselników.

Symboliką i sensem wymiany darów weselnych zajęła się szczegółowo Małgorzata Maj w pracy *Rola daru w obrzędzie weselnym*<sup>2</sup>, stwierdzając, że w ogóle wesele „polega na nieustannym przekazywaniu darów”<sup>3</sup>. Faktycznie, w etnograficznych relacjach z różnych regionów Polski znajdujemy wiele opisów wymiany prezentów. Odbywała się ona już w trakcie odwiedzin domu panny przez swatów, a podczas tzw. *zrękowin* młodzi obdarowywali się obrączkami oraz częściami stroju ślubnego. Jako przykład można tu przytoczyć informacje z okolic Torunia, gdzie w latach 20. XX w. narzeczona winna ofiarować przyszłemu mężowi koszulę, spodnie, chustki na szyję i do nosa, parę pończoch i parę rękawic, a on jej dwa łokcie cienkiego płótna, parę trzewików i jeden lub kilka talarów<sup>4</sup>. Zapraszając gości, drużbowie przynosili im wódkę, kołacz, chleb, ciasto. Odrzucenie tych darów lub zapłata za nie oznaczały odmowę przybycia na wesele. Dar stanowiły także

1 P. Bogatyriew, *Funkcje stroju ludowego* [w:] *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa 1975, s. 26-96.

2 M. Maj, *Rola daru w obrzędzie weselnym*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986.

3 Ibidem, s. 6. Terminem „daru” autorka określa wyłącznie przedmioty i pożywienie, czyli tylko dobra materialne, pomijając dary niematerialne, takie jak życzenia lub gesty (np. pocałunki).

4 A. Fischer, *Etnografia dawnych Prusów*, Gdynia 1937, s. 22.

produkty żywnościowe przynoszone przez gości do domu weselnego, a także drobne pieczywo (*korowajczyki, szyszki z ciasta*), którym obdarowywano zaproszonych. W momencie przybycia gości na wesele, druhny przypinały im do odzieży bukietki odróżniające ich od osób niezaproszonych. Po powrocie z kościoła młodą parę obdarowywano chlebem i solą, co było znakiem przyjęcia ich w granicach „swojego” terytorium. Po kulminacyjnym momencie wesela, czyli po oczepinach, symbolizujących wejście panny młodej do grona mężatek, następował najbardziej rozbudowany rytuał składania darów. „Wyraźny wymóg obdarowywania po oczepinach wydaje się podkreślać konieczność dowartościowania poprzez dar osoby panny młodej, izolowanej od własnej rodziny, wchodzącej na stałe w obcy locus. [...] Obdarowując pannę młodą, otoczenie nie tylko akceptuje jej nowy stan – mężatki, ale – co ważniejsze – jej miejsce w obcym dotąd dla niej locusie”<sup>5</sup>. W tym momencie wszyscy biorący udział w obrzędzie powinni złożyć dar, głównie w postaci pieniędzy, na tzw. czepek.

Maj, pisząc o formach darów weselnych, wymienia pożywienie, odzież, płótno, pieniądze. Nigdzie jednak nie wspomina o przedmiotach, które nazwać można „pamiątkami ślubu”, czyli rzeczach najczęściej bez wartości użytkowej, a wyłącznie sentymentalnej, które mają utrwalić w pamięci ten wyjątkowy dzień. Jej praca dotyczy okresu od połowy XIX do połowy XX w., a więc czasu, kiedy tego typu przedmioty funkcjonowały już w zwyczajach rodzinnych. Bywają one obecne w weselnych rytuałach do dzisiaj, chociaż ich forma z biegiem lat się zmieniła. Przechowywane w domach przekazywane były z pokolenia na pokolenie wraz z innymi rodzinnymi pamiątkami. Chęć zatrzymania wspomnień w przedmiotach tłumaczy też Bożena Donnerstag: „Czy istnieją domy, w których nie ma żadnych pamiątek? Człowiek od dawna lubił gromadzić i eksponować w różnych miejscach przedmioty, z którymi łączyły się wspomnienia związane z rodziną, podróżami, ważnymi wydarzeniami. Otoczony fotografiami, obrazkami, bibelotami, zasuszonymi kwiatami, kamykami, karteczkami – mimowolnie miał ciągły kontakt ze swymi przodkami i tym, co minęło. [...] Te wszystkie rzeczy są nośnikami pamięci, materialnym przedstawieniem naszych wspomnień...”<sup>6</sup>.

Zwyczaj obdarowywania nowożeńców prezentami bezpośrednio związanymi z samym aktem ślubu znany był od 2. połowy XIX w. Z tego okresu pochodzą pamiątki znajdujące się w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Toruniu oraz w innych muzealnych kolekcjach, np. w Gliwicach, Rybniku, Katowicach. Przedmioty podobne do otrzymywanych w dniu ślubu wręczano także jubilatом świętującym jego rocznice: srebrne lub złote gody.

5 Ibidem, s. 31-32.

6 B. Donnerstag, *Zatrzymać czas. Przedmiot – pamiątka – wspomnienie*, Katowice 2009, s. 3-4.

Interesujące nas artefakty można podzielić na trzy grupy. Do pierwszej zaliczają się pamiątki bez cech indywidualnych, wykonywane przez rzemieślników i fabryki. Są to wianki oraz bukieciki<sup>7</sup> przypinane do kołnierza marynarki pana młodego lub jubilatą (wytworzone z metalu, tkaniny lub tektury na wzór mirtowych), po uroczystości przechowywane często pod szklanym kloszem<sup>8</sup>, elementy zastawy stołowej z okazjonalnymi napisami, laski jubileuszowe, drukowane obrazy przedstawiające np. Świętą Rodzinę. Do drugiej grupy należą przedmioty wykonywane przez rzemieślników, na których umieszczano imiona i nazwiska nowożeńców, datę i miejsce zawarcia związku małżeńskiego. Przykładem są tu obrazy w kasetonowych ramach przypisane konkretnym osobom, a także obrazy religijne, podobne do bardziej powszechnych „Pamiętek Komunii Świętej”, drukowane karty z życzeniami, telegramy. Odrębną grupę, bardzo różnorodną, stanowią przedmioty będące efektem indywidualnej twórczości darczyńców. Są to malowane lub wyszywane obrazy, obrazki na szkle, sporadycznie przedmioty codziennego użytku.

Cechą wspólną pamiętek są powtarzające się symbole miłości, związku małżeńskiego i czystości, czyli serca, złączone dłonie, białe kwiaty. Często spotykanym motywem jest mirtowy wianek. Mirt, roślina niegdyś chętnie hodowana na okiennych parapetach, była wykorzystywana przy wielu rodzinnych świętach i uroczystościach. Dekorowano nim kapki okrywające dziecko podczas chrztu, ozdabiano świece i chłopięce ubranka używane do I Komunii Świętej, pleciono z niego pierwszokomunijne wianki dla dziewczynek. Mirtowy wieniec zdołał

7 Na Śląsku bukieciki te nazywane są „woniaczką”. Nie stwierdzono, aby słowo to w kontekście zwyczajów weselnych znane było w innych regionach. Wyraz „woniaczka” w znaczeniu „bukiet” funkcjonował w języku polskim w 1. poł. XIX w., o czym świadczy dzieło P. Wilkońskiej z 1841 r. *Wieś i miasto. Obrazy i powieści*. Nie ma go jednak w *Słowniku języka polskiego* S. B. Lindego z 1860 r. Interesujące nas słowo znalazło się w dziewiętnastowiecznych opracowaniach dotyczących kultury ludowej Śląska, np. w pracy L. Malinowskiego *Zarysy życia ludowego na Szląsku* z 1877 r. i J. Bystronia *O mowie polskiej w dorzeczu Stonawki i Łucyny w Księstwie Cieszyńskim* z 1885 r. W pierwszej z wymienionych prac pojawia się w opisie wesela, w drugim znajduje się w słowniku gwary opisywanego regionu i tu prawdopodobnie chodzi o każdy bukiet, nie tylko związany z obrzędem. W znaczeniu „bukiet” termin „woniaczka” znalazł się też w *Słowniku gwar polskich* z 1911 r. pod red. J. Karłowicza (który opierał się na wyżej wymienionych etnograficznych opracowaniach), w *Słowniku języka polskiego*, zwanym Warszawskim, z 1919 r. (w obu publikacjach przytoczona jest także równoznaczna forma „woniaczko”) oraz w *Słowniku języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego z 1967 r. Wyrazy „woniaczka” i „woniaczko” są pochodnymi od czasownika „wonięć”, „woniać” (czyli „wydzielać woń, zapach”) o ogólnosłowiańskim pochodzeniu, występującym w języku polskim od XV w. Współcześnie nazwą „woniaczka” na Śląsku określa się też bukieciki z kwiatów i zbóż przygotowywane na uroczystości dożynkowe.

8 Pod kloszami ze szkła przechowywano także krucyfiksy oraz inne dewocjonalia, np. ceramiczne groty z figurkami świętych. Świadczy to o wyjątkowym znaczeniu tych pamiątek dla ich właścicieli.

głowę panny młodej, ale w niektórych regionach, np. na Kociewiu, niesiono go także na poduszce w kondukcje żałobnym zmarłej dziewczyny<sup>9</sup>. Mirt, wiecznie zielona roślina o niepozornych listkach, od czasów starożytnych symbolizował miłość, radość, życie i szczęście, wierność małżeńską, czystość<sup>10</sup>. Natomiast wianek, jako znak dziewictwa, związany był ze ślubnym obrzędem od średniowiecza<sup>11</sup>, a „rozpowszechnił się w Europie za pośrednictwem zwyczajów rzymskich. Już w XIII w. kronikarz Wincenty Kadłubek wspomina o wianku narzeczonej występującym w Polsce. U nas od dawien dawna były w użyciu wianki z ruty i rozmarynu. Te ostatnie miały powstać pod wpływem kultury niemieckiej. W pieśniach zanotowanych w XIX w. znajdują się wzmianki o wiankach różanych, które miały występować na Mazowszu, i lawendowych, znanych w Wielkopolsce. W polskich ceremoniach weselnych istniał już w XV w. osobny obrzęd wiankowy, który odbywano przed ślubem kościelnym na tzw. *zaręczynach*. Wówczas narzeczeni występowali w wiankach na głowach. Po przyjęciu oświadczyn następowała między nimi zamiana wianków<sup>12</sup>. Wianek był rekwizytem wykorzystywanym w różnych momentach wesela, podczas tzw. ceremonii wiankowych<sup>13</sup>. Najpowszechniejszą i najbardziej trwałą były oczepiny, kiedy to zdjęcie go z głowy dziewczyny i zastąpienie czepcem lub chustką oznaczało przejście jej ze stanu panieńskiego do małżeńskiego.

Wianek uznawany był nie tylko za symbol dziewictwa. Na Śląsku, na początku wesela „wchodzili wszyscy do domu weselnego, pochwalili Pana Boga, a starosta pana młodego przemawiał, prosząc, aby mu przyprowadzono to, po co przyszedł. Wtedy starosta panny młodej wchodził do komory, w której przebywała ona z druhami, i na talerzu przynosił tzw. *woniaczkę* (bukiecik z mirtu), wianek mirtowy oraz chusteczkę. Starosta pana młodego, przyjąwszy to, wygłaszał orację do

9 Od XVII do XIX w. wianki umieszczano w trumnach dzieci, kobiet i mężczyzn wolnego stanu oraz zakonnic (do dziś we wiankach chowane są siostry dominikanki na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie). Wiosną i latem były to wianki z kwiatów i ziół, jesienią i zimą naturalne rośliny zastępowano papierowymi i tekstylnymi dekoracjami, uzupełnionymi blaszkami w złotym kolorze, szlachetnymi kamieniami, koralikami, szkiełkami, malutkimi lusterkami. Wianki nakładano na głowy zmarłych, czasem wkładano ich do trumny kilka, wówczas układano je na ciele zmarłego. Kwestie liczby i wyglądu wianków grobowych regulowały przepisy, za ich nieprzestrzeganie nakładano kary pieniężne.

10 B. Donnerstag, op. cit., s.16.

11 Św. Jan Chryzostom tak wyjaśniał znaczenie wieńca w ceremoniach zaślubin: „Państwu młodym wkłada się na głowę wieńiec, symbol zwycięstwa, że niezwycześni (w stanie dziewiczym) idą do łożnicy i nie ulegli rozkoszy” (D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 439).

12 J. P. Dekowski, *Weselne zwyczaje wiankowe na terenie Polski środkowej*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Seria Etnograficzna”, 1975, Nr 18, s. 26.

13 Ibidem, s. 27.

pana młodego, w której wyluszczał znaczenie trzech przedmiotów złożonych na talerzu. *Woniaczka*, zwana inaczej *latoroską*, ma przypominać panięstwo panny młodej i panięstwo Maryi Panny. Z kolei wianek jest to korona cierniowa, którą Chrystus włożył na głowę<sup>14</sup>.

W tym samym regionie w połowie XIX w. mirtowe wianki pełniły funkcję dzisiejszych obrączek, nowożeńcy wymieniali je między sobą, a potem przechowywali pod szkłem, by przypominały o przysiędze małżeńskiej<sup>15</sup>. Natomiast bukciek mógł stanowić czasem dar dla pana młodego: w Istebnej „w dniu wesela panna młoda daje panu młodemu bukciek z białymi wstążeczkami, zw. *woniączką*. Taki sam bukciek z wstążeczkami różowymi i 2 chusteczkami daje pierwsza drużna pierwszemu drużbie, który za to wywdzięcza się wódką<sup>16</sup>”.

Wianek i bukciek stanowiły swoistą „ślubną relikwię”<sup>17</sup>. Oprawione w kasetonowe ramy, oryginalne zasuszone mirtowe ślubne rekwizyty albo ich kopie, wykonane z bardziej trwałych materiałów (np. zielonej tkaniny imitującej do złudzenia listki rośliny), zdobiły ściany sypialni przypominając o małżeńskiej przysiędze. Ten sposób upamiętniania ślubu popularny był na przełomie XIX i XX w. oraz w okresie międzywojennym, głównie na terenach zaboru pruskiego i austriackiego. Wianek umieszczano w centralnym miejscu kompozycji, wokół satynowego, okolonego koronką albo tiulowym rulonikiem serca z wypisanymi imionami i nazwiskami nowożeńców oraz datą ślubu. Czasami we wnętrzu wianka zamiast serca wklejano zdjęcie młodej pary lub wokół niego drobne oleodruki, przedstawiające świętych i aniołki. Tłem była udrapowana kremowa tkanina. W narożnikach kompozycji, na chroniącej całość szybie, umieszczano sentencje: „Niech wam z myrty zielonej wykwitnie kwiat srebrny” lub „Niech Bóg błogosławi nasz stan małżeński”. Z treści tych napisów można wnioskować, że kasetonowe obrazy albo były prezentem dla młodej pary, albo nowożeńcy sami zlecali ich wykonanie. Na znajdujących się w muzealnych zbiorach pamiątkach, pozyskanych na ziemi chełmińskiej i w Wielkopolsce, widnieją nazwy niemieckich miejscowości: Ickern i Altenessen. Świadczy to o tym, że powracający z emigracji zarobkowej Polacy zabierali ze sobą obrazy jako przedmioty o dużej wartości sentymentalnej.

Wianek i bukciek były też pamiątkami 25. i 50. rocznicy ślubu. Podczas samej uroczystości zdobiły jubilatów, a następnie oprawiano je w kasetonową ramkę lub umieszczano na niewielkim postumencie, pod szkłem. Pierwszy ze sposobów spotykany był na Kaszubach w 2. połowie XIX w., nie wiadomo jednak, czy

14 D. Simonides, *Od kolebki do grobu*, Opole 1988, s. 90.

15 Ibidem, s. 92.

16 M. Szubertowa, *Dary i świadczenia obrzędowe*, „Prace i Materiały Etnograficzne”, Wrocław 1950-1951, t. 8-9, s. 589.

17 B. Donnerstag, op. cit., s. 17.





Il. 1. „Pamiątka ślubu”, Altenessen, Niemcy, przed 1912, fot. Marian Kosicki

był to zwyczaj powszechny. Znajdująca się w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Toruniu „Pamiątka złotego wesela” pochodzi z 1885 r. Jubileuszowe rekwizyty są tu wykonane z tektury pomalowanej na złoty kolor, a wokół nich umieszczono odręczny napis informujący, do kogo pamiątka należała oraz gdzie i kiedy uroczystość się odbyła. Inny sposób eksponowania tego rodzaju przedmiotów polegał na ułożeniu ich na kopułowanej podstawie wyłożonej różowym jedwabiem i przykryciu szklanym kloszem. Tu wianek i bukiet wykonane były z metalu

pomalowanego na kolor srebrny lub złoty, w zamożnych rodzinach z prawdziwego szlchetnego kruszcu. Listki modelowano wybijaniem oraz zdobiono rytem, a następnie mocowano do wygiętej gałązki z drutu. Wianki, nazywane też diademami, oraz bukiety przekazywane były z pokolenia na pokolenie. Tak jest w niektórych rodzinach do dziś, o czym świadczy wypowiedź jednego z mieszkańców Wielkopolski: „Wszystko krąży w rodzinie, diademy są w dwóch rodzajach: srebrnego koloru na 25-lecie i złotego na 50-lecie. Diademy na wyścielonym postumencie, przykryte szklaną kopułą czekają u tego, kto ostatni ich używał do następnej uroczystości i potem są przekazywane”<sup>18</sup>.

Pamiętki rodzinnych uroczystości znajdowały się też w ofercie wydawnictw produkujących drukowane obrazy. W wyniku rozwoju nowych technik drukarskich w 2. połowie XIX w. łatwo dostępne stały się oleodruki, chromolitografie i litografie, zarówno o tematyce religijnej, jak i świeckiej. Ich zaletą było bogactwo przedstawień oraz przystępna cena. Wśród nich były także takie o charakterze okolicznościowym. Produkowano je głównie w Niemczech, w tym także na Śląsku, m.in. w Zakładzie Sztuki Kościelnej w Piekarach Śląskich, który od 1898 r. oferował „figury lane i rzeźbione, sprzęty, szaty i księgi liturgiczne, książki do nabożeństwa, dewocjonały, obrazy i obrazki, ramowanie”<sup>19</sup>. Okazjonalne obrazy można było kupić w księgarniach, u wędrownych handlarzy, o ich sprzedaży informowały też ogłoszenia w gazetach. Umieszczano na nich przedstawienia związane z sakramentem małżeństwa, np. zaślubiny Matki Boskiej i świętego Józefa oraz sceny



Il. 2. „Pamiętka złotego wesela”, Swarzewo, Kaszuby, 1885, fot. Marian Kosicki



Il. 3. „Pamiętka złotych godów”, lata 10.-20. XX w., fot. Marian Kosicki

18 <http://wtg-gniazdo.org/forum/viewtopic.php?f=5&t=1109&start=60> [dostęp: 15.12.2016].

