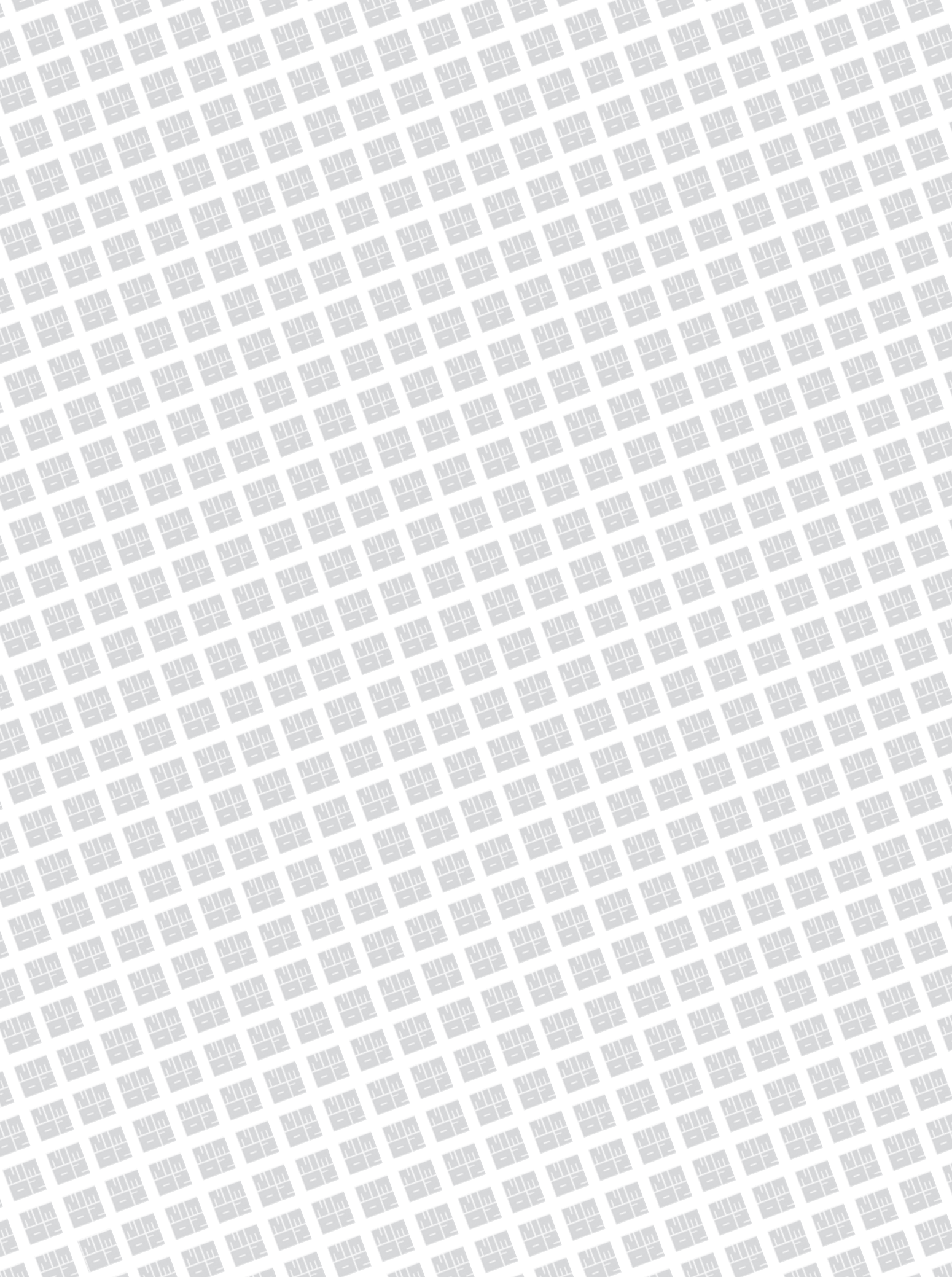
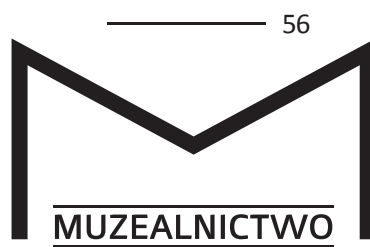




Muzeum mojego podwórka







rocznik

**Warszawa 2015**

pISSN 0464-1086

skrót tytułu: Muz., 2015(56)

**MUZEALNICTWO 2015 (56) – rocznik / MUSEOLOGY 2015 (56) – annual**  
**pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815**

Indeksowany w bazach: Index Copernicus Journals Master List, BazHum, Google Scholar, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), Ulrich's Periodicals, POL-index

Wersja pierwotna – elektroniczna (strona internetowa [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com))

**RADA NAUKOWA**

prof. ASP dr hab. Waldemar Baraniewski, dr hab. Katarzyna Barańska, dr Anna Bentkowska-Kafel (Wielka Brytania), prof. UW dr hab. Jolanta Choińska-Mika, dr Vydas Dolinskas (Litwa), prof. UW dr hab. Jerzy Kochanowski, prof. dr hab. Marcin Kula, dr Maciej Łagiewski, dr Renata Pater, prof. dr hab. Krzysztof Pomian (Francja), prof. dr hab. Maria Poprzęcka, prof. dr hab. Andrzej Rottermund, prof. UMK dr hab. Tomasz F. de Rosset, dr hab. inż. Robert Sitnik, prof. UAM dr hab. Wojciech Suchocki, dr hab. Andrzej Szczerski, prof. dr hab. Iwona Szmelter, prof. UJ dr hab. Jan Święch, prof. Konrad Vanja (Niemcy), prof. Gerd-Helge Vogel (Niemcy), prof. dr hab. Stanisław Waltoś, dr Katarzyna Zalaszińska, dr Tomasz Zaucha, prof. UG dr hab. Kamil Zeidler

**REDAKCJA**

prof. UKSW dr hab. Piotr Majewski – redaktor naczelny  
dr Dariusz Kacprzak – zastępca redaktora naczelnego  
Julia Wrede – sekretarz redakcji, redaktor statystyczny  
Jacek Górka – redaktor ds. promocji w muzeach  
Joanna Grzonkowska – redaktor ds. edukacji muzealnej  
Monika Jędralska – redaktor ds. digitalizacji w muzeach  
Ewa Witkowska – redaktor ds. wydawnictw i nowych mediów w muzeach  
Andrzej Zugaj – redaktor ds. komunikacji i promocji elektronicznej, redaktor portalu „muzealnictwo.com”  
Maria Sołtysiak – redakcja językowa  
Aleksandra Kwiecińska – tłumaczenia na jęz. angielski

**Adres Redakcji**

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów  
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa  
tel. + 48 22 256 96 37; 256 96 38  
e-mail: [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl); [jwrede@nimoz.pl](mailto:jwrede@nimoz.pl)  
<http://www.nimoz.pl/pl/rocznik-muzealnictwo>

**WYDAWCA**

Index Copernicus International  
ul. Żurawia 6/12, 00-503 Warszawa  
[office@indexcopernicus.com](mailto:office@indexcopernicus.com)  
[www.indexcopernicus.com](http://www.indexcopernicus.com)



na zlecenie:

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów  
National Institute for Museums and Public Collections  
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa  
[www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl)



**Okladka** – wg projektu studio flow, [www.studioflow.pl](http://www.studioflow.pl); wykorzystano fotografię działań zrealizowanych w ramach projektu „Muzeum mojego podwórka” przez Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy w Lednogórze

**Layout wnętrza** – wg projektu Dawida Korzekwy

**Nakład wersji papierowej** – 200; wersja pierwotna elektroniczna – [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com); w formacie PDF i e-pub do pobrania na [www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl)

Warszawa 2015

- 5** **OD REDAKCJI**  
From The Editors
- I KONGRES MUZEALNIKÓW POLSKICH**  
First Congress of Polish Museologists
- 8** W MUZEACH ZMIENIŁO SIĘ WSZYSTKO  
– Z PROF. MAŁGORZATĄ OMILANOWSKĄ MINISTER  
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO ROZMAWIA  
PIOTR KOSIEWSKI  
EVERYTHING HAS CHANGED IN MUSEUMS – PIOTR  
KOSIEWSKI TALKS TO PROF. MAŁGORZATA OMILANOWSKA,  
MINISTER OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE
- 15** Andrzej Rottermund  
MUZEA – PERSPEKTYWY  
MUSEUMS – PERSPECTIVES
- 28** Dorota Folga-Januszewska  
KONGRESY MUZEÓW I MUZEALNIKÓW  
CONGRESSES OF MUSEUMS AND MUSEUM  
PROFESSIONALS
- 33** Bożena Steinborn  
NOTATKA Z PREHISTORII  
MEMO FROM PREHISTORY
- 48** Agnieszka Murawska  
ZWIĄZEK MUZEÓW W POLSCE W LATACH 1914–1939  
THE MUSEUM ASSOCIATION IN POLAND 1914–1939
- 58** Wiesław Skrobot  
MUZEUM – PRZESTRZEŃ PUBLICZNA I MIEJSCE  
SPOŁECZNE  
THE MUSEUM – A PUBLIC SPACE AND A SOCIAL PLACE
- MUZEA I KOLEKCJE**  
Museums and Collections
- 68** Krzysztof Mordyński  
PERCEPCJA WYSTAWY A KSZTAŁTOWANIE  
PRZESTRZENI EKSPOZYCYJNEJ  
THE VISITORS' PERCEPTION OF AN EXHIBITION AS  
A GUIDELINE FOR CREATING AN EXHIBITION INTERIOR
- 78** Joanna Grzonkowska  
OGRODY MUZEÓW W MIASTACH W ROLI PARKÓW  
MIEJSKICH. KONTEKST SPOŁECZNY  
MUSEUM GARDENS IN CITIES AS URBAN PARKS. SOCIAL  
CONTEXT
- 87** Sławomir Majoch  
MUZEUM UNIWERSYTECKIE W TORUNIU.  
DEKADA DOŚWIADCZEŃ 2005–2015  
THE UNIVERSITY MUSEUM IN TORUŃ, A DECADE OF  
EXPERIENCE 2005–2015
- 98** Robert Domżał  
W STRONĘ MORZA. POLITYKA OCHRONY MORSKIEGO  
DZIEDZICTWA KULTUROWEGO W KRAJACH REJONU  
MORZA BAŁTYCKIEGO I PÓŁNOCNEGO  
TOWARDS THE SEA. POLITICS OF PROTECTION OF  
MARITIME CULTURAL HERITAGE IN THE COUNTRIES OF  
THE BALTIC AND THE NORTH SEA REGION
- 107** Zygmunt K. Jagodziński  
MICH(A)EL MANN, WIELKI MISTRZ  
MINIATUROWYCH DZIEŁ XVI–XVII WIEKU  
MICH(A)EL MANN, THE GREAT MASTER OF MINIATURES  
OF 16TH AND 17TH CENTURY
- 123** Mieczysław Szewczuk  
PO JUBILEUSZU 90-LECIA MUZEUM W RADOMIU  
AFTER THE 90TH ANNIVERSARY OF THE MUSEUM IN RADOM
- BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW**  
Museum Exhibits Provenance Studies
- 134** Maria Romanowska-Zadrozna  
BADANIA PROWENIENCYJNE W EUROPIE I STANACH  
ZJEDNOCZONYCH  
PROVENANCE STUDIES IN EUROPE AND THE USA
- DIGITALIZACJA W MUZEACH**  
Digitisation in Museums
- 150** Marcin Mondzelewski  
PO CO NAM DIGITALIZACJA? KATALOGI INTERNETOWE  
I WIRTUALNE MUZEA. NOWE METODOLOGIE  
WHY DO WE NEED DIGITISATION? INTERNET CATALOGUES  
AND VIRTUAL MUSEUMS. NEW METHODOLOGIES



## EDUKACJA W MUZEACH

Education in Museums

- 162** Leszek Karczewski  
SZTUKA CZY ZUPA. SPOŁECZNA ODPOWIEDZIALNOŚĆ  
EDUKACJI MUZEALNEJ  
ART OR SOUP. SOCIAL RESPONSIBILITY OF MUSEUM  
EDUCATION
- 172** Maria Brodzka-Bestry  
DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA MUZEUM W WERSALU  
I WYBRANYCH MUZEÓW FRANCUSKICH. METODY  
PRACY  
EDUCATIONAL ACTIVITY AT THE VERSAILLES MUSEUM  
AND SELECTED FRENCH MUSEUMS. WORKING METHODS

## Z ZAGRANICY

From Abroad

- 186** Giles Waterfield  
NOWA FORMA MUZEUM SZTUKI – GALERIA SZTUKI  
W WIELKIEJ BRYTANII W CZASACH WIKTORIAŃSKICH  
A NEW FORM OF ART MUSEUM – THE ART GALLERY IN  
VICTORIAN BRITAIN
- 200** Volker Probst  
FUNDACJA ERNSTA BARLACHA W GÜSTROW  
THE ERNST BARLACH FOUNDATION IN GÜSTROW
- 216** Anna Jasińska, Artur Jasiński  
STARA KOLEKCJA – NOWA ARCHITEKTURA. MUZEUM  
ISABELLI STEWART GARDNER W BOSTONIE  
OLD COLLECTIONS – NEW ARCHITECTURE: THE ISABELLA  
STEWART GARDNER MUSEUM IN BOSTON

## PRAWO W MUZEACH

Law in Museums

- 230** Piotr Szpanowski  
O UDOSTĘPNIANIU INFORMACJI W MUZEACH DO  
„PONOWNEGO WYKORZYSTYWANIA”, TAKŻE W CELACH  
KOMERCYJNYCH  
ABOUT SHARING INFORMATION IN MUSEUMS TO BE  
„REUSED”, INCLUDING COMMERCIAL PURPOSES
- 235** Rafał Golat  
MUZEA A ORGANIZACJE POZARZĄDOWE. ASPEKTY  
PRAWNE  
MUSEUMS AND NON-GOVERNMENTAL ORGANISATIONS.  
LEGAL ASPECTS
- 239** Emilia Jastrzębska  
PRAWNE ASPEKTY EKSPONOWANIA SZCZĄTKÓW  
LUDZKICH W MUZEACH POLSKICH  
LEGAL ASPECTS OF PRESENTING HUMAN REMAINS IN  
POLISH MUSEUMS

## RECENZJE

Reviews

- 248** Jan Świąch  
DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA, *MUZEUM:  
FENOMENY I PROBLEMY*, KRAKÓW 2015  
DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA, *MUSEUM: PHENOMENA  
AND PROBLEMS*, CRACOW 2015

- 251** Andrzej Zugaj  
KATARZYNA JAGODZIŃSKA, *CZAS MUZEÓW  
W EUROPIE ŚRODKOWEJ. MUZEA I CENTRA SZTUKI  
WSPÓŁCZESNEJ (1989–2014)*, KRAKÓW 2014  
KATARZYNA JAGODZIŃSKA, *THE TIME OF MUSEUMS IN  
CENTRAL EUROPE. MUSEUMS AND CONTEMPORARY ART  
CENTRES (1989–2014)*, CRACOW 2014

- 254** Renata Pater  
SUPLEMENT DO RAPORTU O STANIE EDUKACJI  
MUZEALNEJ  
SUPPLEMENT TO THE *REPORT ON THE STATE OF  
MUSEUM EDUCATION*

- 258** Olena Kashuba-Volvach  
HISTORIA CERAMIKI UKRAIŃSKIEJ W CZTERECH  
TOMACH  
HISTORY OF UKRAINIAN PORCELAIN IN FOUR VOLUMES

## IN MEMORIAM

- 264** Maria Sołtysiak  
BEATA PAWŁOWSKA-WILDE – MUZEALNIK,  
REDAKTOR, SZEFOWA, PRZYJACIEL  
BEATA PAWŁOWSKA-WILDE – A MUSEUM PROFESSIONAL,  
AN EDITOR, A BOSS, A FRIEND
- 270** Małgorzata Międzobrodzka  
DR JÓZEF PIOTROWICZ – HISTORYK, MUZEALNIK  
(1930–2014)  
JÓZEF PIOTROWICZ, PhD – HISTORIAN, MUSEUM  
CURATOR (1930–2014)
- 274** Janusz Walek  
WSPOMNIENIE O PROFESORZE ZDZISŁAWIE  
ŻYGULSKIM JUN.  
IN MEMORY OF PROFESSOR ZDZISŁAW ŻYGULSKI JR.
- 280** Marcin Szeląg  
PIOTR PIOTROWSKI (1952–2015)  
PIOTR PIOTROWSKI (1952–2015)
- 284** Wit Wojtowicz  
WSPOMNIENIE O JOANNIE BOJARSKIEJ  
IN MEMORY OF JOANNA BOJARSKA



DOI: 10.5604/04641086.1144293

## Szanowni Państwo / Dear Readers

W działalności statutowej Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, a także w wieloletniej praktyce wydawniczej rocznika „Muzealnictwo” niezmiernie istotną rolę odgrywały i odgrywają prace o charakterze koncepcyjnym, programotwórczym, w swej strategicznej perspektywie inspirujące całe muzealne środowisko.

Takim perspektywicznym, programotwórczym wyzwaniem stojącym przed Instytutem, były i są prace nad długookresową strategią rozwoju muzealnictwa, znane środowisku muzealnemu przede wszystkim dzięki „wędrującej” debacie, która poczyniwszy od roku 2011 pod hasłem „Czas muzeów” odbywała się w różnych miastach Polski. Spotkania, publiczne dyskusje, konferencje i seminaria zostały trwale udokumentowane na łamach „Biuletynu Programowego NIMOZ”. Warto sięgać do tych rozważań, w których wzięli udział przedstawiciele niemal wszystkich środowisk muzealnych, specjaliści różnych dziedzin, naukowcy, przedstawiciele administracji publicznej. Jednym z największych osiągnięć prac programowych prowadzonych pod patronatem Instytutu, obok znaczącego dorobku intelektualnego, stało się zaktywizowanie społeczności i środowisk lokalnych, a w szczególności dotarcie do struktur samorządowych i zachęcenie ich do współpracy nad rozwojem *kultury pamięci*, w takim zwłaszcza zakresie, w jakim odnosi się ona do instytucji muzealnych.

Sformułowane w trakcie publicznych spotkań tezy i rekomendacje stały się jednym ze źródeł inspiracji I Kongresu Muzealników Polskich, który odbył się w kwietniu tego roku w Łodzi. To znaczące wydarzenie, wywołujące wiele oczekiwań w polskim środowisku muzealnym, nie mogło zostać niezauważone przez rocznik „Muzealnictwo”, który zawsze w historycznych momentach towarzyszył środowisku muzealnemu, na przykład w pełnych nadziei dniach warszawskiego Kongresu Kultury Polskiej, brutalnie przerwane wprowadzeniem stanu wojennego w grudniu 1981 roku, a także w uroczystych a zarazem tętniących od demokratycznych debat obradach krakowskiego Kongresu Kultury Polskiej w roku 2009. Dlatego też w tegorocznym numerze „Muzealnictwa” znajdą Państwo niejeden tekst zainspirowany atmosferą przedkongresowych dyskusji, podnoszący zagadnienia szczególnie dla całego sektora muzealnego istotne.

*Zapraszamy do lektury  
Redakcja rocznika „Muzealnictwo”*

Both in the statutory activity of the National Institute for Museums and Public Collections and the long-term experience of publishing the „Muzealnictwo” annual, an especially important role is played by the conceptual works which inspire the whole museum environment.

One such long-term and conceptual challenge for the Institute was the work on a long-term strategy for the development of museology, familiar to the museum environment principally thanks to the „wandering” debate which, under the title „Time of museums”, has been taking place in various Polish cities since 2011. Meetings, public discussions, conferences and seminars have been documented on the pages of the „NIMOZ Programme Bulletin”. It is worth referring to those considerations in which representatives of almost all museum environments, specialists in different fields, scientists, and representatives of public administration participated. One of the most remarkable achievements of the programme works carried out under the auspices of the Institute, apart from the significant intellectual achievement, has been the activation of local societies and in particular reaching local government structures and encouraging them to work jointly on developing the *culture of memory*, especially in the field of museum institutions.

The theses and recommendations formulated during public meetings have been a source of inspiration for the First Congress of Polish Museologists which was held this year in April in Łódź. This historic event, which has called forth great expectations in the Polish museum environment, cannot remain unnoticed by the „Muzealnictwo” annual which has always accompanied the museum environment in its historic moments, for example during the hopeful days of the Warsaw Congress of Polish Culture which was brutally interrupted by the introduction of martial law in 1981, as well as during the solemn but democratic deliberations of the Cracow Congress of Polish Culture in 2009. As a result, this year’s issue of „Muzealnictwo” includes articles inspired by the pre-congress atmosphere of discussions which raise issues of importance for the whole museum sector.

*We wish you a pleasant read  
Editors of the Muzealnictwo Annual*





# I KONGRES MUZEALNIKÓW POLSKICH

first congress of polish museologists



# W MUZEACH ZMIENIŁO SIĘ WSZYSTKO

## EVERYTHING HAS CHANGED IN MUSEUMS

Z PROF. MAŁGORZATĄ OMILANOWSKĄ, MINISTER KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO ROZMAWIA PIOTR KOŚIEWSKI

PIOTR KOŚIEWSKI TALKS TO PROF. MAŁGORZATA OMILANOWSKA, MINISTER OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE

**Abstract:** In the last quarter-century, Polish museums have experienced a considerable change, of which not everyone is aware.

Before 1989, museums were associated with dust and slippers; with boredom and chasing visitors from one room to another. Museums were still dominated by the 19th-century story that slowly guided visitors from one object to another. One approached single objects to look at them, but not to explore the history of the country, state or a period of art through them. Finally, one visited museums during school or business trips, which did not foster serious thought on what one could see in the exhibition halls. All this meant that the majority of people never came back to museums after their first visit. They were afraid of them and considered them to be hostile institutions.

**Then 1989 came.**

Everything changed. Not immediately, of course. The museums themselves have changed, and I am not excessively optimistic about that. Not every institution which has a „Museum” sign on its door has taken part in the revolution. However, the most important and popular museums have undertaken a lot of work. The exhibitions they have organised have been of different quality than before. Each larger museum has modified their permanent exhibitions, sometimes even several times; they have been given new architectural forms, their visual appeal enhanced and new media used. Museums have changed their attitude towards the public, who are no longer treated as a necessary evil which had to be let into the temple intended for storing

and protecting works of art. Museums have recognised their public as desirable visitors for whom a lot of people are working. The programme which accompanies exhibitions today is no less attractive than the exhibition itself. New offers have emerged: series of lectures, film screenings and discussion panels. Finally, the educational offer of museums has changed very noticeably.

**An investment boom has also taken place in the last decade. A lot has been said about new investments, but what is going on in smaller institutions has been slightly neglected.**

In Poland, just as in the rest of Europe, museums were established in the late 18th century. Still, apart from periods of dramatic political changes, such as during the inter-war period or at the beginning of Communism, the process of establishing museums was rather sluggish. However, in the past decade, many new museums were opened and others were given the opportunity to develop, more than ever before in our history. I mean not only the great investments like the POLIN Museum of the History of Polish Jews, but also the new Gdynia City Museum, or the new seat of the National Museum of the Przemysł Region. A new building is an important stimulus for the development of an institution which has existed for years but in an insignificant form.

I would also like to mention a change which is not always noticed. The last 25 years have brought a revival of a very important notion, private patronage. I am aware that it is finding it hard to develop; but if we add up all the amounts from private donors, especially to large museums, that sum becomes significant.

**Keywords:** the Minister of Culture and National Heritage, museology, interview.

### **W ostatnim ćwierćwieczu w polskich muzeach zaszła radykalna zmiana, którą chyba nie wszyscy dostrzegają.**

Muzea przed 1989 rokiem kojarzyły się z kurzem i kapturami. Z nudą i przeganianiem zwiedzających z sali do sali. W muzeach dominował typ XIX-wiecznej jeszcze opowieści, która wolno snuła się od obiektu do obiektu. Często chodziło się do nich, by popatrzeć na poszczególne obiekty, a nie za ich pośrednictwem poznawać dzieje kraju, regionu czy jakiejś epoki w sztuce. Wreszcie, do muzeum trafiało się przede wszystkim podczas wycieczek szkolnych czy zakładowych, które nie sprzyjały poważniejszej refleksji nad tym, co można było zobaczyć w salach wystawienniczych. Wszystko to sprawiło, że większość osób po pierwszej wizycie do muzeów nigdy nie wracało. Bało się ich, uważało za instytucje nieprzyjazne.

#### **Przyszłość 1989 rok.**

Zmieniło się wszystko. Nie od razu oczywiście. Zmieniły się same muzea, przy czym nie jestem przesadną optymistką. Nie w każdej instytucji, która na swych drzwiach ma tabliczkę z napisem „Muzeum”, miała miejsce rewolucja. Jednak muzea znajdujące się w głównym obiegu i cieszące się dużą popularnością wykonały ogromną pracę. Wystawy przez nie organizowanie miały inną niż dotychczas jakość. We wszystkich wielkich muzeach zmodyfikowano, czasami po kilkakroć, wystawy stałe. Nadano im nową formułę architektoniczną, zwiększono ich wizualną atrakcyjność oraz zaczęto wykorzystywać nowe media. Instytucje muzealne zmieniły swój stosunek do widza. Przestały go traktować, jako zło konieczne, które trzeba wpuścić do świątyni przeznaczonej do przechowywania i zabezpieczania dzieł sztuki. Muzea uznały widza za pożądanego, atrakcyjnego gościa, dla którego pracuje wiele osób. Wszystko, co dzisiaj towarzyszy wystawom jest nie mniej atrakcyjne, jak same ekspozycje. Pojawiły się oferty: cykle wykładów, pokazy filmowe, dyskusje. Wreszcie, to najbardziej widoczna zmiana, zmieniła się oferta edukacyjna muzeów.

### **W ostatniej dekadzie miał też miejsce boom inwestycyjny. O nowych, wielkich inwestycjach mówi się wiele, zapominając trochę o tym, co dzieje się w mniejszych ośrodkach.**

W Polsce, podobnie jak w całej Europie, muzea zaczynają powstawać pod koniec XVIII wieku. Jednak, poza okresami związanymi z radykalnymi zmianami politycznymi – po powstaniu II RP czy początkowym okresie komunizmu – proces tworzenia muzeów był dość powolny. Natomiast w ostatniej dekadzie, jak nigdy w naszych dziejach, przybyło wiele nowych muzeów, a innym dano możliwość rozwoju. Mam na myśli nie tylko wielkie inwestycje, jak Muzeum Historii Żydów Polskich, ale też nowe Muzeum Miasta Gdyni czy nową siedzibę Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej. Nowy gmach to ważny impuls dla rozwoju instytucji, która często istniała od lat, ale w kartowej postaci.

Wspominałabym jeszcze o zmianie, która nie zawsze jest dostrzegana. Ostatnie 25-lecie przyniosło odrodzenie bardzo ważnego zjawiska: prywatnego mecenatu. Wiem, że rozwija się on z trudem. Jednak gdyby podsumować wszystkie kwoty, jakie z prywatnych kieszeni popłynęły, zwłaszcza do wielkich muzeów, to zebrałyby się całkiem spora suma.



Prof. Małgorzata Omilanowska, minister kultury i dziedzictwa narodowego

#### **A jakie mamy zaległości?**

W przypadku wielkich instytucji na pewno potrzebne jest Muzeum Historii Polski. Jest ono niezbędne dla budowy świadomości historycznej Polaków. Podjęta decyzja o nowej jego lokalizacji sprawi – jestem o tym przekonana – że szybko będzie miało ono własny gmach, bo do tej pory funkcjonowało w trybie niejako „rozruchowym”. W dobrą stronę idą też prace nad siedzibą warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Jednak wbrew pozorom nie uważam, że wyczerpała się lista muzeów centralnych, które powinny w Polsce powstać. Na pewno potrzebne jest nam – w Warszawie, a może w innym mieście – porządne Muzeum Historii Naturalnej, czyli instytucja, która w nowy sposób, być może zbliżony do modelu funkcjonowania Centrum Nauki Kopernik, opowiadałaby widzom o geologii i geografii, faunie i florze świata, ze szczególnym zwróceniem uwagi na polskie ziemie. Paradoksalnie, mamy świetne zbiory, m.in. minerały przechowywane w Muzeum Ziemi czy w Instytucie Geologicznym. Podobnie jest ze zbiorami przyrodniczymi. Jednak wszystkie muzea przyrodnicze powstały kilkadziesiąt lat temu i nie starczyło im sił oraz środków, by przejść przez proces modernizacji po 1989 roku. Dzisiaj trzeba myśleć o dokonaniu radykalnego kroku. Potrzebujemy muzeum, które pokaże naturę w zupełnie inny sposób i które zaproponuje nowy model kontaktu z widzem, umieszczając eksponaty, za pomocą multimediów, w trójwymiarowej rzeczywistości.

W najbliższej dekadzie musimy też rozwiązać problem dużego, centralnego muzeum techniki, które nie tylko gromadzi zabytkowe przedmioty, ale też potrafi w jasny i czytelny sposób opowiedzieć o tym, do czego one służyły. Obawiam się bowiem, że za parę lat będziemy musieli umieszczać „instrukcję obsługi” przy maszynie do pisania, bo młode pokolenie nie wie, do czego to dziwne urządzenie

służyło. Zanika wiedza o przedmiotach używanych dwie, trzy dekady temu. Podobnie jak w przypadku Muzeum Historii Naturalnej mamy już kolekcje, nie tylko Muzeum Techniki w warszawskim Pałacu Kultury i Nauki. Jest też wielka spuścizna, która jeszcze nie została zmuzealizowana, np. zbiory traktorów w Zakładach Ursusa.

#### **Były to duże i bardzo kosztowne instytucje.**

Jednak, przy dobrym ich przygotowaniu, samofinansujące się. Obie placówki będą bardzo atrakcyjne dla widzów. Dochody z biletów pokryłyby znaczną część ich funkcjonowania.

#### **Już teraz są zakładane muzea funkcjonujące na podobnej zasadzie. Są to jednak znacznie mniejsze instytucje.**

Problemem są środki, które trzeba na początek zainwestować. Jednak później, powtarzam, byłyby to samograję. Można już pokazać, niekoniecznie z obszaru muzealnictwa, instytucje, które będą działać na podobnej zasadzie. Przykładem jest Afrykarium we Wrocławiu. Jego budynek został zbudowany z kredytu. Dyrektor tej instytucji wyliczył, że może ona przyciągnąć tak wielu zwiedzających, że w ciągu 12 lat uda się ten zaciągnięty kredyt spłacić.

#### **A jakie są potrzeby mniejszych muzeów?**

Na pewno środki finansowe, ale także wsparcie logistyczno-strategiczne. To drugie w znacznym stopniu powinno zostać dostarczone przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Konieczny jest cały system szkoleń i warsztatów, nie tylko dla muzealników zajmujących się organizacją wystaw czy edukatorów, ale też dla personelu pilnującego w salach czy straży stojącej przy wejściu do muzeum. Każda z tych osób pełni bardzo ważną rolę. Więcej, osoby, które z pozoru wydają się mniej ważne, w istocie są twarzą muzeum dla widza. To one budują zaufanie wobec instytucji, które często rodzi się już podczas pierwszej wizyty.

Tworzone są takie projekty. Niezwykle ciekawa była powstała w 2011 r. przy Muzeum-Pałacu w Wilanowie Akademia Zarządzania Muzeum. Zaproponowano cykl szkoleń i warsztatów dla różnego rodzaju muzealników z myślą o przygotowaniu ich do nowych zadań. Akademia w znacznym stopniu była finansowana ze środków unijnych i zakończyła swoją działalność. Jestem jednak przekonana, że kolejna unijna perspektywa finansowa da nowe możliwości pozyskania środków właśnie na taki cel.

#### **Jednym z wielkich osiągnięć na pewno jest rozwój programów edukacyjnych. Zaproponowano, często niezwykle ciekawe, adresowane do dzieci i młodzieży, osób niepełnosprawnych, seniorów. Ale jakie grupy są nadal zaniedbane?**

Powiedziałabym, że żadne.

#### **A dorośli?**

Do nich także adresowane są programy edukacyjne! Jednak dorośli niekoniecznie są zainteresowani uczestnictwem w grupowych zajęciach. Natomiast są mocno aktywowani przez muzea, ale jako rodzice dzieci, bo one są najwzdięczniejszym materiałem do uczenia. To dzieci od przedszkola przynajmniej do matury niczym innym się nie zajmują, jak chłonięciem wiedzy. Są też przyzwyczajone do

pracy w grupach.

Osoba dorosła oczekuje innej oferty, umożliwiającej jej indywidualne doświadczenie czy rodzinne przebywanie w muzeum. Dlatego znacznie większym zainteresowaniem cieszą się np. audioguide'y niż oferty zwiedzania grupowego z kuratorem, przez muzea także oferowane. Dopiero po przejściu na emeryturę i po uwolnieniu się od obowiązków zawodowych, ludzie ponownie znajdują czas dla wspólnotowego przeżycia oraz doświadczenia muzeum.

#### **Jakie funkcje edukacyjne powinno pełnić muzeum? Czy czasami nie wyręcza innych w ich obowiązkach?**

Muzeum nigdy nie zastąpi szkoły. Jego oferta jest dobrowolna. Nie ma mowy o zdawaniu jakichś egzaminów ze zdobytej w muzeum wiedzy. Jego oferta jest skierowana jedynie do tych, którym dokucza ciekawość i chcą tę ciekawość zaspokajać. Poszczególne muzea w bardzo różny sposób konstruują swoje programy, ale zawsze są one związane z kolekcją stałą, albo z wystawą czasową. Natomiast kluczową kwestią w przypadku muzealnych programów edukacyjnych jest atrakcyjność. Tu nie ma przymusu uczestnictwa. Muzeum musi intelektualnie uwieść.

#### **Można usłyszeć słowa niepokoju, że wymaga się od muzeów owej aktywności edukacyjnej, bo ma być ona „potwierdzeniem” przydatności danej placówki. Czy w pędzie do edukowania nie gubi się istota muzeum?**

Zdaję sobie sprawę, że wielu muzealników mogą niepokoić różne aspekty zachodzących zmian. Uważam jednak, że o wielu kwestiach można dyskutować i do nich przekonywać. Nie sądzę, że położenie nacisku na edukację stanowi dla muzeów faktyczne zagrożenie. Nie jest to też istota leków środowisk muzealnych.

#### **Co zatem jest tym źródłem lęku?**

Oprócz odwiecznego problemu braku pieniędzy, zwłaszcza dla muzeów samorządowych, jest obawa przed nadmierną ingerencją władzy w ich działalność. Ten problem wiąże się z jedną z najbardziej fundamentalnych zmian, jakie zaszły w ostatnim ćwierćwieczu, czyli przejściem – w następstwie reformy w 1999 r. – większości muzeów przez samorządy. W latach 90. ubiegłego stulecia funkcjonował centralizm odziedziczony po czasach PRL-u. Spod jednego adresu w Warszawie dyrygowano kilkuset muzeami w Polsce. To jest model nie do utrzymania w demokratycznym społeczeństwie. Wszystkie wzory europejskie pokazują bowiem, że władze samorządowe powinny posiadać najlepszą wiedzę o tym, co lokalnym społecznościom jest potrzebne i co mogą zaoferować tym społecznościom lokalne instytucje kultury.

Zmiany przeprowadzone w 1999 r. były zatem jedynymi możliwymi. Nie ma potrzeby dyskusowania o ich sensie. Natomiast po jakimś okresie każdy system ujawnia swoje wady. W naszym przypadku przesadna okazała się wiara w to, że lokalne samorządy docenią kulturę. Nie należy oczywiście nadmiernie uogólniać, bo ten problem nie dotyczy wielkich miast, których władze mają świadomość korelacji między kulturą a turystyką. Jednak, zwłaszcza w mniejszych miejscowościach, zbyt łatwo uznano, że na kulturze można oszczędzić.

To przekonanie można łatwo wyjaśnić. Poglądy ludzi władzy nie różnią się od reszty społeczeństwa, które ich wybiera. Ono zaś w ostatnich dekadach było utwierdzane w wie-

rze w siłę pieniądza oraz przeliczalności. To trudno zmienić i wytłumaczyć, że nie wszystko, co uda się z dnia na dzień przeliczyć na pieniądze, jest wartością.

W przypadku edukacji zauważono, że trzeba dzieci posyłać do szkół i płacić za to, by za 20 lat były kompetentnymi i cenionymi pracownikami. Przyznano, że nauczyciel wprawdzie niczego nie produkuje, jednak jego praca jest społecznie bardzo ważna. Tymczasem nie mamy poczucia, że wizyta tego samego dziecka w kinie, teatrze czy muzeum jest czymś niezbędnym. Uznajemy to za rozrywkę, sposób spędzania wolnego czasu.

Problemem jest – także wśród polityków – świadomość, czym jest kontakt z kulturą i jak oddziałuje ona na człowieka. Nie jest on bezpośredni, nie uda się jego zmierzyć i z dnia na dzień zewalutować. Nie można skutku kontaktu z kulturą policzyć i ukazać w kwotach, ani przełożyć na polityczną kadencyjność, która zbyt często wyznacza horyzont myślenia władz. Jednak to właśnie ten kontakt zmienia jakość myślenia. Rozbudza społeczną spostrzegawczość i myślenie krytyczne, wyrabia wrażliwość, zdolności analityczne i kreatywność. Długo można ciągnąć listę kompetencji, których możemy nabrać dzięki kontaktowi z kulturą. One zaś decydują o innej jakości życia, indywidualnej oraz zbiorowej. Kompetencje kulturowe przekładają się na te cenione przez pracodawców, ważne w życiu społecznym i rodzinnym. Na inny stosunek do społeczeństwa i na aktywność społeczną. Instytucje kultury dają obywatelom szansę na samodoskonalenie. Dopóki nie uświadomimy ludziom tej roli kultury, dopóty władze samorządowe nie podejną z należytym zrozumieniem do potrzeb finansowych teatru czy muzeum pozostającego w ich gestii.

**Jaką funkcję w tym uświadamianiu znaczenia kultury ma pełnić Ministerstwo? Zwłaszcza w przypadku samorządów, bo to od nich zależy los większości muzeów. Po reformie z 1999 r. w gestii Ministerstwa pozostała niewielka grupa muzeów. Co ciekawe, ich liczba zaczęła rosnąć, co jest dość symptomatycznym zjawiskiem.**

Od 2012 r. ten wzrost został zahamowany. Jediną instytucją w ostatnich latach przejętą przez Ministerstwo (od samorządu włodawskiego) jest Muzeum Byłego Obozu Zagłady w Sobiborze. Muzeum Historii Żydów Polskich czy Europejskie Centrum Solidarności to instytucje powołane w ostatniej dekadzie, ale nie w ostatnich latach.

**Instytucje zabiegały, by znaleźć się pod „parasolem” Ministerstwa. W ich przekonaniu znalezienie się na ministerialnej liście wzmacniało ich pozycję wobec samorządu.**

Co do zasady jestem wrogiem tego procesu. Uważam bowiem, że zwiększanie kompetencji ministra w stosunku do instytucji samorządowych jest przywracaniem centralizmu. To zaś stoi w sprzeczności z zasadami demokracji. Natomiast zdaję sobie sprawę, że bardzo wiele instytucji ubiega się o status instytucji narodowej, albo przynajmniej współprowadzonej przez Ministerstwo.

Decyzje o współprowadzeniu podejmowane przez byłych ministrów Kazimierza Michała Ujazdowskiego i Waldemara Dąbrowskiego miały umożliwić dofinansowanie określonych instytucji, ważnych ze względu na ich walor pozaregionalny. Jednak organizatorami niemalże wszystkich tych instytucji pozostały samorządy. W praktyce rola resortu ogranicza się

do bycia płatnikiem, który przekazuje zgodnie z warunkami umowy określoną w umowie kwotę dotacji. Jednocześnie w istocie nie ma wpływu na ich funkcjonowanie. W gestii organizatora, czyli władz lokalnych pozostaje bowiem mianowanie i odwoływanie dyrektora czy przeprowadzanie kontroli celowo utrudniających działanie instytucji. Zatem, jeżeli samorząd źle rozumie swoje powinności wobec jakiejś instytucji kultury, to decyzja o współprowadzeniu przez Ministerstwo sprawia, że ono jedynie dopłaca do tego przedsięwzięcia.

Oczywiście, zdaję sobie sprawę, że budżet Ministerstwa Kultury w znaczącym procencie powinien wspierać samorządowe instytucje kultury. Jednak wyżej cenię formułę konkursową oraz wspieranie określonych aktywności instytucji, niż przekazywanie im dotacji podmiotowych. Chociaż wiem, że to pozwala dyrektorom z większym spokojem myśleć o końcu roku oraz swobodnie dysponować budżetem.

**Ten spokój także jest ważny. Przy czym lęki muzeów dotyczą nie tylko finansów, lecz także trybu mianowania dyrektorów i prób ręcznego zarządzania instytucjami przez władze samorządowe. Czy przyjdzie wreszcie czas, gdy na przykład system nominacji na stanowiska kierownicze stanie się przejrzysty?**

A wierzy Pan, że konkursy na te stanowiska rozwiążą wszystkie problemy?

**Nie wierzę. Jednak jest to krok naprzód i konkursy są lepsze niż mianowanie działacza z partii czy grupy rządzącej w danym samorządzie.**

Owszem, ale wszędzie tam, gdzie odbyły się konkursy, podnosiły się głosy – mniej lub bardziej zasadne – że były one ustawione. Nie wiem zatem, jakie można wprowadzić rozwiązania prawne, które zdejmąby odium z konkursów organizowanych w Polsce. Obecna formuła prawna teoretycznie gwarantuje zgromadzenie niezależnej grupy ekspertów, którzy dobrze doradzą.

**W muzeach w ostatniej dekadzie zaczęła się pokoleniowa zmiana. Co jeszcze musi się w nich zmienić?**

Jeżeli założymy, że już mają pieniądze na funkcjonowanie.

**Spróbujmy wyobrazić sobie, że ten moment nadszedł.**

Dobrze, bo stale musimy pamiętać o tym problemie. Co zatem musi się zmienić? W zarządzaniu muzeów – oczywiście są chlubne wyjątki – na pewno brakuje umiejętności z zakresu *fundraisingu*. Na pewno brakuje im także – jeżeli spojrzymy na wszystkie muzea, nie tylko narodowe – umiejętności budowania zainteresowania, wychodzenia na zewnątrz z informacją, że w muzeum dzieje się coś ciekawego. Mówiąc inaczej, muzea nie potrafią posługiwać się narzędziami marketingowymi, bardzo trudnymi w przypadku instytucji kultury. Niestety wiele z muzeów nie trzyma oczywistych standardów: ma kłopoty z przechowywaniem i konserwacją zbiorów, a jest to niezwykle istotna kwestia. Pamiętajmy, że jednym z naczelnych zadań muzeów jest opieka nad zbiorami. To wymaga kompetencji, umiejętności oraz wiedzy. W wielkich muzeach nie ma większego problemu z przechowywaniem zbiorów. Jeżeli już, to problemem jest za mała powierzchnia magazynowa. W mniejszych placówkach bardzo często brakuje osób o kompetencjach właściwych dla sprawowania tej opieki.

## To brak ludzi, czy znowu, finansów?

To jest ze sobą skorelowane.

### **Muzea nauczyły się przygotowywać bardzo dobre wystawy. Jednak nadal problemem jest współpraca międzynarodowa.**

Nie zapominajmy, że wiele muzeów takiej współpracy nie prowadzi, bo to nie jest ich zadaniem. Jeżeli jednak Muzeum Regionalne w Stalowej Woli zrobiło wspólnie wystawę z muzeum w Indiach, to nie jest źle.

Jednak współpracy międzynarodowej oczekujemy od wielkich muzeów, które mają odpowiedni potencjał ekspozycyjny, kuratorski oraz ekonomiczny. Przy czym należy pamiętać o tym, że w przypadku wystaw od sztuki dawnej do powstającej do drugiej wojny światowej, obowiązuje zasada wymiany: by coś pokazać, coś trzeba zaproponować.

Oczywiście, można sprowadzić z zagranicy niemalże każdą wystawę, kupując po prostu pewien produkt, tylko trzeba za nią zapłacić, tak jak zrobił to dwukrotnie Wrocław – z wiadomym skutkiem. Nas jednak nie stać na kupienie wystawy zrobionej przez ważne muzeum. Jej sprowadzenie do Polski kosztowałoby tyle, co roczny budżet na kulturę dużego województwa. Natomiast dobrą wystawę zagraniczną można pokazać w Polsce jedynie w przypadku pozyskania partnera zainteresowanego wymianą ekspozycji. A tu problemem są nasze zbiory. Niewiele jest w nich wypromowanych dzieł i artystów, atrakcyjnych dla naszych partnerów. W przypadku sztuki dawnej zainteresowanie naszymi zbiorami ogranicza się do *Damy z łasiczką* Leonarda da Vinci, *Sądu Ostatniego* Hansa Memlinga i kilku innych obrazów. Doliczylibyśmy się zapewne 10-15 dzieł, które mogłyby podróżować co dwa-trzy lata oraz około 100 kolejnych, które pojechałyby raz na kilkanaście lat. W tej sytuacji trudno liczyć na sprowadzenie do Polski np. kolekcji Rembrandtów.

Większe szanse mamy w przypadku malarstwa XIX- i XX-wiecznego. Dzięki wielkiemu wysiłkowi polskich kuratorów i muzealników kilka nazwisk, a nawet szkół malarstwa polskiego funkcjonuje już w świadomości europejskiej: Malczewski, Boznańska... Jest też szansa wypromowania kilku kolejnych nazwisk, także w przypadku sztuki powojennej. W ostatnich latach udało się zainteresować zagraniczne muzea i galerie Alinę Szapocznikow. Teraz podobnie próbuje się wypromować Andrzeja Wróblewskiego. Nie powinniśmy jednak przeceniać naszych szans.

### **Wracając raz jeszcze do finansów: gdzie są największe braki?**

Są dwa problemy. W całej Polsce mamy do czynienia z niedoszacowaniem dotacji podmiotowych w muzeach samorządowych. Przekazywane środki nie pokrywają podstawowych potrzeb. To problem systemowy, bo w przypadku kultury, w przeciwieństwie do służby zdrowia czy szkolnictwa, nie wprowadzono żadnych obowiązkowych przeliczników (np. dotacja na szkolnictwo jest powiązana z liczbą uczniów w danej gminie). Jeżeli zatem nie ma żadnych wymogów, to samorządy dowolnie i zazwyczaj poniżej potrzeb szacują swoje wydatki na muzea.

Drugi problem, w przypadku instytucji narodowych, to ustawa o budżecie. Ona powoduje, że nie można w nich podnosić zarobków. Oznacza to, że wynagrodzenia

są utrzymywane na poziomie sprzed kilku, a w praktyce sprzed kilkunastu lat, bowiem przed blokadą też podwyżek nie było.

### **A problemy własnościowe? Długo był to temat ważny i dyskutowany. Potem sprawa trochę przycichła. Jednak teraz wraca, czego przykładem jest warszawska Królikarnia. Przy czym pytam zarówno o nieruchomości, jak i ruchomości.**

W przypadku nieruchomości mamy do czynienia z dwoma różnymi problemami. W przypadku Warszawy problemem jest tzw. dekret Bieruta. W tej chwili w Sejmie trwają prace nad ustawą, która ma rozwiązać kwestie roszczeń w stolicy. W przypadku obiektów użytkowanych na cele kulturalne będzie można dochodzić jedynie rekompensaty finansowej ustalonej przez sąd. Same nieruchomości nie będą oddawane. To rozwiązanie systemowe uważam za bardzo ważne. Wycena wartości nieruchomości podejmowana przez sąd będzie uwzględniała wartość samej działki, jak też obiektu na niej wzniesionego, wartość państwowych inwestycji w ten budynek, ale też ile państwo miało renty czynszowej z tytułu użytkowania tego obiektu. To wszystko jest policzalne. Natomiast jeżeli ktoś odzyskuje nieruchomość, bo ma prawa do działki na której ona się wznosi, to stoi to w sprzeczności z poczuciem sprawiedliwości. Mam nadzieję, że przygotowywana obecnie ustawa wejdzie w życie.

Odrębną kwestią są następstwa reformy rolnej. W tym przypadku podstawowe jest ustalenie, na ile obiekt był centrum zarządu majątku rolnego. Praktyka pokazuje, że odpowiedź na to pytanie zależy od resortu (i danego układu politycznego), w którym podejmowana jest decyzja o ewentualnym zwrocie. Wiele z tych decyzji nie do końca jest zrozumiała, co też powoduje, że są one bez przerwy zaskarżane. Dlatego procesy o zwrot niekiedy ciągną się w nieskończoność. W przypadku spraw toczonych w Ministerstwie Kultury w odniesieniu do obiektów muzealnych, to jestem względnie spokojna o ich wynik. Jestem spokojna o los Królikarni (którą obejmuje dekret Bieruta), a trwający już ponad 20 lat spór wokół Wilanowa pokazuje, że argumenty prawne po stronie muzeum są wystarczające, aby obronić tę nieruchomość przed reprivatyzacją. Natomiast skuteczne mogą okazać się roszczenia do Pałacu w Otwocku, ale też z punktu widzenia zarządzania muzeami w Polsce jego ewentualny zwrot nie będzie ogromnym problemem. To jeden z najrzadziej odwiedzanych obiektów w naszym kraju.

### **Innym problemem są muzealia.**

Tak, ale gros spraw dotyczących najpoważniejszych kolekcji udało się już rozwiązać. Powstały fundacje, które oddały należące do nich zbiory w depozyt. W innych przypadkach muzealia mniej wartościowe z punktu widzenia wystawieniczego wróciły do rodziny, a pozostałe albo wykupiono, albo zdeponowano w muzeach. W tej chwili toczy się jedynie kilka spraw.

Pamiętajmy o tym, że w polskim prawie działa instytucja przedawnienia roszczeń. Można było je zgłaszać przez 10 lat od zmiany systemu, czyli najpóźniej w 1999 r. (w PRL-u zgłaszanie roszczeń było nieskuteczne prawnie). Zatem czas składania tych roszczeń już minął. Wiemy zatem, do jakich

objektów zostały zgłoszone wnioski. Obecnie Ministerstwo stoi na stanowisku, że jeżeli nie ma możliwości wynegocjowania ugody między dyrektorem muzeum a rodziną, zalecamy doprowadzenie do wyroku sądowego. Taka też była polityka ostatniej kadencji Rady ds. Muzeów, bo to ona podejmuje decyzję w sprawie zwrotów.

**Z problemem roszczeń związane są jeszcze dwie kwestie. Pierwsza, to badanie proveniencji zbiorów, co wymaga rozwiązania systemowego. Druga, to oczekiwania zwrotów adresowane przez jedne muzea do drugich. Przede wszystkim chodzi o oczekiwania muzeów pozawarszawskich.**

Uważam, że jest to zagadnienie prawne, a nie polityczne. Przeprowadzono np. postępowanie ugodowe między warszawskim Muzeum Narodowym a Muzeum Historycznym m.st. Warszawy. Na podstawie dokumentów wykazano, których obiektów prawnym właścicielem jest Muzeum Historyczne. To zresztą zaszczyt historyczny, bo podczas podziału zbiorów nie dopilnowano zarówno wszystkich spraw własnościowych, jak i formalnego przekazania niektórych obiektów.

Odrębnym problemem są obiekty w Muzeum Narodowym w Warszawie, pochodzące z tzw. ziem odzyskanych. Jak wiemy, prof. Stanisław Lorentz działał „szerokim zakresem”. Jednak obecne żądania zwrotu mają słabe uzasadnienie prawne, ponieważ on nie zabierał dzieł sztuki z muzeów.

**Same muzea, z wyłączeniem muzeów kościelnych, nie mają ciągłości prawnej z instytucjami, które tam działały do końca wojny.**

I domagają się obiektów, które owszem, pochodzą z ich regionu, ale były przechowywane w tamtejszych pałacach i kościołach.

**Można jednak szukać rozwiązań polubownych, np. depozytów.**

To już funkcjonuje. Mogę pokazać setki przykładów dzieł, które są formalną własnością jednego muzeum, a są wystawiane w innym. Nawet Pana zaskoczę. Np. *Unia Lubelska* Jana Matejki jest wystawiana w Muzeum Lubelskim w Lublinie, a jest własnością...

**...Muzeum Narodowego w Warszawie.**

*A Hołd Pruski?*

**Jest własnością Wawelu, a wisi w Sukiennicach.**

Jest Pan przygotowany. Bardzo wiele dzieł sztuki jest wystawianych na podobnej zasadzie. Muzeum Narodowe w Warszawie nigdy nie miało problemu z wypożyczaniem na zasadzie wieloletnich depozytów. Nawet w ten sposób przekazało obiekty Kościołowi Mariackiemu w Gdańsku i do dzisiaj ponosi konsekwencje tej decyzji.

**Wracając do problemu nowych muzeów. Istnieje napięcie między nowo powoływanymi instytucjami a „starymi”.**

Sądzę, że najwięcej napięć budzi świadomość różnicy poziomu zarobków. „Stare”, tradycyjne muzea, mają niski poziom zarobków. Były one zawsze podnoszone w ostatniej chwili, drobnymi krokami. Nie wszędzie też udało się przeprowa-

dzić reformę zatrudnienia, która sprzyja wzrostowi płac. To się udało, np. w warszawskich Łazienkach, co jednak niosło za sobą koszty społeczne i psychologiczne. W tych, w których nie udało się dokonać reformy zatrudnienia – a przerosty w wielu instytucjach są znaczące – pensje rzeczywiście są żałosne.

Natomiast nowo tworzone instytucje od razu zakładały – dodam, że rozsądny – poziom zatrudnienia, ale też zarobków. O tym inni wiedzą i nietrudno o animozje. Tym bardziej, że w wielu nowych muzeach nie ma jeszcze zbiorów lub są one niewielkie. Tymczasem pracownicy „starych” muzeów przepracowali w nich często całe życie i opiekują się bezcenną spuścizną.

Moim zdaniem to bardzo niezdrowa sytuacja. Trzeba więc dążyć do wyrównania zarobków w obu typach instytucji. Nie mam oczywiście na myśli ich obniżania w muzeach nowych, tylko podniesienia w „starych”. Ale to jest oczywiście kwestia finansowania.

**Jest też lęk o dostęp do puli środków na funkcjonowanie, na zbiory i organizację wystaw.**

Czyli – powiedzmy otwarcie – lęk przed konkurencją. Ale ona chyba jest zdrowa.

**A co zmieniło się w zawodzie muzealnika?**

Na pewno dzisiejszy muzealnik różni się od tego, który pracował w muzeum 30 czy 40 lat temu. Przede wszystkim następuje coraz większa specjalizacja. To dotyczy wszystkich zawodów. Kiedyś możliwy był człowiek-omnibus, teraz wymagania stawiane nam przez rzeczywistość wymuszają bardzo wąską specjalizację. Obecnie w muzeach pracują osoby nie tylko zajmujące się daną epoką czy techniką, np. złotnictwem czy malarstwem średniowiecznym. Powstają nowe zawody, jak edukator muzealny.

**Pani poprzednik, Bogdan Zdrojewski zaproponował dla dzieci „Muzeum za złotówkę”, co spotkało się z bardzo różnym przyjęciem. Mówiono nawet o powrocie do socjalizmu, chociaż tani, a nawet bezpłatny dostęp do muzeów jest zapewniony chociażby w Wielkiej Brytanii.**

Nie jestem, poza pewnymi wyjątkami, zwolenniczką otwarcia muzeów dla wszystkich za darmo. Doświadczenia różnych miast i krajów pokazują, że niekoniecznie przyczyniło się to wzrostu zainteresowania muzeami, ale przynosi niepożądane efekty. To, co darmowe, nie jest szanowane. Dlatego popieram rozwiązania pośrednie: zachowujemy płatność za wstęp, co ma motywować muzea do przyciągania publiczności, bo bilety są dla nich źródłem przychodów, widzowie zaś płacąc za wstęp mają poczucie, że mają do czynienia z czymś cennym.

Natomiast konieczne jest znoszenie barier finansowych dla grup defaworyzowanych. Dlatego znacznie rozszerzyłam program „Muzeum za złotówkę”, podnosząc barierę wiekową do 26. roku życia i powiększając ofertę o miejsca prezentujące sztukę współczesną. Wszystko po to, by trafili do nich ci, na których nam najbardziej zależy. Stąd również pomysł dodatkowych, finansowanych przez resort, lekcji muzealnych.

**Z dostępnością muzeum wiąże się zasadniczy problem: jakie funkcje ma pełnić muzeum. Ostatnie dekady to**

### **także debata o muzeum, czym ono ma być: świątynią, instytucją krytyczną czy centrum rozrywki?**

Odlóżmy te spory na bok, bo to temat na odrębną rozmowę. Ja wierzę w wielofunkcyjność muzeum, w pełnienie przez nie bardzo różnych funkcji społecznych. Nie oczekuję też od dyrektorów, by spędzali bezsenne noce nad definiowaniem funkcji, jakie ich muzeum ma pełnić. Raczej powinni wypracować taki model funkcjonowania, który zachęci do jego odwiedzin największą, ale też najszerszą reprezentację społeczną.

### **A jaka powinna być polityka muzealna państwa? Jako rolę powinno ono odgrywać w kreowaniu potrzeb w tej dziedzinie?**

Jeżeli przyjmujemy szeroką definicję muzeum, uznając za nie wszystkie instytucje, które pokazują wystawy stałe o charakterze narracyjnym oraz bez artefaktów opowiadają jakies historie, to można wyliczyć ze 100 muzeów, które mogłyby powstać. Jednak zalecam daleko istniejącą ostrożność. Jako historyczka sztuki mam świadomość, że każde pokolenie ma pomysł na atrakcyjną wizję opowiadania przeszłości czy współczesności. Jednak z upływem czasu ta wizja traci na atrakcyjności oraz technologicznie wymiera. Dobrym przykładem na to są XIX-wieczne panoramy. Były ich dziesiątki w całej Europie, a ile do dziś istnieje? Pięć, w tym jedna we Wrocławiu. Są jeszcze ze cztery, które zostały się w Stanach Zjednoczonych, bo tam je sobie milionerzy nabyli. Dziś to jedynie fosylia, czyli skamieliny.

Jeżeli pomyślimy, czym były w XIX-wieczu panoramy, to..

### **...zauważymy, że były odpowiednikiem dzisiejszych muzeów narracyjnych.**

Potrzeba społeczna sprawiła, że panoramy powstały i po pewnym czasie okazały się zbyt techniczne. Dzisiaj odpowiednią na pewną potrzebę są muzea narracyjne. Potrafią – korzystając z urządzeń multimedialnych – sprawić, że postacie z przeszłości tańczą i śpiewają, a dawny władca

z hologramu bezpośrednio się do nas zwraca. Czy jednak zważywszy na postęp techniczny, za 20-30 lat podobne rozwiązania nadal będą atrakcyjne? Wątpię. Zostanie jedna taka skamielina, która, niczym dziś Panorama Racławicka, będzie pamiątką po naszej epoce. Wszystkie pozostałe budynki zostaną wyprute z tego, co w nich zainstalowano i na nowo zaczniemy się zastanawiać, co tam umieścić.

### **A co będzie tym nowym?**

Nawet nie odważyłabym się próbować odpowiedzieć na to pytanie. O tym zdecyduje postęp technologiczny i kulturowy. Jednak muzea narracyjne nie są instytucjami, które wiecznie będą trwałe w naszym pejzażu.

### **Jednak coraz więcej, m.in. samorządów mówi o potrzebie tworzenia nowych muzeów narracyjnych. Co można zrobić w tej sytuacji?**

Powiedziałbym: nic. Trzeba przeczekać tę chorobę. Pozostają natomiast prawdziwe muzea, które mają kolekcje, często tworzone przez wiele dziesięcioleci. Jej posiadanie jest racją ich istnienia. Oczywiście, w zależności od zmieniającej się rzeczywistości, będą zmieniały formułę komunikacji z widzem. Nie zmieniają się natomiast ich podstawowe funkcje: powiększanie, przechowywanie i konserwacja oraz udostępnianie zbiorów. Jest pytanie, które muzea będą się rozwijały? Nie przybędzie renesansowych obrazów, ani nawet srebrnych łyżek z XIX wieku.

### **Pozostaje sztuka nowoczesna.**

Jej będzie przybywało, chociaż jest trudna do eksponowania, a tym bardziej do przechowywania i konserwacji. Jednak poza muzeami sztuki nowoczesnej nie nastąpi liczebny rozwój instytucji muzealnych, chociaż może się okazać, że w dziedzinie techniki, np. za 10 lat otworzymy muzeum elektroniki, w którym znajdzie się komputer „Odra” oraz telefon komórkowy wielkości cegłówki.

---

### **Piotr Kosiewski**

Historyk i krytyk sztuki, publicysta, redaktor; pracownik Fundacji im. Stefana Batorego; stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i magazynu „Szum”; (1990–2010) członek redakcji kwartalnika literackiego „Kresy”, (2007–2008) stały recenzent „Dziennika”; publikował m.in. na łamach „Arteonu”, „Didaskaliów”, „Gazety Wyborczej”, „Nowych Książek”, „Odry”, „Rzeczpospolitej” i „Znaku”; laureat Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy (2013).



Muz., 2015(56): 15-27  
Rocznik, pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2015  
data akceptacji – 02.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1145163

# MUZEA – PERSPEKTYWY\*

## MUSEUMS – PERSPECTIVES

**Andrzej Rottermund**

Zamek Królewski w Warszawie

**Abstract:** The fact that the model of a museum institution established in the 19th century needs to be changed has been mentioned at least since the mid-20th century. Defined as a modern or modernistic museum, it was the result of deep social changes which took place in Europe in the 18th and 19th centuries, and the essence of its mission was faith in the Enlightenment ideals, especially in knowledge and development, as well as the conviction of the superiority of the Western world over the rest of the world at the time, and also the need to define national identity in the process of forming nation-states. Judging from the opinions of researchers, critics and museum professionals, there are two distinct points of view regarding the functioning of this model in the contemporary world. Some conceive of the museum as a distinct realm, removed from social and political forces, whereas others see it as democratising access to art, and even as politically correct when they attempt to include groups formerly omitted from history.

Among the phenomena and trends which may result in the current museum model being changed, new technologies, commercialisation and globalisation are mentioned. The author also suggests adding elements like a change in the character of the museum institution in the light of the great museum boom in Far Eastern countries, especially in China, the United Arab Emirates, Africa and South America, as well as problems connected with the new social hierarchy, or with

the generational diversity of museum visitors. Changes may also be elicited by the increasing number of private museums and their impact on museum practices. A public museum, in order to face economic possibilities and the dynamics of private museums, will have to be open not only for the public but also for its collections, which in principle have to date been untouchable and closed for ethical rather than legal reasons. On the basis of these reflections, the author believes that the museum institution will be continuously open to collecting, researching and conserving art objects as well as to diverse educational activity, open to other than traditional forms of contact with the objects it collects, and open to various museum narratives not limited by conventions or academic limitations. What is more, exhibitions organised by museums will more frequently be used as a tool in social politics and in so-called soft diplomacy. Under the influence of the market economy and the dynamics of private museums, public museums will adopt more functional ways of administration, financing and managing museum property, and in the face of new forms of social communication they will reorganise their marketing departments. The organisation of blockbuster exhibitions will still remain an important element of the activity of worldwide art museums. In Poland, museums will be employed more strongly than ever in the state's strategy aimed at minimising the civilisation gap with respect to developed EU countries.

**Keywords:** cultural continuity, cultural changes, private museum, museum exhibition, visitors.

O potrzebie zmiany ukształtowanego w wieku XIX modelu instytucji muzealnej mówi się przynajmniej od połowy XX stulecia. Model ten, określanany jako muzeum nowoczesne lub modernistyczne, był wytworem głębokich przemian społecz-

nych w Europie w XVIII i XIX w., a istotę jego misji stanowiła wiara w oświeceniowe ideały, głównie w wiedzę i postęp, oraz przekonanie o cywilizacyjnej wyższości Zachodu nad resztą ówczesnego świata, a także potrzeba definiowania

tożsamości narodowych w procesie powstawania państw narodowych<sup>1</sup>. Silny sprzeciw wobec takiego modelu instytucji muzealnej stał się załącznikiem potężnego ruchu, który zaważnął umysłami sporej części muzealników w Europie, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Australii. Ruch ten, nazwany od wydanego w 1989 r. zbioru esejów pod redakcją Petera Vergo „nową muzeologią”, stał się z jednej strony inspiracją dla wielu publikowanych prac z zakresu teorii i praktyki muzealnej, ale z drugiej – wywołał też ostrą reakcję przeciwników<sup>2</sup>. Mimo że od czasu publikacji Petera Vergo minęło już ponad 20 lat, ciągle jest ona żywa w dyskursie nad współczesnym muzeum<sup>3</sup>. W Polsce z dużym opóźnieniem koncepcje „nowej muzeologii” prezentował Piotr Piotrowski w swej książce *Muzeum krytyczne*<sup>4</sup>. Nie był jednak pierwszy, bowiem silne echa myśli teoretyków „nowej muzeologii” odnajdujemy już w tekstach zawartych w publikacji *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, wydanej pod redakcją Marii Popczyk<sup>5</sup>. Spośród ich autorów, którymi w większości są kulturoznawcy, filozofowie i krytycy sztuki, zaledwie czterech zetknęło się z muzeum w praktyce. Postulatami „nowej muzeologii” kierują się też autorzy (kulturoznawca, ekonomista, antropolog) wydanej w 2013 r. pracy zbiorowej *Lokalne muzeum w globalnym świecie*<sup>6</sup>. Ich książka, ze znamennym podtytułem *Poradnik praktyczny, jest zestawem narzędzi służących świadomej interpretacji muzealnych zasobów z uwzględnieniem kontekstu globalnego, aktualnego oraz uwarunkowań lokalnych*<sup>7</sup>.

Wśród prac, które poddają krytyce społeczne i polityczne idee „nowej muzeologii”, są m.in. książka Jeana Claira *Kryzys muzeów*<sup>8</sup>, praca zbiorowa *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*<sup>9</sup>, artykuł Charlesa Saumareza Smitha *The Future of the Museum*<sup>10</sup> czy publikacja Tiffany Jenkins *Contesting Human Remains in Museum Collections: the Crisis of Cultural Authority*<sup>11</sup>.

W wystąpieniach polskich muzealników, którzy szerzej zaprezentowali swoje opinie w referatach na sesji „Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis”<sup>12</sup>, poglądy inspirowane myślą „nowej muzeologii” są rzadkie – zasadniczo głoszą je osoby zajmujące się edukacją muzealną lub reprezentujące muzea etnograficzne (tutaj na uwagę zasługuje referat Janusza Byszewskiego *Muzeum jako „rzeźba społeczna”*)<sup>13</sup>. W większości wypowiedzi o charakterze teoretycznym wyczuwa się natomiast sympatię do poglądów Jeana Claira.

Z lektury wspomnianych książek i artykułów, jak też wielu wypowiedzi uczonych, krytyków i muzealników dostrzec można, jak wspominałem, dwa różniące się stanowiska odnośnie do funkcji muzeów we współczesnym świecie. Jedni, jak Jenkins (która podąża za myślą Petera Sloterdijka) widzą muzeum nadal *jako oddzielny świat, z dala od społecznych i politycznych nacisków, a drudzy jako demokratyczny sposób dostępu do sztuki, a nawet jako instytucję poprawną politycznie usiłującą przyciągnąć do siebie wykluczone przez historię grupy społeczne*<sup>14</sup>. Uogólniając, sądzić można, że krytyczniej nastawieni do zakorzenionego modelu instytucji są reprezentanci współczesnej humanistyki ze środowisk akademickich oraz przedstawiciele muzeów innych, niż muzea sztuki. Kuratorzy muzeów sztuki natomiast są zagorzałymi obrońcami istniejącego modelu lub przynajmniej są bardziej wstrzemięźliwi w swych ocenach.

Mimo tych różnic zgodni jesteśmy na ogół, że przed muzeami, jak i innymi instytucjami kultury, stanęło poważne wyzwanie nie tylko przeprowadzenia społeczeństwa z okre-

su nowoczesności do ponowoczesności (jak na Zachodzie), ale także udziału w procesie minimalizowania dystansu cywilizacyjnego między mniej i bardziej rozwiniętymi państwami na świecie. Trudno będzie jednak tego dokonać jeżeli – zdając sobie oczywiście sprawę z ryzyka takiego postępowania – nie określimy oczekujących nas w przyszłości wyzwań oraz nie przewidzimy gdzie i jakie pojawić się mogą zagrożenia dla wypełnianej przez nas misji. Musimy bowiem wiedzieć, a przynajmniej starać się wiedzieć, w którym kierunku podążamy i co nas może czekać<sup>15</sup>.

Ci muzeolodzy, którym bliska jest doktryna „nowej muzeologii”, a których – sądząc z liczby publikacji wydanych w latach 90. XX i pierwszych latach XXI w. – jest wielu, ograniczają się zasadniczo tylko do diagnozy stanu obecnego. Sądzę, że ograniczenia te biorą się z wiary w obiegowe sądy, idee i koncepcje dotyczące zjawisk, które w przyszłości wpływać mają według nich na model instytucji muzealnej. Wielość pojawiających się w obiegu komunikacyjnym megatrendów, trendów i kontrtrendów jest rzeczywiście przytłaczająca<sup>16</sup>. Jednak nawet te z pozoru trafne i mogące mieć podstawowe znaczenie dla kształtowania się instytucji muzealnej – a więc zakładające, że społeczeństwo zdążyć będzie ku pogłębiającej się globalizacji, dalszemu liberalizmowi i dominacji świata wirtualnego nad rzeczywistym – wymagają krytycznej analizy. Trudno bowiem nie odnieść wrażenia, że zwolennicy „nowej muzeologii” zaakceptowali obiegową prognozę spopularyzowaną przez wyznawców „płynnej nowoczesności”, traktującą muzeum jako instytucję o charakterze politycznym, instytucję, w której przygotowuje się narzędzia do budowy teoretycznie założonego nowego modelu rozwoju społeczeństwa i która ma przysposobić społeczeństwo do angażowania się w działania o charakterze społecznym oraz zachęcić je do udziału w rozwiązywaniu wielkich, systemowych problemów współczesności. Nie twierdzą z góry, że nie mają oni racji, ale musimy być świadomi tego, że ich postulaty i analizy mogą się nie sprawdzić i pójdziemy w innym kierunku.

Należy więc starannie przyglądać się zjawiskom demograficznym, społeczno-politycznym, ekonomicznym czy technologicznym i starać się dostrzec podskórne często objawy<sup>17</sup>.

Inaczej, niż zwolennicy modelu zwanego często muzeum krytycznym, myśli o przyszłości muzeum wymieniony już przeze mnie wyżej Charles Saumarez Smith, długoletni dyrektor National Portrait Gallery i National Gallery w Londynie, a obecnie dyrektor londyńskiej The Royal Academy of Art. Założył on (według mnie słusznie), że każdy pracujący na polu kultury kieruje się pewnym zestawem domniemań i wierzeń, na podstawie których podejmuje decyzje dotyczące przyszłości. To tych wierzeń należy m.in. pewność, że muzeum zostanie zmiecione przez falę nowej technologii. Saumarez Smith twierdzi natomiast na podstawie swoich obserwacji, a ja mogę to potwierdzić na podstawie moich, że konsola komputerowa i inne interaktywne urządzenia nie muszą zagrozić atrakcyjności oryginalnego obiektu<sup>18</sup>.

