

Królewskie miasto – trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia 1454–1793. Wystawa na 160-lecie Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog, red. katalogu Michał Kurkowski, współpraca Szymon Jan Stenka, Toruń 2021, ss. 310.

Katalog towarzyszył wystawie pod taką samą nazwą, odbywającej się od 1 października do 28 listopada 2021 r. w salach Ratusza Staromiejskiego. Wydawcami publikacji jest Muzeum Okręgowe wraz z Towarzystwem Naukowym w Toruniu. Spis treści został podany na samym początku, co jest zabiegiem bardzo wygodnym dla użytkownika wersji elektronicznej, pomyślanej jako główna dla czytelników. Książkę otwiera słowo honorowego patrona ekspozycji ordynariusza diecezji toruńskiej bp. dr. hab. Wiesława Śmigła oraz wstęp napisany przez dyrektora muzeum Aleksandrę Mierzejewską wraz z redaktorem i jednym z kuratorów wystawy dr. Michałem Kurkowskim. Jak wyjaśniają autorzy, wystawa, zorganizowana z racji jubileuszu 160-lecia toruńskiej instytucji muzealnej, po raz pierwszy została poświęcona prezentacji dorobku artystycznego i kulturalnego miasta w czasach I Rzeczypospolitej i przypomnieniu miejscowych tradycji kolekcjonerskich. Ważnym uzupełnieniem są eseje katalogowe, a dla pełniejszego obrazu uwzględniono również zabytki, które na wystawie się nie znalazły. Co ważne, dla poszerzenia kręgu odbiorców wstęp został również przetłumaczony na język angielski.

Eseje nie noszą charakteru podręcznikowego, zatem przyjmują różny zakres chronologiczny, nie zawsze wyczerpując granice określone w tytule wystawy, nie obejmują również w równym stopniu poszczególnych gałęzi produkcji artystycznej późnośredniowiecznego i nowożytnego Torunia. To z jednej strony wygodne dla autorów, z drugiej pozostawia pewien niedosyt u czytelnika. Pożądany byłby zarys historii

miasta w omawianym okresie, zdecydowanie nie wyczerpują tematu uwagi w muzealnym wstępie. Zabrakło choćby szkicowego przedstawienia architektury, tworzącej ramy dla omawianych dzieł sztuki, jak również paru innych tematów, o czym jeszcze będzie mowa. Artykuły otwiera omówienie późnogotyckiej rzeźby toruńskiej autorstwa Andrzeja Wozińskiego, oparte na zaktualizowanym tekście niepublikowanej w całości rozprawy doktorskiej, złożonej w 1996 r. w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Zagadnienie zostało przedstawione w sposób wyczerpujący i udokumentowany, przekonująco formułując cechy charakterystyczne dla miejscowej twórczości. Dodatkowo pojawiły się sugestie połączenia z nią innych rzeźb, np. dawniej znajdujących się w muzeum w Elblągu, co do innych identyfikacji autor podnosi uzasadnione wątpliwości. Interesująca jest teza o północnoniemieckich związkach kompozycji ołtarza we Fromborku. Polemizowałbym natomiast z sugestią „przemianowania” warsztatu mistrza ołtarza św. Wolfganga – wprawdzie poliptyk fromborski jest największym zachowanym dziełem, ale siedzibą pracowni był Toruń, tu skupione są inne prace, w tym wspomniany tryptyk św. Wolfganga, jest on też nieco starszy. Zmiana określenia sugerowałaby związek mistrza z warmińskim środowiskiem artystycznym, a nawet odwrócenie chronologii. W podpisie il. 9 może warto było zaznaczyć, że jest to rzeźba z kościoła św. Mikołaja, obecnie u św. Jakuba. Figura z Barbarki, opisywana jako eksponat Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie, powróciła do Torunia i znajduje się w nowej aranżacji w kościele parafialnym na Wrzosach (il. 11). Od strony językowej można mówić o niekonsekwencji autora w stosowaniu imion postaci historycznych, podawanych raz w wersji polskiej, raz w niemieckiej, choć dotyczą osób z tego samego pruskiego środowiska. Miałbym zastrzeżenia co do określeń tematów niektórych rzeźb – nie przedstawiają np. św. Diakona, ale po prostu nieokreślonego świętego diakona, analogicznie nie św. Zakonnika, lecz świętego zakonnika (s. 21) itp., to zapewne kwestia redakcyjna. Podkreślić należy wysoką jakość fotografii towarzyszących tekstowi. Niestety, zabrakło rozdziału poświęconego późnogotyckiemu malarstwu toruńskiemu, podobnie jak rzeźbie – zjawisku charakterystycznemu i o wysokim poziomie artystycznym¹.

¹ Zob. A.S. Labuda, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, cz. 1, *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004,

Rozdział Piotra Bireckiego nosi wiele mówiący tytuł *Sztuka jako istotny element kształtowania się wczesnonowożytnego Torunia*, czyli odwołuje się do samoświadomości dawnych mieszkańców. Myślę, że z przedstawioną w nim linią rozmyślań można się na ogół zgodzić, jednak pozostaje kilka kwestii szczegółowych. Od razu więc zapytam: kim był wzmiankowany „Nicolas III Crapitz” (s. 29, il. 1)? Ze sformułowania podpisu wnioskować by można, że chodzi o złotnika, o brzmącym z angielska imieniu, wykonawcę kielicha mszalnego z Chełmży (jak wynika z tekstu, będącego w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Toruniu). Nic bardziej mylnego, Mikołaj III Crapitz (Nikolaus Crapitz/Krapitz, w polskiej literaturze zwanym też Chrapickim), fundator dzieła, był biskupem chełmińskim z lat 1496–1507, a kielich przynajmniej w XX w. przechowywano w niegdyś należących do kapituły katedralnej Biskupicach. Czytelnik pozostaje w nieświadomości, ponieważ obiektowi nie towarzyszy wspomagający przypis², podobnie zresztą jak dziełom malarstwa wzmiankowanym na s. 30. Można mieć zastrzeżenia (nie tylko w tym tekście) wobec przypisów, których zawartość powinna znaleźć się w tekście głównym, ponieważ nie towarzyszą jej pozycje bibliograficzne (np. przypis 2 i ostatnie zdanie w przypisie 8). Notabene, czy przypis 8 w swojej głównej części odnosi się do obrazu z kościoła św. Jakuba, czy raczej do cytatów opisujących niezachowany strop ratuszowy? Nośne zdanie „Gotyk odszedł z Torunia wraz z postępującymi na obszarze Prus Królewskich zmianami społecznymi i religijnymi” (s. 30) jest oczywiście słuszne, ale nie uwzględnia czynnika estetycznego – chęci dorównania dyktującym modę miejskim i dworskim centrom artystycznym i kulturalnym, przy czym wspomniany Gdańsk wysunął

s. 353–357 (*Dzieje sztuki polskiej*, t. 2, cz. 3, 1); *Malarstwo gotyckie w Polsce*, cz. 2, *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, przy współud. A. Włodarka [i in.], Warszawa 2004, s. 267–268, 269–270 (hasła katalogowe J. Domasłowski i A.S. Labuda), (*Dzieje sztuki polskiej*, t. 2, cz. 3, 2); A. Błażejewska, E. Pilecka, *Sztuka średniowieczna*, [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, aut. A. Błażejewska [i in.], Toruń 2009, s. 165–185; K. Zalewska-Lorkiewicz, *Rzeźba, malarstwo, rzemiosło artystyczne*, [w:] S. Skibiński, K. Zalewska-Lorkiewicz, *Gotyk*, Warszawa 2010, s. 474–476 (*Sztuka polska*, t. 2).

