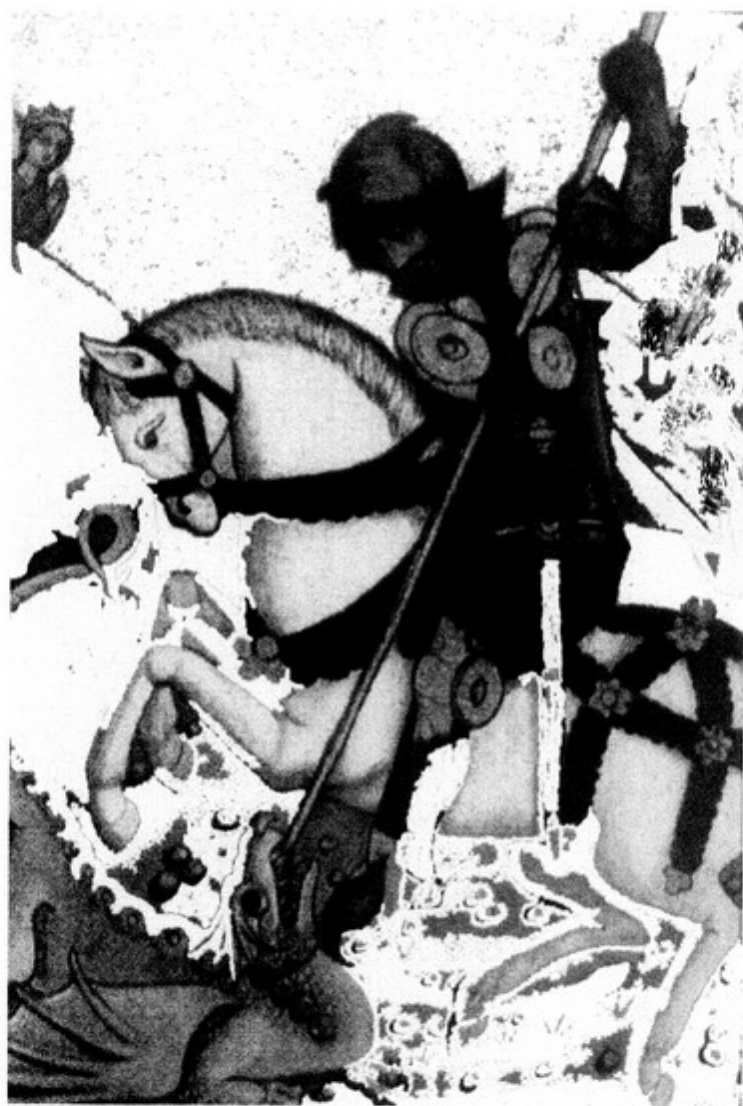


BIULETYN PRZEWODNICKI



96/2009

ODDZIAŁ KUJAWSKI PTTK WŁOCŁAWEK

MICHAŁ WALICKI.

OBRAZY CECHOWE WE WŁOCŁAWSKIEM MUZEUM DYECEZJALNEM.

Prezentujemy in extenso WIADOMOŚCI KONSERWATORSKIE, które opublikowane zostały jako dodatek do nr 14, 15 i 16 „ZIEMI”. Autorem artykułu, który ukazał się w 1929 r. jest Michał Walicki, były profesor Uniwersytetu Warszawskiego, wybitny znawca malarstwa holenderskiego XVII w. i polskiego malarstwa gotyckiego. Autor opisuje w nim ówczesny stan zachowania zabytkowych obrazów malarstwa gotyckiego, będących własnością wrocławskiego muzeum diecezjalnego. Dziś jedynie tryptyk Koronacji Najświętszej Marii Panny ozdabia kameralne wnętrze kościoła św. Witalisa, pozostałych zabytków nie ma w zasobach Wrocławskiego Muzeum Diecezjalnego. Zachowano oryginalną pisownię artykułu.

W zakres niniejszego artykułu nie wchodzi bliższa analiza naukowa omawianych zabytków, ani też wyczerpująca ich inwentaryzacja, na poddanie którym zasługują one całkowicie — i to w szerszym rozmiarze. Przeprowadzenie wszakże odnośnych studjów powinno znaleźć wyraz na innem już miejscu. Celem poniższych natomiast uwag jest w pierwszym rzędzie chęć zainteresowania powołanych ku temu czynników opłakany stanem konserwacji, w jakim te cenne objekty muzealne się znajdują, i co za tem idzie, obmyślenia skutecznych środków zaradczych. Obok tej podstawowej tendencji, znajdują tu miejsce niezbędne tylko uwagi analityczne, dążące poza ikonograficzną interpretację oraz ustaleniem chronologii obrazów do uwypuklenia znaczenia omawianych zabytków dla naszego zakresu wiedzy o średniowiecznym malarstwie tablicowym na ziemiach Polski.

Jak dotąd udało mi się zebrać nieco bliższych szczegółów jedynie o czołowym obrazie zbioru, a mianowicie dużym tryptyku ze sceną środkową „Koronacji N.M.P.” — niewiadomego pochodzenia, podobnie jak pozostałe obrazy w zbiorach muzealnych. Wymiary środkowej części (w świetle ram) wynoszą 115X147 cm. kwater bocznych — 52X71 cm. Tryptyk malowany temperą, na dużych gruntowanych taflach drzewnych, spojonych z mniejszych desek, ucierpiał

znacznie wskutek późniejszych przejść; uległy zniszczeniu zwłaszcza skrzydła boczne, których złożone i wyciskane tła zostały częściowo sheblowane, całe zaś partje malowideł barbarzyńsko założone olejną farbą o brudnej, fioletowej tonacji. Najlepiej stosunkowo zachowała się część środkowa, zwłaszcza jej partja dolna; mimo zniszczeń przetrwały również nie przemalowane odwrocia bocznych skrzydeł.

Na całość tryptyku, poza „Koronacją M.B.” wyobrażoną w centrum malowidła, składają się cztery inne jeszcze sceny. Górną kwatere lewego skrzydła zajmuje przedstawienie „Ukrzyżowania” z M. B. i św. Janem, dolną — scena walki św. Jerzego ze smokiem, w obliczu przyglądającej się temu ze wzgórza kobiecej postaci. Prawe skrzydło wypełniają analogicznie uszeregowane sceny z „Drogi Krzyżowej” (Szymon Cyrenajczyk pomaga w niesieniu krzyża) oraz wizerunek św. Marcina dzielącego się płaszczem z ubogim. Ponadto dolną partje środkowej tablicy, pojętej w rodzaju predelli, wypełnia rząd 8 świętych, formujący cykl ikonograficzny charakterystyczny dla epoki. Są to św. św: Katarzyna Aleksandryjska, Dorota, Barbara, Małgorzata, Andrzej, Wawrzyniec Djacon, Bartłomiej i Krzysztof. Ten ostatni wyobrażony jest wspierającym się na młodem drzewku miast kija. Na odwrotnej stronie skrzydeł widnieją postacie czterech świętych biskupów i opatów.

Tryptyk „Koronacja Najświętszej Marii Panny”
z kościoła św. Witalisa we Włocławku:
a. stan przed konserwacją ,około 1929 r.



b. stan współczesny, po konserwacji / skrzydła zostały zamienione stronami



Gorzej jeszcze przedstawia się kolorystyczna strona malowidła. Zespoły tonalne bocznych kwater zostały zupełnie zniekształcone dzięki grubym warstwom olejnej farby, barwy fioletowej i oliwkowej. Nałożenie tej ciężkiej, kryjącej przesłony stłumiło całkowicie grę falowania, którego studjum okazałoby wielkie usługi w sprawie stylistycznej definicji obrazu. Lepiej już przedstawia się część środkowa. Akcent zasadniczy stwarza tu wyrazista zieleń z czerwienią szat obu Chrystusów (Bóg Ojciec pojęty tu został w ikonograficznym typie Chrystusa) oraz wzorzysty błam rozpiętej w tle sceny materji, o amarantowym wątku na szafirowym podkładzie, rozwijającym się w motyw liści, owoców i ptaków (orłów?). Podobne rozwiązanie planu znane jest z kilku innych jeszcze polskich obrazów, niekiedy nawet późniejszych. (Madonna z Tuchowa). Niemniej znamiennych wrażeń kolorystycznych dostarcza dolny szereg świętych, których zgniło-zielone i liljowe suknie, łącznie z jaskrawą białą plamą płaszcza św. Bartłomieja przywodzą na myśl akordy barwne napotykanie powszechnie w malarstwie czeskim początku XV stulecia.