19 <http://myvimu.com/exhibit/15035417-zaklad-sztuki-koscielnej-schaefer-kwit> [dostęp: 15.12.2016].



Il. 4. „Pamiętka ślubu”, druk „Nakładem Kazimierza Schaefera”, Piekary Śląskie, przed 1929, fot. Marian Kosicki



Il. 5. „Pamiętka srebrnego wesela”, Wielkopolska, 1894, fot. Marian Kosicki

z życia Świętej Rodziny. Takie obrazy na białym passe-partout miały nadruk „Pamiętka Ślubu” oraz miejsce do odręcznego wpisania nazwisk nowożeńców, daty i miejscowości, w której przyjęto sakrament małżeństwa. Na pamiętce z 1929 r., poniżej wpisu, znajduje się nazwisko księdza udzielającego ślubu, co może sugerować, że był on ofiarodawcą tego obrazu, tak jak w przypadku popularnych „Pamiętek I Komunii Świętej”. Drukowane obrazy, głównie o tematyce religijnej, często były prezentem ślubnym w okresie międzywojennym. W tym czasie popularne stały się oleodruki o kształcie poziomo wydłużonego prostokąta. Nowy format, popularyzowany głównie przez wydawnictwa May z Drezna i Frankfurtu n. Menem, okazał się bardzo funkcjonalny i świetnie prezentował się nad szerokim małżeńskim łóżem. Wizerunki Świętej Rodziny, Matki Boskiej z Dzieciątkiem „nie tylko dekorowały pokój, ale przede wszystkim dawały poczucie, że Opatrzność czuwa nad rodziną, nad zdrowiem małżonków i ich dzieci. Łagodne spojrzenie Matki Boskiej czy Jezusa patrzących z wysoka zawieszzonego obrazu ogarniało cały pokój, cały dom. Po latach oleodruki te zostawały w domach jako barwna pamiętka po rodzicach czy dziadkach”<sup>20</sup>.

20 B. Donnerstag, op. cit., s. 17.

Niektóre z pamiątkowych obrazów miały formę bardziej oryginalną. Pochodząca z 1895 r. „Pamiętka srebrnego wesela” została wykonana na indywidualne zamówienie, o czym świadczy umieszczona na niej data jubileuszu oraz inicjały jubilatów. Tafelę szkła pomalowano czarną farbą, pozostawiając niezamalowany (lub wyskrobując farbę) ornament roślinny, napisy, umieszczony centralnie róg obfitości oraz sylwetki aniołków. Całość podklejono srebrną cynfolią, a w górnej części umieszczono dwa małe oleodruki przedstawiające putta. Ta niezbyt popularna technika spotykana była na przełomie XIX i XX w. Wykonywano też w ten sposób obrazy z napisami o treści religijnej, np. „Panie zostań z nami bo się ma ku wieczorowi”, jednak brak informacji o ich pochodzeniu, wykonawcach i użytkownikach.

Po II wojnie światowej pamiątkowe przedmioty nadal miały formę obrazów, ich wytwarzaniem zajmowali się jednak najczęściej „plastycznie uzdolnieni” członkowie

rodziny i przyjaciele nowożeńców lub jubilatów. W rysowanych kredkami bądź malowanych akwarelami kompozycjach nie brakuje symboli miłości, czystości, małżeństwa i szczęścia. Widnieją więc na nich wizerunki gołąbków, kwiatów, serc, obrączek oraz życzenia. Na obrazie na szkle z 1961 r., pamiętce 50. rocznicy ślubu, pierwotnie wklejone było zdjęcie jubilatów, otoczone namalowanymi podkową i różnymi gałązkami. Wyjątkowym przejawem indywidualnej inwencji jest pamiętka srebrnego wesela z 1951 r. Jej autorka wykonała techniką aplikacji i haftu obraz, na którym zamieściła inicjały adresatów daru, liczbę „25” oraz datę jubileuszu. Kompozycję uzupełniają wyszyte kwiaty, a także koraliki i cekiny. Na odwrocie naklejona jest kartka z odręcznie zapisanymi życzeniami i informacją, że jest to praca wykonana „właścniędzy” przez Franię Prussównę dla jej brata.



Il. 6. „Pamiętka rocznicy ślubu”, 1961, fot. Marian Kosicki



Il. 7. „Pamiętka srebrnego wesela”, wykonała Franciszka Prussówna, Piotrków Kujawski, 1951, fot. Marian Kosicki



Il. 8. Filiżanki „Pamiętka srebrnych godów”, XIX/XX w., fot. Marian Kosicki

Pamiętkami ślubu lub jubileuszy bywały też części zastawy stołowej. Spełniały one nie tylko funkcję dekoracyjną, ale i użytkową. W XIX w. na Śląsku na wiejskich weselach częstym podarunkiem były fajansowe talerze z ręcznie malowanymi kwiatami oraz umieszczonym na dnie dość obszernym napisem<sup>21</sup>. Produkcją pamiątkowych naczyń, oprócz garncarzy, zajmowały się fabryki porcelany, głównie zlokalizowane na Dolnym Śląsku, np. w Wałbrzychu (Waldenburg), Starym Zdroju (Altwasser), Jaworzynie (Königszelt). Okolicznościowy serwis składał się z dzbanka do kawy, dzbanuszka do mleka, cukiernicy, dwóch filiżanek z podstawkami oraz tacy. Białą porcelanę ozdabiała czarna, srebrne lub złote ornamenty roślinne, wieńce i serca. Na dzbanku lub wszystkich częściach serwisu widniał napis: „Zur Silberhochzeit” („Na srebrne wesele”) albo „Zur Goldenhochzeit” („Na złote wesele”). Tańszymi, a przez to zapewne bardziej popularnymi darami, były pary filiżanek z napisami: „Der Silberbraut” („Srebrnej pannie młodej”) i „Dem Silberbräutigam” („Srebrnemu panu młodemu”) lub dekoracyjne talerze. Pamiętką mógł być też wazonik, półmisek albo patera z okazjonalnym napisem. Na bardzo ozdobnym ślubnym talerzu, wyprodukowanym w fabryce Königszelt Silesia, widnieje tekst: „Freundschaft bietet treu die Hand Liebe knüpft das frohe Band” („Przyjaźń podaje szczerą rękę, miłość wiąże radosny węzeł”) oraz rysunek złączonych dłoni i dwóch bukietów. Czasem na środku talerza lub półmiska umieszczano jednozwrótkowe wierszyki, np.: „Was wir heut mit/ Silber kränzen/

21 Na talerzu weselnym z 1827 r. widniał napis: „Co się znajdzie w tym Wianku dla ciebie Marianko ius was żaden nierosnący jeno Pan Bóg wszechmogący, na pamiątkę Wesela tego, które się stało, Maia 13-go, ato i iesce dla ciebie Bernata Mnicka bo łon Miejsce utrzymuie, choć i Oyca niema i toiesce dla Małżonki iego bo łon będzie gospodarzem, as do śmierci iego. Roku Pańskiego 1872” (cyt. za: D. Simonides, op. cit., s. 152).

mög vereint im/ Golde glänzen“ („To, co my dzisiaj/ wieńczymy srebrem/ przemieni się/ w skrzące się złoto”) lub „Die Mÿrthe spricht: mein Silberwort/ soll heut durch offenbaren/ Mein Schwesterlein das Goldene/ kommt nach 25 Jahren” („Mirt mówi: me srebrne słowo/ dziś wyjawi,/ że złota siostra/ po 25 latach się pojawi”)<sup>22</sup>. Porcelanowe pamiątki, tak popularne pod koniec XIX i na początku XX w., produkowane też były po II wojnie światowej, np. w Chodzieży.

Na rodzinnych fotografiach z początku XX w. zobaczyć można jubilatów obchodzących złote gody, trzymających w dłoniach krzyże umieszczone na wysokich laskach. W zależności od miejscowości były one własnością kościoła parafialnego i wypożyczano je jubilatowi na czas uroczystości lub wykonywano specjalnie na zamówienie dla konkretnych osób.

Poświęcone krzyże, zwane też pastorałami jubileuszowymi, wręczano małżonkom podczas mszy świętej odprawianej w ich intencji w dniu rocznicy<sup>23</sup>. Jeżeli krzyże stawały się ich własnością, to przechowywano je w domu na ekspozowanym miejscu, a następnie, wraz z wiankiem i bukietem, przekazywano innym członkom rodziny, którzy doczekali złotego jubileuszu. Jubileuszowych lasek



Il. 9. Jubilaci z okolicznościowymi laskami, Wągrowiec, Pałuki, lata 50. XX w.

22 Tłum. D. Miśkiewicz, A. Kostrzewa.

23 W kościele katolickim, podczas nabożeństwa, po odnowieniu przysięgi małżeńskiej, odmawia się następującą modlitwę:

#### BŁOGOSŁAWIENSTWO KRZYŻA

Wszechmogący Boże pobłogosław ten krzyż przeznaczony dla Jubilatów i spraw, aby przez wierność i miłość stawali się coraz doskonalszym obrazem związku Kościoła z Chrystusem, Twoim Synem. Który żyje i króluje na wieki wieków.

Wszyscy: Amen.

#### WRĘCZENIE KRZYŻA

Czcigodni małżonkowie, przyjmijcie krzyż Chrystusa, znak Jego zwycięstwa. Bóg, który was prowadził od czasu waszej młodości, i teraz was nie opuści. Wpatrzeni w krzyż Zbawiciela, dążcie wytrwale do wyznaczonego wam kresu, którym jest Jezus Chrystus. Do Niego należą czas i wieczność, Jemu chwała i panowanie przez wszystkie wieki wieków.

Wszyscy: Amen.

(<http://wtg-gniazdo.org/forum/viewtopic.php?f=5&t=1109&start=40>)

używano także w rodzinach arystokratycznych. Podczas obchodzonych w 1935 r. w Przeworsku złotych godów, jubilaci Benedykt i Maria Tyszkiewiczowie w progu domu witali z laskami w dłoniach przybywających gości. Te drewniane laski, zwieńczone krzyżykami, oplecione są metalowymi szarfami z wygrawerowanymi datami uroczystości<sup>24</sup>. W latach 50. XX w. używano też lasek jubileuszowych, które były zakończone malutkimi krzyżami i dużym okręgiem z wpisaną liczbą „50”. W niektórych parafiach krzyże używane są do dziś, a ich symbolika jest tak tłumaczona przez jednego z duchownych: „Pan Bóg na wiele rzeczy pozwala i przyomyka oko na różne sprawy. Ale zarazem, każdemu, kto stoi przed ołtarzem, wręcza laskę z krzyżem, by łatwiej było iść przez życie. A że na starość już różnie bywa z naszą pamięcią, to właśnie ta laska zakończona krzyżem ma nam przypominać, z kim i dokąd idziemy”<sup>25</sup>.

Pamiętkami ślubu i jubileuszu były też przesyłane pocztą ozdobne druki z życzeniami. Te z początku XX w. formą nawiązywały czasami do kart dewocyjnych, czyli „świętych obrazków”. Ich brzegi ozdabiała tłoczona i wycinana „koronka”, centrum zajmowała sylwetka anioła stojącego na doklejonym, wysuwanym do przodu „balkoniku”, otoczonym srebrnymi kwiatami. Całość stanowiła kompozycję przestrzenną, którą po spłaszczeniu można było umieścić w kopercie. Na odwrotnej stronie wypisywano życzenia. W okresie międzywojennym korzystano z ozdobnych arkuszy z nadrukowanymi życzeniami i miejscem na dopisanie osobistych gratulacji. Popularne były też okazjonalne telegramy. Na nich, oprócz drukowanych napisów „Szczęść Boże Młodej Parze” lub „Niech żyje Para Młoda”, wieńców i ozdobnych szarf, widnieją także motywy patriotyczne – wizerunki wielkich Polaków, np. Tadeusza Kościuszki i Adama Mickiewicza, biały orzeł, zerwane kajdany. W ten sposób szczęśliwe wydarzenie rodzinne łączono z radością wynikającą z odzyskania przez Polskę niepodległości.

Po II wojnie światowej, kiedy to zawarcie małżeństwa było nie tylko świętym sakramentem, ale i aktem urzędowym, pamiętki ślubu także nabrały charakteru urzędowego. Obywatele-nowożeńcy biorący ślub cywilny otrzymywali odpowiedni dokument to poświadczający. Miewał on formę dekoracyjną, np. na „Pamiętkowym dokumencie małżeństwa” wręczanym w latach 60. XX w. w toruńskim Urzędzie Stanu Cywilnego oprócz życzeń od Prezydium Miejskiej Rady Narodowej widnieje rycina z panoramą miasta<sup>26</sup>. Z czasami powojennymi wiąże się też nowy zwyczaj świętowania ślubnych jubileuszy w państwowych urzędach. „W okresie Polski Ludowej zwyczaj obchodzenia srebrnych i złotych godów nabrał charakteru

24 Laski znajdują się w zbiorach Muzeum w Przeworsku. Zespół Pałacowo-Parkowy.

25 <http://www.siemiatyczne.com.pl/index.php/drohiczyn/1947-wystawne-zote-gody-drohiczyn>

26 Podobne dokumenty wręczano rodzicom z okazji nadania imienia dziecku.



Il. 10. Karnet z życzeniami z okazji 25-lecia małżeństwa, Kórnik, Wielkopolska, 1904, fot. Marian Kosicki



Il. 11. Telegram z okazji ślubu, Bydgoszcz, przed 1929, fot. Marian Kosicki





Il. 12. Dokument małżeństwa, Toruń, lata 60. XX w., fot. Marian Kosicki



Il. 13. „Portret nowożeńców”, okres międzywojenny, fot. Marian Kosicki

powszechnego. [...] Za pośrednictwem Gminnej Rady Narodowej, pary małżeńskie otrzymują dyplomy i kwiaty, a w 50. rocznicę ślubu również specjalne Medale 50-lecia Małżeństwa. Ten oficjalny wyraz uznania i pamięci spotyka się z dużą społeczną aprobatą, zwłaszcza wśród starszych przedstawicieli społeczności gminnej”<sup>27</sup>.

Opisane przedmioty stanowiły najbardziej typowe pamiątki od 2. połowy XIX w. do lat 60. XX w. Prawie zawsze były one darami dla nowożeńców i jubilatów, czasem, jak w przypadku wianków, bukiecików i lasek jubileuszowych, „wędrowały” wśród członków rodziny, którzy świętowali srebrne lub złote gody. Ich wspólną cechą była ogromna wartość – wartość nie materialna, lecz sentymentalna, uczuciowa. Wraz z innymi powszechnymi świadectwami ślubu i jubileuszy – fotografiami przechowywanymi w albumach lub oprawionymi w ramy – pozwalały chociaż na chwilę zatrzymać czas i powrócić wspomnieniami do ważnych życiowych wydarzeń.

<sup>27</sup> K. Kwaśniewicz, *Doroczne i rodzinne zwyczaje na tle współczesnych przeobrażeń wsi podkrajowskiej*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1979, s.137.

## BIBLIOGRAFIA

- Bogatyriew Piotr, *Funkcje stroju ludowego* [w:] *Semiotyka kultury ludowej*, przekł. Zygmunt Saloni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Boryś Wiesław, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2008.
- Bystron Jan, *O mowie polskiej w dorzeczu Stonawki i Łucyny w Księstwie Cieszyńskim*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1885, s. 106.
- Czachowski Hubert, *Sacrum – obraz – przedmiot* [w:] *Bezczasowy ogród jedności. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, Szreniawa 2005, s. 17-37.
- Dekowski Jan Piotr, *Weselne zwyczaje wiankowe na terenie Polski środkowej*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Seria Etnograficzna”, 1975, nr 18, s. 25-74.
- Donnerstag Bożena, *Zatrzymać czas. Przedmiot – pamiątka – wspomnienie*, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2009.
- Drażkowska Anna, *Wianki wydobyte z krypty grobowej w kościele p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, „Rocznik Toruński”, Towarzystwo Miłośników Torunia, Toruń 2006, t. 33, s. 209-217.
- Fischer Adam, *Etnografia dawnych Prusów*, Wydawnictwo Instytutu Bałtyckiego, Gdynia 1937, s. 22.
- Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, PAX, Warszawa 1990.
- Kwaśniewicz Krystyna, *Doroczne i rodzinne zwyczaje na tle współczesnych przeobrażeń wsi podkrajowskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1979.
- Linde Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, t. 6, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951, s. 387.
- Maj Małgorzata, *Rola daru w obrzędzie weselnym*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986.
- Malinowski Lucjan, *Zarysy życia ludowego na Szląsku*, „Ateneum. Pismo Naukowe i Literackie”, 1877, t. 2, z. 6.
- Oficjalna Elżbieta, *Obrazek dla każdego. Fabryczne obrazy w domach śląskich w latach 1880-1940*, Muzeum Wsi Opolskiej, Opole 2009.
- Paczuski Adam, *Karty dewocyjne* [w:] *Bezczasowy ogród jedności. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, Szreniawa 2005, s. 38-57.
- Simonides Dorota, *Od kolebki do grobu*, Wydawnictwo Instytutu Śląskiego w Opolu, Opole 1988.
- Słownik gwar polskich*, red. Jan Karłowicz, Akademia Umiejętności, Kraków 1911, t. 6, s. 154, 155.
- Słownik języka polskiego*, red. Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953, t. 7, s. 696.
- Shubertowa Maria, *Dary i świadczenia obrzędowe*, „Prace i Materiały Etnograficzne”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1950-1951, t. 8-9.
- Wilkońska Paulina, *Wieś i miasto. Obrazy i powieści*, t. 2, wyd. G. L. Glücksberg, Warszawa 1841.