² Stan badań najobszerniej relacjonuje G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo w Polsce*, Warszawa 2015 (*Dzieje sztuki polskiej*, t. 2, cz. 4), cz. 1, *Katalog zabytków*, s. 144; cz. 2, *Album ilustracji*, il. III/199–203, tam też zostały omówione pozostałe fundacje złotnicze tego biskupa.

się na prowadzenie już w XV w. Opisując etapy twórczości artystycznej w nowożytnym Toruniu, autor zaskakuje nagłą polemiką z pojęciem „kryzysu” artystycznego (s. 31), gdyż z dotychczasowych wywodów nic takiego nie wynikało i nie dowiadujemy się, kto i dlaczego tezę taką głosił. Zapewne niedopatrzeniem korekty jest uwaga na s. 32 odnosząca się do świecznika maryjnego „tzw. roboty” Andreasa Kugelhahna, nb. bez przypisu. Czy to oznacza zakwestionowanie autorstwa artefaktu? Nie wiemy, czy przypis 23 odnosi się do Jana Jonstona, czy do epitafium Mikołaja Kopernika, a może do jego wizerunku gimnazjalnego? Opracowanie redakcyjne miejscami jest dyskusyjne i np. na s. 36 pojawia się „kościół pw. św. Ducha” – zamiast kościoła Świętego Ducha (ewentualnie Św. Ducha) – chodzi przecież nie o postać kanonizowaną, lecz o Ducha Świętego, trzecią osobę Trójcy Świętej. Czy wpływowi i zamożny szwedzki dyplomata, królewski gubernator Sztokholmu i kolekcjoner Schering Rosenhane, który zagrabił toruńskie księgozbiory jezuickie, rzeczywiście sprawował urząd namiestnika Prus?³ Czy Edward Rogge/Roggen naprawdę był „pastorem kalwińskim” i czy istnieje dowód, że epitafium pochodzi z kościoła św. Jerzego (s. 37)⁴? Po dłuższym passusie dotyczącym kościoła św. Jerzego, przypis nr 38 odnosi się głównie do kościoła św. Katarzyny – czy może trafniej Zbawiciela/Salwatora (nb. druga z pozycji bibliograficznych znajduje się w „Roczniku Toruńskim”, t. 45). Moim zdaniem, omawiając pierwszy z kościołów, wręcz nie wypada pomijać milczeniem monografii autorstwa pastora Reinholda Heuera z 1907 r.⁵ W przypisie 42, po którym spodziewalibyśmy się rozwinięcia zagadnień poruszanych w akapicie, piszący odnosi się do jednego tylko obrazu, który trudno określić jako

³ Por. A. Birkenmajer, *Książka O. Waldego o szwedzkich zdobyciach bibliotecznych*, „Exlibris. Czasopismo poświęcone książce” z. 5, 1924, s. 72–72 (dot. O. Walde, *Storhetstidens litterära krigsbyten. En kulturhistorisk-bibliografisk studie*, 1–2, Uppsala–Stockholm 1916–1920).

⁴ Sam autor uprzednio trafnie identyfikuje tę postać – P. Birecki, *Sztuka luterkańska na ziemi chełmińskiej. Od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII w.*, Warszawa 2007, s. 124, przyp. 151, s. 349–351.

⁵ R. Heuer, *Thorn-St. Georgen. Geschichte der Georgengemeinde, ihrer alten Kirche und ihres Hospitals, Baugeschichte und Baubeschreibung der neuen Georgenkirche in Thorn-Mocker*, Thorn 1907.

„preludium” sugerowanych wielkich przemian. Czy na pewno gmach kolegium jezuickiego należy do architektury świeckiej, uwzględniając program dekoracyjny elewacji (s. 38)? W akapicie poświęconym konfliktom wyznaniowym bez odpowiedzi pozostaje pytanie, kto i w jakich okolicznościach wywalczył budowę wieży katedry w Chełmży (s. 39).

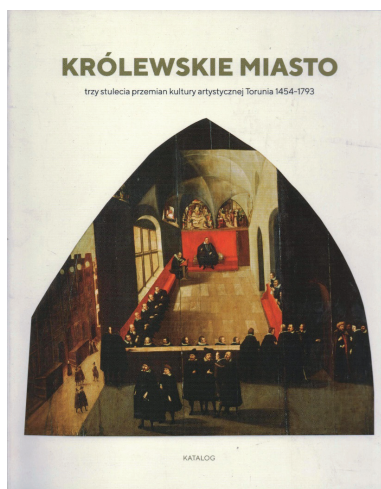
Niektóre z kwestii poruszanych w tym rozdziale wyjaśniają bardziej szczegółowo kolejne eseje. Rozdział autorstwa Jacka Tylickiego został poświęcony dziejom malarstwa w Toruniu w okresie nowożytnym. Jest rozwinięciem wyników opublikowanych w obszernych, lecz pozbawionych przypisów *Dziejach sztuki Torunia* z 2009 r., opatrzonym bardzo pomocnym obfitym aparatem krytycznym i nowym zestawem ilustracyjnym, ponadto z odnośnikami do części katalogowej. Generalnie jest to obraz przekonujący i atrakcyjny, bez względu na to, jaki procent dzieł uznamy za miejscowe, jaki za importy artystyczne, głównie z metropolii gdańskiej, co tylko podkreśla dobry gust dawnych torunian. Wprawdzie choćby po lekturze tekstu A. Wodzińskiego trudno się zgodzić z oceną o zmniejszeniu produkcji artystycznej i spadku jej jakości w 2. połowie XV w. (s. 41), to myślę, że w odniesieniu do czasów nowożytnych problem został przedstawiony prawidłowo. Nie zgodziłbym się jednak z określeniem luteranizmu „nową religią”, skoro mamy do czynienia z jednym z wyznań chrześcijańskich, natomiast w odniesieniu do poruszanych zagadnień życia religijnego od schyłku XVI w. moim subiektywnym zdaniem sytuacji miejskich napięć międzywyznaniowych bardziej niż „reforma trydencka” katolicyzmu (więc skierowana do wewnątrz tej konfesji) odpowiada klasyczne, konfrontacyjne pojęcie kontrreformacji (tamże), podobnie jak pisząc o „ortodoksyjnym” charakterze późnych obrazów Bartłomieja Strobla, należałoby uzupełnić, iż chodzi o ortodoksję katolicką (s. 47). W nazewnictwie kościołów ewangelickich nie stosuje się katolickiego określenia „pod wezwaniem” (np. s. 48), chyba u nas zresztą nadużywanego w tekstach z historii sztuki, podobnie jak w nazwie toruńskiego uniwersytetu brak jest charakterystycznego „imienia” w przeciwieństwie choćby do UAM. Autor próbuje przywrócić historii sztuki postać zaledwie wzmiankowanego malarza Samuela Hippericusa, dobrze, że pozostawiając znak zapytania. Czy jednak obraz *Zmartwychwstania* z kościoła NMP nie jest dziełem innej