Tryptyk, ciekawy ikonograficznie ze względu na specyficzne potraktowanie Trójcy Świętej, oraz obecność konnych przedstawień św. Jerzego i św. Marcina, nienapotykanych dotąd w polskim malarstwie cechowiec tej epoki, odznacza się ponadto nieprzeciętnymi formalnymi walorami. Kryją one problemy, rozpatrzenie których znacznie przerasta ramy niniejszego artykułu. Nie sposób wszakże nawet w tym krótkim przeglądzie pominąć milczeniem pełnego wdzięku rysunku czterech postaci kobiecych, przypominających specyficznym modelunkiem swych głów oraz wykresem sylwetki znane kreacje kierunku mistrza z Wittingau i ujmując szerzej, czeskiego malarstwa Karolińskiej epoki¹), którego rezonanse parokrotnie już notowano na ziemiach Polski²). Również na karb wpływów czeskich położyć należy rutynizującą na pierwszy rzut oka redakcję Chrystusowego oblicza: o słuszności tego spostrzeżenia przekonywa nas zestawienie z „Veraicon” praskiej katedry, na którym odbił się w całej pełni ten sam, znamienny dla artystycznego śro-

dowiska, sensytywny typ głowy, o nalnych policzkach, wypukłych wargach i silnie podkreślonych torbach podocznych. Niemniej wymaga podniesienia motyw żebraka w scenie ze św. Marcinem, którego interpretacja (starannie odtworzone szczudła) zapowiada narażającą się rodzajowość późnego średniowiecza.

O stylistycznej przynależności obrazu orzec można będzie dopiero po uskutecznieniu jego restauracji. Za dotychczasowy pozytywny wynik dokonanych oględzin uznać należy powstanie jego w drugiej ćwierci XV stulecia, w środowisku, w którym żywe były tradycje III-go stylu malarstwa czeskiego. Poza Polską w orbicie oddziaływania tych wpływów leżały przede wszystkim Śląsk i Pomorze, przesiąknięta była niemi w znacznym stopniu artystyczna działalność zakonu krzyżackiego. Za Śląskiem przemawia jak dotąd równoległość istnienia tam typów kobiecych o kierunku mistrza z Wittingau i Trzebonia, replik praskiego „Veraicon” (w kościele św. Marji Magdaleny we Wrocławiu³) oraz redakcja sceny „Ukrzyżowania”, wskazująca dość bliskie analogje z podobnym obrazem katedry we Wrocławiu⁴). Pewna surowość wymowy form (naiwna i ograniczona ekspresja gestu) daleka od dynamicznego, nerwowego założenia czeskich lub też bohemizujących koncepcyj środkowo-europejskiego malarstwa przełomu XIV — XV w. (por. „Koronację N. M. P.” oraz sceny pasyjne na tryptyku grudziądzkim, obecnie w Malborgu) oraz łagodnej manieryczności kolońskiej produkcji, („Koronacja M. B.” z ołtarza Imhoffa) w obecnym stadium badań złożona być może jedynie na karb nieustalonej jeszcze pracowni, pracującej przypuszczalnie w północno-zachodniej Polsce, przy częściowym współdziałaniu śląskich wpływów. Pokrewieństwa, łączące nasz obraz z poszczególnymi dziełami krakowskiej grupy (np. Madonna z jagnięciem z Muzeum Dyecejalnego w Sandomierzu oraz jeden z obrazów Muzeum Narodowego w Krakowie⁵) uznać należy za analogje powierzchowne, wyrosłe przypadkowo na ogólniejszym podłożu przyswajania wspólnie przez malarstwo Środkowej Europy artystycznych osią-

gnieć sztuki Południa, przełamanych następnie *przez* pryzmat człowieka Północy.

II. W kolejności chronologicznej wymienić należy 2 skrzydła poliptyku niewiadomego pochodzenia, wykonane temperą na drzewie o złożonym pulmencie w początkach drugiej połowy XV stulecia. Zachowały się stosunkowo nieźle, zaciekawiając rzadko napotykanym



w Polsce gotyckim wykresem skrzydeł, dyktującym nie powszednie przeprowadzenie rozbicia płaszczyzny malarskiej odwrociami. Stronę czołową zajmują dwie ujęte z profilu postacie św. Barbary i św. Heleny (?), przyczem zwieńczenia skrzydeł wypełnione są przez gotyckie, nakładane śródlęcze (masswerk) o motywie rozety i rybiego pęcherza; postaciom awersu odpowiadają na odwrociu analogiczne kompozycyjnie wizerunki św. Katarzyny Aleksandryjskiej (Brygidy Szwedzkiej?) i św. Katarzyny Sjeneńskiej, (św. Małgorzaty Węgierskiej) (?) w chwili stygmatyzacji. Ostatnie to przedstawienie stanowi bodaj że najwcześniejszy przykład tej sceny w polskiej ikonografii. Natomiast w trójkątnych zwieńczeniach skrzydeł, zajętych przez maswerkowanie, widnieją tu popiersia dwóch proroków — Izajasza i Salomona, trzymających przed sobą rozwinięte banderole z odnośnym wersem w minucie gotyckiej. Partje te wykonane nader szczęśliwie pod względem ustosunkowania się do malarskiego pola i

dosadności charakterystyki. Jak dotąd, znamy dwa tylko podobne współczesne rozwiązania z tryptyku ze scenami męczenników św. Bartłomieja, pochodzącego z Kamionki Wielkiej⁶⁾ (obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie), na którym wszakże głowy proroków (Ezdrasza i Daniela) umieszczono w dole obrazu, w późniejszej XVI-nej ramie — oraz z fragmentów poliptyku z Kasiny Wielkiej⁷⁾ (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie) — którego pola szczytowe wypełniają symbole ewangelistów. Zbieżności kompozycyjne i kostjumologiczne dadzą się poniekąd odszukać wśród jednego z inicjałów Łęczyckiego Graduału z 1467 r. styl których wszakże, lubujący się w dekoracyjnym podporządkowaniu gry fałdowania przypomina raczej wzory minjatorstwa czeskiego o silnych tradycjach XIV w. Z obrazem z Kasiny Wielkiej łączy obraz Włocławskiego Muzeum bliski związek formalny, ujawniający się w jednakowym pojęciu ludzkiego ciała, zarysowaniu profilu oraz w wyrazistym, określającym dukcie linii, odcinającym niejako postać od tła. Obraz Włocławski jest nieco wcześniejszym od Tarnowskiego, na co ukazywać się zdaje rzadki stosunkowo rysunek tła, wyciskanego na pulmencie w drobną kratkę, usianą pięcioma kropkami w obrębie każdego kwadratu — motyw popularny w minjaturowym malarstwie czeskim XIV i XV w. — zaczerpnięty zaś ze sztuki południowo-francuskiej. Jest to jedyny z obrazów omawianego zbioru, który ze względu na szereg uwidoczniomych dotąd filijacji z malarstwem zachodniej Małopolski — filijacji przeświecających zwłaszcza w problemie ludzkiego ciała i organizowania malarskiej płaszczyzny, można zaliczyć do dzieł powstałych w kręgu tej szkoły (por. tryptyk w Sromowcach Niżnych).