Spróbujmy jednak oddzielić pewne powierzchowne refleksje, przemijające mody i nieunikniony rozwój technologiczny od zjawisk, które naruszyć mogą lub nawet zmienić fundamenty czy, jak niektórzy mówią, kod genetyczny instytucji muzealnej. Nie ulega wątpliwości, że muzea będą musiały w najbliższym czasie zmierzyć się z coraz powszech-

niej wprowadzanymi w instytucjach kultury działaniami interaktywnymi<sup>19</sup>. Zwykła konsola i klikanie co prawda wychodzą z mody, lecz interaktywność przybiera inne, bardziej wyrafinowane formy. Twórcy teatralni wciągają na przykład widzów do udziału w przedstawieniu lub też dają im możliwość zaproponowania zakończenia wystawianej w teatrze sztuki. Zdarza się też, że muzea proponują odwiedzającym możliwość uczestnictwa w procesie tworzenia wystawy, czy nawet dyskusjach dotyczących wyboru dzieł sztuki do konserwacji czy wyprzedaży w ramach tzw. deaccessioningu. Glenn D. Lowry, dyrektor nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej uważa, że muzea powinny *odejść od biernych przeżyć i zmierzać w kierunku interaktywności, ku przeżyciu poprzez uczestnictwo, od sztuki która wisi na ścianie, do sztuki która zaprasza ludzi by stali się jej częścią*<sup>20</sup>. Nowa ekspozycja, otwarta w grudniu 2014 r. w Cooper-Hewitt Museum w Nowym Jorku (muzeum sztuki dekoracyjnej), wprowadziła *arsenał interaktywnych działań*<sup>21</sup>, ale są to przeważnie narzędzia, które wzbogacają przeżycia muzealne. Na przykład w tzw. Immersion Room oczekuje na zwiedzającego 500 cyfrowo zarejestrowanych wzorów tapet, z których można samemu wybierać a nawet, za pomocą załączonego do każdego biletu przyrządu w postaci pióra, tworzyć nowe kompozycje i w skali 1:1 rzucać je na ścianę pomieszczenia. Caroline Baumann, dyrektorka muzeum mówi, że ten przyrząd *symbolizuje zmianę z muzeum które my szykujemy, w muzeum, w którym działa zwiedzający*<sup>22</sup>.

Każdy muzealnik mający bezpośredni kontakt z publicznością wie, że tradycyjna narracja oparta na datach, nazwiskach i suchych faktach jest dla przeciętnego zwiedzającego trudna (i nudna) w odbiorze. A więc muzea, przede wszystkim muzea historyczne, by sprostać oczekiwaniu dużej grupy publiczności proponują ekspozycję, która w sposób nieco zawołowany przekazuje wiedzę historyczną wkomponowaną w przyjemną i atrakcyjną formę wystawienniczą. Przejawia się to w zmianie podejścia do publiczności muzealnej, polegającej właśnie na jej angażowaniu i aktywizowaniu za pomocą nowych technologii multimedialnych – a więc interaktywności.

Większość jednak multimedialnych ekspozycji spotkała się z krytyką zarówno ze strony muzealników, jak i nawet znacznej części publiczności. Szczególnie dostrzec to można w polskim muzealnictwie<sup>23</sup>. Po latach zastojów i niedofinansowania instytucji muzealnych rzeczywiście nastąpił wysyp nowych ekspozycji wspomaganych technologią najnowszej generacji, w których niejednokrotnie „przesuwano” obiekty oryginalne na plan drugi lub nawet w ogóle je eliminowano, przez co zaczęto się zbliżać do sposobów prezentacji charakterystycznych dla kultury popularnej.

W świecie zachodnim znaczący wpływ na zarysowane wyżej zmiany w prowadzeniu instytucji muzealnej zyskuje od 1999 r. zjawisko *the experience economy*, nazwane tak od tytułu książki wydanej przez B. Josepha Pine'a II i Jamesa H. Gilmore'a *The Experience Economy* ze znanym podtytułem *Work Is Theatre & Every Business a Stage*<sup>24</sup>. Autorzy publikacji zadali pytanie: Co nasi klienci naprawdę sobie cenią? i odpowiadają: przeżycia, wzruszenia, emocje. *Za chwilę kurtyna się uniesie i nowa epoka w ekonomii się rozpocznie, epoka w której każdy biznes znajdzie się na scenie, a firmy muszą wykreować zapadające w pamięć wydarzenia, na które klienci kupią bilety*<sup>25</sup>, a więc autorzy książki

proponują również instytucjom kultury, by oferowały swoim klientom raczej miłe wspomnienia z pobytu u nich, niż produkt lub usługę.

Potrzebę osiągania przez człowieka stanu psychicznego polegającego na emocjonalnym odbiorze kreowanej rzeczywistości wykorzystują przede wszystkim parki tematyczne, bowiem przeżycie nie zawsze ma charakter estetyczny, a w większości wypadków są to raczej doznania typu zdumienia, zdziwienia, podziwu, potępienia, ale też strachu, dumy czy głębokiego poczucia kontaktu ze światem czy społecznością. Muzea, jak obserwuję, mimo że zbliżają się nieraz do kultury popularnej, to w większości starają się nie przekraczać granicy wyznaczonej niegdyś dla swojej działalności. Przekraczają ją natomiast wtedy, kiedy decydują się budować ekspozycję muzealną na symulacjach i multimedialach, ograniczając lub eliminując całkowicie przedmiot oryginalny.

Zagrożeniem dla muzeum ma być komercja. W wyniku jej oddziaływania muzeum upodobnić się może do pospolitego domu towarowego. Również i to przypuszczenie Saumarez Smith odrzuca, twierdząc, że instytucja funkcjonująca poza zwykłą codziennością ma dla współczesnego człowieka ogromną wartość i tak naprawdę on nigdy nie będzie się chciał jej pozbyć<sup>26</sup>. O tym, że w tej sprawie intuicja Saumareza Smitha nie zawiodła, świadczyć może to, co wydarzyło się w kwietniu 2013 r. w Bostonie. Po pamiętnym ataku terrorystycznym w trakcie bostońskiego maratonu dyrektor Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Thomas P. Campbell zaproponował dyrekcji Museum of Fine Art w Bostonie bezpłatne wypożyczenie na wystawę trzech wybitnych obrazów z kolekcji Metropolitan Museum. Były to: *Northeaster* Winsłowa Homera (1895), *Lachrymae* (Łzy) Frederica Lorda Leightona (1895) i Edwarda Maneta *Rodzina Maneta w ogrodzie w Argenteuil* (1874) – tematyka wszystkich trzech skłaniała do kontemplacji. Darmowa dla publiczności wystawa odbyła się w ramach Free Memorial Day Community Weekend. Swoją gest dyrektor nowojorskiego muzeum uzasadnił w ten sposób: *wielkie muzea są miejscami, w których człowiek znajduje ukojenie i inspirację do życia, szczególnie w momentach kiedy tragiczne wydarzenia uderzają w społeczność*<sup>27</sup>. Mieszkańcy Bostonu bardzo tego potrzebowali po przeżyciu szoku wywołanego zamachem. Campbell słusznie też zwrócił uwagę, że w sytuacji, kiedy ludzie idą do muzeum jedynie po to, by ekscytować się w tłumie, to podstawowa rola muzeów jako miejsca wyciszenia i kontemplacji staje się zagrożona.

Saumarez Smith prosi jednak, by nie uważać go za niepoprawnego optymistę. Uważa bowiem, że: *Oczywiście będą rozmaite architektoniczne i organizacyjne rozwiązania w podejściu do problemów. Oczywiście powstaną nowe formy przeżywania kultury. Oczywiście, będzie zmiana w kulturze, zmiana ta będzie ekscytująca, jak i nie do przewidzenia. Lecz prawdziwej innowacji nie trzeba koniecznie przeprowadzać podążając za biegnącą polityką, lecz poprzez wykazanie troski, skupiać swoją myśl i wyobraźnię po to, by znaleźć możliwie najlepsze rozwiązanie w celu wypełnienia podstawowej misji muzealnej. Ale ta misja pozostaje bez zmian. Mamy wywoływać wizualne, estetyczne oraz intelektualne przeżycia u osób, które stoją przed muzealnym obiektem. Obiektem, który zachował się do naszych czasów i teraz dostarcza nam informacji o życiu w dawnych czasach, a dzisiaj wzbogacić może naszą wyobraźnię*<sup>28</sup>.

Ze względu na skalę i zasięg oddziaływania trudno z przedstawionymi wyżej zagrożeniami, takimi jak przerost narzędzi multimedialnych i komercjalizacja instytucji muzealnej, porównywać zjawisko globalizacji, chociaż Saumarez Smith ze strony globalizmu również nie obawia się zagrożeń. Twierdzi, że stając przed koniecznością wyboru między globalnością i lokalnością, muzea zawsze wybiorą to, co lokalne<sup>29</sup>. Na naszym polskim gruncie znajduje to potwierdzenie w rezultatach podjętego przez Małopolski Instytut Kultury projektu „lokalne muzeum w globalnym świecie”, którego autorzy starali się m.in. odpowiedzieć na pytanie, *jak muzeum, poprzez tworzenie swoich opowieści i pomaganie innym w tworzeniu ich opowieści, może się wzmocnić lokalnie i zaistnieć globalnie*<sup>30</sup>. Z kolei, jak pisze Jack Lohman: *Ironią naszych czasów jest, że kryzys w globalnej gospodarce może wywołać pozytywny impuls w postaci nawiązywania korzystnej współpracy i partnerstwa w obrębie społeczności muzealnej, zarówno na arenie narodowej i międzynarodowej*<sup>31</sup>. Nie znaczy to wcale, że zagrożenia ze strony globalizmu nie istnieją. Odnoszą się one jednak bardziej do globalnych problemów w rodzaju kryzysów ekonomicznych, wzrastającej mobilności ludzi, nowych technologii komunikacyjnych czy globalnych form zarządzania, a także dominacji i ekspansji kulturowej.

Po tym krótkim wprowadzeniu czytelnika w dylematy współczesnego muzealnictwa chciałbym spojrzeć na zjawiska, które moim zdaniem mogą zmienić w przyszłości instytucje muzealne. Jestem jednak przekonany, że formuła muzeum się nie wyczerpała, a tylko wymaga dostosowania jej do nowych politycznych, społecznych, intelektualnych i technologicznych porządków, które przynosi nam wiek XXI.

Zacznę od Polski. Autorzy *Raportu „Polska 2050”* uważają, że w procesie rozwoju naszego kraju, na który, co oczywiste, największy wpływ będą miały światowe megatrendy gospodarcze, społeczne i techniczne, natrafimy na poważne bariery, jednak najtrudniejsze do wprowadzenia będą przemiany w systemie kulturowym. Zasadniczym powodem tych trudności jest wewnętrzna niespójność systemu kulturowego w Polsce, wyrażająca się odmiennym rozumieniem interesu państwowego czy wręcz narodowego, ale też *daleko posuniętym podziałem społecznym nie tyle, albo nie tylko, z uwagi na zróżnicowanie dochodowe czy pozycję społeczną*<sup>32</sup>. Nowa hierarchizacja społeczna nie jest jednak tylko polskim problemem. Stanie się ona podstawowym problemem dla dyrektorów i kuratorów muzealnych tworzących strategię szerokiego otwarcia muzeów dla zróżnicowanej społecznie publiczności. Dlatego też jest przedmiotem wielu analiz prowadzonych przez badaczy współczesnych społeczeństw. Wydzielają oni m.in. nową, szeroką warstwę społeczną, którą określają terminem „prekariat” (od ang. *precarious* – niepewny) czy też „nowe mieszczaństwo”<sup>33</sup>. Agata Bielik-Robson dobrze charakteryzuje tę warstwę w polskich warunkach: *[...] jest to często ludność napyłkowa, która wywodzi się z małych miast, miasteczek, a nawet wiosek. Przyjeżdżają do metropolii, do Warszawy, Poznania, Krakowa, i szukają dla siebie nowego sposobu na życie. I mają prawo być sfrustrowani, ponieważ wpadają w objęcia korporacji albo małych biznesów, które im oferują wyłącznie mało płatne, śmieciowe umowy [...]. Oni są strasznie waleczni, zacięci, zdeterminowani, ale ciągle mieli w dołkach*<sup>34</sup>.

Równie istotna dla budowy strategii muzealnej jest odpowiedź na pytanie o pokoleniowe zróżnicowanie publiczności

muzealnej. W tym obszarze podstawową pracą jest wydana w 2009 r. książka Susie Wilkening i Jamesa Chunga, przypomniana ostatnio przez Dorotę Folgę-Januszewską<sup>35</sup>. Autorzy dzielą obecną publiczność na pięć pokoleń: I – pokolenie najstarsze, osoby urodzone przed wojną i w czasie wojny do 1945, II – pokolenie osób urodzonych w latach 1946–1964, tzw. Baby Boomers, III – pokolenie X („zamkniętych drzwi”): osób urodzonych w latach 1965–1978, IV – pokolenie Y: osób urodzonych w latach 1979 – koniec lat 90. oraz V – pokolenie M, tzw. Milenijne: osób urodzonych ok. 2000. Propozycja Wilkening i Chunga ma wprawdzie charakter uniwersalny, jednak dla Polski można ją przyjąć, uwzględniając specyficzne dla nas uwarunkowania i wydarzenia historyczne, jako cezurę pokoleniową (Październik 1956, Grudzień 1970, Marzec 1968, okres Solidarności i stan wojenny, odzyskanie suwerenności 1989). Analizy Wilkening i Chunga uświadomiamy nam niezwykle głębokie różnice świadomościowe między pokoleniami, z którymi musi się zetknąć każdy kurator muzealny<sup>36</sup>.

Powinniśmy też już dzisiaj uświadomić sobie, że obok ochrony powierzonych nam dóbr kultury – i w tym miejscu zgadzam się z wyznawcami „nowej muzeologii” – dotarcie do silnie zróżnicowanej publiczności będzie misją społeczną. Przewiduje się, że około roku 2040 system emerytalny w wielu krajach europejskich może zbankrutować. Sądzi się, że obowiązek bezpieczeństwa socjalnego przejmą wspólnoty lokalne, a w rezultacie duże grupy społeczne mogą się odwrócić od Państwa. W Polsce zapowiedziami tego zjawiska są m.in. coraz popularniejsze, powstające przeważnie w miastach, wyborcze komitety lokalne, których reprezentanci w ostatnich wyborach samorządowych objęli w miastach blisko połowę foteli prezydenckich.

Związane z lokalnymi społecznościami muzea już dzisiaj powinny się przygotowywać do roli i zadań, jakie będą musiały podjąć w sytuacji nowych wyzwań społecznych.

Dla wielu krajów kluczowym zadaniem stać się może wypracowanie strategii wobec wzrastającej z roku na rok migracji. Jesteśmy bowiem już dzisiaj, w skali światowej, świadkami procesów migracyjnych w niespotykanym wcześniej zakresie. Szacuje się, że obecnie na świecie liczba emigrantów wynosi 214 mln ludzi, a do 2050 r. wzrośnie do ponad 400 mln. Jak przepowiadają demografowie, Europie bez przybyszów (głównie z Afryki i Azji) grozi wyludnienie, dlatego też migracja jest nieunikniona. Stworzy to jednak nowe sytuacje społeczne, w których rozwiązywaniu muzeum stać się może ważnym partnerem dla wspólnot lokalnych. Podobnie więc, jak w przypadku wzrastającej liczby osób na emeryturze, tak w przypadku emigrantów już dzisiaj należałoby określić obowiązki, jakie w tej nowej sytuacji powinny wziąć na siebie instytucje muzealne.

Nie możemy nie dostrzegać zmian w technologiach komunikacyjnych, ale nie powinniśmy się ograniczać jedynie do problemu stosowania ich w ekspozycjach muzealnych (na ten temat już się wyżej wypowiedziałem), ale oceniać nowe technologie jako narzędzia komunikacji wpływające silnie na zmianę technik marketingowych. To przede wszystkim internet z portalami społecznościowymi oraz najnowsza generacja telefonów komórkowych, smartfonów i innych tego typu urządzeń.

Błędem jest trwanie przy dawnych sposobach przyciągania do wydarzeń kulturalnych w ogóle, a do muzeów w szczególności. Na naszych oczach zmienia się bowiem sposób

uczestnictwa w kulturze. Prawdziwe życie toczy się w przestrzeni wirtualnej. Imprezy typu „flash mob” (tłum w sieci) i inne „nie na serio” uruchamiane są przez nowe urządzenia komunikacyjne. To może szczególnie dotyczyć muzeów, które są ogólnie uznawane za instytucje „na serio” W tej sytuacji ich zaangażowanie ideowe i brak dystansu do siebie może je, jako miejsca współczesnego życia kulturalnego, dyskwalifikować w oczach większości grup młodzieżowych. Nowe narzędzia komunikacji tworzą niewątpliwie nową jakość w przestrzeni publicznej i z tego powodu zachodząca zmiana może mieć kapitalne znaczenie dla budowania efektywnego marketingu muzealnego, a tym samym dla przebudowy dotychczasowych działów marketingu w muzeach. Jestem przekonany, że nowe technologie komunikacyjne wpłyną na funkcjonowanie autorytetu instytucji muzealnej.

W potocznym znaczeniu autorytetem jest (lub autorytet ma) osoba, która dzięki zespołowi cech i kompetencji, poprzez swoje myśli, słowa i działanie, wpływa na kształtowanie się sądów lub postaw innych grup społecznych, uznających wpływ ten za wartościowy. Potrzeba istnienia osób i instytucji obdarzonych autorytetem była zawsze, zwłaszcza bardzo widoczna w sytuacjach kryzysowych czy zagrożenia. Autorytet określa hierarchie, sposoby zachowań, mechanizmy rozwiązywania problemów społecznych<sup>37</sup>. Ten nowy autorytet wyłaniający się we współczesnym społeczeństwie definiowany jest odmiennie niż tradycyjne *auctoritas spiritualis*. Jest to autorytet zbiorowy, którym może być grupa znajomych czy przyjaciół, i to ona ustawia hierarchie, których cechą podstawową jest krótkotrwałość. Budując współczesne strategie muzealne musimy mieć więc świadomość zmiany w funkcjonowaniu mechanizmów ustanawiania hierarchii społecznych, a w rezultacie liczyć się z zagrożeniem utraty przez muzeum budowanego przez dziesięciolecia autorytetu. Utrata, czy osłabienie autorytetu instytucji muzealnej może stać się poważnym problemem w wypełnianiu przez muzea zarówno misji muzealnej, jak i opisanych wyżej misji społecznych<sup>38</sup>. Oczywiście nie jest to jedyna potencjalna przyczyna osłabienia autorytetu instytucji muzealnej. Równie istotnymi mogą być obniżenie jakości tzw. produktu muzealnego, jak też nieprzebranie norm zawartych w *Kodeksie Etyki dla Muzeów* Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM).

Nie sposób jest też nie odnieść się do zmian zachodzących w kreacjach wystawienniczych, ponieważ w uwolnionej od estetycznych ograniczeń publicznej przestrzeni muzealnej pojawiają się różnego rodzaju formy ekspozycyjne. Początki eksperymentu ekspozycyjnego sięgają przełomu lat 70. i 80. XX w., kiedy zaproponowano wystawy o charakterze ahisterycznym: konfrontowania ze sobą dzieł sztuki wyrwanych z kontekstu topograficznego czy historycznego (m.in. kreacje kuratorów Rudiego Fuchsa, Jana Hoeta, Haralda Szeemanna). Nieco później, w latach 90. głośne były wystawy w renomowanych muzeach, tworzone przez wybitnych artystów, jak John Cage czy Peter Greenaway. Nie respektowali oni utrwalonego tradycją traktowania zarówno przestrzeni muzealnej, jak i hierarchii wartości obiektów muzealnych. Później nadszedł czas interwencji i konfrontacji w zastanych galeriach i ekspozycjach muzealnych<sup>39</sup>.

Ugruntował je Jean-Jacques Aillagon, dyrektor zespołu pałacowo-parkowego w Wersalu, były minister kultury Francji i były dyrektor Centre Pompidou w Paryżu, który w 2008 r. wprowadził do wielkiego apartamentu pałacu wersalskiego

dzieła Jeffa Koonsa, znanego amerykańskiego kontynuatora dadaizmu i pop-artu. Ale przede wszystkim artysty, którego otacza aura skandalisty, głównie za sprawą jego krótkiego małżeństwa z gwiazdą porno Iloną Staller, słynną Cicciliną. Inspiruje się on kiczowatymi bibelotami, tworząc cykle tzw. rzeźb ze szkła i plastiku. Mimo że ekspozycja ta spotkała się z bardzo różnymi reakcjami publiczności, to przez krytykę artystyczną przyjęta została bardzo przychylnie.

Aillagon kontynuował swój kontrowersyjny projekt i jesienią 2010 r. zaprezentował w królewskim apartamencie wystawę japońskiego artysty Takashiego Murakamiego, autora form przestrzennych na pograniczu malarstwa i rzeźby w rodzaju słynnego *Owalnego Buddy*. Aillagon miał w planach (od trzech lat nie jest już dyrektorem Wersalu) wystawy Maurizio Cattelana i francuskiego rzeźbiarza konceptualisty Bernarda Veneta (ta została zrealizowana w ogrodach wersalskich). Dodać też należy, że między prezentacjami wyżej wymienionych artystów w apartamentach wersalskich pokazywane były wystawy rzemiosła artystycznego, np. mebli srebrnych XVII i XVIII w., czy tronów monarszych z różnych epok historycznych i różnych kręgów geograficznych.

Wśród kuratorskich kreacji wystawienniczych, próbujących zainteresować współczesną publiczność dziełami sztuki dawnej w zabytkowym otoczeniu, wyróżnia się swą subtelnością ekspozycja starożytnych i neoklasycystycznych rzeźb, w znany z swych znakomitych kolekcji angielskim pałacu Chatsworth House. Jej autorem jest wybitny współczesny konceptualista i malarz, Irlandczyk Michael Craig-Martin. Usunął on na okres wystawy oryginalne podesty, na których stały klasyczne rzeźby i wprowadził w ich miejsce proste struktury, pomalowane na wybijający się swą wyrazistością kolor magenta (róż przechodzący w purpurowy). Artysta uznał, że współczesna publiczność straciła już ten rodzaj smaku, który pozwoliłby jej w sposób naturalny dealektować się klasyczną rzeźbą, i tylko silna, kolorystyczna interwencja pomoże przyciągnąć jej uwagę na historyczne dzieła sztuki<sup>40</sup>.

Po uznaniu za sukces w kręgach opiniotwórczych przypominanych wyżej wystaw trudno nadal utrzymywać, że takie ekspozycje to przykłady drugiego obiegu kultury. Tego typu kreacje wystawiennicze wysuwają się na plan pierwszy. Opowiada się za nimi liczna grupa ludzi między 18. a 50. rokiem życia, a jest to największa grupa konsumencka z sukcesem zagospodarowywana od pewnego czasu przez marketing wielkich korporacji, który coraz szerzej wykorzystuje nowe narzędzia komunikacji i zagarnia szeroko przestrzeń publiczną. Jestem przekonany, że tego typu wystawy kusić będą coraz większą liczbę kuratorów i specjalistów od marketingu, ponieważ wydaje się, że oczekuje ich spora grupa publiczności, przynajmniej w Europie Zachodniej. Nie można przemilczeć też faktu, że wystawy te budzą sprzeciw licznej publiczności, która chciałaby podziwiać w Wersalu przede wszystkim splendor i koncepcję przestrzenną wnętrza Ludwika XIV. Skoro jednak zakładamy typ muzeum otwartego na różną publiczność, musimy również brać pod uwagę inny, pozaelitarny odbiór sztuki. Oto kolejna aporia na długiej liście funkcji muzealnych o zdecydowanie ambivalentnym charakterze.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że w ciągu najbliższych lat podniesiona zostanie ranga pracy edukacyjnej we wszystkich typach muzeów. Wiele z nich już odniosło w tej dziedzinie sukcesy, przede wszystkim dlatego, że dotarły bezpośrednio

do potencjalnego klienta, co znaczy, że muzealnicy opuścili mury swojej instytucji i zainteresowali się jej otoczeniem. Pracę edukacyjną w muzeach prowadzą już nie tylko pracownicy działów edukacyjnych, ale też animatorzy kultury, antropolodzy, krytycy sztuki, artyści, a znakiem zmiany w modelu muzeum jest pojawienie się nowych określeń na zespoły prowadzące działania edukacyjne, np. „Education and Outreach”, „Community Programmes”, „Access and Learning” czy „Education and Community”<sup>41</sup>. Poważnym zagrożeniem dla muzealnych zajęć edukacyjnych są coraz bardziej rozszerzane programy szkolne nastawione na inne, niż humanistyczne przedmioty. Zorganizowanie wyjścia ze szkoły na zajęcia w instytucjach takich, jak muzea jest dla nauczycieli coraz trudniejsze. Trzeba pilnie zastanowić się nad możliwością atrakcyjnych zajęć muzealnych w samych szkołach. Nie zastąpi to oczywiście kontaktu z dziełem oryginalnym, ale pomoże w przekazaniu wiedzy o kanonie naszej kultury wizualnej oraz w wysiłkach zaszczepienia elementarnej wrażliwości i dobrego smaku. Należy więc negocjować ze szkołą, by przynajmniej od czasu do czasu dzieci i młodzież szkolna mogły odwiedzić muzeum, by odczuć muzealną atmosferę. Bo, jak mówi Wendy Woon, dyrektorka ds. edukacji w Museum of Modern Art w Nowym Jorku: *W wieku, w którym wizualne przeżycia stają się przedmiotem wzrastającego zainteresowania w debacie publicznej, wizyta w muzeum jest nie mającą swego odpowiednika okazją do bezpośredniego i osobistego kontaktu ze sztuką i ideami, a także sprzyja społecznemu doświadczeniu wymiany i dzielenia poglądów z kolegami studentami, nauczycielami i muzealnymi edukatorami*<sup>42</sup>.

W Polsce ważnym krokiem w kierunku otwarcia instytucji muzealnej jest oczywiście organizacja tzw. Nocy Muzeów. Kolejny krok właśnie stawiamy. Cztery rezydencje królewskie (Zamek Królewski na Wawelu, Zamek Królewski w Warszawie, pałac w Łazienkach, pałac w Wilanowie) ogłosiły jeden miesiąc w roku – listopad – miesiącem bezpłatnego wstępu na ekspozycje stałe oraz zajęcia edukacyjne. Od zeszłego roku wstęp do muzeów dla dzieci i młodzieży jest w zasadzie wolny (opłata wynosi 1 złoty). Decyzja bezpłatnego udostępnienia nie jest, jak chcą niektórzy komentatorzy muzealni, decyzją wynikającą ze strategii marketingowej. Wynika ona ze strategii społecznej. Istnieją bowiem osoby, dla których muzea są niedostępne, a przyczyną tej niedostępności jest nie tylko elitarny charakter instytucji muzealnej, ale coraz częściej bariera finansowa, nie do przekroczenia dla najbardziej części społeczeństwa.

Wydaje mi się, że zjawiskiem, które wywierać będzie duży wpływ na dalsze losy instytucji muzealnej w najbliższych dekadach jest boom inwestycyjny w muzealnictwie (ostatnio Daniel Passent rozpoczął nawet swój cotygodniowy felieton w „Polityce” od stwierdzenia, że *najszybciej rozwijającą się gałęzią przemysłu w Polsce jest muzealnictwo*<sup>43</sup> – można by je śmiało odnieść do całego świata). Zjawisko to jest stosunkowo proste do wyjaśnienia w odniesieniu do muzeów europejskich i amerykańskich. Ich rola w urbanistyce miejskiej ma długą tradycję: od początku wieku XIX były jednymi z najistotniejszych i najbardziej prestiżowych gmachów miejskich, a istotą ich misji stanowiła wiara w oświeceniowe ideały, głównie wiedzę i postęp, oraz przekonanie o cywilizacyjnej wyższości świata zachodniego, a także potrzeba definiowania tożsamości w procesie powstawania państw narodowych<sup>44</sup>. Zastanawiać więc mogą

podane niedawno prognozy na najbliższe 10 lat, dotyczące tzw. inwestycji kulturalnych. Mówi się, że ponad 100 mld funtów (tj. 500 mld złotych) ma zostać zainwestowane w „kulturalną infrastrukturę” (pod uwagę bierze się tylko te instytucje, których budowę już zaplanowano czy zaczęto, i te publiczne, które przeszły pozytywnie konsultacje społeczne)<sup>45</sup>. Znaczna część wspomnianej wyżej sumy ma zostać wydana na budowę nowych muzeów. Moją uwagę zwraca to, że większość tych inwestycji muzealnych ma być przeprowadzona nie w Europie i Ameryce Płn., gdzie instytucja muzealna jest silnie zakorzeniona, lecz w Azji (głównie w Chinach i Korei Płd.), na Bliskim Wschodzie, w Ameryce Płd., a nawet w Afryce. Komentatorzy tej informacji podkreślają, że inwestycji tych nie domaga się wcale, spragniona intensywniejszych przeżyć intelektualnych i estetycznych, publiczność muzealna lecz politycy, ludzie biznesu, aktywiści społeczni i deweloperzy. Najczęściej wymienia się cztery powody uzasadniające podjęcie inwestycji: 1. Rewitalizację zaniedbanych przestrzeni miejskich, 2. Generowanie nowych miejsc pracy, 3. Przerzucanie na muzea zadań edukacyjnych, które do tej pory były zadaniem sektora edukacji, a nawet zdrowia i opieki społecznej, 4. Łatwość w uzyskiwaniu przez prywatnych, bardzo bogatych inwestorów zwolnień podatkowych na inwestycje kulturalne. Realizacja tych inwestycji daje im satysfakcję osobistą i aplauz publiczny<sup>46</sup>.

Większość tych uzasadnień nie odnosi się do podstawowych, genetycznych funkcji instytucji muzealnych (wiedza, utrwalanie narodowej tożsamości). Czy znaczy to, że europejski model muzealny, który wyrasta z humanistycznych ideałów oświecenia oraz z potrzeby poszukiwania i utrwalania narodowych tożsamości, jest nieprzydatny do budowy nowej strategii inwestycji kulturalnych? Adrian Ellis, dyrektor the Global Cultural Districts Network, broni tego modelu pisząc, że *nasze europejskie muzea są instrumentami sięgającymi korzeniami wieku Oświecenia, dostarczającymi zwiedzającym przeżyć estetycznych i edukacji, lecz są też ciągle symbolami obywatelskich i narodowych postaw oraz triumfalnymi świątyniami naszego instynktu zachłannego zbierania rzeczy*<sup>47</sup>.

Muzeum, które powstało m.in. właśnie po to, aby postawić pytanie o przydatność europejskiego modelu w świecie pozaeuropejskim, jest muzealna kreacja stworzona przez Orhana Pamuka, najwybitniejszego żyjącego pisarza tureckiego, laureata w 2006 r. Nagrody Nobla w dziedzinie literatury. Jest on m.in. autorem wydanej w 2008 r. książki *Muzeum Nie-winności* i właśnie ona stanowi podstawę jego realnego, muzealnego przedsięwzięcia. Dokonał on inkarnacji w skali 1:1 muzeum opisanego szczegółowo w książce. Otwarte przez niego w zeszłym roku muzeum umieszczone zostało w czteropiętrowej kamienicy w centrum Stambułu<sup>48</sup>. Są tam ustawione 83 drewniane szafy-gabloty, które odnoszą się do 83 rozdziałów książki. Każda z gablot jest wypełniona zarówno obiektami tzw. ready made, jak i wykonanymi na zamówienie dziełami sztuki. Są one odbiciem 30-letniej współczesnej historii Stambułu: od roku 1975 (kiedy powieść się zaczyna) aż do 2005. Muzeum finansowane jest przez samego pisarza, który zgromadził tu tysiące obiektów. W pobliskim studio czteroosobowy zespół pracowników pomaga mu zbierać, segregować, a nawet produkować niektóre rzeczy.

Narratorem książki jest 30-letni Kemal Basmaci, syn bogatego przemysłowca stambulskiego. Zaręczony z wykształconą

w Paryżu zamożną panną o imieniu Sibel, spotyka przypadkowo swą daleką krewną Füsün, znacznie od niego uboższą, i nawiązuje z nią romans. Pewnego dnia Füsün znikła bez śladu, a Sibel zrywa zaręczyny. Zrozpaczony i samotny Kemal trafia po jakimś czasie do mieszkania, w którym Füsün mieszkała z rodzicami przed swym zniknięciem. Odnajduje tam Füssun, która w międzyczasie wyszła za mąż. Przez kolejne 9 lat składa on rodzicom Füsün 1500 wizyt, w trakcie których wynosi z ich domu tysiące pamiątek, które przypominają mu Füsün i kojarzą się z nią, począwszy od spinek do włosów i kolczyków, po kupony totolotka. Stworzone przez Pamuka realne Muzeum Niewinności odtworzyć ma w syntetyczny sposób miejsca związane z historią związku Kemala z Füsün. Wędrujemy po powierzchni liczącej 300 m<sup>2</sup>. Mapę zwiedzania znajdujemy w książce Pamuka, która jest rodzajem biletu do muzeum<sup>49</sup>. Atrakcją tego miejsca jest ciągle przekraczanie niewidocznej linii pomiędzy fikcją i rzeczywistością.

Jednak nie po to stworzył Pamuk swoje muzeum, by delektować się przenikaniem tych dwóch światów, czy epatować publiczność swoją brawurą i innowacyjnością, lecz po to, by odnieść się do nurtującego go w całej jego twórczości problemu zderzenia się dwóch cywilizacji i tradycji: Zachodu i Wschodu. Właśnie w tym kontekście Pamuk spogląda z ogromną przenikliwością na rolę i funkcję muzeów w dziejach ludzkości, a szczególnie w XIX i XX stuleciu. Dlatego wybiera w tym celu instytucję muzealną ponieważ zdaje sobie sprawę, że instytucja ta jest symbolem i wynalazkiem cywilizacji zachodniej, i rozumie rolę, jaką odegrały muzea w kształtowaniu państw narodowych, czym programowo przyczyniły się do umacniania zachodniego panowania na świecie. Bohater powieści Pamuka widzi instytucje muzealne jako *repozytoria tych rzeczy, z których cywilizacja zachodnia czerpie swoje bogactwo wiedzy, pozwalające przewodzić światu*<sup>50</sup>, a sam Pamuk stwierdził w jednym z wywiadów: [...] w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat świat nie-zachodni stara się usilnie osiągnąć poziom jaki nadał zachód swoim instytucjom muzealnym w budowaniu prestiżu i siły politycznej zachodnich państw<sup>51</sup>. Robi to wszystko po to, by zadać światu pytanie, czy reprezentująca zachodnią demokrację instytucja pełnić może tę samą funkcję i rolę w świecie wschodnim.

W ramach wspomnianej pogoni za ideologicznymi i politycznymi sukcesami osiąganymi dzięki potencjałowi gmachów i zbiorów muzealnych powstają ogromne zespoły muzealne w Emiratach Arabskich, w Korei Płd., a przede wszystkim w Chinach<sup>52</sup>. W Abu Dhabi (Abu Zabi) kończy się budowa muzeum Louvre Abu Dhabi. Jest ono częścią 30-letniej umowy miasta Abu Dhabi z rządem francuskim. Koszt budowy muzeum wynosi co prawda tylko 100 mln euro, ale Francuzi otrzymują dodatkowo 525 mln dolarów za markę Luwru i 747 mln dolarów za wypożyczenie dzieł sztuki i doradztwo w zakresie zarządzania. Autorem projektu jest najwybitniejszy francuski architekt Jean Nouvel. Muzeum, podobnie jak inne, usytuowane jest na sztucznej wyspie Saadiyat. Otwarcie tej pływającej kopuły, ze światłem we wnętrzu stwarzającym wrażenie promieni słonecznych filtrowanych przez liście palm (jak określił to sam autor), przewidywane jest w przyszłym roku. Pozostałe muzea, jak oddział Guggenheima projektowany przez Franka Gehry'ego, Zayed National Museum – dzieło sir Normana Fostera, Muzeum Morskie projektowane przez Tadao Ando i Performing Art Center – dzieło Zahi Hadid, mają

być oddane w późniejszych latach. Inwestycje w Emiratach są na ogół wszystkim dobrze znane i szeroko omawiane w mediach.

Trudno jednak mówić o przyszłości europejskiego modelu muzeum bez głębszej analizy niezwykłego boomu muzealnego w Chinach. W 2000 r. zarejestrowanych było tu 1198 muzeów. Według szacunku dokonanego na koniec roku 2012 liczba ta wyniosła 3400 – w większości są to nowo powstałe instytucje muzealne. W ciągu 12 lat liczba budynków muzealnych wzrosła o 2202, a więc średnio przybywało ok. 180 muzeów rocznie. Tylko w latach 2008–2010 budżet państwa wydał na ten cel ponad 800 mln dolarów<sup>53</sup>. Według innych szacunków, opublikowanych przez „The Economist” na koniec 2012 r., miało to być nawet 3866 muzeów<sup>54</sup>. Oczywiście można się spierać, czy wszystkie budynki zaliczone do kategorii muzeów odpowiadają naszym kryteriom, na podstawie których uznajemy instytucję za muzealną, ale nawet jeśli tak nie jest, to i tak liczba powstałych muzeów jest imponująca. Jane Perlez pisze w „New York Times”, że *boom w budowie muzeów w Chinach, który niektórzy eksperci porównują z ekspansją muzeum w Stanach Zjednoczonych w końcu wieku XIX wiąże się z poczuciem narodowej dumy, co spotyka się z poparciem rządu*<sup>55</sup>. Zjawisko to obejmuje nie tylko ogromne aglomeracje miejskie, jak Pekin, Szanghaj czy Kanton, ale także odległą prowincję. W samych suchych liczbach nie można wyrazić znaczenie tego gwałtownego rozwoju. Trzeba przede wszystkim docenić ogromny ładunek symboliczny, jakie niosą nowo otwierane muzea – ładunek zarówno społeczny, jak i polityczny, a nawet gospodarczy. Finansujący budowę nowych architektonicznych ikon miast chińskich mają świadomość symbolicznej mocy budynków muzealnych. Dlatego też zapraszają do współpracy najwybitniejszych architektów z całego świata, w tym też architektów chińskich, np. Pei Zhu czy Wang Shu nagrodzonego architektonicznym Noblem, czyli Nagrodą Pritzкера. W ostatnich latach w Chinach pracuje aż ośmiu laureatów tej nagrody, w tym Zaha Hadid, Steven Holl, Arata Izosaki, I.M. Pei, David Chipperfield, Rem Koolhaas. Wśród kilkuset nowych muzeów zainteresowanie budzi m.in. projekt Pingtang Art Museum, realizowany przez pekińskich architektów pracowni MAD. Muzeum planowane jest jako centralny punkt nowego miasta, usytuowanego na wyspie Pingtang w pobliżu Tajwanu (obecnie na wyspie znajdują się baza wojskowa i wieś rybacka). Zamiar zmiany charakteru zagospodarowania wyspy z militarnej na cywilną ma być postrzegany jako wyraz pokojowej polityki wobec Tajwanu. Będzie to też największe w Azji muzeum prywatne, liczące 40 000 m<sup>2</sup> powierzchni.

W Korei Południowej ma też powstać kilkanaście nowych muzeów projektowanych przez wybitnych architektów światowej klasy. Jedno z nich, Mimesis Museum w nowo założonym mieście Paju Book City, autorstwa słynnego Álvara Siza, to również muzeum prywatne. Zostało przeznaczone na dużą kolekcję sztuki współczesnej i ma stać się turystyczną atrakcją miasta.

Aby w pełni zdać sobie sprawę jakie konsekwencje może mieć muzealny boom chiński na zachodni model muzeum, należy koniecznie wsłuchać się w toczącą się dyskusję dotyczącą tego zjawiska. Podnosi się przede wszystkim fakt, że odwiedzanie muzeów nie jest w Chinach normalną praktyką i że muzeum grozi z tego powo-

du brak zainteresowania ich działalnością, co przełoży się na niską frekwencję. Uważa się też, że działalność ściśle muzealna zejdzie na drugi plan, a obszerne, dobrze wyposażone gmachy muzealne staną się przede wszystkim miejscem politycznych lub biznesowych spotkań. Zwraca się także uwagę na brak fachowego personelu muzealnego, głównie kuratorskiego. Na sympozjum zorganizowanym w 2012 r. w Rockbund Art Museum w Szanghaju Philip Dodd, przewodniczący grupy konsultacyjnej „Made in China” zarzucał nawet nowym muzeom chińskim, że starają się kopiować zachodnie wzorce architektoniczne, sposoby zarządzania muzeami i metody pracy z publicznością, a tym samym podążają za modelem stworzonym przez świat zachodni w wieku XX. A tak naprawdę nowe muzea chińskie są, według niego, znacznie bardziej otwarte na praktyki komercyjne i swoim potencjałem wskazać by mogły drogę, którą w przyszłości pójdy muzea na całym świecie. Na tym samym sympozjum kurator i krytyk Hou Hanru podał w wątpliwość stałą naturę instytucji muzealnej, twierdząc, że skoro sklep może zmieniać się co pięć lat, to dlaczego muzeum nie może<sup>56</sup>.

Rysuje się więc w Chinach odmienny niż zachodni model muzeum. Europejscy muzealnicy spoglądają na niego z dużym niepokojem, jak na coś, co nie jest zgodne ze standardami muzealnymi, a przede wszystkim podważa tradycyjny „genetyczny kod” tej instytucji. Jestem jednak przekonany, że chiński przykład nie pozostanie niezauważony.

Chiński boom muzealny czy prowokacja muzealna Pamuka otwiera nam też szerzej oczy na nowe formy kulturalnego imperializmu (zwanego eufemistycznie dyplomacją kulturalną), jaką na szeroką skalę uprawiają europejskie potęgi oraz Stany Zjednoczone. Podstawowym narzędziem kulturalnej ekspansji jest muzeum. Przykładem dostarcza paryskie Centre Pompidou, które przed dwoma laty otworzyło swój oddział w Metz i planuje kolejne poza Francją: w Brazylii, Indiach i Chinach. Luwr, który od roku ma oddział w Lens, buduje już pod swoją marką muzeum w Abu Dhabi. Podobne działania podejmują od lat petersburski Ermitaż i Fundacja Guggenheima.

Zjawiskiem, które może wywrzeć wpływ na dalsze losy instytucji muzealnej w najbliższych dekadach jest powstawanie nowych muzeów prywatnych, które w sposób znaczący nasiliło się w ciągu ostatnich kilku lat. Takie postępowanie znacznej części prywatnych kolekcjonerów raczej nie wynika z chęci zaspokojenia w ten sposób własnej próżności, czy z braku spadkobierców, lecz z chęci podzielenia się swym artystycznym bogactwem z szeroką publicznością, ale w taki sposób, by była ona świadoma, kto z nią tym bogactwem się dzieli. Duże publiczne muzea nie zawsze bowiem wywiązywały się z obowiązku wyraźnego informowania o proveniencji zbiorów, zaniedbywały też kontakty ze swoimi darczyńcami.

Nowe prywatne muzea stają się niezwykle ważnym elementem w kulturalnej przestrzeni miast. Także dlatego, że zatrudniają fachowy personel muzealny i konserwatorski, oferują interesujące programy edukacyjne i naukowe. Powstały już dosłownie setki takich muzeów<sup>57</sup>.

Również w Polsce zaczynają powstawać muzea prywatne, wśród których na uwagę zasługuje m.in. muzeum sztuki Villa La Fleur w Konstancinie, założone przez Marka Roefflera i poświęcone sztuce École de Paris. Kolekcjoner organi-

zował już kilka ważnych wystaw monograficznych i wydał kilka katalogów twórczości malarzy reprezentujących École de Paris<sup>58</sup>. Jest wiele powodów by uznać, że tendencja ta będzie kontynuowana. Twierdzą tak, ponieważ nierówności majątkowe się pogłębiają, a nie zmniejszają, a superklasa międzynarodowych kolekcjonerów się powiększa. To są potencjalni fundatorzy i właściciele nowych muzeów.

Według najnowszych danych publikowanych przez magazyn „Forbes”<sup>59</sup> na świecie działa 1645 miliarderów dolarowych, co znaczy, że w ciągu ostatnich 3 lat liczba ich wzrosła o ponad 400 osób, a w ciągu 6 lat prawie czterokrotnie. Wartość majątku tych 1645 bogaczy szacowana jest na 6,4 bln dolarów, a więc znacznie więcej niż całej gospodarki Niemiec.

W tej sytuacji muzea publiczne – znacznie większe i starsze niż prywatne – z charakterystycznym dla nich brakiem elastyczności organizacyjnej, mogą nie nadążyć za dynamiką prywatnych instytucji muzealnych. Wpływa na to wiele czynników, a przede wszystkim sposób zarządzania instytucjami. W muzeach publicznych obowiązują silnie zhierarchizowane drogi podejmowania decyzji, ograniczane dodatkowo przez przepisy ustaw o finansach publicznych i przetargach publicznych, różnego rodzaju limity budżetowe i związane z tym „zamrożenia” zatrudnienia. Jak w takich warunkach sprostać oczekiwaniom nowej publiczności i wypracować atrakcyjną ofertę dla nowych kolekcjonerów, zachęcając ich do współpracy? Ofertę, która byłaby dla kolekcjonerów bardziej atrakcyjna niż budowanie przez nich swojego własnego muzeum. Zwłaszcza, że te najbogatsze znakomicie się rozwijają, chociaż ostatnio niektóre z muzeów prywatnych przeżywają kryzys<sup>60</sup>.

I sprawa, moim zdaniem, najważniejsza. Wraz ze wzrastającą liczbą prywatnych muzeów wzrastać będzie ich wpływ na praktykę muzealną, przede wszystkim na sposób zatrudniania polegający, ogólnie mówiąc, na odejściu od zatrudniania muzealników na pełnych etatach na rzecz zatrudniania kuratorów ekspertów w trybie zadaniowym. Dotyczyć to będzie także służb konserwatorskich i innych służb pomocniczych. Zasady zalecane przez kodeksy etyczne ICOM staną się w tej sytuacji bezprzedmiotowe. Łatwo będzie więc zmienić politykę muzealną np. wobec takich problemów jak *deaccessioning* (sprzedaż obiektów z własnych zbiorów). Muzeum publiczne, by dorównać ekonomicznym możliwościom i dynamice muzeów prywatnych, będzie musiało stać się bardziej otwarte nie tylko dla publiczności, ale też wobec własnych zbiorów, dotychczas w zasadzie nietykalnych i zamkniętych, w większym stopniu ograniczonych barierami etycznymi niż prawnymi. Muzeum prywatne, nie kierujące się sztywnymi zasadami, środowiskowymi hierarchiami czy regułami postępowania, bez ograniczeń proponować będzie niekonwencjonalne narracje.

Na drodze muzeów publicznych w realizacji ich misji i statutowych zadań zaczynają się też piętrzyć inne, trudne do przewidzenia przeszkody. Seria niespotykanych katastrof i kataklizmów, poszerzona o zagrożenia terrorystyczne, bez wątpienia powodować będzie ograniczenia nie tylko w ruchu turystycznym, ale także w przemieszczaniu dzieł sztuki z miejsc ich stałego przechowywania do innych miejsc ekspozycji. Za tym pójdzie (a może nawet należałoby powiedzieć – już idzie) wzrost kosztów ubezpieczeń i zabez-



pieczeń transportu. Koszty wystaw czasowych rosną z dnia na dzień. W połączeniu z, przedstawioną wyżej, trudną sytuacją ekonomiczną muzeów wszystko to ograniczyć może w najbliższej przyszłości liczbę interesujących wydarzeń muzealnych. Uderzyło to przede wszystkim w małe i biedniejsze instytucje muzealne.

Zmieni się, jak już wcześniej mówiłem, mapa światowego muzealnictwa. Na plan pierwszy (czego się w Europie obawiamy) wysuwać się zaczną muzea państw prężnie się rozwijających, jak wspomniane Chiny, Indie, Emiraty Arabskie, które z jednej strony dysponować zaczynają nowoczesnymi budynkami muzealnymi, o bogatej i nowoczesnej infrastrukturze zdolnej do sprostania stawianym warunkom konserwatorskim i bezpieczeństwa, a z drugiej – są znacznie mniej wymagającymi klientami w zakresie poziomu artystycznego wypożyczanych obiektów, niż bardziej wyczulone na punkcie arcydzieł muzea europejskie i amerykańskie. Na przykład wystawa malarstwa włoskiego, na którą złożyły się eksponaty z magazynów Gallerii Uffizi we Florencji, prezentowana w najbardziej prestiżowym muzeum w Szanghaju w czasie Expo 2010, i bardzo licznie odwiedzana, została w Polsce odrzucona przez nasze muzea, jako mało atrakcyjna. W tym kontekście warto zauważyć, że w rankingu najbardziej uczęszczanych wystaw na świecie w roku 2013, w pierwszej dziesiątce znalazło się aż osiem wystaw zorganizowanych w muzeach i galeriach tajwańskich, japońskich i brazylijskich, a najwyższą frekwencję, ponad milion zwiedzających, miała wystawa sztuki i kultury chińskiej dynastii Zhou (1045–256 p.n.e.), pokazywana w National Palace Museum w Tajpej na Tajwanie<sup>61</sup>.

Nowym obszarem eksploatacji muzealnej dla Europy i Stanów Zjednoczonych staną się kraje afrykańskie i biedniejsze kraje azjatyckie. Z ich strony znacznie skromniejsze będą zarówno wymagania finansowe, jak i konserwatorskie, a nasz europejski czy amerykański wyspecjalizowany marketing może „sprzedać” te wystawy jako niezwykle, egzotyczną atrakcję.

Należy więc postawić pytanie: co dalej z wielkoskalowymi wystawami, określanymi często jako *blockbuster exhibitions*<sup>62</sup>. Z pozoru wydawać by się mogło, że jest to problem marginalny, dotyczący zjawiska ograniczonego zasadniczo tylko do muzeów sztuki. Ale moim zdaniem warto się nad nim zastanowić ze względu na ogromną rolę, jaką wystawy te odgrywają w działaniach promocyjnych całego sektora muzealnego. Mimo że dotyczą bezpośrednio garstki światowych potentatów muzealnych, to organizowane przez nie wystawy, które przyciągają wielomilionową publiczność, rzucają światło na całe muzealnictwo i służą znakomicie jego promocji<sup>63</sup>.

Nowoczesna *blockbuster exhibition*, która dała początek zjawisku tego rodzaju, powstała w latach 70. XX w., kiedy Thomas Hoving, legendarny dyrektor The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, wystawą Tutanchamona zainicjował serię takich ekspozycji. Celem tych pokazów było przyciągnięcie jak największej liczby odwiedzających i, co było tego konsekwencją, uzyskanie wysokich dochodów ze sprzedanych biletów wstępu i towarzyszących wystawie wydawnictw.

Od pewnego czasu zarówno komentatorzy życia kulturalnego, jak i szefowie działów marketingowych w muzeach zadają sobie pytanie o przyszłość tych wydarzeń, będących

często najistotniejszym elementem działalności wielkich muzeów światowych. Czy więc czasy *blockbuster exhibitions* przeminęły?

Muzealnicy i organizatorzy takich wystaw są zgodni, że tak długo, jak muzea będą ich potrzebowały, by utrzymać równowagę budżetową, wystawy typu *blockbuster* będą organizowane. Uważam jednak, że z różnych powodów zmieniają one swój charakter. Słusznie Giles Waterfield, wybitny krytyk i muzealnik brytyjski, zwrócił niedawno uwagę, że wyczerpują się możliwości organizowania wystaw wokół kilku wybitnych artystów, jak Vermeer, Michał Anioł, Leonardo, Caravaggio, Rembrandt, najwięksi impresjoniści, postimpresjoniści, Picasso. Z kolei David Bomford, dyrektor Getty Museum w Los Angeles uważa, że wielkoskalowe wystawy będą coraz trudniejsze do realizacji również ze względu na opory w wypożyczeniu ważnych dzieł sztuki, i to nie tylko z powodu ochrony konserwatorskiej, ale też ze względu na coraz bardziej skomplikowane (a przez to drogie) procedury prawne związane z wypożyczeniami<sup>64</sup>.

Zużyciu ulega też formuła odwołująca się do określeń „skarby”, „splendor”, „królewskość” czy „cesarskość” w tytułach wystaw. Przeszłość dla młodszego pokolenia nie jest już tak atrakcyjna, jak dla pokolenia starszego. Nowa publiczność śmieiej spogląda w przyszłość. Wyrazem tego jest wspomniana już przeze mnie, wzrastająca z roku na rok, frekwencja na wystawach sztuki współczesnej. Również na uniwersyteckich kierunkach historii sztuki w USA i Europie Zachodniej zainteresowanie studentów kieruje się bardziej ku sztuce nowoczesnej i współczesnej niż ku sztuce dawnej<sup>65</sup>. Coraz częściej też wystawy organizowane będą ze zbiorów własnych instytucji muzealnych, a nie z dzieł wypożyczanych z zewnątrz, szczególnie wtedy, kiedy muzea te dysponują bogatymi, a rzadko pokazywanymi zasobami interesujących dzieł czy obiektów.

Dla przewidzenia charakteru przyszłych wielkoskalowych wystaw sztuki pouczające mogą być światowe statystyki frekwencji na wystawach muzealnych. Co roku „The Art Newspaper” w swoim kwietniowym wydaniu publikuje dane dotyczące wystaw w muzeach sztuki i galeriach publicznych. Na czołowych miejscach tych statystyk od lat znajdują się wystawy sztuki współczesnej (rankingi te układa się w zależności od frekwencji dziennej, a nie ogólnej liczby osób, które obejrzały wystawę). Pokazną frekwencję dzienną miała na przykład w 2011 r. wystawa sztuki współczesnej Anisha Kapoora w Grand Palais w Paryżu – blisko 7 tys. osób. Z kolei w 2013 r. wystawę Jamesa Turrella w Guggenheim Museum w Nowym Jorku obejrzało blisko 473 tys. osób (dziennie 5610 osób), a Claesa Oldenburga w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej blisko 600 tys. osób (dziennie ponad 5181 osób). Do Saatchi Gallery w Londynie regularnie przychodzi na wystawy kilka tysięcy osób dziennie (np. w 2013 r. wystawę „Breaking the Ice: Moscow Art 1960-80s” obejrzało 612 tys. osób (dziennie 5234 osoby)<sup>66</sup>. Publiczność przyciągają nie tylko malarstwo i rzeźba, ale także inne rodzaje sztuk wizualnych. Coraz częściej są to fotografia i moda. Biennale fotografii paryskiej „Photoquai” w Musée du quai Branly przyciągnęło w 2011 r. 438 225 osób (dziennie 7304 osoby), a wystawa Annie Leibovitz w petersburskim Ermitażu – 440 tys. osób (dziennie 5757 osób)<sup>67</sup>. Za wydarzenie przełomowe pod tym względem uznano przyjęcie w 2012

i 2013 r. wystawy fotograficznej „Seduced by Art: Photography Past and Present” w National Gallery w Londynie, pokazującej związek sztuki fotograficznej z malarstwem wielkich mistrzów<sup>68</sup>.

Wystawy wybitnych kreatorów mody wkroczyły co prawda do muzeów już dość dawno, i już w 1970 r. podziwiać można było w rzymskim muzeum etruskim w Villa Giulia wystawę słynnego Roberta Capucciego, a w 1980 r. Pierre’a Cardina w The Costume Institute przy The Metropolitan Museum of Art, ale podobnie jak w przypadku fotografii, dopiero ostatnie kilka lat przyniosło falę różnorodnych w charakterze wystaw mody. Zjawisku temu poświęciły obszernie artykuły Joanna Bojańczyk<sup>69</sup> i Monika Małkowska<sup>70</sup>, co zwalnia mnie od prezentowania na tych łamach dosłownie setek wystaw, których tematem są kreacje najwybitniejszych projektantów mody, kreacje należące niegdyś do znanych osobistości naszego świata, lub też monograficzne pokazy poświęcone różnym rodzajom ludzkiego odzienia. Wspomnę tylko o jednej wystawie ze względu na jej niezwykłą scenografię i sukces, jaki odniosła w Rzymie latem 2007 r. – „Valentino a Roma, 45 Years of Style” w Museo dell’Ara Pacis, urzekającej wyrafinowaną linią prezentowanych sukien Valentina w konfrontacji z subtelnością arcydzieła rzeźby antycznej, jakim jest tytułowy ołtarz pokoju.

Najbardziej cieszy to, że coraz więcej wystaw przyciągających szeroką publiczność ma również charakter naukowy. Taka była ekspozycja „La Sainte Anne, l’ultime chef-d’oeuvre de Léonard de Vinci” w Luwrze (29.03–25.06.2012) i wystawa portretu renesansowego „Gesichter der Renaissance” w Bode-Museum w Berlinie (25.08–20.11.2011) czy pokazy w Centre Pompidou poświęcone twórczości Matisse’a – „Matisse. Paires et Séries” (07.03–18.06.2012) i Muncha – „Edvard Munch, L’oeil moderne” (21.09. 2011–23.01.2013), a dwa lata temu w paryskim Luwrze wystawa „Raphaël. Les dernières années” (11.10.2012–14.01.2013).

Typem wystaw, które wymagają ogromnych budżetów, ale mają znaczną wartość w badaniach nad kolekcjonerstwem, są wystawy, których celem jest umieszczenie dawno sprzedanej kolekcji dzieł sztuki z powrotem w miejscu, w którym kolekcja była dawniej eksponowana, lub wystawienie zespołu zabytków muzealnych w warunkach przestrzennych podobnych do tych, w jakich niegdyś dzieła te były prezentowane, czyli odtworzenie kontekstu przestrzennego. Taką ekspozycją była urządzona w 2012 r. w Galerii Borghese w Rzymie wystawa „I Borghese e l’Antico” (07.12.2011–09.04.2012), będąca bezprecedensową próbą rekonstrukcji *in situ* antycznej kolekcji rzeźb rodziny Borghese, sprzedanej przed 200 laty do paryskiego Luwru.

Z kolei w Houghton Hall w Anglii, w dawnym pałacu należącym do jednego z najwybitniejszych angielskich kolekcjonerów Roberta Walpole’a, pokazano w 2013 r. wystawę zatytułowaną „Houghton Revisited” (17.05–29.09.2013), prezentującą znakomitą kolekcję malarstwa Walpole’a, która została sprzedana przez jego syna Horacego w 1779 r. carycy Rosji Katarzynie II i od tego czasu pokazywana jest w petersburskim Ermitażu. W Houghton Hall obrazy powieszono dokładnie w tych miejscach, w których wisiały przed 234 laty (m.in. van Dyck, Poussin, Murilla, Rubens, Rembrandt).

W 2014 r. dla zespołu chrześcijańskich zabytków z terenu najbliższych królestw Nobadii i Makurii, a przede wszystkim malowideł ściennych z katedry w Faras, stworzono w Muzeum Narodowym w Warszawie warunki ekspozycyjne nawiązujące do układu przestrzennego miejsc, z których dzieła te pochodziły. Powstał w ten sposób nie tylko unikalny nastrój miejsca sakralnego, ale zrekonstruowano pierwotne, wzajemne relacje między wystawionymi zabytkami.

Nie sposób nie zwrócić też uwagi na znacznie silniejsze, niż dotychczas, traktowanie wystaw jako projektu o charakterze politycznym. Taką ekspozycją była zorganizowana w 2011 r. przez trzy niemieckie muzea – z Drezna, Berlina i Monachium – wystawa oświecenia europejskiego „Kunst der Aufklärung” w Narodowym Muzeum Chin w Pekinie (01.04.2011–24.03.2012), pokazująca ponad 500 obiektów na powierzchni prawie 3000 m<sup>2</sup>. Strona niemiecka przeznaczyla na jej organizację sumę 6,6 mln euro. Wspomnieć należy też o zorganizowanej przez Zamek Królewski w Warszawie megawystawie „Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” w berlińskim Martin-Gropius-Bau (21.09.2011–08.01.2012) z 700 obiektami eksponowanymi na powierzchni 3000 m<sup>2</sup>. Koszt wystawy szacowany był na ponad 2 mln euro.

Można więc śmiało przewidywać, że wielkie wystawy nadal będą prezentowane, zmieniają tylko swój charakter na bardziej innowacyjny i bardziej wyszukany intelektualnie, co wcale nie dziwi, kiedy bowiem elementarz sztuki został już przez masową publiczność przyswojony, nadszedł czas na ambitniejsze przeżycia.

Nie muszę przekonywać, że tak poważne zmiany w modelu instytucji przyniesie muszą zmiany w ich zarządzaniu (m.in. na wzór modeli korporacyjnych), a nowe, znacznie poważniejsze obowiązki i powinności wobec społeczeństwa każą spojrzeć raz jeszcze na problem finansowania kultury. Prognozy w tych dwóch obszarach: zarządzania i finansowania kultury muszą być jednak przedmiotem oddzielnego opracowania.

Na podstawie przedstawionych wyżej rozważań można się pokusić o sformułowanie kilku prognoz dotyczących przyszłości instytucji muzealnej.

1. Muzeum nadal będzie nastawione na kolekcjonowanie, badanie i konserwację dzieł sztuki oraz na różnorodną działalność edukacyjną. Przyczyną jest prosta: po to wynaleziono muzeum i nikt muzeum w wypełnianiu tych obowiązków nie zastąpi.
2. Muzeum będzie otwarte na inne, niż tradycyjne, formy kontaktu z kolekcjonowanymi obiektami.
3. Muzeum będzie otwarte na różnorakie, nieograniczone konwenansami i akademickimi rygorami, narracje muzealne.
4. Znacznie częściej, niż dotychczas, organizowane przez muzea wystawy będą wykorzystywane jako narzędzia polityki społecznej i w tzw. miękkiej dyplomacji.
5. Muzea publiczne, pod wpływem impulsów ze strony gospodarki rynkowej i dynamiki muzeów prywatnych, przyjmą bardziej funkcjonalne sposoby zarządzania, finansowania i gospodarowania majątkiem muzealnym, a w obliczu nowych form komunikacji społecznej przebudują swoje komórki odpowiedzialne za działania marketingowe.
6. Ważnym elementem działalności światowych muzeów sztuki pozostaną organizowane przez nie wielkoskalo-

we wystawy czasowe. Zmieni się jednak ich charakter – odejdą od uproszczonych wystaw arcydzieł w kierunku pokazu pogłębionego intelektualnie, dotykającego istoty procesu twórczego oraz nurtujących ludzi problemów społecznych.

7. W Polsce muzea będą znacznie silniej, niż dotychczas, wykorzystywane w strategii państwa do minimalizowania dystansu cywilizacyjnego w stosunku do rozwiniętych państw Unii Europejskiej.

Przedstawione wyżej wnioski niewiele różnią się od tych, które kończyły mój tekst zamieszczony w pokongresowej publikacji w 2009 r., a które proponowały wypracowanie formuły łączącej model muzeum jako miejsca kontemplacji, kontaktu z oryginałem, badań naukowych oraz wszech-

stronnej pracy edukacyjnej z modelem muzeum działającym w nowej formule, przemawiającej do dużej części publiczności, a przede wszystkim do wyobraźni polityków<sup>71</sup>.

Daniel Preziosi, opisując w swych artykułach dotyczących instytucji muzealnych ich funkcjonowanie, przyrównuje muzea do „maszyny”. Przyjmując tę metaforę, można by powiedzieć, że w funkcjonującej już ponad 250 lat maszynie sporo części należałoby naprawić lub wymienić i zastąpić technologicznie sprawniejszymi. Naprawę przeprowadzać należy jednak świadomie i rozsądnie, tak by w jak najmniejszym stopniu naruszać istotę tego rewolucyjnego wynalazku. Zbytne jego naruszenie bowiem mogłoby spowodować utratę tych funkcji, których nie mogłaby pełnić żadna inna instytucja, gdyby muzeum przestało istnieć<sup>72</sup>.

**Streszczenie:** O potrzebie zmiany ukształtowanego w XIX w. modelu instytucji muzealnej mówi się przynajmniej od poł. XX stulecia. Model ten, określany jako muzeum nowoczesne, lub modernistyczne był wytworem głębokich przemian społecznych, które miały miejsce w Europie w XVIII i XIX w., a istotę jego misji stanowiła wiara w oświeceniowe ideały, głównie w wiedzę i postęp oraz przekonanie o cywilizacyjnej wyższości świata zachodniego nad resztą ówczesnego świata, jak też potrzeba definiowania tożsamości narodowych w procesie powstawania państw narodowych. Sądząc z wypowiedzi uczonych, krytyków i muzealników rysują się jednak dwa różniące się stanowiska odnośnie istnienia tego modelu we współczesnym świecie. Jedni widzą muzeum nadal jako oddzielny świat, z dala od społecznych i politycznych nacisków, a drudzy jako demokratyczny sposób dostępu do sztuki, a nawet jako instytucję poprawną politycznie, usiłującą przyciągnąć do siebie wykluczone przez historię grupy społeczne.

Wśród zjawisk i trendów, które mogą wpłynąć na zmianę dotychczasowego modelu muzeum wymienia się nowe technologie, komercjalizację i globalizację. Autor proponuje dodać też takie, jak zmiana charakteru instytucji muzealnej pod wpływem ogromnego boomu muzealnego w krajach dalekiego wschodu, głównie w Chinach, w Emiratach Arabskich, w Afryce i Ameryce Południowej, jak też problemy związane z nową hierarchizacją społeczną, czy z pokoleniowym różnicowaniem publiczności muzealnej. Na zmianę wpłynąć też może wzrastająca liczba prywatnych muzeów

i ich wpływ na praktykę muzealną. Muzeum publiczne, by sprostać ekonomicznym możliwościom i dynamice muzeów prywatnych, będzie musiało być otwarte nie tylko dla publiczności, ale też dla swych kolekcji, dotychczas w zasadzie niedotykanych i zamkniętych, bardziej etycznymi niż prawnymi barierami.

Na podstawie przedstawionych rozważań autor uważa, że instytucja muzealna będzie: nadal nastawiona na kolekcjonowanie, badanie i konserwację obiektów oraz na różnorodną działalność edukacyjną; otwarta na inne, niż tradycyjne, formy kontaktu z kolekcjonowanymi obiektami; otwarta na różnorakie, nie ograniczone konwenansami i akademickimi rygorami, narracje muzealne. A także: organizowane przez muzeum wystawy znacznie częściej niż dotychczas będą wykorzystywane jako narzędzia polityki społecznej i w tzw. miękkiej dyplomacji; muzea publiczne pod wpływem impulsów ze strony gospodarki rynkowej i dynamiki muzeów prywatnych przyjmą bardziej funkcjonalne sposoby zarządzania, finansowania i gospodarowania majątkiem muzealnym, a w obliczu nowych form komunikacji społecznej przebudują swoje komórki odpowiedzialne za działania marketingowe; ważnym elementem działalności światowych muzeów sztuki pozostaną nadal organizowane przez nie wielkoskalowe wystawy czasowe; w Polsce muzea będą znacznie silniej, niż dotychczas, wykorzystywane w strategii państwa do minimalizowania dystansu cywilizacyjnego w stosunku do rozwiniętych państw Unii Europejskiej.

**Słowa kluczowe:** ciągłość kulturowa, zmiana kulturowa, muzeum prywatne, wystawa muzealna, publiczność muzealna.

## Przypisy

\* Niniejszy tekst jest poszerzoną wersją dwóch prezentowanych już wcześniej wystąpień: w 2009 r. w ramach sympozjum problemowego na Kongresie Kultury Polskiej w Krakowie oraz w 2012 r. na sesji „Muzeum kościelne w perspektywie zadań i trendów współczesnego muzealnictwa”. Por. A. Rottermund, *Muzeum w procesie przemian*, w: *Muzeum – przestrzeń otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej*, 23-25.09.2009; A. Rottermund (moderator), Warszawa 2010, s. 13-26; A. Rottermund, *Muzea. Prognoza*, w: *Muzeum kościelne w perspektywie zadań i trendów współczesnego muzealnictwa*, Materiały z sesji naukowej w dniach 14-15 czerwca 2012 r., Katowice 2013, s. 57-66.

<sup>1</sup> Proces narodzin nowoczesnego muzeum ma obszerną bibliografię, z której na szczególną uwagę zasługują: A. McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994 oraz materiały konferencji „Enlightening the British: Knowledge, discovery and the museum in the eighteenth century”, która odbyła się w Londynie w dniach 4-6 kwietnia 2002 r. z okazji 250-lecia British Museum. R.G.W.Anderson, M.L. Caygill, A.G. MacGregor i L. Syson (red.), *Enlightening the British: Knowledge, discovery and the museum in the eighteenth century*, London 2003. Por. też D. Preziosi, *Nowoczesność ponownie: Muzeum jako „trompe l’oeil”*, w: M. Hussakowska, E.M. Tatar (red.), *Display. Strategia wystawiania*, Kraków 2012, s. 65-79.