ręki, sprawniejszej niż pozostałe? Gdzie byłby przez wiele lat przechowywany obraz tych rozmiarów, by znaleźć się na miejscu dopiero w 1676 r.? Czy na pewno z tą grupą można wiązać skrzydło ołtarzowe z Chełmna? Na marginesie, bardzo pożądany byłby tekst traktujący całościowo o wzorach graficznych w nowożytnej sztuce toruńskiej, oczywiście połączony ze stosownym komentarzem obrazowym. Wracając do eseju, uproszczeniem wydaje się zaliczanie wszystkich wydarzeń od 1655 aż po rok 1724 na konto wydarzeń potopu szwedzkiego. Moim zdaniem, pomocne byłoby przywołanie zarzuconego przez autora ideologicznego pojęcia kontrreformacji. Faktem jest jednak, że przykłady lokalnej twórczości malarskiej, dość liczne i nieraz ciekawe pod względem ikonografii, świadczą o obniżeniu poziomu sztuki malarskiej Torunia po potopie. Dotyczy to również próby odtworzenia kręgu dzieł wokół pracowni Hansa Tiedemanna Starszego (s. 52–54), czynnego w Toruniu i w najbliższym sąsiedztwie. Pogrzebowy obraz *Oplakiwania* z kościoła dominikanów fundowało bractwo browarczyków⁶, pracowników tej branży, nie cech piwowarów – browarników, stąd dość mierna ranga artystyczna odpowiada statusowi społecznemu i materialnemu zamawiających. Z kolei *Kazanie na łodzi* dostało się do zbiorów muzealnych nie z fary staromiejskiej, a ze staromiejskiego kościoła ewangelickiego, a tam najpewniej wraz z innymi elementami wyposażenia zburzonego przedmiejskiego kościoła św. Jerzego (s. 52)⁷.

⁶ O bractwach czeladniczych por. S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, Toruń 1933, s. 27–31, 94–104. Obraz browarczyków omawia K. Kluczajd, *Kościół św. Jakuba Apostoła w Toruniu. 700 lat świątyni (1309–2009)*, Toruń 2009, s. 39–41, il. 46.

⁷ O przeniesieniu wyposażenia z rozbieranego w 1811 r. kościoła św. Jerzego do kościoła staromiejskiego por. R. Heuer, *Thorn-St. Georgen*, s. 81–82; tenże autor wspomina wprost o obecności obrazu w staromiejskim kościele ewangelickim – R. Heuer, *Die altstädtische evangelische Kirche in Thorn, Ein Beitrag zur Kirchen- und Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, [w:] *Copernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst in Thorn. Festschrift zu seinem fünfundsiebzigjährigen Bestehen am 19. Februar 1929*, Posen 1929 (S.-Dr. aus H. 15 der „Deutschen Wissenschaftlichen Zeitschrift für Polen”), s. 51–52. Za kościołem św. Jerzego opowiada się P. Birecki, op. cit., s. 259, przyp. 9 oraz w eseju z niniejszego tomu, s. 37. Przeciw tezie „świętojańskiej” (to jeden z przykładów, jak hipoteza przemienia się u kolejnych autorów w pewnik), którą sformułował Z. Kruzelnicki, *Toruń na obrazie panoramicznym „Kazanie na łodzi” z 1671 r.*, „Rocznik

Autor słusznie pozostawia margines niepewności co do związków z Toruniem dla wyróżniających się poziomem artystycznym wizerunków trumiennych w Chełmnie (s. 54). Myślę, że uzasadnienia wymagałoby ważne stwierdzenie łączące obniżenie jakości artystycznej miejscowego malarstwa w XVIII w. z polską narodowością przyjmowanych doń artystów⁸. Nie zabrakło natomiast próby lokalizacji Torunia na mapie współczesnych środowisk twórczych, głównie w odniesieniu do Gdańska. Trzeba przyznać, że w porównaniu z publikacją z 2009 r., wyłącznie malarstwa z ogólnego zarysu sztuki nowożytnej wyszło problematyce na dobre, stała się bardziej wyrazista i to pozwala mieć nadzieję, że w przyszłości powstanie obszerniejsza monografia tematu. Przy okazji katalog wystawy po raz kolejny wykazuje, jak bardzo potrzebna jest współczesna inwentaryzacja zabytków Torunia.



Toruński”, t. 18, 1988, s. 159–172, świadczy osoba fundatora, redakcja tematu pozbawiona akcentów katolickich, wreszcie brak argumentów przemawiających za fundacją w tym miejscu i „ponadkonfesyjną” wędrówką obrazu.

⁸ O konfliktach na tle narodowościowym i wyznaniowym pisze np. J. Tandeci, *Polacy i tzw. cechy polskie w rzemiośle Torunia i Chełmna w XIV–XVIII w.*, „Rocznik Toruński”, t. 21, 1992, s. 237–257, jednak nie wspomina, by miało to negatywny wpływ w pozostałych branżach.