STRONY INTERNETOWE

<http://www.jaroslawska.pl/index.php?PHPSESSIONID=%5C%5C%5C%5C%5C&artykul=7545>  
[dostęp: 28.06.2012]

<http://myvimu.com/exhibit/15035417-zaklad-sztuki-koscielnej-schaefer-kwit> [dostęp: 28.06.2012]

<http://www.siemiaticze.com.pl/index.php/drohiczyn/1947-wystawne-zlote-gody-drohiczyn>  
[dostęp: 28.06.2012]

<http://wtg-gniazdo.org/forum/viewtopic.php?f=5&t=1109&start=60> [dostęp: 28.06.2012]

## SUMMARY

‘NIECH WAM Z MYRTY ZIELONEJ WYKWITNIE KWIAT SREBRNY.’  
ON OLD WEDDING AND WEDDING ANNIVERSARY MEMENTOS

Gifts of various forms have always been part of a wedding ceremonial. They were not only objects of practical value but also ‘wedding mementos’ which are objects of sentimental value meant to keep that special day in memory. Wedding jubilees called silver and golden anniversaries were also celebrated in a similar way. A common feature of these artefacts are symbols of love, marriage union and purity, which are hearts, joint hands, white flowers. A wreath (a symbol of virginity) and a corsage (*woniączko*) pinned to the groom’s collar were mementos and were put in frames or under a bell jar. The newly-weds and jubilee celebrators were also given oleographs i.e. with Holy Family or compositions created with various techniques which included these symbols and wishes. The mementos were also pieces of table-ware: tea cups, plates with occasional inscriptions. The golden anniversaries were connected to crosses put on long staffs given to the married couple during the Holy Mass said for them.

Wedding and jubilee mementos were also the decorative prints with wishes, sometimes referring to ‘sacred pictures’ in their form, with a space to write in the congratulations. Printed telegrams were also popular with inscriptions ‘God Bless the Newly-weds’, ‘Long live the Newly-weds’ and also with patriotic themes (for example with a white eagle, images of great Poles, i.e. Tadeusz Kościuszko and Adam Mickiewicz).

After World War II when getting married was not only a sacred sacrament but also a legal instrument, the character of wedding mementos also became more official. For example in register offices a ‘Commemorative marriage document’ has been received which included best wishes from the Municipal National Committee Presidium.

The described objects are typical mementos of the period from the second half of the nineteenth century to the 60. of the twentieth century. They were almost always gifts for the newly-weds and the people who celebrated their anniversaries, sometimes as in case of wreaths, *woniączki* and jubilee staffs, they ‘roamed’ around family members who celebrated their silver or golden anniversaries. Together with wedding and jubilee certificates and photographs they allowed to stop time for just a moment and go back in memory to important events of life.



## HISTORIA KOLEKCJI CERAMIKI HUCULSKIEJ W ZBIORACH MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO IM. MARII ZNAMIEROWSKIEJ-PRÜFFEROWEJ W TORUNIU

W zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, wśród ponad sześćdziesięciu tysięcy obiektów, znalazła się ceramika z terenów Wschodnich Karpat. W literaturze często określana jest mianem pokuckiej, a to ze względu na położenie głównych ośrodków garncarskich: Kuty, Kosów, Kołomyja. Kolekcję tworzy dwadzieścia sześć naczyń z okresu międzywojennego i sześćdziesiąt wytworzonych po II wojnie światowej. Ten niewielki zbiór przedmiotów wykonanych przez garncarzy, choć charakterystyczny dla tego regionu, wyróżnia się oryginalnością – ma gęsty ornament geometryczny o bogatej gamie kolorów żółci, zieleni i brązu. Technologia wypalania naczyń opierała się na dwukrotnym wypale, naczynie było pokrywane pobiątką, rytowane, malowane i szkliwione<sup>1</sup>.

Tereny Huculszczyzny, a także kultura mieszkających tam górali od początków XIX w. cieszyła się dużym zainteresowaniem. Te piękne tereny górskie z wyrazistą kulturą ludową odwiedzane były przez artystów, etnografów, kolekcjonerów, co z czasem przyczyniło się do rozwoju turystyki i powstania licznych ośrodków wypoczynkowych w tym rejonie<sup>2</sup>. Podobną fascynację budziło w tym czasie Podhale ze swoimi barwnymi i bogatymi tradycjami. Z wypraw na Huculszczyznę często przywożono kupione na targach pamiątki. Nabywcami huculianów byli zarówno prawdziwi kolekcjonerzy, jak i przypadkowi nabywcy.

Rodzi się nurtujące pytanie, w jaki sposób huculska ceramika trafiła do Muzeum Etnograficznego w Toruniu, mimo że nie znajdowała się w zakresie jego zainteresowań. W poszukiwaniu wyjaśnienia tej zagadki może być pomocne poznanie losów osób, które przyczyniły się do poszerzenia muzealnych zbiorów oraz ich ewentualnych związków z Huculszczyzną<sup>3</sup>. Kolekcja ceramiki pokuckiej, tak

1 W. Szuchiewicz, *Huculszczyzna*. t.1, Lwów 1902; T. Seweryn, *Pokucka majolika ludowa*, Kraków 1929; D. N. Góberman, *Iskusstvo guculov*, Moskwa 1980, B. Kostuch, K. Tucholska, *Huculszczyzna: ceramika pokucka w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, katalog, Kraków 2008.

2 B. Kostuch, K. Tucholska, op. cit., s. 14.

3 Największe zbiory huculskie posiadają: Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu i Poznaniu, Muzeum Historyczne w Sanoku.



Il. 1. Ceramika huculska ze spuścizny Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, fot. Marian Kosicki

nietykowa na tle reszty zbiorów pochodzących z terenów północnej Polski, znalazła się w toruńskim muzeum dzięki Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, która w okresie międzywojennym, w trakcie pracy w Muzeum Etnograficznym Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, aktywnie włączyła się w tworzenie Muzeum Huculskiego w Żabiem na Pokuciu (obecna Wierchowina, Ukraina). Ten mało znany dotychczas wątek jej życiorysu rzuca pewne światło na obecność huculskich przedmiotów w zbiorach toruńskiego muzeum. Mimo kłopotliwej i trudnej sytuacji po podziale terytorium Polski po II wojnie światowej, przyjęła ona w 1946 r. huculskie obiekty pochodzące z okresu międzywojennego do utworzonego Działu Etnograficznego w Muzeum Miejskim w Toruniu. Wskazuje to, jak szerokie były zainteresowania Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. Podejmowała przedsięwzięcia, z którymi wiązała plany na przyszłość. W przeciągu trzech dekad, począwszy od lat 70. XX w., kolekcja poszerzyła się o sześćdziesiąt nowych obiektów, stanowiących najczęściej przykład współczesnej kontynuacji dawnej sztuki huculskiej przeniesionej na tereny Polski. Podejmowany wątek przybliży nam teren Wschodnich Karpat leżący niegdyś w granicach Polski, dziś żywy tylko w pamięci niektórych starszych osób. Miejmy nadzieję, że poznając tajemnicę kolekcji, odkryjemy też na nowo wyjątkową krainę Stanisława Vincenza...<sup>4</sup>.

Maria Znamierowska-Prüfferowa była bez reszty oddana badaniom kultury ludowej. W jej okazałej spuściznie znajdują się materiały związane z działalnością

4 Stanisław Vincenz (30.11.1888 – 28.01.1971) – miłośnik i znawca Huculszczyzny, prozaik i esejista, autor cyklu *Na wysokiej połoninie*.



Il. 2. Fotografie z badań terenowych w pow. kosowskim w 1934 r. Archiwum MET, fot. Maria Znamierowska-Prüfferowa

badawczą, ponad trzy tysiące publikacji, zwłaszcza etnograficznych, przedmioty użytkowe i dekoracyjne, ale także bogate materiały biograficzne oraz korespondencje i fotografie<sup>5</sup>. Po jej śmierci w 1997 r. spora ich część w drodze czynności spadkowych trafiła do Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Były wśród nich też pamiątki z Huculszczyzny – talerz, podpisany na spodzie piórem: *Sokołówka, pow. Kosów 1934-VIII* oraz wazonik.

Aktywność naukowa Marii Znamierowskiej-Prüfferowej objawiała się wieloma wyjazdami i badaniami w terenie. Podążając za zapisem na pamiątkowym talerzu docieramy do roku 1934, kiedy Profesor pracowała w utworzonym przy Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie Muzeum Etnograficznym. W sierpniu tego roku uczestniczyła w badaniach terenowych na terenie pow. kosowskiego przy pozyskiwaniu przedmiotów dla właśnie powstającego Muzeum Huculskiego w Żabiem<sup>6</sup>. Te badania angażowały ją w całkiem nowy projekt i nowe znajomości. Wśród archiwaliów znajduje się notatnik z badań, zawierający huculskie słownictwo, dotyczące m.in. pszczelarstwa, a także dziesięć fotografii przedstawiających

5 H. Muzalewska, *Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej (1898-1990) w Muzeum Etnograficznym w Toruniu*, „Rocznik Toruński”, t. 27, 2000, s. 210.

6 Archiwum MET, *Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Sprawozdanie z działalności Muzeum Etnograficznego Uniwersytetu Stefana Batorego za rok akad. 1934/1935*.



Hucułów w tradycyjnych strojach ludowych<sup>7</sup>. Tematyka huculska i pomoc w tworzeniu Muzeum w Żabiem najdobitniej zaznacza się w korespondencji zachowanej w spuściznie etnografki. Od szwajcarskiego socjologa Hansa Zbindena<sup>8</sup> otrzymała pocztą dwa egzemplarze „Der kleine Bund” funkcjonujące jako dodatek do pisma „Der Bund” z publikacjami jego autorstwa na temat krainy Karpat Wschodnich (*Ostkarpatenland*)<sup>9</sup>. W grudniu 1933 r. badaczka otrzymała od niego na wileński adres kartkę z Wiednia z pozdrowieniami i z nadzieją, że zdrowie pozwoli jej odwiedzić Czarnohorę wiosną<sup>10</sup>. Najprawdopodobniej początki ich znajomości można łączyć z pobytem Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Zakopanem, gdzie poddawała się leczeniu już od wczesnych lat 20., a w roku 1933 podjęła dorywczą pracę w Muzeum Tatrzańskim<sup>11</sup>. Jej bezpośredniość i łatwość w nawiązywaniu kontaktów, a dodatkowo szerokie zainteresowania dostarczały jej dużego grona przyjaciół. W tym kręgu znalazł się także Stanisław Vincenz, bliski przyjaciel Zbindena. Sądząc po zachowanym liście, Vincenz gościł u badaczki w Wilnie przed sierpniem 1934 r., zbierając materiały na temat szlachty osiadłej na Huculszczyźnie<sup>12</sup>. Być może właśnie pod wpływem tego pisarza Maria Znamierowska-Prüfferowa zainteresowała się głębiej wielokulturowością tych terenów, zwłaszcza wyróżniającymi się oryginalnością Hucułami. W 1938 r. wymienili listy, a biblioteka badaczki powiększyła się o publikację *Uwagi o kulturze ludowej* z dedykacją autora.

Inicjatywa utworzenia Muzeum Huculskiego w Żabiem podjęta została przez utworzone w 1933 r. Towarzystwo Przyjaciół Huculszczyzny. Miał to być pierwszy ośrodek naukowo-muzealny na terenie południowo-wschodniej Polski<sup>13</sup>. Badania etnograficzne prowadzone były pod kierunkiem prof. Adama Fischera z Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Dział etnograficzny tworzył Jan Falkowski, także związany z ośrodkiem lwowskim, członek Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, z którym na pewno Znamierowska-Prüfferowa utrzymywała znajomość w 2. poł. lat 30. XX w. Świadczą o tym trzy publikacje Falkowskiego traktujące o Huculszczyźnie, przekazane etnografce z dedykacjami, zachowane w jej prywatnym księgozbiore.

7 Archiwum MET, Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej przed 1939 r.

8 Hans Zbinden (1893-1971) – szwajcarski socjolog kultury, profesor Uniwersytetu w Bernie, pisarz, wydawca, odbywał podróże na Huculszczyznę w latach 1932, 1933 i 1939.

9 Archiwum MET, Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej przed 1939 r.

10 Archiwum MET, Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Korespondencja do 1939 r.

11 E. Arsyńska, H. Muzalewska, *Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898-1990)* [w:] Etnografowie i ludoznawcy polscy, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Kowalska-Lewicka, A. Spiss, 2002, t. 1, s. 324.

12 Archiwum MET, Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, List Stanisława Vincenza do Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, dat. 16.03.1934 r. Korespondencja do 1939 r.

13 Ł. Quirini-Popławski, *Muzeum Huculskie w Żabiem. Historia powstania, funkcjonowanie, współczesne próby reaktywacji*, r. 36, „Płaj” 2008, s. 113.

Kolejną osobą, z którą Maria Znamierowska-Prüfferowa z pewnością dyskutowała na temat Hucułów był płk. Norbert Okołowicz, inicjator gromadzenia huculskich zbiorów dla Muzeum w Żabiem. Wśród archiwaliów zachowała się korespondencja z września, października i listopada 1934 r., która w dużej części dotyczy zajęć, jakim oddawał się Okołowicz w Warszawie i w Riczce. Badacz pisze także o relacjach z prof. Adamem Fischerem, o utrudnieniach w urzędach, o organizowaniu wytwórczości huculskiej, a także o wciąż rosnących zbiorach<sup>14</sup>. Z listów wyraźnie można wyczytać wdzięczność dla adresatki za pomoc w przedsięwzięciach związanych z nowo powstającym Muzeum; pisał np.: *pomoc Pani i współpraca dodaje powagi moim wysiłkom*<sup>15</sup>. Niestety korespondencja urywa się na planach odwiedzenia Wilna przez Okołowicza.

Jednym z istotnych śladów działań Marii Znamierowskiej-Prüfferowej związanych z Huculszczyzną jest odręcznie napisany dwudziestostronicowy tekst dotyczący Muzeum Etnograficznego w Żabiem. Etnografka pisze w nim o potrzebie utworzenia placówki, przedstawia stan zbiorów huculskich w istniejących muzeach, przywołuje literaturę traktującą o Huculszczyźnie. Jednocześnie zaznacza konieczność dalszych badań i pogłębiania wiedzy. Pisze o ważnej roli płk. Norberta Okołowicza i wymienia jego zasługi<sup>16</sup>. Dzisiaj jesteśmy w stanie tylko przypuszczać, że tekst był przygotowywany do odczytu na zjeździe Towarzystwa Przyjaciół Huculszczyzny, być może również do publikacji.

Wszystkie tu przywołane archiwalia pochodzą z lat 30. XX w., większość z lat 1933-1934, a część z roku 1938. Stanowią one niewielką, ale jakże ważką z perspektywy poruszanych tutaj zagadnień część spuścizny Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. Po pierwsze są świadectwem szerokich zainteresowań naukowych badaczki, a także ukazują kolejną inicjatywę, w której realizację zaangażowała się z dużym oddaniem i poświęceniem. Nadrzędną sprawą, o którą zawsze zabiegała, było zachowanie zabytków istniejących w terenie, co uwidaczniało się nie tylko w badaniach, ale także później, kiedy wspierała płk. Okołowicza, kontaktując się m.in. z Hucułami, np. w sprawie karty rejestracyjnej do obiektów. Okres wileński etnografki, a zwłaszcza działania podejmowane na rzecz Huculszczyzny, nie są w pełni udokumentowane i dlatego trudno na podstawie dostępnych archiwaliów zbudować spójny obraz wydarzeń tego okresu. Misja związana z mającym powstać Muzeum w Żabiem nie doczekała się ostatecznie żadnej publikacji autorstwa Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. Wpłynęła natomiast na późniejszą

14 Archiwum MET, Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Listy Norberta Okołowicza do Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. Korespondencja do 1939 r.

15 Ibidem.

16 Archiwum MET, Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Tekst nt. Muzeum Etnograficznego w Żabiu, (przed 1939 r.)

jej działalność w Toruniu i podejmowane tu ówczesne działania. Nieukończony w pełni ośrodek w Żabiem został otwarty w lutym 1938 r. Niestety II wojna światowa przerwała jego działalność, a zgromadzone zbiory uległy rozproszeniu<sup>17</sup>.

W 1946 r., dzięki staraniom Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, powstał w Muzeum Miejskim w Toruniu Dział Etnograficzny. Wtedy też przyjęła ona w depozyt pierwsze huculskie zbiory od profesorstwa Wandy i Jana Zabłockich, pracujących wówczas w Katedrze Botaniki Ogólnej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Wśród nich znalazł się świecznik i talerz huculski. Choć nie były to przedmioty przyjęte od razu na własność Muzeum, niemniej jednak stanowiły załączek huculskiej kolekcji i mogą być postrzegane jako świadectwo określonej wizji tworzenia zbiorów, widocznej także w późniejszych decyzjach.

Warto przybliżyć sylwetkę profesora Jana Zabłockiego ze względu na zasługi dla Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Wraz z małżonką przyjechał w 1946 r. z Krakowa do Torunia. Podobnie jak Prüfferowie<sup>18</sup>, Zabłoccy zasilili grono naukowe toruńskiego uniwersytetu, a przy tym wprowadzali i kontynuowali tradycje ośrodka akademickiego, z którym byli wcześniej związani. Prawdopodobnie Zabłocki i Prüffer poznali się w Krakowie podczas studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim, jeszcze przed wyjazdem Prüffera w 1920 r. do Warszawy. Małżeństwa nawiązały bliższą znajomość. Podczas wyjazdów zasyłali kartki pocztowe z wymianą ciepłych uprzejmości lub krótką relacją o stanie zdrowia<sup>19</sup>. Zabłocki posiadał dwie podstawowe pasje, botanikę i kolekcjonerstwo. Z Krakowa przwiózł kilkanaście szaf z zasuszonymi roślinami oraz nagromadzonymi zbiorami. Największą aktywność na polu kolekcjonerskim wykazywał w okresie międzywojennym. Najczęściej odwiedzał krakowskie antykwariaty, gdzie pozyskiwał mapy, zegary, dokumenty historyczne oraz porcelanę<sup>20</sup>. Dla Zabłockiego zakup tych przedmiotów nie oznaczał zwyczajnego pamiątkarstwa, a planowe tworzenie prywatnej kolekcji na miarę własnych możliwości. Był to człowiek wszechstronnie wykształcony, interesowała go historia, numizmatyka, etnografia, literatura, muzyka oraz rzemiosło artystyczne<sup>21</sup>. Od początku pobytu w Toruniu aktywnie udzielał się w nowo powstałym oddziale Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego<sup>22</sup>. Ponadto na potrzeby Działu Etnograficznego Muzeum Miejskiego w To-

17 Ł. Quirini-Popławski, op. cit., s. 124.

18 Jan Prüffer (1890-1959) – mąż Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, biolog, profesor Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, po II wojnie światowej tworzył Wydział Matematyczno-Przyrodniczy na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu.