- <sup>2</sup> P. Vergo (red.), *The New Museology*, London 1989.
- <sup>3</sup> Uważam, że z nowszych tekstów na uwagę zasługują m. in.: M.E. Patterson, *Teaching Tolerance through Objects of Hatred: The Jim Crow Museum of Racist Memorabilia as "Counter-Museum"*, w: E. Lehrer, C.E. Milton, M.E. Patterson (red.), *Curating Difficult Knowledge. Violent Pasts in Public Places*, Houndmills (Basingstoke) 2011, s. 55-71; S.E. Weila, *Making Museums Matter*, Washington, DC 2002; A. Davisa, A. Desvallées, F. Mairesse'a, *What is a museum?*, München 2010; czy G. Blacka, *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, London and New York 2012.
- <sup>4</sup> P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
- <sup>5</sup> M. Popczyk (red.), *Muzeum Sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006; Por. też A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum i perspektywy „Nowej Muzeologii”* i M. Zając, *Nowa muzeologia, lub jak spojrzeć w oczy Meduzie*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum Sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 335-344 i 369-378.
- <sup>6</sup> J. Hajduk, Ł. Piekarska-Dunaj, P. Idziak, S. Waciegą (red), *Lokalne Muzeum w Globalnym Świecie, poradnik praktyczny*, Kraków 2013.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, s. 11.
- <sup>8</sup> J. Clair, *Kryzys muzeów*, Gdańsk 2009.
- <sup>9</sup> J. Cuno (red.), *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, Princeton 2004.
- <sup>10</sup> Ch. Saumarez Smith, *The Future of the Museum*, w: S. Macdonald (red.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, USA 2011, s. 543-554.
- <sup>11</sup> T. Jenkins, *Contesting Human Remains in Museum Collections: The Crisis of Cultural Authority*, London and New York 2010.
- <sup>12</sup> „Muzeum XXI wieku – teoria i praxis”. *Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM, Gniezno, 25-27 listopada 2009 roku, księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, Gniezno 2010.
- <sup>13</sup> J. Byszewski, *Muzeum jako „rzeźba społeczna”*, w: „Muzeum XXI wieku- teoria i praxis”..., s. 64-70.
- <sup>14</sup> M. Davies, *What art museums are?*, „The Art Newspaper”, May 2011, nr 224, s. 59.
- <sup>15</sup> Próbę taką podjął ostatnio, chociaż nazwał ją tylko „przypuszczeniami” Krzysztof Pomian – K. Pomian, *Kilka myśli o przyszłości muzeum*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, s. 7-11.
- <sup>16</sup> J. Harkin, *Trendologia. Niezbędny przewodnik po przełomowych ideach*, Kraków 2010.
- <sup>17</sup> Słusznie pisał Witold Gadomski że wszyscy progności popełniają jeden zasadniczy błąd: *nadają nadmierne znaczenie trendowi widocznemu w ostatnich latach, nie dostrzegając słabych jeszcze nowych zjawisk, które za dekadę lub dwie całkowicie zmienią trend rozwoju świata*. „Gazeta Wyborcza”, 22-23 stycznia 2011.
- <sup>18</sup> Ch. Saumarez Smith, *The Future of the Museum...*, s. 544-545.
- <sup>19</sup> J.H. Dobrzynski, *High culture goes hands-on*, „International Herald Tribune”, Thursday, August 13, 2013, s. 6.
- <sup>20</sup> *Ibidem*.
- <sup>21</sup> J. Halperin, *Cooper Hewitt puts can-do spirit into the house Carnegie built*, „The Art Newspaper”, December 2014, vol. XXIV, nr 263, s. 20-21.
- <sup>22</sup> *Ibidem*.
- <sup>23</sup> P. Górąjec, *Po co nam te multimedia?*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, s. 198-201.
- <sup>24</sup> B.J. Pine II, J.H. Gilmore, *The Experience Economy. Work Is Theatre & Every Business a Stage*, Boston 1999.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, zapowiedź treści książki na skrzydełku.
- <sup>26</sup> Ch. Saumarez Smith, *The Future of the Museum...*, s. 545-546.
- <sup>27</sup> J.H. Dobrzynski, *High culture goes hands-on...*
- <sup>28</sup> Ch. Saumarez Smith, *The Future of the Museum...*, s. 552-553.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, s. 551.
- <sup>30</sup> J. Hajduk, Ł. Piekarska-Dunaj, P. Idziak, S. Waciegą (red), *Lokalne Muzeum w Globalnym Świecie...*, s. 150.
- <sup>31</sup> J. Lohman, *Museums at the Crossroads? Essays on Cultural Institutions in the Time of Change*, Victoria, British Columbia 2013, s. 225.
- <sup>32</sup> *Raport „Polska 2050”*. Polska Akademia Nauk. Komitet Prognoz „Polska 2000 Plus”. Warszawa 2011, s. 114.
- <sup>33</sup> J. Urbański, *Prekariat i nowa walka klas*, Warszawa 2014; G. Standing, *Nowa niebezpieczna klasa*, Warszawa 2014; J. Sowa, *Prekariat – proletariat epoki globalizacji*, w: J. Sokołowska (red.), *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, Łódź 2010, s. 102-131; A. Bielik-Robson, [rozmowa z T. Kwaśniewskim], „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, 4 i 11 grudnia 2014, s. 20-23 i 24-26.
- <sup>34</sup> A. Bielik-Robson, [rozmowa z T. Kwaśniewskim]..., 11 grudnia, s. 26.
- <sup>35</sup> S. Wilkening, J. Chung, *Life Stages of the Museum Visitor: Building Engagement Over a Lifetime*, Washington 2009, s. 8-10; D. Folga-Januszewska, *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?*, w: R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red), *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, Warszawa 2014, s.71-87.
- <sup>36</sup> Na ten temat różnic między pokoleniem dzisiejszych dwudziestolatków, a pokoleniem ich rodziców dyskutowali ostatnio psycholog społeczny Janusz Czapiński z red. Jackiem Żakowskim stwierdzając, że te dwa pokolenia różni już wszystko. *Oni są ze świata cyfrowego. My analogowego*. Rozmowa J. Żakowskiego z J. Czapińskim, „Polityka” nr 19 (2857), 9.05.2012, s. 20-22.
- <sup>37</sup> *Autorytet uczeni: seminarium*, Warszawa, 5 czerwca 2002, z. XXIII, Instytut Problemów Współczesnej Cywilizacji, Warszawa 2002, s. 7.
- <sup>38</sup> Misja społeczna polegająca m.in. na niwelowaniu rodzimego dualizmu kulturowego opisana jest w: *Raport „Polska 2050”*, s. 114.
- <sup>39</sup> M. Szelaż, *Sztuka współczesna i muzeum*, w: M. Popczyk *Muzeum sztuki od Luwru do Bilbao...*, s. 150. Por. też M. Bał, *Wystawa jako film*, w: M. Hussakowska, E.M. Tatar (red.), *Display...*, s. 105-131.
- <sup>40</sup> J. Glancey, *In the pink*, „The Art Newspaper”, April 2014, vol. XXIV, nr 256, s. 53-54. Wybór koloru magenta, którego barwnik wynaleziono w 1859 r. i nazwano na cześć zwycięskiej przez Francuzów nad Austriakami bitwy pod Magentą w 1859 r., miał według artysty podkreślić odejście od osiemnastowiecznej estetyki wnętrza pałacowych.
- <sup>41</sup> J. Byszewski, *Muzeum jako „rzeźba społeczna”...*, s. 64.
- <sup>42</sup> J. Halperin, *Field trips become rare events*, „The Art Newspaper”, October 2014, vol. XXIV, nr 261, s. 26.
- <sup>43</sup> D. Passent, *Kłopoty z pamięcią*, „Polityka” nr 9 (2947), 26.02.2014, s. 102.
- <sup>44</sup> D. Preziosi, *Nowoczesność ponownie ...*, s. 15-36.
- <sup>45</sup> A. Ellis, *The robust DNA of the museum*, „The Art Newspaper”, December 2013, vol. XXIII, nr 252, s. 21.
- <sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Orhan Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti*, Masumiyet Müzesi, İstanbul 2012.

<sup>49</sup> A. Finkel, *The book that became a museum*, "The Art Newspaper", June 2012, vol. XXII, nr. 236, s. 56.

<sup>50</sup> Cyt. za G. Harris, *The museum that was written down*, "The Art Newspaper", September 2010, vol. XX, nr. 216 s. 32.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>52</sup> G. Guerzoni (red.), *Museums on the Map, 1995-2012*, Venezia 2014; A. Ellis, *All those new museums? Now, the facts...*, "The Art Newspaper", November 2014, vol. XXIV, nr. 262, s. 78.

<sup>53</sup> C. Jacobson, *New Museums in China*, New York 2014, s. IX.

<sup>54</sup> *China: Mad about museums. China is building thousands of new museum, but how will it fill them?* "The Economist", Special report: Museums, s 1-5, <http://www.economist.com/node/21591710/print>

<sup>55</sup> cyt. za C. Jacobson, *New Museums in China...*, s. IX.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. XI.

<sup>57</sup> Trudno byłoby wymienić tu wszystkie muzea prywatne jakie powstały w ciągu ostatnich dwudziestu kilku lat, wspomnę więc tylko o otwartych ostatnio, takich jak: Chichu Art Museum na wyspie Naoshima w Japonii, należące do Benesse Holdings, Inc. i Fukutake Foundation; François Pinault w Palazzo Grassi w Wenecji; Bernarda Arnaulta w Lasku Bulońskim w Paryżu; the Pulitzer Arts Foundation w St.Louis; Nasher Sculpture Center w Dallas prezentujące kolekcję Raymonda i Patsy Nasher; Devi Art Foundation Museum w Gurgaon w Indiach prezentujące kolekcję, której właścicielami są Lekha i Anapam Poddarowie; szwajcarskiej kolekcjonerki Maji Hoffmann w Arles; niemieckiego kolekcjonera Alfreda Gunzenhausera w Chemnitz; Museum Kunst der Westküste na wyspie Föhr na morzu Północnym w Niemczech czy The David Collection w Kopenhadze, zmarłego w 1960 r. duńskiego kolekcjonera Christiana Ludwiga Davida. W Petersburgu powstało prywatne muzeum jubilerskich wyrobów Petera Carla Faberge fundowane przez znanego rosyjskiego kolekcjonera Victora Vekselberga.

<sup>58</sup> O muzeach prywatnych w Polsce opracowany został raport. M. Maciejewska i L. Graczyk, *Muzea prywatne, kolekcje lokalne. Badanie nowej przestrzeni kulturowej*. Fundacja Ariari 2012.

<sup>59</sup> [najbogatsiludzieswiata.forbes.pl/](http://najbogatsiludzieswiata.forbes.pl/)

<sup>60</sup> J. Finkel, *Will there be life after death for new private museums?*, "The Art Newspaper", January 2015, vol. XXV, nr 264, s. 46

<sup>61</sup> „The Art Newspaper”, Special Report, *Visitor figures 2013*, April 2014, vol. XXIV, nr 256, s. 3.

<sup>62</sup> G. Waterfield, *Blockbusters: too big to fail?*, "The Art Newspaper", May 2011, vol. XXI, nr 224, s. 43-44.

<sup>63</sup> K. Pomian, *Kilka myśli...*, s. 9.

<sup>64</sup> G. Waterfield, *Blockbusters:...*, s. 43.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>66</sup> „The Art Newspaper”, Special Report, *Visitor figures 2013 ...*, s. 2-16.

<sup>67</sup> „The Art Newspaper”, *Exhibition & museum attendance figures 2011*, April 2012, vol. XXII, nr 234, s. 35.

<sup>68</sup> B. Luke, *Photography's stamp of approval*, "The Art Newspaper", October 2012, vol. XXII, nr 239, s. 29-30.

<sup>69</sup> J. Bojańczyk, *Moda szaleje w muzeach*, „Rzeczpospolita. Plus Minus”, 18-19 sierpnia 2012, s. 16-17.

<sup>70</sup> M. Małkowska, *Nowe szaty galerii*, „Rzeczpospolita. Plus Minus”, 6-7 grudnia 2014, s. 14-15.

<sup>71</sup> A. Rottermund, *Muzeum w procesie przemian...*, s. 24-25.

<sup>72</sup> D. Preziosi, *Mózg ciała ziemi*, w: M. Hussakowska, E.M. Tatar (red.), *Display...*, s. 18, 21, 26, 34.

---

### Profesor dr hab. Andrzej Rottermund

Historyk sztuki, przez 20 lat pracował w Muzeum Narodowym w Warszawie (1975–1983 jako wicedyrektor); 1983–1987 pracował w Instytucie Sztuki PAN; zaangażowany w prace przy odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie; 1973–1976 kurator Oddziału MNW Zamek Królewski; od 1987 zastępca dyrektora, a od 1991 dyrektor Zamku Królewskiego; 1991 powołany na stanowisko wiceministra kultury i sztuki; od 2002 członek korespondent PAN; członek: SHS, (1987–1991 prezes), PKN ICOM, (1990–1996 przewodniczący), 1997–2002 przewodniczący Rady ds. Muzeów przy Ministrze Kultury, członek Rady Wydawniczej „International Journal of Museum Management and Curatorship”; autor ok. 150 książek, artykułów i esejów oraz pomysłodawca i organizator wielu wystaw w kraju i za granicą.

# KONGRESY MUZEÓW I MUZEALNIKÓW

## CONGRESSES OF MUSEUMS AND MUSEUM PROFESSIONALS

**Dorota Folga-Januszewska**

Zakład Teorii Wydziału Grafiki ASP w Warszawie, Polski Komitet Narodowy ICOM, Muzeum Pałacu Jana III w Wilnowie

**Abstract:** Studies on the history of museums from antiquity until the end of the 17th century indicate that museums were institutions of a research and educational nature. Thus, the natural forms of disputes were meetings, conferences, seminars and even congresses. At Croton – the Pythagoreanism centre in the 4th century BC – a „musaeum” meant a place for the daily collective meals of young aspiring philosophers, and thus deliberations were a „statutory” activity. In modern Europe, the Mannheim Conference of Museum Professionals organised in 1903 is considered to have been the first international Congress of European Museums organised under the title of „How can we enhance the effect of museums on society?”. It was a summit for experienced museum professionals, and for many years the topics discussed there were the starting point for numerous important issues, such as museum pedagogy, extra-curricular teaching or helping disabled children. At that time, Alfred Lichtwark gave a famous speech on museums as key places of public education. The Museum Journal Monthly, published by the British Museums Association, is where we find information on similar meetings and summits held at the end of the 19th century and organised by the British Museums Association, which was founded in 1889. The most important meeting in the first half of the 20th century was the founding of the International Museum Office (IMO) in 1926 by a decision of the International Committee on Intellectual Cooperation,

which was part of the League of Nations. The IMO in turn created national branches, whereas the Greek international congresses, known as the Conference of Museum Offices in Athens, which was held from 21st to 30th October 1931. The fruit of this conference was the so-called Athens Charter. The IMO contributed to a big summit in 1934 in Madrid devoted to museology and trends in reforming museums. On the basis of this congress, after WWII the world’s biggest museum organisation was established – the International Council of Museums (UN, UNESCO) in November 1946 (Poland has been a member since 1949). The essence of ICOM’s activity is organising annual congresses and numerous conferences, which at present (2014) attract 33,000 museum professionals working in 172 committees, including 117 national ones, 31 specialised committees, 5 regional unions (committees of regions) and 20 affiliated organisations. In Poland each Polish Culture Congress (1910, 1936, 1966, 1981, 2000, 2009) has included a „chapter” devoted to museums. Six years after the last Polish Culture Congress, the First Congress of Polish Museum Professionals is to be held on 23-25 April 2015, convened at the initiative of non-governmental organisations and associations: the Polish Association of Museum Professionals, the Polish National Committee of ICOM and the Association of Open-Air Museums, in association with and under the patronage of the Ministry of Culture and National Heritage.

**Keywords:** museology, conference of museum professionals, museum professionals, congress, museum.

Dałoby się zapewne udowodnić tezę, że historia kongresów muzeów i muzealników jest tak dawna, jak samo pojęcie *musaeum*, czyli liczy blisko 2500 lat. Im więcej badań prowadzonych jest nad starożytnymi dziejami muzeum jako formy literackiej, ulotnej, a potem instytucji edukacyjnej i badawczej, tym więcej dowiadujemy się o spotkaniach i „konferencjach”, które towarzyszyły powstaniu tradycji muzeologicznej. Jak wiadomo w Krotonie – ośrodku pitagoreizmu w IV w. p.n.e. *musaeum* oznaczało codzienne miejsce wspólnych posiłków młodych adeptów filozofii<sup>1</sup>. To stąd miał wziąć Platon inspirację dla swej Akademii. Inspiracja muz była tak ważna, że każda siedziba, w której odczuwano ich oddziaływanie stawała się *musaeum*.

Warto także pamiętać, że w starożytności nie traktowano *musaeum* wyłącznie statycznie. W zapisach dotyczących nawróconego Longinusa pojawia się *musaeum* jako „wędrująca biblioteka”<sup>2</sup>, a opisy *musaeionu* aleksandryjskiego wskazują na to, że w jego przestrzeniach także mieszkano, biesiadowano i dyskutowano. W opisie Strabona (63 r. p.n.e. – 24 r. n.e.) wyraźna jest pitagorejska tradycja *musaeum* jako miejsca spotkań: *Musaeion należy do kompleksu pałacowego, posiada peripatos i exedrę, a także szeroki oikos, w którym znajduje się wspólna ława (stół) filologów, czyli mężów będących członkami Musaeionu. Synod ten zarządza dobrem wspólnym i służy dobru Musaeionu, pierwotnie utworzonemu przez królów, obecnie należącemu do cesarza*<sup>3</sup>.

Studiując starożytne źródła można odnieść wrażenie, że w samej istocie pojęcia *musaeum* tkwiło miejsce spotkań, wymiany myśli, doświadczeń – czyli forma stałej konferencji.

Dopóki to niematerialne *musaeum* nie potoczyło się z formą skarbcza, tworząc *iunctum* kolekcji przedmiotów i kolekcji wiedzy, aspekt dysputy był nadrzędny. Historia samego terminu wskazuje jednak, że był on adaptowany do różnych typów instytucji. W języku francuskim na przykład słowo *musée* pojawia się w XIII w. w tłumaczeniu *Kodeksu Justyniana (Digeste de Justinien)*. W zapisach cytatów jurystów rzymskich znajduje się pierwsza w kulturze frankofońskiej definicja muzeum: *budynek, gdzie przechowuje się [rezultaty] sztuki, poezji i erudycji*<sup>4</sup>. Zbliżenie do bibliotek i ośrodków nauki znowu skłania, by sądzić, że średniowieczna ewolucja tego pojęcia wskazuje na miejsce spotkań, nauki, dyskusji.

Rozwój nowożytnych gabinetów wiedzy, osobliwości i sztuki tradycję tę podtrzymał, literatura na ten temat jest już dzisiaj obszerna i wskazuje, że organizacja „konferencji” wiedzy, tak charakterystyczna dla XVII-wiecznych akademii i muzeów (np. *Musaeum Kircherianum*) przeniosła starożytną ideę miejsca spotkań naukowych jako żywą praktykę jeszcze do połowy XVIII wieku<sup>5</sup>.

W drugiej połowie XVIII i w wieku XIX nastąpiły jednak wyraźne zmiany objawiające się coraz głębszą „materializacją” muzeów jako wielkich (lub mniejszych) repozytoriów wszelkiego rodzaju obiektów (od dzieł sztuki po chronione obszary natury, przemysłu i techniki). Publiczny dostęp do tych instytucji zmienił sposób ich prowadzenia, postępowała standaryzacja wielu procedur, wykształcając się wyspecjalizowanych zawodów muzealnych (kustosz, kurator, konserwator, administrator, zarządca, dyrektor, edukator, opiekun, przewodnik, badacz), w końcu zaistniała potrzeba unii doświadczeń oraz łączenia się muzeów i ich

pracowników w grupy wspólnych zainteresowań i działań. Koniec XIX w. był już czasem wielu teoretycznych refleksji na temat powstających powszechnie na całym świecie (od obu Ameryk po Daleki Wschód) wielkich muzeów narodowych, regionalnych i specjalistycznych. Był też okresem zawiązywania się stowarzyszeń muzealnych i zwoływania międzynarodowych konferencji i kongresów.

Za pierwszy międzynarodowy kongres muzeów europejskich, zorganizowany pod hasłem „Jak wzmocnić wpływ muzeów na społeczeństwo?”, uznawana jest tzw. Mannheimska Konferencja Muzealników (niem. *Museumstagung in Deutschland 1903*, ang. *Mannheim Conference of Museum Officials*) zorganizowana w 1903 roku<sup>6</sup>. Było to ważne spotkanie – zjazd doświadczonych muzealników, a podejmowane tematy na wiele lat stały się punktem wyjścia do wielu ważnych zagadnień, takich jak pedagogika muzealna, nauczanie pozaszkolne, pomoc dzieciom niepełnosprawnym. Alfred Lichtwark wygłosił wówczas słynny referat<sup>7</sup> poświęcony muzeom jako kluczowym miejscem publicznej edukacji.

Można jednak sądzić z kronik zamieszczanych w miesięczniku „*Museum Journal*” wydawanym przez brytyjskie Stowarzyszenie Muzeów, że podobnych spotkań i zjazdów odbyło się kilka jeszcze w końcu XIX wieku. Założone w 1889 r. brytyjskie Stowarzyszenie Muzeów (*Museums Association*), najstarsza w Europie organizacja muzealna, organizowało cykle konferencji i kongresów poświęconych różnym aspektom funkcjonowania muzeów.

Także w najstarszej europejskiej uczelni muzeologicznej – *Ecole du Louvre*, założonej w 1882 r. przez Julesa Ferry, Louisa Courajod, Louisa Nicod de Ronchaud – wielokrotnie organizowane były zjazdy kongresowe muzeologów i historyków sztuki pracujących w muzeach.

Trudno w krótkim artykule zreferować nawet te najważniejsze zjazdy i kongresy muzealne początku XX wieku. Z perspektywy czasu można jednak wskazać kilka wielkich spotkań, które wyznaczyły szlak wiedzy i edukacji muzealnej, tworzenie wzorców właściwego postępowania i zapisały się jako źródło zmian w myśleniu o procedurach muzealnych. W 1926 r. powołane zostało decyzją Międzynarodowego Komitetu Współpracy Intelktualnej<sup>8</sup> (ICIC – *International Committee on Intellectual Cooperation*), będącego częścią Ligi Narodów, Międzynarodowe Biuro Muzeów (IMO – *International Museum Office*). Obecni byli w nim przedstawiciele 68 krajów (w tym Polski, w 1933 r., po przejęciu władzy przez Hitlera, organizację tę oficjalnie opuścili Niemcy)<sup>9</sup>. Międzynarodowe Biuro Muzeów powołało krajowe lub narodowe oddziały, grecki oddział IMO zorganizował jeden z najważniejszych międzynarodowych kongresów, trwający w dniach 21–30 października 1931 r., znany jako Konferencja Biura Muzeów w Atenach. Jej rezultatem było uchwalenie tzw. Karty Ateńskiej – zespołu norm zalecanych przez konserwatorów dla muzeów i specjalistów zajmujących się ochroną zabytków. Wydana w 1932 r., według ateńskich ustaleń, tzw. *Carta italiana del Restauro* zawierała 11 postulatów i została powszechnie przyjęta w muzeach. Polskę w Atenach reprezentowali Alfred Lauterbach i Jarosław Wojciechowski, ich referaty ujawniały zaawansowanie polskiej refleksji konserwatorskiej w muzeach<sup>10</sup>.

W wyniku coraz większego zainteresowania rozwojem „nowoczesnych” muzeów w 1934 r. zorganizowano w Ma-

drycie międzynarodową konferencję poświęconą muzeografii<sup>11</sup>, a materiały z tego spotkania opublikowano w dwutomowej edycji<sup>12</sup>. Było to przełomowe spotkanie, w trakcie którego wymieniono wiele doświadczeń, w tym zrelacjonowano zakresy działań edukacyjnych, poświęcono wiele uwagi metodom ekspozycji dzieł sztuki, zwrócono uwagę na ich zabezpieczenie i formę publikacji<sup>13</sup>. Był to też okres formowania definicji muzeum, muzeologii i muzeografii<sup>14</sup>.

Wybuch wojny w Europie w 1939 r. przerwał na kilka lat międzynarodowe spotkania. Po zakończeniu działań wojennych w 1945 r. spotkania stowarzyszeń muzealnych, grup muzealników (ang. museum professionals) zostały jednak szybko wznowione, tym bardziej że grabieże i destrukcja wielu muzeów stały się kolejnym, ważnym tematem muzealnych kongresów i opracowań. Idee Międzynarodowego Biura Muzeów (IMO) podjęto i od 16 do 20 listopada 1946 r. zorganizowano w Luwrze w Paryżu kongres, którego zgromadzenie ogólne powołało do życia Międzynarodową Radę Muzeów (ICOM) w strukturze Organizacji Narodów Zjednoczonych (ONZ), afiliowaną przy Organizacji Narodów Zjednoczonych do Spraw Oświaty, Nauki i Kultury (UNESCO). Prezydentem został wybrany Chauncey J. Hamlin, w gronie 15. państw założycielskich znalazły się: Argentyna, Australia, Belgia, Brazylia, Czechosłowacja, Dania, Francja, Holandia, Kanada, Norwegia, Nowa Zelandia, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, Szwajcaria, Szwecja, Wielka Brytania. W 1947 r. Kongres ICOM zorganizowano w Meksyku. Polska została przyjęta do ICOM w 1948 r. (od 1949 r. działa Polski Komitet Narodowy ICOM), będąc jednym z 53. krajów, które powołały komitety narodowe. Od tego czasu corocznie w Paryżu odbywają się konferencje i walne zjazdy muzealników z całego świata, zaś raz na trzy lata Konferencje Generalne organizowane w różnych ośrodkach muzeologicznych na całym świecie<sup>15</sup>. ICOM stał się największą na świecie pozarządową organizacją muzealną, której celem jest podnoszenie poziomu wiedzy i praktyki w muzeach, dbanie o wymiar etyczny działań, pomoc i szkolenie powstającym organizacjom. ICOM także wyznaczył model wielkich kongresów muzealnych, tym bardziej że powstające branżowe komitety międzynarodowe (wśród których najliczniejszy jest komitet konserwatorski: ICOM CC) organizują osobne konferencje tematyczne.

Od lat 80. XX w. działaniom Międzynarodowej Rady Mu-

zeów zaczęły towarzyszyć, wspierane przez ICOM, liczne organizacje i stowarzyszenia muzealne w poszczególnych krajach i regionach. To właśnie one stały się z czasem najprężniejszymi organizatorami wielkich kongresów i spotkań muzealnych. Do odbywających się regularnie w XXI w. należą m.in.: kongresy muzeów drukarstwa<sup>16</sup>, Kongres Muzeów Morskich<sup>17</sup>, Kongres Muzeów Kobiet<sup>18</sup> przekształcony w Kongres Muzeów Historii Kobiet i wydający własne akty i proklamacje<sup>19</sup> Międzynarodowy Kongres Muzeów-Bibliotek<sup>20</sup>, Międzynarodowy Kongres Muzeów Uniwersyteckich<sup>21</sup>, czy Międzynarodowy Kongres Muzeów Rolnictwa<sup>22</sup>.

W Polsce zagadnienia muzeów poruszane były zawsze w ramach organizowanych Kongresów Kultury Polskiej<sup>23</sup>, dopiero jednak w czasie Kongresu odbywającego się w dniach 7–10 grudnia w 2000 r., zagadnienia muzealne wyodrębniono. Muzeum Narodowe w Warszawie przygotowało wówczas specjalną wystawę dedykowaną Kongresowi pt. „Pejzaż Polski”<sup>24</sup>. W prezydium komitetu organizacyjnego Kongresu liczącym 16 osób znalazło się dwoje muzealników<sup>25</sup>, w trakcie kongresu osobny referat poświęcony był muzeom jako instytucjom o specjalnej misji<sup>26</sup>. Kongres odbywał się cztery lata po uchwaleniu i trzy lata po wdrożeniu Ustawy o muzeach, zaś najsilniej podkreślanym trendem była konieczność walki z komercjalizacją kultury. Zdiagnozowano wówczas niemal wszystkie problemy muzeów w Polsce, które do dzisiaj pozostają aktualne, takie jak: rewolucja informatyczna i jej koszty, finansowanie muzeów, nakłady na tworzenie kolekcji i konserwację zbiorów, rozwój działalności edukacyjnej i informacyjnej<sup>27</sup>.

Przed kolejnym, szóstym już Kongresem Kultury Polskiej (Kraków 2009), Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego zamówił *Raport o muzeach*<sup>28</sup> zawierający także diagnozę i prognozy dotyczące rozwoju muzealnictwa w Polsce.

Sześć lat później, 23–25 kwietnia 2015 r. planowany jest pierwszy w historii Kongres Muzealników Polskich, zwołany z inicjatywy organizacji i stowarzyszeń pozarządowych: Stowarzyszenia Muzealników Polskich, Polskiego Komitetu Narodowego ICOM oraz Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu. Tym samym dokonuje się postulowana od lat przez środowiska muzealne w Polsce<sup>29</sup> konsolidacja działań mających na celu utrzymanie muzeów na najwyższym możliwym poziomie, tak aby mogły realizować swoją misję na rzecz ochrony dziedzictwa i edukacji społeczeństwa.

**Streszczenie:** Badania nad dziejami muzeów od starożytności do końca XVII w. wskazują, że muzea były instytucjami o charakterze ośrodków badawczo-edukacyjnych. Zatem spotkania, konferencje, seminaria, a nawet kongresy były naturalną formą dysput muzealnych. W Krotonie – ośrodku pitagoreizmu w IV wieku p.n.e. *musaeum* oznaczało codzienne miejsce wspólnych posiłków młodych adeptów filozofii, zatem konferowanie było czynnością „statutową”. W nowoczesnej Europie za pierwszy międzynarodowy kongres muzeów europejskich zorganizowany pod hasłem „Jak wzmacniać wpływ muzeów na społeczeństwo?” uznawana jest tzw. Mannheimska Konferencja Muzealników (niem. Museumstagung in Deutschland) zorganizowana w 1903 roku. Był to zjazd doświadczonych muzealników, a podejmowane tematy na wiele lat stały się punktem wyjścia dla dysku-

sji nad wielu ważnymi zagadnieniami, takimi jak pedagogika muzealna, nauczanie pozaszkolne, pomoc dzieciom niepełnosprawnym. Alfred Lichtwark wygłosił wówczas słynny referat poświęcony muzeom jako kluczowym miejscom publicznej edukacji. Miesięcznik „Museum Journal” wydawany przez brytyjskie Stowarzyszenie Muzeów jest miejscem, gdzie znajdujemy informacje o wielu podobnych spotkaniach i zjazdach, które odbyły się w końcu XIX w., zorganizowanych przez założone w 1889 r. brytyjskie Stowarzyszenie Muzeów (Museums Association). Najważniejszym spotkaniem pierwszej połowy XX w. było powołane w 1926 r. decyzją Międzynarodowego Instytutu [Komitetu] Współpracy Intelktualnej (ICIC - International Committee on Intellectual Cooperation), będącego częścią Ligi Narodów – Międzynarodowego Biura Muzeów (IMO – International Museum Office). Międzynarodowe



Biuro Muzeów powołało z kolei krajowe lub narodowe oddziały, zaś grecki oddział IMO zorganizował jeden z najważniejszych międzynarodowych kongresów, trwający od 21 do 30 października 1931 r., znany jako Konferencja Biura Muzeów w Atenach. Rezultatem tej konferencji było uchwalenie tzw. Karty Ateńskiej. IMO przyczyniło się także do wielkiego zjazdu w 1934 r. w Madrycie poświęconego muzeologii i trendom w reformowaniu muzeów. Na bazie tego zaś kongresu, zawiązana została po II wojnie światowej największa muzealna organizacja na świecie – Międzynarodowa Rada Muzeów ICOM (ONZ, UNESCO) utworzona w listopadzie 1946 r. (Polska jest członkiem nieprzerwanie od 1949 r.). Istotą działania ICOM są coroczne kongresy i liczne konferencje skupiające obecnie (2014) 33 tysiące

muzealników działających w 172 komitetach, w tym 117 komitetach narodowych, 31 międzynarodowych komitetach specjalistycznych, 5 związkach regionalnych (komitetach regionów) oraz 20 organizacjach afiliowanych. W Polsce wszystkie zorganizowane Kongresy Kultury Polskiej (1910, 1936, 1966, 1981, 2000, 2009) zawierały „rozdziały” poświęcone muzeom. Sześć lat po ostatnim Kongresie Kultury Polskiej, 23–25 kwietnia 2015 r. planowany jest I Kongres Muzealników Polskich, zwołany z inicjatywy organizacji i stowarzyszeń pozarządowych: Stowarzyszenia Muzealników Polskich, Polskiego Komitetu Narodowego ICOM oraz Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu, przy współpracy i wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

**Słowa kluczowe:** muzeologia, konferencja muzealników, muzealnik, kongres, muzeum.

## Przypisy

<sup>1</sup> *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* A. Desvallées, François Mairesse (red), Paris [Armand Colin] 2011, s. 274.

<sup>2</sup> *Eun.VSp.456 B*, por. H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3D%2368883&redirect=true> [dostęp: 01.03.2014]

<sup>3</sup> Cyt. za: M. El-Abbadii, *Life and fate of the ancient Library of Alexandria*, Paris 1992, przekł. DFJ

<sup>4</sup> *un édifice ou l'on se livre à l'art, à la poésie, à l'érudition*, cyt. za: F. Mairesse, *Les origines des musées*, w: *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, A. Desvallées, F. Mairesse (red.), Paris [Armand Colin] 2010, s. 274.

<sup>5</sup> Piszę o tym szerzej w książce *Muzeum. Fenomeny i problemy*, Kraków [Universitas] przewidywanej w 2015 r.

<sup>6</sup> Ch.H. Caffin, *Museums and their possibilities of greater public usefulness*, "International Studio, American Studio Talk", October 1903, s. CLXIII. Por. także: B.I. Gilman, *Aims and Principles of the Construction and Management of Museum of Fine Art*, w: *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Second Edition, B. Messias Carbonell (red.), Blackwell Publishing 2012, s. 420. Informację o konferencji pt: *The Mannheim Conference on Museums as Places of Popular Culture*, zamieszczono w "Museum Journal", October 1903, vol. 3, s.105. Relacja ta brzmiała: *There is to be a Congress at Mannheim on Monday the 21st and Tuesday the 22nd of September in this year, to discuss the question of "Museums as places for popular culture". The Congress was initiated by the town council of Mannheim in view of a museum that is to be built there. It has however been arranged by an institution at Berlin, known as the Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtsein rich tun gen, the address of which is Dessauer-strasse 14, Berlin, S.W. 11. The president of this Institution, Geheimrath von Post, and the secretary, Dr. R. von Erdberg, have been in communication with museum officials and have arranged the following interesting programme:*

I. "Museums as places of culture" by Dr. Lichtwark, director of the Kunsthalle, Hamburg.

II. "The history of museums in the nineteenth century" by Dr. Jessen, Berlin.

III. Account of the attempts made, up till now, to render the treasures of museums useful to wider circles of the people:

1. *The Provinzial Museum in Altona*, by its director, Dr. Ichmann;
2. *The Geological Museum in Berlin*, by Professor Dr. O. Jaekel;
3. *The Roemer Museum in Hildesheim*, by its director, Dr. Andreae;
4. *The Folkwang Museum in Hagen*, by its owner, Mr. K. E.Osthaus;
5. *The Ruskin Museum in Sheffield* by its curator, Mr. Gill Parker.

<sup>7</sup> A. Lichtwark, *Museen als Bildungsstätten. Vortrag auf dem Mannheimer Museumstag, 21./22. September 1903*, w: A. Lichtwark, (red.) *Eine Auswahl seiner Schriften*, W. Mannhardt (opr.), vol. 2, Berlin 1917, s. 43.

<sup>8</sup> Polska była członkiem organizacji, siedziba mieściła się w Instytucie Mianowskiego w Pałacu Staszica, Nowy Świat 72 w Warszawie. Przewodniczącym Polskiego Komitetu był prof. Karol Lutostański, członkiem był m.in. Władysław Tatarkiewicz, por.: *League of Nations, Intellectual Co-operation Organisation, National Committees*, Geneva 1937, s. 104-108. Zestawienie działań Polskiej Sekcji: *Katalog wydawnictw Instytutu Współpracy Intelktualnej*, Warszawa 1933.

<sup>9</sup> Por. Ch. Kott, *The German Museum Curators and the International Museums Office, 1926-1937*, w: B. Savoy, A. Meyer, *The Museum Is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin [Gruyter] 2014, s. 205-217.

<sup>10</sup> M. Lalewicz, *Sprawozdanie z Międzynarodowej konferencji w Atenach w sprawie ochrony i konserwacji zabytków sztuki i historii, odczytane dn. 18 marca 1932 r. na posiedzeniu Polskiej Komisji Międzynarodowej Współpracy Intelktualnej w Warszawie*, Warszawa 1933.

<sup>11</sup> *The Madrid Conference on museography*, Paris [International Museum Office] 1934.

<sup>12</sup> *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale détudes / Museography – Architecture and Organisation of Art. Museums*, Madrid, 1934 (t. I-II).

<sup>13</sup> Por. J.D. Aquilina, *The Babelian Tale of Museology and Museography: A History in Words*, „Museology – International Scientific Electronic Journal” 2011, Isseu 6, on-line: <http://museology.ct.aegean.gr/articles/2011104162340.pdf> [dostęp: 20.12.2014].

<sup>14</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzealnictwo, muzeologia, muzeografia*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47 [Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków], s.11-15.

<sup>15</sup> Ostatni w 2013 r. odbył się w Rio de Janeiro, następny w 2016 r. odbędzie się w Turynie. Trzyletnie kadencje określają także zmianę władz organizacji skupiającej obecnie 33 000 muzealników działających w 172 komitetach, w tym 117 komitetach narodowych, 31 międzynarodowych komitetach specjalistycznych, 5 związkach regionalnych (komitetach regionów) oraz 20 organizacjach afiliowanych ([icom.museum/the-committees/affiliated-organisations](http://icom.museum/the-committees/affiliated-organisations)).

<sup>16</sup> Kongres Muzeów Drukarstwa w Lyonie: [http://www.imprimerie.lyon.fr/static/new\\_imprimerie/contenu/fichiers/telch/expositions\\_presse/aepm/aepm\\_communique4.pdf](http://www.imprimerie.lyon.fr/static/new_imprimerie/contenu/fichiers/telch/expositions_presse/aepm/aepm_communique4.pdf)

<sup>17</sup> ICMM – Congrès International des Musées Maritimes,

<http://icom.museum/les-comites/organisations-affiliees/organisations-affiliees/congres-international-des-musees-maritimes/L/2/> <http://icom.museum/les-comites/organisations-affiliees/organisations-affiliees/congres-international-des-musees-maritimes/L/2/>

<sup>18</sup> Le 2<sup>e</sup> Congrès des Musées de Femmes, Bonn, 9-11 septembre 2009, <http://genrehistoire.revues.org/787>

<sup>19</sup> National Women's History Museum Commission Act of 2012, <https://www.govtrack.us/congress/bills/112/s3567>

<sup>20</sup> Le 9<sup>e</sup> Congrès International des Bibliothèques-Musées des arts du spectacle a eu lieu à Gênes, du 5 au 10 avril 1970; <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1970-07-0382-010>

<sup>21</sup> <http://www.campusmoncloa.es/en/events/international-congress-university-museums/>

<sup>22</sup> 17<sup>ème</sup> Congrès International des Musées d'Agricultur e-17, CIMA, (5-10 Novembre 2014, Marseille, France), AIMA – AFMA – MuCEM.

<sup>23</sup> Należały do nich: 1. Kongres Kultury Polskiej (forum muzealne odbywało się w Muzeum Techniczno-Przemysłowym Miejskim); Kongres Pracowników Kultury – lewicowej inteligencji we Lwowie w 1936 r.; Kongres Kultury Polskiej w Warszawie w 1966 r. zamykający obchody 1000-lecia państwa polskiego i zorganizowany jako przeciwdziałanie uroczystościom milenijnym chrztu Polski, obchodzonym przez Kościół (powołano wówczas kilka nowych muzeów, zarówno państwowych, jak kościelnych); Kongres Kultury Polskiej zorganizowany przez 40 stowarzyszeń twórczych i naukowych zw. Niezależnym Kongresem Kultury Polskiej (11-12 grudnia 1981 r.), przerwany przez wprowadzenie stanu wojennego (środowisko muzealne reprezentował m.in. prof. Jan Białostocki, relacja por.: <http://www.youtube.com/watch?v=geSSkZkgCNM>).

<sup>24</sup> Wg. scenariusza i koncepcji piszącej te słowa, wydana została specjalna publikacja dedykowana Kongresowi: D. Folga-Januszewska (red.), *Krajobrazy. Polskie malarstwo pejzażowe od Oświecenia do końca XX wieku*, Warszawa [MNW, KAW] 2000.

<sup>25</sup> D. Folga-Januszewska i Andrzej Rottermund, por. *Komitet Organizacyjny i prace jego Prezydium*, w: *Kongres Kultury Polskiej 2000*, Wrocław-Warszawa 2002, s. 12.

<sup>26</sup> Referat Michała Woźniaka, por.: *Kongres Kultury Polskiej ...*, s. 199-201.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 200-201.

<sup>28</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzea w Polsce 1989–2008*, „Muzealnictwo” 2009, nr 50, s. 18-46, on-line: [http://www.kongreskultury.pl/title,Raport\\_o\\_muzeach,pid,137.html](http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_muzeach,pid,137.html)

<sup>29</sup> Od powstania Polskiego Komitetu Narodowego ICOM w 1949 r. organizacja ta była i jest inicjatorem regulacji legislacyjnych i organizatorem przeszło 200 konferencji muzealnych w Polsce. W okresie po 1989 r. powstało kilka organizacji muzealnych, które inicjowały konferencje, kongresy i spotkania na mniejszą skalę. Wśród nich Stowarzyszenie Związków Muzeów Polskich (zał. 1990), Stowarzyszenie Muzealników Polskich (zał. 1998); Stowarzyszenie Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce (zał. 1998).

---

### **prof. ASP, dr hab. Dorota Folga-Januszewska**

Historyk sztuki, muzeolog, krytyk – doktorat i habilitacja na UW; profesor ASP w Warszawie; (1979–2008) pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie (od asystenta do dyrektora), (2008–2014) dyrektor Instytutu Muzeologii i autorka studiów muzeologicznych na UKSW w Warszawie; członek ICOM i AICA, prezydent PKN ICOM oraz MOCO/ICOM, ekspert RE ds. muzeów oraz NCN w projekcie UE JPI Cultural Heritage, członek zespołu NPRH, wielu rad naukowych i muzealnych; autorka ponad 300 publikacji z zakresu muzeologii, teorii i sztuki XVII-XX w., kuratorka 54 wystaw; e-mail: [dfolgajanuszewska@yahoo.com](mailto:dfolgajanuszewska@yahoo.com)

Muz., 2015(56): 33-47  
Rocznik, pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2015  
data akceptacji – 04.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1157423

# NOTATKA Z PREHISTORII

## MEMO FROM PREHISTORY

**Bożena Steinborn**

Warszawa

**Summary:** The author recalls the demands by museum professionals (*Memorial on the status of museums in Poland*) which were to be presented on the 3rd day of the Polish Cultural Congress in 1981, which was interrupted by the introduction of martial law on 13th December 1981.

She indicates some changes to the museums' situation resulting from the transformation of the political and economic system after 1989. However, she argues that changes in this field have been taking place more slowly than was expected.

**Keywords:** Association of Art Historians, Coordinating Committee of Creative and Scientific Associations, self-determination of museums, acquisitions of museum exhibits, scientific unit.

Dla Kongresu Kultury – Niedokończonemu – w 1981 r.<sup>1</sup> przygotowaliśmy *Memoriał o stanie muzeów w Polsce*. Załącznikiem do *Memoriału* był *Projekt modelu finansowania i zarządzania muzealnictwem*. Dokument firmowało Stowarzyszenie Historyków Sztuki jako jedno z 41 stowarzyszeń skonfederowanych w Komitecie Porozumiewawczym Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych. Komitet ów był pomysłodawcą Kongresu, zorganizowanego, po niełatwych w tamtej sytuacji politycznej zabiegach, dla oceny i naprawy obszaru działań twórców i naukowców. Jednym z organizatorów Kongresu był profesor Jan Białostocki; profesor sprowokował utworzenie zespołu muzealników do opracowania analizy stanu muzeów. Zespołowi przewodniczył Andrzej Rottermund, ówczesny wicedyrektor warszawskiego Muzeum Narodowego, toteż w jego gabinecie zbiegaliśmy się, od wczesnej jesieni 1981 r., kilka razy: Ryszard Stanisławski (dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi), Mirosław Borusiewicz (przewodniczący Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność” w Muzeum Historycznym w Łodzi), działacz „Solidarności” z muzeów krakowskich, którego nazwiska nie pamiętam, Marek Rostworowski (kurator w Muzeum Czartoryskich) i niżej podpisana (wówczas wicedyrektor Muze-

um Narodowego we Wrocławiu). Zachowałam powielony tekst owego *Memoriału o stanie muzeów w Polsce*, który miał być wygłoszony trzeciego – „skasowanego” – dnia. Ponieważ był on zbyt obszerny jak na reguły procedowania obrad został skrócony przez Andrzeja Rottermunda, który w tej kurtyzowanej formie, zatytułowanej *Muzeum jako instytucja* opublikował go po latach<sup>2</sup>. Redakcja tego tekstu różni się od jego pierwotnej wersji (*Memoriału*) tonem bardziej bojowym, na zawarte w nim sformułowania w rodzaju „żądamy uwolnienia z kajdan przepisów finansowych”<sup>3</sup> nie odważyłby się wcześniej nasz zespół; myślę, że ten ton był konsekwencją atmosfery pierwszych dni Kongresu<sup>4</sup>.

Kompozycja tekstu naszego *Memoriału* przestrzegała klasycznego – bo zgodnego z niezmiennymi<sup>5</sup> funkcjami muzeum – logicznego układu zagadnień: 1. gromadzenie i ochrona zbiorów, 2. ich opracowanie i 3. ich udostępnianie. Najważniejsze z postulatów w tych trzech domenach muzealnych zadań spróbuję tu streścić. Zastanawia przy tym jak wiele z niegdysiejszych potrzeb – mimo że żyjemy w odmiennej formacji historycznej – jest po 34 latach aktualnych, co skłania do refleksji o powolności procesów zmian w kulturze.

nr 13 X4 1987

## MEMORIAŁ O STANIE MUZEÓW W POLSCE

Środowisko historyków sztuki szczególnie uczulone na sprawy zachowania i upowszechniania skromnych dóbr artystycznych jakimi dysponują nasze zbiory, z powagą i troską przeanalizowało obecny stan muzealnictwa. Widząc postęp, jaki został w tym zakresie dokonany po 1945 r. i doceniając pozytywne aspekty działania władz resortu, a także dorobek pracy wielu spośród naszych kolegów zatrudnionych w muzeach - nie może przecież pominąć milczeniem braków, które dostrzega. Uwagi poniższe próbują główne z dostrzeżonych anomalii wskazać, proponując równocześnie pewne działania, które by mogły sytuację wydatnie poprawić.

Ponieważ naczelnymi zadaniami muzeów są: gromadzenie i ochrona gromadzonych zbiorów, ich naukowe opracowanie oraz udostępnienie społeczeństwu - memoriał niniejszy podzielony został na trzy części.

### I. Gromadzenie i ochrona zbiorów

W wyniku rosnącej inflacji przy nieomal niezmiennych limitach budżetowych i subwencjach, od połowy lat 70-tych, nawet największe muzea polskie nabywają zaledwie 50-70% przedkładanych do zakupu obiektów potrzebnych do uzupełnienia programowych kolekcji, bądź obiektów o takiej randze artystycznej, które kwalifikują je do zbiorów państwowych. niezakupione obiekty, zwłaszcza kultury materialnej są praktycznie stracone dla zbiorów społecznych, gdyż w większości trafiają poprzez "czarny rynek" do rąk prywatnych /nie zawsze kolekcjonerów/ skąd rzadko powracają w formie oferty zakupu do kolekcji muzealnych.

Mnożenie po reformie administracyjnej terenowych placówek muzealnych będących często w większej mierze wynikiem ambicji miejscowych dysponentów niż wyrazem rzeczywistych potrzeb społecznych, spowodowało dezorganizację rynku zakupów, uniemożliwiając racjonalną, uzgodnioną i zaplanowaną politykę. Przykładem drastycznym było wykupywanie po konkurencyjnych cenach przedmiotów zabytkowych o muzealnej wartości do wyposażenia wnętrz zamkniętych dla publiczności, rezydencji np. w Otwocku Starym.

Monopol w zakresie handlu dziełami sztuki P.P.Desa nastawionej na czerpanie maksymalnych zysków, a także od zakupów dokonywanych przez muzea, powoduje istnienie zdeformowanego "czarnego rynku" dzieł sztuki, na którym ceny często przekraczają możliwości finan-

-2-

sowe muzeów państwowych.

Notoryczny brak funduszy oraz przypadkowość subwencji dodatkowych /przyznawanych przeważnie w końcu roku z niewykorzystanych budżetów Ministerstwa/ spowodowało całkowitą dezorganizację polityki zakupów, zawieszenie penetracji rynku i kolekcji prywatnych, konieczne dla optymalnego doboru poszukiwanych dla kolekcji państwowych muzealiów. Wzrost o przeszło 100% cen dzieł współczesnych artystów polskich przy niezmiennych budżetach muzeów powoduje, że także współczesna polska twórczość artystyczna pozostaje w znacznej mierze poza, chroniącymi ją dla przyszłych pokoleń, zbiorami muzealnymi. Muzea polskie nie spełniają więc od lat w pełnym zakresie swego podstawowego zadania.

Nie lepiej przedstawia się ochrona zgromadzonych zbiorów muzealnych. Większość muzeów ulokowanych w nie dostosowanych do celów muzealnych budynkach / w znacznym procencie są to bowiem objekty zabytkowe o pierwotnej nie muzealnej funkcji/ nie dysponuje odpowiednim zapleczem magazynowym chroniącym we właściwy sposób zgromadzone dzieła. Pomijając fakt, że większość małych placówek muzealnych nie posiada często w ogóle odpowiednio wyposażonych pracowni konserwatorskich i fachowego personelu, nawet największe muzea polskie borykają się od lat z ogromnymi trudnościami, tak technicznymi jak i kadrowymi. Ze względu na znaczne różnice w wyposażeniu konserwatorzy po zdobyciu odpowiedniej praktyki w pracowniach muzealnych przechodzą do zdobywania pracy w lepiej płatnych pracowniach konserwatorskich PKZ. Dysponując przestarzałym w większości sprzętem technicznym, przy stałych brakach importowanych chemikaliów i barwników, przy braku fachowych sił -pracownie konserwatorskie nie są w stanie objąć zabiegami zabezpieczającymi wszystkich dzieł. Przyjmuje się, że poza stale eksponowanymi, jedynie ok. 30% dzieł w muzeach państwowych jest poddawana właściwym zabiegom konserwatorskim.

Osobne zagadnienie stanowi ochrona zbiorów muzealnych. Tylko w kilku muzeach istnieją nowoczesne systemy alarmowe i zabezpieczające i te nie obejmujące całości zbiorów tylko wybrane, najbardziej cenne części ekspozycji. W sytuacji, gdy każdy sklep "Jubilersa" posiada system alarmowy, dyrekcjom muzeów odmawia się nawet instalacji bezpośredniego telefonu alarmowego do komendy MO. Większość zbiorów polskich muzeów jest praktycznie wystawiona na łup przygodnych nawet złodziei o czym przekonują dowodnie chociażby ostatnie kradzieże w Muzeum Sztuki w Łodzi czy Muzeach Diecezjalnych w Przemysłu, Płocku i w Archidiecezjalnym w Poznaniu.

Tak więc i w tym zakresie muzea nie są w stanie prawidłowo wykonywać swych zasadniczych funkcji.

## II. Opracowanie zbiorów

Niezadawalający fachowców stan opracowania naukowego większości polskich zbiorów muzealnych /brak publikowanych katalogów zbiorów/ wynika nie tylko z trudności wydawniczych czy szczupłości i nie zawsze najwyższych kwalifikacji pracowników / szczególnie małych muzeów na prowincji/ lecz także wynikiem lansowanej w ostatnich dziesięcioleciach polityki maksymalizacji ilości wystaw okolicznościowych pochłaniających większość czasu pracy pracowników muzeów. Wprowadzenie jako kryterium oceny działalności muzeum liczby zorganizowanych wystaw okolicznościowych i rozliczenie ich z frekwencji - sprowadziło rolę muzeum do poziomu domu kultury.

Muzeum jako placówka naukowo-oświatowa powinna harmonijnie spełniać kilka zadań-konserwować zgromadzone dzieła, opracowywać je naukowo i udostępniać społeczeństwu w formie ekspozycji stałej lub czasowej. Administracyjne mnożenie muzeów spowodowało, że powołano do życia przeważnie placówki spełniające jedynie zadanie organizowania wystaw. W koncepcji resortu muzeów sprowadzone zostały do roli salonów wystawowych, zagubiono natomiast ich rolę badawczą. Usytuowanie muzeów terenowych w pionach administracyjnych wydziałów kultury na równi z kinsmami i świetlicami, zdeprecjonowało ich znaczenie kulturotwórcze i spowodowało dewaluację pojęcia "muzeum" w opinii publicznej.

## III. Udostępnienie zbiorów

W okresie 36 lat istnienia PRL nie zbudowano ani jednego nowego gmachu muzealnego odpowiadającego wymogom funkcjonalnym tego typu specjalistycznej placówki. Nie można bowiem za budowle muzealne uznać kilkunastu obiektów zabytkowych odbudowanych lub rekonstruowanych dla potrzeb muzealnych, obiektów zazwyczaj niewielkich rozmiarów o ograniczonym programie użytkowym sprowadzonym do kilku lub kilkunastu sal ekspozycyjnych bez właściwego zaplecza magazynowego i technicznego. O stosunku władz do ochrony spuścizny kulturalnej świadczą: niedokończona do dzisiaj/ rozpoczęta w latach 30-ych/ rozbudowa nowego gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie, nie podjęcie budowy gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi, nie podjęcie odbudowy Muzeum Śląskiego w Katowicach, znikomy stan realizacji budowy nowego gmachu Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Tak głośno święcone 25-lecie powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy skwitowane jedynie zamianą pieczętek placówek muzealnych w Gdańsku, Szczecinie i Wrocławiu, awansując je w ten sposób do rangi Muzeów Narodowych. Nie przybyło od tego ani jednej sali

-4-

ekspozycyjnej, ani jednego pomieszczenia magazynowego odpowiadającego współczesnym standartom technicznym.

Pałacy od lat problem centralnego Muzeum Sztuki Współczesnej odfajkowano przeznaczając na ten cel całkowicie nieprzystosowany, do pełnienia tej funkcji, odbudowany dla innych celów, Zamek Ujazdowski w Warszawie. Trzy dziesięciolecia opieki państwa przyniosły efekt w postaci nowo wzniesionych gmachów "muzeum" Czynu Partyzackiego w Polichnie, budowanej częściowo ze środków społecznych Panorany Racławickiej we Wrocławiu oraz części "muzealnej" szkoły w Gnieźnie przeznaczonej na tzw. Muzeum Millenium, nota bene nie posiadającego nawet własnych zbiorów.

O stanie zaplecza magazynowego i wyposażenia pracowni konserwatorskich nie warto nawet wspominać. W dalszym ciągu za szczyt nowoczesności mogą uchodzić wzniesione w latach 30-ych magazyny Muzeum Narodowego w Warszawie.

Istotnym zadaniem muzeum jest udostępnianie swych zbiorów w formie ekspozycji stałych i wystaw zmiennych. Skromny stan powierzchni ekspozycyjnych większości muzeów nie pozwala na eksponowanie całości zbiorów. Jedynie niewielki zasób zbiorów magazynowych wielkich muzeów jest dostępny szerszej publiczności. W sytuacji braku specjalnych pomieszczeń na wystawy czasowe i okresowe każda tego typu ekspozycja powoduje wyłączenie części stałej galerii.

Nawet w największych Muzeach - Narodowych całymi miesiącami nieczynne są stałe ekspozycje kolekcji własnych.

Negatywne reperkusje społeczne tego stanu rzeczy są znaczne. W sytuacji permanentnej dezorganizacji stałych ekspozycji niemożliwa jest praktycznie jakakolwiek sensowna współpraca ze szkołami. Nie uczymy młodzieży nawyku odwiedzania muzeum. Wystawy okolicznościowe często o wyłącznie propagandowym charakterze /np. wystawa portretów przodowników pracy", wystawa portretów ludzi zasłużonych dla województwa, "itp. wypierają galerie dawnej sztuki czy sztuki polskiej. Nawet w największych muzeach polskich do rzadkości należą wypadki równoczesnego otwarcia wszystkich sal stałej ekspozycji. Decydują o tym poza wspomnianymi czynnikami także stały niedobór personelu nadzorującego. Dużo niższe od średnich krajowych płace nie zachęcają do tej pracy, obniżając zarazem kwalifikacje osób zaangażowanych, często praktycznie nie zdatnych do tych funkcji/ osoby zbyt stare, częściowo niepełnosprawne itd/. W ostatnich latach z powodu braku personelu nadzoru w muzeach Warszawy, Krakowa, Poznania czy Wrocławia około połowy sal ekspozycyjnych nie jest dostępna publiczności.

[załącznik]

## PROJEKT MODELU FINANSOWANIA I ZARZĄDZANIA MUZEALNICTWEM

Wstępny projekt zarządzania i finansowania muzealnictwem, opracowany przez doradców Komitetu Porozumiewawczego Stowarzyszeń Naukowych i Twórczych przy współudziale członków Resortowej Komisji Ekspertów d/s zarządzania i finansowania kulturą wchodzących do niej z ramienia KKP "Solidarność", przesłany został do konsultacji do blisko 200 muzeów na terenie całego kraju. Otrzymałmy, na piśmie, telefonicznie lub w bezpośrednich rozmowach ponad 100 opinii. W liczbach tych znalazły się muzea o różnej randze organizacyjnej, od narodowych do lokalnych, poprzez okręgowe i regionalne, i o różnej specjalności: muzea sztuki przyrodnicze, archeologiczne, etnograficzne, techniki, martyrologii. Tylko trzy muzea były przeciwne przedstawionemu projektowi, pozostałe z mniejszymi lub większymi zastrzeżeniami wyraziły poparcie dla przedstawionego projektu.

Po uwzględnieniu uwag i ponownej konsultacji proponujemy następujące zasady zarządzania i finansowania muzealnictwem.

### ZARZĄDZANIE

Podstawowym elementem struktury organizacyjnej powinny być posiadające samodzielność jednostki muzealne, które prowadzą działalność na zasadzie racjonalnego i efektywnego gospodarowania majątkiem państwowym pozostającym w ich dyspozycji. Mogą to być pojedyncze muzea lub grupy muzeów związanych ze sobą. O samodzielności muzeów lub grupy muzeów związanych ze sobą, stanowić winna grupa zatrudnionych pracowników z wyższym wykształceniem w kierunku zgodnym ze specyfiką prowadzonej w muzeum działalności, lub pracowników legitymujących się dorobkiem pracy w muzealnictwie/ samodzielnie organizowane wystawy, publikacje/. Przyjąć należałoby określoną liczbę takich pracowników, aby muzea lub związane ze sobą muzea uznać za samodzielne jednostki muzealne. Przyjmując istnienie kilku związanych ze sobą muzeów, nie zakładamy ~~xxx~~ systemu podległości/ chociaż gdyby muzea chciały przyjąć takie rozwiązanie, to mogłyby/, lecz posiadanie wspólnej rady merytorycznej. W skład rady wchodziłiby pracownicy merytoryczni oraz spoza układu zainteresowanego (przez <sup>oraz</sup> przedstawicieli związków zawodowych. Przewodniczący i sekretarz rady powinni zostać wybrani spośród pracowników merytorycznych, lecz nie mogą to być dyrektorzy lub kierownicy placówek. Rady te, spełniałyby funkcję podobną do samorządów pracowniczych w innych dziedzinach gospodarki narodowej, lecz bez głosu stanowiącego. Zasady funkcjonowania rad ~~xxxxxxxxxxxx~~ określone zostaną oddzielnym regulaminem.



- 2 -

Funkcjonowanie rad musi uwzględnić najistotniejszy dla działalności kulturalnej każdej placówki kulturalnej, element indywidualności kierującego taką placówką. Działanie ciał kolegialnych nie może zniszczyć indywidualnego charakteru placówki czy kolekcji muzealnej. W tym kontekście należy rozpatrywać rolę dyrektora placówki muzealnej. Przy założeniu, że będzie on wybrany lub akceptowany przez pracowników muzeum, jak również akceptowany będzie jego program prowadzenia placówki / program tworzy wspólnie z radą merytoryczną /, powinien on mieć zagwarantowaną samodzielność decyzji w zakresie uprawnień z tą funkcją związanych i ponosić za tę decyzję pełną odpowiedzialność. Działalność dyrektora, oceniana będzie okresowo przez radę merytoryczną. W ten sposób zabezpieczona zostanie ~~istotność~~ możliwość indywidualnej, twórczej działalności przy jednoczesnym zagwarantowaniu oceny tej działalności.

Ramy dla działalności muzeum stwarzać będą ogólne wytyczne dotyczące polityki kulturalnej państwa, uchwały Ogólnopolskiej Rady Muzealnej jak i przyjęte przepisy prawne, finansowe i gospodarcze / poważnie zmienione w stosunku do obowiązujących dzisiaj /. W ramach tych muzea zachowują samodzielność polegającą na prowadzeniu samodzielnej polityki kolekcjonerskiej, wystawienniczej, popularyzatorskiej, gospodarczej, finansowej, kadrowej i inwestycyjnej. Proponowana struktura organizacyjna niewątpliwie wzmocni siłę merytoryczną jednostek muzealnych, mimo to odczuwać będą one na pewno potrzebę pomocy ze strony dużych, o bogatych doświadczeniach i zbiorach, muzeów. Obowiązek pomocy merytorycznej i metodycznej powinien zostać tym muzeom przypisany. Wytypowanie tych muzeów i określenie obowiązków w stosunku do mniejszych jednostek muzealnych powinno nastąpić na pierwszym posiedzeniu Ogólnopolskiej Rady Muzealnej. Mogą powstać dobrowolne zrzeszenia terytorialne lub specjalistyczne muzeów. Nie stanowią one jednak szczebla struktury.

Ogólnopolska Rada Muzealna działa przy Ministrze Kultury i Sztuki. Wchodzi do niej wybrani delegaci spośród wszystkich muzeów polskich. Przyjąć należałoby liczbę wszystkich pracowników ~~pracowników~~ merytorycznych, na których przypadać będzie jeden delegat do Ogólnopolskiej Rady Muzealnej. Wybrani delegaci stanowić będą 2/3 składu, a uzupełnienie powinno nastąpić wg. zasad przyjętych przy rekrutacji do Komitetów Naukowych PAN. W posiedzeniach Rady bierze udział odpowiedni V-Minister resortu oraz przedstawiciel Wydziału Muzeów Ministerstwa Kultury i Sztuki. Uchwały Rady zatwierdza Minister Kultury i Sztuki.

### ZADANIA RADY

Ogólnopolska Rada Muzealna jest organem stanowiącym, opiniodawczym i odwoławczym w zakresie muzealnictwa.

1. Określa główne kierunki rozwoju muzealnictwa.
2. Aprobuje perspektywiczne i okresowe plany Ministerstwa Kultury i Sztuki w zakresie muzealnictwa.
3. Opiniuje wnioski organów centralnych lub terenowych o tworzeniu lub likwidacji muzeów.
4. Opiniuje ogólnopolskie i międzynarodowe inicjatywy organów centralnych w zakresie muzealnictwa.
5. Określa zasady rozdziału środków finansowych i materialnych między muzea, zatwierdza roczne i wieloletnie plany rozdziału tych środków.
6. Określa kierunki współpracy z zagranicą w dziedzinie muzealnictwa.
7. Spełnia rolę mediacyjną w kwestiach spornych między muzeami i innymi instytucjami.
8. Ocenia realizację przyjętych przez muzea programów.
9. Udziela na wniosek właściwych ministrów i kierowników organów centralnych opinii w sprawie muzealnictwa.

Wykonanie uchwał Rady oraz obsługę administracyjną Rady zapewnia Wydział Muzeów Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Ogólnopolski Komitet Muzealny wybierany byłby na okres 3 lat, z ograniczeniem kadencji przewodniczącego go i sekretarza do jednej.

Szczegółowe określenie ~~działań~~ <sup>funkcjonowania</sup> Rady zostanie przedstawiona w regulaminie.

Merytoryczne jednostki organizacyjne Ministerstwa Kultury i Sztuki powinny zostać odciążone od wielu czynności, przede wszystkim tych dla których w ramach Ministerstwa istnieją jednostki specjalistyczne. Za jednostki merytoryczne w Ministerstwie przyjmujemy te, które prowadzą sprawy np. Ochrony Zabytków, Plastyki, Muzeów, Bibliotek. Za specjalistyczne te które prowadzą np. sprawy ekonomiczne, współpracy kulturalnej z zagranicą, wojskowe.

Do zadań Wydziałów Muzeów Ministerstwa Kultury i Sztuki należałoby:

1. Przygotowanie analiz stanu muzealnictwa oraz projektów perspektywicznych i planów okresowych rozwoju muzealnictwa.
2. Przygotowanie propozycji rozdziału środków finansowych i materialnych między muzea.
3. Przygotowanie propozycji ogólnych zasad regulujących administracyjną i gospodarczą działalność muzeów.
4. Wydawanie aktów normatywnych dotyczących muzealnictwa.
5. Przedkładanie inicjatyw organów centralnych i terenowych w zakresie muzealnictwa.

- 4 -

6. Przygotowanie punktów dotyczących muzealnictwa do umów o współpracy <sup>kulturalnej</sup> z zagranicą.

Wszystkie wyżej wymienione sprawy Wydział Muzeów przedstawia na obrady Ogólnopolskiej Rady Muzealnej. Po ich akceptacji przez Radę i zatwierdzeniu przez Ministra Kultury i Sztuki w formie uchwał, Wydziałów Muzeów i specjalistyczne jednostki Ministerstwa odpowiedzialne są za realizację uchwał Rady.

#### FINANSOWANIE

Odnosnie spraw związanych z finansowaniem muzealnictwa muzea postulują:

1. Nie dopuścić do pogłębienia kryzysu w muzealnictwie, a w tym celu:
  - a/ podnieść zarobki w muzealnictwie do średniej krajowej
  - b/ otrzymywać regularnie, ustawowo przysługujący, fundusz awansowy
  - c/ otrzymywać zwiększony średnio rocznie przynajmniej o 20% fundusz na zakup dzieł sztuki
  - d/ otrzymywać zwiększony fundusz na usługi i prace zlecone proporcjonalnie do cen i stawek autorskich.
  - e/ otrzymywać zwiększony fundusz na prace remontowo-budowlane proporcjonalnie do wzrostu cen w zakresie usług remontowo-budowlanych.
2. Nadać Muzeum status jednostek o charakterze naukowym całkowicie dotowanych przez państwo z pozostawieniem do dyspozycji muzeum wszystkich wypracowanych dochodów.
  - a/ formy zwiększania dochodów pozostawić do decyzji dyrektora i rad pracowniczych jednostek muzealnych
  - b/ uzyskane dochody mogą być przeznaczone zarówno na wydatki osobowe jak i rzeczowe. O rozdziale tych funduszy decyduje rada merytoryczna jednostek muzealnych.
3. Znieść przepisy finansowe, które uniemożliwiają samodzielną realizację budżetu.
  - a/ budżet powinien być określony bezparagrafowo.
  - b/ należy znieść limity dla gospodarki nieuspołecznionej, która świadczy usługi na rzecz jednostek muzealnych.
  - c/ należy przyjąć taki tryb postępowania administracyjnego, aby budżety muzeów były określone ostatecznie do końca każdego roku poprzedzającego rok budżetowy.

Ponadto muzea postulują, aby przygotowane <sup>na terenie</sup> zasady wynagrodzeń dla pracowników kultury brały pod uwagę sytuację placową w innych dziedzinach gospodarki narodowej i aby doprowadziły do zrównania w skali kraju plac konserwatorów dzieł sztuki, plac rzemieślników wykwalifikowanych i nadzercy technicznego.

Tak więc i ten trzeci aspekt działalności muzeum - zakres społecznie ważki nie jest właściwie realizowany przez większość polskich muzeów z niewątpliwą szkodą społeczną.

#### POSTULATY

Przedstawiony w sposób skrótowy aktualny stan polskiego muzealnictwa wymaga podjęcia od zaraz różnorodnych zabiegów mających na celu powstrzymanie dalszej dewastacji zbiorów muzealnych oraz degradacji bazy materialnej muzealnictwa.

Sprawą zasadniczą, nadrzędną nad wszystkimi innymi, jest kwestia prawidłowej polityki personalnej, tj. obsadzenie stanowisk kierowniczych w muzeach przez ludzi o wysokich walorach merytorycznych i moralnych. Pod tym względem byłoby wiele do zrobienia, a rozpocząć należy od przejrzenia obecnej obsady i zaopiniowanie stanu. w tym zakresie przez kompetentne i bezstronne gremium społeczne. W sferze organizacyjno-prawnej konieczne jest przeprowadzenie generalnej zmiany zarządzania i finansowania muzealnictwa według wstępnej wersji opracowanej przez zespół doradców Komitetu Porozumiewawczego Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych przy współudziale członków Komisji Ekspertów d/s zarządzania i finansowania kulturą wchodzących do niej z ramienia KKP "Solidarność". Wersja ta została zaakceptowana i uzyskała poparcie Plenum Zarządu Głównego Stowarzyszenia Historyków Sztuki./pełny tekst w załączeniu/

Kolejnym nieodzownym warunkiem właściwej reformy muzealnictwa jest powołanie w pełni niezależnej i kompetentnej merytorycznie Ogólnopolskiej Rady Muzealnej jako organu stanowiącego, opiniodawczego i odwoławczego w zakresie muzealnictwa, co pozwoli na podejmowanie wiążących decyzji przez gremium fachowców, nadzorujące i kontrolujące politykę muzealną oraz opiniować działalność muzeów. Dopiero spełnienie tych dwóch wstępnych warunków pozwoli na

przywrócenie muzeom ich pełnej autonomii.

*W zakresie działalności będący postulaty są:*  
I. Aby zapobiec dalszemu rozpraszaniu i tak nielicznych reliktyw dawnej kultury polskiej niezbędnych do właściwego kształtowania tożsamości narodowej, umożliwienie nabywania dzieł kultury europejskiej, których poznanie stanowi właściwą formę poznania innych narodów oraz prawidłowego gromadzenia twórczości współczesnych artystów polskich - należy zabezpieczyć w rocznym budżecie państwa takie sumy, które umożliwią prowadzenie właściwej i planowej polityki zakupów.

2. Po skonsultowaniu przez gremium specjalistów należy przeprowadzić stopniową weryfikację i częściową likwidację tych placówek

-6-

muzealnych, które nie odpowiadają wymogom stawianym instytucjom nauko-  
wo-oświatowym oraz określić profile specjalistyczne i programy pozos-  
tałych, co nie tylko pozwoli przesunąć zaoszczędzone sumy pieniężne  
na dofinansowanie działalności pozostałych, właściwie sprofilowanych  
jednostek, lecz i umożliwi stworzenie skoordynowanego w skali regio-  
nów i kraju polityki gromadzenia muzealiów i doprowadzić powinno  
do częściowego chociażby uporządkowania rynku zakupów.

3. Rozważyć należy zniesienie monopolu PP. "Desa" dopuszczając do udziału w handlu dziełami sztuki także prywatnych lub spółdzielczych przedsiębiorstw antykwarycznych oraz poddać pod dyskusję zasady zakupów muzeów państwowych w PP. "Desa". Należy przeznaczyć określoną przez Radę Muzealną sumę pochodzącą z wpływów dewizowych "Desa" ze sprzedaży współczesnej polskiej plastyki za granicą na zakupy muzealiów na zagranicznym rynku antykwarycznym, co chociażby w małym stopniu zrekompensować powinno straty jakie poniosła i ponosi kultura polska w wyniku odpływu dzieł sztuki poza granice państwa, /tak kanałami państwowymi jak i prywatnymi/. Obecnie sumy te przeznaczone są na cele niezwiązane z kulturą narodową.

4. W celu poprawienia katastrofalnej sytuacji zaplecza konserwatorskiego w muzeach co pozwoli na zahamowanie niszczenia zbiorów należy:

- a/ natychmiast sporządzić analizę potrzeb w zakresie sprzętu konserwatorskiego, urządzeń klimatyzacyjnych oraz pochodzących z importu odczynników i farb oraz zabezpieczenie w budżecie resortu odpowiednich sum na planowe i sukcesywne ich zakupy.
- b/ natychmiast zrównać uposażenia konserwatorów i rzemieślników fachowców zatrudnionych w muzeach i PP PKZ

5. W celu właściwego zabezpieczenia zbiorów muzealnych należy rozpocząć instalację odpowiednich systemów alarmowych we wszystkich istniejących placówkach muzealnych, a do czasu ich założenia przynajmniej zainstalowanie bezpośrednich telefonów alarmowych do komend MO.

Koniecznym jest także włączenie uzbrojonej straży muzealnej do gestii dyrekcji co umożliwi właściwe egzekwowanie wykonywania obowiązków.

6. Programy prac badawczych i kalendarz wystaw opracowywać powinny dyrekcje muzeów, a opiniować Rada Muzealna. Niedopuszczalna jest ingerencja władz terenowych czy resortu narzucających tematy wystaw ustalanych według "kalendarza rocznic". Program wystaw zagranicznych

i sprowadzanych z zagranicy, w związku ze złym stanem obiektów i permanentnymi brakami sal ekspozycyjnych, powinien być szczególnie pieczołowicie ustalany przez grono fachowców /Ogólnopolską Radę Muzealną/, co z jednej strony zapobiegnie nadmiernej eksploatacji obiektów muzealnych, a z drugiej pozwoli na sprowadzanie z zagranicy jedynie wystaw o wysokich walorach artystycznych i kulturowych.