Esaj Bartłomieja Łyczaka został poświęcony rzeźbie toruńskiej w okresie od 1575 do 1724 r. Nie wyczerpuje to oczywiście zagadnienia, jest jednak do wytłumaczenia w świetle przyjętej formuły wydawniczej, chociaż dla uzyskania pełniejszego obrazu niezbędne jest skorzystanie z innej, wyczerpującej monografii tegoż autora⁹. I ten tekst rozpoczyna omówienie epitafiów z 4. ćwierci XVI w., świadczących o związkach z Gdańskiem, niekwestionowanym centrum oddziaływania na ziemię polskie artystów i wpływów niderlandzkich. Chodzi zarówno o prace wykonane w Gdańsku, jak i działalność tamtejszych artystów w Toruniu, czego na ogół nie da się jednoznacznie stwierdzić z powodu braku źródeł. Najwyżej można postawić pytanie, czy bardziej opłacalne było sprowadzanie gotowych elementów dzieła sztuki, czy korzystniejszy był pobyt mistrza w Toruniu, gdzie przy okazji mógł uzyskać dalsze zlecenia. Z drugiej strony z tego samego czasu przetrwały wzmianki o rzeźbiarzach miejscowych i ich działalności poza Toruniem, np. w Chełmnie. Ilustracja 5 na s. 64 nie tylko sygnalizuje zagadnienie kamiennej rzeźby architektonicznej tego czasu, lecz także przy okazji budzi pytanie o formę nazwiska znanego patrycjuszowskiego rodu Eskenów, tu zapisanego jako Esske, przydałby się przypis. Na marginesie, zdjęcie przypomina, jak bardzo byłoby wskazane uzupełnienie tego zabytku, wiodącego przecież do Oddziału Historii Torunia Muzeum Okręgowego, na wzór odtworzonych drzwi kamienicy przy Rynku Staromiejskim 9. Omawiając grupę dzieł utrzymanych w formach niderlandzkiego manieryzmu, skupioną wokół prospektów organowych z Torunia i Chełmna, autor bez odpowiedzi pozostawia pytanie o ich wzajemne powiązania, czy były pracami jednej czy różnych pracowni. Niestety, szeregu nazwisk artystów znanych z dokumentów archiwalnych nie da się już połączyć z zachowanymi dziełami, ale autor nie stara się na siłę przypisywać hipotetycznego autorstwa ani nie stara się łączyć zabytków w dzieła anonimowych pracowni. Toruń, choć miejscowi twórcy działali także w najbliższej i nieco dalszej okolicy, nie wykształcił swoistych form dekoracyjnych. Pod tym względem był szeroko otwarty na impulsy niderlandzkie i gdańskie, południowoniemieckie, znajdowali tu zatrudnienie

⁹ B. Łyczak, *Toruński cech rzeźbiarski i szycałnia na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*, Warszawa 2018.

mistrzowie elbląscy, czasem poznańscy i małopolscy. Rzucą to ciekawe światło na możliwości materialne i upodobania artystyczne fundatorów, to jednak temat na osobne opracowanie. Tekst został opatrzonej aparatem naukowym w wysoce zadowalającym stopniu. Esej Michała Woźniaka, zatytułowany *Złotnictwo toruńskie XVII wieku*, omawia temat doskonale przez autora rozpoznany i opracowany, czego świadectwem jest cytowana bibliografia. Wyjaśnia, że tytułowe stulecie, obejmujące szczytowy okres rozwoju nowożytnego złotnictwa toruńskiego, najlepiej udokumentowany materiałem zabytkowym i źródłowo, należy traktować umownie i w gruncie rzeczy omawia czas od schyłku XVI po pierwszą ćwierć XVIII stulecia, czyli praktycznie ten sam okres, co esej dotyczący rzeźby. Rozwój złotnictwa jest przez autora wiązany nie tyle z rozwojem i okrzepnięciem wyznań reformacyjnych, ile z powrotem na arenę dziejów toruńskiego katolicyzmu i zwiększonym zapotrzebowaniem na nowe wyroby. Inna rzecz, że złotnictwo świeckie zachowało się w bardzo niewielkim stopniu. Moment końcowy wyznacza najbardziej ponury przejaw miejscowej kontrreformacji – wydarzenia i następstwa tumultu toruńskiego (choć na s. 85 wspomniano o cezurze połowy XVIII w.). Był to okres, gdy miejscowe wyroby otrzymały wyrazisty lokalny wyraz, pozwalający na odróżnienie od dzieł wykonanych w innych dużych ośrodkach. By to udowodnić, autor cofa się do wspomnianych przez P. Bireckiego wyrobów z przełomu XV/XVI w. fundacji biskupa Nicolasa(?) – Mikołaja III Crapitza z Chełmży, które można łączyć z Toruniem przede wszystkim przez miejsce przeznaczenia i osobę fundatora, nie formę, która jest uniwersalna (s. 81–82). Pod koniec XVI w. w Toruniu, pojawiają się znaki złotnicze. Z 1644 r. pochodzi statut szczegółowo regulujący procedury produkcyjne. Uwaga techniczna – niektóre z przypisów wydają się zajmować nazbyt dużą objętość i przy tym wysuwane w nich tezy nie zawsze zostały poparte wskazaniem źródeł, zatem musimy wierzyć w nie na słowo. W tej sytuacji może lepiej byłoby połączyć ich zawartość z głównym nurtem narracji (np. przyp. 12, 14, 19, 28, 29, 48 i in.)? Wbrew twierdzeniu ze s. 89 myślę, że czytelnikowi bardzo by się przydała rekapitulacja cech szczególnych złotnictwa toruńskiego na tle wyrobów innych ośrodków (co zresztą autor niekiedy czyni, np. omawiając kufel na s. 88–89), zamiast odsyłania

do innych publikacji. Omawiając dzieła mistrzów toruńskich, pominięto srebrne dekoracje ołtarza Matki Boskiej Częstochowskiej w kaplicy na Jasnej Górze, a także trumny królewskie na Wawelu. Wprawdzie Johann Christian Bierpfaff, cieszący się tytułem złotnika królewskiego, był w tym okresie związany ze środowiskiem dworskim, jednak chyba należałoby to wspomnieć jako element ważny dla prestiżu ośrodka przyciągającego twórców tej klasy¹⁰.

Końcowy tekst Katarzyny Kolendo-Korczak został poświęcony zażytkowi kilkakrotnie wcześniej wspomnianemu, lecz niestety znanemu wyłącznie ze wzmianek źródłowych – malowanemu stropowi Sali Rady ratusza staromiejskiego z 1603 r., dziełu sprowadzonego z Gdańska Antona Möllera. Tekst oparty jest na obszernej monografii opublikowanej w 2014 r.¹¹, a przypomnijmy, że w tomie temat już był sygnalizowany w esejach P. Bireckiego i J. Tylickiego. Badacze są w tym szczęśliwym położeniu, że zachowały się materiały określające dokładnie przez zamawiającego, tj. miasto, jakie wzorce graficzne i nawet jakie kolory miały być stosowane przez malarza. Skrupulatnie zatem zadbano, by, jak stwierdza autorka, zrealizować program, którego celem była „glo-ryfikacja kwitnącego miasta i rządzącej nim rady”, dokonana osobiście staraniem burmistrza Henryka Strobanda (s. 93), którego wielorakich osobistych zasług dla Torunia nie sposób przecenić. Dla uniemożliwienia jakiegokolwiek odmienniejszej interpretacji, wszystkie obrazy opatrzone dokładnymi komentarzami na ścianach sali, by nikt nie miał wątpliwości, że poprzez intelektualne odwołania do Biblii i antyku Toruń i jego władze są Rzeczpospolitą idealną, na kształt jeszcze jednego Nowego Rzymu, tyle że tym razem przesiąkniętego ideami protestantyzmu. Argumenty zostały dobrane przez autorkę trafnie i przekonująco udokumentowane. Nawiasem mówiąc, il. 1 to rzut I piętra ratusza, na którym

¹⁰ Np. T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku*, Warszawa 1988, s. 115–116. O ołtarzu jasnogórskim, por. J. Golonka, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogurodzicy. Treści ideowe oraz artystyczne kaplicy i retabulum*, Częstochowa 1996 (Zbiory sztuki wotywniej na Jasnej Górze w Częstochowie), s. 187–216; Z. Rozanow, E. Smulikowska, *Zabytki sztuki Jasnej Góry. Architektura, rzeźba, malarstwo*, Katowice 2009, s. 90–95.