19 Archiwum MET, Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Korespondencja po 1945 r.

20 Z. Michno-Zatorska, *Anegdoty, wspominki i refleksje z pierwszego ćwierćwiecza UMK*, Toruń 1996, s. 137.

21 Ibidem, s. 124.

22 Z. Michno-Zatorska, *Profesor Jan Wojciech Zabłocki*, „Głos Uczelni: biuletyn UMK”, 1980, nr 3/4



Il. 3. Ceramika przekazana do Muzeum w Toruniu przez Jana i Wandę Zabłockich, fot. Marian Kosicki

runiu tworzył kolekcję przyrodniczą i badał terminologię związaną z medycyną ludową<sup>23</sup>. To pod jego kierunkiem w czasie badań w terenie w latach 1949-1950 wykonane zostały badania gatunku drewna, z którego zostały wykonane narzędzia. Podczas badań terenowych Zabłocki przekazał na przykład swoje książki o rolnictwie jednemu z mieszkańców wsi, by w zamian pozyskać cenne obiekty dla muzeum. Wszystko to było wyrazem jego bezinteresownego poświęcenia i działania na rzecz ochrony polskiej kultury ludowej. W 1949 r., podczas dyskusji na Walnym Zgromadzeniu Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, któremu przewodniczył „podkreślił potrzebę rejestrowania ginącego folkloru oraz innych zabytków kultury ludowej, stanowiących jeszcze dziś resztki dawnego oblicza Ziemi Pomorskiej. W związku z tym nawoływał do szerzenia idei ochrony zabytków kultury ludowej i złożył wniosek następującej treści: Walne Zgromadzenie upoważnia Zarząd Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego Oddział w Toruniu zwrócić się do władz o udzielenie wydatnych wysiłków na prowadzenie badań ludoznawczych, a w szczególności rejestrację ginących zabytków”<sup>24</sup>. Jego ożywione działanie i pomoc w tworzeniu Działu Etnograficznego w Muzeum Miejskim w Toruniu związane było bez wątpienia z życzliwością i zaufaniem, jakimi darzył Marię Znamierowską-Prüfferową. W 1968 r., kiedy w grodzie Kopernika istniało już samodzielne Muzeum

(12-13), s. 96.

23 Archiwum PTL: Protokół z zebrania PTL za okres od 18.III.1947 r. do 10.II.1948 r.

24 Archiwum PTL: Protokół z Walnego Zgromadzenia z dnia 31.III.1949 r.



Il. 4. Czutra przekazana do Muzeum przez Jana i Wandę Zabłockich, fot. Marian Kosicki

Etnograficzne przekazała na własność kolekcję huculanów, która dotąd miała status depozytu oraz poszerzył zbiory o cztery huculskie talerze, butle na napoje, tzw. *czutry*, szklane paciorki z Żabięgo i maskarę *turoń* z Małopolski. Wszystkie obiekty ceramiczne pochodzą z dobrego warsztatu. Wspomniana *czutra* została kupiona w jednym z krakowskich antykwariatów. Dziś jest w naszych zbiorach najdoskonalszym reprezentantem huculskiego garncarstwa z okresu międzywojennego. Przypuszczać można, że wykonana została w Krajowej Szkole Garncarskiej w Kołomyi. Identyczne w formie i nawiązujące zdobnictwem naczynia posiada w zbiorach Muzeum Narodowe w Krakowie<sup>25</sup>.

Zabłocki miał jeszcze inne rozmaite pasje, których nie sposób nie wymienić. Zgromadził spory księgozbiór, cztery inkunabuły, starodruki pochodzące z okresu od XVI do XVIII w. z zakresu botaniki, literatury pięknej i innych bliższych mu dziedzin; na niektórych widnieje jego *ex libris*<sup>26</sup>. Warto wspomnieć również o zainteresowaniach muzycznych. Był melomanem, grywał na skrzypcach, żona zaś akompaniowała mu na fortepianie. Gromadził instrumenty, zwłaszcza skrzypce, a nawet potrafił je sam wykonać<sup>27</sup>. Zabłocki w wolnym czasie oddawał się majsterkowaniu, sam potrafił naprawiać stare zegary, których posiadał całkiem pokaźną kolekcję. Jak wspomina Pani Zofia Michno-Zatorska, niegdyś studentka Zabłockich, później także doktor biologii w Zakładzie Biologii Ogólnej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu *Zabłocki i jego żona byli ludźmi nastawionymi na działanie*<sup>28</sup>. Niestrudzona i niezmiernie wyrozumiała była jego żona, zwłaszcza kiedy małżonek zaczął zajmować się klasyfikowaniem i opisywaniem

25 K. Czajkowska, „Ceramika huculska z okresu międzywojennego w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu”, maszynopis pracy dyplomowej, Toruń 2010, s. 8.

26 M. Strutyńska, *Struktura proveniencyjna zbioru starych druków Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu. Przewodnik po zespołach. Problemy badawcze i metodologiczne*, Toruń 1999, s. 61.

27 Z. Michno-Zatorska, *Profesor Jan Wojciech Zabłocki*, s. 124.

28 Wywiad własny z dr Zofią Michno-Zatorską (w posiadaniu autorki).

swoich zbiorów, opiekowała się ich „domowym muzeum”. Jeszcze za życia profesor postanowił pewną część swoich zbiorów zabezpieczyć i przekazać właściwym instytucjom<sup>29</sup>. Najprawdopodobniej wszystkie te obiekty przywiezione zostały z Krakowa po wojnie, nie wiadomo jednak, czy każdy zakup Zabłockiego pochodził z antykwariatów.

Nie ma danych na temat wspólnych wakacji i podróży profesorstwa. W spuściznie rękopiśmiennej Zabłockiego znajduje się natomiast sprawozdanie z badań pewnych gatunków roślin z Czarnohory. Można przypuszczać, że wyjazdy naukowe, w których uczestniczył mogły być inspiracją jego pasji kolekcjonerskiej. Profesor Jan Zabłocki zmarł 12 sierpnia 1978 r., w tym samym roku 30 listopada odeszła profesor Wanda Zabłocka. Część zbiorów uczonego z zakresu rzemiosła artystycznego, historii, numizmatyki i sztuki Dalekiego Wschodu, a przede wszystkim zegary, otrzymało w 1981 r. jako spadek w darze Muzeum Okręgowe w Toruniu<sup>30</sup>. Do toruńskiej Biblioteki Uniwersyteckiej rok przed śmiercią wartościową część swojego księgozbioru sprzedał, pozostałe 70 druków w 1981 r. przekazano tam również jako spuściznę po profesorze<sup>31</sup>. Pewna część cennych przedmiotów trafiła w ręce dalszej rodziny<sup>32</sup>.

Zabłocki był człowiekiem patrzącym w przyszłość i dlatego tak pieczołowicie dbał i gromadził przedmioty o niebywalej przecież wartości. Włączanie się w inicjatywę Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i wspomaganie działań muzealnych znajdowało uznanie Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. W 1970 r. w Muzeum Etnograficznym odbyła się „Wystawa ludowych wyrobów garncarskich ze zbiorów prywatnych” prezentująca zbiory profesorstwa Wandy i Jana Zabłockich, Eugeniusza Przybyła oraz Henryka Zawadzkiego. W listach do redakcji toruńskich gazet Maria Znamierowska-Prüfferowa podkreślała: „ta ekspozycja jest dowodem uznania dla prywatnych pasji zbieraczy, a zarazem stanowi pokaz właściwego sposobu dokumentowania zbiorów”<sup>33</sup>. Ukłon w stronę toruńskich kolekcjonerów to również przejaw dostrzegania ich problemów, doceniania ich starań i wysiłków.

Kolekcjonerem, którego zbiory pojawiły się na wystawie w Muzeum Etnograficznym w Toruniu w 1970 r., w tym także ceramika huculska, był Eugeniusz Przybył. Artysta-malarz, a także pedagog, nie był osobą bezpośrednio związaną z Muzeum, przynajmniej nie posiadamy takich dowodów; niewykluczone jednak,

29 Z. Michno-Zatorska, *Prof. Dr Jan Wojciech Zabłocki (1894-1978)*, „Wiadomości Botaniczne”, t. 26, 1982, s. 170.

30 *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861-2011. Katalog wystawy*, Toruń 2011, s. 195.

31 M. Strutyńska, op. cit., s. 61.

32 Wywiad własny z dr Zofią Michno-Zatorską.

33 Archiwum MET, Wystawy wypożyczone krajowe i zagraniczne (korespondencja) 1963-1972. Wystawa „Ceramika ludowa ze zbiorów prywatnych”.



Il. 5. Eugeniusz Przybył,  
lata 50.-60. XX w., zdjęcie  
otrzymane od prof. Janusza Tondla

że znalazł się w szerokim gronie znajomych Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. Zwróćmy uwagę na jego życie w kontekście gromadzenia zbiorów i zamiłowania do sztuki. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, w trakcie studiów podróżował do Włoch, Francji, Niemiec. Do Torunia sprowadził się w 1920 r., pracował jako nauczyciel rysunku w Państwowym Seminarium Nauczycielskim. Był zafascynowany sztuką i pragnął rozwijać życie kulturalne Torunia, z gronem artystów i literatów założył „Konfraternię Artystów”, należał również do Towarzystwa Bibliofilów. Kolekcjonował głównie piękne wydawnictwa, ponadto obrazy, rzeźby, monety, kafele, muszle oraz ceramikę<sup>34</sup>. Interesowała go ceramika ludowa, m.in. kaszubska<sup>35</sup>. Na jej temat

rozprawiano w mieszkaniu Przybyła na jednym ze spotkań Towarzystwa Bibliofilów w 1926 r. W swoich zbiorach posiadał ceramikę kaszubską, huculską, a także naczynia z Zakopanego, Wilna oraz rzeźbione kapliczki z Iłży. W okresie międzywojennym dużo podróżował, uczestniczył w zjazdach bibliofilskich we Lwowie i w Poznaniu. Jego żona Janina odbyła podróże do Krakowa, Lwowa, Tarnopola, Zaleszczyk, Buczacza<sup>36</sup>. Niewykluczone, że to w trakcie tych wypraw doszło do zakupu huculskich wazonów jako pamiątek z wakacji. Ceramika ta jest dość różnorodna, a jedno z naczyń posiada sygnaturę Jana Broszkiewicza, słynnego garnkarza z Kut. Czując potrzebę klasyfikacji i systematyzowania, E. Przybył zaczął od roku 1933 prowadzić inwentarz własnego księgozbioru, umieszczając w nim datę nabycia i cenę<sup>37</sup>. Edward Chwalewik w roku 1927 oszacował go na około trzy tys. tomów, dotyczących głównie sztuki i historii<sup>38</sup>. Przybył wielokrotnie wyrażał troskę o swoje cenne przedmioty, starając się chronić je przed utratą i zniszczeniem<sup>39</sup>.

34 L. Jarzębowski, *Eugeniusz Przybył, Janina Przybyłowa* [w:] *Wybitni ludzie dawnego Torunia*, red. M. Biskup, 1982, s. 304.

35 L. Jarzębowski, *Eugeniusz i Janina Przybyłowie*, „Rocznik Toruński”, t. 14, 1979, s. 91.

36 Ibidem, s. 96.

37 Ibidem, s. 94.

38 E. Chwalewik, *Zbiory polskie*, t. II, Warszawa-Kraków 1927, s. 256.

39 W momencie wybuchu wojny Przybył postanowił pozostać w Toruniu w mieszkaniu na Mickiewicza, aby chronić swoje cenne zbiory. Pomoc uzyskał od wizytatora szkolnego Teofila Błędzkiego, który ukrywał przez pewien czas księgozbiór. Nie udało się natomiast ochronić zbioru monet, które zostały skradzione: A. Felski, *W szponach szlachetnego nalogu. Przyczynek do dziejów prywatnych zbiorów na Pomorzu*, „Nowy Tor”, dodatek „Gazety Pomorskiej” 1957, nr 16, s. 4.



Il. 6. Ceramika z kolekcji Eugeniusza Przybyła, zbiory MET, fot. Marian Kosicki

Po wojnie coraz częściej lubił pozostawać w domowym zaciszu wśród swojego księgozbioru i pamiątek. Uparcie narastało w nim przekonanie o konieczności rozstania się ze swoją kolekcją. W 1962 r. podjął decyzję, aby księgozbiór przekazać toruńskiej Bibliotece Uniwersyteckiej. Zmarł w 1965 r., a nagromadzone dzieła sztuki i pamiątki zostały sprzedane przez Janinę Przybyłową. Wpływ na taką decyzję miały głównie względy mieszkaniowe i finansowe. Poza tym wdowa po malarzu nie była w stanie zapewnić kolekcji odpowiedniej opieki. W 1966 r. muzeum przyjęło cenny zbiór jedenastu naczyń ceramicznych pochodzących z Huculszczyzny i wspomnianą wyżej ceramikę z Kaszub, Zakopanego, Wilna i Iłży. Był to pokaźny nabytek, rachunek opiewał na dość wysoką sumę, na tamten czas niemalże równą trzem przeciętnym pensjom w dziale kultury czy oświaty (w roku 1966 wynosiła ona 1 929 zł brutto)<sup>40</sup>. Pozyskane w ten sposób obiekty stanowiły kompletną prywatną kolekcję, zapewne w taki sposób postrzegając ten zakup Maria Znamierowska-Prüfferowa. Możemy śmiało uważać, że etnografka znała Eugeniusza Przybyła, wiedziała o jego staraniach, wątpliwościach i trosce o miejsce i dalsze losy zgromadzonych przedmiotów.

Wystawa ludowej ceramiki ze zbiorów prywatnych to był ciekawy pomysł na prezentację pasji kolekcjonerskiej, a równocześnie okazja do pokazania obiektów

<sup>40</sup> Dla porównania w 1966 r. 1 kg chleba kosztował 3 zł, półbuty damskie, skórzane 180 zł, a lodówka domowa „Śnieżka” 3 000 zł (*Rocznik Statystyczny za 1966 r.*).



kultury ludowej z różnych terenów Polski. W tym kontekście muzealne kolekcje roztaczają szerokie perspektywy działania. Mimo biegu historii Huculszczyzna była wciąż obecnym tematem wśród humanistów, w tym właśnie muzealników. W 1968 r. Muzeum wystawiło wypożyczoną ekspozycję z Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu „Sztuka ludowa zachodniej Ukrainy”. Wystawa uświetniała dekadę kultury radzieckiej i prezentowała nie tylko huculskie garncarstwo, ale także tkalniny, biżuterię, malarstwo na szkle, rzeźbę. Zwiedzanie wystawy połączone było z wyświetlaniem kolorowych filmów o zabytkach i folklorze Ukrainy<sup>41</sup>. Zapewne sprowadzenie do Torunia tak przebogatej wystawy było sukcesem Marii Znamierowskiej-Prüfferowej i dawało możliwość zaprezentowania huculskiego rzemiosła szerszej publiczności. Tematyka była jej bliska ze względu na czasy studenckie i starania na rzecz niegdyś tworzonego Muzeum Huculskiego. Podobnie jak Stanisław Vincenz, największy piewca Huculszczyzny, pragnęła ona szacunku dla odrębności kulturowej Huculów i równego traktowania wszystkich narodowości. Na muzealnych kartach magazynowych huculskich obiektów, Huculszczyzna określana była jako ZSRR, a pochodzenie obiektów jako rodzime. Dzisiaj należałoby uznać wszystkie huculskie przedmioty jako przesiedleńcze. Działalność Muzeum wyznaczały statuty. Pierwszy, z 1970 r., zaznacza, że zasięg działania instytucji obejmuje tereny Polski północnej, a w zakresie badań nad rybołówstwem obszar całej Polski. Placówka miała określone zadania: badania naukowe, gromadzenie, zabezpieczanie i udostępnianie wytworów kultury materialnej, duchowej i społecznej, działalność oświatową i wydawniczą oraz współpracę z instytucjami w kraju i za granicą. Dla wykonania tych zadań mogło badać i gromadzić wytwory polskiej i obcej kultury ludowej<sup>42</sup>. Praca nad statutem trwała dość długo, pierwsze korespondencje i projekty dotyczące tego tematu zostały przesłane do Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1962 r. Od utworzenia Muzeum do ustanowienia statutu minęło przeszło dziesięć lat. W tym czasie zgromadzono ponad jedenaście tys. zbiorów. Jaki terytorialny zasięg działania placówki Maria Znamierowska-Prüfferowa uznawała w tym czasie? W momencie przejmowania kolekcji Zabłockich i Przybyła Muzeum działało bez jednolitego ustanowionego statutu, to może być świadectwem, że pierwsze plany statutowe zakładały szersze pole działania Muzeum. Jednakże czynników składających się na taki stan rzeczy mogło być więcej, najprawdopodobniej Maria Znamierowska-Prüfferowa kolekcje te rozpatrywała indywidualnie, dostrzegając w nich wartość kolekcjonerską, a ponadto Huculszczyzna nadal leżała w jej szerokim zakresie zainteresowań.

41 Archiwum MET: Wystawy wypożyczone krajowe i zagraniczne (korespondencja) 1963-1972, Wystawa „Sztuka ludowa Ukrainy”, sygn. 1/55a.

42 Archiwum MET: Organizacja i zakres działania Muzeum – statut (korespondencja, wersje statutu) 1959-1970, sygn. 1/1a.

Dlatego też w muzealnej kolekcji znajdziemy obiekty z okolic Białegostoku, Krakowa czy z Wileńszczyzny. Dostrzegamy tu rozmach Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, która nie potrafiła przejść obojętnie obok jakiegokolwiek rzeczy będącej świadectwem kultury ludowej. Starła się ocalić każdy najmniejszy ślad. W wyniku tego dziś w zbiorach mamy tak różnorodne przedmioty, wykorzystywane w celach badawczych i wystawienniczych. Kolekcjonerski rozmach zawoocował w tym okresie niejednorodnością muzealiów. Ostatnie przedmioty huculskie, jakie etnografka przyjęła przed odejściem ze stanowiska dyrektora na zasłużoną emeryturę w 1972 r., to dwa wazony od Stefanii Łęgowskiej z Torunia. Po zakończeniu pracy muzealnej Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Muzeum nadal kontynuowało politykę tworzenia kolekcji huculskiej. W 1976 r. kupiono wazon od Stanisławy Banaszewicz z Torunia. Niestety na temat tych dwóch zakupów nie posiadamy szerszych informacji.