Niniejszy memoriał został opracowany przez Zarząd Główny Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

---

1-11. Memoriał o stanie muzeów w Polsce i załącznik do Memoriału Projekt modelu finansowania i zarządzania muzealnictwem

1-11. Memorial on the status of museums in Poland and an appendix Project of the financing and management model of museums

Ad 1. Stwierdziliśmy, że w ostatnich dziesięcioleciach muzea kupują zaledwie 50% (najwyżej 70%) z oferowanych – a potrzebnych – muzealiów. Sądzę, że współczesne możliwości zakupów są w podobnym stopniu ograniczone (mimo zróżnicowania źródeł subsydiowania muzeów), i postulat zwiększenia nakładów finansowych dla „*optymalnego doboru*” nabywanych muzealiów jest nadal aktualny. W 1981 r. skarżyliśmy się na ogólną dezorganizację polityki zakupów wskutek powołania w 1975 r. nowych 27 województw, które swą nobilitację upatrywały także w tworzeniu „własnych” muzeów, co skutkowało chaotycznym wykupowaniem przez nie z rynku muzealnych przedmiotów li tylko dla „*ambicji miejscowych dysponentów*” władzy. Po 1989 r. przemiana gospodarki sterowanej na wolnorynkową radykalnie uwolniła muzea od tego rodzaju kłopotów, dziś wystarczy mieć należyte fundusze by kontynuować gromadzenie zbiorów zgodnie z ich profilem. Z dzisiejszej perspektywy paradoksem jest protest wyrażony w *Memoriale* przeciw monopolowi Państwowego Przedsiębiorstwa „Desa”, który skutkowało istnieniem „*zdeformowanego czarnego rynku*” dzieł sztuki (nieдоступnego dla instytucji państwowych), obecnie bowiem, po politycznych przemianach gospodarki, muzea z entuzjazmem korzystają z aktywności wielorakiego rodzaju antykwariatów (również zagranicznych). W *Memoriale* alarmowaliśmy o zagrożeniu dla materialnej egzystencji zbiorów jakim jest brak nowych, funkcjonalnych budynków, o niedoskonałościach adaptowania pomieszczeń w budynkach przypadkowych, bez miejsca na magazyny i pracownie konserwatorskie. Po przełomie politycznym lat dziewięćdziesiątych sytuacja bezpiecznego i efektywnego lokowania zabytków stała się niepomierne lepsza (jest to m.in. skutkiem samo-rządzenia wojewodów i burmistrzów). Jednakowoż zadziwia dłaczego na przykład Toruń i Przemysł wzbogaciły się o świetne gmachy muzealne, a stołeczne muzeum współczesności nadal improwizuje (choć z zapałem i sukcesami) w adaptowanym sklepie meblowym.

Dziś obserwuje się także zwiększenie znaczenia muzealnych pracowni konserwatorskich (o co upominaliśmy się w *Memoriale*), co wynika wprawdzie z mnożących się potrzeb przygotowywania muzealiów na wystawy czasowe i fascynacji osiągnięciami nowych technik konserwatorskich, ale jest pozytywnym elementem ochrony zbiorów<sup>6</sup>.

Ad 2. Lektura *Memoriału* zaskakuje aktualnością krytycznych uwag w odniesieniu do opracowań naukowych zbiorów. „*Niezadawalający stan opracowania naukowego większości zbiorów muzealnych wynika nie tylko z trudności wydawniczych czy szczupłości pracowników [...], lecz jest także wynikiem [...] polityki maksymalizacji ilości wystaw okolicznościowych*”. Wydawałoby się, że obecne dziś kryterium oceny muzeum wedle ilości wystaw i „*ewentów*” jest właściwością komercjalizacji świata kultury. Obserwacje wyrażone przed 34 laty dowodzą jednakże, że obecność instytucji muzeów w świadomości społecznej zwiększała się od dawna, niezależnie od systemu politycznego. Oczywiście wraz ze zmianą ustroju znikły takie przeszkody w publikowaniu opracowań muzealiów, jak cenzura, limity przydziału papieru, ograniczone możliwości drukarni, ale wprowadzanie do antropologii kultury polskich zasobów muzealnych poprzez ich krytyczne katalogi (w tym i obcojęzyczne) nadal – mimo widocznych osiągnięć<sup>7</sup> – nie jest satysfakcyj-

nujące. Nie spełniamy dziś także standardów w tworzeniu informacji o zbiorach w internetowych katalogach *online* (na potrzeby badań naukowych i oczekiwań społecznych); te prace są hamowane kosztami fotografii cyfrowej, nawet w muzeach, które prace takie rozpoczęły<sup>8</sup>. W Załączniku do *Memoriału* postulowaliśmy również nadanie muzeum statusu jednostek naukowych. Jednakże odwrót od starszowieckiego pojmowania pracownika muzeum jako urzędnika do spraw wolnego czasu dokonuje się bardzo powoli<sup>9</sup>.

Ad. 3. W *Memoriale* ubolewaliśmy nad powtarzającą się okresową likwidacją wystaw stałych, demontowanych dla lokowania w nich wystaw okolicznościowych, co bardzo utrudniało współpracę ze szkołami. Sądzę, że w tym względzie sytuacja zmieniła się radykalnie, bo ważniejszą stała się pozycja muzeów w przestrzeni społecznej. Muzea starają się coraz częściej wydzielać ze swej kubatury stałe pomieszczenia na wystawy czasowe. Działalność oświatowa jest nie tylko systematyzowana<sup>10</sup>, ale i formy edukacji widza często bywają bardzo zróżnicowanymi programami w zależności od jego wieku i zainteresowań<sup>11</sup>. Niedostatki w udostępnianiu zbiorów w wyniku okresowego zamykania wystaw w czasach *Memoriału* były często skutkiem braku pieniędzy na odpowiednią ilość personelu nadzorującego ekspozycje, co określaliśmy jako „*szkodę społeczną*.” Transformacja gospodarki pozwala obecnie rozwiązywać problem przez angażowanie zewnętrznych przedsiębiorstw ochrony; czyni to muzea bardziej dyspozycyjnymi, ale jednocześnie – sądzą – dewaluuje muzealny klimat „*miejsca osobnego*”.

\* \* \*

We wszystkich akapitach dokumentu przewija się postulat usamodzielnienia muzeów, jakkolwiek w żadnym miejscu nie wymieniono z nazwy owych czynników uzależnienia. Jednoznaczne sformułowanie postulat brzmiało: „*Muzea zachowują samodzielność polegającą na prowadzeniu samodzielnie polityki kolekcjonerskiej, wystawienniczej, popularyzatorskiej, gospodarczej, finansowej, kadrowej i inwestycyjnej*”<sup>12</sup>. Jedynym decydującym ma być Ogólnopolska Rada Muzeów przy Ministrze Kultury i Sztuki, której zadania *Memoriał* określa w Załączniku szczegółowo, a na poziomie poszczególnych jednostek programy działań współtworzyć mają rady merytoryczne muzeów. Postulat samostanowienia, jakże palący w epoce tamtego Kongresu, spełniły przemiany ustrojowe. Dzisiaj obecne uzależnienia muzeów, jak ekonomia, ambicje mecenasów i samorządów, czy tendencje i gusta w kulturze świata demokratycznego – są DO NEGOCJACJI!!

## DODATKI DO NOTATKI

Przypomnienie niewypowiedzianych w niedokonanym trzecim dniu Kongresu Kultury w 1981 r. niepokojów środowiska muzealników jest może okazją do odnotowania wcześniejszych i innych prób „naprawy muzealnej Rzeczypospolitej” w czasach PRL, które pamiętam.

1. Październikowe przemówienie Wiesława Gomółki w 1956 r. spowodowało (między innymi...) uchwalenie przez Sejm 19. listopada 1956 r. Ustawy o radach robotniczych w zakładach produkcyjnych, co zainspirowało kilkoro entuzjastów we wroc-

ławskim Muzeum Śląskim (obecnie Narodowym) do „wzięcia spraw w samorządowe ręce”. Zwołaliśmy 29. listopada zebranie założycielskie, którego przebieg był bardzo burzliwy, część zebranych bowiem (głównie pracowników administracji) uważała, że poranny radiowy komunikat „komisji partyjno-rządowej” mówił jedynie o możliwości powoływania rad w zakładach produkcyjnych, a analogicznej ustawy dla instytucji nauki i kultury jeszcze nie ma. Ponieważ inspiratorzy zebrania rzecz przegłosowali argumentem: „rezygnując z powołania samorządu pracowniczego nie doczekamy się uchwalenia odpowiedniej ustawy; nasza czynna postawa zmusi władze do prawnego uregulowania sprawy”<sup>13</sup> – udało się ustanowić Radę Samorządu Muzeum i uchwalić jej statut, wedle którego owa niezawisła Rada jest organem decyzyjnym w zagadnieniach programu wszelkich działań muzeum, powołuje i odwołuje dyrektora i dba o podnoszenie „poziomu etycznego” pracowników. Jednakże wkrótce nasze zwierzchnictwa poskromiły te naiwne zakusy.

2. Dwa miesiące po założeniu w Warszawie Komitetu Porozumiewawczego Stowarzyszeń Twórczych i Towarzystw Naukowych założyliśmy we Wrocławiu 12. listopada 1980 r. Regionalny Komitet Porozumiewawczy Związków Twórczych i Stowarzyszeń Naukowych<sup>14</sup>. W programie reform, do których nakłanialiśmy władze wojewódz-

stwa, znajdowały się również zagadnienia muzeów. W przedłożonych decyzjach kultury i dyskutowanych (skutecznie lub bezskutecznie) na przełomie 1980 i 1981 r. postulatach najważniejszymi były: odbudowa opactwa cystersów w Lubiążu na cele muzealne; utworzenie w tej miejscowości skansenu etnograficznego, udostępnienie społeczeństwu Panoramy Racławickiej, zwiększenie powierzchni magazynowych i wystawienniczych dla muzeów przez przejęcie kościoła św. Wincentego, Sukiennic i dodatkowego piętra dla Muzeum Poczty, wzniesienie nowego budynku dla sztuki współczesnej, wprowadzenie ochrony dla nazwy „muzeum”, zastrzeżenie kryteriów przy wydawaniu zezwoleń na tworzenie nowych muzeów, ustanowienie mocą uchwały sejmowej Karty praw i obowiązków pracowników muzeów. Ponadto Regionalny Komitet Porozumiewawczy, wspólnie z Sekcją Muzealną NSZZ „Solidarność” zabiegał (luty-kwiecień 1981 r.) o utworzenie wspólnej dla wszystkich muzeów wrocławskich rady, która by koordynowała poczynania w zakresie strategii gromadzenia i profilowania zbiorów, ich udostępniania (polityka wydawnicza, oświatowa, medialna) oraz stworzyła wspólną, korzystniejszą ekonomicznie bazę konserwatorską i rzemieślniczą. Mimo dużego zrozumienia zainteresowanych przedstawicieli muzeów antagonizm jednego z ważniejszych muzeów powołanie takiej wspólnoty uniemożliwił.

**Streszczenie:** Autorka przypomina postulaty środowiska muzealników (*Memoriał o stanie muzeów w Polsce*), które miały być przedstawione trzeciego dnia Kongresu Kultury w 1981 r. przerwano go wprowadzeniem 13. grudnia

1981 r. stanu wojennego. Wskazuje na niektóre zmiany sytuacji muzeów wynikające z transformacji ustroju politycznego i gospodarczego po 1989 r., sądzi jednak, że przemiany w tym obszarze przebiegają wolniej niż się spodziewano.

**Słowa kluczowe:** Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Komitet Porozumiewawczy Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych, samostanowienie muzeów, zakupy muzealiów, jednostka naukowa.

## Przypisy

<sup>1</sup> Jeśli liczyć polskie Kongresy Kultury od pierwszego w 1910 r. to był to czwarty Kongres; poprzedzał go dość niesławny trzeci w 1966 r. Piąty odbył się w Warszawie w grudniu 2000 r., szósty w Krakowie we wrześniu 2009 r.

<sup>2</sup> *Muzeum – przestrzeń otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego [jednego z 26] sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej, 23-25. 09.2009.* Warszawa, Zamek Królewski, 2010, s.7-10.

<sup>3</sup> Sformułowania przywołane w omawianych tu dokumentach przytaczam italicami i w cudzysłowach.

<sup>4</sup> Ilustracją niecierpliwości oczekiwań rezultatów Kongresu może być i to, że po dwóch dniach przemówień – godnych najwyższego aplauzu – takich moczary polskiej kultury jak Andrzej Kijowski, Jan Józef Szczepański czy Witold Lutosławski i Maria Janion – uznaliśmy z Krystyną Zachwatowicz, że były to wprawdzie przejmujące analizy istniejącej sytuacji, ale jakby zbyt podporządkowane idei tego wspaniałego zgromadzenia, którą przedstawił inaugurujący obrady Jan Białostocki. Powiedział on mianowicie, że „wyniki Kongresu mogą mieć duże znaczenie dla wszelkich poczynań zmierzających do reformy systemu [administracyjnych ram kultury], która [...] będzie niedługo przedmiotem obrad specjalnej sesji sejmowej.” Obie z Krystyną byłyśmy zbyt związane z codzienną, niekiedy wręcz dojmująco przyziemną praktyką na tej niwie, stąd nasze przekonanie, że obecna administracja zawiadująca kulturą jest niereformowalna. Że trzeba uwolnić placówki i instytucje kultury od państwowej pieczy, którą (np. rządu) objąć winno się tylko najważniejsze instytucje jak filharmonia narodowa. Że więc Ministerstwo Kultury nie jest potrzebne. Buńczucznie sformułowaliśmy ten pogląd jako projekt uchwały Kongresu i zaczęliśmy zbierać pod nim podpisy; udało się ich zyskać jedynie kilkanaście, bo obrady tego dnia właśnie zamykano. Kartkę oddaliśmy do sekretariatu (Aleksandrowi Wallisowi) i z wiadomych przyczyn nie odebrałyśmy jej następnego dnia.

<sup>5</sup> Niezmiennymi, powiadam, mimo współczesnych trendów w koncepcjach muzeum, widocznych w urzędowej sprawozdawczości, w formularzach której wystawę są na miejscu pierwszym, zbiory i ich dokumentację na miejscach przedostatnich – jakby muzeum traktowano przede wszystkim jako kubaturę do eksponowania licznych wystaw czasowych, niekoniecznie własnych.

<sup>6</sup> Objawem rosnącego znaczenia konserwacji i profilaktyki zachowania materii zbiorów jest powołanie muzealnego konserwatora na wicedyrektora w krakowskim Muzeum Narodowym (Janusz Czop), a także ustanowienie głównych konserwatorów muzeów naczelnymi dyrektorami: Anna Gosławska-Fortuna w gdańskim Muzeum Narodowym, Katarzyna Mieczkowska-Czeriak w Muzeum Lubelskim i Anna Fic-Lazor w Muzeum Zamoyckich w Kozłowie.

<sup>7</sup> Świątecznym przykładem są katalogi malarstwa i rzeźby Okręgowego Muzeum w Toruniu, t. I-III, 2003, 2006, 2008.

<sup>8</sup> Gdyby nakłady finansowe związane z obecnym (maj 2015 r.) kongresem muzealników przełożyć na liczbę sporządzonych cyfrowych fotografii, to zapewne postęp digitalizacji polskich zbiorów byłby zauważalny.



<sup>9</sup> Zdziwiałą w tym względzie kryteria Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa – co pozwoliłam sobie skomentować w 55 (2014) roczniku „Muzealnictwa”.

<sup>10</sup> Wzorcowym wręcz przykładem są wydawane przez warszawski Zamek Królewski informatory o zajęciach na wystawach stałych pod kątem ich przystosowania do poszczególnych etapów szkolnego nauczania.

<sup>11</sup> Przykładem mogą być specjalistyczne przewodniki dla dzieci w Muzeach Narodowych w Krakowie i Wrocławiu albo program towarzyszący wystawie Aleksandra Gieryskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2014 r.

<sup>12</sup> Strona 2. Załącznika do *Memoriału*.

<sup>13</sup> Z wypowiedzi „kol. mgr Złata”. Głosowanie wybrało Radę w składzie: Mieczysław Zlat, Juliusz Demel, Maria Starzewska, Eufrozyn Sagan, Teresa Różycka, Józef Piątek – protokół zebrania znajduje się w Archiwum Zamku Królewskiego w Warszawie, sygn. Spis 180/76.

<sup>14</sup> Sporządzony przez nas *Raport o stanie kultury Dolnego Śląska* ukazał się w czasopiśmie „Odra” (2/1981). Podobne komitety powstawały w Poznaniu, Gdańsku, Katowicach i Krakowie. Niektóre materiały dotyczące wrocławskiego Komitetu znajdują się w Archiwum Ośrodka „Karta”, sygn. A/19.2.

---

### dr Bożena Steinborn

Historyczka sztuki i muzealniczka, była od 1964 kustoszem, a od 1979 wicedyrektorem Muzeum Narodowego we Wrocławiu, od 1983 pracowała w Warszawie – w Zamku Królewskim, następnie jako wicedyrektor Muzeum Narodowego; jest autorką prac z zakresu nowożytnego malarstwa (w szczególności śląskiego jak *Malowane epitafia mieszczańskie XVI wieku, Michael Willmann*), między innymi katalogów krytycznych malarstwa niderlandzkiego i krajów romańskich w zbiorach Muzeum wrocławskiego.

# ZWIĄZEK MUZEÓW W POLSCE W LATACH 1914–1939<sup>1</sup>

## THE MUSEUM ASSOCIATION IN POLAND 1914–1939

**Agnieszka Murawska**

Muzeum Narodowe w Poznaniu

**Abstract:** The article presents basic information on the activity and changes of the organisation associating museums and their professionals in inter-war Poland. It recalls the personalities who influenced the development of museology, their opinions and the positions they held. It presents the organisation's aims and tasks, as well as the problems which museum professionals had to face when rebuilding the Polish state after 123 years of occupation.

1914 marked the beginning of the organisation and foundation of the Polish Museum Professionals' Delegation as a representation of Polish museums originating in the three partitions: Austrian, Russian and Prussian. In 1930 the name was changed to the Museum Association in Poland, and it was preserved until the end of the organisation's existence in 1951. The 1930s saw a substantial development of organisa-

tions associating museums of various kinds: historical, artistic, natural, the Polish Geographical Society, specialist and ethnic. In 1939, the Association included 110 museums out of 125 in the country. The Museum Association in Poland co-authored legislative proposals related to museology, debated various general problems such as the role of museums in the state and society, relations with state authorities and local governments, the financing and development of museums, their aims and tasks, the level of museum offer as well as on training and paying museum professionals. Representatives of the Museum Association in Poland played a significant role in the National Museum Council, a consultative governmental body. One of the Museum Association's achievements was the publication in 1947 of the *Muzealnictwo* handbook, as well as issuing periodicals devoted to museum matters.

**Keywords:** The Museum Association in Poland, museums, museology, National Museum Council.

Przeszłość, niekiedy chwalebna, niekiedy trudna i bolesna, bywa także skarbnicą wzorców postępowania, adaptowanych rozwiązań oraz kanwą instruktywnych przemyśleń. Z tego powodu warto czerpać z przeszłości to co nieprzemijające, warto sięgać do doświadczeń poprzedników. W Polsce było wielu wybitnych, zorientowanych na dobro wspólne muzealników, których dokonania, a nawet porażki

można twórczo zaadaptować i przemienić w dzisiejszy muzealny sukces.

Współdziałanie muzealników ma przeszło stoletnią tradycję. Pierwszą organizację mającą *stać na straży przede wszystkim samych instytucji, a następnie ich pracowników*<sup>2</sup> powołano do życia w Anglii w 1890 r., następną w USA w 1905 roku. We Francji powstała w 1918 r. organizacja

skupiająca jedynie – jak wtedy mówiono – *urzędników muzealnych*. W artykule *O związkach muzealnych...* Kazimierz Buczkowski w 1930 r. napisał: *Statuty związków bardzo wydatnie reprezentują urzędników muzealnych, zarówno w bronienu ich praw materialnych, jak i w przestrzeganiu spełniania przez nich obowiązków*. Warto wspomnieć, że pierwszy projekt utworzenia międzynarodowego związku muzeów, do którego realizacji jednak nie doszło, wysunął Polak hr. Władysław Plater, twórca Muzeum Polskiego w Rapperswilu. Został on w 1879 r. przedstawiony publicznie przez Agatona Gillera, w czasie uroczystości upamiętniających powstanie listopadowe<sup>3</sup>.

Powstanie pierwszej organizacji łączącej instytucje i zarządy muzeów nastąpiło na ziemiach polskich w 1914 roku. Zapoczątkował ją zjazd zwołany w dniach 3–4 kwietnia 1914 r. do Krakowa, rozpoczynający międzyzaborową współpracę muzeów ponad głowami władz. Powołano wówczas do życia Delegację Muzeologów Polskich z przewodniczącym Józefem Leskim, dyrektorem Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie oraz wiceprzewodniczącymi: Feliksem Koperą<sup>4</sup>, dyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie, późniejszym wieloletnim przewodniczącym oraz Władysławem Stronerem, dyrektorem Muzeum Przemysłowego we Lwowie. Inicjatorem, gospodarzem i miejscem obrad było Muzeum Techniczno-Przemysłowe mieszczące się w – specjalnie dla jego potrzeb zbudowanym rok wcześniej – gmachu przy ulicy Smoleńsk 9. Jak donosił krakowski „Czas”, akces do związku skupiającego muzea i zbiory zgłosiły 32 instytucje z 16 miejscowości<sup>5</sup>.

Prace wykonane przez ten zjazd stały się podstawą pod wznowioną po odzyskaniu niepodległości działalność. Owocem obrad i wyznaczeniem kierunku działań na przyszłość było przyjęcie *Regulaminu*, w którym zostały określone: charakter związku, jego cele, metody działania, prawa i obowiązki członków oraz zasady funkcjonowania. W preambule stwierdzono, że *Delegacja jest zjednoczeniem wolnym nie ograniczonym statutami rejestrowanymi przez władze [...]*, a w paragrafie 3, że *[...] członkiem Delegacji może być tylko członek Dyrekcji a przede wszystkim Dyrektor polskiego Muzeum, a także właściciele większych Zbiorów prywatnych*. Za najważniejsze zadania uznano m.in.: *zawiązanie najściślejszych wzajemnych stosunków pomiędzy muzeologami polskimi, wzajemne wspieranie się w pracach muzealnych, wydawnictwach naukowych, wyrobienie wzajemne praktyczne i teoretyczne własnych pracowników na polu muzealnictwa oraz wzajemną obronę interesów Muzeów polskich*<sup>6</sup>. W liście do właściciela Muzeum Książąt Czartoryskich w Gołuchowie, Nikodem Pajzderski<sup>7</sup>, członek Zarządu Delegacji, informował: *najważniejsza uchwała (to) ta, że będziemy wydawali fachowy organ poświęcony muzealnictwu, choćby na razie 1 arkusik kwartalnie, w którym też będzie się zamieszczało roczne sprawozdania z czynności poszczególnych naszych instytucji*.

Wiadomości o zjeździe zamieściły lokalne gazety krakowskie i lwowskie oraz mający ogólnopolski odbiór „Ilustrowany Kurier Codzienny”<sup>8</sup>.

Wybuch I wojny światowej przekreślił wyraźnie zarysowane plany na przyszłość, a powrót do nich był, w warunkach państwa tworzącego się na nowo po okresie zaborów, procesem długotrwałym i trudnym. W latach 1919–1920 podejmowano nieskuteczne próby wzno-



1. Feliks Kopera (1871–1952)

wienia działalności zarządu Delegacji i zwołania zjazdu. Problemy dotyczące muzealnictwa stawały się palące. W dużej mierze były one związane z chęcią wypracowania wspólnego stanowiska wobec projektowanej *ustawy o muzeach, kwestii upaństwowienia instytucji muzealnych oraz rewindykacji zbiorów zrabowanych przez państwa zaborcze*<sup>9</sup>, jak głosiło zawiadomienie zapraszające na zjazd do Lwowa<sup>10</sup>.

Pierwszy powojenny zjazd odbył się w dniach 1–3 sierpnia 1921 r. w Poznaniu, obradując w spolszczonym gmachu Muzeum Wielkopolskiego. Podczas obrad powołano do życia Związek Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych, opracowano również i przyjęto jego statut oraz wybrano władze. Już sama jego nazwa w widoczny sposób zawężyła grono potencjalnych instytucji członkowskich w stosunku do założeń wcześniejszej Delegacji, choć w uchwale nr 1 postanowiono, że *tronem polskiego muzealnictwa mają być muzea narodowe obrazujące całokształt przyrody i kultury narodu*. Przedmiotem obrad były sprawy związane z funkcjonowaniem muzeów, ich statuty, typologia, rola i zasady działania przyszłej Państwowej Rady Muzealnej, a także kształcenie kadr w oparciu o katedry muzeologii<sup>11</sup>.

Zjazd poznański przyjął wiele uchwał, których realizacja miała zająć długie lata, gdyż słabość muzeów opartych na niestabilizowanych finansach, następnie kryzys ogólnopolski i głębokie cięcia zobowiązań państwa wobec



2. Nikodem Pajzderski (1882–1940)

kultury w ogóle, doprowadziły do zaniku działania również Związku i jego zarządu, złożonego z dyrektorów zajętych ratowaniem instytucji. Jeszcze w latach 1922 i 1924 odbyły się zjazdy w Krakowie i we Lwowie – jednak później działalność Związku wygasła na okres 6 lat. Problemem był brak systematycznej pracy Związku między zjazdami i słabość zabiegów wprowadzających podjęte uchwały w życie. W odniesieniu do samych muzeów przestano liczyć na sanacyjną rolę upaństwowienia muzeów, a zaczęto zabiegać o informowanie opinii publicznej na temat sytuacji muzeów, rozważając nawet sprzedaż zbiorów w celu ratowania najcenniejszych.

Dopiero po opanowaniu sytuacji gospodarczej w kraju i uporządkowaniu spraw personalnych w Związku, zjazd zwołany do Tarnowa w dniach 12–13 czerwca 1930 r. wznowił instytucjonalną działalność organizacji, teraz nazwanej Związkiem Muzeów w Polsce – mającej skupiać wszystkie rodzaje muzeów na terenie państwa polskiego, co było istotnym wzmocnieniem i powrotem do idei Delegacji. Ta formalna zmiana spowodowała, że w latach następnych uzyskano podstawy, by wypowiadać się w mieniu całego muzealnictwa. Związek stał się reprezentantem nie tylko wszystkich typów muzeów, w tym muzeów Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego ale, co godne podkreślenia, również skupiał liczne muzea mniejszości narodowych<sup>12</sup>. Zmieniony statut w oszczędnych słowach w art. 2 określał cele Związku:

- a. zawiązanie i stałe utrzymywanie wzajemnych stosunków między muzeami i muzeologami w Polsce
- b. wzajemne wspieranie się w pracach zawodowych i wydawnictwach naukowych,
- c. wspólna obrona interesów muzeów i ich pracowników<sup>13</sup>.

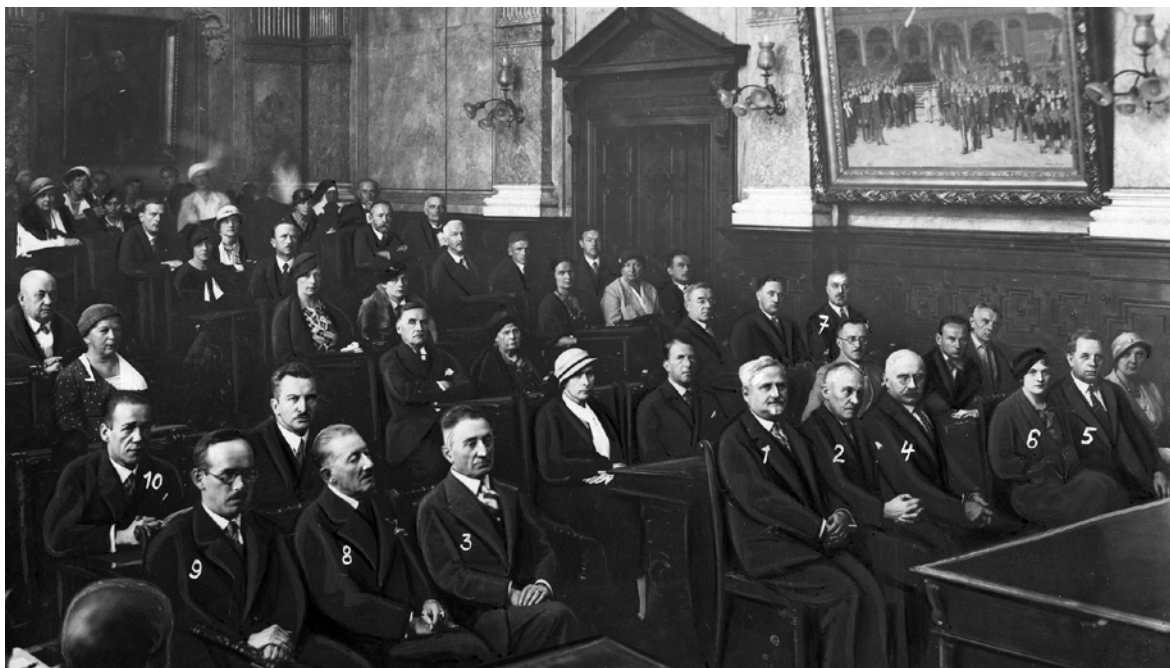
Zadania statutowe realizowano organizując zebrania zarządu oraz zjazdy zwoływane przynajmniej zgodnie ze statutem, raz w roku. Podczas obrad wygłaszano referaty poświęcone poszczególnym zagadnieniom związanym z muzealnictwem, głosowano wnioski uczestników i uchwały zjazdowe, które stawały się podstawą do dalszych działań. Integralną częścią zjazdów było zapoznanie się z okolicznymi zbiorami i zabytkami. W latach 1914–1939 odbyło się 15 zjazdów w różnych miastach Rzeczypospolitej, od Cieszynej po Gdynię oraz od Poznania po Lwów, z 5-letnią przerwą w latach 1924–1930<sup>14</sup>. Rekordową liczbę uczestników zgromadził przygotowany przez Aleksandra Czołowskiego<sup>15</sup> zjazd zwołany do Lwowa w 1937 roku. Brało w nim udział 60 delegatów z 47 muzeów.

W latach trzydziestych Związek drukował z zapomóg Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego „Pamiętniki Muzealne” zjazdów wraz z ich protokołami, statutami i wygłoszonymi referatami, a także w latach 1934–1939 wydawał cyklicznie własny organ – „Komunikaty”. O zawartości tych ostatnich pisał Kazimierz Buczkowski: *mają tam być wszystkie sprawy dotyczące muzeów, perso-*



3. VII Zjazd delegatów Związku Muzeów w Polsce, Cieszyn 21–22. 06.1931; prezydium zjazdu, od lewej: Kazimierz Buczkowski, Eugeniusz Tor, Aleksander Czołowski, Feliks Kopera, Marian Gumowski, Józef Jodłowski, Alfred Lauterbach

3. 7th Congress of Delegates of the Museum Association in Poland, Cieszyn 21st-22nd June 1931. Presidium of the Convention, from left: Kazimierz Buczkowski, Eugeniusz Tor, Aleksander Czołowski, Feliks Kopera, Marian Gumowski, Józef Jodłowski, Alfred Lauterbach



4. IX Zjazd delegatów Związku Muzeów w Polsce, Poznań 24–26.09.1933; obrady w sali nieistniejącego nowego ratusza, siedzą m.in.: Feliks Kopera (1. rząd, 4. z lewej), Nikodem Pajzdierski (1. rząd, 6. z lewej), Alfred Brosig (2. rząd, 1. z lewej), Stanisława Sawicka (2. rząd, 3. z lewej), Jerzy Koller (3. rząd, 1. z prawej), Stanisław Bodniak (3. rząd, 3. z prawej), Aleksander Czołowski (4. rząd, 1. z lewej), Stefan Komornicki (5. rząd, 3. z prawej)

4. 9th Congress of Delegates of the Museum Association in Poland, Poznań 24th-26th September 1933. Deliberations in the room of the now non-existent new city hall, including Feliks Kopera (1st row, 4th left), Nikodem Pajzdierski (1st row, 6th left), Alfred Brosig (2nd row, 1st left), Stanisława Sawicka (2nd row, 3rd left), Jerzy Koeller (3rd row, 1st right), Stanisław Bodniak (3rd row, 3rd right), Aleksander Czołowski (3rd row, 1st right), Stefan Komornicki (5th row, 3rd right)



5. X Zjazd delegatów Związku Muzeów w Polsce, Wilno 24–26.06.1934; uczestnicy zjazdu: Stanisław Lorentz (1. z lewej), Kazimierz Buczkowski (3. z lewej), Feliks Kopera (4. z lewej), Stanisława Sawicka (5. z lewej, w kapeluszu), ks. Stefan Momidłowski (5. z prawej), Stefan Komornicki (2. rząd, 3. z prawej), Aleksander Czołowski (3. rząd, 2. z prawej), Leon Wilkoński (2. z prawej), Marian Morelowski (3. rząd, 2. z lewej), Nikodem Pajzderski (ostatni rząd, 1. z lewej w kapeluszu)

5. 10th Congress of Delegates of the Museum Association in Poland, Vilnius 24th-26th June 1934. Participants: Stanisław Lorentz (1st row, 1st left), Kazimierz Buczkowski (3rd left), Feliks Kopera (1st row, 4th left), Stanisława Sawicka (5th left, in a hat), Stefan Komornicki (2nd row, 3rd right), Aleksander Czołowski (3rd row, 2nd right), Leon Wilkoński (2nd right), Marian Morelowski (3rd row, 2nd left), Nikodem Pajzderski (last row, 1st left in a hat)



6. Aleksander Czołowski (1865–1944)

nalne, zmiany składów, posady i konkursy, itp.<sup>16</sup>. Postulowano także założenie rubryki poświęconej specjalistom zatrudnianym w poszczególnych muzeach<sup>17</sup>. Przystąpiono również do pracy nad podręcznikiem pt. *Muzealnictwo* redagowanym przez Stefana Komornickiego, który został częściowo wydrukowany tuż przed wojną, jednak jako całość ujrzał światło dzienne dopiero w 1947 roku. Powołano do życia biuro Związku, przez które przechodziły setki, a w okresie prowadzenia akcji na rzecz bezrobotnych pracowników umysłowych, tysiące pism rocznie.

Wewnątrz Związku zostały utworzone sekcje, z których do najbardziej aktywnych należały: sekcja muzeów regionalnych pod przewodnictwem prof. Włodzimierza Antoniewicza<sup>18</sup>, dyrektora Muzeum Archeologicznego im. Edmunda Majkowskiego w Warszawie, sekcja muzeów ukraińskich kierowana przez dra Iłariona Świencickiego<sup>19</sup>, dyrektora Muzeum Narodowego Ukraińskiego we Lwowie, czy sekcja muzeów historyczno-artystycznych, której przewodził Nikodem Pajzderski. W ciągu ostatniego przedwojennego roku liczba „muzeów związkowych” wzrosła do 110 (na 175 ogółem muzeów w Polsce), a liczba członków indywidualnych do 4.

Niezależnie od rozwoju struktur Związku następowała powolna zmiana jego charakteru. Powstała w 1914 r. Delegacja Muzeologów skupiała *muzea i zbiory*, a jej członkiem mógł być *tylko członek Dyrekcji [...] polskiego Muzeum*. Taki, elitarny zarówno *de facto* jak i *de iure*, instytucjonalny charakter Związku od momentu powstania był kontestowany przez znaczącą mniejszość. Po raz pierwszy postulat *aby związek przekształcić na stowarzyszenie muzeologów*,



7. Włodzimierz Antoniewicz (1893–1973), po 1945 r.

a nie muzeów<sup>20</sup> został wyrażony podczas zjazdu w Krakowie w 1922 r. przez Stefana Komornickiego<sup>21</sup> oraz Adama Chmiela<sup>22</sup>. W statucie Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych z 1922 r. znalazł się zapis mówiący, że: *W zjazdach mogą brać udział z głosem doradczym obok delegatów muzeów także inni pracownicy tych muzeów, zaproszeni przez zarząd Związku*. Było to formalne uchylene furtki dla osób spoza kręgu dyrekcji muzeów i właścicieli zbiorów. Podczas obrad zjazdu w Poznaniu w 1933 r. ponownie został wysunięty przez kustosza Muzeum Wielkopolskiego Alfreda Brosiga, postulat członkostwa muzealników w Związku, i tym razem zyskał akceptację. Wniosek został skierowany do komisji statutowej, która opracowała jego brzmienie, a dwa lata później wprowadzony do statutu. Uchwalono, na wzór związku angielskiego, że członkami:

a. zwyczajnymi są muzea i zbiory ...

b. jednostkowymi są osoby fizyczne znane z działalności na polu muzealnictwa, o których przyjęciu rozstrzygnie cały zarząd bez sprzeciwu [...] Ilość członków jednostkowych nie może przekraczać 1/3 ilości członków zwyczajnych, tj. instytucji należących do Związku [...] Składka roczna członka zwyczajnego to 50 zł, a jednostkowego - 12 zł<sup>23</sup>.

Powyższa zmiana statutowa, dopuszczająca do organizacji w charakterze członka osobę fizyczną, ze względu na nikłą liczbę przyjętych przez zarząd członków jednostkowych<sup>24</sup> faktycznie nie zaważyła na charakterze Związku. Do końca międzywojnia były to 4 wybitne osobistości: Alfred Lauterbach, Aleksander Czołowski, Tadeusz Wolski i Józef Fudakowski.



8. Alfred Brosig (1895–1940)

Związek Muzeów w Polsce, o czym świadczą dokumenty, starał się dbać o interesy szeroko rozumianego środowiska muzealniczego wszystkich szczebli, i to zarówno o te związane z podwyższaniem poziomu wykształcenia zawodowego muzealników, jak i materialne wszystkich pracowników muzeów.

W 1922 r. podczas zjazdu w Krakowie przewodniczący Feliks Kopera postulował zorganizowanie kursów muzealnych *dla urzędników, by byli kompetentni, zapoznani i z teorią i z praktyką, a kandydat na kustosza muzealnego powinien mieć w zasadzie uniwersyteckie wykształcenie*. Uważał, że nie teoria, a praktyka powinna być podstawą wykształcenia w dziedzinie muzealnictwa. Powinny powstać także kursy dla konserwatorów oraz, jak wtedy mówiono, *prelegentów ludowych*, natomiast *współpraca między muzeami powinna przebiegać tak, by pracownicy muzeów rotacyjnie zajmowali się różnymi zbiorami w różnych miastach, jak profesorem uniwersytetów*<sup>25</sup>. Podczas zjazdu w Tarnowie w 1930 roku postulowano wprowadzenie „wymiany” między muzeami zarówno kustoszy, jak i bibliotekarzy oraz archiwistów, a także współdziałania kustoszy w tworzeniu wyższych kursów muzeologicznych przy uniwersytetach. Niestety, były to *pia desiderata*, wielokrotnie ponawiane, niezrealizowane do końca międzywojnia<sup>26</sup>, które bardziej trzeźwo patrzący Stefan Komornicki oceniał: *Związek nie jest dość silny, by bez wydatnej pomocy móc uruchomić akcję zmierzającą do podniesienia poziomu muzeów*. Pozostały także bez echa wielokrotnie podejmowane starania o udzielenie muzeom specjalnych subwencji na podróże naukowe pracowni-



9. Alfred Lauterbach (1884–1943)

(Fot. we współpracy z Narodowym Archiwum Cyfrowym  
1, 3–9 – NAC: 7 – W. Miernicki, 8 – W. Czarnecki;  
2 – Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu)



ków<sup>27</sup>. Związek otrzymywał jednak skromne subwencje od Ministerstwa Wyznań i Oświecenia Publicznego pozwalające na drukowanie statutów, materiałów z dorocznych zjazdów oraz prace nad podręcznikiem *Muzealnictwo*.

Realna pomoc ze strony państwa w kwestii kształcenia muzealników pojawiła się w latach 30. XX w. dzięki środkom pochodzącym z Funduszu Pracy, przeznaczonym na aktywizację osób bezrobotnych posiadających wyższe wykształcenie. Związek podjął, trwającą kilka lat, akcję organizowania płatnych (ok. 100–200 zł miesięcznie na osobę) staży, dla kilkudziesięciu osób rocznie. Przedsięwzięcie realizowane było we wszystkich zainteresowanych muzeach związkowych<sup>28</sup>. Ten trudny, długotrwały organizacyjny wysiłek opłacił się w dwójnasób. Zyskały zarówno same muzea, gdyż realizowane prace mogły mieć tylko charakter merytorycznie związany z gromadzonymi przez nie zbiorami, jak i sami bezrobotni, później często znaczący muzealnicy, jak np. Zdzisław Kępiński (1911–1978)<sup>29</sup>, Ludwik Grajewski (1900–1987)<sup>30</sup>, Władysław Terlecki (1904–1967), Marian Mészczynski (1910–2000?)<sup>31</sup>, Zofia Boczkowska (1902–1988?), jak również wybitni naukowcy, np. Wanda Wyrwicka (1912–2002).

Ważnym działaniem łączącym wszystkich pracowników muzeów było wprowadzenie Kart Wolnego Wstępu do Muzeów Związkowych bez względu na rodzaj zatrudnienia. Za-

rząd wielokrotnie występował także o zwolnienie z kosztów przejazdu koleją na zjazdy muzealne i w innych celach służbowych<sup>32</sup>. Pochylano się także nad sprawą wynagrodzeń kadry muzealnej – kustoszy i obsługi.

W protokole zjazdu w Poznaniu 1922 r. zapisano: *w związku z kwestyją kształcenia przedyskutowano sprawę uposażenia urzędników i służby w muzeach, przy czym stwierdzono najwyższe w tym względzie upośledzenie*. Stan ten nie uległ zasadniczej poprawie i był wielokrotnie omawiany, a postulaty płacowe stanowiły stały element wypowiedzi i uchwał zjazdowych.

Zajmowano także stanowisko w sprawie sposobu obsady stanowisk kierowniczych w muzeach: *Zjazd wyraża opinię, że faktyczne kierownictwo, t.j. dyrekcję wszelkiego rodzaju muzeów winno się powierzać wyłącznie siłom fachowym z przyznaniem im we właściwym im zakresie zupełnej swobody działania, niezależnie od wszelkich czynników administracyjnych, którym przysługiwać może jedynie wzgląd zwolnienia kierownika z urzędu oraz prawo ścisłej kontroli jego czynności*<sup>33</sup>. Realia ukazywały, jak niekiedy trudna może być współpraca muzeów i ich organizatorów – lokalnych władz. Świadczą o tym listy stane na ręce przewodniczącego Związku, sygnowane jako *tajne* lub *poufne* od Zofii Hieropolitańskiej, kustosa Muzeum Ziemi Kaliskiej, Aleksandra Czołowskiego, czy Ilariona Świencickiego, a także ogólniejsze rozważania i postulaty Mieczysława Tretera.

Żywotne problemy, z którymi zmagał się Związek dotyczyły podstaw materialnego bytu muzeów, a zdarzało się, że także ich istnienia w ogóle<sup>34</sup>. Wielokrotnie słało pisma do decydentów z prośbą o wsparcie – subwencję, interwencję, zapomogę czy kredyt. Piętnowano także rozpraszenie nikłych środków, które *pod płaszczykiem dobra sztuki i kultury, i zapomogi te, dzięki stosunkom i osobistym protekcjom otrzymują, a nie według planu i wyznaczonych priorytetów*<sup>35</sup>. Wielokrotnie powracał problem jakości pracy zarządzających muzeami. Postulowano aby *obsadzanie, zwłaszcza stanowisk kierowniczych, oprócz kwalifikacji naukowych, powinno zależeć zawsze od praktyki w muzeum tego samego typu, o co upraszano Zarząd, by przy opiniowaniu list kandydatów stale przestrzegał powyższej zasady*<sup>36</sup>.

Organizacja dostrzeżona została przez władze w początku lat dwudziestych, wtedy gdy jej najaktywniejsi działacze tworzyli Okręgowe Rady Muzealne. W następnym dziesięcioleciu uzyskała pewien wpływ na działania władz państwowych w obrębie polityki wobec muzeów, choć zwykle nie przekładało się to na wysokość wydatkowanych na te cele środków. Zarząd Związku forsował istotne dla funkcjonowania muzeów propozycje i postulaty, przede wszystkim ideę ustawy o muzeach obejmującej wszystkie typy i rodzaje muzeów<sup>37</sup>. Ponadto wysuwał postulat ochrony prawnej nazwy muzeum przed nadużywaniem jej przez instytucje i twory do tego nieuprawnione<sup>38</sup>, postulował konieczność tworzenia przy muzeach bibliotek naukowych<sup>39</sup>, argumentując, że: *muzeum to instytucja naukowa, która składa się z działu wystawowego ... oraz działu naukowego, który tworzą magazyny*. (Tadeusz Wolski)<sup>40</sup>. Wnosił, by w budżetach związków komunalnych (tj. organizatorów wielu muzeów) wyszczególniano kwoty na cele muzealne, i by były one wypłacane<sup>41</sup>, a nawet, aby *powstał nacisk ustawowy, aby w budżetach rocznych przeznaczano, procentowo do całego budżetu, większe kwoty na*



cele kulturalne<sup>42</sup>. Podczas zjazdów delegatów i prac Zarządu prowadzono dyskusje dotyczące przyszłości i roli muzeów, rozważano czy możliwe jest zorganizowanie racjonalnej sieci muzeów<sup>43</sup>, czy muzea np. uniwersyteckie są potrzebne i czy części muzealiów przechowywanych w magazynach nie należy sprzedać bądź odstąpić Sprawa deakcesji „zbędnych” i „nieodpowiednich” zbiorów była przedmiotem referatów i dyskusji podczas dwóch zjazdów odbytych w 1930 r. w Krakowie i w 1938 r. w Sandomierzu. Wywoływała skrajne emocje i stanowiska; od zdecydowanego poparcia (M. Gumowski), poparcia w ramach wypracowanej procedury i ograniczeń (T. Reymann), po zdecydowany sprzeciw (K. Estreicher). Przeważało stanowisko uciekania się do wymiany muzealiów w celu specjalizacji zbiorów; mało kto opowiadał się za sprzedażą okazów, także w obawie przed głosem opinii publicznej i prasy. Podkreślano, że decyzja nie powinna należeć do dyrektora, lecz do zewnętrznego względem danego muzeum ciała złożonego z fachowców i ewentualnie czynnika społecznego<sup>44</sup>. Z przykrością konstatowano, że organy państwa znajdowały środki finansowe na nowe imprezy, gdy brakło ich na istniejące muzea<sup>45</sup>. W wyniku wewnętrznej dyskusji, w porozumieniu z ministerstwem, podjęto prace nad podręcznikiem *tworzenia, urządzania i prowadzenia muzeów*. Jak wspomniano już w artykule, powstał w 1939 r., pod redakcją S. Komornickiego, zatytułowany *go Muzealnictwo* a wydany został dopiero w 1947 roku. Utyskiwano, nie zawsze zgodnie z prawdą, że: *za czasów pruskich i austriackich szły subwencje dla muzeów polskich; obecnie w ogóle ich nie ma. Co więcej – skreśla się w budżetach pozycje na zakupy*<sup>46</sup>. Powyższe słowa wypowiedział Marian Gumowski w 1930 r. podczas zjazdu w Tarnowie, a wtórował mu Aleksander Czołowski: *polityka Departamentu Sztuki jest w stosunku do muzeów lekceważąca i zgubna. Jak wykazała ogólnopolska ankieta z 1934 r. wypełniona przez 64 muzea, otrzymywały one najczęściej marginalne sumy z łaski tych, którzy je utrzymywali. [...] Od kilkuset złotych do kilkuset tysięcy rocznie*<sup>47</sup>. Werbalnie zapewniano o roli i znaczeniu muzeów, czyniły to zarówno władze centralne, jak i samorządowe: *reprezentant Prezydenta Miasta zapewnił, że muzea w Krakowie pełnią ważną rolę w wykształceniu społeczeństwa, są atrakcją turystyczną oddziałującą na rozwój ekonomiczny miast, są kapitałem który (się) procentuje [tak w oryginale]*<sup>48</sup>. By wzmocnić pozytywny odbiór muzeów w społeczeństwie Związek apelował o tworzenie Towarzystw Przyjaciół poszczególnych instytucji<sup>49</sup> oraz o działanie Rad Muzealnych<sup>50</sup>, do których delegował swoich przedstawicieli.

**Streszczenie:** Artykuł przybliży podstawowe informacje na temat działalności i przemian organizacji skupiającej muzea i muzealników w II Rzeczypospolitej. Wspomina osobistość, które miały wpływ na rozwój muzealnictwa, ich poglądy i zajmowane stanowiska. Przedstawia cele i zadania organizacji, a także główne problemy, z którymi muzealnicy musieli się zmierzyć w dobie odbudowy polskiego państwa po 123 latach zaborów.

Początek organizacji przypada na rok 1914 i powstanie Delegacji Muzeologów Polskich, jako reprezentacji polskich muzeów z trzech zaborów: austriackiego, rosyjskiego i pruskiego. W 1930 r. dokonano zmiany nazwy na Związek Mu-

Związek prowadził dyskurs z władzami nie tylko poprzez Zarząd, ale także mając swoich przedstawicieli w działającej w latach 1935–1938 Państwowej Radzie Muzealnej, w skład której weszło 7 przedstawicieli Związku (na 16 członków Rady ogółem) wybranych w demokratycznych wyborach. Rada spełniała funkcję opiniodawczą, a podnoszone przez nią sprawy dotyczyły zarówno celów polityki muzealnej państwa, struktury i sieci muzeów, podstaw finansowych i możliwości rozwoju, jak i spraw poszczególnych instytucji. Jednak od 1938 r. zajmowała się ona w pierwszym rzędzie kwestią zabezpieczenia zbiorów muzealnych na wypadek wojny.

Związek Muzeów w Polsce utrzymywał także kontakty z zagranicą: m.in. pozostawał w relacjach ze Światowym Towarzystwem Oświaty Dorosłych (The World Association for Adult Education) czy Komisją Międzynarodowej Współpracy Intelktualnej przy Lidze Narodów, interweniował w sprawie jakości wystaw polskich poza granicami kraju, a także uczestniczył w przygotowaniach do wystawy światowej w Nowym Jorku w 1939 roku.

Dzisiaj, przypomnienie muzealnikom dorobku przedwojennej działalności społecznej Związku Muzeów w Polsce może wydać się znajome zarówno w odniesieniu do problematyki, jak do wypowiedzianych sądów. Lata przemijają, problemy i dylematy pozostają – bądź jedynie ich baza powiększa się o następne. Warto korzystać z dorobku poprzedników, zwłaszcza jeżeli przychodziło im mierzyć się ze zblizonymi do dzisiejszych kwestiami. Warto ten dorobek intelektualny znać, przystosowywać do realiów dnia dzisiejszego, a także wprowadzać w życie nie tracące na aktualności idee i postulaty. Na koniec przytaczam rezolucję zjazdu Związku Muzeów w Polsce z 1930 r., jakże aktualną także dziś, w 2015 r. – roku pierwszego w historii Polski Kongresu Muzealników Polskich:

Zjazd uchwała, aby wydział Związku zwrócił się do wszystkich właścicieli, towarzystw i gmin utrzymujących muzea, z prośbą by:

- *Dla dobra nauki i sztuki polskiej obsadzali niezwłocznie wakuujące stanowiska urzędników muzealnych*
- *Przeprowadzali sprawiedliwy awans dla urzędników muzealnych*
- *By wszystkie stanowiska, a przede wszystkim dyrektorów i kustoszów muzealnych były obsadzone jedynie i wyłącznie zawodowo przygotowanymi fachowcami z poprzednio odbytą praktyką muzealną*
- *By zgłaszali niezwłocznie wszelkie wolne posady do wydziału Związku Muzeów w Polsce.*

zeów w Polsce (ZMWP), która przetrwała do końca istnienia organizacji, tj. do 1951 roku. W latach 30. XX w. nastąpił znaczący rozwój organizacji skupiającej muzea różnych typów: historyczne, artystyczne, przyrodnicze, Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, specjalistyczne oraz mniejszości narodowych. W 1939 r. do Związku należało 110 muzeów (na 125 ogółem). Związek Muzeów w Polsce współtworzył projekty legislacyjne związane z muzealnictwem, debatował nad rozwiązywaniem różnorodnych problemów ogólnych – rolą muzeów w państwie i społeczeństwie, stosunków z władzami państwowymi i samorządami, finansowaniem i rozwojem muzeów, celów oraz zadań muzeów, a także poziomem ofer-

ty muzealnej oraz kształceniem i wynagradzaniem muzealników. Znacząca była rola przedstawicieli ZMWp w Państwowej Radzie Muzealnej, ciele opiniodawczym dla rządu. Osiągnię-

ciem ZMWp było opracowanie podręcznika pt. *Muzealnictwo*, wydane już w 1947 r. oraz wydawanie periodyków poświęconych sprawom muzealnictwa.

**Słowa kluczowe:** Związek Muzeów w Polsce, muzea, muzealnictwo, Państwowa Rada Muzealna.

## Przypisy

<sup>1</sup> Artykuł powstał z wykorzystaniem pracy Bogusława Mansfelda *Muzea na drodze do samoorganizacji. Związek Muzeów w Polsce 1914-1951*, Warszawa 2000, zawierającej wcześniejszą literaturę; na podstawie drukowanych protokołów zjazdów Związku oraz badań archiwalnych przeprowadzonych przede wszystkim w zasobach Archiwum Akt Nowych w Warszawie oraz Archiwum Związku Muzeów w Polsce przechowywanym w Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie.

<sup>2</sup> K. Buczkowski, *O związkach muzealnych ze szczególnym uwzględnieniem działalności Związku Muzeów w Polsce*, s. 17, w: *Pamiętnik V Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego w Tarnowie w dn. 12-13.06.1930 r.*, M. Piotrowski (red.), Kraków 1930.

<sup>3</sup> *Jest też zamierzeniem połączenie wszystkich muzeów, bibliotek, gabinetów w Europie i Ameryce węzłem jednego muzealnego towarzystwa, które tak przez korespondencję, jak pismo wydawane a sprawom muzealnym poświęcone, jak i przez kongresa periodyczne odbywane, utrzymywać będzie swoich członków w świadomości przez podejmowanie przez różne tego rodzaju zakłady i zaznajamiać z ich zbiorami.* Cyt. za B. Mansfeld, *Muzea ...*, s. 11.

<sup>4</sup> Feliks Kopera (1871-1952) historyk sztuki, profesor tytularny Uniwersytetu Jagiellońskiego, wieloletni przewodniczący Związku Muzeów w Polsce, pierwszy wybrany w drodze otwartego konkursu, wieloletni dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie. Zob. więcej, w: D. Błońska, *Feliks Kopera (1871-1952). Menadżer kultury, naukowiec i dydaktyk*. w *60. rocznicę śmierci*, ss. 16, PDF [http://mnk.pl/images/upload/o-muzeum/wydawnictwa/rozprawy/tom%20V/18\\_2013\\_D.Blonska\\_Feliks%20Kopera.pdf](http://mnk.pl/images/upload/o-muzeum/wydawnictwa/rozprawy/tom%20V/18_2013_D.Blonska_Feliks%20Kopera.pdf) [dostęp: 31.03.2015].

<sup>5</sup> *Związek Muzeów Polskich*, „Czas” 1914, nr 114 z dnia 3.04.1914, wyd. popołudniowe, s. 3. Tu szczegółowy wykaz instytucji; B. Mansfeld, *Muzea ...* s. 84 i 87.

<sup>6</sup> *Regulamin Delegacji Muzeologów Polskich*, Kraków, 1914, s. 3, nakładem Delegacji.

<sup>7</sup> List z dnia 8.04.1914 r., własność Biblioteki Czartoryskich w Krakowie, Pracownia Rękopisów, sygn. 7564. Dr Nikodem Pajzderski (1882-1940) historyk sztuki, członek zarządu i wiceprzewodniczący Związku Muzeów w Polsce, konserwator (kustosz) i kierownik Muzeum ks. Czartoryskich w Gołuchowie, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego, członek Państwowej Rady Muzealnej. Więcej zob., w: *Nikodem Pajzderski 1882-1940. Muzealnictwo – konserwator – historyk sztuki*, Ewa Siejewska-Askutja (red.), Poznań 2014, ss. 348.

<sup>8</sup> B. Mansfeld, *Muzea ...* s. 84.

<sup>9</sup> Zawiadomienie o Zjeździe Delegacji Muzeologów Polskich we Lwowie datowane na 10 maja 1920 r., dodatek do *Regulaminu Delegacji Muzeologów Polskich*.

<sup>10</sup> Do wypracowania stanowiska nie doszło; z upaństwowienia zbiorów zrezygnowano w wyniku obrad zjazdów w Poznaniu i we Lwowie w 1924 r., a ustawę „O opiece nad muzeami publicznymi” ogłoszono 6.05.1933 r. Wcześniej powstały akty prawne dotyczące muzeów, które ze względu na charakter zbiorów, nie mogły przystąpić do Związku: Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej *O Państwowym Muzeum Zoologicznym* z dn. 29.02.1928 r. oraz *O Państwowym Muzeum Archeologicznym* z dn. 22.03.1928 r.

<sup>11</sup> *Sprawozdanie z posiedzeń II Zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych, odbytego w Poznaniu*, w: *Pamiętnik I i II zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych w Poznaniu w r. 1921 i w Krakowie w r. 1922*, Warszawa, 1924, s. 5.

<sup>12</sup> W latach 30. XX w. do Związku przystępowały coraz liczniejsze muzea mniejszości narodowych: ukraińskie (11), huculskie (2), łemkowskie (1), białoruskie (1) i żydowskie (1).

<sup>13</sup> *Statut Stowarzyszenia pn. Związek Muzeów w Polsce*, Kraków 1946, nakładem Związku Muzeów w Polsce.

<sup>14</sup> Spis zjazdów i ich uczestników (niepełny), w: B. Mansfeld, *Muzea ...*, s. 149-155. W roku 1945 Związek wznowił działalność, odbyły się 4 zjazdy, jednak władze nie uznały dalszej potrzeby jego istnienia, wskutek czego Związek rozwiązano na mocy decyzji Krakowskiego Urzędu Wojewódzkiego z dnia 18 lutego 1951 r. Majątek i księgozbiór Związku przeszedł na własność Związku Zawodowego Historyków Sztuki i Kultury, a archiwum znalazło się w zasobach Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie. Decyzje te stały w sprzeczności ze statutem, który przewidywał w przypadku rozwiązania organizacji przez władze przejście majątku Związku na własność Polskiej Akademii Umiejętności (Art. 12. Statutu ZMWp).

<sup>15</sup> Dr Aleksander Czołowski (1865-1944), historyk, wiceprzewodniczący ZMWp, dyrektor Muzeum Historycznego, Muzeum Narodowego im. Króla Jana II Sobieskiego i Archiwum Miejskiego we Lwowie, członek Państwowej Rady Muzealnej. Zob. więcej, w: I. Zima, *Aleksander Czołowski 1865-1944 Luminarz lwowskiej kultury*, Gdynia, 2011, ss. 257.

<sup>16</sup> *Pamiętnik VI Zjazdu delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego w Krakowie w dn. 15-16 grudnia 1930 r.* Zbigniew Bocheński (red.), 1930, s. 7. W latach wcześniejszych „Komunikaty” ukazywały się w „Rzeczach Pięknych” i „Ziemi”.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 9. Wcześniej organem Związku zamierzano uczynić „Przegląd Muzealny” wychodzący w Poznaniu jako periodyk Muzeum Wielkopolskiego.

<sup>18</sup> Prof. Włodzimierz Antoniewicz (1893-1973), archeolog, rektor Uniwersytetu Warszawskiego, wiceprzewodniczący ZMWp, twórca sekcji muzeów regionalnych, członek Państwowej Rady Muzealnej. Zob. więcej: S.K. Kozłowski, *Włodzimierz Antoniewicz, profesor z Warszawy*, Państwowe Muzeum Archeologiczne, Warszawa 2009, ss. 316.

<sup>19</sup> Dr Harion Świencickij (1876-1956), filolog i etnograf, dyrektor Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie, członek zarządu ZMWp, twórca i przewodniczący sekcji muzeów ukraińskich, członek Państwowej Rady Muzealnej.

<sup>20</sup> *Sprawozdanie z posiedzeń II Zjazdu delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych odbytego w Krakowie w dn. 29-30.X. 1922 r.*, s. 11, w: *Pamiętnik I i II zjazdu delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych, w Poznaniu w r. 1921 i w Krakowie w r. 1922*, Warszawa 1924, s. 10.

<sup>21</sup> Tytuł programu zjazdu brzmiał: *Program II Zjazdu Dyrektorów muzeów polskich*; zob. Archiwum Związku Muzeów w Polsce, obecnie Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Archiwum ZMP 1. Doc. dr Stefan Komornicki (1887-1942), historyk sztuki, konserwator (tzn. kustosz) Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie, współtwórca oraz wiceprzewodniczący ZMWp, taternik i bibliofil. Wspomnienie pośmiertne o S. Komornickim zamieścił A. Bochniak, w: „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” za l. 1938-1945, t. 31-38, s. 194-196.

<sup>22</sup> Adam Chmiel (1865-1934), historyk, archiwista, doktor honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyrektor Archiwum Akt Dawnych w Krakowie, współtwórca Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

<sup>23</sup> Statut Stowarzyszenia pn.. Związek Muzeów w Polsce, Art. 4 Członkowie, Art. 5 Obowiązki Członków; Protokół IX zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego w Poznaniu w dn.24-26.IX.1933, w: „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1934, z. 3, s. 10; Protokół X zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego w Wilnie i Grodnie w dn. 24-26.VI 1934, w: „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1935, z. 4, s. 10-11.

<sup>24</sup> Przedstawiciel rządu, prof. Władysław Skoczylas, wówczas dyrektor Departamentu Sztuki M. W. R. i O. P. przekazał pismo wyrażające uznanie dla inicjatywy zmierzającej do wymiany myśli i zrzeszania pracowników w dziedzinie muzealnictwa, zob. Protokół VI Zjazdu Związku Muzeów w Polsce, odbytego w Krakowie w dn. 15 i 16.XII.1930 r., w: Pamiętnik VI Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce ..., Kraków 1931, s. 4.

<sup>25</sup> F. Kopera, Organizacja kursów muzealnych, w: Pamiętnik I i II zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych w Poznaniu w r. 1921 i w Krakowie w r. 1922, Warszawa, 1924, s. 15-17.

<sup>26</sup> Podczas obrad zjazdu w Poznaniu w 1933 r. postulowano także, by związek postarał się o stypendia roczne na kształcenie muzealników, analogicznie do istniejących stypendiów dla archiwistów. Zob. Protokół IX Zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego w Poznaniu w dn.24-26.IX.1933, w: „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1934, z. 3, s. 15; Protokół X zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego w Wilnie i Grodnie w dn. 24-26. VI1934, w: „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1935, z. 4, s. 7.

<sup>27</sup> Zob. m.in.: Pamiętnik I i II Zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych w Poznaniu w r. 1921 i w Krakowie w r. 1922, F. Kopera i W.St. Turczyński (red.), Warszawa 1924, s. 10.

<sup>28</sup> Prezydium kierowało się przy ustalaniu płac i czasu zatrudnienia koniecznością dania możliwie równomiernego i proporcjonalnego rozdziału funduszy na województwa i instytucje – zob. Protokół XIII Zjazdu delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego we Lwowie i Podhorcach w dn. 12-14.06.1937, w: „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1938, z. 7, s. 8.

<sup>29</sup> Zdzisław Kępiński, historyk sztuki, prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, wielkopolski wojewódzki konserwator zabytków.

<sup>30</sup> Ludwik Grajewski, kustosz Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej we Lwowie oraz Muzeum Lubelskiego w Lublinie.

<sup>31</sup> Marian Meszczyński, ostatni polski kierownik Muzeum Państwowego w Grodnie.

<sup>32</sup> Tak m.in. w Protokole XII Zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego w Warszawie w dn. 26-29 .09. 1936 r., w: „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1937, z. 6, s. 23: Zarząd poczynił starania dla uzyskania dla dyrektorów i kustoszy muzeów niepaństwowych kart wolnego przejazdu kolejną w sprawach związanych z badaniami w terenie lub w ogóle w sprawach muzealnych.

<sup>33</sup> Pamiętnik I i II Zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów..., s. 7.

<sup>34</sup> Występowano na przykład w obronie Muzeum Etnograficznego w Krakowie w 1930 r. do Rady Miasta Krakowa oraz Kancelarii Cywilnej Prezydenta Państwa, zob. Protokół V Zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego w Tarnowie w dn. 12-13.06.1930 r., w: Pamiętnik V Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego w Tarnowie..., Kraków 1930, s. 8.

<sup>35</sup> N. Pajzderski, Opieka nad zabytkami sztuki i kultury w Polsce, w: Pamiętnik I i II Zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów..., s. 24.

<sup>36</sup> Wniosek powyższy zgłosił jako nagły Henryk Cieśla, kustosz Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, podczas obrad zjazdu w 1936 r. Wtedy nie został przyjęty. Zob. Protokół XIII zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego we Lwowie i Podhorcach w dn. 12-14.06. 1937 r., w: „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1937, z. 7, s. 14-15.

<sup>37</sup> Projekt ustawy na życzenie zjazdu ZMwP przygotował Alfred Lauterbach (1884-1943), wiceprzewodniczący, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki. Zob.: B. Mansfeld, Muzea ... s. 62; Archiwum Związku Muzeów w Polsce, obecnie Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Archiwum ZMP 41.1.

<sup>38</sup> Pismo przewodniczącego ZMwP do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z dnia 5.10.1932 r. w sprawie wydania zarządzenia zabraniającego panoptikom używania nazwy muzeum, Archiwum ZMP 40.4.

<sup>39</sup> Oświadczenie Zarządu ZMwP z dnia 21.02.1936 r., Archiwum ZMwP 40.

<sup>40</sup> Starano się uświadamiać władzom, że muzea to także zakłady naukowo badawcze, por. Protokół Sekcji Muzeów Regionalnych z dn. 27.09.1937, w: „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1937, z. 6, s. 27; tu o Państwowym Muzeum Archeologicznym.

<sup>41</sup> Pismo przewodniczącego ZMwP do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z dnia 7.11.1933 r., Archiwum ZMwP 20. Podobnie brzmiał wniosek z obrad Sekcji Muzeów Regionalnych zgłoszony podczas IX zjazdu w Poznaniu, zob. „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1934, z. 3, s. 8.

<sup>42</sup> K. Osiński, O zadaniach muzeów regionalnych, w: Pamiętnik V Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego w Tarnowie w dn. 12-13.06.1930r., M. Piotrowski (red.), Kraków 1930, s. 45.

<sup>43</sup> Protokół posiedzenia Zarządu ZMwP z dnia 10.03.1935 r., Archiwum ZMP 22.

<sup>44</sup> Pamiętnik VI Zjazdu delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego w Krakowie w dniach 15 i 16 grudnia 1930 r., Z. Bocheński (red.), s. 8 oraz Protokół XIV Zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego w Sandomierzu w dniach 27-28 czerwca 1938 r., s. 8-9.

<sup>45</sup> Pamiętnik V Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego w Tarnowie w dniach 12-13.06.1930 r., Mikołaj Piotrowski (red.), Kraków 1930, s. 10.

<sup>46</sup> Marian Gumowski, O bolączkach muzealnych, w: Pamiętnik V Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego w Tarnowie w dn. 12-13.06.1930 r., M. Piotrowski (red.), Kraków 1930, s. 11.

<sup>47</sup> B. Mansfeld, Muzea ..., s. 70.

<sup>48</sup> Protokół VI Zjazdu Związku Muzeów w Polsce, odbytego w Krakowie w dn. 15 i 16.XII.1930 r., w: Pamiętnik VI Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce ..., Kraków 1931, s. 4.

<sup>49</sup> Protokół XIII Zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego we Lwowie i Podhorcach w dn. 12-14.06. 1937 r., w: „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1938, z. 7, s. 6.

<sup>50</sup> Protokół XII Zjazdu Związku Muzeów w Polsce odbytego w Warszawie w dn. 26-29 . 09. 1936 r., w: „Pamiętnik Muzealny” Kraków 1937, z. 6, s. 18.

## Agnieszka Murawska

Historyk, muzealnik, absolwentka UAM w Poznaniu i Podyplomowego Studium Muzealnictwa UMK w Toruniu; kustosz Gabinetu Numizmatycznego Muzeum Narodowego w Poznaniu; autorka wystaw i publikacji poświęconych numizmatyce, medalierstwu oraz historii muzealnictwa i edukacji muzealnej; członek Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego oraz Stowarzyszenia Muzealników Polskich; e-mail: murawska@mnnp.art.pl

# MUZEUM – PRZESTRZEŃ PUBLICZNA I MIEJSCE SPOŁECZNE

## THE MUSEUM – A PUBLIC SPACE AND A SOCIAL PLACE

**Wiesław Skrobot**

Polsko-Niemiecki Instytut Badawczy, Collegium Polonicum Słubice

**Abstract:** The subject matter of this text is a broad context of social activities focused on the institution of the museum. These activities comprise initiating procedures for establishing the culture of remembrance and civic responsibility in order to strengthen the cultural heritage in creating the local community, in the social and cultural, and social and economic sense.

The text refers to a statement in Resolution no.6 from the 1st Congress of Polish Museum Professionals that 'it is essential to launch a programme, within the framework of programmes of the Polish Minister of Culture and National Heritage, which would directly support pro-museum social activities'. Another important message is that this

statement creates new creative possibilities based on activating the participation potential of institutions of the culture of remembrance. The author highlights the importance of launching the procedures of the Social Capital Development Strategy, as well as other tools whose activation is the responsibility of the Polish Minister of Culture and National Heritage.

These reflections are supplemented by a regional annex with short descriptions of cultural initiatives in Ostróda County (Warmian-Masurian Voivodeship), carried out thanks to community actions, which is focused on revealing the inhabitants' needs for integration by creating local institutions of the culture of remembrance.

**Keywords:** cultural heritage, anthropology of space, civic society, social participation, culture of remembrance.

Od I Kongresu Muzealników Polskich w Łodzi minęło kilka miesięcy. Pierwsze na taką skalę, trzydniowe spotkanie osób zaangażowanych w ideę chronienia pamiątek przeszłości było czasem wykładów, paneli dyskusyjnych i rozmów kulturalnych. Stanowiło forum eksponowania wielowątkowego głosu środowiska. Było także miejscem wygenerowania ważnych konkluzji, sformułowanych w treściach ośmiu uchwał.

Istotnym obszarem postulatywnym, objętym zapisami uchwały numer 6, stała się problematyka społecznego znaczenia muzeum. Jako instytucja dobra wspólnego, w treści uchwały

muzeum jawi się w postaci źródła emanacji procesów wspólnotowych, zarówno w gremiach pracowniczych, jak też w strukturach społecznego wsparcia aktywności muzealnych.