III. Odrębną pozycję stanowi również znacznych rozmiarów obraz, malowany na desce założonej podkładem kredowym i przedstawiający „spotkanie św. Joachima i św. Anny przed Złotą Bramą”. Dzieło to powstało około środka drugiej połowy XV w. — przypuszczalnie w latach osiemdziesiątych — i jest produktem śląskiej zapewne pracowni. Obraz, będący skrzydłem większej całości, zachował się stosunkowo znośnie mimo

licznych odprysków farby i plam kopci. Plan pierwszy zajmuje grupa obojga świętych małżonków, spotykająca się przed usytuowaną w prawym rogu malowidła bramą Jerozolimy. W głębi rozwija się pejzaż o łagodnych wzgórzach i kępie drzew w lewym krańcu planu — na tle ich rozwija się akcja nawiedzenia Joachima przez anioła. Łącznikiem między obydwoma grupami jest stadko owiec, pasące się wśród wzgórz pod opieką przybranego w spiczastą czapkę pasterza. Niebo tu nie istnieje — daleko już posunięte poczucie górskiego i architektonicznego pejzażu walczy ze złotem, umownym tłem, wyciskanem w wijące się sploty liściastych banderol.



Zwraca uwagę tchnące renesansem opracowanie szczegółów architektonicznych, znane już z Dominikańskiego polptyku w Krakowie (cykl scen z życia M. P.) i wskazujące na artystyczną wrażliwość środowiska przy jednoczesnym charakterystycznym przeprowadzeniu fałdowania, w duchu barokowego gotyku, szaty św. Anny; wygina się owa w esowate, jakby napełnione powietrzem formy, zachowując przytem blaszany, suchy wykrój rąbka — motyw który powtórzy się później niejednokrotnie w malarstwie cecho wem pol-

skiem przełomu XV i XVI w., wchodząc do inwentarza jego stałych i znamiennych cech. W pośredni przynajmniej związek z naszym obrazem postawić można wspomniany już wyżej polptyk dominikański — (dzieło królewskiej pracowni drugiej połowy XV w. powstało pod oddziaływaniem późnogotyckiej sztuki Śląska), wykazujący szereg zasadniczych analogii, zwłaszcza w modelunku i typizacji głów oraz w maskach fizjognomicznych. Ponadto trudno pominąć milczeniem rozległego cyklu malowideł z legendy św. Barbary, składających się na tryptyk będący własnością zbiorów Kunstgewerbemuseum we Wrocławiu. Prototypem dla tego cyklu, wykonanego w 1447 r. jest twórczość mistrza Francka, pozostająca pod bezpośrednią sugestją franko-flamandzkiego minjatorstwa. Jeden z obrazów tego kierunku, należący również do cyklu męczeństwa św. Barbary, zawędrował aż do Skandynawji (Nykyrko²) za pośrednictwem faktorji hanzeatyckich.

IV. Czwarty z kolei obraz o dużych rozmiarach należy do najbardziej zniszczonych, a strata ta staje się tem dotkliwsza, iż reprezentuje on nader poważne malarskie zalety. Tematem jest „Zaśnięcie M. Panny”: czas powstania określam hipotetycznie na schyłek XV stulecia, aczkolwiek dopiero przeprowadzona restauracja malowidła pozwoli w pełni na ocenę charakteru i chronologii. Zniszczenie objęło zwłaszcza lewą partję obrazu, przyczem zauważyć się daje brak jednej z desek.

Analiza tego niepowszedniego dzieła jest nader utrudniona w dzisiejszych warunkach nieopublikowania większości zabytków cechowego malarstwa. Wszak aż po dzień obecny nie posiada katalogu przeobfity dział średniowiecznej sztuki Muzeum Dyecezjalnego w Tarnowie, streszczający poglądowo wielki rozdział z historii tej sztuki na ziemiach Polski! Na podstawie szczupłej ilości znanych dotąd i wprowadzonych w naukowy obieg dzieł gotyckiego malarstwa w Polsce, nie widzę możliwości oparcia wrocławskiego obrazu o którąkolwiek z zaznaczonych dotychczas grup i wyraźniej zarysowują się jedynie jego skomplikowane zachodnio-europejskie filjacje. Na-razie stwierdzić można ogólnikowo,

iż studjum naszego obrazu nie wykrywa w nim cech krakowskiej szkoły, odznaczającej się zresztą w tym czasie daleko posuniętym eklektyzmem. Nie widzimy naogół przesłanek, umożliwiających znany nam historycznie rozwój tej szkoły w ciągu pierwszej połowy XVI stulecia.



O ile dosadna charakterystyka głów apostołów utrzymuje się naogół w ramowej charakterystyce, przyjętej dość jednolicie przez sztukę niemiecką pod koniec średniowiecza — z wyjątkiem może głowy brodatego apostoła w prawym rogu ostatniego planu — o tyle znów odrębne zupełnie miejsce zajmuje klęcząca postać Madonny. Zwłaszcza obdarzona życiem psychicznym głowa M. Boskiej, przybrana w ciemne maforium, stanowi koncepcję niepospolicie pełną i przemyślaną — z zastanawiającą maską twarzy o surowych i zaciśniętych ustach, ciężko opadłych powiekach i nie schematycznej, żywej linii nosa. Abstrahując narazie od rozwikłania genezy tego malowidła, należy tem silniej jednak podkreślić odrębne jego stanowisko w historii sztuki cechowej w Polsce, nakazujące poważne ustosunkowanie się do twórcy obrazu i jego wizji artystycznej. Wieki średnie przemówiły w tem dziele przede wszystkim muzycznością harmonijnego zespołu kompozycyjnych i formalnych wartości, indywidualność

twórcy rozwinęła je na podłożu specyficznie odczutego hieratyzmu. W przeciwstawieniu do rozbitych, niespokojnych rozwiązań tej sceny, o porozstrzelanych grupach i odrywających się jednostkach a stanowiącej jeden z najulubieńszych tematów polskiego cechowego protorenesansu — ta grupa zestrojona jest w unisono nietylko psychicznie lecz i formalnie: żyje swem własnym życiem, skupiona i zwarta, założona na trzech równoległych płaszczyznach, rozrywając ich monotonię rytmiką pochylonych nimbów co przywodzi na pamięć analogiczne efekty bizantyjskich obrazów. Współdźwięczność gotyckiej i bizantyjskiej woli formy, wykryta przez Worringera w świecie sztuk plastycznych („Griechentum und Gotik“) znajduje mimowolnie swe potwierdzenie w tem nieposzedniem dziele cechowego malarstwa. Jakże inaczej przystąpi niewiele co później do tego samego tematu wielki anonimowy twórca Bodzentyńskiego tryptyku reprezentujący nową generację artystyczną i psychiczną strukturę!

V. Ostatni wreszcie z cyklu omawianych tu obrazów — datujący się z początku XVI w. podlega krótkiemu tylko rozpatrzeniu. Mieści jedno z tych tak popularnych w tem stuleciu przedstawień



św. Anny Samotrzeciej, jakie powstawały w związku z żywo rozwijającym się jej kultem w warstwach mieszczańskich¹). Odpryski farby znacznych rozmiarów uszkodziły twarz świętej i Dzieciątka.

Zachowała się natomiast dobrze postać Matki Boskiej, pojętej zwyczajowo w typie młodej dziewczyny, której wdzięcznie przegięta poza oraz starannie odtworzony renesansowy ubiór wskazują na znaczenie rozwinięte poczucie formy dekoracyjnej u twórcy malowidła: wywodził się on prawdopodobnie z lokalnej pracowni na terenie Włocławka lub miast okolicznych.