W 1976 r., z okazji Dni Kultury Radzieckiej, Muzeum Etnograficzne w Toruniu podjęło się zorganizowania wystawy „Ceramika huculska”. Na tę okazję wypożyczono zbiory z muzeów etnograficznych w Warszawie, Krakowie, Łodzi i z prywatnej, największej w kraju kolekcji Aleksandra Rybickiego z Sanoka. Zaprezentowano różnorodność form, m.in. dzbany, wazony, talerze, misy, *kołacze*, *czutry*, świeczniki, a wszystkie z bogatą ornamentyką tego regionu. Wielką rolę odgrywali garncarze, najślynniejsi z nich to Aleksander Bachmiński, Jan Broszkiewicz, Piotr Koszak czy Michał Baranowski. Nierzadko tradycje garncarskie przechodziły z pokolenia na pokolenie. Przykład najliczniejszego rodu wśród garncarzy stanowiła rodzina Koszaków – ojciec Grzegorz, synowie Andrzej, Józef, Mikołaj oraz Piotr. Ostatni z nich odbył praktykę w szkole garncarskiej w Kołomyi, z czasem sprzedawał swoje wyroby na targach we Lwowie, Krakowie, Pradze<sup>43</sup>. Pasierbem i uczniem Piotra Koszaka był Kazimierz Woźniak, który po wojnie zamieszkał w Oławie. Przeniósł i kontynuował tradycje garncarstwa pokuckiego w nowym miejscu osiedlenia. W zbiorach posiadamy ceramikę powojenną jego autorstwa dzięki ogólnopolskiemu konkursowi „Garncarstwo ludowe”, który odbył się w Muzeum w Toruniu w 1987 r. Woźniak uczył się rzemiosła od 1924 r. w warsztacie ojczyzna w Pistyniu. Swoją własną zakład w Oławie prowadził od 1955 r., od lat sześćdziesiątych był członkiem spółdzielni „Cepelia” i Stowarzyszenia Twórców Ludowych<sup>44</sup>. Na konkurs garncarski przywiózł 22 naczynia, za które otrzymał nagrodę specjalną w wysokości 6 tys. zł z funduszy Ministerstwa Kultury i Sztuki. Komisja uznała, że ceramika jest na wysokim poziomie

43 T. Seweryn, *Pokucka majolika ludowa*, Kraków 1929, s. 13.

44 Archiwum MET: Konkurs Ogólnopolski „Garncarstwo ludowe (odpowiedzi na ankietę dla garncarzy L-Z) 1978, sygn. 38/5.

technicznym i artystycznym, a ponadto „utrzymana w indywidualnej technice i zdobnictwie”<sup>45</sup>. Były to m.in. *kołacze, czutra*, świeczniki, talerze. Woźniak był przykładem twórcy, który starał się kontynuować tradycyjny warsztat i typowe najstarsze zdobnictwo pokuckie oparte na motywach roślinnych i zwierzęcych. Jednocześnie pragnął odnaleźć się w nowej powojennej polskiej rzeczywistości.

W 1986 r. w Muzeum odbył się kolejny ogólnopolski konkurs „Zdobnictwo w garncarstwie ludowym”. Tym razem wśród garncarzy wyróżnił się Rudolf Gąsior z Bielska Białej prezentujący komplet swoich wyrobów o charakterze tzw. majoliki pokuckiej. Najprawdopodobniej nie był bezpośrednio związany z huculską tradycją garncarską, ale zaadaptował tę technikę i styl zdobnictwa. Za staranne wykonanie siedemnastu naczyń Gąsior otrzymał nagrodę specjalną w kategorii ceramiki odlewanej w wysokości 10 tys. zł z funduszy „Cepelii”<sup>46</sup>. A do kolekcji Muzeum Etnograficznego w Toruniu trafiły dzbanki, miski, świecznik oraz miniatura pieca kaflowego, głównie z ornamentem geometrycznym i roślinnym.

Dzięki wspomnianym dwóm konkursom do muzealnej kolekcji huculanów trafiła ceramika będąca przykładem kontynuacji huculskiej wytwórczości garncarskiej w powojennej Polsce. Niestety starania garncarzy nie były doceniane, sztuka huculska nie przetrwała w polskiej rzeczywistości. Po śmierci Woźniaka, nikt z rodziny nie kontynuował jego rzemiosła, a „Cepelia” stała się właścicielem jego sprzętów z warsztatu<sup>47</sup>.

W 1993 r., dzięki Andrzejowi Ratajowi z Krakowa, do Muzeum Etnograficznego w Toruniu trafiła ceramika z lat 90. XX w., wykonana przez Borysa Hulejczuka z Kosowa na Huculczyźnie (obecnie Ukraina). Stanowi ona współczesne odwzorowanie dawnego huculskiego rękodzieła. Łącznie pozyskanych zostało 21 naczyń, w tym m.in. miski, talerze, świeczniki, pojedynczy kafel.

Ostatnie obiekty do kolekcji garncarstwa huculskiego kupiono w 2000 r., były to okazy pochodzące z okresu międzywojennego. W statucie Muzeum z 1999 r. teren działalności ogranicza się do obszaru Rzeczypospolitej Polskiej ze szczególnym uwzględnieniem województwa kujawsko-pomorskiego. Mimo to kolekcja ceramiki huculskiej nadal jest poszerzana dzięki jej inicjatorce i posiada ugruntowaną pozycję w naszych zbiorach. Należy zwrócić również uwagę na brak w tym czasie barier o charakterze politycznym. Praktykę pozyskiwania muzealiów pozwalającą na zdobywanie huculskich przedmiotów usankcjonowano dopiero w 2009 r. Od tego czasu obszarem działania Muzeum jest teren całej Rzeczypo-

45 Archiwum MET: Protokół jury Ogólnopolskiego Konkursu na Garncarstwo Ludowe odbytego w dniach 27-28.11.1978 r. w Muzeum Etnograficznym w Toruniu, sygn. 38/1.

46 Archiwum MET: Konkurs ogólnopolski „Zdobnictwo w garncarstwie ludowym” (Organizacja konkursu, protokół jury), sygn. 86/2.

47 J. Kamocki, *Polsko-huculskie losy ceramiki*, „Cracovia Leopoldis”, r. 8, nr 1, s. 26.

spolitej Polskiej oraz zagranicy, kultura polska w obecnych oraz historycznych granicach kraju. Historie ostatnich pozyskanych przedmiotów poznajemy dzięki informacjom zdobytym od osób je sprzedających.

Maria Rzeczkowska-Sławińska w 2000 r. przekazała do Muzeum Etnograficznego w Toruniu talerz i wazon, którego pierwotnym właścicielem był jej wuj Mieczysław Rappé. Urodził się w 1889 r., ukończył studia prawnicze na Uniwersytecie Lwowskim, pracował w urzędzie w Stanisławowie, później jako starosta w Dolinie. Uzyskał stopień podporucznika rezerwy piechoty, stąd też odznaka członkowska, świadcząca o przynależności najprawdopodobniej do Związku Oficerów Rezerwy Rzeczypospolitej Polskiej. Ugrupowanie to na Kresach Wschodnich zasilali głównie urzędnicy administracji państwowej i samorządowej, nauczyciele i właściciele ziemscy<sup>48</sup>. Rappé przejawiał duże zamiłowanie do podróży i górskich wypraw. Jak wynika z relacji M. Rzeczkowskiej-Sławińskiej w trakcie swoich wyjazdów często nabywał huculskie przedmioty, między innymi w Kolumy. Po 1945 r. w drodze repatriacji przeniósł się z rodziną do Torunia, pracę rozpoczął natomiast w Bydgoszczy. Pod koniec życia zamieszkał w Białymstoku, gdzie zmarł w 1977 r. Część pamiątkowych przedmiotów odziedziczyła jego siostra, Zofia Rzeczkowska, a następnie jej córka Maria Rzeczkowska-Sławińska, która przekazała je do Muzeum.

Kolejny ceramiczny obiekt pochodzący z Huculszczyzny trafił do muzealnej kolekcji dzięki Janinie Mazurkiewicz, a wiąże się on z losami Marii Migacz, żony wyższej rangi oficera, mieszkającej w okresie międzywojennym w Przemyślu. Huculski wazon został być może tam właśnie kupiony lub otrzymany w prezencie. Życie polskich oficerów to nie tylko koszary, ale także możliwość wyjazdów urlopowych do popularnych wtedy kurortów, jak choćby odległych i ciepłych Zaleszczyk<sup>49</sup>. Niewykluczone więc, że wazon zakupiono podczas jednej z takich eskapad. Służba oficerska na kresach otwierała się na liczne działania społeczne, kulturalne i krajoznawcze. Duże poparcie służb wojskowych i rządowych miało wspomnianie już Towarzystwo Przyjaciół Huculszczyzny. Oficerowie chętnie zatem działali



Il. 7. Mieczysław Rappé, ok. 1920, własność Marii Rzeczkowskiej-Sławińskiej

48 <http://www.zorrrp.org/o-zor-rp/historia-zor-rp-1922-1939> [dostęp: 18.01.2017].

49 F. Kusiak, *Życie codzienne oficerów Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1992, s. 209.



Il. 8. Ceramika z kolekcji Mieczysława Rappé, przekazana do Muzeum przez Marię Rzezczkowską-Sławińską, zbiory MET, fot. Marian Kosicki

w nowo powstałej organizacji<sup>50</sup>. Miała ona pielęgnować specjalne wartości tego terenu poprzez ochronę krajobrazu i folkloru huculskiego, a szczególnie sztuki ludowej<sup>51</sup>. Działalnością Towarzystwa w tym czasie była również zainteresowana Maria Znamierowska-Prüfferowa. W jej dokumentach można znaleźć m.in. niewypełnioną deklarację członkowską i statut organizacji.

Maria Migacz po śmierci męża, po 1945 r., wróciła z dobytkiem do rodzinnego miasta – Nowego Sącza. Tam wazon przeszedł w posiadanie jej siostry Michaliny, która na początku lat 50. XX w., po wyjściu za mąż, wyjechała do Inowrocławia, a w latach 90. przeniosła się do Torunia. Tutaj po śmierci obojga wazon stał się własnością pasierbicy Michaliny Migacz, a córki jej męża Janiny Mazurkiewicz, a zatem naszej dzisiejszej przewodniczki po losach rodzinnej pamiątki.

Prezentacja genezy i losów kolekcji garncarstwa z odległych terenów górskich pozwala zobrazować dwa istotne zagadnienia. Przede wszystkim podkreśla rolę osobowości człowieka, który tworzy muzealną kolekcję. Maria Znamierowska-Prüfferowa z całym zapałem i zaangażowaniem pomagała w tworzeniu jedynej w swoim rodzaju polskiej placówki muzealnej kolekcjonującej i chroniącej huculską kulturę ludową, jaką miało być Muzeum Huculskie w Żabiem, aby po dwunastu latach samodzielnie tworzyć kolekcję huculską w Toruniu. Na bieg wydarzeń wpływ miała przede wszystkim historia, zmiany, które nastąpiły w państwie pol-

<sup>50</sup> Ibidem, s. 201.

<sup>51</sup> Archiwum MET, Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej przed 1939 r., Statut Towarzystwa Przyjaciół Huculszczyzny, Warszawa 1934, s. 4-5.



Il. 9. Ceramika przekazana do Muzeum przez Janinę Mazurkiewicz, zbiory MET, fot. Marian Kosicki

skim po II wojnie światowej, przesunięcie granic, przesiedlenia i w końcu kształtowanie się nowych form działalności. Mimo zmiany miejsca, idea ochrony śladów kultury huculskiej pozostała. Z biegiem lat kolekcja powiększała się, w dużej mierze dzięki licznym znajomościom Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. Ważną sprawą jest prezentowanie kolekcji i zapoznanie się z historią obiektów. Niejednokrotnie jest to fascynująca wycieczka w miejsca, gdzie możemy być świadkami powstawania ludzkich pasji i zamiłowania do sztuki. Miejmy nadzieję, że zaprezentowana tu kolekcja w przyszłości posłuży do dalszych działań muzealnych, a być może stanie się także impulsem do poszerzenia zbiorów z tego zakresu.

## BIBLIOGRAFIA

- Arszyńska Ewa, Muzalewska Hanna, *Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898-1990)* [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy*, t. 1, red. Ewa Fryś-Pietraszkowa, Anna Kowalska-Lewicka, Anna Spiss, Wydawnictwo Naukowe DWN, Kraków 2002, s. 323-328.
- Chwalewik Edward, *Zbiory polskie*, t. II, Warszawa-Kraków 1927.
- Czajkowska Katarzyna, „Ceramika huculska z okresu międzywojennego w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu”, mps, praca dyplomowa UMK.
- Felski Adam, *W szponach szlachetnego nałogu. Przyczynek do dziejów prywatnych zbiorów na Pomorzu*, „Nowy Tor”, dodatek „Gazety Pomorskiej” 1957, nr 16, s. 4.
- Goberman David Noewič, *Iskusstvo guculov*, Москва 1980.
- Jarzębowski Leonard, *Eugeniusz i Janina Przybyłowie*, „Rocznik Toruński”, t. 14, 1979, s. 87-105.
- Jarzębowski Leonard, *Eugeniusz Przybył, Janina Przybyłowa* [w:] *Wybitni ludzie dawnego Torunia*, red. Marian Biskup, PWN, Warszawa 1982, 301-305.
- Kamocki Janusz, *Polsko-huculskie losy ceramiki*, „Cracovia Leopolis”, r. 8, nr 1, 2002, s. 23-27.
- Kostuch Bożena, Tucholska Krystyna, *Huculszczyzna: ceramika pokucka w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, katalog, Kraków 2008.
- Kusiak Franciszek, *Życie codzienne oficerów Drugiej Rzeczypospolitej*, PIW, Warszawa 1992.
- Michno-Zatorska Zofia, *Anegdoty, wspominki i refleksje z pierwszego ćwierćwiecza UMK*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1996.
- Michno-Zatorska Zofia, *Prof. dr Jan Wojciech Zabłocki (1894-1978)*, „Wiadomości Botaniczne”, t. 26, 1982, s. 167-170.
- Michno-Zatorska Zofia, *Profesor Jan Wojciech Zabłocki*, „Głos Uczelni – biuletyn Uniwersytetu Mikołaja Kopernika”, nr 3/4 (12-13), 1980, s. 94-97.
- Muzalewska Hanna, *Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej (1898-1990) w Muzeum Etnograficznym w Toruniu*, „Rocznik Toruński”, 2000, t. 27, s. 210.
- Quirini-Popławski Łukasz, *Muzeum Huculskie w Żabiem. Historia powstania, funkcjonowanie, współczesne próby reaktywacji*, „Płaj”, r. 36, 2008, s. 111-131.
- Rocznik Statystyczny*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 1966.
- Seweryn Tadeusz, *Pokucka majolika ludowa*, PAU, Kraków 1929.
- [Sto pięćdziesiąt] *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861-2011. Katalog wystawy*, red. Anna Ziemlewska, Toruń 2011.
- Strutyńska Maria, *Struktura proveniencyjna zbioru starych druków Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu. Przewodnik po zespołach. Problemy badawcze i metodologiczne*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1999.
- Szuchiewicz Włodzimierz, *Huculszczyzna*, t.1, Muzeum imienia Dzieduszyckich we Lwowie, Kraków 1902.

## STRONY INTERNETOWE

<http://www.zorrrp.org/o-zor-rp/historia-zor-rp-1922-1939> [dostęp:18.01.2017]

## MATERIAŁY ARCHIWALNE

Konkurs Ogólnopolski „Garncarstwo ludowe (odpowiedzi na ankietę dla garncarzy L-Z) 1978, sygn. 38/5, Archiwum MET.

Konkurs ogólnopolski „Zdobnictwo w garncarstwie ludowym” (Organizacja konkursu, protokół jury), sygn. 86/2, Archiwum MET.

Korespondencja do 1939 r., Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Archiwum MET.

Korespondencja po 1945 r., Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Archiwum MET.

Listy Norberta Okołowicza do Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. Korespondencja do 1939 r., Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Archiwum MET.

List Stanisława Vincenza do Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, dat. 16.03.1934 r. Korespondencja do 1939 r., Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Archiwum MET.

Organizacja i zakres działania Muzeum – statut (korespondencja, wersje statutu) 1959-1970, sygn. 1/1a, Archiwum MET.

Protokół jury Ogólnopolskiego Konkursu na Garncarstwo Ludowe odbytego w dniach 27-28.11.1978 r. w Muzeum Etnograficznym w Toruniu, sygn. 38/1, Archiwum MET.

Protokół z Walnego Zgromadzenia z dnia 31.III.1949 r., Archiwum PTL.

Protokół z zebrania PTL za okres od 18.III.1947 r. do 10.II.1948 r., Archiwum PTL.

Sprawozdanie z działalności Muzeum Etnograficznego Uniwersytetu Stefana Batorego za rok akad. 1934/1935, Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Archiwum MET.

„Statut Towarzystwa Przyjaciół Huculszczyny”, Warszawa 1934, Spuścizna Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Archiwum MET.

Wystawy wypożyczone krajowe i zagraniczne (korespondencja) 1963-1972, Wystawa „Ceramika ludowa ze zbiorów prywatnych”, sygn. 1/55a, Archiwum MET.

Wystawy wypożyczone krajowe i zagraniczne (korespondencja) 1963-1972, Wystawa „Sztuka ludowa Ukrainy”, sygn. 1/55a, Archiwum MET.



## SUMMARY

THE HISTORY OF HUTSUL CERAMICS  
IN THE COLLECTION OF MARIA ZNAMIEROWSKA-PRÜFFEROWA  
ETHNOGRAPHICAL MUSEUM IN TORUŃ

The article presents the history of Hutsul pottery museum collection in a chronological order paying most attention to its precursor Maria Znamierowska-Prüfferowa. Her life since the Vilnius period was connected with the Hutsul region, the collection includes ceramics which leads to further successful explorations of correspondence with researchers and Pokuttya lovers, photographs and research notes. The further part of the article presents the profiles of Toruń collectors connected with Maria Znamierowska-Prüfferowa. The Hutsul motif in her museum activity gained a new dimension in Toruń post-war reality and it created exhibition opportunities. Among the exhibits collected there are utensils from inter-war period and post-war objects acquired at Pottery Competitions as a form of continuation and an attempt to imitate old pattern-designing. We get to know, one by one, each of the Museum donators and the stories of Hutsul objects connected to them until the year 2000. The article is an opportunity to grasp several observations on collecting policy of the Museum and on Maria Znamierowska-Prüfferowa.

PRACE KONSERWATORSKIE  
I ANALIZA HISTORYCZNO-IKONOGRAFICZNA  
PORTRETU JANA BUKOWSKIEGO  
Z OKOŁO DRUGIEJ POŁOWY XVIII W.<sup>1</sup>

**P**racownia Konserwacji Zbiorów, działająca przy Muzeum Etnograficznym w Toruniu, przyjęła w listopadzie 2010 r. do konserwacji dwa portrety – Jana Bukowskiego oraz Stanisława Zaremby. Obydwa pochodzą prawdopodobnie z drugiej połowy XVIII w. Ich właścicielem jest Muzeum Towarzystwa Jezusowego Prowincji Polski Południowej ze Starej Wsi koło Brzozowa. Opiekunowie placówki poprosili o wykonanie konserwacji płócien w zamian za wypożyczenie eksponatów na wystawę czasową *Szopki świata*, przygotowywaną przez toruńskie muzeum<sup>2</sup>.