Przedmiotem rozważań niniejszego tekstu jest szeroki kontekst działalności społecznej skoncentrowanej na inicjowaniu wokół instytucji muzeum procedur, służących budowaniu kultury pamięci i obywatelskiego poczucia odpowiedzialności za wzmocnienie roli dziedzictwa kulturowego w tworzeniu wspólnoty lokalnej, w wymiarach społeczno-kulturowym i społeczno-ekonomicznym.

Muzeum jest ważną częścią przestrzeni publicznej. Wiele na ten temat powiedziano podczas łódzkiego kongresu, wypowiedzi dotyczyły jednak przede wszystkim systemowego usytuowania tej instytucji i możliwych do wprowadzenia zapisów ustawowych, wzmacniających publiczną rolę muzeów wśród innych instytucji kultury. To niewątpliwie słuszne ukierunkowanie, ale równie istotne jest dostrzeżenie lokalnego wymiaru przestrzeni publicznej.

Przestrzeń publiczna w kontekście urbanistycznym rozumiana jest zwykle jako urządzona przestrzeń otwarta, dostępna bez specjalnych procedur, jak np. plac, park, czy bulwar nadbrzeżny. Podobnie postrzegana jest przestrzeń urzędów wypełniających systemową rolę w funkcjonowaniu społeczeństwa. Rzadziej w zbliżonym rozumieniu odczytywane są przez zwykłych użytkowników instytucje kultury, jednak świadomość takiego ich znaczenia staje się coraz powszechniejsza. Szczególną rolę w tym procesie odgrywają muzea. Kongres łódzki był tego wyraźnym świadectwem, zaś zapis uchwały nr 6, iż *należy stworzyć – w ramach programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego – program bezpośrednio wspierający promuzealne działalności społeczne*, otwiera temu kierunkowi myślenia nowe możliwości kreacyjne i twórcze.

Podczas czerwcowego posiedzenia Konferencji Stałej Muzeum i Samorząd Terytorialny (MiST), które odbyło się w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Antoni Bartosz, dyrektor Muzeum Etnograficznego w Krakowie stwierdził, że ważnym zadaniem promuzealnym jest obecnie praca nad tym, by muzealia stały się dziedzictwem kulturowym. W tym krótkim zdaniu zawiera się kwintesencja tego, co stanowi o budowaniu platformy współpracy muzealników z resztą społeczeństwa, które chce się zaprosić do uczestnictwa w dziedziczeniu przeszłości dla pożytku teraźniejszości i przyszłości.

Muzealia są warunkiem *sine qua non* racji istnienia muzeum. Bez oryginalnych artefaktów, skomponowanych w kolekcje, instytucja muzeum przestaje być wiarygodna, staje się symulakrą i oszustwem, silikonem wypełniającym zwiotczałą tkankę kompetencji kulturowej. Muzealia są nieodzowne do tego, by móc wdrożyć proces pomnażania dobra wspólnego, jakim jest dziedzictwo kulturowe i uniknąć niebezpieczeństwa alchemicznej transmutacji ołowiu, jakim jest dziś bez wątpienia balast nadmiernej wirtualizacji przestrzeni ekspozycyjnych.

Aby muzeum mogło być pełnoprawną przestrzenią publiczną, potrzebne jest zrównoważenie relacji wszystkich środowisk, których przedstawiciele są nie tylko interesariuszami społeczno-kulturowego potencjału jednostki administracyjnej, na którą ma oddziaływać muzeum, ale są aktorami, aktywnymi uczestnikami przedsięwzięć na rzecz tego, by w przestrzeni publicznej pojawiały się miejsca społeczne. We współczesnym rozumieniu takie miejsce to bardzo lokalna formuła wspólnotowa, często pojawiająca się spontanicznie, zwykle nieobjęta rygorami organizacyjnymi, coś w rodzaju specyficznego *genius loci* budowanego przez energię/aktywność jego uczestników.

Miejscem społecznym może być skłot, plac lub skwer, albo nawet urwisty brzeg doliny rzecznej. Każdy przejaw wspólnotowości aktorów o zróżnicowanej proweniencji może stać się początkiem miejsca społecznego. Jego fizyczność, materialny wymiar, pojawia się zwykle jako

następstwo. Co zrobić, aby owo następstwo pojawiło się w muzeum?

Aby muzeum stało się miejscem społecznym, konieczne jest rozszerzenie jego formuły poprzez przełamanie dotychczas stosowanych metod współpracy ze społeczeństwem, paradoksalnie – poprzez wyjście z anturażu, jaki narzucającej tej instytucji jej cechy kanoniczne.

Wartość muzeum broni się przez oryginalność zbiorów, o nieodzowności czego była już wyżej mowa. Ta oryginalność to baza, wokół której trzeba otwierać przestrzeń publiczną ku zachowaniom społecznym. Ministerialne ułatwienia programowe, które postuluje uchwała nr 6 I Kongresu Muzealników Polskich, byłyby w tym dziele istotnym wsparciem. Aby jednak nie zabić intencji, w budowaniu owych programów powinni brać udział potencjalni interesariusze i aktorzy pożądanego działań, czyli w istocie wszyscy beneficjenci postulowanego uspołecznienia aktywności promuzealnych. Nie można doprowadzić do sytuacji, jaka w efekcie zapisów Ustawy o wolontariacie i działalności pożytku publicznego, ubezwłasnowolniła i kanalizuje działalność III sektora. Muszą to być programy w formule narzędzi, które ułatwią tworzenie zindywidualizowanych miejsc społecznych, a nie szablonów skrojonych na miarę wygody Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Zadanie to nie jest łatwe, ponieważ brak w Polsce społeczeństwa obywatelskiego [Skrobot, 2014(b)] utrudnia konsolidowanie się grup społecznych wokół bardziej skomplikowanych procesów kulturotwórczych. Konieczna jest edukacja do obywatelskości.

Być może właściwym narzędziem do jej prowadzenia byłyby rebusy obywatelskie, o których pisał Jerzy Nazaruk [Nazaruk, 2014] w „Biuletynie Programowym NI-MOZ”. Rebusa obywatelska to specyficzny rodzaj miejsca społecznego. Jej walorem jest głęboka tradycja historyczno-kulturowa o znaczeniu intelektualnym, co w przypadku ruchów promuzealnych ma znaczenie istotne. Walor ten jednak jest także słabością rebusy, ponieważ psychologicznie instytucjonalizuje rebusę i wyzybywa ją egalitaryzmu. Wprawdzie muzeum jest organizacją należącą do kręgu kultury wyższej i być może w pierwszym rzędzie powinno być wspierane przez elitę intelektualną, ale obecna dynamika społeczna nie hierarchizuje procesów zmian, ma raczej charakter horyzontalny. Podejście takie koresponduje z logiką przygotowanej w latach 2009–2011 Strategii Rozwoju Kapitału Społecznego (SRKS). Jej unarzędziwienie zostało opracowane w formule strategii horyzontalnej, z adresami do nieszablonowych platform budowanych we współdziałaniu różnych ministerstw. Fakt, że SRKS nie jest wdrażana świadczyć może o tym, że państwo nie jest zainteresowane wspieraniem społecznego potencjału nastawionego na zmianę. To zaś może poważnie utrudniać budowanie miejsc społecznych w przestrzeni publicznej.

Z doświadczeń autora niniejszych rozważań wynika jednak, że możliwe jest budowanie kanwy miejsc społecznych służących wsparciu działań promuzealnych poprzez wyszukiwanie i łączenie dynamizmów umocowanych w kanonie tutejszości/*Hiesigkeit* [Skrobot, 2012]. Kanon ten opiera się na lokalnych uwarunkowaniach społeczno-kulturowych i społeczno-gospodarczych, zbudowanych wokół indywidualnych, często zamierających lub uśpionych, rytuałach

życia codziennego. Ich uaktywnianie to realna, a zarazem procesualna „wędrowka” [Skrobot, 2014]. Polega ona na bezpośrednim, wielokrotnym kontakcie inicjatorów miejsc społecznych z interesariuszami i potencjalnymi aktorami w celu rozbudzenia w nich potrzeb integracyjnych. Doceńnię ich roli w pozytywnym procesie zmian bezpośredniego otoczenia odblokowuje dążenia wspólnotowe (zob. więcej poniżej: ANEKS REGIONALNY). Największym problemem, który pojawia się zwykle podczas „wędrowki”, jest pytanie ze strony przedstawicieli samorządów wszystkich szczebli: kto to utrzyma, kto da na to pieniądze?

Postulowane w uchwale nr 6 Kongresu Muzealników Polskich stworzenie przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego programu bezpośrednio wspierającego promuzealne działalności społeczne, powinno odpowiadać na to pytanie. Nie w formie jedynie poszerzenia zakresu dotacji na aktywności owych działań wspierających, ale w formie unarzędziwienia otwierającego możliwości konstruowania międzysektorowych partnerstw celowych. Możliwości takie tkwią w zapisach SRKS. Jeśli zatem owo bezpośrednie wsparcie społecznych działań promuzealnych nie ma być jedynie szablonowym mechanizmem odwołującym się do konkursowej formuły programów ministerialnych, potrzebne jest wdrożenie SRKS, a Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego ma do tego – jako koordynator strategii – wszelkie prerogatywy formalne. Narzędziem, które powinno być wzięte pod uwagę przy konstruowaniu ministerialnego programu wsparcia jest europejska „Zielona Księga w sprawie uwalniania potencjału przedsiębiorstw z branży kultury i branży twórczej”. Jak wykazał Rafał Kasprzak [Kasprzak, 2013], otwarta metoda koordynacji, owocująca powstawaniem trwałych i dynamicznych struktur lokalnych, choćby w postaci klastrow instytucjonalnych, może być źródłem istotnego wsparcia aktywności temu służących. Horyzontalny charakter koordynacji SRKS pozwala na odbranzowienie działań przy konstruowaniu narzędzi. Potrzebna jest do tego jedynie wola, kompetencje i konsekwencja w tworzeniu i wdrażaniu postulowanego w uchwale nr 6 programu.

Podczas łódzkiego kongresu powiedziano wiele gorzkich słów na temat warunków, w jakich przyszło funkcjonować polskim muzeom. Pojawiały się też głosy, że tworzenie nowych muzeów, to poszerzanie obszaru wykluczenia społecznego instytucji kultury, osłabianie istniejącego już potencjału muzealnego. W prezentowanym tu głosie problematyka wielkich placówek, które powstają z namaszczenia państwa, jest drugorzędna. Inaczej rzecz się ma z muzeami w tzw. Polsce powiatowej. Funkcjonujące na granicy ubóstwa, trochę w formule trefnisiś mającego zapewnić miejscowej władzy poczucie obcowania z tajemnicami przeszłości, jak też „zabezpieczyć” obsługę wszelkich rocznic patriotycznych, stają się pariasami konkurującymi z imprezami sportowymi o środki na realizację zadań statutowych.

Przedmiotem rozważań tego tekstu nie jest wprawdzie poszukiwanie przyczyn i konstruowanie narzędzi do ekonomicznej naprawy zarysowanej sytuacji, bo to raczej sfera przemian w ustawodawstwie dotyczącym samorządu terytorialnego, ale warto w tym miejscu zauważyć, że bardzo intensywne ostatnio dyskusje wokół tych zagadnień toczą się głównie na płaszczyźnie ekonomicznej, ze śladowym uwzględnieniem problematyki partycypacji społecznej. Co więcej, hasło „rewitalizacja miast” kojarzone jest niezmiernie

nie z remontami ulic i elewacji kamienic, względnie remontami konserwatorskimi zabytków, w sposób skrajny tracąc zasadniczy sens rewitalizacji, jakim jest zmiana społeczna. Niepokoi to szczególnie w obliczu ogłaszania konkursów na realizację Regionalnych Programów Operacyjnych w ramach europejskiej perspektywy finansowej 2014–2020.

Wracając do kwestii tworzenia nowych lokalnych muzeów, warto przywołać głos sędziego Jerzego Stępnia, przewodniczącego stałej Konferencji Muzeum i Samorząd Terytorialny: *Muzeum powinno tworzyć ramy wspólnoty, powinno być wręcz centrum jej integracji. Nie może zamykać się w sobie, koncentrować się wyłącznie wokół zbiorów. Bogactwa muzeum muszą promieniować na wspólnotę lokalną. Muszą ją wzbogacać, pomagać w budowaniu relacji międzyludzkich. Muzeum nie może być instytucją obcą, nieznaną. Muzeum ma też powinności wobec pokoleń przeszłych i przyszłych, które wyrażają się najpełniej w misji budowania wspólnoty. To jednak oznacza, że i zobowiązania samorządów wobec muzeów mają charakter szczególnie. Muzeum nie jest już jedną z instytucji kultury, bez której – lepiej czy gorzej – można sobie wyobrazić funkcjonowanie gminy, powiatu czy województwa. Brak filharmonii, jeśli w mieście jest odpowiednie wnętrze, w którym można organizować koncerty, można przeboleć. Można wypelnąć lukę po galerii sztuki. Ale muzeum nie da się niczym zastąpić. A ponieważ muzeum odgrywa tak dużą rolę wobec społeczności, jego brak jest niepowetowaną stratą* [„Biuletyn programowy MiST”, czerwiec 2014].

Z doświadczeń autora niniejszego tekstu, który w zachodniej części województwa warmińsko-mazurskiego podejmuje liczne inicjatywy muzeotwórcze wynika, że istnieje poważna luka, czy też może rodzaj pęknięcia, rozpadliny w społecznym pojmowaniu roli muzeum lokalnego. Z jednej strony pojawia się dążność społeczności do utworzenia instytucji kultury pamięci, jako ważnego centrum kulturotwórczego, porządkującego i eksponującego lokalne tradycje historyczno-kulturowe, z drugiej zaś konstatacja władzy gminnej, że muzeum jest jedynie ideą grupki entuzjastów i szkoda na to środków finansowych. Pobrzmiewa tu owo przywołane już pytanie: kto to utrzyma, kto da na to pieniądze?

Odrzucając wąskość horyzontów myślowych władzy, choć i to zapewne bywa przyczyną negacji potrzeby utworzenia muzeum, a uznając takie stanowisko raczej za wyraz troski o finanse gminne, po raz kolejny podkreślić trzeba niezwykłą ważkość postulatu zawartego w uchwale nr 6 I Kongresu Muzealników Polskich. Potencjał partycypacyjny społeczeństw lokalnych potrzebuje impulsu do pobudzenia ciągle uspiionych dążeń wspólnotowych [Skrobot, 2014a], dlatego też zaistnienie ministerialnego, najlepiej opartego na zapisach SRKS, programu wsparcia dla działań promuzealnych, można określić jako postulat strategiczny dla powodzenia perspektywicznego rozwoju i wzmocnienia społecznej roli instytucji kultury pamięci.

## ANEKS REGIONALNY

Nie chcąc rozbijać spójności głównego wywodu niniejszych rozważań, a jednocześnie uznając ważkość przykładów lokalnych aktywności służących ujawnianiu „miejsc”, często rozumianych jako mnemotoposy, „fenomeny historyczne” [Bednarek, Korzeniewski (red.), 2014] służące wzmocnieniu

roli muzeów w życiu społecznym, w aneksie zaprezentowano realizowane obecnie w powiecie ostródzkim (woj. warmińsko-mazurskie) projekty kulturotwórcze, których celem jest ujawnienie potrzeb integracyjnych we wspólnotowym działaniu nakierowanym na tworzenie lokalnych instytucji kultury pamięci.

### Pracownia Aktywności Obywatelskiej i Dokumentacji Dziedzictwa (Pracownia)

Idea Pracowni pojawiła się w 2012 r., jako efekt wieloletniej współpracy Ostródzkiego Stowarzyszenia Kulturowego „Sasinia” ze środowiskiem dawnych mieszkańców powiatu ostródzkiego skupionych w *Kreisgemeinschaft Osterode Ostpreussen* (KGO e.V.). Przewodniczący KGO e.V. zadeklarował perspektywiczne przekazanie do Pracowni zbiorów i archiwaliów związanych z przedwojennymi dziejami powiatu ostródzkiego, gromadzonych od 1958 r. w Osterode am Harz. Deklaracja ta legła u podstaw budowania projektów służących wspólnotowieniu społeczności lokalnych powiatu ostródzkiego na bazie skomplikowanego dziedzictwa kulturowego dawnego pruskiego Oberlandu.

Centrum logistyczne Pracowni znajduje się w pomieszczeniach powiatowego Centrum Użyteczności Publicznej w Ostródzie, na terenie dawnej stajni koszar artyleryjskich *Reiterkaserne*. Za logo Pracowni przyjęto mandalę z wizerunkami trzech zajęcy, magicznych zwierząt sasińskiej bogini Pergubrii, z wpisana w otoku najstarszą znaną formą nazwy Ziemi Sasinów – *Soysim*.

Jednym z nurtów działania Pracowni jest współpraca z instytucjami i muzeami w Niemczech, zajmującymi się problematyką dziedzictwa ziem pruskich oraz realizacją wspólnych projektów edukacyjno-wystawienniczych. Najważniejszym jednak obszarem aktywności jest współdziałanie z władzą samorządową i społecznościami lokalnymi w ramach projektów kulturotwórczych opartych na partycypacji obywatelskiej.

Pracownia Aktywności Obywatelskiej i Dokumentacji Dziedzictwa jest inicjatywą kulturową o nastawieniu prospołecznym, nakierowaną na wywoływanie dyskursu wielowątkowego, realizowanego w wielu różnych miejscach.



#### Pracownia Aktywności Obywatelskiej i Dokumentacji Dziedzictwa

1. Logo Pracowni Aktywności Obywatelskiej i Dokumentacji Dziedzictwa (proj. R. Bogucki)

1. Logo of the Workshop of Civic Activity and Heritage Documentation (designed by R. Bogucki)

### Wzgórze Kreatywności Kulturowej „Tradystor” (WKK)

Projekt ten realizowany jest w Ostródzie na terenie najstarszych ostródzkich koszar *Bergkaserne*, w oparciu o działania zmierzające do uratowania cennego reliktu architektury obronnej, tzw. tradystora – pawilonu bocznego arsenału obronnego zbudowanego w latach 1842–1845 według projektu pruskiego ministra wojny, generała von Boyena [Podruczny, 2013].

Po przejściu i przeprowadzeniu remontu konserwatorskiego tradystor ma się stać bazą instytucji o nazwie Wzgórze Kreatywności Kulturowej „Tradystor”. Celem nadrzędnym jej utworzenia jest wykreowanie placówki, której aktywności mają być ukierunkowane na przeciwdziałanie deprywacji mieszkańców strefy społecznie wykluczonej, za pomocą innowacyjnych narzędzi kulturotwórczych [Skrobot, 2014(a)]. Celem równoważnym, ponieważ uwzględniającym potrzebę zachowania istotnego dziedzictwa kulturowego, jest przeciwdziałanie dekonstrukcji ważnej historyczno-kulturowej przestrzeni, jaką są północne przedmieścia Ostródy, ze szczególnym uwzględnieniem struktury przestrzennej dawnych koszar *Bergkaserne* i sąsiadującego z nimi kompleksu cmentarzy na tzw. Polskiej Górze.

Głównymi adresatami, a zatem beneficjentami I stopnia procedur wdrażanych w ramach działalności WKK, mają być mieszkańcy z północnych przedmieść – strefy wykluczenia społecznego. Beneficjentami II stopnia będą wszyscy indywidualni kreatorzy i twórcy, a także oddolnie ukształtowane grupy, posiadające motywację do aktywnego działania na rzecz zmiany społecznej w Ostródzie metodami kulturotwórczymi. Innowacyjne narzędzia do realizacji celów WKK to głównie mieszane funkcje użytkowe obiektu, oparte na poszukiwaniu wspólnych wątków spółdzielni socjalnych, przemysłów kultury i aktywności edukacyjno-badawczych, skoncentrowanych na kreowaniu tożsamości kulturowej społeczności lokalnych miasta i powiatu.

Dzięki presji środowiska lokalnych twórców, jak też dzięki wsparciu byłych mieszkańców z KGO e.V., Rada Miejska Ostródy podjęła uchwałę intencyjną, deklarującą chęć przyjęcia tradystora do zasobu nieruchomości miejskich. Istnieje szansa, że projekt WKK „Tradystor” stanie się częścią projektu rewitalizacji północnych przedmieść Ostródy ze środków unijnej perspektywy finansowej 2014–2020.

### Krąg Wspólnoty Kultur

Celem projektu jest utworzenie w sąsiedztwie opustoszałego średniowiecznego wiejskiego kościoła w Glaznotach (perspektywicznie siedziba Muzeum Wzgórz Dylewskich), miejsca edukacyjno-turystycznego o charakterze symbolicznym, dla podkreślenia kulturowo-pogranicznej specyfiki miejscowości Glaznoty. Na miejscu wyburzonych po II wojnie zabudowań pastorówki powstaje kamienny krąg o średnicy około 25 metrów, zbudowany z dwudziestu kilku głazów granitowych, z centralnie ustawionym menhirem figuralnym.

Od stuleci na Wzgórzach Dylewskich dochodziło do mieszania się narodów i kultur. Pierwsza silnie akcentowana była tu kultura Gotów. Charakterystycznym wyróżnikiem ich obrzędowości religijnej było budowanie kręgów ka-



2. Arsenał obronny w Ostródzie, widok od strony północnej, po lewej zachowany trybunator wschodni (fot. z lat. 30. XX w.)

2. Defensive Arsenal in Ostróda, view from the north, left: preserved eastern casement (photograph from 1930s)



4. Kamienny Krąg Wspólnoty Kultur w trakcie budowy, Glaznoty, gm. Ostróda

4. Stone Circle of the Community of Cultures under construction, Glaznoty, Ostróda County



3. Trybunator wschodni, stan po zabezpieczeniu, przyszła siedziba instytucji Wzgórze Kreatywności Kulturowej „Trybunator”

3. Eastern casement, state after being secured, future seat of Wzgórze Kreatywności Kulturowej [Hill of Cultural Creativity], „Trybunator” institution



5. Kamienny Krąg Wspólnoty Kultur, płaskorzeźba „baby” pruskiej w trakcie prac, Glaznoty, gm. Ostróda

5. Stone Circle of the Community of Cultures, a relief of a Prussian „crone” during works, Glaznoty, Ostróda County

miennych. Krąg w Glaznotach jest nawiązaniem do uniwersalizmu europejskiego (kręgi budowali także Celtowie) i nawiązaniem do śladów bytności Gotów na Wzgórzach Dylewskich. Ludem pierwotnym, który uznajemy coraz powszechniej za naszych lokalnych przodków byli Prusowie, w okolicach Ostródy – Sasinowie. W centralnie ustawionym menhirze wyrzeźbiona zostanie płaskorzeźba stanowiąca scalone wizerunki dwóch zachowanych sasińskich bab kamiennych: z Prątnicy i Bratiana. Będzie to symboliczny pomnik przymierza współczesnych mieszkańców z pruskimi przodkami.

Zbudowanie kręgu kamiennego w sąsiedztwie wiejskiego kościoła gotyckiego, który najpierw był katolicki, a potem ewangelicki, dopełni symbolikę uniwersalizmu religijnego. Poszczególne kamienie kręgu poświęcone zostaną ważnym postaciom, które w sposób wybitny przyczyniły się, na prze-

strzeni dziejów, do rozwoju kulturowego i cywilizacyjnego Wzgórz Dylewskich. W sąsiedztwie kręgu urządzone zostanie tzw. pole obrzędowe, które służyć będzie do organizowania aktywności edukacyjnych, jak też innych wydarzeń o charakterze promocyjno-kulturalnym.

W listopadzie 2014 r. w kościele odbyło się spotkanie mieszkańców okolicznych wsi pod hasłem „Glaznoty – nowe życie w dolinie Gizeli”, na które przybyło wielu autochtonów, jak też ludzi osiadłych na Wzgórzach Dylewskich po II wojnie światowej. Wydarzenie to wykazało, że





6. Spotkanie społeczności lokalnych Wzgórz Dylewskich „Glaznoty – nowe życie w dolinie Gizeli” we wnętrzu gotyckiego kościoła

6. Meeting of „Glaznoty – nowe życie w dolinie Gizeli” [Glaznoty – new life in the Gizela valley], local communities of Wzgórz Dylewskie, in the interior of a Gothic church

(Fot. 2 – ze zbiorów Kreisgemeinschaft Osterode Ostpreussen; 3, 5 – W. Skrobot; 4 – A. Szarzyńska; 6 – M. Podgórska)

w społeczności tej istnieje silna potrzeba nowej wspólnoty sąsiedzkiej i potrzeba wspólnego działania. W budowę kręgu zaangażowali się mieszkańcy i przedsiębiorcy lokal-

ni. Gmina wiejska Ostróda wykupiła z rąk prywatnych teren dawnych zabudowań pastorówki i finansuje prace nad stworzeniem koncepcji Muzeum Wzgórz Dylewskich.

**Streszczenie:** Przedmiotem rozważań niniejszego tekstu jest szeroki kontekst działalności społecznej skoncentrowanej wokół instytucji muzeum. Działania te to inicjowanie procedur służących budowaniu kultury pamięci i obywatelskiego poczucia odpowiedzialności za wzmocnienie roli dziedzictwa kulturowego w tworzeniu wspólnoty lokalnej, w wymiarach społeczno-kulturowym i społeczno-ekonomicznym.

Tekst odnosi się do zapisu uchwały nr 6 I Kongresu Muzealników Polskich, iż *należy stworzyć – w ramach programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego – program bezpośrednio wspierający promuzealne działalności społeczne*. Ważne jest też przesłanie, że zapis ten otwiera

nowe możliwości kreacyjne i stwórcze, oparte na uaktywnianiu partycypacyjnego potencjału instytucji kultury pamięci. Autor wskazuje tu na istotność zainaugurowania procedur Strategii Rozwoju Kapitału Społecznego i innych narzędzi, których uruchomienie leży w gestii Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Rozważania uzupełnia aneks regionalny, zawierający krótkie opisy inicjatyw kulturotwórczych w powiecie ostródzkim (woj. warmińsko-mazurskie), realizowanych we wspólnym działaniu, nakierowanym na ujawnianie potrzeb integracyjnych mieszkańców poprzez tworzenie lokalnych instytucji kultury pamięci.

**Słowa kluczowe:** dziedzictwo kulturowe, antropologia przestrzeni, społeczeństwo obywatelskie, partycypacja społeczna, kultura pamięci.

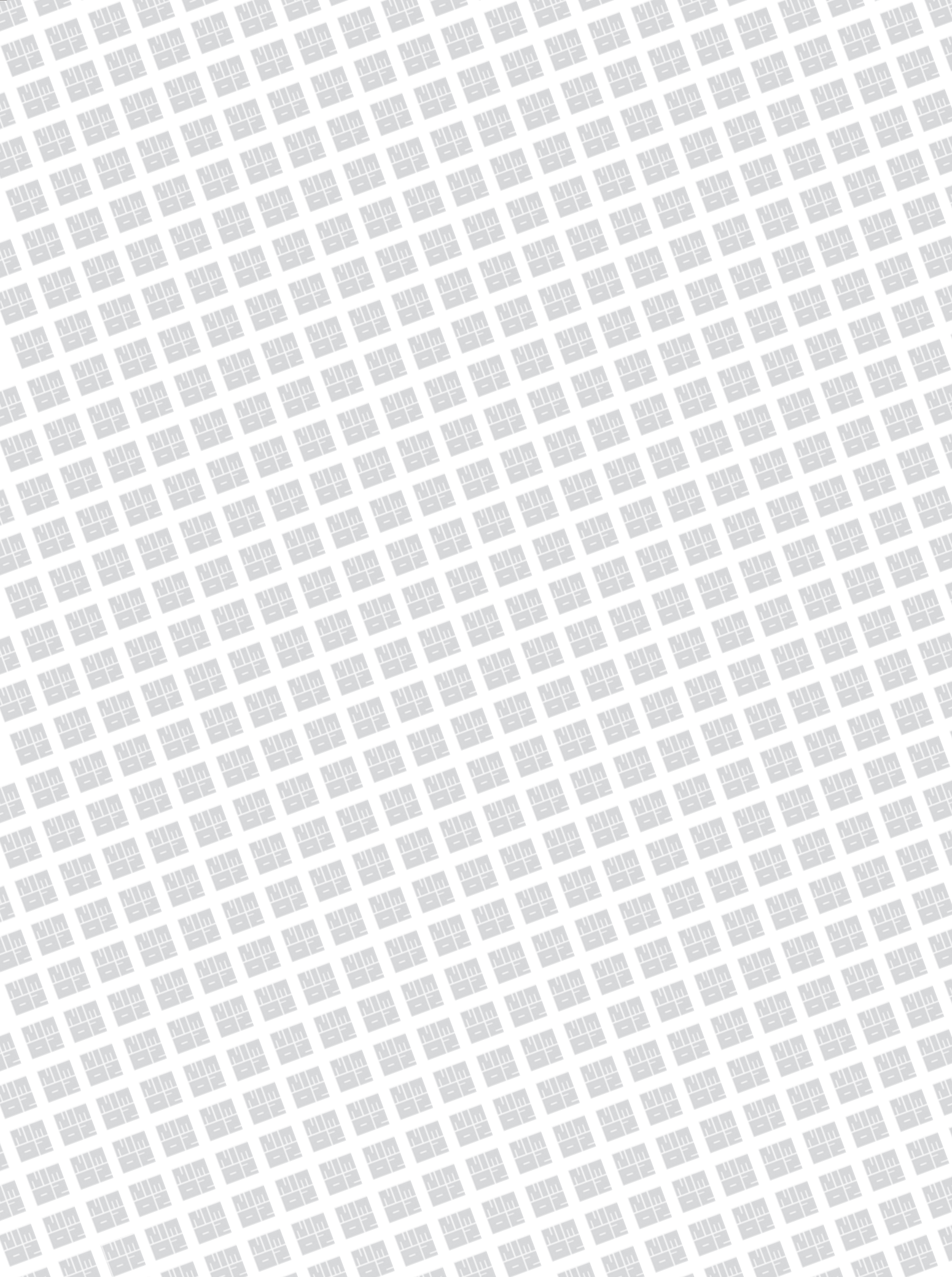
## Literatura

Barańska K., *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013.  
Bednarek S., Korzeniewski B. (red.), *Polskie miejsca pamięci. Dzieje toposu wolności*, Warszawa 2014.

- Kasprzak R., *Przemysły kreatywne w Polsce. Uwarunkowania i perspektywy*, Warszawa 2013.
- Mergler L., Pobłocki K., Wudarski M., *Antybezradnik przestrzenny – prawo do miasta w działaniu*, Warszawa 2013.
- Nazaruk J., *Resursa obywatelska jako instrument wspierania rozwoju samorządności obywatelskiej przez muzea i inne instytucje kultury pamięci*, w: „Biuletyn programowy NIMOZ”, Warszawa 2014, nr 12, s. 9-17.
- Podruczny G., *Zapomniany arsenał obronny w Ostródzie. Nieznane dzieło pruskiej architektury obronnej z I połowy XIX wieku*, w: *Fortyfikacje nowożytne w Polsce – badania, realizacje, projekty. Zagospodarowanie dom współczesnych funkcji*, Toruń 2013, s. 65-72.
- Skrobot W., *Muzeum regionalne – statyczne miejsce pamięci czy kulturotwórcza przestrzeń otwarta? Refleksje muzealnika z prowincji*, w: „Borussia”, Olsztyn 2011, nr 50, s. 343-346.
- Skrobot W., *Swoje, obce, inne. Dziedzictwo kulturowe wschodniopruskiego Oberlandu w kontekście kategorii tutejszość/Hiesigkeit*, w: *Polsko-niemieckie dziedzictwo kulturowe a społeczeństwo obywatelskie w dzisiejszej Polsce – doświadczenia, trendy, szanse*, Słubice/Frankfurt(Oder), 012, s. 130-141.
- Skrobot W., *Wartości przestrzeni. Zintegrowana przestrzeń nieizolowana w ujęciu fenomenologicznym*, Ostróda-Słubice 2014.
- Skrobot W., *Strefa społecznie wykluczona jako źródło potencjałów społeczno-kulturowych. Casus północnych przedmieść Ostródy*, w: *Miasto-Sztuka-Nauka-Gospodarka*, Wyd. Res Publica Nowa, Warszawa 2014(a), s. 47-57.
- Skrobot W., *Muzeum w przestrzeni obywatelskiej. Potencjał partycypacyjny społeczności lokalnych w procesie budowania kultury pamięci*, w: *Museion Poloniae Maioris*, tom 1, Poznań 2014(b), s. 140-146.
- 

### **dr Wiesław Skrobot**

Archeolog i muzealnik (UMK Toruń 1987, Uniwersytet Warszawski 1996), doktor fenomenologii przestrzeni (UMK Toruń 2007), stypendysta programu Europa Fellows na Europejskim Uniwersytecie Viadrina we Frankfurcie nad Odrą (2000-2003), nauczyciel akademicki (UAM Poznań, Politechnika Warszawska), współpracownik Polsko-Niemieckiego Instytutu Badawczego w Collegium Polonicum w Słubicach; wiceprezes Ostródzkiego Stowarzyszenia Kulturowego „Sasinia”, twórca i koordynator Pracowni Aktywności Obywatelskiej i Dokumentacji Dziedzictwa w Ostródzie, regionalista; badacz historii i kultury zachodniego pogranicza dawnych Prus Wschodnich.





# MUZEJA I KOLEKCIJE

museums and collections



# PERCEPCJA WYSTAWY A KSZTAŁTOWANIE PRZESTRZENI EKSPOZYCYJNEJ

## THE VISITORS' PERCEPTION OF AN EXHIBITION AS A GUIDELINE FOR CREATING AN EXHIBITION INTERIOR

Krzysztof Mordyński

Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego

**Abstract:** The article is devoted to the way museum exhibitions are perceived by visitors, an issue which is one of the most important factors influencing how exhibitions are created. Research from diverse scientific fields allows for a multi-lateral outline of the question of perception. The article presents selected aspects of psychology, sociology, architecture, urbanism and human geography regarding human/space relationship in the context of museum exhibitions. The author

assumes that the perception of an exhibitions is not limited to one or a few senses, but should be regarded through the lens of the psychological and social needs of the museum visitor, and of prescribed schemes of perception and ordering the surroundings. The article provides an analysis of selected contemporary museum exhibitions which aim to integrally influence visitors by means of content-based links with the exhibition's spatial features.

**Keywords:** museum, exposition, exposition perception, spectator, space.

Muzealnik opracowujący koncepcję ekspozycji potencjalnie rozporządza dorobkiem badaczy różnych dziedzin nauki wspomagających jego pracę. Zbudowany na tej podstawie warsztat zawodowy pozwala w sposób świadomy i odpowiedzialny planować wystawy nie tylko jako wypowiedzi naukowe, popularnonaukowe, czy kreacje artystyczne, ale także dzieła, które uwzględniają podejście do zwiedzającego, jako osoby o określonych potrzebach psychicznych i fizycznych, indywidualnych i społecznych oraz określonych mechanizmach percepcji.

Niestety, brak jest w programach muzealnych studiów podyplomowych zajęć łączących wybrane aspekty dorobku psychologii, socjologii, architektury, urbanistyki i geografii humanistycznej<sup>1</sup>, które powinny być brane pod uwagę w procesie tworzenia ekspozycji muzealnej, jako przestrzeni aktywnie oddziałującej na zwiedzającego. Poniższy artykuł ma za zadanie wstępne zarysowanie tej tematyki w odniesieniu do wnętrza wystawy i pozostaje w ścisłym związku z poprzednią pracą na pokrewny temat, dotyczącą przestrzeni pozaekspozycyjnej<sup>2</sup>.

Zespół tworzący ekspozycję dba często o dwa priorytetowe obszary, które stanowią podstawowe kryteria służące do oceniania wystaw. Z jednej strony jest to zawartość merytoryczna ekspozycji, a więc udostępnione społeczeństwu muzealia i towarzyszące im treści składające się na ukazanie kolekcji, problemu, przedstawienie określonego przesłania. Z drugiej strony jest to forma ekspozycji, świadomie planowana kompozycja, która w sposób atrakcyjny, a nawet artystyczny (wystawa jako dzieło sztuki) podkreśla treść, wyzwała przeżycie estetyczne. Związywanie treści i formy w jedną, współgrającą całość<sup>3</sup>, stawia przed twórcami wystaw problem pomieszczenia ich w określonej przestrzeni. Przewidziane do prezentowania muzealia, makiety, reprodukcje mają swoje wymiary, potrzebują odpowiedniego wokół siebie miejsca. Tak postawione zagadnienie narzuca z reguły sposób myślenia o przestrzeni ekspozycyjnej jako obiektywnej, czyli mierzalnej, ściśle określonej przez metry kwadratowe powierzchni i miarę wysokości. Wydaje się, że inaczej odbiera ekspozycję zwiedzający, dla którego przestrzeń wystawiennicza jest subiektywna, a mierzy ją liczbą odbieranych bodźców, siłą przeżywaną emocji, dokonanych odkryć, stosunkiem tego, co przynosi przyjemność i wzbudza zainteresowanie, do tego, co powoduje uczucie nudy czy zmęczenia. Aby skutecznie wypełnić swoją misję, przekazywać wartości i wiedzę, muzealnicy muszą starać się jak najpełniej zrozumieć odbiorcę ich kreacji wystawienniczych. W planowaniu atrakcyjnych i wartościowych ekspozycji zatem mogłaby okazać się bardzo pomocna próba zarysowania podstawowych zależności i mechanizmów percepcji wystawy przez zwiedzającego.

Termin „wystawa” w języku polskim oznacza duży zakres różnych form od zbioru dwuwymiarowych zadrukowanych plansz po rozbudowane kompozycje przestrzenne z zaaranżowaną architekturą ekspozycyjną. Tradycyjnie wystawy muzealne wywodzą się z prywatnych kolekcji oraz gabinetów osobliwości. Ma to ogromne znaczenie dla powszechnego postrzegania ekspozycji i oczekiwań publiczności związanych z przyzwyczajaniem do konkretnych form wystawienniczych. Nabytkami bogatych kolekcjonerów dawnych wieków – papieży, zakonów, władców, arystokratów, później zaś bankierów i instytucji naukowych – były przede wszystkim przedmioty kosztowne, dzieła sztuki, „starożytności” oraz rzeczy dziwne i rzadkie. W „gabinetach osobliwości” gromadzono krokodyle, skamieniałości, pamiątki po dawnych kulturach, wyrrywając je z kontekstu i poprzez nagromadzenie i skupienie w jednym miejscu przydając tym przedmiotom nowe znaczenie. Także zbiory gromadzone przez uniwersytety<sup>4</sup> i akademie, poklasyfikowane według kryteriów naukowych, wystawiane były z reguły w sposób abstrahujący od pomieszczeń, w których się znajdowały: w gablotach i szafach (np. skamieliny, numizmaty, okazy zwierząt), bądź w formie kompozycji przymocowanej do ścian (poroża jeleni, militaria, ceramika). W ten sposób obiekt zainteresowania przestawał pełnić swą dotychczasową funkcję (jeśli dotąd ją jeszcze pełnił) i znajdować się w otoczeniu, które jego istnieniu nadawało sens i naturalność. Jako element kolekcji wystawiony np. w lapidarium zabytek stawał się wyabstrahowanym z rzeczywistości bytem, o historii tajemniczej – gdyż nie do końca znanej oraz o zagadkowym – gdyż często nieczytelnym w nowej sytuacji, przeznaczeniu<sup>5</sup>.

Warto zauważyć, że przedmiot postrzegany jako dzieło sztuki: obraz, rzeźba, grafika czy numizmat jest często zamkniętą, samodzielną całością. Otoczenie pełni zazwyczaj rolę tła, które nie powinno ingerować w przekazywane przez dzieło treści czy walory artystyczne. Zależność ta dotyczy szczególnie obrazu, który swą ramą odcina się od rzeczywistości, wykrwa z niej niejako okno, pozwalające zajrzeć do innego świata. Rodzaj gromadzonych dzieł – głównie o charakterze artystycznym – miał ogromny wpływ na ukształtowanie tradycyjnego podejścia do muzealium i jego nikłej interakcji z otoczeniem, nadając mu wymiar wyobcowanej, samodzielnej jednostki, niezależnego bytu. Ten sposób prezentacji stosowany był i jest obecnie w muzeach sztuki, w zgodzie ze specyfiką ich zbiorów, kształtując powściągliwe wyobrażenia o wyglądzie ekspozycji muzealnej.

Tradycyjny sposób prezentacji wiązał się przede wszystkim z ideą wystawy, jako miejsca poznawanego poprzez zmysł wzroku, co skłoniło badaczy do eksplorowania zależności między prezentowanymi obiektami a aparatem widzenia. Problemem tym zajmował się Jerzy Świecimski w wielotomowej pracy poświęconej muzeom i wystawom muzealnym, będącej podsumowaniem jego wiedzy i doświadczeń. Zdaniem badacza gość muzeum na początku ocenia wystawę jako całość, później zaś jego „pole widzenia” zawęża się do tego, co najbardziej istotne. Wystawa przynosi liczne bodźce, ale on nie jest zainteresowany na równi wszystkimi. *Zwiedzający dokonuje jednak pewnej selekcji danych spostrzeżeńowych. Spośród ogółu danych wydziela on tylko tę część danych, która należy do przedmiotu sensu wystawy, zawężając się z kolei do tego, co stanowi bądź przedmiot estetycznego przeżycia, bądź przedmiot poznania naukowego lub prowadzi do zrekonstruowania danego przedmiotu na podłożu tego, co na wystawie jest rzeczywiście prezentowane. Tylko ta część danych zostaje ostatecznie „w polu widzenia” percepcyjnego – cała reszta natomiast ulega w mniejszym lub większym stopniu zneutralizowaniu i jako „nieważna” znika dla odbiorcy, niekiedy niemal całkowicie<sup>6</sup>.*

Opisany tu mechanizm pozostaje w zgodzie ze współczesną wiedzą na temat aparatu zmysłu wzroku u człowieka<sup>7</sup>. Pole ostrego widzenia ma niewielki zakres, jest punktowe. Aby zbadać obiekt naszego zainteresowania musimy skoncentrować na nim wzrok. W tym czasie otoczenie znajduje się w obszarze niewyraźnego widzenia periferyjnego i jako takie może nie budzić dostatecznego zainteresowania odbiorcy. Wyjaśnienia Świecimskiego pozwalają określić percepcję tego, co zwiedzający świadomie ogląda i na co sam zwraca uwagę.

Jednakże przykład dynamicznie rozwijających się w ostatnich latach muzeów narracyjnych każe zastanowić się nad rolą otoczenia, w którym znajdują się prezentowane kolekcje, przestrzeni, której zwiedzający doświadcza i którą przeżywa. Przykładem całościowego oddziaływania ekspozycji na zwiedzającego jest sala dotycząca niemieckich formacji wojskowych będąca fragmentem ekspozycji Muzeum Powstania Warszawskiego. Prezentowane w niej muzealia nie są – zgodnie z zasadą muzeów narracyjnych – dominującym elementem ekspozycji. Zostały wkomponowane w opowieść skonstruowaną za pomocą wielkich, podświetlanych reprodukcji oraz odpowiednio zaaranżowanej architektury wystawienniczej, w tym także kształtu pomieszczenia. Otoczenie służy wytworzeniu odpowiedniego kontekstu



1. Muzeum Powstania Warszawskiego, sala dotycząca formacji niemieckich

1. The Warsaw Uprising Museum, a room concerning German units

dla prezentowanych obiektów. Ich forma i rodzaj – zeszyt, karabin, odznaczenie – traktowana samodzielnie nie uzmysłowiłaby zwiedzającemu dramatycznej historii, z którą są związane. Autorzy ekspozycji postanowili więc sięgnąć do innych środków, przede wszystkim zaś do doświadczeń przestrzennych zwiedzającego.

Sala stanowi osobne pomieszczenie, do którego wchodzi się z obszernej hali poprzez krótki, wąski korytarz. Pomieszczenie jest niezbyt dużych rozmiarów, ma nisko zawieszony sufit. Zwiedzający stąpa po podłodze wydającej nieprzyjemny dźwięk. Sala dość szybko się nagrzewa, gdy przebywa w niej więcej niż kilka osób. Wraz ze wzrastającą temperaturą pojawia się także wrażenie duchoty. Ekspozycja przedstawia kontrastujące sceny: Hansa Franka, generalnego gubernatora terytoriów okupowanych przez III Rzeszę na fotografii rodzinnej z żoną i dziećmi oraz drastyczne zdjęcia rozstrzeliwania, konsekwencje polityki zbrodniarza.

Za pomocą środków architektonicznych stworzone zostały warunki, w których zwiedzający odbiera ekspozycję nie poprzez zawężone „pole widzenia”, skoncentrowane na wybranych muzealiach, ale poprzez wiele swoich zmysłów oraz doświadczeń. Być może jego świadoma uwaga skoncentrowana jest na wybranych elementach wystawy, jednak to cała atmosfera omawianej sali umożliwia osiągnięcie zamierzonego efektu: prezentowane na środku pomieszczenia kartki papieru tracą swój banalny fizyczny wymiar, w percepcji zwiedzających stają się świadkami zbrodni.

Na tym, być może, dość jaskrawym przykładzie możemy przekonać się, że próby objaśniania percepcji wystawy wy-

łącznie poprzez właściwości zmysłu wzroku nie dadzą nam pełnej odpowiedzi na postawiony problem. Poszukiwanie rozwiązania odsyła nas do szerszych zagadnień związanych z relacją człowiek – przestrzeń.

Po pierwsze zagadnienie wymaga badania percepcji zwiedzającego z uwzględnieniem „współczynnika humanistycznego”, czyli ekspozycji nie jako rzeczywistości w sensie ściśle materialnym czy przyrodniczym, ale jako środowiska doświadczanego przez człowieka w znaczeniu nadanym temu zjawisku przez Floriana Znanieckiego<sup>8</sup>.

Po drugie istnieje potrzeba uwzględnienia złożoności relacji człowiek – otoczenie, którymi zajmuje się m.in. geografia humanistyczna. Jak pisze Dobiesław Jędrzejczyk, uczeni zajmujący się tą dziedziną nauki odeszli od wyjaśniania istoty przestrzeni na rzecz jej rozumienia jako wartości zawsze postrzeganej i określanej przez człowieka. Wśród typów przestrzeni humanistycznej Jędrzejczyk wymienia: antropocentryczną, fenomenologiczną, tożsamości, egzystencjalną, proksemiczną i metafizyczną<sup>9</sup>. Przesadą byłoby omawianie ekspozycji w świetle każdego z tych modeli, jednak świadomość złożoności zagadnienia może uchronić nas przed nadmiernymi uproszczeniami.

Po trzecie człowiek kieruje się pewną liczbą potrzeb o charakterze indywidualnym i społecznym. Potrzeba poznawcza jest ważnym, ale nie jedynym pragnieniem, które kieruje gościa do muzeum i wpływa na jego percepcję.

Po czwarte architektura i urbanistyka rozwinęły narzędzia, które służą do osiągania określonych efektów percepcji form architektonicznych i ich emocjonalnego oddziaływania. Ten





2. Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, fragment ekspozycji skoncentrowany wokół jednego tematu

2. The Museum of the History of Polish Jews in Warsaw, a section of an exhibition focused on one theme

„język przestrzeni” pozwala na zintensyfikowanie przesłania ekspozycji.

### Miejsca – kierunki – strefy

Ekspozycje znajdują się we wnętrzach budynków, co oznacza, że podlegają one prawom percepcji kompozycji architektonicznych. Jakkolwiek wystawy poprzez swą specjalną, często udratyzowaną, formę mogą oddziaływać mocniej na odbiorcę niż pomieszczenia innych gmachów, podstawowe zasady uzyskiwania orientacji we wnętrzach pozostają te same. Schematy intuicyjnego porządkowania przestrzeni przez człowieka zostały opracowane przez Chrystiana Norberga-Schulza<sup>10</sup>. Według badacza ludzie starają się uchwycić podstawowe relacje między elementami otaczającego ich świata, aby móc zbudować schemat organizacyjny pozwalający rozumieć środowisko życia i podejmować na tej podstawie decyzje. Człowiek próbuje więc ustalić centra, konkretyzując się w miejscach o określonej ważności, względem których inne elementy znajdują się bliżej bądź dalej i są hierarchicznie uporządkowane. Drugą relacją przestrzenną składników otoczenia są kierunki, czyli takie właściwości środowiska, które pozwalają wytyczyć drogi, które dokądś prowadzą. Istotną cechą kierunków jest zjawisko ciągłości. Poszczególne elementy mogą łączyć się w linie, ciągi, płaszczyzny, tworząc struktury zwarte lub luźne. Brak ciągłości uniemożliwia odnalezienie kierunku. Trzecim schematem organizacyjnym postrzeganym przez człowieka są strefy, czyli obszary o dającym się wyróżnić spośród innych terenów wspólnym charakterze. Pojęcie strefy łączy się

z terminem granicy, która ten obszar wyznacza.

Ustalenie centrów, kierunków i stref umożliwiła człowiekowi orientację w przestrzeni. Co ważne, są to czynności tak podstawowe i intuicyjne, że odbywają się często bez potrzeby udziału świadomych działań. Muzea pełne są zazwyczaj różnego typu tabliczek kierujących do wyjść bezpieczeństwa, toalet, wind, kawiarni, a nawet bardzo dosłownie wyznaczających drogę gościa – znaków typu „kierunek zwiedzania”. Architekci są zdania, że dobrze zaprojektowana przestrzeń obywa się bez tego typu dosłownego kierowania, jest po prostu czytelna.

Wykorzystując schematy Norberga-Schulza, różne muzea starają się konstruować ekspozycje w ten sposób, aby intuicyjnie wychwytywane podziały łączyły się z przesłaniem wystawy. Zwiedzający Muzeum Historii Żydów Polskich może intuicyjnie lokalizować poszczególne „miejsca”. Są one wyszczególnione poprzez specjalny układ otoczenia, powtarzalny schemat (cytat zaakcentowany ozdobnym liternictwem i wyraźnie większymi rozmiarami od innych napisów), powiązanie z wizerunkiem postaci. W punktach tych, w każdym dziale, znajduje się relacja jednej wybranej osoby, świadka lub uczestnika jakiegoś wydarzenia. Każda taka relacja wprowadza w temat działu. Wyodrębnienie miejsc ułatwia zwiedzającym orientację w ekspozycji, zwiększając jej czytelność.

Gość muzealny poszukujący kierunków podąża zazwyczaj za kształtem wnętrza. Uchwycenie tego elementu orientacyjnego przestrzeni jest zatem w pierwszej kolejności możliwe po prostu dzięki stałym podziałom architektonicznym. Szczegółowe kierunki, czy sugestie dróg, wyznaczają ścianki



3. Łazienki Królewskie w Warszawie, ciąg wnętrz reprezentacyjnych w Pałacu na Wyspie

3. The Royal Łazienki Museum in Warsaw, the suite of typical interiors in the Palace on the Isle

ekspozycji, jej aranżacja. Wiele muzeów, które znajdują się w historycznych siedzibach, takich jak dwory, pałace czy zamki, posiada już ukształtowaną, a nawet udratyzowaną ścieżkę, którą można wykorzystać do budowy ekspozycji. Została ona przygotowana przez architekta wznoszącego niegdyś budynek dla potrzeb ówczesnych właścicieli. Może to być droga na *piano nobile* uwzględniająca efektywną klatkę schodową lub trakt wyznaczony przez szereg pomieszczeń ułożonych w amfiladzie. Od muzealników zależy, czy zbudują swoją ekspozycję w zgodzie z naturalnym układem siedziby swojego muzeum, czy wbrew niej. W tym drugim wypadku zwiedzający otrzymywać będą sprzeczne sygnały. Przykładem takiego rozwiązania jest ścieżka zwiedzania wytyczona w Pałacu na Wyspie w Łazienkach Królewskich. Wyznaczono ją w taki sposób, aby goście muzeum mogli obejść po kolei wszystkie sale reprezentacyjne i część pomieszczeń na piętrze. Natychmiast po wejściu do Przedśionka zwiedzający kierowani są przez boczne drzwi do Pokoju Bachusa, przed Łazienką. Tymczasem większość osób, intuicyjnie odczytując kierunki określone przez architekturę, próbuje iść na wprost do głównych wnętrz reprezentacyjnych, poprzez Rotundę do Sali Króla Salomona. Taką logikę poruszania się wyznacza układ pomieszczeń powstałych w wyniku wielokrotnego przebudowywania pałacu przez króla Stanisława Augusta i jego architektów<sup>11</sup>. Jednakże

zorganizowanie ruchu turystycznego o dużym natężeniu i spełniającym wymogi bezpieczeństwa jest możliwe dzięki poprowadzeniu trasy kolidującej z naturalnymi kierunkami i kolejnością oglądania wnętrz. Gościa Łazienek powstrzymuje więc dyskretnie tradycyjna przegroda muzealna – lina rozpostarta na słupkach.

Określanie i wyznaczanie kierunków na ekspozycji jest dość ważnym zagadnieniem, gdyż łączy się z przyjęciem koncepcji wystawy: czy ma być ona linearna, czy nieliniarna. Żaden z tych sposobów nie jest lepszy czy gorszy, chociaż pojawiające się mody wyznaczają niekiedy dominujący trend. Dla muzealnika układ ekspozycji powinien być po prostu narzędziem, stosowanym w zależności od potrzeb. Fabryka Emalia Oskara Schindlera, Oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa opowiada dzieje miasta w latach 1939–1945, stąd główna osnowa ekspozycji ma układ liniarny. Wiele wystaw czasowych sięga po układ tematyczny, tak że można je zwiedzać w dowolnej kolejności. Istnieje też możliwość mieszania tych dwóch typów układów. W projektowanym od nowa Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego zostaną wykorzystane naturalne właściwości przestrzenne pałacu Tyszkiewiczów-Potockich. Historyczna architektura wyznacza trasę linearną od wejścia do wnętrz reprezentacyjnych na pierwszym piętrze. Tę drogę zwiedzający pokonywać będą – podobnie, jak niegdyś goście właścicieli pałacu – w sposób liniarny: sień, schody, przestrzeń przed drzwiami do sal recepcyjnych. Stanie się to okazją do skonstruowania linearnej części ekspozycji, jako historycznego wstępu. Sale reprezentacyjne pierwszego piętra, które łączyły się dawniej z czynnościami dającymi większą swobodę ruchu (sala stołowa, balowa, bilardowa) zostaną zagospodarowane przez ekspozycję tematyczną, nie wymuszającą jednego kierunku ruchu zwiedzających.

Niekiedy świadomie rezygnuje się z sugerowania kierunków, pozostawiając zwiedzającym zadanie samodzielnego odkrywania wystawy. Przykładem takiego typu organizacji jest dolna (cokołowa) część Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie. Wyznaczenie jednej ścieżki zwiedzania w ciągu chaotycznie rozrzuconych wnętrz byłoby zarówno trudne, jak i wątpliwe merytorycznie. Zgodnie z zamierzeniem organizatorów<sup>12</sup>, zwiedzający ma pozbyć się obawy początkowego zagubienia w labiryncie przejść i ślepych zaułków, aby potem samodzielnie odzyskać orientację. Pomógł mu w tym nie tylko uniwersalne kierunki „góra”, „dół”, ale przede wszystkim poznanie większości pomieszczeń ekspozycji, która nie jest aż tak rozległa, jak sugerowałaby to baśń *Złota Kaczka*.

Przy okazji analizowania kierunków poruszyliśmy już temat obszarów. Tradycyjnie strefy tematyczne wyznaczane były przez podziały architektoniczne. Muzeum Narodowe w Warszawie posiada kilkanaście galerii rozlokowanych w różnych częściach swej siedziby. Wyjście z jednego ciągu sal oznacza w większości wypadków zmianę tematyki i okresu chronologicznego. Na ekspozycjach mniejszych muzeów istnieje jednak dość często konieczność oddzielenia poszczególnych grup tematycznych w jednym pomieszczeniu. Także duże, nowe muzea narracyjne sięgają do czytelnych środków zaznaczania wyodrębnionych obszarów. Zróżnicowanie kolorystyki ścian lub elementów wystawienniczych, oświetlenia, dźwięku w tle, charakteru architektury ekspozycyjnej umożliwia tworzenie grup tematycznych, rozloko-



4. Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie, fragment ekspozycji

4. The Fryderyk Chopin Museum in Warsaw, section of an exhibition

wanych na określonym obszarze. Na wystawie stałej w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku zastosowano wszystkie te środki, aby dobitnie oddzielić poszczególne galerie. W sali „Wojna ze społeczeństwem” za pomocą odpowiedniej gry światłem starano się osiągnąć groźny, mroczny wygląd, podczas gdy część ekspozycji „Triumf wolności” ma radosny, pozytywny wydźwięk.

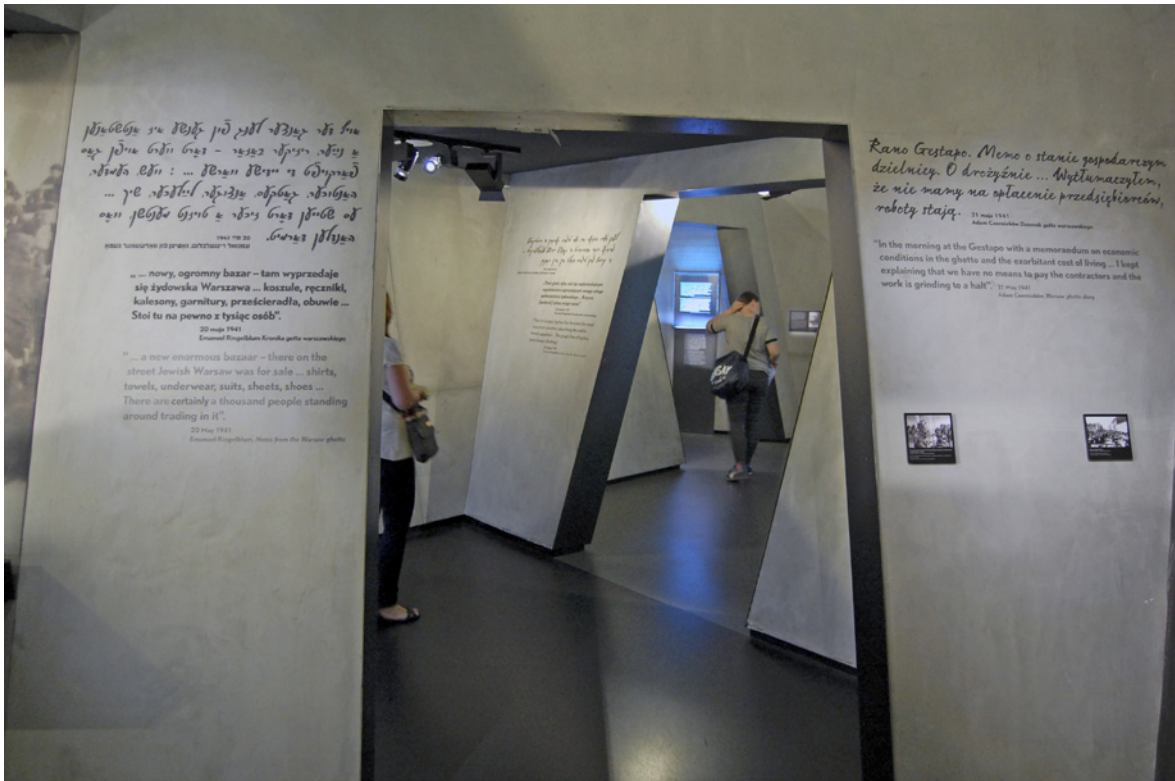
### Potrzeby – doświadczenia

Abraham Maslow opracował teorię potrzeb ludzkich, którą zazwyczaj przedstawia się w postaci zhierarchizowanej piramidy. Człowiek dąży do zaspokojenia w pierwszym rzędzie podstawowych pragnień, później zaś dopiero tych położonych bliżej wierzchołka schematu – w kolejności potrzeb: fizjologicznych, bezpieczeństwa, miłości i przynależności, szacunku i uznania, samorealizacji. Choć można sobie wyobrazić sytuację, w których rzeczywiście pragnienia te kolidują ze sobą i człowiek wybiera to, które jest ważniejsze – przykładowo, zwiedzający decyduje się na zaspokojenie głodu zamiast dalszego zwiedzania. W większości wypadków jednak możemy założyć, że odczuwamy wszystkie pragnienia równocześnie. Dodatkowo mogą one występować w różnym nasileniu i nieoczywistych formach, w tym także takich, które decydują o percepcji wystawy.

W Muzeum Historii Żydów Polskich, po galerii poświęconej gettu w okupowanej Warszawie zwiedzający przemierzają ścieżką wzdłuż dużej liczby niewielkich wnętrz o nieregularnych kształtach. Wydaje się, że żaden z kątów nie jest prosty, pomieszczenia składające się na

ścieżkę zwiedzania mają przedziwne kształty, nawet framugi otworów drzwiowych są przechylone. Taka kompozycja drażni potrzebę bezpieczeństwa zwiedzającego, który przywykł do tego, że budynki mają ściany sprawiające wrażenie pewnego opierania się siłom grawitacji. Krzywizny stoją w sprzeczności z doświadczeniem budowania stabilnych struktur, bez względu na to, czy dotyczy to budynku, czy tylko sterty książek. Jest to doświadczenie osiągalne dla każdego użytkownika muzeum i zostało ono wykorzystane, aby wzmocnić efekt przekazu dramatycznej historii getta.

W przekazywaniu wiedzy i wartości poprzez zdobywanie doświadczeń ważną rolę odgrywają urządzenia interaktywne na wystawie. Choć nowoczesne technologie dają możliwość efektywnego przedstawienia różnorodnych tematów, nie należy lekceważyć bardziej tradycyjnych metod interakcji, takich jak instalacje manualne. Multimedialne elementy wystawy dość szybko mogą stać się przestarzałe. Natomiast obiekty, które służą wzbogaceniu doświadczeń poprzez dotykanie, przesuwanie, obracanie itp. umożliwiają uruchomienie pamięci manualnej, czyli powstawania wspomnień związanych z wystawą i jej tematem, dzięki wykonaniu określonych czynności, nie tylko oglądania. Po drugie łączą się ze zdobyciem namiastki doświadczenia, a nie tylko przyjęcia do wiadomości jakiegoś faktu poprzez przeczytanie tekstu czy obejrzenie fragmentu ekspozycji. Po trzecie wiele z tych instalacji może umożliwić kontakt społeczny, czy nawet do niego nakłaniać, wymagając współpracy zwiedzających. Wszystko zależy od pomysłowości autorów ekspozycji. Wyzwanie jest obiecujące, lecz trudne, o czym mogą świadczyć problemy Muzeum Powstania Warszaw-



5. Muzeum Historii Żydów Polskich, galeria przedstawiająca getto w okupowanej Warszawie

5. The Museum of the History of Polish Jews, gallery depicting the ghetto in occupied Warsaw

(Wszystkie fot. K. Mordyński)

skiego z instalacją przekazującą doświadczenie przejścia przez warszawskie kanały. Przemieszczanie się żołnierzy i cywilów kanałami podczas powstania było jednym z bardziej dramatycznych epizodów walk o Warszawę w 1944 roku. Trudno jest ukazać ten temat wyłącznie poprzez standardowy przekaz muzealioń, tekstu i ikonografii. Autorzy ekspozycji zbudowali więc tunel (fragment obszaru „Antresola”), który miał dać namiastkę doświadczenia przejścia kanałami. Pomimo wyposażenia tej instalacji w różne dodatkowe efekty świetlne i dźwiękowe, przebycie krótkiego korytarza w wygodnej, wyprostowanej pozycji, bez naturalnej zawartości kanałów, w żaden sposób nie oddaje tragicznego doznania obrzydzenia, zagubienia i niewyobraźnego strachu uczestników autentycznych wydarzeń. Część osób w ogóle nie orientuje się, że przechodzą imitacją kanału. Być może odczucia zwiedzających byłyby bliższe oryginalnej sytuacji, gdyby udało się czytelnie zasygnalizować, choćby w umowny sposób, miejsce wejścia i wyjścia, korzystając z naturalnych zależności przestrzennych związanych z podróżą kanałami, tzn. do tuneli schodzi się, a nie wchodzi wygodnym wejściem, wyjście natomiast wiąże się ze wchodzeniem (koniec tunelu w muzeum to otwarta klatka schodowa prowadząca w dół). Opuszczaniu prawdziwego kanału towarzyszyło także doświadczanie silnego kontrastu między ciemnością podziemi a jasnością świata na powierzchni. Odtworzenie takiego doznania z pewnością uczyniłoby miejsce „wyjścia”, jednak z oczywistych względów autorzy ekspozycji mieli tu ograniczone pole manewru.

Doświadczenie okazało się niezbyt nieudane, zbudowano więc nowy kanał, wymagający tym razem przybrania pozycji schylonej, w przejściu o mniejszym przekroju. Druga instalacja znajduje się w innej części muzeum (fragment obszaru „Podziemia”), obok galerii poświęconej zbrodniom hitlerowskim. Niestety i tym razem eksperyment trudno uznać za całkowicie udany. W korzystających z instalacji grupach młodzieży – ważnego odbiorcy muzeum – przejście wyzwała chęć do zabawy, śmiechu, gonitwy, czyli reakcji innych niż te, które chcieli osiągnąć autorzy wystawy. Dla odmiany przejście korytarzem z celami w Mauzoleum Walki i Męczeństwa w Alei Szucha (Oddział Muzeum Niepodległości w Warszawie) u młodzieży w tym samym wieku wywołuje z reguły nastrój powagi i skupienia.

Do muzeów najczęściej nie przychodzi się samotnie, a nawet jeśli, to na ekspozycjach spotyka się innych ludzi. Znaleźli się oni w tym miejscu zwykle z tego samego powodu co my, oglądają to samo, mają przemyślenia i refleksje dotyczące tego samego tematu. Muzeum jest więc naturalnym miejscem sprzyjającym kontaktowaniu się i powstawaniu więzi. Nie muszą to być żadne zażyłe relacje, ale taki rodzaj spotkań, które sprawiają, że zwiedzający zaspokoju w najbardziej podstawowej formie potrzebę oddźwięku emocjonalnego. Oczywiście muzea proponują także programy, które w o wiele bardziej trwały sposób integrują uczestników.

Dobiesław Jędrzejczyk opracował schemat do pewnego stopnia pokrewny piramidzie Masłowa, ale odnoszący się do pragnień społecznych posiadających swój wyraz prze-

strzenny i konsekwencje<sup>13</sup>. Każda potrzeba jest reakcją na negatywne doświadczenie. Wśród wielu różnych pragnień uczony uznaje za najbardziej fundamentalne: pragnienie bezpieczeństwa – strach; oddźwięku emocjonalnego – alienacja; uznania społecznego – frustracja; nowych doświadczeń – nuda; tożsamości – anonimowość. Wszystkie te pragnienia mogą być zarówno impulsem do odwiedzenia muzeum, jak i do dokładniejszego zapoznania się z ekspozycją.

W świetle wiedzy o ludzkich potrzebach ekspozycja może być odbierana nie tylko za pomocą zmysłów, jako przestrzeń o określonym wyglądzie i składnikach, ale właśnie także jako miejsce kontaktów międzyludzkich. Andrzej Gawlikowski<sup>14</sup> przedstawia cechy przestrzeni architektonicznej, które prowadzą do intensyfikacji kontaktów społecznych albo do izolacji. Jest to dzielenie przeszkodami (całkowite, do pewnej wysokości bądź ażurowe), wyznaczanie dużych lub niewielkich odległości pomiędzy elementami otoczenia. Za pomocą ukształtowania wnętrza można sugerować, czy nawet wymuszać, poruszanie się z dużymi lub niewielkimi prędkościami, albo też oferować miejsce do zatrzymania się. Innym aspektem wnętrza wpływającym na ich percepcję jest ustalenie liczby poziomów, którymi poruszają się ludzie oraz stopień funkcjonalnego i widokowego powiązania obszarów wyznaczonych poprzez zróżnicowanie wysokości. Poszczególne elementy otoczenia mogą być tak dobrane i ukształtowane, aby korzystanie z nich odbywało się w relacji „do współużytkownika” lub przeciwnie, w izolacji od niego.

## Emocjonalne oddziaływanie architektury

Na percepcję wystawy mają wpływ środki kompozycji architektonicznej. Temat ten, podejmowany w licznych publikacjach specjalistycznych, został szczegółowo opracowany przede wszystkim w odniesieniu do zewnętrznych i wewnętrznych form architektury<sup>15</sup>. Niemniej podobne reguły dotyczą konstruowania ekspozycji. Architekt dysponuje m.in. takimi środkami kompozycyjnymi, jak: geometryczna charakterystyka bryły, podziały, rytmy, stosunki wagowe, symetria i akcent, kolor i faktura, proporcje. Opracowane za ich pomocą formy architektoniczne posiadają pewne właściwości, które u obserwatora są odczytywane emocjonalnie. Kształty mogą wydawać się więc: dynamiczne lub statyczne, monumentalne bądź kameralne, lekkie lub masywne, spoiste i zintegrowane lub chaotyczne<sup>16</sup>.

W bardzo interesujący sposób środki kompozycji architektonicznej miały zostać zastosowane w zwiędzającym projekcie na organizację przestrzenną i ekspozycję Muzeum Historii Polski (MHP)<sup>17</sup>. Charakter wnętrza i ich wyposażenia miał ściśle współgrać z przekazem merytorycznym. Spośród przedstawionych rozwiązań najbardziej sugestywne wydają się te, zaplanowane dla przestrzeni poświęconych czasom zaborów, II RP i PRL-u. Zwiedzający, przechodząc przez fragment ekspozycji poświęcony zaborom, będzie miał nad głową instalację imitującą zawieszane ciężkie bloki, sprawiające wrażenie jakby lada moment miały jeszcze bardziej zacieśnić przestrzeń, w której znalazł się gość. Instalacja ma pomagać w uzyskaniu odczucia zniewolenia, opresji i ograniczenia, jakiego doświadczała Polacy, nie posiadając niepodległego państwa. Czasy II RP autorzy projektu

chcą przedstawić jako okres wolności, pozbawiony jednak trwałego elementu bezpieczeństwa. Stąd też ekspozycja poświęcona okresowi międzywojennemu charakteryzować się ma lekkością i ulotnością poprzez instalację, złożoną z zawieszonych, przestrzennie rozrzuconych elementów scenografii. W przeciwieństwie jednak do ekspozycji dotyczącej zaborów, nie mają one łączyć się w zwarte grupy. Okres PRL-u zostanie zinterpretowany przede wszystkim jako czas systemu wywierającego presję na społeczeństwo. Przestrzenie ma być symbolizowany przez ściany w formie bloków lub przeszkód, początkowo zwartych i pozostawiających niewiele miejsca dla zwiedzającego, później (chronologicznie), wraz ze słabnięciem systemu, bloki mają być rozstawione luźniej i pękać. Z tej pobieżnej charakterystyki projektu ekspozycji MHP można dostrzec, jak wielki potencjał znajduje się w operowaniu przestrzenią. Oczywiście sugestywność tych rozwiązań zależy nie tylko od koncepcji, ale także od tak błażych – w tym kontekście – spraw, jak jakość wykonania. Wydaje się także, że symboliczne kształtowanie przestrzeni może dać o wiele silniejsze wrażenia niż dosłowne, werystyczne budowanie dioram przestrzeni ulicy czy wnętrza.