Pobieżna ta informacja o obrazach Muzeum Djecezjalnego we Włocławku, pomijając narazie naukowe zdefiniowanie zabytków, miała za cel podkreślenie dwóch zasadniczych, zdaniem autora, nakazów, czy też mówiąc łagodniej, dezyderatów chwili. Pierwszym z nich jest, jak zaznaczyłem to już na wstępie, nagła konieczność przeprowadzenia w czasie najbliższym, konserwacji tych zabytków — zwłaszcza zagrożonego poważnie tryptyku „Koronacji N. M. Panny” i obrazu „Zaśnięcia” stanowiących niepowszednie zjawisko w całości kształcie średniowiecznego malarstwa na ziemiach Polski. Środki po temu muszą się znaleźć — podobnie jak i na konserwację długiego jeszcze szeregu dzieł sztuki cechowej, niszczących po kościołach a nieraz i pomniejszych zbiorach muzealnych. W naukowym poznaniu dzieła sztuki zawsze w wysokim stopniu współdziała konserwator, odsłaniający swą pracą prawdziwe oblicze przekazanej nam przez minione pokolenia artystycznej spuścizny. Wystarczy chociażby przypomnieć, pomijając już pracę Europy Zachodniej w tej dziedzinie zainaugurowany zaledwie od lat kilkunastu, zakrojony na szeroką skalę w sąsiedniej Rosji proces planowego restaurowania zabytków ikonowego malarstwa; mimo dewastacji państwowego organizmu nie tylko trwa on tam nieprzerwanie, lecz znalazł ponadto swe odrębne formy organizacyjne w postaci szeregu państwowych pracowni konserwatorskich, dysponujących własnymi, dobrze redagowanymi fachowymi publikacjami: długotrwałe te prace doprowadziły w wyniku niemal do narodzin średniowiecznej sztuki Starej Rusi,

zdarzenia przypominającego w swym efekcie odkrycie w swoim czasie szkoły sienneńskiej. Konieczność podobnych przedsięwzięć dyktuje elementarne poczucie narodowej kultury, pojmowanej w jej nowym i twórczym wyrazie.

Opublikowaniu tych kilku cechowych obrazów przyświecała inna jeszcze tendencja. Była nią chęć naglącej konieczności wyjścia poza obręb jednolitej grupy terytorjalnej (jak dotąd grupy zachodniej Małopolski) i wciągnięcia w orbitę badań szeregu pozostałych dzielnic Polski oraz pogranicznych terenów, bez których uwzględnienia nie sposób jest myśleć o obiektywnej syntezie przedmiotu. Kilka tych obrazów, zebranych z niewiadomych już dzisiaj (katalog!) kościołów kujawskiej Djecezji, nastrocza nie tylko ogrom pracy dla powołanego ku temu konserwatora, lecz i szereg ważkich a niepokojących problemów dla historyka sztuki. Poza dwoma skrzydłami poliptyku z postaciami świętych męczennic, rysujących się dość plastycznie jako przynależne do zasięgu oddziaływania Krakowa, pozostałe obrazy stanowią nowy etap w naszej znajomości gotyckiego malarstwa w Polsce. Dotyczy to również obrazu ze sceną „Spotkania przed Złotą Bramą”, który mimo swego sprecyzowanego śląskiego charakteru, otwiera nowe perspektywy na artystyczną ekspansję Śląska tym razem stwierdzoną na terenie Kujaw.

Jest rzeczą niewątpliwą, iż odśloni istotny obraz malarstwa cechowego na ziemiach Polski może jedynie planowa monumentalna publikacja zabytków, pomyślana w typie analogicznych wydawnictw Ernsta lub Lichaczewa. Dopóki nie znajdą się środki na takie idealne „*Monumenta iconarum medii aevi Poloniae*” — dopóty ów oddział historii sztuki w Polsce obracać się będzie w sferze ogólników i przypuszczeń kształtowanych pod sugestją wszechobejmującego dziś miana „szkoły krakowskiej”. A przecież wszakże dziś nawet można zróżnicować wyraźne i ciekawe nurty formalne prześwitujące w znanej nam dotąd spuściznie z zakresu cechowego malarstwa. Pomijając już wielki dział sztuki śląskiej i pomorskiej, promieniającej daleko w głąb polskiej produkcji, wyróżnić można obfitujące w

malarskie i rodzajowe wartości zwarte grupy obrazów i pracowni na terenie Mazowsza, Kujaw, i Kalisko-sieradzkiego terenu — te ostatnie pozostające pod wyraźnymi wpływami Śląska; pozostaje niewyjaśniona dotąd rola w tym procesie Lublina (tryptyk z Olkusza), nadal „wielkim niemową” jest Ołtarz Bodzentyński, którego stylistycznego rodowodu w drobnym nawet stopniu nie wyjaśnia

podnoszony stale banał o jego flamizujących tendencjach. Niedocenionem wreszcie jest malarstwo ruskie, tak silnie oddziaływujące na polską cechową produkcję a posiadające szereg średnio-wiecznych jeszcze swych dzieł rozsią- nych daleko włąb Małopolski Zachod- niej (np. resztki ikonostasu wsi Złockie pod Muszyną).

¹⁾ Materiał porównawczy zgrupowany w publikacji R. Ernsta: „Beitrage zur Kenntniss d. Tafelmalerei BSh-mens im XIV und am Anfang des XV Jahr.” Prag, 1912.

²⁾ Por. M. Walicki: „Madonna z Jagnięciem w Sandomierskim Muzeum Djecezejalnym”. Przegląd Historji Sztuki. J6 1-2. Kraków, 1929.

³⁾ F. Landsberger: „Ein Kapitel Schlesischer Ma-terei” w dziele zbiorowem „Die Kunst in Schlesien”. Berlin 1927, 213-214.

⁴⁾ H. Braune u. E. Wiese: „Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters”. Leipzig, 1927 t. 182.

⁵⁾ F. Koper a i J. Kwiatkowski: „Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowem w Krakowie, wiek XIV—XVI”. Kraków, 1929, Xs 13, fig. 19.

⁶⁾ Idem, N> 18, fig. 26.

⁷⁾ L. Lepszy: „Muzeum Dyecezejalne w Tarnowie” Teka Gr. Konserw. Gal. Zach. Kraków. 1906, 322.

¹⁾ H. Braune u. Wiese: o. c. t. 187 et sg. ²⁾ C. Habicht: „Hanseatische Malerei u. Plastik in Skandinavien”. Berlin 1926, 18, ab. 12.

³⁾ Daleko posunięty proces zniszczenia obrazu oraz brak jego autopsji, powodujący konieczność posługiwa- się nieudolną fotografią, wpływa na płynność ikonograficznej definicji: na podstawie tej fotografii można mówić za- równo o przedstawieniu św. Anny Samotrzeciej, jak i o zaślubinach św. Katarzyny z Dzieciątkiem

O EPITAFIACH ZNAJDUJĄCYCH SIĘ W KOŚCIELE PW. ŚW. URSZULI W KOWALU I OSOBACH NA NICH UPAMIĘTNIONYCH /część I/

Epitafia, czyli ozdobne tablice poświęcone zmarłej, a zarazem wybitnej osobistości, znane są od czasów starożytnych. Rozpowszechniły się zwłaszcza od XV w. Zawieszano je czy też wmurowywano w ściany lub filary świątyń i klasztorów. Ulokowanie ich w miejscu świętym zapewniało tym przedmiotom włączenie do swoistego panteonu, który był też specjalnie chroniony, jak cała przestrzeń *sacrum*. Epitafia składały się z płyty (kamiennej, drewnianej, metalowej), na której umieszczano inskrypcję mówiącą o zmarłym (daty życia, dokonania i zasługi, przymioty charakteru, zdolności etc.). Nierzadko — szczególnie w czasach antycznych, a także i staropolskich — teksty pisane były w formie wierszowanej. W starożytności najczęściej był to dystych elegijny, w okresie I Rzeczypospolitej — bardziej rozbudowana forma liryczna. Epitafia ozdabiano także podobizną zmarłego, rozmaitymi scenami figuratywnymi, tarczami herbowymi, układami o charakterze symbolicznym lub też dekoracyjnym. Od nagrobków różniły się mniej okazałą formą i skromniejszą dekoracją¹.