¹¹ K. Kolendo-Korczak, *Praecepta politica w toruńskim ratuszu. Niezachowany cykl malowideł z Sali Rady z 1603 roku i jego europejski kontekst*, Warszawa 2014.

mieściła się sala, nie piętra II. O ile sama idea (auto)gloryfikacji władzy nie była niczym zaskakującym, redakcja toruńska musiała się korzystnie wyróżniać, skoro nie można wykluczyć, że stała się bodźcem do zmiany wystroju ratusza w Gdańsku (s. 103) i że po ponad 300 latach od zniszczenia podczas szwedzkiego oblężenia w 1703 r. nadal budzi zainteresowanie.

Przechodząc do katalogu, odkrywamy, że jej układ jest zdecydowanie odmienny od przyjętego w części tekstowej, a ponadto miejscami odbiega od tematyki zapowiadanej w tytule wystawy i katalogu jako kultura artystyczna. Już na pierwszy rzut oka dostrzegamy, że poza dziełami sztuki sporo tu po prostu historii przedstawionej za pomocą dokumentów archiwalnych oraz historii kultury i nauki przekazywanej za pomocą obfitej liczby starodruków. Z podobnym zjawiskiem mieliśmy niedawno do czynienia podczas wystawy *Reformacja w Toruniu* w 2017 r., tamta ekspozycja była jednak w pierwszym rzędzie poświęcona fenomenowi religijnemu, społecznemu i kulturalnemu, a problematyka artystyczna była tylko jednym z elementów składowych, podobnie jak np. wcześniejszy *Toruń europejski* z 2004 r., połączony z prezentacją dużej ilości materiałów archiwalnych¹². Tu natomiast tytuł wystawy i wydawnictwa sugeruje inną optykę, skupiającą się na historii sztuki. Myślę, że pod względem kompletności ujęcia i rozłożenia akcentów, ekspozycja i publikacja nie osiągają parametrów wyznaczonych przez

¹² *Toruń europejski. Katalog wystawy 2 maja – 29 sierpnia 2004. Wystawa zorganizowana z okazji wstąpienia Polski do Unii Europejskiej 1 maja 2004*, oprac. red. B. Herdzin, A. Kardas, A. Mierzejewska, aut. esejów K. Mikulski, W. Szczuczko, Toruń 2004; *Reformacja w Toruniu. Wpływ kultury ewangelickiej na rozwój miasta. Katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 9 czerwca – 15 października 2017*, red. kat. J. Arszyńska, L. Lewandowska, A. Mierzejewska, Toruń 2017 (Prace Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu). Por. rec. K. Obremski, *Pięćset lat reformacji w Toruniu*, „Terminus”, t. 19, 2017, z. 2 (43), s. 457–468, nb. nazwisko jednego z autorów przytoczonych w przypisach 14 i 15 to M. Farbiszewski, <https://www.ejournals.eu/Terminus/2017/Terminus-2017-2/art/11417/> [dostęp 12.07.2022]; J. Domasłowski, „Gdański Rocznik Ewangelicki”, vol. 13, 2019, s. 317–323, <http://gre.luteranie.pl/archive/> [dostęp 12.07.2022]. Pod wieloma względami pokrewny *Królewskiemu miastu* jest monumentalny wolumin Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, *Kraków, europejskie miasto prawa magdeburskiego 1257–1791. Katalog wystawy*, koncepcja i red. naukowa G. Lichończak-Nurek, Kraków 2007 (710 ss.).

monumentalną wystawę sztuki nowożytnego Gdańska sprzed ćwierćwiecza i towarzyszące jej publikacje, co zresztą jest potwierdzeniem trafności gdańskich odwołań w niniejszym tomie¹³.

Pierwsza część partii katalogowej została zatytułowana *Idea miasta – miasto idealne*, co oczywiście dotyczy nowożytnego Torunia. Według jakiego planu został rozłożony materiał, trzeba by się samemu domyślić, ponieważ wskazówek, np. w formie nagłówków, brak. W każdym razie na pewno motywem przewodnim nie jest chronologia. Mamy tu dokumenty, ale pojawiające się w rozmaitych momentach, wizerunek burmistrza Henryka Strobanda, zestaw widoków dawnego Torunia i siedziby władz miejskich. Potem dokumenty i obrazy pochodzące z wnętrza ratusza i wizerunki miejskiego patrycjatu. Noty katalogowe zdradzają niejednorodność: np. autorzy, opisując portrety, raz przytaczają inskrypcje (np. 25, 27), a raz pomijają je (nr 26). Korzystnym zjawiskiem są wskazówki bibliograficzne, podawane do każdego obiektu, choć czasem nie w sposób pełny – nie zawsze wykorzystano publikacje cytowane w zbiorczej bibliografii, a inne zupełnie pominięto (np. przy il. 27)¹⁴, choć niestety nie przedstawiono ich w formie stanu badań. Przyznając, że dla mnie klucz jest mało jasny: np. portrety burmistrza Roessnera (wiek XVIII) wstawiono pomiędzy wizerunkami z 1644 i 1572 r. Po elementach wystroju kamienic pojawiają się interesujące scenki rodzajowe (nr 46–55), wynikałoby jednak, że gdańskie, nie toruńskie. Szkoda, że nie objaśniono ich obecności. Co wskazuje na autorstwo Efraima Oloffa poematu weselnego pod nr kat. 45? Zaraz potem, po glinianych

¹³ *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, red. T. Grzybkowska, t. 1, *Eseje* (368 ss.); t. 2, *Katalog* (480 ss.), Gdańsk 1997. Niemieckojęzyczna edycja esejów (440 stron) – *Danziger Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Vorbereitung der dt. Ausg. und Red. J. Reisinger-Weber und B. Tuchołka-Włodarska, Gdańsk [1998]. Dodać należy pokłosie ekspozycji opublikowane jako *Materiały konferencji poświęconej wystawie „Aurea Porta Rzeczypospolitej”*, red. nauk. T. Grzybkowska, „Porta Aurea. Rocznik”, 6, 1999. Nb. w katalogu toruńskim znalazłem jedno jedyne odwołanie do tych publikacji (jako Grochala 1997). Pomijając znacznie większą objętość, zarówno w gdańskim, jak i wspomnianym katalogu krakowskim, hasła mają bardziej rozbudowane opisy oraz został przedstawiony stan badań.