## Punkty obserwacji – pola martwe – pasma graniczne

W projektowaniu wystaw mogą się okazać bardzo pomocne narzędzia stosowane w ocenie kompozycji urbanistycznej. Warsztat badawczy, przy pomocy którego analizujemy każdą kompozycję przestrzenną jest w ogólnym zarysie uniwersalny, natomiast poznanie go w wielkiej skali daje tę zaletę, że wrażenia, których doświadcza odbiorca, będą niejako spotęgowane i przez to czytelniejsze. Jednym z podstawowych problemów, tak samo w kompozycji miejskiej, jak i świadomie planowanej ekspozycji, jest wyznaczenie punktów obserwacyjnych, czyli miejsc, z których rozpościera się określony widok. Kazimierz Wejchert zwraca uwagę na to, że chociaż w przestrzeni istnieje niezliczenie wiele punktów, z których można oglądać dany układ, to w rzeczywistości grupę tę daje się zawęzić przede wszystkim do tras, ulic, ścieżek przemierzanych przez ludzi<sup>18</sup>. Na ekspozycji, która ulokowana jest w zamkniętych pomieszczeniach tym łatwiej wyznaczyć punkty obserwacyjne, ale też tym większe znaczenie ma ich odpowiednie wykorzystanie.

Podstawowe pytanie przy aranżacji ekspozycji dotyczy widoku otwierającego wystawę, który najczęściej znajduje się za drzwiami, czy przejściem prowadzącym na ekspozycję. Jest to pierwszy punkt obserwacyjny, odpowiedzialny także za pierwsze wrażenie zwiedzającego. Względem tego punktu oraz wszystkich kolejnych wyznaczyć można pola martwe, czyli te fragmenty ekspozycji, których z danego punktu nie widać. Jest to dość istotne zagadnienie, nie tylko od strony plastycznej aranżacji wystawy. Poszczególne obiekty czy fragmenty ekspozycji nie powinny być widoczne z określonych miejsc, inne natomiast mogą stanowić coś w rodzaju obietnicy, zachęty do poruszania się dalej.

Effekt pól martwych w przemyślany sposób wykorzystano w projekcie wystawy Muzeum Historii Żydów Polskich. Fragment ekspozycji dotyczący warszawskiego getta przedstawia symboliczną rekonstrukcję kładki przerzuconej nad ulicą

Chłodną, pomostu łączącego południową i północną część zamkniętej dzielnicy żydowskiej. Przejście tą kładką było na tyle silnym przeżyciem dla uwieczonych za murem mieszkańców Warszawy, że autorzy wystawy postarali się znaleźć liczne wspomnienia dotyczące tego fragmentu getta. Dla wielu Żydów był to jedyny punkt, z którego mogli zobaczyć świat poza murem, domniemany obszar wolności, z „normalnie” toczącym się życiem i jego prozaicznymi czynnościami, składającymi się na obraz normalności: sprzedaż kwiatów, jadącymi tramwajami, kupowaniem zapalek w kiosku i kolportażem gazet przez chłopców na ulicach. Takie było dominujące wrażenie, oglądanej z wysokości kładki polskiej części miasta, ulicy Chłodnej. Taki obraz powinien odebrać zwiedzający w muzeum, przemierzający fragment ekspozycji imitujący kładkę, dodajmy tu: nie jako substancjonalne i werystyczne odtworzenie kładki nad Chłodną, lecz jako ustawienie widza w tej samej sytuacji, w której znajdował się żydowski mieszkaniec getta przed laty – obserwacji z wyższego punktu położonych niżej obiektów, które znajdują się poza zasięgiem dotyku, i do których nie można w bezpośredni sposób dotrzeć, aby sprawdzić szczegóły.

Dobrze wiadomo, że wrażenie powstające u Żydów przemierzających kładkę było fałszywe. Pozory normalności okupowanej przez hitlerowców Warszawy zniknęły w obliczu realii okupacji – codziennych upokorzeń, trudności w zaspokojeniu podstawowych potrzeb, łapanek i masowych egzekucji. O tym można było się jednak przekonać dopiero przechodząc do polskiej części okupowanego miasta. Podążając ścieżką zwiedzania muzealny gość dociera po krótkim czasie do obszaru, który obserwował z imitacji kładki. Tu okazuje się, że nie był w stanie zobaczyć wszystkich elementów ekspozycji, właśnie tych, które niszczą idylliczny obraz wolności w polskiej strefie. Celem tak zbudowanej ekspozycji jest wzbudzenie w zwiedzającym najpierw fałszywego wrażenia, pod wpływem którego wydaje on osąd rzeczywistości, później zaś – zburzenie tego wrażenia i uświadomienie, jak mylne mogą być subiektywne sądy. Jest to działanie o bardzo doniosłym celu edukacyjnym, daleko bardziej uniwersalnym, niż sama tematyka ekspozycji. Zastosowanie takiej „lekcji” możliwe jest dzięki umiejętnemu wykorzystaniu możliwości, które daje nam wytyczanie punktów obserwacji, pól martwych, ścieżek ruchu i zmiany poziomów.

Innymi elementami kompozycji urbanistycznej, które można przełożyć na realia ekspozycji, są punkty i pasma graniczne. W krajobrazie i mieście są to obszary, w których następuje wyraźna jakościowa zmiana otoczenia, jak choć-

by wyjście z lasu na otwartą przestrzeń czy z wąskiej ulicy na szeroki plac. Najważniejszą zasadą, której wykorzystanie może dać największe korzyści w budowaniu dramaturgii ekspozycji, jest tu efekt kontrastu pomiędzy kolejnymi wnętrzami. Ponieważ wystawa poznawana jest w ruchu, a zwiedzający przemieszcza się pomiędzy kolejnymi jej częściami, to znaczenie mają nie tyle obiektywne cechy poszczególnych fragmentów ekspozycji, co kontrast pomiędzy nimi. Jak zauważa Wejchert, plac św. Marka wydaje się przestronny nie z powodu dużych wymiarów, ale dlatego, że wchodzi się na niego z wąskich uliczek Wenecji<sup>19</sup>. Ta relatywizacja odbioru przestrzeni może mieć ogromne znaczenie na ekspozycji muzealnej, znajdującej się w ograniczonym ścianami lokum. Już na etapie planowania scenariusza, a jeszcze przed wykonaniem projektu aranżacji, warto określić, czy ze względów merytorycznych dany fragment wystawy powinien posługiwać się architekturą ekspozycyjną zwartą, czy przestrzenną, i jak ustalić zależności między poszczególnymi działami, biorąc pod uwagę percepcję tak kreowanych wnętrz.

W artykule starałem się nakreślić wstępnie wiele zagadnień związanych z kształtowaniem treści i formy ekspozycji, dla których podstawowym punktem odniesienia byłby zwiedzający i jego zdolności percepcji. To skrócone omówienie wymagałoby dokładniejszego przedstawienia, w szczególności zaś przeanalizowania tematu biorąc pod uwagę przykłady powstających w Polsce muzeów nowego typu. Stosowane tam rozwiązania dają możliwości wszechstronnego przekazywania zwiedzającemu wiedzy i wartości. Z drugiej strony wobec stosowania przedstawionych tu środków, oddziałujących na percepcję muzealnego gościa, można mieć jednak uzasadnione wątpliwości. Najpoważniejsze z nich dotyczą bodajże kierunku przemian w nowoczesnym muzealnictwie. Muzea już dawno przestały być miejscami, gdzie wyłącznie gromadzi się i udostępnia zbiory. Instytucje muzealne otrzymują nowe zadania, w tym także zadanie moderowania dialogu, jako elementu budowania społeczeństwa obywatelskiego. Czy posługiwanie się środkami, które oddziałują na zwiedzającego poza jego świadomością jest tylko wzmocnieniem przesłania, czy już manipulacją? Czy narzuca interpretację twórców ekspozycji, czy też wzbogaca doświadczenie muzealnego gościa o istotne elementy przesłania, których samo „opowiedzenie” nie wystarczy, musi być poparte pozawerbalnym doświadczeniem przestrzennym?

---

**Streszczenie:** Artykuł poświęcony jest problemowi percepcji wystaw muzealnych przez zwiedzających. Jest to jedno z najważniejszych zagadnień wpływających wspólnie na kształtowanie ekspozycji. Dorobek badawczy różnych dyscyplin nauki pozwala na wielostronne zarysowanie problemu percepcji. W artykule zostały przedstawione wybrane aspekty psychologii, socjologii, architektury, urbanistyki i geografii humanistycznej dotyczące zależności: człowiek – przestrzeń w kontekście wystaw muzealnych.

Autor wychodzi z założenia, że percepcja wystawy nie ogranicza się do jednego czy kilku zmysłów, ale należy ją także postrzegać w kontekście potrzeb psychicznych i społecznych muzealnego gościa, określonych schematów postrzegania i porządkowania otoczenia. W artykule przeanalizowano przykłady współczesnych ekspozycji muzealnych, których zadaniem jest integralne oddziaływanie na zwiedzającego za pomocą powiązania treści z właściwościami przestrzennymi wystawy.

**Słowa kluczowe:** muzeum, ekspozycja, percepcja wystawy, widz, przestrzeń.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Z bogatej literatury wymienionych dziedzin nauki podaję tu tylko prace wykorzystane w dalszej części artykułu: A. Maslow, *Motywacja i osobowość*, Warszawa 2006, F. Znaniecki, *Socjologia wychowania*, Warszawa 1973, A. Wallis, *Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1978, tenże, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Warszawa 1971, Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000, A. Gawlikowski, *Ulica w strukturze miasta*, Warszawa 1992, A. Satkiewicz-Parczewska, *Kompozycja architektoniczna i percepcja*, Szczecin 2001, A. Asanowicz, *Percepcja jako czynnik kształtujący formę architektoniczną*, Białystok 1998, K. Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1974, D. Jędrzejczyk, *Geografia humanistyczna miasta*, Warszawa 2004.
- <sup>2</sup> K. Mordyński, *Muzeum, gość i przestrzeń. Potrzeby muzealnych gości a funkcje i sposoby kształtowania pozaekspozycyjnej przestrzeni muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 102-108.
- <sup>3</sup> Zależności między treścią a formą ekspozycji zostały szczegółowo omówione przez Jerzego Świecimskiego (J. Świecimski, *Wystawy muzealne*, t. 1., Kraków 1992 oraz kolejne tomy pod tytułem *Muzea i wystawy muzealne*). Rozwój technik ekspozycyjnych nie przysparza uszczerbku tym rozważaniom, gdyż sięgają one istoty wystaw muzealnych z punktu widzenia teorii kultury i estetyki czy filozofii. Z drugiej strony upływ lat pozwala myśleć o konieczności zaktualizowania ustaleń uczonego.
- <sup>4</sup> Przed powstaniem państwowych muzeów publicznych to właśnie uniwersytety tworzyły kolekcje, które dostępne były szerszemu gronu zainteresowanych. Urządzone w pocz. XIX w. gabinety naukowe Uniwersytetu Warszawskiego budziły szacunek zagranicznych uczonych tej miary co Alexander Humboldt. Por. J. Miziołek, *Uniwersytet Warszawski. Dzieje i tradycja*, Warszawa 2005, s. 84-85.
- <sup>5</sup> Przykładem takiej kolekcji istniejącej współcześnie jest Lapidarium (Galeria Starożytności) w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Znajdują się tam rzeźby i fragmenty sarkofagów z okresu Cesarstwa Rzymskiego (gł. II w.n.e.) wystawione w 1875 r. z polecenia Aleksandry Augustowej Potockiej. Część z nich to zbiory wcześniejsze Stanisława Kostki Potockiego i Izabeli Lubomirskiej. Kolekcja – zgodnie z zamierzeniem autorki – ma znaczenie sentymtalne. Trudno jest bowiem zidentyfikować część zabytków i określić ich przeznaczenie.
- <sup>6</sup> J. Świecimski, *Wystawy muzealne...*, s. 23.
- <sup>7</sup> R. L. Gregory, *Oko i mózg. Psychologia widzenia*, Warszawa 1971, s. 41-71.
- <sup>8</sup> Zdaniem F. Znanieckiego *ogólną cechą przedmiotów i faktów badanych przez humanistę jest właśnie to, że są one „czyjeś”, czyli że istnieją w działaniu i doświadczeniu pewnych ludzi i posiadają te właściwości, które im owi działający i doświadczający ludzie nadają w swych czynnościach i doznaniach*. F. Znaniecki, *Socjologia...*, s. 28.
- <sup>9</sup> D. Jędrzejczyk, *Geografia humanistyczna...*, s. 77 i 90.
- <sup>10</sup> C. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń...*, s. 18.
- <sup>11</sup> M. Kwiatkowski, *Wielka księga Łazienek*, Warszawa 2000, s. 76-77.
- <sup>12</sup> Według informacji Alicji Knast, kurator MFC przedstawionej podczas konferencji „Muzeum regionalne jako atrakcja lokalna. Samorządowe Instytucje Kultury”, Warszawa 14-15 kwietnia 2011.
- <sup>13</sup> D. Jędrzejczyk, *Geografia humanistyczna...*, s. 92.
- <sup>14</sup> A. Gawlikowski, *Ulica w strukturze...*, s. 216.
- <sup>15</sup> A. Satkiewicz-Parczewska, *Kompozycja architektoniczna...*, s. 146.
- <sup>16</sup> A. Asanowicz, *Percepcja jako...*, s. 45.
- <sup>17</sup> Pomimo zmiany lokalizacji MHP – zamiast w pobliżu Zamku Ujazdowskiego muzeum ma powstać w Cytadeli Warszawskiej – koncepcja powiązania treści i formy ekspozycji nie ulegnie najprawdopodobniej zmianie.
- <sup>18</sup> K. Wejchert, *Elementy kompozycji...*, s. 36.
- <sup>19</sup> K. Wejchert, *Elementy kompozycji...*, s. 47.

### Krzysztof Mordyński

Historyk (IH UW), kustosz w Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego, doktorant IS PAN, autor i współautor scenariuszy kilkunastu wystaw muzealnych (m.in. „Architektura Polski Niepodległej”, Muzeum Niepodległości 2012, „Mazowsze w czasach Chopina”, Muzeum Niepodległości 2010); jego zainteresowania badawcze dotyczą estetycznego, społecznego i ideowego kontekstu architektury i urbanistyki, w szczególności okresu realizmu socjalistycznego w Warszawie; e-mail: kk.mordynski@uw.edu.pl.

# OGRODY MUZEÓW W MIASTACH W ROLI PARKÓW MIEJSKICH. KONTEKST SPOŁECZNY

## MUSEUM GARDENS IN CITIES AS URBAN PARKS. SOCIAL CONTEXT

**Joanna Grzonkowska**

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

**Abstract:** Museum gardens or gardens accompanying museums may be divided into three basic types: historical gardens of museum-residences in cities (or historically suburban, but nowadays within the city limits), thematic gardens designed today as an extension or an opening of the museum into the city, as well as the most common ones, gardens or rather green areas beside museums, typically green squares or just lawns. It is worth reminding the people responsible for the surroundings of museum institutions how important it is to consciously design spaces around museum buildings in order to establish the institution's position, both with respect to its immediate neigh-

bours, i.e. the local community, and the other inhabitants of the city or tourists. The aim of this article is also to highlight the social function of museum gardens in cities, which is just as important as their roles as decoration and as close adjuncts to the museums themselves. For the inhabitants of the city, a museum garden is primarily a local public park, a place for everyday walks, for socialising, whose state and appearance is of keen interest. Museums cannot neglect this sense of affection and interest. A museum which treats its garden as another exhibition should also adapt its offer to the needs and expectations of its immediate neighbours.

**Keywords:** museums, museum gardens, gardens of residences, thematic gardens, urban parks.

Ogrody muzeów lub też ogrody towarzyszące muzeom można podzielić na trzy podstawowe typy: zabytkowe ogrody muzeów rezydencji w miastach (lub podmiejskie historycznie, a dziś znajdujące się w obrębie tkanki miejskiej), ogrody tematyczne projektowane współcześnie jako przedłużenie lub otwarcie muzeów na miasto oraz najczęstsze – ogrody, czy raczej tereny zielone towarzyszące

muzeom, a na ogół zieleńce lub po prostu trawniki z jednym kwietnikiem w centrum. Tych ostatnich jest zdecydowanie najwięcej i nie tylko w Polsce stanowią dominujący typ. I może właśnie dlatego warto zwrócić uwagę osób odpowiedzialnych za otoczenie instytucji muzealnych na to, jak ważną dla ich pozycji rolę mogą pełnić przestrzenie otaczające budynki muzeów, zarówno wobec najbliższych



sąsiadów czyli społeczności lokalnej, jak i innych mieszkańców miasta, ale także wobec turystów zwiedzających miasto i zdążających do muzeum. Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi także na społeczną funkcję ogrodów muzeów w miastach – równie istotną, co role dekoracyjna i ściśle muzealna.

Agata Zachariasz w swoim artykule *Parki przyszłości – o różnych koncepcjach kształtowania terenów zieleni w miastach* pisze: *Ilość, jakość i układ parków, terenów zieleni i terenów otwartych jest jednym z ważniejszych elementów podnoszących jakość środowiska oraz atrakcyjność miasta jako miejsca do życia. Urządzone i nieurządzone, dostępne i częściowo dostępne, prywatne i publiczne, o różnej specyfice, formie i charakterze współtworzą jego wizerunek, czynią miasto bardziej atrakcyjnym, witalnym i przyjaznym do życia*<sup>1</sup>. Mieszkańcy miasta potrzebują jednak nie tylko przyrody w postaci terenów zieleni i tzw. parków ludowych będących miejscami sportu i rozrywki, ale także parków, które będąc świadectwem czasu, kiedy zostały wykreowane przez artystę ogrodnika, wyrażają człowieka oraz jego historię i kulturę. W każdym przypadku ogrody muzeów w miastach muszą w jakiś sposób pełnić rolę ogrodów lub parków miejskich. Według definicji podanej w 3. tomie wydanego w 2005 r. przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków ilustrowanego słownika architektury krajobrazu, termin park publiczny *zakłada, że jest to teren dostępny bez ograniczeń*<sup>2</sup>. W praktyce jednak nie każdy ogród muzeum – niezależnie od typu założenia, a więc czy jest to ogród współczesny tematyczny, zieleni okalająca czy zabytkowy park/ogród muzeum rezydencji – może być udostępniony publiczności w sposób nieograniczony. Pozostaje pewne, że dla dobra ogrodu i także samego muzeum konieczne jest ograniczenie dostępności, czasem poprzez biletowanie, czasem poprzez otwieranie bram w określonym tylko czasie, czasem zaś monitoring lub dozór osób pilnujących.

W przypadku niektórych ogrodów przy muzeach wydarzenia historyczne rozdzieliły dawne założenia rezydencjonalne, w wyniku czego dzisiejsze muzeum z siedzibą w pałacu nie jest już właścicielem ogrodu czy parku. Na ogół właścicielem jest miasto i z natury rzeczy taki park – jak np. w Pszczynie – stał się parkiem miejskim i tak właśnie jest odbierany przez mieszkańców. To turyści identyfikują go jako park pałacowy, a więc muzealny, w rzeczywistości zaś prawo własności, i prawo decydowania o wszelkich inwestycjach, konserwacji, a także imprezach, które tam się mają odbywać, mają władze miejskie. One zaś często nie widzą wręcz potrzeby uzgadniania działań w parku z najbliższym sąsiadem, czyli muzeum. Sąsiadem, który bardzo często też „należy” do miasta. Dość częstym niestety zjawiskiem jest ignorowanie związku pałacu i parku właśnie przez miasto – właściciela i administratora jednego i drugiego podmiotu.

Istotny problem stanowi też bezpośrednie sąsiedztwo zabytkowych ogrodów muzeów rezydencji z miastem otaczającym muzeum i park. Początkowo część założeń rezydencjonalnych zakładana była w otwartej przestrzeni terenów podmiejskich, co pozwalało kształtować otwarcia widokowe z parku na krajobraz. Następne lata i wchłonięcie terenów podmiejskich rezydencji przez rozrastające się organizmy miejskie często dramatycznie zmieniły otoczenie parków. Osie przecinane są nowymi zabudowaniami, także wysokimi blokami mieszkalnymi, drogi szybkiego ruchu otoczo-

ne wysokimi parkanami dźwiękochłonnymi odcinają jakby murem miasto od rezydencji, z którą było wcześniej powiązane widokowo i komunikacyjnie. Znają te doświadczenia zarówno Muzeum – Zamek w Łańcucie, jak i warszawskie Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Szczególnie to drugie, w konsekwencji zmiany urbanistycznej otoczenia, zabudowy okolicznych pól apartamentowcami i mniejszymi budynkami, straciło swoje naturalne powiązania widokowe, częściowo też niestety zmieniły się stosunki wodne. Już w 2006 r. ówczesny pracownik wilanowskiego muzeum, Piotr Szpanowski alarmował: *Autor jest przekonany, że ogród i park wilanowski, zaprojektowany ponad 300 lat temu jako nieodzowny składnik królewskiej rezydencji wiejskiej, nie powinny być przedmiotem badań, studiów i bieżącego zarządzania bez uwzględnienia ich obecnego kontekstu. Z punktu widzenia autora obecna sytuacja, w której to ogród i park wilanowski postrzegane są jedynie jako atrakcja podnosząca ceny nowo powstających w Wilanowie domów i „zielona rekompensata” dla strat w szacie przyrodniczej tej dzielnicy Warszawy, jest przykładem drastycznego, skrajnie niekorzystnego odwrócenia wektorów oddziaływania, w którym zamiast przyjmować zasadę, że to rezydencja narzuca sposób myślenia o zagospodarowaniu jej otoczenia, zarządca rezydencji jest zmuszony do myślenia przede wszystkim o niwelowaniu skutków zaplanowanej w oderwaniu od lokalnych uwarunkowań urbanizacji. Niestety, to nie rezydencja i jej historyczny krajobraz zdecydowała o formie urbanizacji Wilanowa – to proces urbanizacji określi przeszłość rezydencji, w tym trwałość walorów jego ogrodów i parku*<sup>3</sup>.

Historykom sztuki ogrodowej, historykom, historykom sztuki, muzealnikiem trudno jest pogodzić się z taką zmianą, jednak jest rzeczą dość naturalną psychologicznie, że park wilanowskiej rezydencji dla okolicznych mieszkańców jest niczym innym, jak lokalnym parkiem miejskim. Podobnie, choć bardziej skrajnie, dzieje się w podwiedeńskim Schönbrunnie, gdzie okoliczni mieszkańcy wręcz uprawiają jogging w ogrodzie pałacowym. Na pewno są też – podobnie jak w Łazienkach Królewskich – częstymi „gośćmi” skracającymi sobie przez ogród rezydencji drogę do domu. Naszym, czyli ludzi zajmujących się dziedzictwem kultury, zdaniem, coś co w przeszłości pełniło rolę odświętną a dziś jest zabytkiem, nie powinno zmieniać tej roli. Jednak nie wszyscy tak myślą. Miasto, w którego tkance funkcjonują ogrody zabytkowych rezydencji, żyje i ewoluuje, a więc powinno zmieniać swą funkcję tak, by służyć żyjącym współcześnie. Nieco przewrotnie przywołując fascynujące rozważania Czesława Bieleckiego z jego książki *Gra w miasto*, powiedzieć można, że jest to konieczne w sytuacji miast, które spotkała niemal zagłada, a jednak przetrwały dzięki chęci życia ich mieszkańców. *Przestrzeń publiczna – konfiguracja ulic, placów i parków – stanowi kod genetyczny miasta, według którego może się ono odtwarzać z rozproszenia lub ruiny. Pojemność kodu jest nieograniczona. Dopóki nie zostanie uszkodzony jego nośnik – kultura i utrwalający ją obyczaj zawarty w prawie – miasto dziedziczy pamięć całości i może z niej odtworzyć pierwotną postać. Każda drobina tkanki miejskiej, podobnie jak komórka żywego organizmu, jest potencjalnie zdolna pełnić każdą funkcję. Kod genetyczny przestrzeni publicznej, z siecią infrastruktury naziemnej i podziemnej, stymuluje rozwój miasta jako całości. To on*



1. Park Muzeum – Zamku w Łańcutcie, oś kompozycyjna zaburzona przez zaniedbanie otoczenia założenia pałacowo-ogrodowego

1. Park of Castle Museum in Łańcut, the composition axis disrupted by the neglected vicinity of the palace-and-garden complex



2. Pałac Schönbrunn pod Wiedniem, kwatery biletowanej i ogrodzonej części założenia ogrodowego Kammergarten

2. Schönbrunn Palace near Vienna, the palace-and-garden complex of Kammergarten; the ticketed garden quarter and its fenced part

wyznacza granice interesów partykularnych i zbiorowych<sup>4</sup>. I dalej podsumowując słowami tego samego autora: *Miasto powstaje ze starcia interesów*<sup>5</sup>.

Zasady postępowania z zabytkowymi założeniami ogrodowymi określa Międzynarodowa Karta Ogrodów Historycznych, tzw. Karta Florencka, opracowana i uchwalona w 1981 r. przez Międzynarodowy Komitet ICOMOS-IFLA i Międzynarodowy Komitet Ogrodów Historycznych. Stwierdza ona przede wszystkim, że ogród historyczny ze względu na fakt, że stanowi świadectwo kultury i cywilizacji powinien być chroniony jako zabytek. *Jako wyraz ścisłego związku pomiędzy cywilizacją i naturą, przeznaczony do rozmyślań i marzeń, ogród jest kosmicznym obrazem świata, „rajem” w etymologicznym znaczeniu tego słowa, lecz równocześnie stanowi on zamię daną kulturę, danego stylu, danej epoki, czasem oryginalności jego twórcy*<sup>6</sup>. Takie postawienie sprawy narzuca (sformułowany zresztą dalej) zapis mówiący, że użytkowanie zabytkowego ogrodu nie może powodować degradacji. Zapis ten muzea interpretują czasami skrajnie, w regulaminach zabraniając każdej prawie aktywności innej niż spacer wyznaczoną alejką. Zresztą art. 18. Karty mówi: *Każdy ogród historyczny przeznaczony jest do oglądania i zwiedzania, ale swobodny dostęp do niego powinien być ograniczony z uwagi i w zależności od jego wielkości i podatności na zniszczenie tak, aby chroniona była jego substancja oraz świadectwo kultury jakiego jest on wyrazem*<sup>7</sup>. Mieszkańcy miast, dla których zabytkowy ogród (także muzealny) jest po prostu parkiem, nie potrafią zaakceptować zakazu jazdy rowerem, wprowadzania psów czy wchodzenia na trawniki. Wszystko to wydaje im się naturalnym zachowaniem w parku (dodać można – ludowym), a jako iż czują się współwłaścicielami przestrzeni miejskiej, gorąco protestują przeciw podobnym – oczywistym dla muzealników, a absurdalnym dla młodych mieszkańców miast – zasadom. W ten sposób zaangażowanie i dobre intencje obu stron mogą owocować konfliktami. Rozwiązaniem byłaby przejrzysta i przystępna akcja edukacyjna, która dostatecznie wyjaśniałaby powody, dla których wprowadzone zostały niektóre zakazy.

Na przykład wskazane byłoby wyjaśnienie, iż muzea zobowiązane są m.in. zapisami Karty Florenckiej do przestrzegania wierności historycznym gatunkom roślin. Stosuje się historyczne odmiany mimo iż, z powodu większej ich delikatności, w „normalnych” - nie muzealnych - warunkach zastępowane są roślinami bardziej odpornymi, przystosowanymi do dzisiejszego klimatu. Jednak *autentyczność ogrodu historycznego dotyczy w jednakowej mierze jego rysunku i wielkości poszczególnych jego części jak i jego dekoracji, wyboru roślin lub minerałów, z których się składa*<sup>8</sup>. Mimo tego za dopuszczalne uznaje się uwspółcześnienie gatunkowe roślin, pod warunkiem zachowania tej samej botanicznej rodziny oraz gatunku, gdy jego cechy świadczą o głównych, wyróżniających właściwościach związanych z daną rośliną<sup>9</sup>.

Zwiedzający parki zabytkowe nie zawsze chcą zaakceptować fakt, iż park miejski, z gazonami zasianymi nowoczesną odmianą trawy, czasem wręcz „boiskowej”, różni się nie tylko formą, ale i materiałem roślinnym od parku historycznego. W polskich warunkach atmosferycznych trawa nigdy nie będzie tak odporna, jak słynne angielskie trawniki. Wiąże się to także z problemem nadmiernej frekwencji zwiedzających. Niestety istnieje granica, powyżej której ogrodowi grozi zdeptanie. Parki miejskie projektowane były dla innej grupy ludzi – większej, inaczej spędzającej czas – niż zabytkowe ogrody przy rezydencjach. Niestety muzea muszą wprowadzać pewne ograniczenia dostępu, np. poprzez niewielką opłatę dodatkową. Nie zawsze jest to możliwe, jednak część dużych założeń parkowo-ogrodowych wprowadziła biletowanie plenerowej części ekspozycji, jak można określić ich ogrody. Postąpiło tak m.in. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Posunięcie takie oczywiście spotyka się zawsze i wszędzie ze sprzeciwem publiczności, jest jednak popularne i jak najbardziej uzasadnione, gdyż biletowanie stanowi jedną z form kontroli frekwencji w ogrodzie. Zbyt wielu zwiedzających naraz lub w ciągu jednego całego dnia stanowi dla ogrodu historycznego wielkie zagrożenie. Oczywiście, łatwiej godzimy się na opłatę za wstęp do parku, który zwiedzamy jednorazowo



3. Pałac Schönbrunn pod Wiedniem, turyści i okoliczni mieszkańcy wspólnie korzystający z ogrodów pałacowych

3. Schönbrunn Palace near Vienna, tourists and local residents enjoying the palace gardens together

jako turyści goszczący w obcym miejscu, niż na codzienne czy cotygodniowe opłaty za powtarzalne spacerunki w najbliższym naszym miejscu zamieszkania ogrodzie. Rozwiązaniem kompromisowym, zastosowanym m.in. w Pałacu Schönbrunn pod Wiedniem jest biletowanie ogrodzonej, delikatniejszej niż aleje i parter, części założenia, jakim był prywatny ogród cesarza, podczas gdy pozostała część parku otwarta jest także na codzienne wizyty sąsiadów. Toleruje się nawet jogging.

Kolejnym problemem związanym ze zwiększoną frekwencją są drogi i alejki w parku. Jak pisze Longin Majdecki: *Drogi stanowią trudny problem konserwatorski. Z jednej strony są częścią zabytkowego układu i z tego względu podlegają ochronie, z drugiej zaś – muszą godzić współczesne zasady ruchu. Im bardziej pierwotny sposób użytkowania ogrodu, odbiega od aktualnego wykorzystania, tym potrzeba powstawania zmian drogowych staje się większa*<sup>10</sup>. Dziś jasnym jest, że nawierzczenia w zabytkowym ogrodzie – szczególnie w mieście – nie może ograniczać dostępu do ogrodu matkom z dziećmi w wózkach czy osobom niepełnosprawnym.

Karta Florencka podkreślając przeznaczenie ogrodów historycznych do spokojnego zwiedzania, wychodzi jednak naprzeciw współczesnemu mieszkańcowi miasta podpowiadając w art. 20., że *należy równocześnie stworzyć w ich bliskości tereny przeznaczone do zabaw ruchliwych i gwałtownych, tereny sportowe tak, aby odpowiadając na tego rodzaju zapotrzebowanie nie szkodzić równocześnie konserwacji ogrodów i miejsc o historycznym znaczeniu*. Oczywistym skojarzeniem jest, naturalne w dzisiejszych czasach, wydzielenie na pograniczu ogrodu historycznego przestronnego, by nie burzyć wzrokowej jedności kompozycji, placu zabaw dla dzieci. Jednak w dzisiejszych miastach marzeniem młodego „mieszczucha” jest możliwość wylegiwania się na łące i grillowania. O ile ten ostatni postulat w ogrodzie muzeum, nie tylko zabytkowym, absolutnie

nie może być spełniony, o tyle czasami istnieje możliwość wyznaczenia przestrzeni bardziej „swobodnej”. Być może taka idea przyświecała pomysłodawcom Ogrodu XXI wieku w warszawskich Łazienkach. Według strony internetowej Muzeum Ogród stanowić ma kwietna łąka z pawilonem wystawowym, a sama realizacja ma być przykładem rewitalizacji terenu gospodarczego muzeum<sup>11</sup>.

Muzea jako instytucje nastawione są z natury na działalność edukacyjną i także powinna też objąć ogrody historyczne. Istnieje ogromne spektrum możliwych działań, a publiczność na pewno doceni podobne inicjatywy. Dostosowanie do pełnienia funkcji muzealnych wymaga wyposażenia ogrodu w odpowiednią infrastrukturę (parkingi, toalety, ławki, być może restauracja), jednak przede wszystkim niezbędnym jest wprowadzenie na teren historycznego ogrodu osób pilnujących naturalnej „ekspozycji”. I to zarówno w sytuacji, gdy muzeum decyduje się na ogrodzenie terenu lub zamykanie bram na noc, jeśli historyczny teren był grodzony, jak i wtedy, gdy przyjmujemy zasadę pełnej otwartości. Czasem grodzienie ogrodu przyjmowane jest przez mieszkańców jako objaw zamknięcia się na publiczność, jednak ogrody historyczne narażone bywają na ataki wandalów lub złodziei np. roślin, jeśli więc nie decydujemy się na zamykanie ogrodu, konieczne jest co najmniej monitorowanie jego terenu za pomocą właściwego sprzętu, ale także przeszkolonych osób. Szczególnie istotne jest to w przypadku założeń z zabytkami przyrody czy plenerowymi galeriami sztuki. Przykładem może być Ogród Spacerowy przy Muzeum Miasta Łodzi – przylegający do Pałacu Poznańskich wyposażony został w stałą wystawę „Z dziejów Łodzi. Historia – Kultura – Codziennosc”<sup>12</sup>. Ogród stanowi integralną część kompleksu pałacowo-fabrycznego. Po II wojnie światowej pałac przebudowano, ograniczając tym samym założenie ogrodowe. Do dziś przetrwała część starego drzewostanu oraz elementy podjazdu z latarniami. W parku poza wystawą dotyczącą historii Łodzi, mieści się druga galeria plene-

rowa: Aleja Rzeźb – zespół rzeźb tworzonych przez artystów różnych pokoleń.

Dla muzeum odpowiednie wykorzystanie ogrodu jako przestrzeni publicznej może być szansą na zdobycie nowych widzów. Przykładem takiego szczęśliwego efektu urbanistycznego powiązania ogrodów muzeum rezydencji z całym założeniem miejskim może być Burggarten w Wiedniu – ogród przy Hofburgu, a właściwie Neue Burgu, tzw. Nowym Zamku, skrzydło rezydencji cesarzy austriackich. Otwarty jest on dla publiczności od strony Albertiny i zachęca przechodniów i turystów do zagłębienia się w zieleń i tym samym zmiany wcześniej zaplanowanej trasy. Sam Hofburg nie jest dla przeciętnego turysty specjalnie zachęcający, szczególnie właśnie nowe skrzydło, które przytłacza swą monumentalnością. Jednak ogród i towarzysząca mu delikatna konstrukcja oranżerii mieszczącej hodowlę motyli zapraszają do odpoczynku i spędzenia tam czasu, a potem też ośmielają zaciekawionego turystę do wejścia do zamku.

Problem w kontaktach ze społeczeństwem stanowić może także przekształcenie części założenia ogrodowego, niekiedy konieczne w kontekście zmieniającej się rzeczywistości. Sąsiedzi muzeum mogą protestować przeciw takim działaniom, a zwłaszcza wycinaniu drzew czy nawet oczyszczeniu rzeźb parkowych, ponieważ czują się „współwłaścicielami” ogrodu i osobami współodpowiedzialnymi

za dobro przyrody. Nie zawsze zdając sobie sprawę z koniecznych działań konserwatorskich, kontestują decyzje zarządzających ogrodem. Ta odpowiedzialność obywatelska jest objawem zdecydowanie pozytywnym, integrującym społeczność, obejmującym ochroną dobro publiczne, w tym podtrzymywania np. poprzez stowarzyszenia przyjaciół muzeum. Stąd wynika konieczność konsultowania ze społecznością lokalną spraw związanych z planowanymi inwestycjami. Takie podejście zdaje się być szczególnie istotne wobec faktu, że wciąż rzadko i wolno realizuje się w miastach – i to nie tylko w Polsce – nowe założenia parkowo-ogrodowe, a te już istniejące, także stanowiące część muzeów, są dla społeczności ośrodkiem zainteresowania i naturalnej troski.

Podsumowując część dotyczącą ogrodów historycznych, warto wspomnieć, że każde szanujące się muzeum rezydencja powinno koniecznie zatrudniać własnego ogrodnika – specjalistę od ogrodów historycznych oraz historyków sztuki ogrodowej z nim współpracujących. Na świecie rozwiązuje się to czasem poprzez organizacje czy instytucje, które sprawują opiekę równocześnie nad wieloma różnymi założeniami ogrodowymi, zapewniając też zwiedzającym możliwie najlepszą informację o ogrodach. W Anglii system wspierania historycznych założen ogrodowych realizowany jest m.in. przez organizacje posiadające ogrody i zarządzają-



4. Żywiec, Park Zamkowy z licznymi okazami sędziwych, rodzimych i egzotycznych drzew, w tym wielu o randze pomników przyrody oraz z pomnikiem Alicji Habsburg, właścicielki i inspiratorki ostatniego przed II wojną światową przekształcenia

4. Żywiec, the Castle Park, with numerous venerable specimens of native and exotic trees, including many rated as monuments of nature; and the monument of Alicia Habsburg, the owner and inspirer of the last transformation before World War II



5. Muzeum – Zamek w Łańcutcie, rozarium

5. Castle Museum in Łańcut, a rose garden

ce nimi: National Trust, Royal Horticultural Society, English Heritage. National Trust założona w 1895 r. jest organizacją użyteczności publicznej, która ma na celu promowanie i opiekę nad szczególnie pięknymi miejscami naturalnego krajobrazu, zabytkowymi parkami i ogrodami<sup>13</sup>.

Drugim najbardziej rozwiniętym rodzajem założeń ogrodowych przy muzeach są współcześnie projektowane ogrody tematyczne powiązane organizacyjnie, terytorialnie i merytorycznie z muzeami. Zjawisko dotyczy ostatnich kilkunastu lat oraz wynika z doświadczeń postmodernizmu, *gdy nastąpiło odrodzenie warstwy semantycznej i przypisanie jej nadrzędnej roli w kreacji. Są to również różnego rodzaju parki pamięci. Ogrody niosą w sobie wymiar metafizyczny, symboliczny, pełne są aluzji i znaczeń*<sup>14</sup>. Pozwalają symbolicznie otworzyć muzeum na przestrzeń miejską wciągając zaciekawionych przechodniów w obręb ekspozycji nawiązującej do zbiorów muzeum, nie będącej jednak ich pastiszem. Jak pisze Beata Makowska: *W obecnych czasach rola ogrodu miejskiego wyraźnie się zmieniła. Dawniej miał być ucieczką od hałasu, dziś projektuje się go tak, aby jak najpełniej integrował się z miastem. [...] Nawiązują one treścią do tematyki zbiorów muzealnych, prezentują oryginalne pomysły, zaskakujące skojarzenia, wykorzystują osiągnięcia nowoczesnych technologii. Są rodzajem scenografii symbolicznie przenoszących zbiory muzealne w przestrzeń miasta. Zarówno forma,*



6. Muzeum – Zamek w Łańcutcie, zabytkowe drzewa spełniające funkcję muzealiów

6. Castle Museum in Łańcut, historic trees as museum exhibits

(Wszystkie fot. J. Grzonkowska)

*treść, funkcja, jak i technologia i materiały współtworzą niepowtarzalne miejsca, nad którymi czuwa genius loci. Otwarcie muzeów na przestrzeń miasta powoduje wzrost zainteresowania ich zbiorami, przyciąga nowych zwiedzających, stanowi również atrakcyjną przestrzeń rekreacyjną dla mieszkańców Paryża<sup>15</sup>.*

Tematyczne ogrody muzeów często nawiązują treścią do zbiorów, a ich zwiedzanie angażuje wszystkie zmysły. Nierzadko zieleni towarzyszą multimedia na wolnym powietrzu. Warto tutaj jako przykład wspomnieć dwie realizacje paryskie: ogród Musée du Quai Branly oraz ogród przy Muzeum de Cluny. Otwarte w czerwcu 2006 r. Muzeum Sztuki Prymitywnej, gromadzące zbiory dotyczące różnych kultur z Afryki, Azji, Oceanii i Ameryk, otoczone zostało otwartym na miasto ogrodem o powierzchni 1,8 ha. Założenie stanowi kilka budynków, z których część umieszczono na palach. Ogród został malowniczo ukształtowany, a dominującym wrażeniem jest przemieszczanie się po lesie z zarośniętymi bujnymi trawami polanami. Otoczenie takie idealnie pasuje do tematyki muzeum, jednocześnie odcinając zwiedzających od hałaśliwego miasta. Jednym z charakterystycznych elementów muzeum jest zielona, porośnięta 15 tysiącami roślin ściana jednego z budynków, zaprojektowana przez projektanta-botanika, Patricka Blanca. Do ogrodu wprowadzono 30 różnych gatunków roślin i około 200 drzew<sup>16</sup>. *Dominuje tu wysoka trawa kojarząca się z otwartymi przestrzeniami, z wolnością. W centrum Paryża, słynącego z architektonicznej monumentalności, powstała oaza dzięki roślinności, oddzielonej szklanymi płytami od nabrzeża Sekwany. Zestawienie roślin w ogrodzie, podobnie jak kolekcji w muzeum, jest pretekstem do intelektualnych rozmyślań, tworzy napięcie emocjonalne<sup>17</sup>.* Drugim przykładem jest paryski ogród Muzeum Wieków Średnich<sup>18</sup> założony w 1843 r. przez kolekcjonera Alexandra du Sommerard, który mieszkał w późnogieotyckim pałacu opatów w Cluny. Najbardziej znanym przechowywanym tam zabytkiem jest – składająca się z 6 gobelinów – tapiserie *Dama z jednorożcem*. Dzieła sztuki średniowiecznej zainspirowały w 2000 r. Erica Ossarta i Arnauda Mauriere'a do zaprojektowania, według układu średniowiecznego, ogrodu klasztorowego. *Ma on powierzchnię 5000 m<sup>2</sup> i stanowi znakomite otwarcie muzeum na przestrzeń miejską. Ogród ma przede wszystkim służyć edukacji i odpoczynkowi. Główną inspiracją projektu była bogata kolekcja sztuki średniowiecznej, która jest ekspozowana w budynku muzeum. Powstanie projektu ogrodu poprzedzone zostało dokładnymi studiami nad dokumentami z wieków średnich i gobelinami z motywami roślinnymi z tamtych czasów. Nie jest to ani pastisz, ani wierna kopia ogrodów średniowiecznych. Ścieżki i ławki wykonane w drewnie cedrowym pozwalają przybliżyć się do roślin i „rozmawiać z naturą”. W ogrodzie posadzono rośliny, które występowały w czasach średniowiecza w Europie. Zachowano także istniejące stare drzewa, m.in. kasztanowce<sup>19</sup>.*

Polskim przykładem ogrodu muzeum może być, choć w prostszym ujęciu niż prezentowane powyżej założenia

paryskie, Ogród Doświadczeń im. Stanisława Lema w Nowej Hucie, oddział Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie<sup>20</sup>. Założenie stanowi sensoryczny park edukacyjny z interaktywną ekspozycją przybliżającą prawa fizyki. Urządzenia rozmieszczone są na powierzchni ponad 6 ha i obejmują m.in. ekspozycję geologiczną „Geo-gródek”, ekspozycję sensoryczną „Zapachowo”, zielony labirynt z cytatami z dzieł Stanisława Lema „Lem-birynt”. Można też wypożyczyć książki patrona ogrodu i czytać je pod drzewami. Istnieje także możliwość po prostu zaszybiać się w przyrodzie i zwykłego odpoczynku. Takie założenie ogrodowe jest bardziej parkiem tematycznym niż ogrodem muzeum, jednak warto pamiętać, że jest ono oddziałem muzeum, a nie parkiem przy tym oddziale. W tym miejscu warto wspomnieć o bardzo charakterystycznym dla początków XXI w. w miastach zjawisku rewitalizacji terenów poprzemysłowych przeprowadzanej jako renaturyzacja tzw. brownfields, a więc także z naciskiem na ekologię.

Na zakończenie warto byłoby wspomnieć o dwóch niezwykłych muzeach: Muzeum Drzew koło Zurychu oraz Muzeum Ogrodu w Londynie. W obu przypadkach zaszczyt coś, co moglibyśmy zdefiniować jako muzealizację ogrodu. Muzeum Drzew w Zurychu<sup>21</sup> założone zostało w 2010 r. przez architekta ogrodów Enzo Enea. Rozpościera się na powierzchni 7,5 ha gromadząc ponad 2000 okazów drzew, w większości przesadzonych z ogrodów przeprojektowanych przez Enea do jego prywatnej posiadłości. W ten sposób projektant stworzył prywatną kolekcję starych drzew, gdzieś tam architektonicznie poprzecinaną kamiennymi płytami i obeliskami. Drugim skrajnym już może przypadkiem jest Muzeum Historii Ogrodów w Londynie. Powstało w porzuconym kościele St' Mary w 1977 roku. Gromadzi eksponaty związane z ogrodnictwem: narzędzia, podęczniki, pierwsze kosiarki, katalogi roślin, fotografie, ryciny i inne przedmioty związane z kształtowaniem się kultury ogrodniczej oraz sztuki ogrodowej w Anglii<sup>22</sup>. Muzeum łamie przekonanie Leszka Sosnowskiego i Anny Iwony Wójcik dotyczące muzeum ogrodu, jest jednak wyjątkiem potwierdzającym ogólną prawdę, że ogrodu nie da się zmuzealizować. *Jednak inaczej niż miało to miejsce w przypadku innych sztuk, ogród jako dzieło sztuki nigdy nie był obiektem poddawany muzealnej izolacji. Nigdy nie powstało muzeum ogrodu być może dlatego, że ze swej istoty ogród żyje podwójnie i oba sensy są oczywiste: raz jako element ożywionej przyrody (natury), drugi – jako element kultury<sup>23</sup>.*

Ogród muzeum rezydencji w mieście musi i chce wejść w obieg życia mieszkańców: czasem musi się do nich umizgać, by zasłużyć na uwagę, czasem staje się ich ulubieńcem, czasem walczy o przetrwanie w świecie zdominowanym przez miejskie sprawy i rozrywki. Nie może jednak miasta ignorować, odwracać się plecami do codziennego życia mieszkańców i nastawiać tylko i wyłącznie na wizyty turystów i zwiedzających muzeum. Od kontaktu z codziennym życiem miasta zależy jego przetrwanie, dlatego musi pełnić też rolę parku miejskiego, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

**Streszczenie:** Ogrody muzeów lub też ogrody towarzyszące muzeom można podzielić na trzy podstawowe typy: zabytkowe ogrody muzeów rezydencji w miastach (lub

podmiejskie historycznie, a dziś znajdujące się w obrębie tkanki miejskiej), ogrody tematyczne projektowane współcześnie jako przedłużenie lub otwarcie muzeów na miasto

oraz najczęstsze – ogrody czy raczej tereny zielone towarzyszące muzeom, a na ogół zieleńce lub po prostu trawniki. Warto zwrócić uwagę osób odpowiedzialnych za otoczenie instytucji muzealnych na to, jak ważną rolę dla budowania pozycji instytucji mogą spełniać świadomie zaprojektowane przestrzenie wokół budynków muzealnych – zarówno wobec najbliższych sąsiadów czyli społeczności lokalnej, jak i innych mieszkańców miasta, ale także wobec turystów. Celem artykułu jest zwrócenie uwagi także na społeczną

funkcję ogrodów muzeów w miastach – równie istotną, co role: dekoracyjna i ściśle muzealna. Dla mieszkańców miasta ogród muzeum jest przede wszystkim lokalnym parkiem publicznym, miejscem codziennych spacerów, życia towarzyskiego, przedmiotem żywego zainteresowania jego kondycją i urodą. Muzeum nie może tego przywiązania i zainteresowania ignorować. Muzeum traktując ogród jako kolejną ekspozycję powinno dostosować swoją ofertę także do potrzeb i oczekiwań najbliższych sąsiadów.

**Słowa kluczowe:** muzea, ogrody muzeów, ogrody rezydencji, ogrody tematyczne, parki miejskie.

## Przypisy

- <sup>1</sup> A. Zachariasz, *Parki przyszłości – o różnych koncepcjach kształtowania terenów zieleni w miastach*, „Czasopismo techniczne” 2012, z. 1-A/2, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Karków 2012, s. 456, [http://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i1/i2/i3/i3/i1/r12331/ZachariaszA\\_ParkiPrzyszlosci.pdf](http://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i1/i2/i3/i3/i1/r12331/ZachariaszA_ParkiPrzyszlosci.pdf) [dostęp: 5.07.2015].
- <sup>2</sup> A. Böhm, A. Zachariasz, *Architektura krajobrazu i sztuka ogrodowa. Ilustrowany słownik angielsko-polski*, t. 3 k-q, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2005, s. 230.
- <sup>3</sup> P. Szpanowski, *Zmiany w zagospodarowaniu przestrzennym otoczenia rezydencji wilanowskiej*, w: *Przyroda i miasto*, t. VIII, J. Rylke (red.), Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2006, s. 160.
- <sup>4</sup> Cz. Bielecki, *Gra w miasto*, Fundacja DOM DOŚĘPNY, Warszawa 1996, s. 50.
- <sup>5</sup> *Ibidem*.
- <sup>6</sup> *Międzynarodowa Karta Ogrodów IFLA-ICOMOS*, s. 60, <http://www.nid.pl/upload/iblock/9b1/9b13bc019894c7975620590ae56f9641.pdf> [dostęp: 14.07.2015].
- <sup>7</sup> *Ibidem*, s. 61.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, s. 60.
- <sup>9</sup> L. Majdecki, *Ochrona i konserwacja zabytkowych założeń ogrodowych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 238.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, s. 305.
- <sup>11</sup> <http://www.lazienki-krolewskie.pl/pl> [dostęp: 5.07.2015].
- <sup>12</sup> <http://www.muzeum-lodz.pl/pl/muzeum/wystawy/wystawa-stala-z-dziejow-lodzi?start=6> [dostęp 13.07.2015].
- <sup>13</sup> <http://www.nationaltrust.org.uk/> [dostęp: 5.07.2015].
- <sup>14</sup> A. Zachariasz, *Współczesne kierunki i tendencje w projektowaniu parków publicznych*, w: „Nauka. Przyroda. Technologie” 2009, t. 3, z. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczego w Poznaniu, [http://www.npt.up-poznan.net/pub/art\\_3\\_60.pdf](http://www.npt.up-poznan.net/pub/art_3_60.pdf) [dostęp: 5.07.2015].
- <sup>15</sup> B. Makowska, *Ogrody przy muzeach w Paryżu*, „Czasopismo techniczne” 2010, z. 5-A/13, rok 107, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, s. 187, [https://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i2/i6/i4/i2/r2642/MakowskaB\\_OgrodyMuzeach.pdf](https://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i2/i6/i4/i2/r2642/MakowskaB_OgrodyMuzeach.pdf) [dostęp: 5.07.2015].
- <sup>16</sup> [www.quaibrandy.fr](http://www.quaibrandy.fr) [dostęp 5.07.2015].
- <sup>17</sup> B. Makowska, *Ogrody przy ...*, s. 182, [https://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i2/i6/i4/i2/r2642/MakowskaB\\_OgrodyMuzeach.pdf](https://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i2/i6/i4/i2/r2642/MakowskaB_OgrodyMuzeach.pdf) [dostęp: 5.07.2015].
- <sup>18</sup> *Ibidem*, s. 185.
- <sup>19</sup> *Ibidem*.
- <sup>20</sup> <http://www.ogroddoswiadczon.pl/> [dostęp: 5.07.2015].
- <sup>21</sup> <http://www.zielonyogrodek.pl/muzeum-drzew-w-zurychu> [dostęp 12.07.2015].
- <sup>22</sup> <http://wmgrodzie.blogspot.com/2013/12/muzeum-historii-ogrodow-w-londynie.html#.Va2lkflv1oE> [dostęp 12.07.2015].
- <sup>23</sup> *Ogrody - zwierciadła kultury*, t. 2 *Zachód*, L. Sosnowski i A. I. Wójcik (red.), Universitas, Kraków 2008, s. 9.

## Literatura

- Bielecki C., *Gra w miasto*, wyd. Fundacja DOM DOŚĘPNY, Warszawa 1996.
- Bogdanowski J., *Polskie ogrody ozdobne. Historia i problemy rewitalizacji*, Arkady, Warszawa 2000.
- Bogdanowski J., Uruska-Suszek D., *Studium historyczno-kompozycyjne i projekt rewitalizacji ogrodów. Krajobraz warszawski. Tereny Podzamcza*, Warszawa 1993.
- Ciołek G., *Zarys ochrony i kształtowania krajobrazu*, Warszawa 1964.
- Ciołek G., *Ogrody polskie*, J. Bogdanowski (aut. wznowienia i rozdziałów uzupełniających), Arkady, Warszawa 1978.
- Herscher G., *Jardins et musees*, Le Passage, Paris-New York 2002.
- Hobhouse P., *Historia ogrodów*, Arkady, Warszawa 2005.
- Jakubowski K., *Niekonwencjonalne formy współpracy międzysektorowej w kształtowaniu zieleni miejskiej na przykładzie Londynu*, Politechnika Krakowska „Zrównoważony Rozwój — Zastosowania” 2013, nr 4.
- Kwiatkowski M., *Kompozycja przestrzenna Łazienek Stanisławowskich*, w: *Królewskie ogrody w Polsce. Materiały sesji naukowej, Warszawa 10-11 maja 2001*, „Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami” 2001, s. 317-326.
- Leśniowski W., *Muzeum Sztuki Prymitywnej przy Quai Branly*, „Architektura & Biznes” 2000, nr 10, s. 36-41.
- Majdecki L., *Ochrona i konserwacja zabytkowych założeń ogrodowych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Makowska B., *Ogrody przy muzeach w Paryżu*, „Czasopismo techniczne” 2010, z. 5-A/13, rok 107, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, s. 179-188.

*Muzea-rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, 14-16 października 2004*, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 2004.

*Ogrody-zwierciadła kultury*, t. 2 Zachód, L. Sosnowski i A. I. Wójcik (red.), Universitas, Kraków 2008.

*Pałac w ogrodzie. Materiały sesji naukowej, Warszawa 21-22 maja 1998*, B. Wierzbicka (red.), „Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami” 1999.

Siewniak M., Mitkowska A., *Tezaurusz sztuki ogrodowej*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1997/1998.

Szafrąńska M., *Ogród Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 1994.

Zachariasz A., *Zieleń jako współczesny czynnik miastotwórczy ze szczególnym uwzględnieniem roli parków publicznych*, Wydawnictwa Politechniki Krakowskiej, Kraków 2006.

Zachariasz A., *Zabytkowe ogrody - problemy rewitalizacji, utrzymania i zarządzania w świetle zaleceń Karty Florenckiej*, w: *Zarządzanie krajobrazem kulturowym. Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego nr 10*, Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, Sosnowiec, 2008, s. 150-161, <http://krajobraz.kulturowy.us.edu.pl/publikacje/artykuly/zarzadzanie/zachariasz.pdf> [dostęp: 5.07.2015]

Zachariasz A., *Współczesne kierunki i tendencje w projektowaniu parków publicznych*, w: „Nauka. Przyroda. Technologie” 2009, t. 3, z. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczego w Poznaniu.

Zachariasz A., *Parki przyszłości - o różnych koncepcjach kształtowania terenów zieleni w miastach*, „Czasopismo techniczne” 2012, z. 1-A/2, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Karków 2012, s. 455-462.

---

### **Joanna Grzonkowska**

Historyczka sztuki, absolwentka IHS UW oraz Podyplomowych Studiów Muzealnych UW i Podyplomowych Studiów Varsavianistycznych UW; kieruje Działem Strategii i Analiz Prawnych NIMOZ; wcześniej pracowała w Zamku Królewskim w Warszawie i współpracowała z Muzeum Narodowym w Warszawie; zainteresowania badawcze to historia ogrodów, historia sztuki ogrodowej oraz muzeologia; członkini kolegium redakcyjnego „Muzealnictwa”, autorka recenzji książek z dziedziny muzealnictwa oraz artykułów dotyczących zabytkowych ogrodów i parków muzeów-rezydencji; e-mail: [jgrzonkowska@nimoz.pl](mailto:jgrzonkowska@nimoz.pl)



Muz., 2015(56): 87-97  
Rocznik, pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2015  
data akceptacji – 07.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1164693

# MUZEUM UNIwersYTECKIE W TORUNIU. DEKADA DOŚWIADCZEŃ 2005–2015

## THE UNIVERSITY MUSEUM IN TORUŃ. A DECADE OF EXPERIENCE 2005–2015

**Sławomir Majoch**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**Abstract:** The first decade of activity by the University Museum in Toruń, which has been open since 2005, is already complete. Located in an old building of the Reichsbank from 1906 (later the National Bank of Poland), it offers good facilities for presenting and storing museum objects (for example, the old bank treasury is used as storage) safely. The museum collection mainly consists of artworks, such as ceramics and ancient glass, old European art, and 18th- to 20th-century Polish paintings and engravings. The University Museum collection is distinguished by one of the largest and most representative collections of works by Polish artists in exile.

**Keywords:** University Museum in Toruń, Nicolaus Copernicus University in Toruń, European painting, ceramics and ancient glass, non-European cultures, collection of works by Polish artists in exile, Marek Żuławski, collection catalogue, scientific research in a museum, educational activity in a museum.

Within a decade, the University Museum in Toruń has managed to visibly mark its presence through intensive exhibition, scholarly, publishing, teaching and promotional activity, all with relatively few employees and collaborators. The main problem faced by many university museums, which limit their activities to storing their legacy and function mainly as teaching facilities, has been avoided. With free admission and fixed opening hours, the University Museum in Toruń is predominantly intended for people from outside the university, and it has thus become an intermediary between the university and the public.

Muzea uczelniane w Polsce, w przeciwieństwie do swych angielskich, amerykańskich czy nawet niemieckich odpowiedników, ciągle nie należą do instytucji znanych i odpowiednio docenianych. Widoczne jest to zarówno poprzez umiejscowienie ich w strukturze uczelni, sposobie finansowania i udostępniania, stopniu udziału w życiu uczelni oraz miasta, a co za tym idzie – w świadomości społeczności akademickiej i miejskiej.

Samodzielny, ogólnouczelniany status otrzymała tylko część muzeów, zaś pozostałe stanowią pracownię lub dział będący częścią uczelnianej biblioteki, bądź wydziału. Koszty utrzymania muzeum spadają na jednostkę, która w świetle obowiązującego systemu finansowania, uzależnionego od liczby studentów, nastawiona jest na dydaktykę i nie jest zainteresowana rozwojem takiego typu instytucji. Często sama nazwa „muzeum” nadawana jest na wyrost, w znaczeniu miejsca w którym przechowuje się pamiątki związane z przeszłością uczelni, lub uczelnianej jednostki, a praktycznie sprowadzona do miejsca o charakterze zaplecza dydaktycznego. Zbiory niewielu muzeów uczelnianych są w pełni opracowane i stale udostępniane, a jedynie w pojedynczych przypadkach prowadzone są regularne badania naukowe.

Historycznie patrząc zaledwie cztery uczelnie zorganizowały muzea przed II wojną światową: Uniwersytet Jagielloński, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Uniwersytet Medyczny w Poznaniu i Akademia Morska w Gdyni; jedenaście kolejnych powstało w okresie 1950–1989, pozostałe natomiast już po 1989 roku. Warto zwrócić uwagę, że liczbowo najwięcej muzeów przybyło w ostatniej dekadzie<sup>1</sup>. Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, otwarte w 60. rocznicę powstania Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu – 19 lutego 2005 r., pierwszą dekadę funkcjonowania ma już za sobą.

## Geneza muzeum

Idea powołania muzeum na UMK pojawiła się w środowisku naukowców przybyłych po II wojnie światowej z Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, na którym w strukturach wydziałowych funkcjonowały trzy muzea: przyrodnicze, etnograficzne i archeologiczne. Jednakże w ich intencjach chodziło przede wszystkim o odtworzenie podobnych instytucji, a nie utworzenie ogólnouczelnianej jednostki dbającej o historyczną i artystyczną spuściznę Alma Mater. Plany zniweczył brak możliwości lokalowych i kwestie finansowania. Jedynie na Wydziale Biologii i Nauk o Ziemi w latach 70. XX w. powstało Muzeum Przyrodnicze UMK, podporządkowane dydaktyce i przez wiele lat zamknięte dla szerszej publiczności<sup>2</sup>.

Dyskusja o muzeum powróciła na początku nowego stulecia. Na łamach uczelnianego miesięcznika i regionalnej prasy zaczęły pojawiać się głosy o powołaniu ogólnouczelnianej instytucji. Jako wzorzec wskazywano Yale University Art Gallery w New Haven (w kontekście podarowanej UMK przez prof. Wiesława Litewskiego kolekcji sztuki dawnej)<sup>3</sup>, muzea uniwersyteckie m.in. w Krakowie, Warszawie i Wrocławiu<sup>4</sup> oraz proponowano powołanie Muzeum Tradycji Toruńskiej Humanistyki, jako *organizm międzywydziałowy*, prezentujący *pamiątki (fotograficzne, rękopisy, togi etc.) po najwybitniejszych humanistach [...]. Kształt muzeum i zawartość ekspozycji miała określić specjalnie powołana komisja wydziałowa*<sup>5</sup> [podkre-



1. Collegium Maximum – budynek reprezentacyjny UMK i siedziba Muzeum Uniwersyteckiego, dawny Bank Rzeszy z 1906 r. zaprojektowany przez zespół berlińskich architektów pod kier. Juliusa Habichta (2015)

1. The Collegium Maximum – the flagship building of Nicolaus Copernicus University and the seat of the University Museum; originally the old Reichsbank from 1906, designed by a team of Berlin architects led by Julius Habicht (2015)

ślenia autora]. Wskazywano także na zbiory artystyczne Archiwum Emigracji jako ewentualną częśći przyszłych muzealiów<sup>6</sup>.

W lutym 2003 r. prezes Narodowego Banku Polskiego, prof. Leszek Balcerowicz, przekazał UMK budynek po wojewódzkim oddziale banku. Gmach ten udostępniony publicznie w 1906 r., zaprojektowany w stylu manieryzmu niderlandzkiego przez zespół berlińskich architektów pod kier. Juliusa Habichta, był pierwotnie siedzibą Banku Rzeszy<sup>7</sup>. Dogodna lokalizacja i zabytkowy charakter budynku spowodowały, że władze uczelni przeznaczyły go na cele reprezentacyjne i nadały nazwę Collegium Maximum.

Zdeterminowało to działania zmierzające do utworzenia w Collegium także i muzeum. Analizując, w skrótovej formie, słabe i mocne strony tej decyzji można stwierdzić, że za utworzeniem muzeum w tym miejscu przemawiały prócz lokalizacji i reprezentacyjnego charakteru budynku, także układ pomieszczeń, po niewielkich korektach dobrze nadający się na cele wystawiennicze i magazynowe. Doskonały był system zastanych zabezpieczeń: od wysokiego ogrodzenia okalającego budynek i ograniczoną liczbę kontrolowanych



2. Drzwi dawnego skarbcza NBP, obecnie magazynu zbiorów MUT (2015)

2. Doors of the former treasury of the National Bank of Poland, currently storage for collections of the University Museum in Toruń (2015)

wejść, poprzez oświetlenie nocne fasad, po kompletny monitoring zewnętrzny i wewnętrzny oraz możliwość całodobowej ochrony. Na cele magazynowe idealnie nadawał się dawny, dwupoziomowy skarbiec i praktyczny był tzw. przeładunek – nowoczesna, w pełni zmechanizowana śluza w formie przybudówki, służąca pierwotnie do rozładunku transportów bankowych. Do minusów należał natomiast brak windy i nieprzygotowanie pomieszczeń dla osób niepełnosprawnych.

W kwietniu 2003 r. powołany został zespół do opracowania koncepcji planowanej instytucji, w skład którego weszli profesorowie, pracownicy administracji i Biblioteki Uniwersyteckiej<sup>8</sup>. Od 2004 r. biblioteka, kierowana wówczas przez dr. Mirosława Supruniuka, przejęła organizację muzeum, a tym samym przestał być aktualny projekt powołania samodzielnej jednostki. Muzeum zostało pracownią podporządkowaną dyrektorowi biblioteki, a do organizacji zatrudniono – na stanowisku kuratora – muzealnika i historyka sztuki. Zaproponowano zamiast Muzeum UMK szerszą znaczeniowo nazwę Muzeum Uniwersyteckie oraz koncepcję programową i regulamin organizacyjny wzorowane na amerykańskich, a przede wszystkim brytyjskich, muzeach sztuki działających przy uniwersytetach. Muzeum miało nie mieć odrębnych działów. Nabytki miało ewidencjonować i po wstępnym opracowaniu wpisywać do jednego inwentarza uzgodnionego z Działem



3. Tzw. przeładunek, w pełni zmechanizowana śluza w formie przybudówki (2015)

3. The so-called tranship, fully mechanised lock in the form of a lean-to (2015)

Księgowości UMK, a następnie szczegółowo opracowywać w programie do ewidencji i zarządzania muzealiami.

Muzeum zainicjowało działalność 19 lutego 2005 r., w urodziny patrona uczelni. Na parterze Collegium Maximum udostępniono tzw. Salę Senatu (Rektorską) z pocztym portretowym rektorów UMK (przeniesionym z Collegium Maius) oraz trzema gablotami, w których umieszczono oryginalne insygnia rektorskie, a także dwie togi: dziekańską z Wilna i pierwszą rektorską z Torunia (rekonstrukcję). Sala pełnić miała funkcje przede wszystkim reprezentacyjne. Na pierwszym piętrze znalazły się właściwe pomieszczenia muzeum. W korytarzu wiodącym do reprezentacyjnego gabinetu rektora rozmieszczono na ścianach i w stylizowanych gablotach najcenniejsze zbiory sztuki dawnej. Pozostałe trzy sale na piętrze przeznaczono na ekspozycje czasowe. Do dyspozycji pracowników przekazano pomieszczenie biurowe a przestrzeń dawnego skarbcza przeznaczono na pomieszczenia magazynowe. Na dwóch pozostałych kondygnacjach umiejscowiono Uczelniane Centrum Informatyczne.

### Charakterystyka zbiorów

Zbiory Muzeum Uniwersyteckiego mają charakter przede wszystkim artystyczny i tylko nieliczne dotyczą historii uniwersytetu. Najstarsze muzealia pochodzą z VII/VI w. p.n.e.



4. Sala Rektorska z prezentacją pocztu portretowego Rektorów UMK, insygniów i tog (2009)

4. The Rectors' Hall with a presentation of portraits of the Rectors of Nicolaus Copernicus University, their insignia and gowns (2009)

i stanowią (z wyjątkiem dwóch pozycji) część, liczącego blisko dwieście sztuk, zespołu podarowanego przez Aleksandra Wernera z Londynu. Obejmuje on głównie sztukę i rzemiosło pozaeuropejskie (afrykańskie, hinduskie, afgańskie, arabskie oraz południowoamerykańskie). W skład drugiej znaczącej kolekcji sztuki dawnej, podarowanej UMK przez prof. Wiesława Litewskiego z Krakowa, wchodzi: malarstwo nowożytne (m.in. prace z kręgu Hansa von Aachen, Peetera Siona, Christiana Wilhelma Ernsta Dietricha zw. Dietricy) – czterdzieści ikon ruskich z XVII–XIX w., prace na papierze (m.in. rysunki Aleksandra Orłowskiego i Piotra Michałowskiego), rzeźby (m.in. Henriego Chapu i Hugona Lederera) oraz dawne rzemiosło artystyczne<sup>9</sup>. Trzecia kolekcja licząca blisko sto prac przekazana została do muzeum przez Archiwum UMK, które zakupiło ją od Towarzystwa Naukowego w Toruniu. Pierwotnie była własnością Konrada Górskiego, profesora polonistyki, wybitnego znawcy druków arikańskich i twórczości Adama Mickiewicza. W jej skład wchodzi, obok grafiki dawnej (m.in. Jana Botha, Jacoba von Sandrarta czy Michała Płońskiego), prace graficzne i malarskie XX-wiecznych artystów warszawskich, wileńskich i toruńskich, m.in. Władysława Skoczylasa, Tymona Niesiołowskiego, Jerzego Hoppena, Bronisława Jamontta i Stanisława Borysowskiego.

Tym co wyróżnia zbiory sztuki Muzeum Uniwersyteckiego od innych muzeów jest jedna z największych i najbardziej reprezentatywnych kolekcji prac artystów polskich działa-

jących na emigracji. Dzieła te gromadzone były od 1995 r. w Archiwum Emigracji, a od 2005 r. przekazywane partiami do muzeum. Wśród muzealiów związanych z Wielką Brytanią wyróżniają się zespoły prac Marka Żuławskiego i jego żony Haliny Korn-Żuławskiej, Jana Mariana Kościakowskiego, Adama Kossowskiego, Stanisława Frenkla, Aleksandra Wernera, Zygmunta Turkiewicza oraz Halimy Natęczy i część zbiorów prowadzonej przez nią Drian Gallery, z tak wybitnymi artystami, jak William Crozier, Bazil Alkazzi czy Joseph Lacasse. Uzupełniają je mniejsze donacje m.in. Ireny Anders.

Francję reprezentują swoimi pracami m.in. Józef Czapski, Marek Oberländer, Jan Lebenstein i Rafael Chwoles. Wśród artystów działających w Stanach Zjednoczonych warto wspomnieć prace Stanisława Szukalskiego, Hilarego Krzysztofiaka czy Jerzego Kajetańskiego. Mniejsze zespoły dzieł pochodzą z Włoch, Argentyny, Szwecji, Australii, Kanady i Niemiec. Wśród muzealiów znajdują się także pojedyncze prace, m.in. Jana Stanisławskiego oraz XIX-wieczna grafika japońska. Wreszcie, choć marginalnie, w zbiorach obecne są świadectwa związane z historią oraz wybitnymi postaciami UMK.

Na koniec 2015 r. w inwentarzu muzeum znajdzie się blisko 8000 muzealiów oraz kilkadziesiąt depozytów prac Frenkla i kilka Żuławskiego. W 2013 i 2014 r. zwrócono właścicielom, przechowywaną przez blisko dekadę, największą kolekcję prac Meli Muter oraz artystów École de Paris. Do Hiszpanii po-



5. Wystawa stała „Skarby Uniwersytetu Mikołaja Kopernika”, prezentująca najcenniejsze zbiory sztuki dawnej, będące własnością UMK – od ceramiki antycznej z VII/VI w. p.n.e., poprzez kolekcję malarstwa europejskiego od XVI do XVIII w., po dzieła kultur pozaeuropejskich z XVIII–XIX w. (2015)
5. „Treasures of Nicolaus Copernicus University”, a permanent exhibition which presents the most valuable collection of old art which are in possession of the NCU, from ancient 7th-6th-century BC ceramics, through a collection of European painting from the 16th to the 18th century, to works from non-European cultures from the 18th–19th cc. (2015)



6. Sale wystaw czasowych – wystawa „Jankiel Adler. Rysunki” przygotowana wspólnie przez Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu i Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (2013)
6. Rooms to house temporary exhibitions; here, the „Jankiel Adler. Drawings” exhibition prepared jointly by the University Museum in Toruń and the Jagiellonian University Museum in Cracow (2013)



7. Statuetka urzędnika, królestwo Beninu, Nigeria, XVII/XVIII w., kość słoniowa – z kolekcji Aleksandra Wernera (2005)

7. Statuette of a clerk, the Kingdom of Benin, Nigeria, 17th/18th c., ivory, from the collection of Aleksander Werner (2005)



8. Christian Wilhelm Ernst Dietrich zw. Dietricy (1712–1774), *Alegoria (Cztery etapy życia kobiety)*, olej na płótnie (2015)

8. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, known as Dietricy (1712–1774), *Allegory (Four stages of a woman's life)*, oil on canvas (2015)

wróciły w ubiegłym roku depozyty prac Izabelli Godlewskiej de Aranda i zostały zaprezentowane na największej wystawie monograficznej artystki w Museo de Cádiz<sup>10</sup>. Pozostało kilka nacięć prac podarowanych przez artystkę.