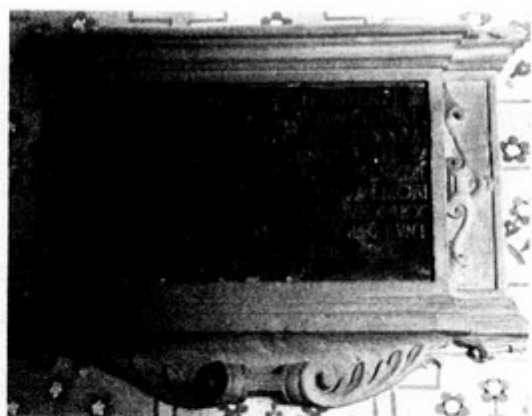
W kościele pw. św. Urszuli w Kowalu k. Włocławka do naszych czasów dochoowało się 17 epitafiów upamiętniających wybitne osobistości, duchowne i świeckie, które zasłużyły się dobrze dla tej lokalnej społeczności. Są one poświęcone Kazimierzowi Wielkiemu, błog. ks. Dominikowi Jędrzejewskiemu, bpowi Piotrowi Tylickiemu, ks.: Józefowi Ostoja Stobieckiemu, Konstantemu Waberskiemu, Walentemu i Alfonsowi Jędrzejewskim, a także zmarłym z rodzin: Beldowskich, Bilińskich Gluchowskich, Komeckich, Kretkowskich i Wolickich. Epitafia te

¹ Słownik terminologiczny sztuk pięknych, pod red. K. Kubalskiej-Sulkiewicz, M. Bielskiej-Lach i A. Manteffel-Szaroty, Warszawa 1997, s. 104.

pochodzą z różnych okresów dziejowych, począwszy od I dekady XVII w., a więc od momentu, kiedy odbudowano po pożarze świątynię w latach 1604 – 1608, aż do lat nam współczesnych. Za najstarsze, a zarazem najcenniejsze zabytki tego typu w tejże świątyni się znajdujące, należy uznać epitafium Hieronima Bilińskiego z ok. 1606 r. oraz epitafium poświęcone Zofii i Wacławowi Beldowskiemu wykonane po 1617 r. Oba zresztą wielkością, materiałem użytym do wykonania i wyglądem są do siebie bardzo podobne. Możliwe, iż zostały wytworzone w tym samym warsztacie kamieniarskim.

Tablica upamiętniająca postać H. Bilińskiego wmurowana jest w wewnętrzną ścianę nawy głównej, po prawej stronie, tuż przy barokowym ołtarzu wykonanym w XVII w., w którym znajduje się duży obraz św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus trzymanym na rękach, a także na szczycie ołtarza umiejscowione jest mniejsze malowidło, ukazujące Zwiastowanie Najświętszej Marii Panny. Epitafium zamontowano w odległości 27 cm od początku ściany (przy prezbiterium) i 215 cm od posadzki. Po jego prawej stronie znajduje się wejście do południowej kaplicy, w której jest neobarokowy ołtarz z drugiej połowy XIX w. ze współczesnym obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej. Jest to tablica wykonana z czarnego marmuru o wymiarach 50 × 80 cm ujęta w ozdobny, renesansowy kartusz stiukowy, którego barwa jest obecnie szara. Górne i dolne odcinki obramowania stanowią profilowane gzymsy, boczne zaś flankowane są wydłużonymi pionowo elementami dekoracyjnymi o charakterze geometryczno-roślinnym. Dodatkowo całość od dołu ozdabia zwieńczenie w postaci ornamentu rollwerkowego składającego się z dwóch liści akantu.

Na tablicy widnieje wykuty wklęsło majuskułą kapitałową tekst łaciński, który zawiera wiele indywidualnych cech pisarskich widocznych w sposobie kładzenia znaków brachygraficznych². Przetawia się on następująco: HIERONIMVS BILIŃSKY IVDEX PALATINAT | BRESTIE CVI OFFO IVDICIS ANOSFERE | 4o I TEGERRIME MAGAQ ANIMI MODERA | TOE ET IVRIS PERITIA VERSATVS ESSET VI: | TÆ AVTE ANOS 83 SVPERASSET PLEN, DIE | RV OB-DORMIVIT I DNO CVI, MEMORI | Æ PROPIO QVIDA, ET CONIVNX HOC | MONVMENTV EXTARE VOLVERVN | OBYT MENSE IUNY ANO | DNI M . DC .VI³.



Fot. 1. Najstarsze kowalskie epitafium Hieronima Bilińskiego wykonane po 1606 r.

Zarówno tekst epitafijny, jak i jego bogata forma oraz wysoki poziom sztuki kamieniarskiej świadczą o tym, że zmarły należał do znaczących osobistości w hierarchii społecznej. Rzeczywiście H. Biliński v. Bieliński herbu nieznanego piastował urząd sędziego brzesko-

² Zwraca na to uwagę A. Mietz, *Uwagi o inskrypcjach Kujaw brzeskich i Ziemi Dobrzyńskiej do 1800 roku*, „Ziemia Kuj”, 1981, t. 6, s. 134.

³ A. Mietz i J. Pakulski, *Corpus inscriptionum*, s. 111, tekst ten, uzupełniając liczne skróty i poprawiając błędy zapisu, odczytali następująco: HIERONIMVS BILINSKI IVDEX PALATINAT(VS) | BRESTEN(SIS) CVI OFF(IC)O IVDICIS AN(N)O SER(VI)T(VTE) | 40 I(N)TEGERRIME MAG(N)A QVE ANIMI MODE- RA | T(D)O(N)E ET IVRIS PERITIA VERSATVS ESSET VI | TÆ AVTE(M) AN(N)OS 83 SVPERASSET PLEN(VS) DIE | RV(M) OBDORMIVIT I(N) D(OMI)NO CVI(VS) MEMORI | Æ PROPINQ(VI) QVIDE(M) ET CONIVNX HOC | MONVMENTV(M) EXTARE VOLVERVNT | OBYT MENSE IVNY AN(N)NO | D(OMI)NI M. DC.VI; por. także: Mietz A., *Uwagi o inskrypcjach*, s. 134.

kujawskiego, należał do starej rodziny szlacheckiej osiadłej na terenie tegoż województwa i w ziemiach z nim sąsiadujących. Jak podaje A. Boniecki, Bilińscy w XVI w. posiadali wieś Bielno v. Bilno w powiecie brzeskim na Kujawach. Hieronim, żonaty z Anną Słupską w 1558 r., jak wynika z zapisów, był sędzią grodzkim przedeckim w 1569 r. Zapewne tenże sam Hieronim, pełnił urząd sędziego ziemskiego brzeskiego w 1571 r. Miał on córkę Katarzynę, która wyszła za mąż za Leżyńskiego w 1580 r. Dokładną datę jego śmierci odnaleźć można w „Księgach ziemskich brzeskich”: jest to 21 VI 1606 r.⁴ Zaś Hieronim, syn także Hieronima, sędziego grodzkiego brzesko-kujawskiego w 1607 r., był żonaty z Elżbietą Leźnicką⁵. Inny Biliński, Mikołaj, otrzymał nominację w 1584 r. na podczaszego brzeskiego, ale tego urzędu nie objął. Piastował za to godność wojskiego kruszwickiego (1558 r.) i brzeskiego (1593 r.), zmarł 14 VI 1594 r.⁶ J. Zimecki snuje przypuszczenie, że uczczony tablicą epitafijną w kowalskim kościele Hieronim był dziadem Kazimierza Ludwika Bilińskiego, marszałka sejmu elekcyjnego w 1699 r. oraz późniejszego marszałka wielkiego koronnego i podkomorzego nadwornego koronnego w 1701 r., który ożenił się w 1682 r. z Ludwiką Marią, córką Jana Andrzeja Morsztyna, starosty kowalskiego i podskarbiego wielkiego koronnego⁷.