¹⁴ K. Kluczwajd, *Burmistrza Roesnera wizerunki różne*, „Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu”, t. 13/14, 2005, s. 73–103. Na marginesie, wymiary ryciny nr kat. 29 (s. 129) to 14,3 × 10,2 cm (a nie 102 cm), por. tamże il. 29.

i szklanych naczyniach użytkowych, czytelnik przechodzi od razu, chyba nazbyt nagle (może bardziej by tu pasowała numizmatyka?), do srebrnych tabliczek epitafijnych, przy czym w opisie nr 63 zabrakło drugiej części cytowanej inskrypcji. Na s. 157 niezbyt szczęśliwie rozmieszczono podpisy il. 76 i 77 i trzeba czasu, by do tego dojść. Gdy na zakończenie, po osiągnięciu etapu odnoszącego się do handlu (czy nie za wczesne datowanie obrazu dotyczącego handlu zbożem? Czy to nie zdecydowanie wiek XVIII, sądząc po ubiorach?) docieramy do nadwiślańskiego obrazu *Kazanie na łodzi*, okazuje się, że jest on winietą kolejnego rozdziału katalogu zatytułowanego *Przemiany duchowe*. W przeciwieństwie do części poprzedniej znalazło się tu miejsce na zaprezentowanie przykładów późnośredniowiecznej plastyki, sugerującej odchodzący na chwilę w cień katolicyzm i po prezentacji przywilejów religijnych jesteśmy w nowym, reformacyjnym Toruniu. Prawdę powiedziawszy, odbiorca niezorientowany w zawłości ówczesnych układów w mieście, nie ze wszystkich eksponatów wyniesie pożytek bez dodatkowego komentarza (np. il. 7, 8). Ilustracje 9 i 10 prezentują dwa cenne toruńskie starodruki reformacyjne i jeden rękopis. Szkoda, że dla równowagi zabrakło druków niemieckich oraz najbardziej rozpowszechnionej polskiej postylli toruńskiej, wydawanej aż do końca XIX w., autorstwa ks. Samuela Dambrowskiego, zwłaszcza jej niepowtarzalnej pierwszej edycji¹⁵. Dalej zaprezentowano poszczególne kościoły i ich wyposażenie, zarówno z czasów ewangelickich, jak i katolickich, nie zawsze konsekwentnie (np. il. 17). Zastrzeżenia budzi podpis pod il. 16, który milczeniem pomija najważniejszy element nastawy ołtarzowej w formie późnogotyckiej kwatery (nb. nie jest to jego oryginalna lokalizacja we wnętrzu kościoła), warto też by było wspomnieć o obrazie w predelli. Mało precyzyjna atrybucja obrazów z il. 19 „Malarz krakowski lub Michał Sperber (?)”, lepiej by w tym miejscu została pominięta, wystarczyłoby omówienie w eseju, z kolei podpis pod il. 21 wcale nie nawiązuje do ustaleń Jacka Tylickiego (nawiasem mówiąc, czemu główny obraz ołtarzowy został oddzielony od pozostałych części składowych?) i jest

¹⁵ I. Voisé-Mačkiewicz, *Materiał graficzny pierwszego wydania Postylli Dambrowskiego z roku 1620*, „Zeszyty Naukowe UMK. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, 1964, z. 11, „Nauka o Książce”, z. 2, s. 3–59.

przejawem braku koordynacji pomiędzy obiema częściami publikacji. Ilustracja 23 – znów pojawia się teza o pochodzeniu protestanckiego obrazu z kościoła świętojańskiego – na jakiej podstawie? Nagrobek Hubera w kościele Mariackim to chyba płyta nagrobna? Nie sposób oprzeć się refleksji, że w Toruniu autorskie hipotezy w szybkim tempie, nie zawsze słusznie, wchodzą do obiegu jako niewzruszone pewniki¹⁶. Patrząc na il. 24, nie sposób pomyśleć, że warto by choć jednym zdaniem objaśnić, kim były osoby, z którymi związane są poszczególne artefakty, a także wprowadzić tłumaczenia inskrypcji łacińskich i niemieckich, jak również objaśnienia staropolskich, nie zawsze zrozumiałych. Dziwne, że przy tej masie tekstów jedynie raz pojawia się odwołanie do pracy

¹⁶ Przykładem niech będzie, jeśli wierzyć jednemu z najnowszych przewodników po toruńskim muzeum „obraz z przedstawieniem Chrystusa Zbawiciela Świata z ok. 1500 r., wykonany w warsztacie toruńskim” – *Muzeum Okręgowe w Toruniu. Przewodnik ilustrowany*, red. E. Okoń, Warszawa 2015, s. 23 (nawiasem mówiąc, Galeria Sztuki Gotyckiej została tam potraktowana w sposób wyjątkowo lakoniczny). Rzeczywiście, obraz tablicowy o tej tematyce znajdował się w kościele świętojańskim, skąd przed II wojną światową został przesłany do konserwacji do Warszawy i już nie wrócił. W 1964 r. Muzeum Narodowe w Warszawie przekazało mocno przemaalowany i uszkodzony obraz o tej tematyce do toruńskiego muzeum, gdzie został poddany pracom konserwatorskim i wystawiony w galerii – por. J. Flik, *Zagadnienia technologiczno-konserwatorskie obrazu gotyckiego ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, t. 4, 1969, s. 189–200. Dopiero ok. 1980 r. okazało się, że oryginalny obraz, datowany na ok. 1420 r. znajduje się nadal w magazynach MNW, został poddany konserwacji i tam pozostał – J. Domaśłowski, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku*, [w:] J. Domaśłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A.S. Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990, s. 161, przyp. 35; H. Turska opisuje go w *Ars Sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej. Katalog wystawy, 5 XI–31 XII 1993 r.*, *Muzeum Okręgowo w Toruniu*, red. kat. M. Woźniak, Toruń 1993, s. 44, nr kat. 21, il.; J. Domaśłowski, *Wyposażenie wnętrza*, [w:] *Bazylika katedralna świętych Janów w Toruniu*, red. M. Biskup, Toruń 2003, s. 127–129, il. 65; A.S. Labuda, op. cit., s. 343. Obraz przechowywany w Toruniu pochodzi z krążganków klasztoru dominikanów w Krakowie – M. Nałęcz-Dobrowolski, *Mało znane zabytki Krakowa*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1922, nr 10 (3251), s. 152, il., <https://bcu.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/250/edition/151/content> [dostęp 29.07.2022]; *Zabytki sztuki w Polsce*, t. 1, *Kraków, kościół i klasztor oo. Dominikanów*, oprac. L. Lepszy i S. Tomkowicz, Kraków 1924, s. 95–97. Zamieszanu winien był zły stan zachowania, przemaalowania, niedostatek dokumentacji fotograficznej, podobna tematyka i kompozycja obu obrazów, ale obecnie właściwa atrybucja znajduje się nawet na popularnym portalu turystycznym – *Salvator Mundi* (Atrakcje Torunia), <https://toruntour.pl/5991/salvator-mundi-torun> [dostęp 29.07.2022].