## Charakterystyka działalności

### • Opracowanie zbiorów i badania naukowe

Zdecydowana większość zbiorów sztuki dawnej jest wstępnie rozpoznana, a prace artystów XX-wiecznych zwykle znane jedynie z opisu na odwrocie dzieła. Stąd też podstawową działalnością pracowników muzeum jest inwentaryzacja opisowa i opracowanie naukowe zbiorów. W przypadku sztuki pozaeuropejskiej rozpoczyna się często od określenia funkcji obiektu i kręgu kulturowego. Odnośnie sztuki dawnej pracownicy korzystają, prócz tradycyjnych metod historii sztuki, także z badań pomocniczych (dendrochronologia, badanie pigmentów). Stosunkowo najłatwiejsze są badania sztuki XX w., przy której prace koncentrują się na atrybucji, datowaniu i na odtworzeniu historii muzealium. Ze względu na różnorodność zbiorów pracownicy korzystają z konsultacji i zapraszają do współpracy specjalistów.

Efekty badań są publikowane w wydawanej w języku polskim i angielskim serii *Catalogues of the Collection from the University Museum in Toruń* pod redakcją Mirosława A. Supruniuka i Sławomira Majocha. Po wydaniu katalogu obejmującego ceramikę i szkło antyczne<sup>11</sup>, w ramach grantu Ministerstwa Nauki (Granty Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki), w przyszłym roku ukażą się kolejne tomy obejmujące prace polskich artystów działających na emigracji: Marka Żuławskiego, Haliny Korn Żuławskiej, Aleksandra Wernera, Mariana Kratochwila, Zygmunta Turkiewicza, Stanisława Frenkla, Mariana Kościółkowskiego, Janusza Eichlera i Zdzisława Ruszkowskiego<sup>12</sup>. Katalogi będą zatem opracowaniem ponad połowy wszystkich muzealiów wpisanych do inwentarza.

Poza serią publikowane są recenzowane artykuły dotyczące poszczególnych zespołów muzealiów, pojedynczych prac i ich problematyki np. konserwatorskiej. Ukazały się teksty dotyczące m.in. zbiorów afrykańskich<sup>13</sup>, grafiki japońskiej<sup>14</sup>, pamiątek po Janie Pawle II<sup>15</sup> oraz techniki i technologii prac malarskich Meli Muter<sup>16</sup>.

W 2010 r., w ramach grantu Komitetu Badań Naukowych, zostały przeprowadzone nieinwazyjne badania metodą optycznej koherentnej tomografii OCT, wybranych obrazów Meli Muter, których wyniki zaprezentowano na konferencji w londyńskim British Museum<sup>17</sup>.

W kolejnym roku wytypowane prace Muter przebadał międzynarodowy zespół projektu badawczego CHARISMA (Cultural Heritage Advanced Research Infrastructures: Synergy for a Multidisciplinary Approach to Conservation/Restoration) – MOLAB (The mobile facilities for in situ non-invasive measurements) zarządzany przez naukowców z Università degli Studi di Perugia, współpracujących z badaczami renomowanych ośrodków europejskich, takich jak Centre de recherche et de restauration des musées de France w Paryżu czy Istituto Nazionale di Ottica we Florencji. Naukowcy z MOLAB-u badali *in situ* dzieła takich artystów, jak Michał Anioł, Leonardo da Vinci czy Rafael Santi, dzięki czemu nie były one narażone na ewentualne uszkodzenia podczas transportu. Używana najnowocześniejsza aparatura pozwalała stosować nieinwazyjne, bezpieczne metody pomiarów i badań fizyko-chemicznych.



9. Marek Żuławski (1908–1985), *Nadmorska promenada*, 1957, olej na płótnie (2008)

9. Marek Żuławski (1908–1985), *Seaside promenade*, 1957, oil on canvas (2008)

W tym samym 2011 r. wybrane muzealia uniwersyteckie zostały przebadane za pomocą Cyfrowej Korelacji Obrazów – nowej metody badań nieinwazyjnych. Wyniki prac przeprowadzonych przez zespół pracowników Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK, Zakładu Biofizyki i Fizyki Medycznej Instytutu Fizyki UMK oraz Zakładu Inżynierii Fotonicznej Instytutu Mikromechaniki i Fotoniki Wydziału Mechatroniki Politechniki Warszawskiej (który od ponad 20 lat specjalizuje się w rozwoju nowych optycznych metod pomiarowych) przyniosły obiecujące rezultaty. Potwierdzono możliwość analizy wszystkich badanych typów technik malarskich (tempera na desce, olej na płótnie, olej na blasze miedzianej naklejonej na deskę), bez dodatkowego nanoszenia struktury plamkowej na obraz. Wykorzystując jedynie naturalne cechy obrazów, takie jak różnice intensywności, widoczne pociągnięcia pędzla, włókna płótna malarskiego czy pęknięcia farby, możliwe było wyodrębnienie liczby szczegółów wystarczającej do korelacji obrazów, a dzięki temu, w sposób bezinwazyjny, możliwe było określenie na muzealium miejsc z ukrytymi „wadami”.

#### • Działalność wystawiennicza

Organizacja wystaw należy do podstawowych zadań Muzeum Uniwersyteckiego. Podczas inauguracji w 2005 r. zaprezentowano dwie wystawy czasowe: „Grafiki Konstan-

tego Brandla ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu” i „Jan Paweł II – doktor honoris causa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika”. Po demontażu pierwszych wystaw w maju 2005 r. przygotowano ekspozycję stałą „Sztuka dawna (XVI-XIX w) z daru prof. Wiesława Litewskiego”, która od 2008 r., wzbogacona o nowe obiekty, zmieniła nazwę na „Skarby UMK” i od tamtego czasu, kilkakrotnie modyfikowana, udostępniana jest obecnie.

Wystawy czasowe prezentowały dotychczas przede wszystkim kolekcje własne muzeum, Archiwum Emigracji i w mniejszym stopniu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyteckiej. Znaczną część wystaw wypożyczano innym muzeom i bibliotekom, zarówno w Polsce, jak i poza granicami. Tematyka ekspozycji najczęściej dotyczyła polskich artystów emigracyjnych, najcenniejszych zbiorów bibliotecznych oraz okolicznościowych prezentacji.

Do najważniejszych artystycznych wystaw należała, prezentująca po raz pierwszy w Polsce, ekspozycja prac Izabelli Godlewskiej de Aranda, która po premierze w Toruniu zaprezentowana została w Muzeum Narodowym w Krakowie, a następnie w Auli Politechniki Warszawskiej i – we fragmencie – w Ambasadzie Hiszpanii w Warszawie. Natomiast z okazji 100-lecia urodzin i 25. rocznicy śmierci Marka Żuławskiego zorganizowano cykl wystaw przybliżających wybrane wątki w jego twórczości: „Misterium Passionis et Resurrectionis”, „Gilgamesz” oraz „Nagość”<sup>18</sup>. Tematyczne wystawy, po premierze w Toruniu, były prezentowane



10. Badanie XVIII-wiecznej ikony za pomocą Cyfrowej Korelacji Obrazów – nowej metody badań nieinwazyjnych (2011)

10. Examining an 18th-century icon with Digital Image Correlation, a new non-invasive testing method (2011)

w kilku polskich muzeach oraz na Litwie: w Wilnie, Połdźcie i Kłajpedzie. Monograficzna prezentacja „Doczesne i ponadczasowe” odbyła się na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na której artysta rozpoczynał przez wojnę swoją edukację artystyczną, a cykl zakończyła przekrojowa wystawa prac w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy.

Środowisko artystów polskich w Wielkiej Brytanii przybliżyły także wystawy prac Halimy Nałęcz, Jankiela Adlera oraz Zygmunta Turkiewicza. W szerszym zakresie zaprezentowano XX-wiecznych artystów polskich działających we Francji, zwłaszcza Paryżu. Ekspozycje przypomniały twórczość Konstantego Brandla, Meli Muter oraz artystów École de Paris, Rafaela Chwolesa, Witolda Januszewskiego, Leona Piesowockiego, Tadeusza Ulatowskiego oraz Idy Chwoles. Zaprezentowano także prace Rafała Olbińskiego związanego z Nowym Jorkiem i Piotra Baro-Łabuźka z Danii. Większość wspomnianych wystaw była następnie wypożyczana do polskich i litewskich muzeów.

Obok wystaw monograficznych zaprezentowano także ceramikę i szkło antyczne oraz kolekcję prof. Konrada Górskiego. W muzeum wystawiano także, po raz pierwszy, nieznanne zbiory biblioteczne, m.in. fotografie z paryskiego atelier Walery’ego, budowy muru berlińskiego czy zdjęcia UMK z lat

1945–1960. Niewątpliwie najważniejszą była dwukrotna prezentacja pochodzącej ze zbiorów królewskich, tzw. Srebrnej Biblioteki księcia Albrechta Hohenzollerna, ostatniego wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego i pierwszego świeckiego władcy Prus Książęcych oraz rękopisów krzyżackich i druków. Z okazji wizyty prezydenta Litwy przygotowano wystawę prezentującą najcenniejsze *Lithuanica*. Tematycznie bliska była także, ze względu na najcenniejszy obiekt nazwana „Galaktyką Gutenberga”, wystawa inkunabułów z Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie. Wreszcie wspomnieć należy o ekspozycji prezentującej częściowy dorobek artystyczny pracowników i absolwentów Wydziału Sztuk Pięknych oraz wystawie „Nieznane skarby” z wyborem najcenniejszych zbiorów graficznych i malarskich Westpreussisches Landesmuseum w Münster (obecnie Warendorf), której celem było przełamanie niechęci do prezentacji w Toruniu „pruskiego” dziedzictwa.

Podsumowując – do połowy 2015 r. udało się w Collegium Maximum zorganizować blisko 40 wystaw czasowych oraz 60 ekspozycji poza budynkiem muzeum. Muzeum Uniwersyteckie w przeciągu dekady, przy ograniczonych godzinach udostępniania, odwiedziło blisko sto tysięcy osób.

#### • Działalność wydawnicza

Dotychczas ukazało się dwadzieścia folderów przygotowanych przez pracowników muzeum do większości wystaw. Klasycznych katalogów doczekały się trzy wystawy: „Grafiki Konstantego Brandla”<sup>19</sup>, „Witold Januszewski” (wydane w wersji językowej francuskiej i polskiej)<sup>20</sup> oraz „Godlewska. Malarstwo i rzeźba” (opublikowany w 3 językach: polskim, angielskim i hiszpańskim)<sup>21</sup>. Pojedyncze katalogi wystaw i foldery, z tekstami pracowników MUT, wydawały też muzea, w których gościły wystawy z Torunia.

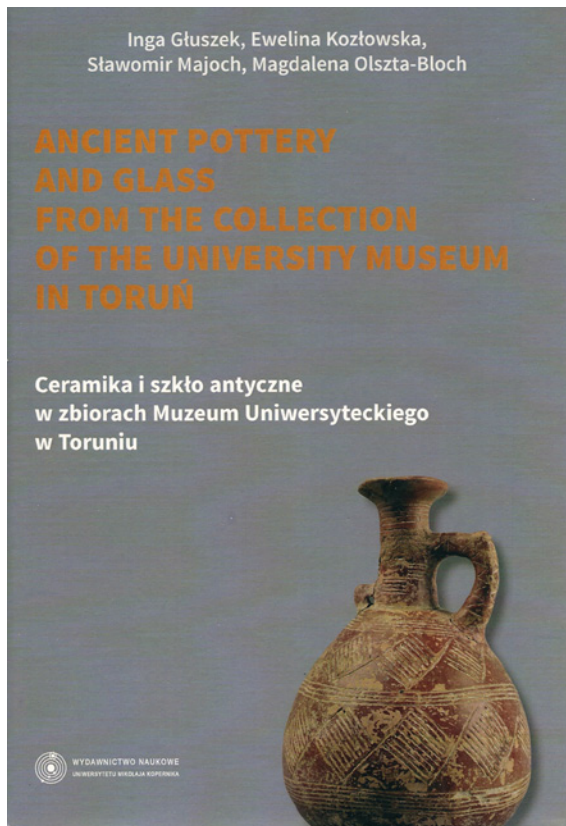
Najważniejszą z punktu widzenia naukowego jest publikacja tomów serii *Catalogues of the Collection from the University Museum in Toruń*. Dotychczas ukazały się dwa tomy, a kolejne są przygotowywane. Pierwszy katalog był opracowaniem depozytu prac malarskich Meli Muter i opublikowany został w wersji językowej francuskiej i polskiej<sup>22</sup>. Drugi tom w unowocześnionej formie w wersji językowej angielskiej i polskiej został wydany przez Wydawnictwo Naukowe UMK<sup>23</sup>.

#### • Działalność dydaktyczna

Pracownicy muzeum uczestniczą w procesie dydaktycznym uniwersytetu. Prowadzą konwersatoria z muzealnictwa i wystawiennictwa oraz historii nauki, ćwiczenia z techniki malarskich i pozłotniczych oraz wykłady z marketingu i wystawiennictwa w ramach Studiów Podyplomowych w Zakresie Ochrony i Zarządzania Kolekcją Muzealną.

Organizowane są, wspólnie z Archiwum Emigracji, Katedrą Historii Sztuki i Kultury oraz Instytutem Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK konferencje, odczyty, i pokazy. Realizowane są praktyki studenckie i staże. Regularnie odbywają się ćwiczenia ze studentami Katedry Historii Sztuki i Kultury Wydziału Nauk Historycznych UMK obejmujące problematykę historii sztuki polskiej na emigracji, fotografii dokumentalnej, wystawiennictwa i grafiki. Wydział Sztuk Pięknych współpracuje z muzeum w ramach zajęć zabyt-





11. Tom drugi katalogu zbiorów: *Ceramika i szkło antyczne* (2015)

11. Collection catalogue, volume II: *Ceramics and ancient glass* (2015)

koznawczych, ikonograficznych i wstępu do historii sztuki. Z pomieszczeń muzeum korzystają także studenci i pracownicy kulturoznawstwa, archeologii, polonistyki oraz innych uczelni (m.in. Uniwersytetu Jana Pawła II w Krakowie, Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Lublinie, Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu). W muzeum odbywają się zajęcia dla najmłodszych przygotowywane przez pracowników Domu Kultury, którzy na przykładzie dzieł sztuki uczą się rozpoznawania technik wykonania i stylu.

Muzealia są tematem prac licencjackich, magisterskich, a także doktorskich. Obiekty muzealne służą doskonaleniu kadry konserwatorskiej i udostępniane są do wykonywania prac konserwatorskich i restauratorskich w ramach ćwiczeń oraz dyplomów na Wydziale Sztuk Pięknych.

#### • Popularyzacja

Pracownicy muzeum oprowadzają po ekspozycji wycieczki, grupy studentów, uczestników konferencji odbywających się na UMK i gości JM Rektora. W kilku przypadkach, z myślą o najmłodszych i seniorach, zostały przygotowane specjalne zajęcia edukacyjne.

Jedną z form popularyzacji muzealnych zbiorów są wypożyczenia. Oprócz wspomnianych już wystaw, udostępnianych instytucjom w Polsce i poza granicami, ważny jest udział zbiorów uniwersyteckich w ekspozycjach przygotowywanych przez zewnętrzne jednostki. Do ważniejszych

w Polsce, na które wypożyczono muzealia z Muzeum Uniwersyteckiego należały m.in.: „1913. Święto wiosny” w Muzeum Narodowym w Szczecinie (prace Stanisława Szukalskiego i Hugona Lederera), „Młoda Polska. Słowa–Obrazy–Przestrzenie” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, „622 Upadki Bunga. Wystawa z okazji 100-lecia Związku Polskich Artystów Plastyków” w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, „Zakony rycerskie: Historia i współczesność” w Muzeum Zamkowym w Pszczynie, a następnie w Muzeum w Bielsku-Białej, cykl ekspozycji graficznych „Wielkość w jedności” w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy oraz „Artyści żydowscy w Krakowie 1873–1939” w Muzeum Historycznym m. Krakowa. Prace malarskie wypożyczano na wystawy monograficzne Tymona Niesiołowskiego i Bronisława Jamontta w toruńskim Muzeum Okręgowym oraz Alicji Halickiej w Villa la Fleur w Konstancinie-Jeziornej. Corocznie też, w ramach wystawy studentów Wydziału Sztuk Pięknych „Dyplom” prezentowane są muzealia po konserwacji. W ostatnim czasie nastąpiły wypożyczenia długoterminowe m.in. do Muzeum Historii Żydów Polskich na wystawę stałą (prace Rafaela Chwolesa i Adama Muszki) oraz do Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy na wystawę „Dzieje pieniądza. Starożytny Rzym”. Ważne były wypożyczenia zagraniczne na wystawę „Amazonas del arte nuevo” w Madrycie oraz Barcelonie, a także na wystawę w paryskim Musée de l’histoire de l’immigration. We wszystkich przypadkach prace z Muzeum Uniwersyteckiego odnotowane zostały w katalogach wystaw. Muzealia uniwersyteckie obecne są także w publikacjach naukowych i popularyzatorskich.

Muzeum Uniwersyteckie bierze także udział w Nocy Muzeów oraz Dniach Dziedzictwa Kulturowego. Wystawy i zbiory były popularyzowane w mediach ogólnopolskich i regionalnych, a pracownicy brali udział w programach m.in. TVP1, TVP2, TVP Bydgoszcz, TVN, Telewizji Polonia, Programy: I i II Polskiego Radia i in. Cykl programów o najcenniejszych muzealiach został przygotowany przez Telewizję Toruń. O działalności muzeum szczegółowo donosi regionalna i ogólnopolska prasa. Popularyzacja osiągnięć naukowych odbywa się poprzez wydawnictwa i aktywny udział pracowników w konferencjach oraz wykładach indywidualnych.

Redagowana jest strona [www.muzeum.umk.pl](http://www.muzeum.umk.pl) i profil na Facebooku. Wystawy są popularyzowane także poprzez Archiwum Emigracji na profilu You Tube oraz platformie *Sztuka Polska na świecie* ([http://www.muzeum.umk.pl/sztuka\\_polska](http://www.muzeum.umk.pl/sztuka_polska))<sup>24</sup>.

#### U progu drugiej dekady

Najważniejszym działaniem na tym etapie wydaje się pełna inwentaryzacja zbiorów sztuki oraz ich opracowanie i zabezpieczenie. Gdyby w przyszłości, po kompleksowym remoncie i zaadaptowaniu całego gmachu Collegium Maximum na cele muzealne, udało się połączyć zbiory artystyczne i historii nauki przechowywane na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w jedną kolekcję, uczelniane muzeum stałoby się drugim najważniejszym muzeum w Toruniu i jednym z najistotniejszych na mapie Polski. Scalenie zbiorów jest jednak procesem długotrwałym i wymagającym opracowania nowej strategii zarządzania oraz finansowania, a przede wszystkim powiększenia kadry.



12. Zajęcia z przedszkolakami na wystawie „Galaktyka Gutenberga” (2008)

12. Lessons with kindergarten pupils at the „Gutenberg’s galaxy” exhibition (2008)

(Fot. 1-8, 10-12 – S. Majoch; 9 – P. Kurek)

Za sukces należy uznać, że w przeciągu minionej dekady udało się, przy nielicznym zespole pracowników i współpracowników, trwale zaznaczyć obecność Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu poprzez intensywną działalność wystawienniczą, naukową, wydawniczą, dydaktyczną i popularyzatorską. Uniknięto problemu wielu muzeów uniwersyteckich, które ograniczają się do przechowywania

materiałnego dorobku uczelni i pełnienia funkcji zaplecza dydaktycznego. Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, chociażby poprzez bezpłatny wstęp i stałe godziny udostępniania zbiorów, skierowane jest przede wszystkim do odbiorców spoza uczelni, a tym samym stało się pośrednikiem między uniwersytem a społeczeństwem<sup>25</sup>.

**Streszczenie:** Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, udostępnione w 2005 r., pierwszą dekadę działalności ma już za sobą. Zlokalizowane w dawnym budynku Banku Rzeszy z 1906 r. (a później Narodowego Banku Polskiego) dysponuje dobrym zapleczem do prezentacji i bezpiecznego przechowywania muzealiów (np. jako magazyn wykorzystuje dawny bankowy skarbiec). Zbiory muzeum mają charakter przede wszystkim artystyczny i obejmują ceramikę oraz szkło antyczne, europejską sztukę dawną, a także polskie malarstwo i grafikę XVIII-XX wieku. Tym co wyróżnia zbiory Muzeum Uniwersyteckiego jest jedna z największych i najbardziej reprezentatywnych kolekcji prac artystów polskich działających na emigracji.

W przeciągu dekady udało się, przy nielicznym zespole pracowników i współpracowników, trwale zaznaczyć obecność Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu poprzez intensywną działalność wystawienniczą, naukową, wydawniczą, dydaktyczną i popularyzatorską. Uniknięto problemu wielu muzeów uniwersyteckich, które ograniczają się do przechowywania materiałnego dorobku uczelni i pełnienia funkcji zaplecza dydaktycznego. Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, chociażby poprzez bezpłatny wstęp i stałe godziny udostępniania zbiorów, skierowane jest przede wszystkim do odbiorców spoza uczelni, a tym samym stało się pośrednikiem między uniwersytem a społeczeństwem.

**Słowa kluczowe:** Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, malarstwo europejskie, ceramika i szkło antyczne, kultury pozaeuropejskie, kolekcja prac polskich artystów emigracyjnych, Marek Żuławski, katalogi zbiorów, badania naukowe w muzeum, działalność edukacyjna w muzeum.

## Przypisy

- <sup>1</sup> E. Wyka, M. Taborska, *University Museums in Poland*, „Opuscula Musealia” 2009, z. 17, s. 31-35.
- <sup>2</sup> K. Górski, *Muzeum Przyrodnicze*, w: *Uniwersytet Mikołaja Kopernika 1966-1980*, t. 1, J. Belkot (red.), Toruń 1992, s. 209-214.
- <sup>3</sup> T.F. de Rosset, *Z Krakowa do Torunia*, „Głos Uczelni” 2000, 12, s. 16-17.
- <sup>4</sup> A. Supruniuk, M. A. Supruniuk, *O Muzeum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, „Głos Uczelni” 2001, 9, s. 3, 8-9; przedruk fragmentów: A. Supruniuk, M.A. Supruniuk, *O Muzeum UMK*, „Promocje pomorskie”, 2002, 2, s. 145.
- <sup>5</sup> A. Nalaskowski, *Muzeum UMK – zróbmy to w końcu!*, „Głos Uczelni” 2002, 4, s. 22.
- <sup>6</sup> M.A. Supruniuk, *Żuławski i muzeum uniwersyteckie*, „Głos Uczelni” 2002, 4, s. 23; M.A. Supruniuk, *Co warto wiedzieć o Galerii Sztuki Emigracyjnej w Toruniu*, „Promocje Pomorskie” 2003, 1-2, s. 11-13.
- <sup>7</sup> Z pierwotnego wyposażenia zachował się witraż na klatce schodowej, balustrady, część stolarki i sztukaterii oraz sejf gabinetowy. Por.: L. Gerc, *Collegium Maximum UMK w Toruniu. Dawny budynek Banku Rzeszy i Narodowego Banku Polskiego*, Toruń 2006.
- <sup>8</sup> (bej), *Muzeum Uniwersyteckie*, „Głos Uczelni” 2003, 4, s. 5.
- <sup>9</sup> Część kolekcji wstępnie została opracowana w 2000 r. przez pracowników Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa WSP UMK i opublikowana w postaci katalogu. Por. *Katalog dzieł sztuki ofiarowanych Uniwersytetowi Mikołaja Kopernika w Toruniu przez profesora Wiesława Litewskiego*, J. Flik, J. Poklewski (red.), Toruń 2000. Po śmierci Litewskiego, w 2005 r., przywieziono z Krakowa pozostałe prace.
- <sup>10</sup> Była to największa wystawa retrospektywna artystki. W b.r. prezentowana jest w madryckiej Casa de Vacas. Por.: *Izabella Godlewska de Aranda: Mi viaje / My way / Moja droga*, Catalogo de la exposition, S. Majoch (ed.), Museo de Cádiz 2014
- <sup>11</sup> I. Głuszek, E. Kozłowska, S. Majoch, M. Olszta-Bloch, *Ancient pottery and glass from the collection of the University Museum in Toruń*, Seria *Catalogues of the Collection from the University Museum in Toruń / Katalogi zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, M.A. Supruniuk, S. Majoch (red.), t. 2, Toruń 2013.
- <sup>12</sup> Projekt nr 11H 11 011380: *Inwentaryzacja i opracowanie spuścizn archiwalnych i kolekcji dzieł sztuki polskich artystów w Wielkiej Brytanii w XX wieku w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu – Kolekcja Archiwum Emigracji i Muzeum Uniwersyteckiego* pod kier dr. hab. Jana W. Sienkiewicza, prof. UMK. W efekcie pięcioletnich badań powstaną inwentarze archiwaliów przechowywanych w Archiwum Emigracji, które zostaną opublikowane na platformie internetowej *Sztuka Polska na świecie w XX wieku* oraz opublikowane katalogi prac tychże artystów w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego. Por.: M.A. Supruniuk, *Granty na badania nad emigracją*, „Głos Uczelni” 2011, 11, s. 24.
- <sup>13</sup> M. Baka-Theis, S. Majoch, *Afrykanika z kolekcji Aleksandra Wernera w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2012, XLIII, s. 451-476.
- <sup>14</sup> K. Paczuska, *Prace Utagawy Kunisady ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, „Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2007, 16, s. 33-40.
- <sup>15</sup> A. Supruniuk, S.Ż.K. Sztylec, *Jan Paweł II w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej i Muzeum UMK*, w: *Jan Paweł II. Związki z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu, z okazji beatyfikacji*, J. Bagrowicz, W. Karaszewski (red.), Toruń 2011, s. 375-414.
- <sup>16</sup> K. A. Cybulska, *Mela Muter's paintings on cardboard - preliminary analysis*, w: *Interdisciplinary research on the works of art*, J. Olszewska-Świetlik, J. M. Arszyńska, B. Szmelter-Fausek (red.), Toruń 2012, s. 273-288; K.A. Cybulska, *Rola badań budowy technicznej i rozpoznania warsztatu artysty na przykładzie twórczości Meli Muter*, „Archiwum Emigracji, Studia-Szkice-Dokumenty” 2012, 1-2(16-17), s. 90-100, il. 28-30; J. Olszewska-Świetlik, K. A. Cybulska, *Konserwator wobec autorskich zmian w dziełach sztuki-zagadnienia etyczne i estetyczne na przykładzie twórczości Meli Muter*, w: *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, E. Szmít-Naud, B.J. Rouba, J. Arszyńska (red.), Warszawa-Toruń 2012, s. 229-238.
- <sup>17</sup> Grant nr 939-F, którego kierownikiem był dr hab. Piotr Targowski, prof. UMK został przygotowany przez Wydział Fizyki, Astronomii i Informatyki Stosowanej UMK. Por.: M. Iwanicka, K. A. Cybulska, M. Sylwestrzak, *Nieinwazyjne badania in situ wybranych obrazów z kolekcji malarstwa i pastelii autorstwa Meli Muter za pomocą tomografii optycznej OCT, AUNC*, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2012, XLIII, z. 410, s. 317-332.
- <sup>18</sup> A. Matynia, *Jestem za stary, żeby źle malować...*, „Art & Business” 2009, nr 6, s. 31.
- <sup>19</sup> E. Bobrowska-Jakubowska, J. Krasnodębska, M.A. Supruniuk, *Katalog grafiki Konstantego Brandla ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, Oficyna Wydawnicza Kucharski, 2005, 78 [2] s., il. + płyta CD.
- <sup>20</sup> *Geomancja w kolorach / Géomancie en couleurs. Witold Januszewski (1915-1981): malarstwo, rysunek / peintures, dessins*, E. Bobrowska-Jakubowska (red.), Paris-Warszawa-Toruń-Kraków 2007.
- <sup>21</sup> *Godlewska: Malarstwo i rzeźba – Pintura y Escultura – Painting and Sculpture*, S. Majoch (red.), Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, Toruń-Londyn 2005.
- <sup>22</sup> *Mela Muter. Peinture / Malarstwo*, M.A. Supruniuk (red.), t. 1, *Katalogi zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, M.A. Supruniuk, S.Majoch, (red.), Oficyna Kucharski: Toruń 2010.
- <sup>23</sup> Por. przyp. 11.
- <sup>24</sup> M.A. Supruniuk, *Inne muzeum akademickie. Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu w 10-lecie powstania*, „Opuscula Musealia” 2013, 21, s. 35-53.
- <sup>25</sup> S. de Clerco, *University museum: where to from now? Reculer pour mieux sauter*, „Opuscula Musalia”, 2008, z. 16, s. 33-46.

## Sławomir Majoch

Historyk sztuki i muzealnik, kurator zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, wykładowca; absolwent muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu; autor i współautor dwudziestu dwóch wystaw z historii idei, monografii artystycznych m.in. Izabelli Godlewskiej de Aranda (MNK, 2006; Museo de Cádiz, 2014) i Marka Żuławskiego (Lietuvos dailės muziejus w Kłajpedzie, 2010; Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, 2010) i historii książki (m.in. *Galaktyka Gutenberga*, MUT, 2005, *Srebrna Biblioteka Albrechta Hohenzollerna*, MUT, 2005); w dorobku ma blisko pięćdziesiąt tekstów naukowych dotyczących sztuki dawnej oraz artystów emigracyjnych; redagował cztery książki i uczestniczył w kilku projektach badawczych; obecnie przygotowuje dysertację doktorską oraz opracowuje katalogi zbiorów MUT; e-mail:slawomir.majoch@umk.p

Muz., 2015(56): 98-106  
Rocznik, pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2015  
data akceptacji – 04.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1155762

# W STRONĘ MORZA. POLITYKA OCHRONY MORSKIEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO W KRAJACH REJONU MORZA BAŁTYCKIEGO I PÓŁNOCNEGO

TOWARDS THE SEA. POLITICS OF PROTECTION  
OF MARITIME CULTURAL HERITAGE IN THE  
COUNTRIES OF THE BALTIC AND THE NORTH SEA  
REGION

**Robert Domżał**

Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku

---

**Abstract:** The article deals with issues concerning the protection of maritime cultural heritage in the countries bordering the Baltic and the North Sea. It presents the origins of the Monitoring Group on Cultural Heritage in the Baltic Sea States and of its two Working Groups, whose members include representatives of the National Maritime Museum in Gdańsk. Moreover, the Action Plan for the new Strategy

for the Baltic Sea Region accepted by the European Commission is/was presented. For the first time, the strategy includes the Culture Priority Area as well as example flagship projects connected with cultural heritage. Two of them were submitted by the National Maritime Museum in Gdańsk. This elaboration also mentions example projects implemented thanks to EEA Grants. One of the last „soft” projects carried

out by the National Maritime Museum was the cooperation with the Norwegian Directorate for Cultural Heritage – Riksantikvaren from Oslo and the Hardanger & Voss Museum from Utne. The „Polish and Norwegian maritime cultural heritage” project consisted in exchanging experiences on dying maritime crafts of boatbuilding and cordage. During

the meetings, an innovative educational programme was created which was implemented in both Polish and Norwegian museums. The broad range of issues discussed in the article shows the increasing importance of maritime cultural heritage which is playing an increasingly important role in the local development of the Northern Europe coastline.

**Keywords:** museums, Norwegian, cultural heritage, Polish museology, Baltic Strategy.

Od wielu lat Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku<sup>1</sup> (NMM) prowadzi aktywną politykę kulturalną w regionie Morza Bałtyckiego. Początki współpracy międzynarodowej zmierzającej do wypracowania metod ochrony dziedzictwa kulturowego na tym obszarze zostały zintensyfikowane w 1996 r., kiedy to deklaracją ministrów kultury spotykających się na Szczycie Państw Bałtyckich zdecydowano się powołać specjalną Grupę Roboczą ds. Dziedzictwa Kulturowego Państw Bałtyckich. Celem utworzenia tejże Grupy była chęć skoordynowania działań zmierzających do identyfikacji, zachowania i promocji najbardziej wartościowych zabytków kulturowych regionu. We wrześniu 1997 r. ministrowie kultury spotykający się na szczycie w Lubece podjęli formalną decyzję o utworzeniu Grupy, której celem miało być przygotowanie raportu na temat stanu ochrony dziedzictwa kulturowego w krajach bałtyckich. Raport ten miał wpłynąć na rozwój i ochronę wspólnego dziedzictwa kulturowego.

Sekretariat Grupy został powołany do życia w styczniu 1998 r. przez Urząd ds. Ochrony Dziedzictwa Kulturowego Szwecji. Na kolejnym szczycie ministrów kultury państw bałtyckich, w Gdańsku we wrześniu 1999 r., zaprezentowano pierwszy efekt prac tejże Grupy. Był to raport pt. *Safeguarding and Developing the Common Cultural Heritage in the Baltic Sea Region*<sup>2</sup>. W tym też roku Grupa Robocza została przekształcona w tzw. Grupę Monitorującą. Ta ostatnia, do realizacji wyznaczonych celów, powołała do życia na naradzie w Wilnie w 2000 r. cztery Grupy Robocze (GR) koordynowane przez różne państwa. Pierwsza – GR ds. Ochrony Dziedzictwa Architektonicznego była koordynowana przez Szwecję i Łotwę, druga – GR ds. Dziedzictwa Podwodnego przez Danię, trzecia – GR ds. Nadmorskiego Dziedzictwa Kulturowego była kierowana przez Norwegię i Polskę, ostatnia – Grupa Zrównoważonego Rozwoju Historycznych Miast kierowana była przez Finlandię i Estonię.

W latach 1999–2001 Grupa Monitorująca i wspomagające ją Grupy Robocze zorganizowały wiele konferencji branżowych, które spotkały się z dużym zainteresowaniem środowisk konserwatorskich, wyższych uczelni, urzędów ochrony zabytków itd. Były to seminaria naukowe, warsztaty i narady tychże Grup. Pierwsza strona internetowa z informacjami na temat Grupy Monitorującej i jej prac została zaprezentowana na naradzie ministrów kultury w Kopenhadze w 2001 roku<sup>3</sup>.

W 2002 r. zaczęto rozważać nową inicjatywę Grupy Roboczej ds. Nadmorskiego Dziedzictwa Kulturowego, której współprzewodniczącym był dr inż. Jerzy Litwin, od wielu lat dyrektor Centralnego Muzeum Morskiego (CMM), obecnie Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku. Polegać ona

miała na zorganizowaniu międzynarodowej konferencji naukowej poświęconej problemowi tożsamości kulturowej mieszkańców regionu Morza Bałtyckiego. Rok później, w kwietniu 2003 r., odbyło się w siedzibie CMM w Gdańsku I Bałtyckie Forum Dziedzictwa Kulturowego. Brało w nim udział ponad 60 naukowców z krajów bałtyckich, a także goście z Białorusi. Poświęcone było głównie nadmorskiemu dziedzictwu kulturowemu, poruszano na nim zagadnienia żeglugi, handlu morskiego, nawigacji, rybołówstwa i wiele innych<sup>4</sup>. Temat główny konferencji sprowadzał się do pytania, czy wokół wspólnego morza można mówić o wspólnej tożsamości kulturowej? Po wysłuchaniu wielu wystąpień uczestnicy doszli do wniosku, że mieszkańcy rejonu Morza Bałtyckiego łączy wiele cech kulturowych, wspólna historia polityczna i problemy oraz wyzwania związane z ochroną dziedzictwa kulturowego. Na konferencji przyjęto także założenie, że Bałtyckie Forum Dziedzictwa Kulturowego będzie organizowane raz na 2 lata w różnych krajach nadbałtyckich<sup>5</sup>.

Podczas trwania Forum Grupa Robocza ds. Nadmorskiego Dziedzictwa Kulturowego zaprezentowała wystawę pt. „Światła Bałtyku” („Baltic Lights”) składającą się z 13 posterów tematycznych, przedstawiających w różnych aspektach dzieje i funkcje bałtyckich latarni morskich<sup>6</sup>. Wystawa ta miała charakter popularnonaukowy i zapoczątkowała cykl podobnych projektów wystawienniczych realizowanych w następnych latach przez tą Grupę. Kolejnymi były wystawy: „Porty Bałtyku” („Baltic Harbours”) otwarta w 2007 r. podczas III Forum Bałtyckiego Dziedzictwa Kulturowego w Wilnie<sup>7</sup>, „Statki Bałtyku” („Baltic Historic Ships”) otwarta we wrześniu 2010 r. podczas IV Forum Bałtyckiego Dziedzictwa Kulturowego w Rydze na Łotwie<sup>8</sup> oraz wystawa poświęcona rybołówstwu śledziowemu na Bałtyku i Morzu Północnym otwarta czasie V Forum Bałtyckiego Dziedzictwa Kulturowego w Tallinie we wrześniu 2013 roku. W latach 2007–2013 Grupą Roboczą kierował piszący te słowa. Większość programu wspomnianego ostatniego V Forum, które zatytułowano „Zmieniająca się kultura nadbrzeżna i morska” („The Changing Coastal and Maritime Culture”) poświęcona była tematyce dziedzictwa morskiego. Wzięli w nim udział wybitni specjaliści z zakresu archeologii podwodnej, w tym James P. Delgado ze Stanów Zjednoczonych mówiący o „Titanicu”, Arturo Rey da Silva reprezentował UNESCO przedstawiając konwencję o ochronie podwodnego dziedzictwa kulturowego, Albert Hafner ze Szwajcarii opowiadał o procesie wpisywania zatopionych osiedli palafitowych na listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Inne referaty poświęcone były historii rybołówstwa śledziowego, rozwojowi turystyki kulturowej w Zatoce Fińskiej, zmienia-

# Baltic Lights

A GUARANTEE OF SAFE PASSAGE



## Lighthouses

are some of the oldest aids to navigation and have marked the main highways along our coasts for centuries. Throughout their history they have benefited from the development of new technology and increasingly sophisticated equipment. Ironically those same advances have gradually eroded the need for manned lighthouses. Today the majority of lights are automated and automatically operated and no longer require personnel. Many lights have been decommissioned from service. Continued interest in the Baltic's maritime environment and its regular maintenance means these buildings rapidly deteriorate. It is this threat which many Baltic lights now face.

## What future is there for our Baltic Lighthouses?

### Lighthouses are:

- A guarantee of safe passage
- Advanced technological systems and equipment
- Landmarks in the coastal landscape
- Historic Monuments
- Distinctive Buildings
- Sources of Cultural History
- Tourism and Recreation
- Centres for Study and Research
- Holiday homes

By developing their potential as historic and cultural monuments it is possible for more of them to be guaranteed a safe passage for the benefit of future generations.

1. Fragment wystawy posterowej pt.: „Światła Bałtyku” przedstawiającej w różnych aspektach dzieje i funkcje bałtyckich latarni morskich

1. Section of a poster exhibition entitled „Baltic Lights” depicting the fate and functions of Baltic lighthouses in their various aspects

jącemu się krajobrazowi nadmorskiemu i ochronie latarni morskich<sup>9</sup>. Ostatni panel ekspertów przedstawiał problemy zachowania dziedzictwa kulturowego *in situ*, a Forum zakończyły dwa referaty o przekształcaniach terenów nadmorskich wchodzących w skład aglomeracji miejskich.

Obecnie GR ds. Nadmorskiego Dziedzictwa Kulturowego pracuje nad koncepcją wystawy czasowej podsumowującej ostatnie 11 lat jej działań. Ma to być niecodzienne przedsięwzięcie, które zorganizowane zostanie na pokładzie norweskiego statku „Gamly Oksoy”. Latem 2016 r. ta, 40-metrowej długości, jednostka będzie odwiedzała porty krajów nadbałtyckich prezentując zrobione dotychczas wystawy oraz specjalnie wydany katalog, omawiający tematykę ochrony nadmorskiego dziedzictwa kulturowego Bałtyku. Ponadto w czasie odwiedzin w nadbałtyckich portach partnerzy projektu przygotują krótkie filmy na temat dziedzictwa architektonicznego XX wieku. Projekt zakończy się udziałem w VI Bałtyckim Forum Dziedzictwa Kulturowego, które poświęcone będzie właśnie tej tematyce, a zorganizowane w niemieckim mieście Kilonia.

## Strategia UE dla Morza Bałtyckiego

W 2012 i 2013 r. toczyły się prace nad tzw. Planem działań (Action Plan) do Strategii UE dla Morza Bałtyckiego (ang. Baltic Sea Region – BSR) – pierwszej i największej tego typu

makroregionalnej inicjatywy Unii Europejskiej. W przyjętej w 2009 r. Strategii nie było wzmianek na temat kultury i roli dziedzictwa kulturowego. Po kilku latach konsultacji sytuacja się zmieniła. W „Planie działań” przyjętym w lutym 2013 r. kultura włączona została w ramy tejsze Strategii jako osobny Obszar Priorytetowy (OP)<sup>10</sup>. Rolę koordynatorów Obszaru Priorytetowego Kultura powierzono Polsce, reprezentowanej przez Departament Współpracy z Zagranicą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Niemcom – Landowi Schleswig-Holstein.

W ramach OP Kultura wyodrębniono pięć działań, obejmujących dwanaście tzw. projektów flagowych:

- Promocja i prezentacja kultury i dziedzictwa kulturowego regionu Morza Bałtyckiego.
- Współpraca w dziedzinie dziedzictwa kulturowego.
- Promocja przemysłów kreatywnych regionu Morza Bałtyckiego.
- Rozwój tożsamości kulturowej regionu Morza Bałtyckiego.
- Stworzenie efektywnych ram współpracy kulturalnej w regionie Morza Bałtyckiego.

Polskie MKiDN pilotowało wprowadzenie do Strategii czterech (z dwunastu) tzw. projektów flagowych, których liderami są polskie instytucje kultury:

- „**Baltic House**” Nadbałtyckie Centrum Kultury z Gdańska, w ramach którego zaplanowano stworzenie mobilnego domu – pawilonu artystycznego – w którym prezentowana byłaby sztuka wszystkich 10 państw regionu Morza Bałtyckiego;
- „**Baltic Heritage Atlas**” – kontynuacja projektu zapoczątkowanego przez Centralne Muzeum Morskie z Gdańska w ramach programu Południowy Bałtyk, mającego na celu zbudowanie wirtualnego atlasu ważnych miejsc dziedzictwa kulturowego w regionie. Projekt, dotychczas obejmujący 4 państwa, zostanie w ramach Strategii UE dla RMB rozszerzony o wszystkie kraje Morza Bałtyckiego. Dodatkowo planowane są działania edukacyjne z zakresu ochrony dziedzictwa kulturowego oraz działania promujące turystykę kulturową w regionie;
- „**Baltic Sea Maritime Museums’ Network**” – Drugi Projekt Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku, który przewidywał stworzenie sieci współpracy muzeów morskich państw regionu Morza Bałtyckiego na rzecz rozwoju kompetencji, wymiany doświadczeń oraz realizacji wspólnych projektów kulturalnych;
- „**Cultural share point**” – projekt własny Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zakładający stworzenie platformy – praktycznego narzędzia budowania bezpośredniej współpracy pomiędzy organizacjami, twórcami oraz instytucjami kultury współpracującymi z partnerami z basenu Morza Bałtyckiego. Platforma ta będzie także praktycznym źródłem wiedzy o najważniejszych aktualnych wydarzeniach i przedsięwzięciach odbywających się w tych krajach, jak również informacji o dostępnych programach i funduszach na kulturę w całym regionie.

W 2015 r. będą się toczyć prace nad aktualizacją „Planu działań” do Strategii UE dla RMB. Zrealizowane projekty flagowe zostaną zastąpione nowymi inicjatywami, dla których znajdzie się zapewne dofinansowanie w ramach specjalnego mechanizmu finansowego. Obecnie toczy się dyskusja nad zakresem i koniecznością zmian w Strategii.

W czerwcu 2013 r. Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku otrzymało dofinansowanie do rocznego projektu MAR-TABAL (Maritime Heritage Atlas of Baltic Sea), z mechanizmu finansowego Seed Money Facility, wspierającego nowatorskie pomysły dla rozwoju obszaru Morza Bałtyckiego (Baltic Sea Region Program). Partnerami NMM w realizacji zakończonego w 2014 r. projektu były Litewskie Muzeum Morskie w Kłajpedzie, Forum Marinum w Turku oraz Muzeum Marynarki Wojennej w Karlskronie. Głównym celem przedsięwzięcia było przygotowanie koncepcji dalszego rozwoju Atlasu Dziedzictwa Morskiego, który powstał w latach 2008–2011 jako strona internetowa, w trakcie projektu Seaside (Developing Excellent Maritime Destinations in the South Baltic Area)<sup>11</sup>. Idea scalania na jednej platformie różnorodnych przykładów morskiego dziedzictwa zyskała duże uznanie, dlatego Atlas został wpisany do Strategii UE dla Morza Bałtyckiego jako jeden z projektów flagowych w priorytecie Kultura.

Atlas Dziedzictwa Morskiego jest obecnie jedyną platformą, gromadzącą wiedzę o historii, zabytkach i miejscach związanych z morskim dziedzictwem Bałtyku, od sztucnictwa i okrętownictwa, poprzez architekturę, zabytki techniki, środowisko naturalne, po wydarzenia plenerowe, takie jak np. festiwale żeglarstwa Baltic Sail. Wyzwania, które stoją przed dalszym rozwojem Atlasu, to odpowiedź na pytania: o sposób, w jaki będzie on kontynuowany i uaktualniany, a przede wszystkim, jak ma być udostępniony szerokiej publiczności. Ze względu na nową perspektywę finansowania UE do 2020 r., już na początku 2015 r. podjęta powinna zostać decyzja, czy Atlas może stać się potencjalnym narzędziem dla uatrakcyjnienia oferty turystycznej miast nadbałtyckich.

Także druga inicjatywa NMM w Gdańsku – sieć współpracy między muzeami morskimi (Baltic Sea Maritime Museums' Network) – odnosi sukcesy. W dniach 4–5 września 2012 r. zorganizowano w NMM w Gdańsku seminarium naukowe na temat przyszłości statków-muzeów nad Bałtykiem, problemów ich ekspozycji, zagadnień konserwatorskich, działalności komercyjnej, projektów międzynarodowych. W trakcie seminarium odbyła się także narada przedstawicieli muzeów morskich i dyskusja nad potrzebą cyklicznych spotkań problemowych muzealników morskich, organizowanych co 2 lub 3 lata w różnych krajach nadbałtyckich. Taka sieć współpracy istnieje na przykład nad Morzem Północnym<sup>12</sup>. W seminarium wzięła udział większość najbardziej znaczących nadbałtyckich muzeów m.in. z Finlandii, Szwecji, Niemiec, Litwy, Estonii i Danii.

II Seminarium Bałtyckich Muzeów Morskich w ramach tej nowo powołanej sieci współpracy odbyło się w dniach 24–25 kwietnia 2014 r. w Fundacji Forum Marinum w fińskim mieście Turku. Poświęcono je kolekcji tradycyjnych łodzi w zbiorach muzeów morskich, a publikacja z tej konferencji ukaże się w 2015 roku. Kolejne spotkanie z tego cyklu odbędzie się w 2016 r. w Szwecji, w Muzeum Morskim w Sztokholmie.

## Współpraca z Norwegią

Oprócz wsparcia z UE od kilku lat Polska korzysta ze środków na kulturę z tzw. Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego, którego operatorem w zakresie kultury jest dla naszego kraju Ministerstwo Kultury

i Dziedzictwa Narodowego. W ramach Mechanizmu realizowane są zarówno duże przedsięwzięcia inwestycyjne, jak i mniejsze projekty współpracy bilateralnej między Polską a Norwegią. Wspomnieć warto, że w drugim naborze wniosków infrastrukturalnych w 2007 r. największym w skali kraju projektem sfery kultury była budowa Ośrodka Kultury Morskiej w Gdańsku, najmłodszego oddziału NMM otwartego wiosną 2013 roku.

Pomysł na polsko-norweski projekt pt. „Morskie dziedzictwo kulturowe Polski i Norwegii. Wymiana doświadczeń i dobrych praktyk. Projekt zachowania i promocji materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego związane go ze sztuknictwem” zrodził się w 2008 r., podczas wizyty w norweskim muzeum i jednocześnie stoczni w miejscowości Norheimsund koło Bergen. Partnerami tego przedsięwzięcia zostali: Norweski Dyrektoriat ds. Dziedzictwa Kulturowego – Riksantikvaren z Oslo oraz Hardanger & Voss Muzeum z siedzibą Utne. Współpraca opierała się na partnerskiej wymianie wiedzy eksperckiej mającej wpłynąć na lepszą ochronę i promowanie różnorodności nautologicznego dziedzictwa kulturowego Polski i Norwegii. NMM w Gdańsku zgromadziło w swoich zbiorach m.in. unikatową kolekcję narzędzi szkutniczych i łodzi rybackich, które od 2002 r. są prezentowane w Muzeum Zalewu Wiślanego, w oddziale NMM w Kątach Rybackich. Tymczasem polskie rzemiosło szkutnicze, wraz z zaprzestaniem produkcji drewnianych łodzi rybackich w latach 70. XX w., niemal zaniknęło. Jednym z celów projektu było niedopuszczenie do tego, by zniknęła także wiedza o nim. Ponadto położono nacisk na upowszechnienie dziedzictwa kulturowego związanego ze sztuknictwem, powroźnictwem i innymi rzemiosłami morskimi wśród dzieci i młodzieży. Polska strona opracowała w tym celu specjalny program edukacyjny realizowany we współpracy ze szkołami w Gdańsku i Sztutowie. Pracownicy NMM odbywali kilkutygodniowe praktyki rzemiosł morskich w Norwegii. Personel partnera norweskiego z Norheimsund posiada duże doświadczenie w renowacji, budowie i konserwacji drewnianych łodzi tradycyjnymi metodami. Ponadto tam działa – jedyny istniejący w Norwegii – profesjonalny i częściowo komercyjny warsztat powroźniczy produkujący olinowanie do drewnianych łodzi i statków. Projekt był promowany latem 2014 r. na festiwalu żeglarskim „Hanse Sail” w Rostocku. Organizatorzy festiwalu chcieli pokazać niemieckiej publiczności tradycyjne techniki i rzemiosła morskie „w akcji”. W czasie pokazów skoncentrowano się na prezentacji technik szkutniczych bazując na modelu łodzi „w budowie” oraz na skręcaniu lin z pomocą odpowiednich narzędzi. Szkutnicy pokazywali sposoby łączenia klepek poszycia łodzi na zakładkę, techniki nitowania poszycia i obróbki surowych drewnianych desek. Prezentowano także typową łódź norweską „Strandebarmar”, którą podczas festiwalu uroczyście zwodowano. Wspólne stoisko polsko-norweskie cieszyło się dużym zainteresowaniem. Odwiedził je burmistrz Rostocku oraz władze miasta, które patronowały wodowaniu pokazowej łodzi. Akcesoria służące do celów szkoleniowych i edukacyjnych przywieziono z Norwegii do Rostocku, a następnie zostały przetransportowane do Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich. Tam też jesienią 2014 r. miały miejsce pilotażowe lekcje edukacyjne z dziećmi i młodzieżą. W Gdańsku przeprowadzono także specjalne zajęcia z dziećmi autystycznymi, któ-



2 i 3. Praktyki rzemiosł morskich pracowników NMM w Norwegii w stoczni Norheimsund koło Bergen

2 and 3. Maritime crafts practiced by the employees of the National Maritime Museum in Norway, Norheimsund shipyard near Bergen

re mogły same wykonać liny i spróbować swoich sił przy budowie drewnianej łodzi. Projekt zrealizowano w ramach Programu „Promowanie różnorodności kulturowej i artystycznej w ramach europejskiego dziedzictwa kulturowego” współfinansowanego z Mechanizmu Finansowego EOG 2009–2014.

Ważnym elementem projektu było zagadnienie digitalizacji zbiorów zabytkowych łodzi i statków oraz wymiana doświadczeń w tym zakresie. Od wielu lat trwają prace nad stworzeniem wytycznych dotyczących dokumentacji zabytkowych jednostek pływających. Próby przedstawienia takich wskazówek prowadzono już w Stanach Zjednoczonych w latach 90. XX wieku. Skoncentrowano się w nich jednak na jednostkach dużych, powyżej 20 metrów długości, ze względu na możliwość szybkiego zabezpieczenia mniejszych łodzi<sup>13</sup>. Opracowania te stały się podstawą do sformułowania podobnych zaleceń w niektórych krajach europejskich, na przykład w Danii i Szwecji<sup>14</sup>. W Norwegii trwają obecnie

prace nad wdrożeniem zaleceń konserwatorskich dla dokumentowania małych, zabytkowych statków drewnianych. Za zadanie to odpowiedzialne jest Riksantikvaren.

Jeden z pierwszych w Europie projektów skanowania zabytkowych statków drewnianych został przeprowadzony w 2011 r. w Norwegii, w leżącym koło Narviku centrum żeglugi „Nordnorsk Fartøyvernset” w miejscowości Gratangen. Prace zostały wykonane przez międzynarodową firmę „3D Verifier” z siedzibą w Oslo. Zeskanowano kilka jednostek, jedną łódź motorową z 1907 r. i dwa kutry rybackie: „Fuglo” z 1877 i „Brottsjo” z 1936 roku. Przed pomiarami laserowymi wykonano tradycyjną dokumentację rysunkową tychże jednostek. Owe odwzorowanie na papierze jest bardzo czasochłonne i zawiera często drobne błędy i uproszczenia. Skanowanie laserowe odbywa się w płaszczyźnie pionowej i poziomej, uzyskiwana „chmura punktów” jest zachowywana w sposób ciągły podczas pracy skanera. Gęstość punktów na jednostkę powierzchni można regulować.



4. Pilotażowe lekcje edukacyjne z dziećmi i młodzieżą jesienią 2014 r.

4. Pilot educational lessons with children and teenagers, autumn 2014



5. Centrum żeglugi „Nordnorsk Fartøyvernset” w miejscowości Gratangen koło Narviku

5. „Nordnorsk Fartøyvernseter” shipping centre in Gratangen, by Narvik



wać i tym samym zwiększać lub zmniejszać rozdzielczość. By uzyskać dokładne odwzorowanie, obiekt powinno się skanować z kilku pozycji, uzyskane „chmury punktów” łączyć potem ze sobą. Dokumentowanie tą metodą całego kadłuba kilkunastometrowej jednostki zajmuje kilka godzin. Dokumentacja konwencjonalna to ponad tydzień pracy. Uzyskaną „chmurę punktów” przetwarza się w komputerze na trójwymiarowy model jednostki. Model ten może być dalej przetwarzany dla uzyskania na przykład dokumentacji rysunkowej w dwóch wymiarach. Dla nadania modelowi tekstury wykonywane są podczas skanowania także tradycyjne fotografie<sup>15</sup>. Zdjęcia robione aparatem fotograficznym z obiektywem szerokokątnym służą potem do uzupełnienia dokumentacji 3D. Ogólnie do zalet dokumentacji metodą laserową można zaliczyć: szybkość wykonania, dokładność dokumentacji, możliwości dalszego przetwarzania danych na wiele sposobów. Modele z odpowiednią teksturą mogą być używane do tworzenia wystaw wirtualnych w internecie, gier komputerowych, filmów animowanych itd. Takiej dokumentacji nie można źle zinterpretować, co się zdarza przy analizie wyników ręcznych pomiarów. Są też pewne ograniczenia dla tej metody, jak choćby warunki atmosferyczne. Dokumentując obiekty pod gołym niebem, jak statki na ślipie, nie można pracować w czasie deszczu, który wprowadzić może do danych poważne zakłócenia.

Wspomniany wyżej Norweski Dyrektoriat ds. Dziedzictwa Kulturowego (Riksantikvaren) z siedzibą w Oslo, działający przy Ministerstwie Klimatu i Środowiska, zajmuje się, obok Ministerstwa Kultury, zarządzaniem narodowym dziedzictwem kulturowym, jego ochroną i dbaniem o zrównoważony rozwój zasobów kulturowych<sup>16</sup>.

W 1996 r. zaszła w Norwegii poważna zmiana systemowa w zakresie ochrony tradycyjnych statków. Na wniosek Riksantikvaren rząd Norwegii powołał trzy narodowe ośrodki renowacji zabytkowych łodzi<sup>17</sup>. Największy z nich, zlokalizowany w Kristiansand na terenie stoczni Brageroya, specjalizuje się w renowacji dużych jednostek o stalowych kadłubach. Prowadzi się tam remonty statków, stosując tradycyjne techniki nitowania. Inne centrum mieści się w miejscowości Norheimsund koło Bergen i jest połączone z lokalnym muzeum, gdzie można oglądać zabytkowe jednostki oraz obserwować proces ich naprawy. Dokumentuje się i remontuje w nim różnego rodzaju statki drewniane, promy i małe łodzie. Centrum prowadzi także działalność komercyjną budując na sprzedaż małe łodzie wiosłowe i żaglowe o nazwie *faering*. Ostatnie z norweskich centrów mieści się w miejscowości Gratangen i oprócz renowacji drewnianych statków rybackich specjalizuje się w naprawach różnego rodzaju urządzeń okrętowych i silników<sup>18</sup>.

Od 2009 r. rząd norweski przekazał inicjatywę w zakresie ochrony morskiego dziedzictwa kulturowego wymienionym wyżej trzem ośrodkom szkodliwym. W Riksantikvaren została wydzielona sekcja zajmująca się dziedzictwem morskim, zabytkami techniki, statkami i archeologią morską. Kilkuosobowy zespół działa często w terenie weryfikując historyczne cechy tych jednostek, które mają być wpisane na listę zabytków. Kompetencje tej instytucji w zakresie rejestru zabytków techniki realizowane są przez odpowiednie komórki działające w każdej z 19 norweskich prowincji. Wyjątek stanowią statki. Całkowity nadzór nad wpisywaniem kolejnych jednostek na listę zabytków, przyznawanie



6. Ograniczeniem dokumentacji cyfrowej i skanowania są warunki atmosferyczne

6. Weather conditions limit the opportunities for digital documentation and scanning

grantów na ich renowację i konserwację sprawuje Riksantikvaren. W swojej strategii do roku 2020 przewiduje ono, że te kompetencje pierwszej instancji zostaną, także dla zabytkowych statków, przekazane do odpowiednich urzędów odpowiadających w Polsce wojewódzkim konserwatorom zabytków. Problem jest jednak złożony i nie wiadomo, czy rzeczywiście tak się stanie. Lokalni urzędnicy w Norwegii mogą mieć bowiem zbyt małą wiedzę i wąski ogląd sytuacji by decydować, które statki powinny znaleźć się w rejestrze zabytków, a których nie należy do niego wpisywać.

Finansowanie renowacji i dokumentowanie historycznych statków leży w zakresie obowiązków Riksantikvaren. Transport statkami był zawsze dla Norwegii kluczowy ze względu na długość linii brzegowej wynoszącej ponad 65 000 km (z fiordami i wyspami). Ta linia usiana jest fiordami i dolinami, do których można było przez stulecia dostać się tylko łodzią lub statkiem. W narodowym planie ochrony zabytkowych statków na lata 2010–2017 zapisano główne wyzwania, jakie stoją przed Riksantikvaren w tym zakresie. Wymienia się tam potrzebę współpracy z wolontariuszami, wzmocnienie pozycji właścicieli jednostek pływających jeśli chodzi o używanie infrastruktury portowej, wreszcie kontynuację prac nad rejestrem zabytkowych statków i pomoc stoczniom oraz warsztatom szkodliwym w zdobywaniu wiedzy w zakresie prac przy renowacji historycznych jednostek<sup>19</sup>. Środki finansowe na ochronę pływających zabytków techniki wzrastają w Norwegii z roku na rok. W 2013 r. na ten cel przeznaczono aż 23 mln zł (po przeliczeniu z koron



7 i 8. Stocznia Brageroya koło Kristiansand na południu Norwegii specjalizuje się w renowacji dużych jednostek o stalowych kadłubach

7 and 8. Brageroy shipyard, near Kristiansand in the south of Norway specialises in renovating large steel-hulled vessels

norweskich gdzie 1NOK = 0,40 PLN, także dla kwot poniżej). Dodatkowo przyznano 1 mln zł dla stowarzyszeń zajmujących się ochroną zabytkowych statków i prawie 4 mln zł dla narodowych centrów renowacji statków, w tym na cele edukacyjne i promocyjne. W 2013 r. złożono wniosków na blisko 90 mln zł. Riksantikvaren przyznało 60 mln zł. na 153 różne projekty.

Obecnie w Riksantikvaren trwają prace nad stworzeniem zasad dokumentacji zabytkowych jednostek. Przepisy te mają obowiązywać we wszystkich 3 centrach renowacji tradycyjnych łodzi i statków. Krokiem w tej pracy była seria seminariów prowadzonych w ostatnich latach przez norweskich specjalistów<sup>20</sup>, podczas których poruszano m.in. następujące tematy: autentyczność istniejących zabytków nautologicznych, inwentaryzacja wnętrza statków muzealnych i stopień szczegółowości takiej dokumentacji.

Narodowe Muzeum Morskie w ostatnich latach realizowało w ramach Wieloletniego Programu Rządowego Kultura + zadania z zakresu digitalizacji. Projekt o nazwie Centralne Muzeum Morskie – Cyfrowe Muzeum Morskie realizowany był w dwóch etapach. W ostatnim etapie obejmującym rok 2014 starano się podnieść jakość digitalizowanych zbiorów poprzez zakup brakującego wyposażenia i oprogramowania do pracowni digitalizacji. Poprawiono szybkości transferu i bezpieczeństwa danych przez budowę infrastruktury sieciowej. We współpracy z Politechniką Gdańską opracowano metody digitalizacji dużych obiektów (6 i więcej metrów długości), takich jak łodzie ludowe i inne obiekty nautologiczne. Wprowadzono do bazy danych brakujące metadane zbiorów NMM, w tym dane dotyczące konserwacji obiektów archeologicznych w minionych dekadach. Projekt umożliwi sprawniejsze udostępnianie *online* danych, które obecnie dostępne są również na salach wystawowych. Zdobyte doświadczenie pomocne będzie zapewne w realizacji przyszłych projektów cyfrowej inwentaryzacji „Daru Pomorza” i statku-muzeum „Sołdek”.

Ukazane powyżej przykłady „miękkich” działań z zakre-

su muzealnictwa morskiego nakładają się na wiele zmian infrastrukturalnych w bałtyckich muzeach morskich. Wspomnieć można choćby oddanie do użytku nowego Muzeum Morskiego w Estonii. W maju 2012 r. otwarto dla zwiedzających w Tallinie nowoczesne muzeum mieszczące się w unikatowych, betonowych hangarach lotniczych z 1916 roku<sup>21</sup>. Inne wyjątkowe muzeum morskie otwarto w 2013 r. w miejscowości Helsingør w Danii. Mieści się ono wewnątrz suchego doku zaadoptowanego na cele wystawiennicze. Liczba nowych inwestycji muzealnych i intensywność współpracy w zakresie ochrony i promocji morskiego dziedzictwa kulturowego w rejonie Morza Bałtyckiego i Północnego pozwalają patrzeć optymistycznie na rozwój tego typu muzeów techniki. Rozpoczynający się kolejny okres współpracy i finansowania projektów w ramach Unii Europejskiej do 2020 r. przyniesie zapewne nie mniej ciekawych inicjatyw.

Podsumowując powyższe zagadnienia należy stwierdzić, że ostatnie 10 lat współpracy kulturalnej w rejonie Morza Bałtyckiego było niezwykle owocne. Podkreślić tu należy bardzo aktywną rolę polskiego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w tym Departamentu Współpracy z Zagranicą<sup>22</sup>, jak również urzędów ochraniających zabytków krajów tego rejonu. Trudno jest obecnie wymienić długą listę interesujących projektów naukowych, wystawienniczych i edukacyjnych realizowanych na omawianym obszarze. Nie byłoby wielu cennych inicjatyw bez wsparcia funduszy pochodzących z programów Unii Europejskiej, takich jak „Południowy Bałtyk”, oraz wsparcia tzw. Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego. Optymizmem napawa również fakt, że w 2015 r. dostępne będą także mniejsze fundusze na rozwój koncepcji dużych projektów bałtyckich. Wiążą się one z realizacją „Planu Działania” Strategii UE dla Rejonu Morza Bałtyckiego. Jesteśmy więc w trakcie – nie na początku – dynamicznego procesu rzeczywistej integracji kulturalnej regionu. Miejmy nadzieję, że będzie się ona z każdym rokiem pogłębiała.



9. Stocznia Norheimsund koło Bergen połączona jest z lokalnym muzeum, gdzie można oglądać zabytkowe jednostki oraz obserwować proces ich naprawy. Dokumentuje się i remontuje w niej różnego rodzaju statki drewniane, promy i małe łodzie

9. Norheimsund shipyard, near Bergen, is associated with a local museum where it is possible to admire historical vessels and observe the reparation process. Various wooden vessels, ferries and small boats are documented and renovated here

(Fot. 2, 3 – M. Flis; 1, 4-9 – R. Domżał)

## Przypisy

<sup>1</sup> Nazwa Centralne Muzeum Morskie została zmieniona na Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku w grudniu 2014 roku.

<sup>2</sup> [http://mg.kpd.lt/users/www/uploaded/1999\\_MG%20report%201.pdf](http://mg.kpd.lt/users/www/uploaded/1999_MG%20report%201.pdf) [dostęp: 18.01.2015]

<sup>3</sup> <http://balticheritage.raa.se/coming.html> [dostęp: 18.01.2015]

<sup>4</sup> Piszący te słowa zabrał głos w sprawie zabytkowych latarni morskich: R. Domżał, *Polish Baltic Lights: Resources, Conservation, Presentation*, w: *Baltic Sea Identity Common Sea—Common Culture*, 1st Cultural Heritage Forum Gdańsk 3rd-6th April 2003, Gdańsk, 2004.

<sup>5</sup> W praktyce od 2007 r. konferencje te organizowane co 3, a nie co 2 lata.

<sup>6</sup> <http://www.cmm.pl/balticlights/index.html> [dostęp: 15.01.2015].

<sup>7</sup> [http://mg.kpd.lt/users/www/uploaded/BalticHarbours\\_exhibition2007.pdf](http://mg.kpd.lt/users/www/uploaded/BalticHarbours_exhibition2007.pdf) [dostęp: 15.01.2015].

<sup>8</sup> [http://mg.kpd.lt/users/www/uploaded/BalticShips\\_1-12\\_exhibition\\_2010.pdf](http://mg.kpd.lt/users/www/uploaded/BalticShips_1-12_exhibition_2010.pdf) [dostęp: 15.01.2015].

<sup>9</sup> A. Svihus, *Herring and common heritage, The Changing Coastal and Maritime Culture*, The 5th Baltic Sea Regional Heritage Forum in Tallinn 18-20 September 2013, Tallinn 2013, s. 41-56.

<sup>10</sup> <http://www.balticsea-region-strategy.eu/component/edocman/13-eusbsr-action-plan> [dostęp: 08.01.2015].

<sup>11</sup> <http://maritimeatlas.eu/web/portal.html> [18.01.2015]

<sup>12</sup> M. Hahn-Pedersen, *Networking as a tool: North Sea Maritime Museum Network 1989-2012*, w: *1st Baltic Sea Maritime Museums Seminar. The future of the Baltic Museum Ships*, R. Domżał (red.), Gdańsk, 2013, s. 127-132.

<sup>13</sup> R. K. Anderson Jr., *Guidelines for recording historic ships*, Washington 1988.

<sup>14</sup> <http://www.skibsbevaringsfonden.dk/>, <http://www.sjohistoriska.se/en/Cultural-heritage/Ships--boats/Traditional-ship-classification>, <http://skibsregister.dma.dk/Help/SFSHelp.htm> [dostęp: 14.10.2014].

<sup>15</sup> G. Holmstad, N. M. Johansen, *Dokumentasjon av Fartoy ved hjelp av laserscanning*, Gratangen 2011.

<sup>16</sup> Raport Parlamentarny Nr. 16 *Living with our Cultural Heritage*, Oslo 2005, s. 2-4.

<sup>17</sup> *Riksantikvarens Handlingsplan for Fartoyvern 2002-2006*, s. 4.

<sup>18</sup> A.O. Martinussen, *Fishing Gears, open boats and preserving skills*, w: *Living Crafts. Preserving, passing on and developing our common intangible heritage. International and national ambitions*, E. Falk, H.-J. Wallin Weihe, (red.), Stavanger 2009.

<sup>19</sup> *Nasjonal Ferneplan for Vartoy 2010-2017*, Oslo 2010, s. 61.

<sup>20</sup> Nordisk dokumentasjonsseminar Bredasholmen-Kristiansand 14-15 April 2005.

<sup>21</sup> U. Dresen, How seaplane hangars were converted into a modern maritimemuseum, w: *1 st Baltic Sea Maritime Museums Seminar...*, s. 120-126, Gdańsk, 2013.

<sup>22</sup> Szczególnie chciałbym w tym miejscu podziękować Pani Annie Ceynowie za wieloletnią współpracę i pomoc w realizacji wielu interesujących projektów związanych z ochroną morskiego dziedzictwa kulturowego rejonu Morza Bałtyckiego.

---

**Streszczenie:** Artykuł dotyczy zagadnień z dziedziny ochrony morskiego dziedzictwa kulturowego w krajach leżących nad Morzem Bałtyckim i Północnym. Przedstawiono w nim genezę powstania Grupy Roboczej ds. Dziedzictwa Kulturowego Krajów Bałtyckich oraz pracujące na jej rzecz dwie Grupy Robocze. W pracach tych ostatnich biorą udział przedstawiciele Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku. Ponadto zaprezentowano tzw. „Plan Działania” dla nowej Strategii Bałtyckiej zatwierdzonej przez Komisję Europejską. W tej Strategii po raz pierwszy znalazł się Obszar Priorytetowy „Kultura” i przykładowe projekty flagowe związane z dziedzictwem kulturowym. Dwa z tych projektów zostały zgłoszone przez Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku. W opracowaniu tym pokazano także przykładowe projekty realizowane ze środków pocho-

dzących z tzw. Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego. Jednym z ostatnich „miękkich” projektów realizowanych przez NMM była współpraca z Norweskim Dyrektoriatem ds. Dziedzictwa Kulturowego - Riksantikvaren z Oslo oraz Hardanger & Voss Muzeum z siedzibą Utne. Projekt „Morskie dziedzictwo kulturowe Polski i Norwegii” polegał na wymianie doświadczeń z zakresu ginących rzemiosł morskich szkutnictwa i powroźnictwa. W czasie wspólnych spotkań stworzono także innowacyjny program edukacyjny wdrażany w muzeach polskich i norweskich. Szerokie spektrum zagadnień poruszanych w artykule pokazuje rosnące znaczenie morskiego dziedzictwa kulturowego, które ma coraz większe znaczenie w rozwoju regionalnym terenów nadmorskich Europy Północnej.