Drugie epitafium, pochodzące z tego samego okresu dziejowego i wyglądem bardzo podobne, poświęcone jest Wacławowi i Zofii Beldowskim z Dobrzelewic, wsi leżącej w parafii kowalskiej. Tablica komemoratywna⁸ wmurowana jest w lewym murze oporowym nawy głównej kościoła, obok ołtarza Matki Boskiej Różańcowej, w odległości 30 cm od początku ściany tęczowej i ok. 155 cm powyżej posadzki. Płyta jest wielkości 45 x 94 cm, wykonano ją z czarnego marmuru i obramowano renesansowym kartuszem, niemal identycznym jak w przypadku o parę lat wcześniejszego epitafium H. Bilińskiego. Mamy zatem po bokach krótszych ornament okuciowo-rollwerkowy, u góry profilowany gzyms, od dołu zwieńczenie w postaci rollwerku z dwóch liści akantu. W górnych narożnikach tablicy przy nazwisku fundatora wyryte są 2 znaki herbowe, tj. z lewej strony rodowy herb po ojcu Jastrzębiec, z prawej, zapewne herb matki – Rola. Nieco niżej przy inskrypcji dotyczącej zmarłej żony – odpowiednio: po lewej stronie – Junosza, po prawej – Grzymała. Wszystkie tarcze herbowe mają kształty typowe dla okresu renesansu. Nazwisko i tytułatura Beldowskiego zapisane jest od góry, następnie pozostawiono duży odstęp i wyryto dalszą część inskrypcji. Całość zapisana jest majuskułą. Tekst dotyczący zmarłej Zofii podano w języku polskim, reszta po łacinie, oba pisane kapitałą humanistyczną kutą wklęsło. Przedstawia się on następująco: GENE-ROSVS VENCESLAVS BELDOWSKI DE | DOBRSELEWICE TRIBVNVS CRVSFICIENSIS | ZOPHIA STĘPOWA BELDOWSKA WOISKA CRVSFICZKA | ODDAŁA PANU BOGV DVCHA SWE-Go | DNIA PIĄTEGO LISTOPADA ROKV 1613. | FUNDATOR IN LAVDE DEI AC BEATISIMÆ VIRINIS MARIÆ | HVIVS ALTARIS SANCTI ROSARI CVM ORNAMETIS | OMNIBVS ANNO D`NI `1617⁹.

Niezbyt wiele informacji posiadamy o Wacławie Beldowskim i jego żonie Zofii. Nie znamy daty i miejsca jego urodzenia. Najprawdopodobniej pochodził z rodziny wywodzącej się z Beldowa w pow. łęczyckim i pieczętował się h. Jastrzębiec. Wiemy, że Mikołaj Beldowski zapisany był w 1414 r. na uniwersytecie w Krakowie, natomiast Jan w 1565 r. wstąpił się bohaterstwem w bitwie z wojskami Iwana Groźnego pod Newlem, gdzie rycerstwo polskie

⁴ AGAD, Księga ziemska brzeska, 4, k. 336v.

⁵ K. Mikułski, W. Stanek, *Urzędnicy*, s. 52, podają, iż H. Biliński nominację na sędziego ziemskiego brzeskiego uzyskał ok. 1567 r.; A. Boniecki, *Herbarz*, t. 1, s. 233.

⁶ *Urzędnicy*, s. 146.

⁷ J. Zimecki, *Dwa epitafia w kościele parafialnym w Kowalu*, „Biuletyn Przewodnicki”, 1985, nr 31, s. 10.

⁸ Jest to jedyna tego typu tablica w kowalskiej świątyni, która podaje, obok informacji o zmarłych, także tekst mówiący o fundacji, w tym wypadku ołtarza różańcowego.

⁹ Forma rozwinięta tekstu wygląda następująco: GENE-ROSVS VENCESLAVS BELDOWSKI DE | DOBRZE-LEWICE TRIBVNVS CRVSFICIENSIS | ZOPHIA STĘPOWA BELDOWSKA WOISKA CRVSFICZKA | ODDAŁA PANU BOGV DVCHA SWE-Go | DNIA PIĄTEGO LISTOPADA ROKV 1613. | FUNDATOR IN LAVDE[M] DEI AC BEATIS(S)IMAE VIR(G)INIS MARIÆ | HVIVS ALTARIS SANCTI ROSARI CVM ORNAME(N)TIS | OMNIBVS ANNO D(OMI)NI 1617, *Corpus inscriptionum...*, s. 111; por. J. Zimecki, *Dwa epitafia...*, s. 10.

rozgromiło Moskali. Był on także delegatem szlachty wysłanym w 1576 r. do Stefana Batorego z ofertą przyjęcia przez niego korony polskiej¹⁰. Na Kujawach Bełdowskich spotykamy stosunkowo niewielu, piastowali oni urzędy w Kruszwicy, Inowrocławiu i Przedczu. Wacław był wojskim kruszwickim od 14 IV 1594 r. do 16 IX 1624 r.¹¹. W starostwie kowalskim nie zajmował żadnych stanowisk, był właścicielem folwarku w Dobrzelewicach¹². Zmarł tam zapewne przed 7 VII 1626 r. i najprawdopodobniej pochowany został w obecnym kościele parafialnym w Kowalu. Z żoną Zofią z Stępowskich h. Junosza mieli dwóch synów: Samuela, który sprzedał w 1625 r. wieś Patrowo k. Baruchowa dominikanom plockim oraz Mikołaja.



Fot. 2. Tablica komemoratywna Zofii i Wacława Bełdowskich z Dobrzelewic wykonana po 1617 r.

Należał zapewne do ludzi pobożnych i majątnych, gdyż pozostawił po sobie w Kowalu nie tylko godne uwagi epitafium, ale w 1612 r. przyczynił się do powstania przy tutejszym kościele Bractwa Różańca Świętego¹³, ufundował ołtarz różańcowy, w którym umieszczony został obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem. Obecnie znajduje się on w ołtarzu usytuowanym w zamknięciu nawy północnej, która dobudowana została staraniem ks. Konstantego Waberskiego w 1893 r. W czasach współczesnych Bełdowskiemu ołtarz, obraz, a później i epitafium stanowiły swoistą całość pochodzącą z prywatnej donacji tej rodziny.

Szczególnie cenny jest wspomniany obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem, na którym, zgodnie z wielowiekową tradycją, namalowane są sylwetki darczyńców. Oprawiony jest on w półkolistą zamkniętą ramę. Jego centralne miejsce zajmuje postać Marii trzymającej na kolanach Dzieciątko Jezus, nad nią symetrycznie po obu stronach widnieją dwaj aniołowie podtrzymujący koronę.

U dołu konterfektu znajdują się sylwetki donatorów ukazane w półprofilu, w pozycji modlitewnej. Po lewej stronie klęczy ze złożonymi rękami Wacław Bełdowski, po prawej w analogicznej pozycji – jego żona Zofia. Obraz posiada cechy manierystyczne. W II poł. XVII w. postaci Madonny i Dzieciątka ozdobione zostały srebrną, trybowaną sukienką. Składa się ona z 5 części: właściwej sukienki, dwóch koron, berła i półksiężycy. Na srebrnej szacie znajduje się ornament roślinno-kwiatowy – motyw tulipana, maku i cynii. Korony, półksiężyc oraz motywy kwiatowe dodatkowo pokryte zostały złotem. Wyrób ten został odceniony literami: T – Toruń, NCB – Mikołaj Bollman lub Michał Borgoni oraz WW – inicjały niezidentyfikowane¹⁴.