cytowanej jako „Krakowiecka-Górecka 1990”. Płyta nagrobna nr kat. 60, zapewne z 1701 r., nie jest związana z Toruniem. To typowo pskowska „ceramida” (ros. *keramida*). W XVI w. były to rzeczywiście odlewy ceramiczne ozdobione symboliczną dekoracją, potem kamienne płyty inskrypcyjne. Przetrwały w katakumbach Monasteru Pskowsko-Pieczerskiego w Pieczorach, ale znane są również z cerkwi miasta Pskowa i sąsiednich miejscowości oraz ze zbiorów muzealnych¹⁷. Podczas omawiania zabytków kościoła św. Jakuba zabrakło wizerunku dawnego kościoła Ducha Świętego, z którego pochodzi część zabytków benedyktyńskich. W części dotyczącej kościoła Mariackiego panuje bardzo swobodne podejście do czasu i miejsca, nie wiedzieć czemu omawianie zabytków głównej ewangelickiej świątyni nowożytnego miasta rozpoczęto od przypomnienia obrazu fundowanego przez Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego (nie wyjaśniono, kiedy i w jakich okolicznościach?) już po przymusowej rekatolizacji kościoła na rzecz bernardynów (il. 41). Notabene obraz nie tyle przedstawia „adorację Najświętszego Sakramentu przez osiołka w otoczeniu toruńskich rajców”, ile cud eucharystyczny św. Antoniego Padewskiego wiodący do nawrócenia heretyka z Rimini, w takiej aktualizującej i prowokacyjnej aranżacji. Stanowczo noty katalogowe są zbyt zwięzłe, zwłaszcza jeśli podstawową wersją publikacji ma być w praktyce wersja elektroniczna¹⁸. Zabrakło tu albo w cz. IV kościoła klasztorного reformatów na Podgórzu, wówczas poza Toruniem, ale bardzo bliskiego. *Nauka i szkolnictwo* to część III katalogu. Przeglądając kolejne ilustracje, do których nie było

¹⁷ N.F. Okulič-Kazarin, *Putevoditel po Muzeju Pskovskogo arheologičeskogo obščestva*, Pskov 1908, s. 149–150 (por. nr 211); <https://vivaldi.pskovbook.ru/putevoditel1370686.pdf/view> [dostęp 28.07.2022]; A.B. Postnikov, *Kamennye nadgrobia XVII v. iz Novovoznesenskogo monastyrya v Pskove*, „Pskov”, no. 26, 2007, s. 48–64 (zob. s. 52, 57), <https://cyberleninka.ru/article/n/kamennye-nadgrobiya-xvii-v-iz-novovoznesenskogo-monastyrya-v-pskove-1/viewer> [dostęp 28.07.2022]. Jest to zatem najprawdopodobniej pskowska strata wojenna, z czasów okupacji w latach 1918–1919 albo 1941–1944.

¹⁸ K. Zimmermanns, *Antonius von Padua*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von W. Braunfels, Bd. 5, *Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom*, Freiburg im Breisgau 1973, szp. 222, 224. Nie podano literatury przedmiotu, jak np. Z. Kruszelnicki, *Historyzm w sztuce Torunia XVIII w.*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. 5, 1972, s. 63–66; K. Kluczajd, *Skarby kościoła Mariackiego w Toruniu*, Toruń 2005, s. 58–59, nr kat. 19, 20.

wprowadzenia w części ogólnej, odnoszę wrażenie, że mimo obfitości prezentowanych materiałów, nie musiały znaleźć się na tej wystawie, ponieważ mało wnoszą do problematyki kultury artystycznej Torunia. Zupełnie zabrakło przykładów grafiki ilustracyjnej! W takiej formie to materiał na zupełnie inną wystawę, dotyczącą edukacji, kultury duchowej i literackiej, typografii. Znalazły się tu kolejne portrety toruńskich patrycjuszów (nb. znów bez chronologii), ale co ma wspólnego ze sztuką Torunia prezentowany wizerunek Marcina Lutera z Wrocławia (il. 34), nawet jeśli wiadomo, że takowy znajdował się w kolekcji gimnazjalnej? Z kolei w opisie obrazu *Adoracja Baranka* (nr 63) chętnie zobaczyłbym własną publikację, która (dzięki inspiracji Thei Vignau-Wilberg) co nieco wniosła do stanu badań, skądinąd przywoływaną w eseju J. Tylickiego i uwzględnioną w skrótach bibliograficznych¹⁹.

Rozdział IV zatytułowano nieco dwuznacznie *Promieniowanie i inspiracje toruńskiego ośrodka wytwórczego*. Dobre inspiracje nie wykluczają promieniowania, jednak ośrodek wytwórczy brzmi skromniej niż ośrodek artystyczny. Zresztą dobór ilustracji świadczy, że oba tytułowe zagadnienia potraktowano jako synonimy i mamy do czynienia z dziełami artystów toruńskich poza Toruniem, a nie z takimi, które wywarłyby wpływ na miejscowe środowisko, np. z wielokrotnie wspomnianymi zabytkami gdańskimi. Oczywiście można się spierać, czy wspominając o podmiejskich wsiach jak Lubicz czy Świerczynki, mówimy o wpływie sztuki toruńskiej, czy też należą one niewątpliwie do jej obszaru, ale trzeba przyznać, że przegląd zabytków dobrze dokumentuje postawioną tezę. Można mieć co najwyżej zastrzeżenia do niefortunnego przepołożenia il. 11. Zgodnie z tezami przedstawionymi uprzednio przez autora eseju, duże wrażenie wywiera zaprezentowany zespół złotnictwa, tu wielka pochwała dla organizatorów, którzy dokonali niełatwego dzieła organizacyjnego, ściągając eksponaty ze zbiorów kościelnych i muzealnych. Część materiałową kończy podsumowanie anglojęzyczne dokonane przez Michała Kurkowskiego – szkoda, że nie dłuższe. Brakuje

¹⁹ J. Domasłowski, *Kościół św. Szczepana w Toruniu 1904–2004*, Toruń 2004 (= Domasłowski 2004), s. 30–39, il. 25–26. Nb. *pro domo sua* chętnie upomniałbym się przynajmniej o J. Domasłowski, J. Jarzewicz, *Kościół Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, Toruń 1998 (s. 5–26, 84–178). Pominiętych publikacji różnych autorów znalazłoby się więcej, rodzi się zatem pytanie o klucz doboru.

indeksów – geograficznego, rzeczowego, osobowego, w pracach tego typu bardzo użytecznych.