Prace konserwatorskie<sup>3</sup> stały się punktem wyjścia przeprowadzonej analizy historyczno-ikonograficznej jednego z dwóch obrazów, a mianowicie portretu Jana Bukowskiego. Jej wyniki oraz opis działań zmierzających do przywrócenia walorów estetycznych tego dzieła będą przedmiotem tego tekstu.

## 1. ZAGADNIENIA HISTORYCZNE

Przedstawiona zostanie tu pokrótce historia miejsca, z którego pochodzi portret, hipotezy dotyczące jego przybycia do Starej Wsi oraz opis, jak przypuszczalnie wyglądał proces jego powstania.

---

1 Układ tekstu nawiązuje do Schematu Dokumentacji Konserwatorskiej.

2 Bogata kolekcja szopek sprowadzanych z różnych stron świata, między innymi dzięki zaangażowaniu jezuitów misjonarzy, zaczęła powstawać od roku 2005. Jej twórca, Andrzej Sułkowski, inspirował się dziewiętnastowiecznymi figurkami szopkowymi znalezionymi na strychu klasztoru o. Jezuitów. Do roku 2010 zdołał zebrać blisko sto obiektów, większość z przełomu XX i XXI w., część z lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, pojedyncze z okresu międzywojennego oraz z końca XIX w. Wystawę otwarto w grudniu 2010 r. Trwała do początku lutego 2011 r. Jej kuratorką była Magdalena Ziółkowska. Oprawę plastyczną wykonała Małgorzata Wojnowska-Sobecka.

3 Prace konserwatorskie przeprowadziła Justyna Rochon przy współpracy Małgorzaty Pliszczynskiej.

### 1.1. KRÓTKI ZARYS HISTORII KLASZTORU I MUZEUM

Muzeum Towarzystwa Jezusowego Prowincji Południowej położone jest na małowniczych terenach Podkarpacia. Mieści się w Sanktuarium Maryjnym w Starej Wsi koło Brzozowa. Miejsce kultu to późnobarokowa bazylika z cudownym obrazem Matki Bożej Starowiejskiej oraz zabudowania klasztorne, które zajmują obecnie ojcowie jezuici<sup>4</sup>.

Warto odnotować fakt, że klasztor w Starej Wsi stał się jezuickim kolegium niejako przez przypadek. Założenie klasztorne było pierwotnie fundacją paulińską, z którą jezuici nie mieli nic wspólnego. Po wydaniu przez władcę Austrii Józefa II rozporządzenia o zniesieniu klasztorów kontemplacyjnych paulini opuścili w roku 1786 Starą Wieś. Do roku 1821 administratorami byli tu księża z Brzozowa. Jezuici przejęli sanktuarium wraz z przynależnymi doń zabudowaniami w 1821 r., czyli kilka lat po reaktywacji zakonu przez papieża Piusa VII. Obsługiwali go do 1848 r., kiedy wybuchła Wiosna Ludów. Ponieważ jezuitów oskarżano m.in. o współudział w ruchach wyzwoleniczych i społecznych, cesarz austriacki Ferdynand I podpisał dekret banicyjny, skazujący wszystkich zakonników Towarzystwa Jezusowego na opuszczenie monarchii. Od lipca 1848 do czerwca 1852 r. kościół starowiejski obsługiwali znowu księża z Brzozowa. W 1852 r. cesarz Franciszek Józef I przywrócił jezuitom prawo pobytu w Austrii. W tym samym roku rząd oddał jezuitom kościół i klasztor w Starej Wsi, w którym działają do dziś.

Samo muzeum przyklasztorne, z którego pochodzą portrety Jana Bukowskiego i Stanisława Zaremby, działa od przeszło czterdziestu lat. Przez pierwsze dwadzieścia lat funkcjonowało ono jako izba pamięci, gromadząca przedmioty związane z klasztorem oraz pracą misyjną ojców jezuitów. W latach dziewięćdziesiątych podjęto decyzję o stworzeniu profesjonalnej kolekcji i ekspozycji muzealnej. Po gruntownym odnowieniu budynku, w którym mieściły się zbiory (miało to miejsce w latach 2004-2006), nadano im status Muzeum Towarzystwa Jezusowego Prowincji Polski Południowej<sup>5</sup>.

Brak jasnych przekazów i dokumentacji, w jaki sposób portret Jana Bukowskiego znalazł się w Muzeum. Wiemy, że portret powstał w drugiej połowie XVII w. Z łacińskiego napisu na obrazie wynika bowiem, że Jan Bukowski był Cześnikiem Sanockim, Jeźdźcem Zbrojnej Kohorty, Fundatorem Misji Przemyskiego Towarzystwa Jezusowego, czyli człowiekiem zasłużonym dla Kolegium Przemyskiego. Znajomość tych faktów już na wstępie wyklucza starowiejską proveniencję dzieła. Istnieje natomiast podejrzenie, że obraz pochodzi z Przemyśla. Według

4 [http://pl.wikipedia.org/wiki/Stara\\_Wie%C5%9B\\_\(wojew%C3%B3dztwo\\_podkarpackie\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Stara_Wie%C5%9B_(wojew%C3%B3dztwo_podkarpackie)), 2011.

5 A. Sułkowski, *Stara Wieś. Sanktuarium Matki Bożej Miłosierdzia*, Rzeszów 2011, s. 17.

Andrzeja Sułkowskiego<sup>6</sup>, znawcy dziejów klasztoru, obraz mógł przybyć do Starej Wsi w okresie powojennym wraz ze wspaniałą kolekcją obrazów o tematyce religijnej, znajdujących się obecnie w refektarzu klasztornym. Przybycie portretu do muzeum nie zostało jednak odnotowane w dokumentach, dlatego też trudno uznać to za pewnik. Co za tym idzie, trudno jednoznacznie stwierdzić skąd portret pochodzi.

## 1.2. ZARYS HISTORII OBIEKTU

Dla określenia czasu i etapów powstawania portretu posłużono się metodą obserwacji i analizy: ikonografii oraz stanu zachowania. Obraz nie jest sygnowany. Jednakże ornament typu rocaille, charakterystyczny dla okresu drugiej połowy XVIII w., pozwala zawęzić ramy czasowe jego powstania. Hipotetycznie miało to miejsce właśnie po 1750 r.

Portret wykonano prawdopodobnie w kilku etapach. Namalowano go bowiem na dwóch kawałkach płótna o różnej wielkości i gęstości. Zszyto je ze sobą lnianą nicią. Górny kawałek ma na wszystkich krajkach jednorodne wyraźne falbankowe odkształcenie. Również na zakładce przy szwie występują otwory, jakby właśnie w tych miejscach przechodziły gwoździe mocujące tkaninę do krosien (przypuszczalnie pomocniczych). Wskazuje to na fakt naciągnięcia tej części płótna na ramę nośną zanim doszyto do niego drugi fragment. Po naciągnięciu na krosna pomocnicze materiał przeklejono i zagruntowano. Te same czynności wykonano przy płótnie dolnym, które następnie przycięto do szerokości kawałka górnego i na odpowiednią długość, tak by pasowało do planowanej kompozycji. Obydwa płótna zszyto i uzupełniono grunt na łączeniu. Warstwa malarska występująca na krajkach wskazuje, że całość malowano prawdopodobnie na krosnach pomocniczych. Po zdjęciu z nich zamalowanego płótna oraz przycięciu go do wymiarów ramy nabit je drewnianymi kołkami na krosno właściwe.

Podczas wstępnych obserwacji stwierdzono, że obraz poddany był wcześniej konserwacji. Tył obrazu, w świetle krosien, przesycono masą woskowo-żywiczną. Miało to prawdopodobnie wzmocnić płótno, ale zamiast tego spowodowało usztywnienie struktury podłoża i zwiększyło jego kruchość. Obserwacja w świetle ukośnym ujawniła ubytki oryginalnej warstwy malarskiej występujące na całej powierzchni obrazu. Wskazywały na to przemalowania, które zdawały się leżeć bezpośrednio na niezagruntowanym płótnie. Podczas prac nad obrazem okazało się, że w tych miejscach położony został w cienkiej warstwie kit woskowy. Jego warstwa była na tyle cienka, że uwidoczniła się struktura płótna. Obraz

6 Przekaz ustny.

przemalowano w całości. Retusz warstwy malarskiej, który powinien zostać ograniczony jedynie do powierzchni ubytków, objął cały obraz. Farbę kładziono „po formie” – zachowano pierwotną kompozycję, zmieniając tylko barwę. Zagubiono przez to pewną subtelnosc opracowania, uzyskując sztywną i płaską formę. Obraz pozostał na krosnach oryginalnych. Drewniane kołki częściowo zastąpiono gwoździami bez podkładek.

## 2. OPIS, ANALIZA FORMY, FUNKCJI I TREŚCI

Obraz przedstawia Jana Bukowskiego. Pierwszą informację historyczną na jego temat odnajdujemy bezpośrednio na obrazie. Umieszczony w dolnym polu przedstawienia kartusz głosi, iż jest to *Perillustris Joahe's Bukowski Dapifer Sanocensis Eques Loricatae Cohortis Fundator Missionis Premisslensis Societatis Jesu (Cześnik Sanocki Jeździec Zbrojnej Kohorty Fundator Misji Przemyskiego Towarzystwa Jezusowego)*. Kilka skromnych informacji dodaje *Herbarz polski Kaspra Niesieckiego* oraz *Herbarz szlachty polskiej* Seweryna Uruskiego. Wynika z nich, że Jan Bukowski to syn Karola Bukowskiego, najmłodszy potomek w tej licznej rodzinie. Jego bracia to między innymi Paweł – jezuita, Kazimierz – łowczy i sędzia grodzki sanocki, jednocześnie sędzia ziemski sanocki, oraz Józef, chorąży sanocki. Jan Bukowski piastował kilka urzędów: 1756 – wojski sanocki, 1761 – cześnik sanocki, 1768 – podczaszy sanocki, a następnie w roku 1769 – stolnik sanocki<sup>7</sup>. O jego pozycji zaświadcza krótki wpis w pozycji *Prawa konstytucje y przywileie Krolestwa Polskiego y Wielkiego Xięstwa Litewskiego*: „Jan Bukowski – Cześnik Poseł Ziemi Sanockiej”<sup>8</sup>. Zmarł prawdopodobnie w 1769 r.<sup>9</sup> Dane te pozwalają dookreślić przypuszczalny czas powstania obrazu na okres po roku 1761.

Portret, którego autor jest nieznany, przedstawia mężczyznę w kwiecie wieku. Postać umieszczono na neutralnym ciemnym tle, w pozie stojącej, przy stole. Dół obrazu stanowi kartusz herbowy z ozdobnym ornamentem typu *rocaille*<sup>10</sup> oraz z tekstem opisującym dokonania prezentowanej postaci. Mężczyzna ubrany jest w szary kontusz z krytym zapięciem. W rozcięciach rękawów widać ciemnoniebieską podszewkę. Wąski szalowy kołnierz kontusza zdobi brosza na piersi po prawej stronie modela. Żupan ma kolor ciemnoniebieski, taki sam jak

7 K. Niesiecki, *Herbarz polski Kaspra Niesieckiego* S. J. Wydany przez Jana Nep. Bobrowicza, t. II, Breitkopf Haertel, 1859, s. 358; S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. II, 1905, s. 77.

8 *Prawa konstytucje y przywileie Krolestwa Polskiego y Wielkiego Xięstwa Litewskiego*, 1786, s. 258.

9 <http://edu.gazeta.pl/edu/h/Jan+Bukowski+%28zm.+1769%29>.

10 Ornament charakterystyczny dla rokoka (od ok. 1730 r.), o fantazyjnej asymetrycznej i nieregularnej formie, płynnych i strzępiastych konturach, imitujący kształty stylizowanych małżowin muszli. Patrz J. Kowalczyk, hasło *rocaille* w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1996, s. 350.



Il. 1. Portret Jana Bukowskiego przed konserwacją. Lico obrazu, fot. Marian Kosicki

podszewka kontusza. Spod żupana wystaje biała koszula spięta przy szyi zaponą. Przy mankiecie zdobią ją białe koronki. Strój przepasany jest pasem kontuszowym, przypuszczalnie złotolitym. Mężczyzna lewą ręką wspiera się o stół. Dłoń zdobi złoty tłok pieczętny z herbem o czerwonym wypełnieniu. Prawa ręka, niewidoczna, prawdopodobnie wspiera się na biodrze. Wskazuje na to układ fałd kontusza. Mężczyzna zwraca się w swoją lewą stronę. Jego twarz ukazana jest w ujęciu *en trois quart*. Model ma wysokie czoło. Siwe włosy zdają się przylegać gładko do czaszki. Szerokie szpakowate brwi i tej samej barwy wąsy nadają mu powagi. Oczy są ciemne, zwrócone na widza. Nos, długi i wąski, jest lekko zakrzywiony. Usta ma wąskie. Lekko się uśmiecha. Podbródek, wyraźnie zaznaczony, nadaje twarzy wyraz stanowczości.

Drewniany stół bądź szafkę, o którą wspiera się mężczyzna, ukazano we fragmencie. Leżą na niej atrybuty modela: czarny krucyfiks z długą, niebieską zawieszka, ze złożonymi okuciami na końcach belek i złotą postacią Chrystusa; otwarta księga (na niej leży dłoń mężczyzny), oraz medalion (rózaniec?) ze złożonym obramieniem.

Kartusz, jak już wspomniano, ozdobiono ornamentem typu *rocaille*. Górny brzeg ornamentu jest mało zróżnicowany, biegnie równolegle do podstawy obrazu, tuż na szyciu. Jasnobrązowe wnętrze z białym wykończeniem otacza dwa owalne pola ze wspomnianą wcześniej inskrypcją. Pomiedzy polami z inskrypcją umieszczono herb Ossorya<sup>11</sup>. W polu czerwonym znajduje się koło wozowe bez górnego dzwona, złote, z zaćwieczonym na piaście krzyżem kawalerskim. Klejnot stanowią trzy pióra strusie. Po obu stronach herbu namalowano podpory heraldyczne, czyli przedmioty, na których wspiera się tarcza herbowa. Są to: buława – znak dostojności wojskowego; sześć lanc (?) zakończonych buławkowatą sztyką z proporcami w kolorach: białym, niebieskim i czerwonym – oznaka godności oficerskiej, dwie halabardy – synonim broni wartowniczej, dwa działa armatnie, a pod nimi dwie wystrzelone kule; dwie szable (?) husarskie (?).

Analiza formalno-porównawcza dzieła z osiemnastowiecznymi portretami wykazuje, że omawiany obraz wpisuje się ściśle w stylistykę portretu sarmackiego. Szczególną uwagę zwraca fakt, że przedstawienie tego typu ma zakres regionalny. Jest specyficzne głównie dla polskiego malarstwa portretowego epoki późnego manieryzmu oraz baroku, czyli od początku XVII do około połowy XVIII w., ale jego tradycja utrzymywała się do połowy wieku XIX.

11 Inaczej też: Osoria, Osorya, Ossolińczyk, Ossorja, Ossorya, Poświst, Szarza, Sztarza; jest to herb polski. Najstarsza pieczęć, na którym on występuje pochodzi z 1413 r., a najstarszy zapis z 1395 r. Występował głównie w ziemi krakowskiej, sandomierskiej, lubelskiej i sieradzkiej. Aktem unii horodelskiej z 2 października 1413 r. herb został przeniesiony na Litwę. Używało go prawie 80 rodzin ([http://strony.toya.net.pl/~mc\\_herbarz/herbarz\\_MC/Ossoria.htm](http://strony.toya.net.pl/~mc_herbarz/herbarz_MC/Ossoria.htm)).

W trakcie prowadzonej analizy na początku zatrzymano się na pojęciu sarmatyzmu, jego zakorzenieniu na gruncie polskim, gdyż ma to kluczowe znaczenie dla formy i sposobu wykonania obrazu.

Wiek XVII i pierwsza połowa wieku XVIII to okres panowania trzech królów: Jana Kazimierza Wazy, Michała Korybuta Wiśniowieckiego oraz Jana III Sobieskiego. Był to również czas utrwalania się tożsamości opartej na wierze w sarmacki rodowód narodu polskiego. Według Krzysztofa Piątkowskiego wiara taka kształtowała się na przestrzeni wieków. Wyrastała ona na kanwie przekazywanych ustnie z pokolenia na pokolenie opowieści o najważniejszych dla danego narodu czy grupy etnicznej wydarzeniach. Siłą rzeczy niezapisane fakty ulegają deformacji, a ich chronologia spłaszczeniu. „Dalsza przeszłość rozmywa się i ulega mitologizacji. Ta społeczna samowiedza zwykle stara się sięgać początków i budować historię własnego pochodzenia. Tak rodzą się mity o początku”<sup>12</sup>.

Wiara w mit Polaka-sarmaty padała na żyzny grunt układów politycznych, jakie w XVI w. funkcjonowały w Polsce. Była ona nicią łączącą wielonarodowość i wielokulturowość ówczesnej Rzeczypospolitej, służyła bowiem idei dynastycznej Jagiellonów. Pomagała tworzyć jedność w wielości. Z czasem, funkcjonująca ponad podziałami etnicznymi, językowymi czy nawet religijnymi, idea stała się orężem w rękach szlachty i magnaterii w walce o władzę i odrębność narodową Polaków<sup>13</sup>.

Przyjmuje się, że sarmatyzm polski był efektem fikcji historycznej budowanej w oparciu o piętnasto- i szesnastowieczne kroniki. Na pojawieniu się mitu Polaka-sarmaty zaważyło w dużej mierze opublikowanie w 1475 r. dzieła Ptolemeusza *Kosmografia*, zawierającego ilustracje przedstawiające między innymi mapę Sarmacji Europejskiej i Oceanu Sarmackiego. Kilka lat później w kolejnym wydaniu tego dzieła umieszczono mapę Sarmacji Azjatyckiej. Mit coraz bardziej rozpowszechniali też polscy pisarze-kronikarze, między innymi Jan Długosz. Stwierdzał on, że Polaków nazywano Sarmatami, a Łaba stanowiła granicę Sarmacji Europejskiej, czyli Polski. Marcin Kromer, wywodzący Polaków z Sarmacji wskazywał, że są oni potomkami Sarmatów, którzy przeszli z Azji nad Wisłę<sup>14</sup>.