¹⁰ A.F. Jędrzejewski, *Historia miasta*, s. 36.

¹¹ A. Boniecki, *Herbarz*, t. 1, s. 155–156; K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. 2, s. 99–100; *Urzędnicy*, s. 146;

A. Ciechalski, *Bełdowski Wacław h. Jastrzebiec (? – przed 1626)*, [w:] *Kazimierz Wielki*, s. 40–41.

¹² *Urzędnicy*, s. 146.

¹³ ADW, AWDK-P, sygn. 40:1779 – 1781, k. 2v.

¹⁴ WKOZ DW, Kowal. Kościół parafialny pw. św. Urszuli, Karta ewidencyjna (dalej: Kowal, karta ewid.), nr 56/78/1460.



Fot. 3. Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem, na którym widnieją postacie fundatorów: Zofii i Wacława Bełdowskich

Warto zauważyć, że te dwie najstarsze tablice epitafijne stanowią bardzo interesujący i zarazem wysokiej klasy zabytki sztuki kamieniarskiej charakterystyczne dla renesansowej epigrafiki monumentalnej. Materiałem, z którego zrobiono tablice inskrypcyjne, był czarny marmur, który jak wiadomo na terenie Kujaw nie występuje. Musiał zatem być importowany z zagranicy lub – co bardziej prawdopodobne – sprowadzono go z południa Polski, jak niektórzy sądzą z Kielecczyny¹⁵.

Zgodnie z duchem tej epoki sama inskrypcja lokalizowana była w miejscu centralnym i rozmieszczona symetrycznie. W epoce poprzedniej, w gotyku, treść napisu pełniła funkcję objaśniającą dla wizerunku ikonograficznego, który zazwyczaj umieszczany był w bordiurze czy banderoli. Poprzez przeniesienie napisu na środek tablicy, zwrócona została większa uwaga na jego treść, a także na samo pismo. Starano się zamieszczać takie elementy znaczeniowe tekstu, które w pierwszej kolejności miały docierać do odbiorcy. Pożądane efekty uzyskiwano również poprzez zmianę modułu i kroju liter, różną długość wierszy, niejednorodne odstępy. Stosowano także technicznie trudny zabieg ścieniania i pogrubiania różnych fragmentów litery. Zarówno epitafium Bilińskiego, jak i Bełdowskich wykorzystują tzw. kapitalę humanistyczną, która odwołuje się do łaciny. Na terenie Kujaw po raz pierwszy została ona zastosowana w inskrypcji sarkofagu bpa Piotra z Bnina z 1493 r. wykonanego przez Wita Stwosza, a obecna jest także w wielu innych epitafiach znajdujących się we wrocławskiej katedrze¹⁶. Cechą charakterystyczną napisów na obu najstarszych epitafiach kowalskich jest konsekwentne stosowanie zarówno w tekstach łacińskich, jak i polskich litery V zamiast uncjalnego U. Mamy też do czynienia z licznymi i różnymi abrewiacjami, ligaturami i enklawami, wprowadzano rozmaite znaki przestankowe i znaki sygnalizujące przeniesienia.

Skracaniu ulegały tytuły podające status społeczny bohatera inskrypcji epitafijnej, np. *ivdex palatinat(us)*, nazwy miejscowe, np. *bresten(sis)*, określenia związane z datami, np. *an(n)o d(omi)ni*. Równolegle stosowane są zarówno cyfry arabskie, jak i rzymskie. Zaznaczane są też znaki przestankowe. Obok kropki używa się trójkąćków, rombów, gwiazdek. Znaki sygnalizujące skrócenie to, np. falująca linia nad jedną z liter skróconego wyrazu lub jakby mała cyfra arabska 9 z wydłużoną dolną linią na końcu skrótu. /cdn/

Arkadiusz Ciechalski
Kowal

¹⁵ A. Mietz, *Uwagi o inskrypcjach*, s. 134; *Corpus inscriptionum...*, s. 25–26; M. Kowalczewski, *Marmury kieleckie*, Warszawa 1972, *passim*.

¹⁶ *Corpus inscriptionum...*, s. 42; K. Kotula, P. Nowakowski, *Skarby Wrocławka*, Wrocław 2001, s. 70–71.

SIEDZIBA ODDZIAŁU KUJAWSKIEGO PTTK I JEJ LOSY

W oddanym do użytku w grudniu 1930 r. budynku przy ulicy Słowackiego 1a znalazły swą siedzibę Oddział Kujawski PTK, Muzeum Ziemi Kujawskiej, a wkrótce także Miejska Biblioteka Publiczna. PTK rozpoczęło wydawanie czasopisma „Życie Włocławka i Okolicy” w którym zamieszczane były prace zasłużonych działaczy społecznych, jak Zdzisław Arentowicz, Stefan Narębski, ks. Michał Morawski i inni.

W maju 1931 r. w gmachu Muzeum została zorganizowana wystawa prac wybitnego architekta i malarza, Stanisława Noakowskiego. Wystawa obejmowała dzieła wystawione uprzednio w Paryżu i Londynie.

Dla uczczenia 600. rocznicy zwycięstwa nad Krzyżakami pod Płowcami urządzono we wrześniu 1931 r. wystawę historyczno – wojskową.

Wnet pojawiły się problemy ze spłatą kredytu, zaciągniętego na realizację budowy gmachu PTK. W latach 1931 – 1937 budynek wystawiony był trzykrotnie na licytację. Na szczęście udało się jej uniknąć dzięki wsparciu finansowemu Rady Miejskiej miasta Włocławka i ofiarności społeczeństwa Kujaw. Uporządkowana została struktura organizacyjna Muzeum. Przy współudziale wybitnych uczonych (m.in. prof. Konrada Jażdżewskiego i prof. Romana Kozłowskiego z UW) utworzono działy: archeologiczny, przyrodniczy i geologiczny oraz minerałów i rud. Przed wybuchem II wojny światowej udało się wywieźć do Warszawy najcenniejsze archiwalia, dzięki czemu zostały one uratowane.

Większość zbiorów została jednak zarekwirowana przez okupanta hitlerowskiego już we wrześniu 1939 r. Część z nich została wywieziona do Niemiec, część uległa zniszczeniu, a część została odnaleziona w 1945 r. we Włocławku.

W okresie okupacji hitlerowskiej gmach PTK zajęty był przez jednostkę S.A. (organizację paramilitarną o charakterze faszystowskim).

W dniu 21 grudnia 1945 r. odbyło się pierwsze po wojnie zebranie organizacyjne członków PTK, na którym postanowiono restytuować Oddział Kujawski Towarzystwa z siedzibą w gmachu przy ul. Słowackiego 1a i wznowić przerwana wybuchem II wojny światowej działalność turystyczno – krajoznawczą. Pierwszy powojenny Zarząd Oddziału z prezesem Z. Arentowiczem na czele już w styczniu 1946 r. postawił sobie za cel rozpoczęcie starań o odzyskanie gmachu PTK, który od zakończenia wojny zajmowała Powiatowa rada Związków Zawodowych we Włocławku. Biura PRZZ zostały w listopadzie 1947 r. przeniesione do innego budynku.

W listopadzie 1949 r. nastąpiło upaństwowienie muzeów w Polsce. Na podstawie zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 grudnia 1949 r. zbiory muzealne przeszły pod zarząd Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków.