W części końcowej zebrano wykazy krajowych instytucji uczących eksponatów (może nie najlepszym rozwiązaniem jest szeregowanie parafii rzymskokatolickich według wezwań, a nie miejscowości), instytucji uczących fotografii do katalogu, autorów zdjęć i not katalogowych. Dalej przedstawiono obszerny wykaz skrótów bibliograficznych oraz spis obiektów katalogowych w języku angielskim. Z tego powodu, że mamy do czynienia z edycją jednotomową, można było pomyśleć o konsekwentnym stosowaniu skrótów w obu jej częściach, dzięki czemu stałyby się bardziej jednolite, a spis okazałby się bardziej kompletny. Dosłownie, gdyż daremnie w nim szukać np. pozycji nr kat. 63 i 64 ze s. 150, oznaczonych jako Friedelówna 1999 i Grupa 2005. Ponieważ hasła katalogowe nie uwzględniają stanu badań, zapis z noty redakcyjnej, mówiący, że „bibliografia... stanowi wybór autorów not”, budzi pewne obawy.

Niespełna dwumiesięczny okres trwania wystawy, którego nie przedłużono ani o jeden dzień, przypadł na kolejne nasilenie fali pandemii, wobec czego wiele osób spoza Torunia, nawet jeśli dowiedziało się o ekspozycji, nie zdążyło się z nią zapoznać. Elektroniczna wersja katalogu, opublikowana już chyba po zamknięciu, jest powszechnie dostępna pod linkiem na stronie Muzeum Okręgowego²⁰. Gorzej z egzemplarzami papierowymi, które w ogóle nie były dostępne w handlu, a w dość ograniczonym obiegu bibliotecznym znalazły się przynajmniej pół roku po zamknięciu ekspozycji. W każdym razie z indywidualnego punktu widzenia, przymusowe korzystanie z bardzo obszernej wersji elektronicznej o skomplikowanym układzie wewnętrznym nie jest wygodne. Owszem, może być pomocne do wyszukiwania danych, ale przy tej objętości tekstu i mnogości ilustracji nie służy systematycznej lekturze. Oczywiście prawidłowe i w papierowej wersji zupełnie nieskomplikowane są odsyłacze typu „il. 35, s. 239; il. 25, s. 125” (s. 50) – niby to proste, ale ile przewijania ekranu! Nawiasem mówiąc, nie w każdym eseju znajdują

²⁰ <https://muzeum.torun.pl/aktualnosci/bezplatny-e-book-krolewskie-miasto-trzystulecia-przemian-kultury-artystycznej-torunia-1454-1793-wystawa-na-160-lecie-muzeum-okregowego/> [dostęp 15.06.2022].

się odniesienia do części katalogowej, a szkoda. Oczywiście jest to jednak o wiele lepsze rozwiązanie niż całkiem liczne przypadki (nie tylko w Toruniu), gdy pieczołowicie przygotowanym ważkim ekspozycjom nie towarzyszy publikacja, praktycznie przemijają bez śladu, to bardzo pozorna forma oszczędności²¹. Na pewno plusem wersji elektronicznej są jaśniejsze ilustracje, przez to bardziej czytelne oraz możliwość powiększenia bardzo drobnej czcionki przypisów. Gdy już czytelnik dotrze do upragnionej wersji papierowej, trzeba przyznać, że prezentuje się ona bardzo korzystnie pod względem edytorskim, nawet układ eksponatów, choć nadal nieraz zagadkowy, wydaje się mimo wszystko przyjazny dla czytelnika. *Królewskie miasto* mimo wskazanych niedociągnięć jest z pewnością pozycją wartościową i ważną. Wskazuje również, jak istotne byłoby przygotowanie w przewidywalnej perspektywie, zdecydowanie krótszej niż kolejne 75 lat, następnej edycji historii sztuki Torunia, niekoniecznie w monumentalnej i ciężkiej formie, może kilkutomowej, za to z pełnym aparatem krytycznym, bibliografią, indeksami, analogiami i uwzględnieniem najnowszego stanu badań.

Jerzy Domasłowski (Poznań)
ORCID: 000-0002-7876-3660

²¹ Aby ograniczyć się do lokalnego podwórka, wskazałbym wystawę dawnej fotografii toruńskiej w Muzeum Okręgowym w 2021 r. – Alicja Sumowska, *Torunianie oczami pierwszych fotografów – w atelier fotograficznym XIX/XX w.*, <https://muzeum.torun.pl/blog/torunianie-oczami-pierwszych-fotografow-w-atelier-fotograficznym-xix-xx-wieku/> [dostęp 21.07.2022]. Niestety, temat zapoczątkowany badaniami historycznymi Tadeusza Zakrzewskiego w latach 90. XX w. wciąż oczekuje na gruntowne opracowanie – por. T. Zakrzewski, *Pionierzy toruńskiej fotografii (1843–1868) (w 150-lecie założenia w Toruniu pierwszego zakładu fotograficznego)*, „Rocznik Toruński”, t. 21, 1992, s. 149–172; idem, *Historia fotografii toruńskiej. Część druga za lata 1869–1899*, „Rocznik Toruński”, t. 23, 1996, s. 69–87, ponadto artykuł K. Kluczajd, *U kogo w Toruniu zamówić portret? Wszechstronny Carl Bonath – przyczynek do związków fotografii i malarstwa*, [w:] *Plastyka toruńska 1793–1920. Zapomniane oblicze wielokulturowego miasta*, red. nauk. K. Kluczajd, M. Pszczółkowski, Toruń 2017 (Zabytki toruńskie młodsze pokolenia), s. 35–61. Jak taka publikacja mogłaby wyglądać, świadczą kolejne tomy poświęcone XIX-wiecznej fotografii gdańskiej autorstwa Ireneusza Dunajskiego, podkreślmy, że dzieło prywatnego pasjonata – I. Dunajski, *Fotografia w Gdańsku 1839–1862*, Tczew 2013; idem, *Fotografia w Gdańsku 1863–1867*, Gdańsk 2016; idem, *Fotografia w Gdańsku 1868–1877*, Gdańsk 2021; idem, *Fotografia w Gdańsku 1878–1900*, Gdańsk 2019.