Na bazie odkryć historycznych powstała również hipoteza, że łatwość, z jaką mit o sarmackim pochodzeniu Polaków został przez nich przyswojony, wiązała się z realnymi wpływami, jakie na kulturze Słowian wywarły migrujące plemiona koczowników irańskich. Stanowiły one część plemion naddunajskich Sarmatów. Okres ich wpływów określa się na około od II do końca IV w. Był to czas asymilacji

12 K. Piątkowski, *Mit – Historia – Pamięć. Kulturowe konteksty antropologii/etnologii*, Łódź 2011, s. 161.

13 Ibidem, s. 16.

14 B. Biedrońska-Słota, *Sarmackie sny o potędze* [w:] *Sarmatyzm. Sen o potędze. Katalog*, Kraków 2010, s. 19-20, oraz K. Piątkowski, op. cit., s. 162.



Sarmatów przez ludy słowiańskie. Przypuszczalnie z tego powodu Europa wschodnia w pierwszych wiekach naszej ery nazywana była Sarmacją. Świadectwem tej adaptacji są zabytki z około IV-VI w., przede wszystkim ozdoby biżuteryjne, które charakteryzują się uderzającym podobieństwem do biżuterii powstałej kilka wieków później, zdobiącej ubrania ówczesnej szlachty<sup>15</sup>.

Kontakt z Sarmatami był na tyle ścisły i silny, że odcisnął wyraźne piętno nie tylko na materialnej, ale również na duchowej kulturze Słowian. Widocznym efektem transkulturacji stało się zjawisko pogranicza<sup>16</sup>. Charakteryzuje je brak granic pomiędzy tym, co określane jest jako wschodnie (pod względem kultury i obyczajowości), a tym, co określane jest jako zachodnie. Powstała w ten sposób niejednoznaczność kulturowa prowadząca do bezkonfliktowego przenikania się różnych światów. W społeczeństwie zaowocowało to postawą zdolną przejąć i przyswoić jako własne kultury śródziemnomorskie wraz z kulturą orientálną. Stąd wydaje się, że możemy dziś mówić o zjawisku staropolskiego orientalizmu<sup>17</sup>, które trwale wpisało się w rzeczywistość okresu manieryzmu i baroku w Polsce.

Zatem Bliski Wschód, choć odmienny z punktu widzenia religii i polityki, bazujący na odwołaniach do historii starożytnej, mógł stać się dla Polaka żyjącego w XVII w. czymś bliskim. Siłę tego emocjonalnego związku wzmacniał prawdopodobnie brak rzeczywistej znajomości świata islamskiego. Być może ograniczona wiedza o historii i kulturze Wschodu przełożyła się na powierzchowne w wyrazie kopiowanie ze świata islamu tych elementów, które najbardziej rzucały się w oczy. Wystawne stroje (długi i obszerny ubiór wschodni, turecka szabla), bogaty wystrój dworów wyposażanych w perskie dywany oraz wyroby orientálnego rzemiosła nie wymagały intelektualnego zagłębiania się w kulturę wschodu. Według Marii Janion wschodni typ uzbrojenia tłumaczono koniecznością jego dostosowania do walk z Tatarami<sup>18</sup>. Z kolei Adam Balcer wskazuje, że „polski strój szlachecki był pod bardzo silnymi wpływami tatarskimi i tureckimi – jak pisał orientalista Tadeusz Mańkowski: »Jan III Sobieski uważał za wyrocznię mody męskiej nie Paryż czy Wenecję, ale tatarski Krym«. Rzeczywiście Sobieski pytał w liście do swego rezydenta w Bachczysaraju: Jaka moda najforemniejsza w Krymie teraz?»<sup>19</sup>. Wpływy te tłumaczy bardziej bliskością wyrażaną w sojuszach obydwu państw niż wzajemną wrogością<sup>20</sup>. Jakkolwiek by nie interpretować historii tego okresu, strój mający silne konotacje z kulturą wschodu stał się, i to już

15 B. Biedrońska-Słota, op. cit., s. 19-20.

16 M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2007, s. 177.

17 Ibidem.

18 Ibidem, s. 17.

19 [http://wyborcza.pl/alehistoria/1,134745,14876242,Nasi\\_przyjaciele\\_Tatarzy.html](http://wyborcza.pl/alehistoria/1,134745,14876242,Nasi_przyjaciele_Tatarzy.html).

20 Ibidem.

pod koniec XVI w., ubiorem narodowym, symbolem polskości. Z jednej strony wzmocniał on poczucie odrębności Polski od Europy Zachodniej, z drugiej wyrażał dumę z przynależności do szlacheckiego narodu. Można również sądzić, że dzięki wierze w starożytne pochodzenie i zakorzenienie w kulturze orientu, wierze, której nie podważyły próby gruntownego poznania jej przedmiotu, Polak mógł się swobodnie orientalizować, nie tracąc przy tym poczucia własnej odrębności. Dzięki temu przekuwał to, co „inne” w to, co „własne” i na tym budował narodową tożsamość<sup>21</sup>. Powstał w ten sposób kulturowy obraz Polaka sarmaty, który przeniknął wiele dziedzin ówczesnego życia polityczno-społecznego, religijnego oraz pewne zjawiska obyczajowe i formy towarzyskie<sup>22</sup>.

Przede wszystkim należy podkreślić, że mit o Polaku sarmacie odcisnął silne piętno na postrzeganiu siebie i swojego narodu. Widoczne to było głównie w społeczności szlacheckiej. Głęboko zakorzeniło się w niej przeświadczenie o wyższości Polski i Polaków nad innymi narodami, o ich narodowej potędze i świetności. Według Edwarda Angyała „Sława i fantazyja – oto dwa słowa kluczowe do zrozumienia Polaka”<sup>23</sup>. Usilnie dążono do ich osiągnięcia, gdyż uważano, że cnoty sławnych ludzi, zasłużonych dla ojczyzny i Kościoła, stawały się rękojmią nieśmiertelności. Miały one ponadpokoleniową wartość<sup>24</sup>.

Teksty autorów omawianego okresu wychwalają Polaka jako człowieka otwartego i szczerego, odważnego, męznego, gościnnego, wylewnego, przejawiającego wszelakie objawy życzliwości dla swoich i obcych. Nie omieszkają przy tym wspomnieć o pewnych ułomnościach, jak nadmierne gadulstwo, skłonności do pozowania i do przesady. Maciej Sarbiewski pisał między innymi: „żaden naród łatwiej nie popada w gniew i łatwiej nie daje się uspokoić”<sup>25</sup>. Tendencje do afektacji ujawniały się przede wszystkim w obyczajowości. Zwracano uwagę na zewnętrzne formy etykiety. Teoretycznie uznawano słuszność zasad współżycia i obowiązujących kodeksów. W praktyce natomiast traktowano je z pogardą, łamiąc nagminnie i stosując wybiórczo w zależności od potrzeb i prywatnych korzyści. Świadczyć o tym mogą skrajnie negatywne, czasami i przesadzone, opinie obcokrajowców<sup>26</sup>.

Wspomniana wyżej tendencja do pozowania, aktorstwo i przywiązywanie wagi do zewnętrznych form życia społecznego w połączeniu z dążeniem do świetności, wyrażały się w popularnym wówczas malarstwie portretowym<sup>27</sup>.

21 M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, op. cit., s. 178.

22 T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Warszawa 1989, s. 10.

23 Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 158.

24 Ibidem.

25 Ibidem, s. 161.

26 Ibidem, s. 158.

27 Ibidem.

Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że tak jak w życiu dominowała przesada, tak patos i nadęcie dominowały w portretach. Portretowano się zbiorowo i indywidualnie. W malarstwie religijnym utrwalano swoje wizerunki w roli fundatorów czy podopiecznych świętych, a w malarstwie świeckim, pozując na człowieka nieustraszonego, o niezłomnych zasadach, rycerza i potomka Rzymian.

Należy zaznaczyć, że nie wszystkie portrety tego okresu można zaliczyć do typu sarmackiego. Jak zauważa historyk sztuki Mariusz Karpowicz<sup>28</sup> nazwa portret sarmacki może być myląca, ponieważ kojarzy się ze strojem sarmackim, sugerującym, że gatunek ten wiąże się z sarmatyzmem. Jednakże istotą portretu sarmackiego jest kategoria formalna. Charakteryzowało go jednoplanowe ujęcie malowane bez szczególnego rozbicia światłocieniowego. W zestawieniu z tak traktowaną postacią, ze strojem oddanym prawie bez modelunku, płaskimi plamami barwy, realistycznie i trójwymiarowo modelowana twarz uderzała szczególną ekspresją<sup>29</sup>. W gamie barwnej przeważały kolory biały, czerwony, żółty i czarny, przy czym tworzone bądź obrazy wielobarwne, gdzie przeważała czerwień i żółcień, bądź – w przypadku dygnitarzy noszących strój tej barwy – obrazy monochromatyczne, tzw. czarne<sup>30</sup>.

Typowy portret sarmacki wyobrażał postać ujętą w pozie stojącej. Oprócz konterfektów całopostaciowych ukazywano również modela do kolan bądź wykonywano popiersia. Postać umieszczana była na neutralnym tle, czasami wzbogaconym motywem kotary. Elementem uzupełniającym kompozycję był stolik z atrybutami władzy lub pobożności – koroną, księgą, krucyfiksem<sup>31</sup>.

Jakkolwiek ogromną wagę przywiązywano do malarstwa portretowego, portret sarmacki nie był wynikiem szczególnych upodobań artystycznych zamawiającego. Celem nadrzędnym tego typu twórczości był pragmatyzm. Z tego też powodu na pierwszy plan wysuwała się nie forma, cecha charakterystyczna dla malarstwa barokowego, lecz treść. Stąd też reprezentacyjność i panegiryzm, wynikający z pragnienia zilustrowania godności, pozycji w społeczeństwie, zamożności osoby portretowanej, leżały u podstaw tego wizerunku<sup>32</sup>. Pociągało to za sobą poświęcanie większej uwagi powierzchowności modela w dostatnim stroju oraz w emblematyce niż formie.

Dążono zatem do zaprezentowania tak pożądaných treści jak status społeczny portretowanego oraz jego osiągnięcia. Sporządzano przy tym, choć nie zawsze, dokumentację życiorysową ujętą w formie kartuszy z opisem stanowiska i dokonań, z podaniem herbu, oznakami sprawowanego urzędu czy posiadanego orderu. Była to, w pewnym sensie, pełna faktografia życia wypływająca z dumy

28 M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1983, s. 7-9.

29 Ibidem.

30 T. Dobrowolski, *Sztuka polska. Od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 418.

31 Ibidem, s. 418.

32 B. Biedrońska-Słota, op. cit., s. 29.

rodowej i potrzeby przekazania wizerunku potomnym<sup>33</sup>, uzupełniająca określoną symbolicznie pozycję i znaczenie namalowanej osoby poprzez wspomniane wcześniej atrybuty władzy lub religijności.

\*\*\*

Ewolucyjne początki istnienia portretu sarmackiego widoczne są już w wieku XVI, kiedy popularny stawał się typ wizerunku z postacią stojącą, wywodzący się ze sztuki renesansu<sup>34</sup>. Prekursorem tego typu przedstawień był Marcin Kober z Wrocławia. Namalował między innymi w 1583 r. portret Stefana Batorego. Był również portrecistą Zygmunta III Wazy<sup>35</sup>. W warstwie formalnej przedstawienie tego typu sięga do tradycji polskiego portretu realistycznego XVII w., kiedy to panowały nakazy ostrego realizmu, oraz do kanonu polskich portretów trumiennych i epitafijnych<sup>36</sup>. Reprezentantem tego malarstwa był Bartłomiej Strobel.

Bartłomiej Strobel, artysta urodzony we Wrocławiu, w 1633 r. na stałe osiadł w Toruniu. W swej działalności portretowej nawiązywał do malarstwa holenderskiego i niemieckiego. Modela ujmował zawsze w tej samej pozie: z jedną ręką opartą o stolik, a drugą podpartą pod bok. Niezmienny pod względem kompozycji wyróżniał się szczególnym zmysłem obserwacji. Jego oku nic nie umknęło. Nie wahał się oddać najmniejszy szczegół, nawet nie zawsze pochlebny dla portretowanej osoby. Jak stwierdza Mariusz Karpowicz *jego wizerunki tchną brutalną, często drastyczną prawdą*<sup>37</sup>. Wystarczy tu przywołać *Portret Władysława Dominika Ostrońskiego* z Wilanowa, gdzie autor ukazał człowieka o chorobliwie otyłej twarzy i o ociężałym ciele lub też *Portret Wilhelma Osettiego*, u którego wyraźnie zaznaczył głęboką bliznę, niemal dziurę, na czole<sup>38</sup>.

Wspomniany wyżej portret trumienny powstał dzięki polskiemu obyczajowi przybijania wizerunku nieboszczyka na czole trumny. Powstawał po śmierci danej osoby. Wykonywany był nierzadko w pośpiechu i na podstawie jedynie wcześniejszej znajomości malarza ze zmarłym lub obserwacji zakonserwowanych przed pogrzebem zwłok. Jedynym nakazem, jaki otrzymywał twórca od rodziny, było jak najlepsze oddanie podobieństwa, aby po wystawieniu na trumnie, wizerunek przypominał nieboszczyka. Stąd charakterystyczny dla portretów trumiennych realizm ujęcia ze szczegółowo dopracowywanymi rysami, który często poprzez deformacje ukazywał brzydotę zmarłego.

33 Z. Kuchowicz, op. cit., s. 165.

34 Ibidem.

35 T. Dobrowolski, *Sztuka polska...*, op. cit., s. 418.

36 M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1983, s. 100.

37 Ibidem.

38 Ibidem.

Portret epitafijny malowany był natomiast jeszcze za życia portretowanego, który sam przygotowywał sobie epitafium przed śmiercią. Malarz miał więc więcej czasu na opracowanie wizerunku. Jego wartość artystyczna jest więc większa niż portretu trumiennego. Był również bardziej dosadny w swym realizmie<sup>39</sup>.

Wiek XVIII, a zwłaszcza lata 1730-1770 to okres szczególnie dla polskiej sztuki. Mimo że pod względem awangardowych kreacji pozostawała ona w tyle za sztuką europejską, to była z nią porównywalna pod względem realizacji. Do dorobku europejskiego Polska wniosła swój własny, twórczy wkład. Dotyczyło to między innymi portretu polskiego, który przeżywał swój tryumf. Z jednej strony powstawały pompatyczne portrety dworskie na wzór Zachodu o szczególności i bogato opracowanym tle i elementach ubioru, pośród których niemal ginęła upiękuszona, ale zdawkowo potraktowana przez malarza, twarz modela. Z drugiej strony powstała największa galeria sarmackich typów oddanych z charakterystycznym realizmem<sup>40</sup>. Dzięki dużej dozie ekspresji w ukazywaniu fizjonomicznych cech modela, pełnych napięcia i witalności, zyskały cechy portretu „prywatnego”, wrażeniowego.

W zasobach Muzeum Państwowego w Tarnowie znajduje się obraz nieznanego artysty z 1730 r., przedstawiający Kazimierza Boreyko. Jest on jaskrawym przykładem tendencji panujących w malarstwie portretowym omawianego okresu. Twarz Boreyki jest „okrągła, o czerwonej, krwistej cerze, dziobata po ospie a uśmiechnięta, malowana szeroko, a modelowana silnym światłowieniem. Do tego kolczuga z lśniących kółek, częściowo niknąca w głębokim cieniu lewej partii płótna”<sup>41</sup>. Innym przykładem jest wizerunek mężczyzny bez ucha. *Twarz zadzierżysta o napastliwym i niespokojnym wyrazie małych, czarnych oczu, asymetryczna, z czołem z lewej strony pociętym bliznami, z lewym uchem dosłownie obciętym w jakiejś zwadzie. Zawadiackie czarne wąsiki sterczą mu po obu stronach twarzy. Głowa modelowana cieniem [...] uzupełniona jest typowym dla portretu sarmackiego, płasko malowanym strojem. Duże gładkie płaszczyzny jaskrawej żółci żupana i czerwieni kontusza malarz położył na prawie czarnym neutralnym tle*<sup>42</sup>.

W okresie, o którym mowa działali malarze: Jacek Olesiński, Józef Rajecki i Szymon Czechowicz. Pierwszy z nich zgodnie z obowiązującą konwencją nie interesował się strojem. Traktował go płasko. Skupiał uwagę przede wszystkim na realistycznie malowanej twarzy. Na podstawie portretu podskarbiego chełmskiego Węglewskiego można zaobserwować dążenie autora do zamknięcia w obrazie momentu wesołości, grę zmarszczek w uśmiechu. Jest to portret bez zbytnej pompy,

39 Ibidem, s. 139-141.

40 M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, op. cit., s. 8 i 228.

41 Ibidem, s. 228-229.

42 Ibidem.

bez atrybutów, wraźniowy, ukazujący człowieka w sytuacji nieoficjalnej. Z kolei Józef Rajecki malował portrety zdecydowanie bardziej oficjalne i reprezentacyjne. Świetny technicznie realista nie potrafił oddać ducha portretowanej osoby. Łączył cechy dworskiego portretu kosmopolitycznego z tradycją polskiego, surowego portretu staropolskiego. W wizerunku Jana Zygmunta Staniszewskiego z pewną naiwnością przedstawił atrybuty władzy i oznaki dostojności. Model uważnie patrzy na widza, uśmiechając się nieumiejętnie oddanym grymasem ust<sup>43</sup>. Szymon Czechowicz znany był jako malarz obrazów religijnych podporządkowanych w stylistyce rzymskim wzorom. Jednak w portrecie dał się też poznać jako zwolennik tradycyjnej polskiej konwencji. Przy użyciu środków zaczerpniętych z Zachodu, tworząc kompozycje strojne i bogate w wielobarwne płaszczyzny, gdzie model stoi w pozie dostojnej i wyszukanej. Twarz portretowanego uderza realizmem, jest pogłębiona psychologicznie, skupiona i poważna. Szczególnym przykładem jest *Portret Franciszka Maksymiliana Ossolińskiego*, mecenasa artysty. Przy dużym zagęszczeniu elementów stroju (konwencjonalnie oddanej zbroi i drapowań płaszcza z soboli), uderza mistrzowsko opracowana twarz. *Rysy są brzydkie, pospolite, nos szeroki, cera starcza, zniszczona, ale uszlachetnia je wyraz inteligencji i woli oraz pańskie dostojństwo człowieka nawykłego do rozkazywania*<sup>44</sup>.