W grudniu 1949 r. Muzeum Ziemi Kujawskiej podporządkowane zostało Muzeum Okręgowemu w Toruniu. Upaństwowienie tego Muzeum, przy zachowaniu przez PTK prawa własności do budynku przy ul. Słowackiego, zaowocowało konfliktem interesów. W wyniku uzgodnień parter gmachu pozostał w dyspozycji PTTK, zaś pomieszczenia I i II piętra – w dyspozycji Muzeum.

Po utworzeniu województwa włocławskiego Muzeum Ziemi Kujawskiej z dniem 1 czerwca 1975 r. przemianowane zostało na Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej. Prawie równocześnie kierownictwo Muzeum podjęło starania o przejęcie w posiadanie całego gmachu przy ul. Słowackiego. Oznaczało to wyrugowanie Oddziału Kujawskiego PTTK z jego własnej siedziby. W wyniku nacisków władz politycznych miasta i

województwa prezydent Włocławka podjął w dniu 21 grudnia 1978 r. decyzję o wykwaterowaniu Oddziału do lokalu zastępczego w budynku byłej stacji kolei wąskotorowej przy ul. Dubois 1. Eksmisja Oddziału forsowana głównie przez ówczesną sekretarz Komitetu Wojewódzkiego PZPR, Annę Słomską, dokonana została działaniami pozaprawnymi. Rozpoczął się okres bezpośrednich rozmów władz partyjnych z przedstawicielami władz Oddziału PTTK, okres nacisków i gróźb, a nawet nakazów wobec działaczy, którzy byli przeciwni eksmisji Oddziału z własnego budynku.

Z inicjatywy władz administracyjnych odbyła się na początku lutego 1979 r. narada w sprawie przygotowania zdewastowanych pomieszczeń przy ul. Dubois i ich adaptacji do celów zgodnych z wymogami Towarzystwa. Mimo długotrwałych oporów i sprzeciwów działaczy PTTK wobec samowoli władz, zbliżał się nieubłagane dzień eksmisji. Nastąpiła ona w dniu 30 czerwca 1980 r., Zarząd Oddziału opuścił pomieszczenia w gmachu przy ul. Słowackiego i przeniósł się do narzuconych mu pomieszczeń przy ul. Dubois.

Zgodnie z przewidywaniami doświadczonych działaczy PTTK, wyrugowanie Oddziału z centrum miasta wnet odbiło się niekorzystnie na wynikach jego merytorycznej i finansowej działalności. Indywidualni turyści i zbiorowe wycieczki miały trudności z dotarciem do nowej, zlokalizowanej poza śródmieściem siedziby Biura Oddziału PTTK.

W czerwcu 1981 r. Zarząd Wojewódzki i ZO PTTK wystosowały do wojewody włocławskiego pismo zawierające żądanie przywrócenia Towarzystwu jego dawnego lokalu i naprawienia skutków samowolnej decyzji władz, podjętej przed Sierpniem 1980 r. Woluntarystyczne postępowanie władz wywoływało oburzenie i protesty w szeregach działaczy Towarzystwa. Jego efektem było pisemne wystąpienie aktywu PTTK do wojewody włocławskiego w dniu 19 października 1982 r. z żądaniem zwrotu dawnej siedziby Towarzystwa. Odpowiedzi władz na powyższe apele i żądania pozostały negatywne.

W dniu 11 grudnia 1984 r. Zarząd Oddziału wystąpił do prezydenta miasta Włocławka z wnioskiem o wszczęcie postępowania administracyjnego w przedmiocie przywrócenia stanu posiadania OK PTTK sprzed czerwca 1980 r. Wniosek umotywowany był m.in. ogromnymi trudnościami finansowymi Oddziału.

W dniu 27 lutego 1985 r. Zarząd Oddziału wypowiedział Muzeum umowę najmu budynku przy ul. Słowackiego w części dotyczącej pomieszczeń na parterze — z dniem 31 maja 1985 r. Podstawą do wypowiedzenia umowy było zaleganie przez Muzeum w opłatach czynszu. Konsekwencją wypowiedzenia winno być opróżnienie pomieszczeń na parterze budynku.

Ponieważ Muzeum nie zastosowało się do żądania Oddziału, jego Zarząd — przyjmując za podstawę wygaśnięcie umowy — wystąpił na drogę postępowania arbitrażowego z wnioskiem o eksmisję Muzeum ze wspomnianych pomieszczeń.

W październiku 1985 r. Zarząd wniósł pozew do Okręgowej Komisji Arbitrażowej w Toruniu przeciwko Muzeum Okręgowemu we Włocławku w przedmiocie sporu o okresowe nieuregulowanie należności za czynsz. Jednocześnie Zarząd wniósł o orzeczenie eksmisji Muzeum z lokalu na parterze budynku. Okręgowa Komisja Arbitrażowa, po rozpoznaniu sprawy w dniu 24 marca 1986 r., orzekła oddalenie żądań z wniosku Zarządu Oddziału. W maju 1986 r. Zarząd odwołał się w powyższej sprawie do Głównej Komisji Arbitrażowej w Warszawie. GKA po rozpoznaniu odwołania strony powodowej (ZO PTTK) od orzeczenia OKA, orzekła, by utrzymać w mocy zaskarżone orzeczenie. W uzasadnieniu GKA podkreśliła, że jakkolwiek Zarząd OK był uprawniony do wypowiedzenia umowy najmu, to jednak było ono sprzeczne z zasadami współżycia społecznego. W ten sposób powyższa droga dochodzenia przez Oddział swych praw została zamknięta.

W dziele rewindykacji dawnej siedziby Towarzystwa nieocenione zasługi położył znany społecznik i wieloletni działacz PTTK, sędzia Tadeusz Sławiński. W szeregu pismach i apelach kierowanych do ówczesnych władz województwa, a także do miejscowej prasy,

domagał się naprawy krzywd wyrządzonych Towarzystwu w okresie „radosnej twórczości” epoki Edwarda Gierka. Swymi przepojonymi duchem patriotyzmu i praworządności apelami potrafił wytworzyć w mieście przychylny PTTK klimat, torując Oddziałowi drogę do powrotu do swej siedziby.

Nadszedł rok 1989 — rok radykalnych przemian polityczno-ustrojowych w państwie, a z nim nadzieja na rychłe spełnienie naszych żądań i oczekiwań. W nowej sytuacji Zarząd Oddziału wystosował 25 stycznia 1990 r. pismo do Dyrekcji Muzeum z żądaniem opuszczenia pomieszczeń na parterze budynku przy ul. Słowackiego w terminie do 30 kwietnia 1990 r.

W dniu 8 października 1990 r. nastąpiło protokolarnie przekazanie Oddziałowi przez Muzeum dwóch pomieszczeń na parterze budynku. W tym wiekopomnym wydarzeniu Oddział reprezentowany był przez prezesa Zarządu, Lecha Wojciecha Krajewskiego, zaś Muzeum - przez dyrektora Marka Zapędowskiego. Przekazanie kluczy do pomieszczeń przedstawicielowi Biura Oddziału miało miejsce 10 października 1990 r.

Pierwsze posiedzenie Zarządu Oddziału w odzyskanych pomieszczeniach odbyło się 18 października 1990r.

Sprawiedliwości dziejowej stało się zadość.

Henryk Wawrzyniak



Spis treści:

- Obrazy cechowe we wrocławskim muzeum dyecezyjnym. *Michał Walicki*
 O epitafiach znajdujących się w kościele pw. Św. Urszuli w Kowalu i osobach na nich upamiętnionych
[część I]. Arkadiusz Ciechański
 Siedziba Oddziału Kujawskiego PTK i jej losy. *Henryk Wawrzyniak*

Opracowanie redakcyjne i graficzne : Andrzej Szczepański
 Współpraca: Henryk Wawrzyniak, Magdalena Pinter
 Wydawca: Oddział Kujawski PTTK
 Włocławek, ul. Słowackiego 1a
 Wydawnictwo sponsoruje: Pan Janusz DERLAK. Włocławek