Po roku 1770 zaczęło pojawiać się malarstwo portretowe wyrosłe w środowiskach prowincjonalnych i cechowych. Reprezentantem tego nurtu był Maciej Muszyński. Jego obrazy charakteryzują się chłodem, rezerwą. Poza modeli jest sztywna. Strój malowany płasko dużymi plamami stanowi kontrę dla modelowanej trójwymiarowo światłocieniem twarzy. Postaci nie zdradzają żadnego zaangażowania, żadnej emocji. Jedynie nikły uśmiech ożywia wizerunki portretowanych. Nie obejmuje on oczu uważnie przyglądających się widzowi<sup>45</sup>. Nierzadko to właśnie oczy na tle twarzy malowanej na wzór niewzruszonej maski decydowały wówczas o sile wyrazu portretu schyłku XVIII w.

Do skrajnej syntezy doprowadził malarstwo portretowe Józef Faworski. Malował tak linearnie i płasko, że sięgnął niemal granic prymitywizmu. Postaci traktował w sposób zgeometryzowany. Jednakże wykazywał się dużą wrażliwością kolorystyczną i tworzył kompozycje barwne wyszukane i subtelne. Na tym tle wyróżniają się twarze modeli – chłodne, emocjonalnie odizolowane od widza, pełne rezerwy, o mocno uproszczonych rysach, a przy tym nie pozbawione indywidualności: czy to dostojności, jak w przypadku *Portretu Jana Pędzińskiego*, czy to złośliwości, jak w *Portrecie generałowej Wiktorii*<sup>46</sup>.

43 Ibidem, s. 229.

44 Ibidem, s. 241.

45 Ibidem, s. 288.

46 Ibidem, s. 288-289.

W oparciu o powyższe rozważania można uznać, że choć badany tu portret Jana Bukowskiego nie należy do szczególnie wyróżniających się pod względem artystycznym przykładów malarstwa portretowego, wpisuje się on jednak w bogatą historię trwającą na przestrzeni 150 lat.

### 3. DZIAŁANIA KONSERWATORSKIE

Portret, na pierwszy rzut oka, wydawał się być w dobrym stanie. Wnikliwsze badania wykazały obecność wcześniejszych ingerencji konserwatorskich. W zamierzeniu służyły one wzmocnieniu struktury płótna i przywróceniu walorów ekspozycyjnych obrazu. Niestety, pogorszyło to tylko parametry płótna oraz zaburzyło pierwotną kolorystykę dzieła. Wyniki tej analizy wpłynęły na decyzję o podjęciu działań zmierzających do naprawienia skutków wcześniejszych konserwacji i przywrócenia walorów estetycznych dzieła.

#### 3.1. STAN ZACHOWANIA I PRZYCZYNY ZNISZCZEŃ

Rama, w której znajdował się portret, choć w dobrym stanie, była niefunkcjonalna. Utrzymywała obraz na wzór złącza: wpust – pióro obce, co powodowało całkowite unieruchomienie krosna, uniemożliwiając tym samym korektę naciągu płótna.

Krosno było drewniane, zbite gwoździami, pomalowane wtórnie bejcą w kolorze brązowym. Brak było fazowania i klinów. Lewą boczną listwę poszerzono wstawiając dodatkową – prawdopodobnie dla rozprężenia płótna, które mogło ulec deformacji na skutek nieprawidłowej budowy krosna. Liczne występujące otwory w drewnie, efekt działania owadów, spowodowały osłabienie jego struktury. Całość pokrywała warstwa kurzu.



Il. 2. Obraz po zdjęciu z krosien. Odwrocie obrazu przesyczone masą woskowo-żywiczną, fot. Justyna Rochon



Il. 3. Odwrocie obrazu. Widoczny świadek usuwanej masy woskowo-żywicznej, fot. Justyna Rochon



Il. 4. Usuwanie przemalowań, fot. Justyna Rochon



Il. 5. Usuwanie przemalowań, fot. Justyna Rochon





Il. 6. Rozdarcie, fot. Justyna Rochon



Il. 7. Rozdarcie po sklejeniu i nałożeniu kitu, fot. Justyna Rochon

Podobrazie wykonano z dwóch kawałków płótna, różniących się gęstością, zszytych ze sobą na wysokości około 20 cm, pod lekkim skosem. Płócienne podobrazie przybito wtórnie do krosna metalowymi gwoździami bez materiału dystansującego metal od tkaniny. Przyczyniło się to do utlenienia płótna. Pierwotne mocowanie wykonano małymi kołkami wystruganymi w kształt gwoździ. Kołeczki zostały osłabione przez owady. Tym samym osłabione zostało mocowanie obrazu do krosien.

Odwrocie poszarzało od brudu. Szczególnie dużo kurzu nawarstwiło się przy dolnej listwie krosna. Płótno, w świetle krosien, przesycone zostało masą woskowo-żywiczną. Impregnacja spowodowała silne usztywnienie podłoża i zmniejszenie jego elastyczności. To z kolei mogło przyczynić się do jego zmniejszonej odporności na rozdzieranie<sup>47</sup>. Na pokrytej masą powierzchni płótna, u dołu, widoczne było zachlapanie jasną farbą, a po lewej stronie u góry napis wykonany kredą. Również po lewej stronie, na wysokości około 1/3 pod kątem prostym wzdłuż wątku i osnowy obrazu powstało rozdarcie (około 5x5 cm).

Lico obrazu było silnie zabrudzone. Oryginalna warstwa malarska była krucha, przez co uległa spękaniu. Siatka spękań pokrywała całą powierzchnię obrazu. Miseczkowate deformacje powstały prawdopodobnie w wyniku niewłaściwego przeklejenia płótna oraz w wyniku jego pracy pod wpływem zmian temperatury otoczenia. Przyczepność warstwy malarskiej do zaprawy była dobra. Na całości występowały ubytki warstwy malarskiej wraz z gruntem w postaci drobnych wykruszeń oraz odklejenia większych jej łusek wraz z gruntem od płótna. Stosunkowo najwięcej ubytków było w miejscach styku obrazu z ramą. Prawdopodobnie był to efekt nacisku ramy na płótno. Ubytki warstwy malarskiej wypełniał kit woskowy. Warstwa malarska znajdowała się również na powierzchni krajelek. W narożnikach, na styku klejenia ramy, zachlapano była klejem.

47 B. Rouba, *Podobrazia płócienne w procesie konserwacji*, Toruń 2000, s. 8.



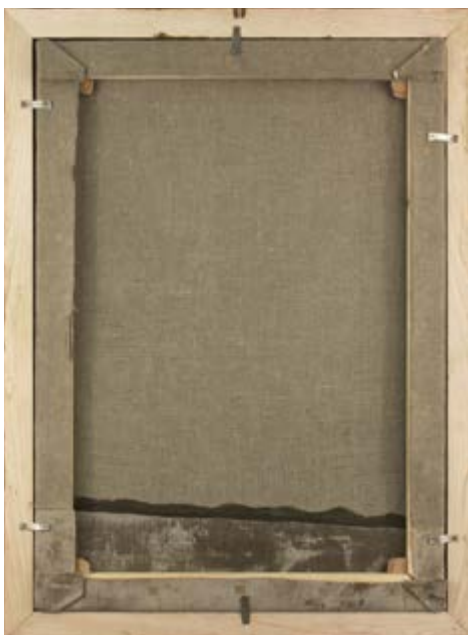
Il. 8. Przyklejone krajk i nałożone kity, fot. Justyna Rochon



Il. 9. Proces dublowania, fot. Justyna Rochon



Il. 10. Etap punktowań, fot. Justyna Rochon



Il. 11. Portret Jana Bukowskiego po konserwacji. Odwrocie obrazu, fot. Marian Kosicki

Cały obraz został przemalowany. Powierzchnia przemalowań w dużej mierze powtarzała siatkę spękań oryginału, choć w wielu miejscach można było zaobserwować „wlanie” wtórnie wprowadzonej farby w szczeliny pomiędzy spękania.

### 3.2. PRZEBIEG PRAC KONSERWATORSKICH

Przed przystąpieniem do prac konserwatorskich wykonano dokumentację fotograficzną obiektu. Następnie zdemontowano ramy. Zdjęto obraz z krosien. Warstwę malarską zabezpieczono bibułą japońską. Obraz ułożono licem do dołu. Przystąpiono do usuwania masy woskowo-żywicznej (rozpulchnianie środkiem chemicznym i usuwanie mechaniczne). W tym czasie oczyszczano gumką powierzchnię płótna, która nie była pokryta masą. Wyprostowano krajki, działając na płótno wilgocią, przeprasowywano kauterem, a następnie dosuszano pod obciążeniem.

Po oczyszczeniu odwrocia przystąpiono do prac przy licu obrazu. Usunięto zabezpieczenia z bibulek. Oczyszczono mechanicznie krajki z nawarstwień kleju po jego uprzednim zmiękczeniu. Warstwę przemalowań usuwano również mechanicznie, przy czym warstwy o zwiększonej adhezji zmiękczano wcześniej chemicznie.

Łuski warstwy malarskiej na zszyciu podklejono masą woskowo-żywiczną, przyprasowując kauterem. Przygotowano dwa rodzaje płótna do dublażu przez zdekatezowanie, wyprasowanie i przeklejenie. Uporządkowano nitki na krajkach obrazu używając w tym celu nici z przygotowanego płótna. Przeplatano je z płótnem oryginalnym i łączono klejem zgrzewanym kauterem. W miejscach ubytku płótna wklejono łatki. Przyklejono krajki na styk. Nałożono kit w miejscach, gdzie występowały ubytki warstwy malarskiej i gruntu. Na płótna dublażowe nałożono masę woskowo-żywiczną. Położono ją też pod krajki płótna na zszyciu. Przycięto płótna do wymaganych wielkości. Docięto ich brzegi do linii krajek na szwie i doklejono na styk. Obraz zdublowano na stole niskociśnieniowym licem do góry.

Przed przystąpieniem do wykonania retuszy warstwy malarskiej nałożono werniks retuszerski. Punktowania wykonano farbami żywicznymi i ketonowymi. Nałożono werniks końcowy. Obraz umocowano w nowych ramach.

W październiku 2012 r. portret Jana Bukowskiego powrócił do Muzeum Towarzystwa Jezusowego Prowincji Polski Południowej w Starej Wsi koło Brzozowa i umieszczony został w Skarbcu muzealnym.



Il. 12. Portret Jana Bukowskiego po konserwacji. Lico obrazu, fot. Marian Kosicki

## BIBLIOGRAFIA

Bernat Anna, *Józef Brandt*, Edipresse Polska, Warszawa 2007.

Biedrońska-Słota Beata, *Sarmackie sny o potędze* [w:] *Sarmatyzm. Sen o potędze. Katalog*, red. Barbara Biedrońska-Słota, Muzeum Narodowe, Kraków 2010.

Dobrowolski Tadeusz, *Sztuka polska. Od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Dobrowolski Tadeusz, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Ossolineum, Warszawa 1989.

Janion Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Karpowicz Mariusz, *Sztuka polska XVII wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.

Karpowicz Mariusz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

Kowalczyk Jerzy, *Rocaille* [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

Kuchowicz Zbigniew, *Człowiek polskiego baroku*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1992.

Niesiecki Kasper, *Herbarz polski Kaspra Niesieckiego S.J. Wydany przez Jana Nep. Bobrowicza*, t. II, Lipsk 1859.

Piątkowski Krzysztof, *Mit – Historia – Pamięć. Kulturowe konteksty antropologii/etnologii*, Księży Młyn Dom Wydawniczy Michał Koliński, Łódź 2011.

Rouba Bogumiła, *Podobrazia płócienne w procesie konserwacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2000.

Sułkowski Andrzej, *Stara Wieś. Sanktuarium Matki Bożej Miłosierdzia*, Wydawnictwo i Drukarnia Diecezji Rzeszowskiej, Rzeszów 2011.

## SUMMARY

RESTORATION WORKS AND HISTORIC-ICONOGRAPHIC ANALYSIS  
OF JAN BUKOWSKI PORTRAIT  
OF THE SECOND HALF OF THE EIGHTEENTH CENTURY

In November 2010 the Collection Conservation Department in the Ethnographic Museum in Toruń received a portrait of Jan Bukowski for maintenance. Its owner is the Jesus Society Museum of South Poland Province from Stara Wieś near Brzozów.

A Latin inscription on the painting indicates that Jan Bukowski is *Sanok Butler Armed Cohort Horseman Przemyśl Jesus Society Mission Founder (Perillustris Joane's Bukowski Dapifer Sanocensis Eques Loricatae Cohortis Fundator Missionis Premislensis Societatis Jesu)*, a worthy man for the Przemyśl Collegium. He held many official offices and most probably he died in 1769.

The portrait, whose author is unknown, presents a man in the prime of his life. The figure was painted on a neutral dark background, standing at the table. The bottom of the painting is a heraldic cartouche with a decorative ornament of rocaille type with an inscription describing the achievements of the presented character. The man is dressed in a grey (ancient noble's) robe with covered fastenings. The formal and comparative analysis of the artwork with eighteenth century portraits indicates that it strictly qualifies in style as a Sarmatian portrait. The presentation of this type is specific mainly for Polish portrait painting from the beginning of the seventeenth century to around the middle of eighteenth century. The essence of a Sarmatian portrait is formal category.

The portrait of Jan Bukowski was probably made in several stages because it was painted on two pieces of canvas of different size and density stitched together. It was previously under restoration – it had been saturated with wax and resin substance and repainted. The general state (fragile and cracked painting layer) qualified it to subsequent restoration works. The works included cleaning the painting, removing the wax and resin substance and repainting layer. Canvas and painting layer defects have been mended. The painting has been doubled on low-pressure table and a retouch of painting layer has been done. It was put in new frames. In 2012 the Jan Bukowski portrait returned to Stara Wieś near Brzozów to its place in the museum Vault.

**WYDAWNICTWA MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO  
IM. MARII ZNAMIEROWSKIEJ-PRÜFFEROWEJ W TORUNIU  
W LATACH 2008-2016**

[www.etnomuzeum.pl/wydawnictwa/](http://www.etnomuzeum.pl/wydawnictwa/)

**PUBLIKACJE DO WYSTAW STAŁYCH:**

- *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850-1950)*, red. Hubert Czachowski, Hanna M. Łopatyńska, Toruń 2010.
- Ewa Tyczyńska, *Park Etnograficzny w Toruniu. Przewodnik*, Toruń 2013.

**PUBLIKACJE DO WYSTAW CZASOWYCH:**

- Agnieszka Kostrzewa, Hanna M. Łopatyńska, Magdalena Ziółkowska-Mówka, *Biały? Czarny? Czerwony? O symbolice kolorów*, Toruń 2016.
- Elżbieta Piskorz-Branekova, *Mądrości i gadki z kuchennej makatki*, Toruń 2016.
- Grażyna Szelałowska, *Burak z cukrem. Historia i konteksty*, Toruń 2015.
- Magdalena Ziółkowska-Mówka, *Fotografie od szewca. Roberta Pokory świat na szklanych negatywach*, Toruń 2015.
- Artur Trapszyc, *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL*, Toruń 2013.
- Hanna M. Łopatyńska, *Po słońce i wodę. Moda i obyczaje plażowe*, Toruń 2011.
- Marek Wołodźko, *Indianie Bora. Ludzie koki, ampiri i tytoniu*, Toruń 2010.
- Grażyna Szelałowska, *Nalewki. Trunki dla zdrowia i przyjemności*, Toruń 2008.

**KATALOGI SZTUKI:**

- Bożena Olszewska, *Mecenas i artyści. Kolekcja sztuki ludowej i nieprofesjonalnej Bolesława i Liny Nawrockich*, Toruń 2014.
- Bożena Olszewska, *Historie dopowiedziane. Twórczość Wiktora Chrzanowskiego*, Toruń 2011.
- Bożena Olszewska, Aleksandra Jarysz, *Fantazyjne pejzaże. Malarstwo Janiny Rachwald*, Toruń 2010.
- Bożena Olszewska, Justyna Słomska-Nowak, *Bogdan Lesiński. Malowana księga duszy*, Toruń 2009.

#### **SERIA ETNOGRAFIA OCALONA:**

- Maria Czaplicka, *Mój rok na Syberii*, redakcja naukowa i wprowadzenie: Grażyna Kubica, Toruń 2013.
- Czesław Pietkiewicz, *Kultura społeczna Polesia Rzeczyckiego*, redakcja naukowa i wprowadzenie: Anna Engelking, Toruń 2013.
- Władysław Jagiełło, *Rybolówstwo Borowiaków Tucholskich*, redakcja naukowa i wprowadzenie: Artur Trapszyc, Toruń 2008.

#### **INNE PUBLIKACJE:**

- Peter J. Klassen, *Menonici w Polsce i w Prusach XVI-XIX w.*, Toruń 2016.
- Agnieszka Kostrzewa, Hanna M. Łopatyńska, *Przewodnik po Bożym Narodzeniu*, Toruń 2014.
- Grażyna Szelaągowska, *Stary sposób na gęś*, Toruń 2014.
- *Bajki dla odważnych*, oprac. Agnieszka Kostrzewa, Hanna M. Łopatyńska, Toruń 2013.
- Maciej Prarat, *Architektura chłopska Doliny Dolnej Wisły w latach 1772-1945 i jej problematyka konserwatorska*, Toruń 2012.
- Grażyna Szelaągowska, *Kuchnia z rodowodem, Potrawy i produkty tradycyjne województwa kujawsko-pomorskiego*, Toruń 2010, 2012, 2015.
- Aleksander Błachowski, *Ubiór i krajobraz kulturowy Polski i Ukrainy zachodniej w ikonografii J. Głogowskiego i K. W. Kielisińskiego*, Toruń 2011.
- Maciej Prarat, *Gdzie Olędrzy mieszkali. Z badań nad drewnianymi zagrodami na Nizinie Sartowicko-Nowskiej*, Toruń 2009.

#### **WYDAWNICTWO CIĄGŁE:**

- „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, Nr 3, Toruń 2014.
- „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, Nr 2, Toruń 2011.
- „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, Nr 1, Toruń 2009.

#### **PŁYTY CD/DVD:**

- *Zwyczaje zapustne. „Chodzenie z kozą” na Kujawach* (DVD).  
Autor: Hanna M. Łopatyńska. Współpraca: Krystyna Pawłowska.
- *Muzyka ludowa z Kujaw i Pałuk* (CD).  
Wybór nagrań i teksty: Agnieszka Kostrzewa. Redakcja: Hubert Czachowski.







ISSN 2081-0687