**Słowa kluczowe:** muzea, Norwegia, dziedzictwo kulturowe, muzealnictwo morskie, strategia bałtycka.

---

**dr Robert Domżał**

Archeolog morski, historyk, praca doktorska – 2007 Uniwersytet Gdański; obecnie kierownik Działu Historii Budownictwa Okrętowego w Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku, sprawuje też nadzór merytoryczny nad jego oddziałem – Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich; autor wielu publikacji krajowych i zagranicznych z zakresu ochrony morskiego dziedzictwa kulturowego; 2009–2013 kierował Grupą Roboczą ds. Nadmorskiego Dziedzictwa Kulturowego Krajów Bałtyckich, współpracował z powołaną przez Ministrów Kultury Krajów Bałtyckich Grupą Monitorującą ds. Dziedzictwa Kulturowego tegoż regionu; od 2009 działa w Zarządzie Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Morskich (ICMM – International Congress of Maritime Museums); mail: r.domzal@nmm.pl

Muz., 2015(56): 107-122  
Rocznik, pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2015  
data akceptacji – 04.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1155717

# MICH(A)EL MANN<sup>1</sup> WIELKI MISTRZ MINIATUROWYCH DZIEŁ XVI–XVII WIEKU

MICH(A)EL MANN  
THE GREAT MASTER OF MINIATURES OF 16TH  
AND 17TH CENTURY

Zygmunt K. Jagodziński

Bronioznawca, Warszawa

**Abstract:** Among many different kinds of works of art and artistic craft, one may also readily find one which concerns a group of classical objects from the 16th and 17th centuries, but in miniature versions, including military ones, namely handguns, long-gun firearms and cannons, the so-called „jewellery weapons” as well as miniature boxes. They are quaint relics, works of the highest value, very expensive and extremely rare. They were created as a result of the harmonic merging of gold, the precious ore, the greatest craftsmanship, extraordinary manual abilities and unique style. Thanks to their undeniable value, once they appeared they became sought-after, luxurious and unique products. At the turn of the 17th century, their main producer was Mich(a)el Mann, together with his brother Conrad, who were active on the territory of the Holy Roman Empire with a highly-specialised workshop, regardless of where they operated.

Mich(a)el Mann, as indicated by two lexical sources, locksmith and gunsmith, was born in about 1560 in Augsburg and died after 1630, most probably in Wöhrd, then on the outskirts of Nuremberg. He married Ursula Rempf in 1589. At the same time he received civic privileges in Augsburg, and the gunsmith Michael Sattler was one of his guaran-

tors. He received craftsman’s privileges on 19 February 1589 when his name was entered into the guild book as a gunsmith. He appears to have stopped working in Augsburg in 1616, and a few years later he started working in Fürth and Wöhrd. On 13 June 1623, the council of Nuremberg refused to grant him civic privileges.

Of the very small group of mannerist masters of miniatures, Mich(a)el Mann is considered to be one of the most prominent representatives active principally in Nuremberg and Augsburg. He was the creator of sophisticated luxurious objects, extremely difficult to manufacture, which may be divided into two categories: „jewellery weapons” and miniature „love boxes” (in German Minnekästchen). Thanks to them, Mich(a)el Mann, and to a lesser extent his brother Conrad, gained European renown. When admiring his miniature works of micro-mechanics, it is worth remembering that they were created during a period when adequate precise machinery or specialised equipment and tools were not available. These objects, skilful and meticulously executed with great attention to detail, often on a scale 1:10 with respect to their real counterparts, demonstrate their creators’ manual skills. These objects, now to be found in European museums, also de-

serve the attention of Polish museum professionals, to be treated as valuable and worth seeking, so that lovers of

old artistic craft and sophisticated collectors may admire them in our museums.

**Keywords:** jewellery weapons, love boxes, gold, multipoint multiblock locks.

Pośród różnych rodzajów dzieł sztuki oraz wyrobów rzemiosła artystycznego bez trudu odnaleźć można również takie, które wśród krajowych muzealników nie wzbudzają szczególnych emocji, nie mówiąc o większym zainteresowaniu<sup>2</sup>. Odnosi się to do wykonanych w XVI i XVII w. klasycznych obiektów militarnych, ale w wydaniu miniaturowym, w tym broni palnej długiej<sup>3</sup> i krótkiej, tzw. broni biżuteryjnej, armat<sup>4</sup> oraz wcześniej niespotykanych miniaturowych skrzyneczek<sup>5</sup>. Są to zabytki osobliwe, dzieła sztuki „zbytkownej”<sup>6</sup> najwyższej klasy, bardzo kosztowne i rzadkie. Powstały w wyniku harmonijnego połączenia najwyższego rzemieślniczego kunsztu, niezwykłych zdolności manualnych wykonawcy oraz niepowtarzalnej stylistyki. Niemal od momentu pojawienia się, dzięki niezaprzeczalnym walorom, przez blisko 100 lat były poszukiwanymi, luksusowymi, niezwykłymi wyrobami. Na przełomie XVI i XVII w. głównym ich wytwórcą był czynny na terenie Rzeszy Niemieckiej Mich(a)el Mann, dysponujący – niezależnie od miejsca jego funkcjonowania – wysoko wyspecjalizowanym warształem oraz współpracujący z nim brat Conrad.

Mich(a)el Mann, artysta ślusarz – jak podają dwa źródła leksykalne – i rusznikarz urodził się ok. 1560 r. w Augsburgu, zmarł po 1630 r. prawdopodobnie w Word, wtedy przedmieściu Norymbergi, od 1825 r. będącym jej dzielnicą. Syn Sebastiana, nożownika z Schwabach, zawarł 29 stycznia 1589 r. związek małżeński z Ursulą Rempf. Jednocześnie przyjął prawa miejskie w Augsburgu<sup>7</sup> (co równało się z przyznaniem obywatelstwa miasta), a jednym z jego poręczycieli był rusznikarz Michael Sattler<sup>8</sup>. Prawa rzemieślnicze przyznano mu 19 lutego 1589 r. i wtedy wpisano do księgi cechowej jako rusznikarza. Ślad jego funkcjonowania w Augsburgu urywa się w 1616 roku.

Według nie tylko niemieckich badaczy obaj bracia przez jakiś czas mogli pracować poza Augsburgiem, a być może i granicami Rzeszy Niemieckiej, stąd niepełne dane o ich aktywności zawodowej. Nie można też wykluczyć, iż bezpośrednio przyczyną opuszczenia miasta mogły być problemy egzystencjalne – brak dostatecznej liczby zamówień. Po kilku latach M. Mann ponownie podjął pracę w Fürth i w Wöhrd. Rada Norymbergi 13 czerwca 1623 r. odmówiła mu przyznania praw miejskich (?). Zgodnie z hasłem leksykonu, znany jest jako wykonawca złoconych w ogniu, tzw. miniaturowych skrzyneczek, a także miniaturowych pistoletów, strzelb i armatek. Podobne skrzyneczki wykonywał również czynny w Augsburgu jego brat Conrad<sup>9</sup>.

W życiorysie Micha(e)la Manna odnotowane jest również pewne wydarzenie, które mogło położyć się głębokim cieniem na dalszej zawodowej karierze, lub co najmniej w znacznym stopniu ją ograniczyć. Wiadomo, że za niejasne złamanie prawa – trudno stwierdzić czy przepisów miejskich lub cechowych, czy za jakieś wydarzenie kryminalne – zasądzono mu bliżej nieokreśloną karę, którą miał odbyć w więzieniu. Dzięki wstawiennictwu burgrabiego<sup>10</sup> Brandenburgii jednak jej uniknął. W podzięce Mann ofiarował

mu kunsztownie wykonany przez siebie zegarek (zegar?)<sup>11</sup>. Okazało się zatem, że posiadał on również umiejętność wykonywania zawodu zegarmistrza.

Mich(a)el Mann to nieznaną szerszym kręgom odbiorców, niekonwencjonalny rzemieślnik- artysta. Jego kunszt przypomina nieco mistrzostwo działających w wieku XIX wielkich twórców przedmiotów „zbytkownych”, by wspomnieć rosyjskiego złotnika Petera Carla Fabergé (1846–1920) i jego wspaniałe „jaja carskie” pokryte kolorową emalią kormórkową, czy Nicholasa Noëla Bouteta (1761–1833) genialnego, francuskiego królewskiego rusznikarza – dyrektora artystycznego wytwarzającej broń manufaktury w Wersalu. Choć jego prace powstawały w epoce nieporównywalnie skromniejszych technicznych możliwości, pod wieloma względami są niemniej fascynujące.

## Wiek XVI – epoka wynalazków i osobliwości

Epoka renesansu to nie tylko zainteresowanie kulturą antyku, rozwój literatury oraz nowych form w sztuce, ale i ogromne osiągnięcia techniczne. Wtedy narodziły się takie pojęcia, jak wynalazca, wynalazek czy inżynier, związane z życiem codziennym oraz rozwojem nauki. W efekcie rozmaitych doświadczeń i eksperymentów pojawiły się różnego rodzaju wynalazki, urządzenia czy konstrukcje, często unikalne. Na szczególną uwagę zasługują te, które znalazły szersze zastosowanie, a więc instrumenty astronomiczne i matematyczne, zegarki kieszonkowe, zegary okrętowe i stołowe mające kształt kafla, stąd zwane „kaflakami” lub „żabami”<sup>12</sup>, globusy, różnego rodzaju maszyny, jak wiertarki, czy tokarki oraz inne, czasem proste, a niekiedy skomplikowane narzędzia. Wśród wynalazców znaleźli się najwięksi geniusze w dziejach ludzkości, jak Leonardo da Vinci (1452–1519) chociaż ich pomysły często pozostawały tylko w formie, nie zawsze dających się zrealizować, idee. Z inspiracji da Vinci powstało łożysko, maszyny obłężnicze, walcarka<sup>13</sup>... i znacznie więcej wynalazków w postaci rysunkowych koncepcji.

W połowie XVI w. pojawiły się, będące efektem działań niezwykle zdolnych, twórczych ludzi, liczne efektowne ciekawostki – automaty i zabawki mechaniczne, by przywołać rozmaite ruszające się lalki. Z racji wysokich cen nabywane były tylko przez najbogatszych – władców i arystokrację. Do nich należały też miniaturowe broje<sup>14</sup> i inne zminiaturyzowane obiekty wykonywane na specjalne zamówienie dla zaspokojenia próżności, ciekawości oraz chęci zadziwienia oglądających je, a nie praktycznego pożytku. Stanowiły część składową tego, co od lat 20. XX w. w dziejach kultury zwykło się nazywać epoką manieryzmu. Termin *maniera* w XVI w. zawierał kilka znaczeń, ale twórczość mistrza Manna mieściła się w pożądaną wtedy kunsztowności i opartej na *practica* stylistycznej koncepcji oraz technicznej biegłości. W tymże samym XVI w. włoskiego przymiotnika



1. Mechaniczna lutnistka, ok. poł. XVI w.

1. Mechanical lute player, c. mid-16th century

*artificioso* używano w formie pochwalnej, zatem pokonanie trudności, i demonstrowanie technicznej biegłości wywoływać miało podziw oglądających<sup>15</sup>. Za niewątpliwą zaletę uważano nie tylko ich przewyżczenie ale i demonstrowanie swego kunsztu w różnych dziełach sztuki oraz przedmiotach z zakresu rzemiosła artystycznego. Wyroby Manna doskonale to ilustrują czyniąc z niego jednego z najznakomitszych przedstawicieli niemieckiego manieryzmu<sup>16</sup>.

Charakterystyczne dla XVI i XVII w. były licznie powstające gabinety osobliwości (niem. *Kunstkammer*, *Wunderkammer*, *Kunstkabinett*)<sup>17</sup>. Jak powszechnie wiadomo gromadzono w nich różnego rodzaju unikatki – kurioza i ciekawostki. Obok siebie znajdowały się: obrazy, rzeźby, gemmy, medale, ryciny, muszle, książki, mikroskopy, zegarki, egzotyczne zwierzęta, koralowce, wyroby z drogich kruszców i kości słoniowej, bursztynu, skamieliny, miniatury oręża oraz inne niezwykłości<sup>18</sup>. Dla ówczesnych stanowiły rodzaj pewnego *teatrum* świata. Ich wygląd poznać można z licznych XVII-wiecznych obrazów i nieco rzadszych rycin. Czasem zajmowały dużą salę lub mniejszy pokój, u mniej zamożnych<sup>19</sup> miały tylko formę witryn – specjalnych szaf o podwójnych drzwiach, z których pierwsze, oszklone chroniły zgromadzone zabytki przed kradzieżą, a drugie, „ślepe” często służyły do zawieszania od wewnątrz różnego rodzaju obiektów. Pod koniec XVI w. w Niemczech *Kunstkammery* były wyjątkowo liczne, istniały niemal w każdym dworze, a ich właściciele, podobnie jak w całej Europie, nazywano *amatorami*, *mitośnikami* – dzisiaj powiedzielibyśmy kolekcjonerami. Ich zasobność zazwyczaj była wynikiem rywalizacji, gdyż traktowano je jako formę propagandy odgrywającej dużą rolę w życiu społeczeństw, a w końcu XVIII w.,



2. Mechaniczna lalka. Mnich, ok. poł. XVI w.

2. Mechanical doll. Monk, c. mid-16th century

niektóre stały się załączkiem dzisiejszych muzeów. Dodajmy, iż epoka renesansu sprzyjała kolekcjonerstwu, był to okres poznawania świata i otaczającej rzeczywistości.

Z bardzo nielicznej grupy manierystycznych mistrzów-miniaturzystów, Mich(a)el Mann zaliczany jest do najwybitniejszych przedstawicieli działających głównie w Norymberdze i Augsburgu. Należy nadmienić, iż Norymberga z jej rozkwitem kulturowym przypadającym na XV i XVI w. stała się centrum niemieckiego renesansu. To w owym ośrodku nastąpił rozwój rzemiosła wszelakiego, w tym zegarmistrzowskiego. Znakomitym przedstawicielem tej profesji był Johan Kiefuss, któremu przypisuje się opracowanie (w 1517 r.) zamka kołowego. Drugim ważnym miastem był Augsburg, który zasłynął w Europie jako wielki ośrodek handlu i rzemiosła złotniczego. Oba miasta należały do najbogatszych w ówczesnej Rzeszy. Stan taki trwał do wojny trzydziestoletniej (1618–1648) kiedy to nastąpił upadek znaczenia obu tych ośrodków.

M. Mann był twórcą wyrafinowanych w formie „zbytkownych”, niezwykle trudnych do wykonania, przedmiotów, które możemy podzielić na dwie grupy: „broni bizuterskiej”<sup>20</sup> i miniaturowych „miłosnych skrzynek” (niem. *Minnekästchen*). To właśnie dzięki nim zyskał europejską sławę. Oglądając jego miniaturowe dzieła mikro mechaniki pamiętać należy, że powstawały w okresie kiedy nie dysponowano odpowiednimi, precyzyjnymi maszynami i specjalistycznymi urządzeniami oraz narzędziami, wszak te dopiero się rodziły. Te przedmioty, wykonane z ogromną pieczołowitością i dbałością o szczegóły, powstawały często w skali 1:10 w stosunku do używanych odpowiedników i są dowodem manualnego kunsztu ich twórcy. Z braku dostępu do niezbędnych maleńkich imadełek, pilników, narzynek, gwintowników, piłek do



3. Gabinet osobliwości (niem. *Kunstskammer*). Obraz olejny (wym. 640 x 471 cm), lata 90. XVII w., mal. Domenico Remps

3. Cabinet of curiosities (in German *Kunstskammer*). Oil painting (640 x 471 cm), 1690s, by Domenico Remps

cięcia i ażurowania metalu, śrubokrętów, młotków, także profilowych do repusowania, Mann – podobnie jak inni zdolni rzemieślnicy – musiał wytwarzać je we własnym zakresie. Zapewne nie było to proste z racji ich mikroskopijnych wymiarów, ale właśnie z tego względu narzędzia te same w sobie musiały być bardzo interesujące.

Różne trudności z jakimi zmagał się M. Mann nie odstraszały go przed podejmowaniem kolejnych wyzwań. Wprost przeciwnie, wykazywał się sporym zmysłem konstruktorskim dokonując wielu eksperymentów i czyniąc udoskonalenia<sup>21</sup>. Można przyjąć, iż w ponad czterdziestoletniej pracy jego warsztat opuściło co najmniej kilkadziesiąt, najprawdopodobniej ponad sto, a może i więcej egzemplarzy miniaturowych pistoletów kołowych – „broni biżuteryjnej” oraz znaczna liczba miniaturowych skrzyneczek<sup>22</sup>. Na tak efektywną działalność wpływała zapewne współpraca z bratem<sup>23</sup>, choć nie wiemy, jak długo ona trwała. Warto zauważyć, iż skrzyneczki obydwu prezentowały ten sam wysoki poziom wykonania.

### Mich(a)el Mann i jego „broń biżuteryjna”

Mann był niedoścignutym wykonawcą precyzyjnych miniaturowych pistoletów – „broni biżuteryjnej” o skomplikowanych zamkach kołowych<sup>24</sup> wyrabianych w dwóch wariantach<sup>25</sup> niezależnie od ich wielkości<sup>26</sup>. Pierwszy, były to XVI-wieczne „puffery” – występujące parami pistolety

olstrowe jazdy, z zamkiem kołowym, kolbą mocno wygiętą ku dołowi, zwieńczoną wydatną kulistą główką umożliwiającą ich łatwe wyjmowanie z olstra. Wśród znanych tego typu zabytków na wyjątkową uwagę zasługuje jego „roboty” miniaturowy „puffer” z lufą „garłaczową” podobną do roztrąbu trąbki zaliczony do szczególnych wyjątków. Drugi wariant stanowiły pistolety z rękojeściami zakończonymi tzw. rybem ogonem (niem. *Schwanzfisch*)<sup>27</sup>. Jedne i drugie od początku stały się obiektami kolekcjonerskimi z racji swoich niezwykłych cech – niespotykanej miniaturowości i niewątpliwej „urody”. Niebiesko-granatowe barwy części żelaznych znakomicie współgrały z złożonymi częściami z mosiądzu, stąd też przedkładane były nad oryginały pozbawione tych walorów.

Hipotetycznie zakładając, pewna część „broni biżuteryjnej”, ta z koluszkami (kóleczkami) do łańcuszka, noszona była przez niektóre damy dworów europejskich czy najbogatsze szlachcianki w kieszonkach na piersiach bądź, jako wisiorki na szyi, podobnie jak pectoraliki<sup>28</sup> – świadcząc o stopniu zamożności ich właścicielek. Można bez ryzyka przyjąć, iż te drogocenne „drobiazgi” spełniały podobną rolę w ubiorze męskim, choć nie potwierdzają tego ówczesne portrety. Nieliczne, w celu ewentualnego poszczenia się nimi, były noszone przez właścicieli w maleńkich, specjalnych puzderkach najczęściej wykonanych z drewna, szylkretu, lub kości słoniowej. Miniaturki broni pozbawio-





Tab. I. Miniatury pistoletów kołowych XVI–XVII w. z kolekcji Muzeum Poldi Pezzoli (nr inw. 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931), skala 1:1

Table I. Miniatures of 16th- and 17th-century wheel-lock pistols from the Poldi Pezzoli Museum collection (inv. no. 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931), scale 1:1



4, 4a. „Broń biżuteryjna” z łańcuszkiem do noszenia na szyi lub w kieszonce na piersi. Dł. pistoletu po przekątnej 62 mm, skala 1:1

4, 4a „Jewellery weapons” with a chain, to wear around the neck or in the pocket on the chest. Diagonal length of the pistol 62 mm, scale 1:1



5. Trzy miniaturowe pistolety kołowe – „bron biżuteryjna” z tzw. rybim ogonem (niem. *Schwanzfisch*) w puzderku drewnianym. Wym. puzderka: 5 x 7 cm

5. Three miniature wheel-lock pistols – „jewellery weapons” with the so-called fish tail (in German *Schwanzfisch*) in a wooden casket. 5 x 7 cm

ne koluszek stanowiły uzupełnienie mechanicznych lalek i podobnych ciekawostek znajdując miejsce w niejednym gabinecie osobliwości. Owe nader rzadkie, luksusowe, wysublimowane wyroby miały dla posiadaczy niemałe znaczenie, a i dzisiaj są bardzo poszukiwane i cenione przez kolekcjonerów. Obecnie ich wartość jest relatywnie wyższa

w stosunku do, pożądaných przez zamożnych kolekcjonerów dawnej broni myśliwskiej, „cieszynek”<sup>29</sup> inaczej „ptaszniczek” bogato inkrustowanych kością i macią perłową, czy równie kunsztownie zdobionych arkebuzów. Wskazują na to ceny katalogowe znanych i popularnych w świecie domów aukcyjnych<sup>30</sup>.



6, 6a. Kopia pistoletu kołowego z zamkiem kołowym z tzw. rybim ogonem (niem. *Schwanzfisch*). Długość lufy 34 mm, skala 1:1, w: Katalog aukcyjny (66), nr kat. 33. *Hermann Historica* 2013

6, 6a. Replica of a wheel-lock pistol with the so-called fish tail (in German *Schwanzfisch*). Barrel length 34 mm, scale 1:1, in: Auction catalogue (66) cat. no. 33 *Hermann Historica* 2013

Na rynku antykwarycznym czasami pojawiają się nieudane kopie mannowskiej „broni biżuteryjnej”, wykonane przez poszukujących łatwego zarobku naśladowców. Jedną z nich była miniatura pistoletu kołowego – „puffera” z przełomu XIX i XX w. prezentująca dużo niższy poziom wykonania, oferowana na 56. aukcji domu aukcyjnego Hermann Historica z Monachium w 2008 roku<sup>31</sup>. Do ciekawszych należy również miniaturowy pistolet oferowany na 66. aukcji tego samego domu aukcyjnego w 2013 roku<sup>32</sup>. Dodajmy, iż pistolety Manna to „broń” w wielu przypadkach do dzisiaj w pełni sprawna, z której można strzelać<sup>33</sup>.

### Części składowe miniaturowych pistoletów:

**Lufy** kalibru od 2 do 4 mm, długości od 20 do 65 mm, a w wyjątkowych przypadkach do 100 mm. Na zewnątrz okrągłe i wielokątne, wewnątrz gładkie, niekiedy lekko zdobione. Często szmelcowane na błękitno. Pozbawione warkocza. Na grzbietach luf w wielu egzemplarzach zainstalowane są koluszka do tańcuszka.

**Zamki kołowe**<sup>34</sup>, jako konstrukcje niezwykle skomplikowane składają się z kilkadziesiątu ruchomych elementów. Z zewnętrznym kołem żelaznym w poprzek naciętym i utwardzonym z czworogrannym trzpieniem dla klucza. Zbudowane są na dwóch przeciwległych stronach płyty zamka. Panewki mosiężne, rzadziej żelazne. Kurki żelazne na prostej profilowanej nóżce. Języki spustowe żelazne w postaci prostego spłaszczonego trzpienia osadzone w wyciętych kanałach kabłąków spustowych (mosiężnych) wystające poza ich obrys. Wszystkie zewnętrzne części zamków najczęściej szmelcowane na błękitno.

**Osady** (łoża i kolby) mosiężne, złoczone w ogniu, bywają również żelazne. Łoża sięgające do wylotu lufy, lub nieco krótsze, zdobione grawerunkiem. W łożach pod lufami niekiedy istnieje kanał dla pobojczyka<sup>35</sup>. Pobojczyki żelazne. Kolby spłaszczone, skośnie załamane ku dołowi zdobione grawerunkiem i złoczone mosiężnymi aplikacjami, najczęściej zakończone kulistymi głowicami lub tzw. rybim ogonem, mające (incydentalnie) małe trzpienie, lub koluszka do tańcuszka.

### Miniaturowe „miłosne skrzyneczki”

Drugą grupę luksusowych wytworów M. Manna stanowią „miłosne skrzyneczki”. Na szczególną uwagę zasługują zainstalowane w nich „wieloryglowe zamki rozporowe” umieszczone pod uchylnymi wiekami, uruchamiane jednym kluczem. Mimo swej miniaturowości to wyrafinowane, skomplikowane i w niezwykłym stopniu precyzyjnie wykonane mechanizmy. Przypominają zamki współczesnych dużych kas pancernych, tyle że zminiaturyzowanych, lub podobne są do mechanizmów większych zegarków. Do ich wytwarzania Mann stosował takie materiały, jak: żelazo, mosiądz, miedź, aksamit, barwione sukno czy jedwab. Odważną kwestią było pozyskiwanie półfabrykatów, różnego rodzaju prętów żelaznych, blach mosiężnych, miedzianych i płytek żelaznych stanowiących bazę wyjściową, także dla miniaturowej broni. Podobnie, jak ówczesni mistrzowie, na potrzeby własne musiał je wytwarzać sam lub częściowo nabywać u innych rzemieślników. Wynika z tego, że posiadał niezbędną wiedzę i doświadczenie w trudnej dziedzinie jaką jest materiałoznawstwo oraz znajomość różnych technologii, np. umożliwiających mu kucie sprężyn łącznie z ich z obróbką cieplną.

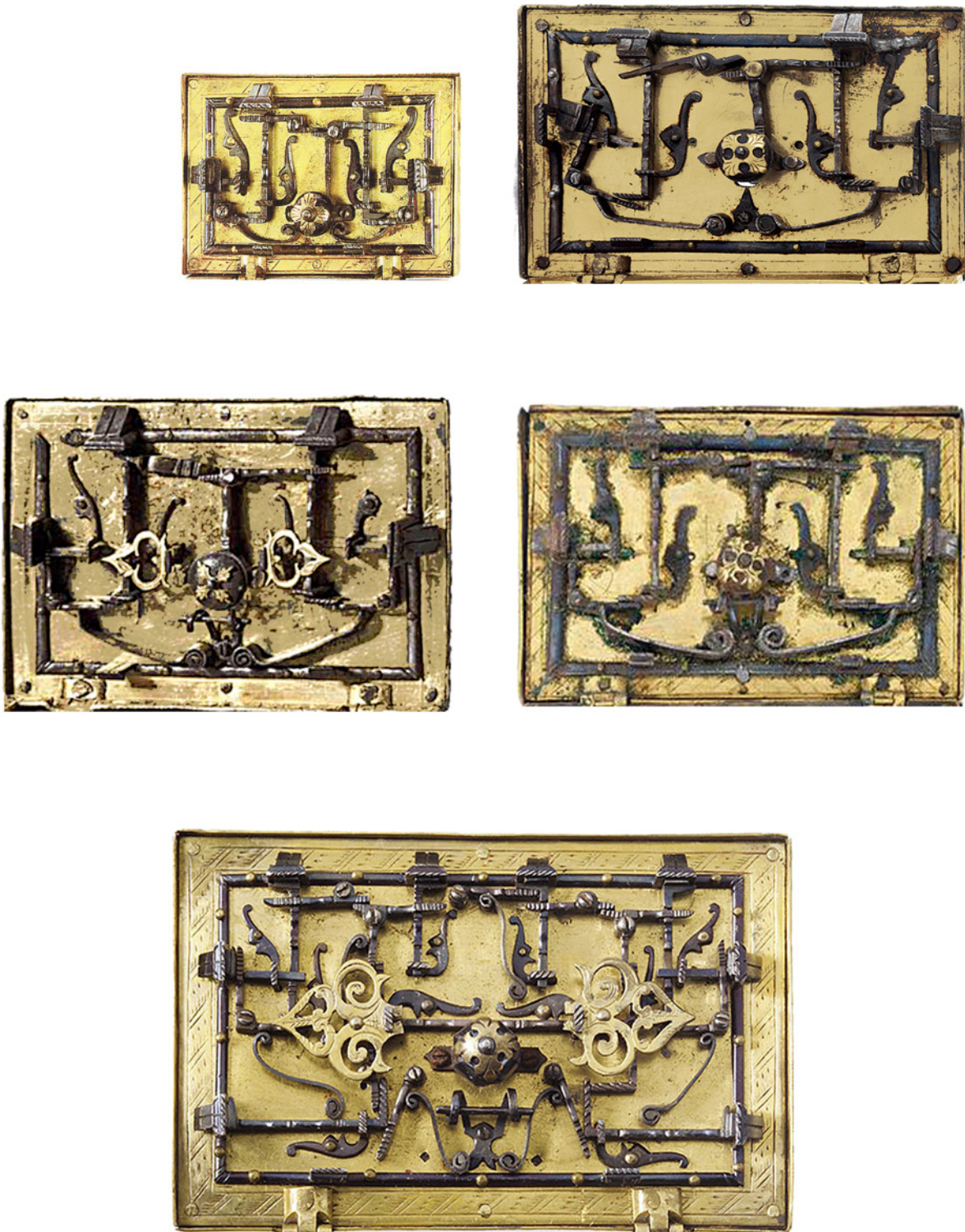
Oglądając wnikliwie miniaturowe skrzynki, niekłamany podziw wzbudzają owe, w pełni działające, „wieloryglowe zamki rozporowe”. Zachwyca wielość występujących w nich rygli, misternie wykonane różnorakie sprężyny, stopień skomplikowania mechanizmów, gabaryty poszczególnych egzemplarzy oraz wystrój.

Z technik zdobniczych Mann, jako podstawowy środek wyrazu, stosował grawerowanie, z nadzwyczajną starannością i wrażliwością zdołał nim swoje miniaturowe skrzyneczki. Korzystał przy tym z wzorników, które niewątpliwie ułatwiały mu pracę, a przy obecnych możliwościach i stanie badań wydaje się możliwa ich identyfikacja przez zajmujących się grafiką historyków sztuki. W wersjach tańszych grawerowanie zastępował trawieniem – metodą łatwiejszą i szybszą, acz nie tak szlachetną jak ryt. Również złocenie w ogniu<sup>36</sup> stanowiło u niego normę, wprowadzał także ażurowanie<sup>37</sup>.



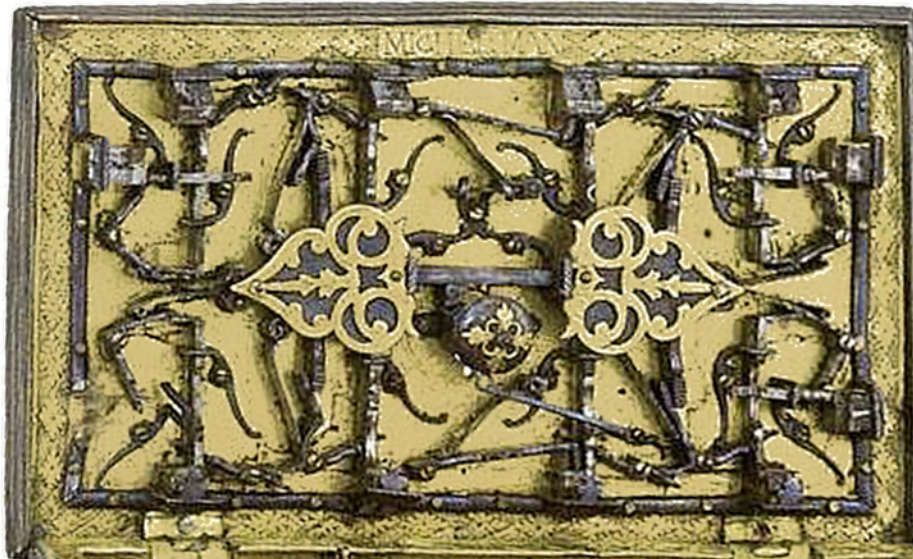
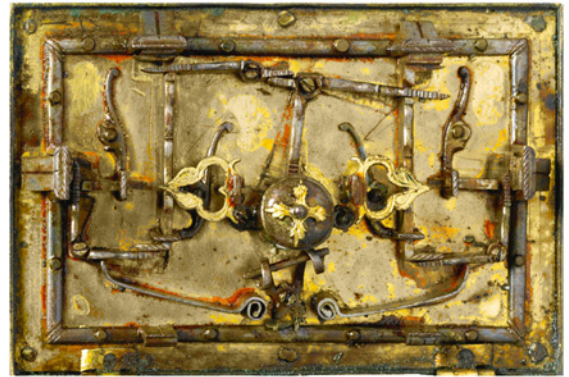
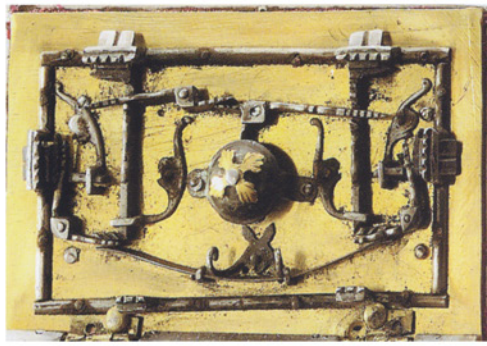
7. Zbiór „miłosnych skrzyneczek”, które znalazły się w obrocie handlowym

7. Collection of „love boxes” which were on the market



Tab. II. Wieka z „zamkami rozporowymi wieloryglowymi”, skala 1:1

Table II. Lids with „multipoint multiblock locks”, scale 1:1



Tab. IIa. Wieka z „zamykami rozporowymi wieloryglowymi”, skala 1:1

Table IIa. Lids with „multipoint multiblock locks”, scale 1:1

Wiadomo, iż w jego warsztacie stosowano do tego typu prac wzorniki papierowe, które były wielokrotnie wykorzystywane, a posługiwano się nimi dla obniżenia m.in. kosztów. Owe wzorniki powstawały niekiedy jako kopie z wcześniej zdobionych skrzyneczek, przy pomocy techniki frotaż<sup>38</sup>. Dowodem na to jest taki „wzornik” znaleziony w jednej ze skrzyneczek, pozbawionej jeszcze stosownego wystroju. Tutaj jednakże rodzi się pytanie, kto zajmował się grawerowaniem, a kto był autorem projektów – Mich(a)el Mann, czy może jego brat Conrad, a może do tego typu prac zatrudniony był odrębny specjalista(liści). Różnice w poziomie artystycznym projektów i jakości grawerunku pośród nich wskazują na złożoność tego zagadnienia. Przyczyny mogą być różne. Być może część z nich była zlecana różnym projektantom i podwykonawcom. Niektóre z nich mogły być grawerowane nie przez mistrzów, a przez (tańszych) czeladników, czy też uczniów. Do niemalże standardowego działania można zaliczyć przenoszenie istniejącej już grafiki z jednej na drugą skrzyneczkę, z dokonaniem pewnych niewielkich korekt rysunkowych, bez uciekania się do wspomnianych wzorników. Zabieg taki również obniżał koszty i skracał czas poświęcany na opracowywanie nowych zdobień. Poświadczają to istniejące skrzyneczki z bliźniaczo podobnymi, acz różniącymi się pewnymi szczegółami, scenkami.

Każdy z wytworów opuszczający warsztat Manna był swoistym majstersztykiem (niem. *Meisterstück*)<sup>39</sup>. Skrzyneczki, choć różniły się między sobą wielkością – od 30 do ponad 90 mm w podstawie, rysunkiem i ogólnym wystrojem – jednak wykonane były w pewnej niepodrabialnej, mannowskiej manierze. Z kolei miniatury broni dla wielu mistrzów rusznikarskich często były nieosiągalnymi do zrealizowania dziełami, wszak ich wykonanie wymagało niepospolitych zdolności i praktyki graniczącej z profesjonalnie wykonywanym zawodem zegarmistrzowskim. Jedno jest pewne, że dla nielicznych adeptów sztuki rusznikarskiej te miniaturowe arcydzieła stanowiły rodzaj testu – sprawdzianu o najwyższym stopniu trudności, a więc „pracę” niełatwą, której ewentualne „zaliczenie” otwierało drogę do awansu, ułatwiało dalsze wspinanie się po szczeblach kariery zawodowej. Owe miniatury broni mogły również pełnić rolę specyficznej reklamy, do której uciekali się najlepsi<sup>40</sup>, jednocześnie stając się rodzajem gwarancji dla zamawiającego, potwierdzającej wysoką klasę rusznikarza i jego wytworów – służyły jako wzór proponowanego klientom wyrobu<sup>41</sup>.

### Budowa „miłosnych skrzyneczek”:

**Korpus** składa się z ponad 60. podstawowych elementów w tym wkręty, nity i klucz do zamka. Wśród nich znajdują się grawerowane, złożone w ogniu ścianki skrzynek z płyt – blach mosiężnych z listwami ozdobionymi skromnym grawerunkiem oraz charakterystyczne barokizujące, ażurowane ze złożonych blach miedzianych grawerowane kątowniki łączące ścianki, a przypominające tralki<sup>42</sup>. Korpus zamyka wieko o dwóch zawiasach z zamocowanym od wewnątrz „zamkiem rozporowym wieloryglowym”. Całość osadzona jest na czterech kulistych, nierzadko lekko spłaszczonych (bombiastych) nóżkach. Znane są też zabytki wykonane z blach żelaznych ozdobionych trawionką. Na każdym wieku zamocowany jest mały, w pałąk wygięty ruchomy

uchwyt przypominający astragal<sup>43</sup> – rodzaj antabki, w części środkowej wyposażony w elementy toczone. Na zewnątrz wieka, pod uchwytem w większości są zamontowane ruchome, z drobnym grawerowanym ornamentem, listewki maskujące otwór na klucz, niekiedy sygnowane: MICHEL MANN, MICH(A)EL MA(N)N lub MICHL MANN czy CONRAD MANN, przy czym nazwisko tego ostatniego zawsze pisane jest przez NN. Wszystkie znane sygnatywy wykonane są grawerowanymi lub trawionymi wersalikami. Znane są też występujące na wewnętrznej stronie wieka inicjały MM dla Mich(a)ela Manna i CM dla Conrada Manna. Również wewnątrz na niektórych bocznych ściankach i dnie korpusu znajdują się tego rodzaju sygnatywy. Zaznaczyć należy, iż prawie we wszystkich skrzyneczkach na przedniej ściance umieszczone są pozorne otwory na klucz. Na nielicznych skrzyneczkach Mann stosował w elementach konstrukcyjnych różne ozdoby w formie aplik i ażurowań, często znacznie odbiegających od wypracowanych przez siebie standardów<sup>44</sup>.

**Zamki** składają się z kilkudziesięciu części, niezależnie od liczby zainstalowanych w nich rygli. Chociaż do siebie podobne, w rzeczywistości są różne. Konstrukcyjnie to „wieloryglowe zamki rozporowe” o: dwu, czterech, sześciu, siedmiu i ośmiu ryglach. Umieszczone w jednej płaszczyźnie pod wiekiem, w swej złożoności są to wyrafinowane, niepowtarzalne mechanizmy wykonane szczególnie precyzyjnie i z dużym wyczuciem estetyki. W bardziej kosztownych egzemplarzach każdy możliwy do dekoracji element był ozdobiony. Głównie dotyczy to skrzynek sygnowanych przez Mannów, a część oporowa do klucza, aby nie zapadał się on głębiej, zazwyczaj posiadała mosiężną złożoną rozetkę, ozdobnie grawerowaną. Bywały też gładkie – puklowane<sup>45</sup>. Pozostałe, żelazne części były szmelcowane na kolor błękitny – dla ozdoby, i co ważniejsze, by przeciwdziałać korozji, a sprężyny na kolor czarny. Wersje uboższe są ich pozbawione. Ornamentyka poszczególnych detali jest wyraźnym dowodem niemałej fantazji Mannów.

**Klucz** należał do każdej skrzyneczki. Po utracie oryginalnego zdarzały się dorabiane przez innego mistrza i są łatwo rozpoznawalne. Każdy zakończony był ażurowanym mosiężnym i złożonym uchwytem w tzw. trójlistną koniczynką, a strzemiączko i profilowane pióro wykonane z żelaza. Niekiedy kluczyki były połączone z uchwytem wieka skrzyneczek przy pomocy łańcuszka.

### Strona graficzna skrzyneczek

Na uwagę zasługują projekty graficzne skrzyneczek w harmonijny sposób łączące realizm ze skromną dekoracyjnością. Do wyjątkowych, najrzadszych ze względu na zastosowaną technikę dekoracyjną, należą skrzyneczki o powierzchni kameryzowanej półszlachetnymi kamieniami w formie kaboszonów<sup>46</sup>. Warto też zauważyć, iż scenki zdobiące skrzyneczki stanowią dziś cenną dokumentację – obraz codziennego życia ówczesnych. Nierzadko wykorzystywano również wzory zapożyczone z piętnastowiecznych rycin. Wśród motywów dekorujących skrzyneczki miłosne M. Manna występowały m.in.:

- stylizowane krajobrazy, zabudowania wiejskie i fragmenty miast, zamki i fortyfikacje, mosty i detale architektoniczne,
- sceny rodzajowe: wiejskie obyczaje, barwne typy chłop-

skie, tańce i zabawy, pary zakochanych, postacie dworskie i ówczesnych patrycjuszy w strojach renesansowych, muzyki grający na instrumentach,

- sceny myśliwskie i zoomorficzne, w tym wielofiguralne kombinacje z myśliwymi na koniach, postaciami nemrodów z bronią palną i drzewcową, sokolnikami z sokołami, psami myśliwskimi, zwierzętami łownymi, papugami i innymi ptakami,
- elementy florystyczne: kwiaty, gałązki, arabeski, rośliny, rozety kwiatowe i kwiaty w wazonach, gryfy na tle dekorów florystycznych, wić roślinna, palmety,
- symbole antycznego świata, w tym: sceny i postacie z mitologii, głowy wojowników rzymskich,
- motywy religijne z wizerunkami postaci biblijnych, a wśród nich święci: Matka Boska, Chrystus, Archanioł Gabriel, apostołowie oraz towarzyszący im aniołowie.

Nadto występowały: esownice, formy wolutowe, groteski wreszcie kupidynki i putta.

Wśród tematów dekoracji przedstawieniowej i ornamentальной występują m.in. grawerowane alegoryczne scenki poświęcone niemal wszystkim znanym cnotom oraz napisy łacińskie: *Prudentia* (roztropność, mądrość), *Spes* (nadzieja), *Fides* (wiara), *Caritas* (miłość dobroczynna), *Lusticia* (sprawiedliwość), *Patientia* (wytrwałość), *Temperantia* (umiarkowanie), *Fortitudo* (męstwo), *Humilitas* (pokora), *Vis* (odwaga). Znalazły też swoje miejsce zobrazowane symbole czterech pór roku: *Ver* (wiosna), *Aestas* (lato), *Autumnus* (jesień), *Hyems* (zima). Wszystkie te przedstawienia ozdabiające ścianki zewnętrzne, niekiedy i wewnętrzne, oraz część dna mannowskich skrzyneczek stanowiły o poetyce dekoracji.

Przełożenie w formie symboli idei i filozofii obowiązującej w okresie od końca XVI i na pocz. XVII w. na język sztuki – literaturę, malarstwo, sztukę użytkową, w tym także broń myśliwską itp. – zyskało dużą popularność, stąd też nie dziwi podobny wystrój skrzyneczek. W 2 poł. XVI w. Gabriele Paleotti, zwłaszcza w dziele *Rozprawa o obrazach świętych i świeckich* (Księga II, Rozdział 45; *O obrazach symboli*) wskazywał jako zasadę postępowania używanie symboliki w sztuce w celu wydobycia z rzeczy wskazówek służących do postępowania moralnego i dążenia w ciągu życia ziemskiego do osiągnięcia cnoty, a unikania grzechu.

Personifikacjom symboli towarzyszyły *motta* lub wiersze dopełniające ich treści, które jak twierdzono, przydawały rysunkom dusze. Liczne i popularne wśród artystów wzorniki z przykładami wyobrażeń cnót i grzechów, pobudzały wyobraźnię oglądających właśnie dzięki personifikacjom, które przez swoją istotę miały nieść pouczenie życia uczciwego i dobrego. W okresie baroku w XVII w. praktyka stosowania alegorii przedstawieniowej osiągnęła swój pełny rozkwit<sup>47</sup>.

## Rola miniaturowych dzieł Manna

Poczynając od końca XVI w., „zbytkowna”<sup>48</sup>, „bizuteryjna” ręczna broń palna oraz miniaturowe „skrzyneczki miłosne” zawsze jawiły się jako wyjątkowe przedmioty pożądania. Wprawdzie na tle innych, okazałych i cennych rozmaitości owe miniaturki nie „rzuciły się w oczy”, jednak miały w sobie coś magicznego, niepowtarzalnego, co przyciągało zamawiających. Z dużą dozą pewności można przyjąć, iż owe precjoza były przez zamawiających traktowane na równi z kosztowną

bizuterią, spełniającą rolę zabezpieczenia finansowego, dobrej lokaty, podobnie jak dzisiaj ma to miejsce z wysokiej klasy dziełami sztuki, rzadkimi złotymi monetami, czy kosztownymi drobiazgami. Rodzi się przy tej okazji pytanie, czy wśród znanych postaci historycznych np. z kręgów królewskich, książęcych, magnackich, czy może kleru znaleźli się odbiorcy owych dzieł? Okazało się, że tak. Na przykład Queen Mary, żona króla Jerzego V, otrzymała w roku 1924, w darze od Lady Northcote<sup>49</sup> taką skrzyneczkę<sup>50</sup>, kolejna znalazła się w zbiorach Rothschildów<sup>51</sup>. Jest też ślad Polski – istniała skrzyneczka także w zbiorach hr. Augusta Potockiego<sup>52</sup>. Jak się okazuje, te niepozorne, prostokątne, metalowe pudełeczka zwane potocznie „skrzyneczkami Manna” od wieków fascynują swoją ujmującą prostotą formy i poetyką dojrzałej artystycznie szaty graficznej.

Co kryje się za wieloznaczną i zarazem intrygującą nazwą „miłosne skrzyneczki”? Dzisiaj można tylko domniemywać, iż poza tym, że najbogatszym owe bibeloty służyły do zaspokajania ich próżności i upodobania do zbytku, to mogły również spełniać rolę szczególnych upominków wręczanych osobom obdarzanym wyjątkowym uczuciem, czy podarków dla wybranek serca. Doskonale również – czego nie można wykluczyć – nadawały się na wyborny prezent dla nowożeńców. Wygląda też na to, że przeznaczane były dla różnych osób, z uwzględnieniem ich preferencji moralnych, etycznych, zapatrywań religijnych i szczególnych pasji. Dają temu świadectwo tematy zdobień poszczególnych egzemplarzy, stąd zapewne ich uniwersalizm.

Skrzyneczki wybijające się ponad średnią wielkość (bliskie 100 mm w podstawie) mogły także spełniać rolę niewielkich skarbczyków na wybraną biżuterię, pierścionki, brosze szpile, czy miłosne liściki etc. W mniejszych przechowywano być może kosmyki włosów ukochanej osoby ... Wyraźnych jednak dowodów potwierdzających te przypuszczenia brak, otwiera się więc kolejne pole do dalszych badań.

Czym tak naprawdę wyróżniały się miniaturowe skrzyneczki braci Mann będące niejako „echem” renesansowych, dużych ozdobnych skrzyń dworskich, skrzynek na dokumenty, skrzyń kurierskich i do przewożenia poczty (niem. *Kurierkassette*, *Dokumentkassette*, *Postkassette*, *Miniatur* – *Kriegskasse*, *Geldkassette*), czy też przenośnych skarbczyków – zdarzało się niekiedy zabieranych w podróz. Przyjęte przez autora oraz innych, głównie niemieckich, badaczy tego tematu kryteria ich oceny – wielkość, forma, konstrukcja całości, w tym zamknięcia, szata graficzna, wreszcie materiały z jakich zostały wykonane i nade wszystko barokizujące ażurowane narożniki oraz kluczyki – nie pozostawiają cienia wątpliwości, iż mamy do czynienia z niepowtarzalnymi, bardzo charakterystycznymi i szybko rozpoznawalnymi dziełami sztuki, mimo nierzadko spotykanych bardziej lub mniej udanych prób ich naśladownictwa dokonywanych na przestrzeni kilku minionych stuleci. Te, powstałe w warsztacie Manna – co zostało przez badaczy potwierdzone – posiadają, następujące wymiary: począwszy od najmniejszych – w podstawie dł. 37 mm., szer. 25 mm, wys. 25 mm<sup>53</sup> po największe – w podstawie dł. 122 mm, szer. 74 mm, wys. 70 mm. Dość przypomnieć, że współczesny im niemiecki talar (średnica ok. 40 mm) nie mógł zmieścić się we wnętrzu tych najmniejszych! Przyjąć można, iż bywały również nieco większe od podanych przykładów. Natomiast napotykanne dziś (głównie na





8. Miniaturowa armatka polowa, M. Mann ok. 1620 r., w: Thomson – kolekcja galerii sztuki Ontario, wym.: 10,0 × 3,8 × 5,3 cm

8. Miniature field cannon, M. Mann c. 1620 r., in: Thomson – Ontario Art Gallery collection, 10,0 × 3,8 × 5,3 cm

aukcjach) najczęściej posiadają wymiary zbliżone do 80 mm długości w podstawie.

### Miniatury Manna w muzeach oraz kolekcjach prywatnych

Większość z nich na szczęście ocalała znajdując swoje miejsce w zbiorach państwowych muzeów europejskich oraz muzeów amerykańskich<sup>54</sup>. Spotkać je też można w muzeach prywatnych i galeriach, których przykładem jest wspierane hojnymi darami donatorów niewielkie, kameralne Muzeum Poldi Pezzoli w Mediolanie, prezentujące aż dziesięć (!) egzemplarzy „broni biżuteryjnej” przypisanych temu warsztatowi<sup>55</sup>. Gromadzony natomiast przez wiele lat przez Hansa Schella z Austrii duży zbiór „miłosnych skrzynek”<sup>56</sup> stał się ozdobą kolekcji Muzeum w Grazu<sup>57</sup>. Należy wspomnieć także o dwóch miniaturowych armatkach polowych (patrz przyp. 4.). Niemala część miniaturowych dzieł M. Manna jest w posiadaniu licznych zachodnioeuropejskich kolekcjonerów. Niestety, z żalem należy stwierdzić, iż po II wojnie światowej w Polsce nie odnotowano faktu istnienia w zbiorach państwowych czy prywatnych jakiegokolwiek obiektu „broni biżuteryjnej”, czy skrzynki autorstwa braci Mannów.

Tam gdzie obiekty są bardzo rzadkie na rynku antykwarycznym pojawia się problem falsyfikatów. Postępujący w XIX w. rozwój kolekcjonerstwa w Europie, sprawił, że obok oryginałów pojawiły się kopie tychże miniatur. Wysokie ceny, rzadkość występowania oraz żywe zainteresowanie wśród kolekcjonerów otworzyło furtkę fałszerzom. Stąd nie od dzisiaj w handlu dziełami sztuki pojawiają się, mniej lub bardziej udane, próby ich naśladownictwa. Na aukcjach i w zbiorach niektórych zachodnioeuropejskich kolekcjonerów napotkać można owe kopie z przełomu XIX/XX w., a niekiedy i wcześniejsze.

Podkreślić należy, iż Mann nie miał za swojego życia naśladowców lub – jak kto woli – konkurentów. Fakt ów dowodnie świadczy o skali trudności towarzyszących wytworzeniu tych zminiaturyzowanych obiektów. Po wnikliwych badaniach okazało się, że w 30 lat po jego śmierci, w latach

1650–1660 pojawiły się wytwory innego mistrza miniatur Hansa Mella (Meile)<sup>58</sup> będące niejako kopiami wzorów mistrza Manna, acz nieco odbiegającymi od nich poziomem. Jedną z jego skrzyneczek, tylko pozornie przypominająca mannowskie (była nieco tańsza), trafiła w 1970 r. na aukcję w Monachium<sup>59</sup>. Szata graficzna zdobiącą całość była bowiem trawionką<sup>60</sup> mało atrakcyjną, a zamek nie zachwycał urodą. Innym przykładem jest podobna skrzyneczka sprzedana w drugorzędym domu aukcyjnym w Amsterdamie<sup>61</sup> jako wytwór M. Manna. Duże wątpliwości budzi jej tandetne wykonanie, zwłaszcza niska jakość grafiki i brak zdobień „dwuryglowego zamka rozporowego” sprawia, że nijak ma się on do mechanizmów wykonanych w jego warsztacie. Podobnie jak inna kopia, wyceniona w 2010 r. na 500,00 euro<sup>62</sup>. Wszystkie pozbawione są unikalnej, niepowtarzalnej subtelności wytworów Manna.

Być może śmierć Michaela Manna oraz zniknięcie z miejskich dokumentów brata Conrada ośmieliły niektórych naśladowców do podjęcia podobnych działań. Zdziwiał fakt, że w okresie toczącej wojny trzydziestoletniej (1618–1648), która skutkowałą zapaścią gospodarczą Niemiec i po jej zakończeniu, znaleźli się jednak zleceniodawcy, którzy pozwalali sobie zamawiać tego rodzaju luksusowe obiekty.

\*\*\*

Opisane powyżej unikatowe i nietuzinkowe dzieła sztuki winny stać się przedmiotem zainteresowania i zabiegów – celem ich pozyskania – muzeów w Polsce. Byłoby to z pożytkiem dla badaczy rzemiosła artystycznego, kolekcjonerów i miłośników rzeczy pięknych, a także wszystkich zwiedzających muzea. Posiadanie choć jednego takiego obiektu i eksponowanie go przez polską placówkę muzealną byłoby także nawiązaniem do tradycji, wszak w XIX w. znajdowały się one w prywatnych zbiorach, posiadał i wystawiał taką skrzyneczkę hr. August Potocki (przyp. 55).

W ofertach europejskich domów aukcyjnych wspomniane dzieła pojawiają się jeszcze, z ceną wyjściową od 3000 do 16 000 €<sup>63</sup>, zależnie od stanu zachowania, wartości artystycznej oraz sygnowania.

**Streszczenie:** Wśród różnych rodzajów dzieł sztuki oraz wyrobów rzemiosła artystycznego bez trudu odnaleźć można również taki, który odnosi się do wykonanej w XVI i XVII w. grupy klasycznych obiektów, ale w wydaniu miniaturowym, w tym militarnych, czyli broni palnej długiej i krótkiej oraz armat, tzw. broni biżuteryjnej, a także miniaturowych skrzyneczek. Są to zabytki osobliwe, dzieła sztuki „zbytkownej” najwyższej klasy, bardzo kosztowne i rzadkie. Powstały w wyniku harmonijnego połączenia cennego kruszcu – złota, najwyższego rzemieślniczego kunsztu, niezwykłych zdolności manualnych wykonawcy oraz niepowtarzalnej stylistyki. Niemal od momentu pojawienia się, dzięki niezaprzeczalnym walorom przez blisko sto lat były poszukiwanymi, luksusowymi, niezwykłymi wyrobami. Na przełomie XVI i XVII w. głównym ich twórcą był czynny na terenie Rzeszy Niemieckiej Mich(a)el Mann dysponujący wysoko wyspecjalizowanym warsztatem – niezależnie od miejsca jego funkcjonowania – oraz współpracujący z nim brat Conrad.

Mich(a)el Mann – jak podają dwa źródła leksykalne – artysta ślusarz i rusznikarz urodził się ok. 1560 r. w Augsburgu, zm. po 1630 r. prawdopodobnie w Word, wtedy przedmieściu Norymbergi. 29 stycznia 1589 r. zawarł związek małżeński z Ursulą Rempf. Jednocześnie przyjął prawa miejskie w Augsburgu, a jednym z jego poręczyteli był rusznikarz Michael Sattler. Prawa rzemieślnicze przyznano mu 19 lutego 1589 r. i wtedy wpisano do księ-

gi cechowej, jako rusznikarza. Ślad jego funkcjonowania w Augsburgu urywa się w 1616 roku. Po kilku latach ponownie podjął pracę w Fürth i w Wöhrd. Rada Norymbergi 13 czerwca 1623 r. odmówiła mu wtedy przyznania praw miejskich (?).

Z bardzo nielicznej grupy manierystycznych mistrzów – miniaturzystów Mich(a)el Mann zaliczany jest do najwybitniejszych przedstawicieli działających głównie w Norymberdze i Augsburgu. Był twórcą wyrafinowanych w formie „zbytkownych”, niezwykle trudnych do wykonania przedmiotów, które można podzielić na dwie grupy: „broń biżuteryjna” i miniaturowe „miłosne skrzyneczki” (niem. Minnekästchen). To właśnie dzięki nim Mich(a)el Mann, a w nieco mniejszym stopniu także jego brat Conrad, zyskali europejską sławę. Oglądając jego miniaturowe dzieła mikro-mechaniki pamiętać należy, że powstawały w okresie kiedy nie dysponowano odpowiednimi precyzyjnymi maszynami i specjalistycznymi urządzeniami oraz narzędziami. Te kunsztownie, z ogromną pieczołowitością i dbałością o szczegóły wykonane przedmioty, często w skali 1:10 w stosunku do używanych odpowiedników, są dowodem manualnego kunsztu ich twórców. Obecne w europejskich muzeach, zasługują także na uwagę polskich muzealników, jako cenne obiekty, o które warto zabiegać, aby mogli je w naszych muzeach podziwiać miłośnicy dawnego rzemiosła artystycznego i wytrawni kolekcjonerzy.

**Słowa kluczowe:** broń biżuteryjna, miłosna skrzyneczka, złoto, zamek rozporowy wieloryglowy.

## Przypisy

<sup>1</sup> *Der Neue Stöckel Internationales Lexikon der Büchsenmacher, Handfeuerwaffenfabrikanten und Ambrustmacher von 1400-1900*. Projekt des Schweizerisches Waffeninstitutes Schlos Grandson, E. Heer (red.), t. II, 1979.

<sup>2</sup> Jedną z przyczyn są od wielu lat braki finansowe naszych muzeów, stąd brak środków na zakup m.in. katalogów aukcyjnych i możliwości śledzenia europejskiego rynku. Ostatnio ułatwia to czynić system elektronicznej informacji.

<sup>3</sup> Autor nie spotkał się z takimi obiektami, chociaż wspominają o nich niektóre katalogi aukcyjne; Manfred H. Grieb, *Nurnberger Künstlerlexikon*. München 2007, s. 970.

<sup>4</sup> Znane są dwa egzemplarze sygnowane przez M. Manna: pierwszy, do 2009 r. znajdował się w Art Gallery of Ontario, drugi w posiadaniu Georga Laue antykwariusza z Monachium.

<sup>5</sup> Miniaturowe skrzynki Manna wzorowane były na renesansowych metalowych i drewnianych skrzyniach, kufrach i sepetach, które z powodu dużych rozmiarów spełniały rolę skarbczyków, kufrów posażnych czy dzisiejszych kas „pancernych”.

<sup>6</sup> Z.K. Jagodziński, *Broń kombinowana i zbytkowna*, Warszawa 2003, s. 87-267.

<sup>7</sup> Przyjęcie praw miejskich było równoznaczne z wyrażeniem zgody na podporządkowanie się obowiązującym prawom w danym mieście, w tym m.in. płacenie podatków, przestrzeganie praw cechowych.

<sup>8</sup> *Der Neue Stöckel...*, t. II, 1979, s. 1107, Michael Sattler wzm. w latach 1563-1582.

<sup>9</sup> M.H. Grieb, *Nurnberger Künstlerlexikon*, München 2007, s. 970.

<sup>10</sup> Burgrabia (niem. *Burggaff*) – sprawujący wyższej rangi urząd zastępca starosty grodowego lub burgrabia grodowy utrzymywał w miastach policję i aresztował przestępców i podsądnych. Burgrabia pilnował też wykonywania wyroków kryminalnych sądu grodzkiego.

<sup>11</sup> U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1930, t. XXIV, s. 20.

<sup>12</sup> Podobnie z określeniem „zaby”, gdyż innym przypominały te popularne plazy.

<sup>13</sup> C. Pedretti, *Leonardo – Le macchine*. Firenze 1999, s. 2, 28-29, 58, 64, 68-69; L. da Vinci, *Codice Atlantico*, Milano, (od 1637 r.) Biblioteca Ambrosiana. [1119 str., 12 tomów].

<sup>14</sup> Z.K. Jagodziński, *Broń kombinowana i zbytkowna*, ..., s. 226.

<sup>15</sup> J. Shearman, *Manieryzm*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 14-22; R.J.W. Evans und A. Marr, *Curiosity and Wander from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot, Ashgate 2006.

<sup>16</sup> Dr Mieczysław Morka zechce przyjąć serdeczne podziękowanie za uwagi dotyczące manieryzmu.

<sup>17</sup> (ang. Cabinet of curiosities, fr. Cabinet de curiosités).

<sup>18</sup> K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek*, Lublin 2001; B. Gutfleisch, J. Menzhausen, *How Kunstkammer should be formed*, „Journal of the History of Collections” 1989, t. I, no 1, s. 3-32; M. Mencfel, *Skarbcze natury i sztuki, prywatne gabinety osobliwości, kolekcje sztuki i naturaliiów na Śląsku w wiekach XVII i XVIII*, Warszawa 2010.

<sup>19</sup> Do nich niewątpliwie należeli lekarze i aptekarze, których wystarczające dochody pozwalały tworzyć *Kustkammery* i je utrzymywać.

<sup>20</sup> „Broń biżuteryjna”, w tym przypadku pistolety kołowe, które przypominały miniaturowe, skomplikowane mechaniczne arcydzieła sztuki jubilerskiej, zbliżone swym wyglądem do damskich wisiorków.

<sup>21</sup> Przykładem różnych rozwiązań technicznych są odmienne konstrukcje zamków rozporowych wieloryglowych.

<sup>22</sup> Hipoteza oparta na obserwacji rynku antykwarycznego oraz przeglądzie zasobów wielu muzeów nie tylko Europejskich.

<sup>23</sup> Potwierdzenie tej informacji znaleźć można w katalogu Germanisches Nationalmuseums oraz stronie Internetowej Finch & Co.

<sup>24</sup> Przyjęto, że konstruktorem zamka kołowego był norymberski zegarmistrz Johan Kiefuss, który zainspirowany wcześniejszym projektem Leonardo da Vinci, w roku 1517 opracował jego prototyp. Wynalazcą zamka kołowego – w formie pomysłu mechanizmu krzeszącego iskry w dwóch odmianach – był L. da Vinci. Informacje i rysunki z lat 1500-1505 znajdują się w *Kodeksie Atlantyckim* w Biblioteca Ambrosiana w Mediolanie. Pełniej o zamku kołowym zob. przyp. 40.

<sup>25</sup> Oba typy tych pistoletów uwzględnia tablica.

<sup>26</sup> Wizytówką dobrej „roboty” (Manna?) stanowi zbiór czterech miniaturowych pistoletów, o różnej wielkości i zbliżonym do siebie zdobnictwie, przedstawionych na zdjęciu zamieszczonym w opracowaniu H. Müllera, *Gewehre Hand-und Faustfeuerwaffen Pistolen vom 14. bis 19. Jahrhundert Revolver*. Leipzig 1979, s. 60.

<sup>27</sup> Ten rodzaj zakończenia rękojeści w broni normalnych rozmiarów nie występuje.

<sup>28</sup> Bogato zdobione miniaturowe zegarki o różnych kształtach noszone przez niewiasty na szyi, spełniały raczej rolę biżuterii, a nie czasomierzy z racji choćby częstych „awarii”.

<sup>29</sup> Luksusowe, ozdobne, małowalibrowe strzelby myśliwskie, które swą nazwę wzięły od miejsca ich narodzin, tj. m. Cieszyna. Broń służąca do strzelania na siedzące ptactwo.

<sup>30</sup> np. GUY LOUDMER Paris, FISCHER Luzern, SOTHEBY'S London, Glendining's London, Jean-Louis Picard Paris, IMPORTANT ENSEMBLE D'ARMES DE CHASSE & DE COLLECTION Paris, HERMANN HISTORICA OHG – München, HAMPPEL München, SKINNER – Boston, USA, Antique Arms & Armour Bonhams, London, Kunstammer Georg Laue München itd.

<sup>31</sup> Kopia pistoleciku (XIX/XX wiek) uzyskała cenę 1600 euro.

<sup>32</sup> Kopia pistoleciku (XIX/XX wiek?) sprzedana za 2500 euro.

<sup>33</sup> Obecnie tego rodzaju strzelające miniaturowe pistolety należy kojarzyć raczej z bronią „hukową”, a nie strzelającą pociskami.

<sup>34</sup> Zamek kołowy (krzaskowy) to najbardziej skomplikowany mechanizm inicjujący zapłon iskrowy w broni palnej odprzodowej, ładowanej od wylotu lufy. Składał się z blisko 40. części, a dla porównania zamek skałkowy z XIX w., z 25. Ich wytwarzaniem w wielu przypadkach zajmowali się wyspecjalizowani ślusarze-zamkarze (niem. *Schlossmacher*).

<sup>35</sup> Rodzaj metalowego lub drewnianego pręta służącego do ubijania w lufie pistoletu (ładowanego odprzodowo) naboju – kuli i prochu wraz z przybitką (dawn. flejtuch) w postaci kawałka skóry bądź szmatki, papieru lub paku.

<sup>36</sup> Dawna technologia zlocenia polegała na wytrawieniu powierzchni metalu, który pokrywało się amalgamatem – roztworem rtęci i złota, następnie przedmiot podgrzewało się nad ogniem do wyparowania rtęci i w ten sposób przedmiot był pozłocony.

<sup>37</sup> Dekor, układ otworów, których światło stanowi tło dla wyciętego w blasze – płycie wzoru. Ten typ ażurowania określamy ślepy ażurowaniem.

<sup>38</sup> Wykonany techniką frotaż niepełny rodzaj „wzornika” papierowego, znalezionej w jednej ze szkatulek Manna w kolekcji *Hanns Schell Collection*, ss. 130, 131. Graz 1998. Frotaż (fr. *frottage*) – pocieranie, technika odbijania grawerunku, sztychu czy faktury z różnych przedmiotów (drewna, metalu tkanin itp.) na papierze przez mocne pocieranie ołówkiem (ołowiem, srebrem); wciarka.

<sup>39</sup> *Meisterstück* – „sztuka mistrzowska”, to przedmiot wykonany przez adepta rzemiosła cechowego pragnącego po zdany egzaminie uzyskać tytuł mistrza w określonej dziedzinie.

<sup>40</sup> Od kilkuset lat niemal do czasów dzisiejszych rzemieślnicy wielu branż stosowali tego typu reklamy.

<sup>41</sup> H. Müllera, *Gewehre...*

<sup>42</sup> Tralka, balas, pionowy człon w balustradzie, rodzaj krótkiego słupka... *Encyklopedia Sztuki Dekoracyjnej*. Warszawa 1978.

<sup>43</sup> Astragal – perełkowanie, rodzaj wypukłego ornamentu szeregowego pojedynczych lub podwójnych pałeczek podzielonych perełkami, krążkami lub pryzmatycznymi paciorkami. W. Szolginia, *Architektura*, s. 15. Warszawa 1992.

<sup>44</sup> Spotyka się skrzyneczki Manna pozbawione np. charakterystycznych barokizujących kątowników, a zastąpionych innymi elementami, wieka i boki skrzyneczek w pełni ażurowane, ścianki żelazne i srebrzone itp.

<sup>45</sup> Charakterystyczne dla XVI i XVII w. dekoracyjne nadawanie powierzchniom półkolistych lub łezkowatych wypukłości.

<sup>46</sup> Skrzyneczki o takim wystroju znajdują się m.in. w kolekcji Hannsa Schella w Graz.

<sup>47</sup> Pani Renata Wilewska (była wicedyrektor MWP w Warszawie) oraz pan Antoni Chodyński (st. kustosz Muzeum Zamkowego w Malborku) zechcą przyjąć serdeczne podziękowania za konsultacje i cenne uwagi, które mi wielce pomogły w poznaniu roli symboliki cnót i grzechów w sztuce z końca XVI i pocz. XVII w.

<sup>48</sup> Z.K. Jagodziński, *Broń kombinowana i zbytkowna...*, s. 85-234.

„Broń zbytkowna” (dawniej zbytkowa), z definicji przyjętej przez autora, to oręż, którego – lapidarnie rzecz ujmując – najczęstszą formą, a więc zdobnictwo, nierzadko znaczny ciężar, nietypowa wielkość lub sposób wykonania i inne cechy przerosły znacznie treść, to znaczy ograniczały w znacznym stopniu możliwość bezpiecznego stosowania go zgodnie z jego pierwotnym przeznaczeniem.

<sup>49</sup> Royal Collection Trust (2014).

<sup>50</sup> Skrzyneczka ta została wykonana przez Hansa Malle'a (Melle) działającego w Niemczech w latach 1650-1660.

<sup>51</sup> C. Blair, *The James A. de Rothschild Collection in Waddesdon Manor, and Arms, Armour and Base-Metalwork*, National Trust 1974, pp.482-487, figs. 219-221.

<sup>52</sup> Na wystawie „Starożytności” w Warszawie w roku 1856, w dziale Skrzynki do klejnotów, sepeciki i skrzynie, pod poz. 520, została pokazana czteroryglowa skrzyneczka mannowska o wym.: 73 × 49 × 45 mm. Listwa skrywająca otwór dla klucza opatrzona została grawerowaną sygnaturą „MICHEL MANN”. Własność hr. Au. Potockiego, w: *Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzona w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu...*, Warszawa 1856, s. 148-149.

<sup>53</sup> Wymieniona skrzyneczka znajduje się w kolekcji Hannsa Schella w Graz pod nr 130.

<sup>54</sup> M.in. The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

<sup>55</sup> Z.K. Jagodziński, *Poldi Pezzoli Muzeum*, „Zdarzenia Muzealne” 1999, nr 20, s. 85-93; *Museo Poldi Pezzoli*, Armeria II, Milano 1986, s. 716.

<sup>56</sup> W zbiorze tym jest ich ponad 38 sztuk.

<sup>57</sup> Obecnie kolekcja znajduje się w Muzeum für Schloss, Schlüssel, Kästchen, Kasseten und Eisenkunstguss w Grazu.

<sup>58</sup> Sygnowana skrzyneczka Hansa Meile (Melle) znajduje się w brytyjskich zbiorach królewskich w zamku Windsor w Londynie.

<sup>59</sup> Skrzyneczka H. Meile (Melle) na aukcji Hampel Fine Art Auctions Munich (1970) poz. 345, licytowana od kwoty 6500 euro.

<sup>60</sup> Trawionka – metoda zdobienia powierzchni przedmiotów za pomocą kwasu zamiast grawerowania. Polega na pokryciu rozgrzanej powierzchni metalu (mosiądzu, żelaza) cienką warstwą m.in. wosku, na którym po wystygnięciu nanoszono rysikiem ornament. Następnie na tak przygotowaną powierzchnię nakładano kwas azotowy HNO<sub>3</sub>, którego wynalazcą był arabski alchemik Jabir ibn Hayyan VIII w. Następował proces trawienia. Po jego ustaniu płukano przedmiot wodą i podgrzewano w celu usunięcia wosku, a na powierzchniach pozostawał wytrawiony ornament. Metoda łatwiejsza, tańsza, ale dająca gorsze rezultaty.

<sup>61</sup> Skrzyneczka oferowana była przez dom aukcyjny Kunsthandel Inez Stodel z Amsterdamu i sprzedana na aukcji bez podanej *post factum* ceny końcowej.

<sup>62</sup> Wystawiona na 59 aukcji domu aukcyjnego Hermann Historica.

<sup>63</sup> Do przywołanych cen należy doliczyć od kilkunastu do kilkudziesięciu procent podatku. Jego wysokość jest różna i zależy od danego domu aukcyjnego. W rezultacie cena rzeczywista jest o ten podatek wyższa.

---

### Zygmunt K. Jagodziński

Bronioznawca i muzyk jazzowy; autor 4 książek, współautor kolejnych 3, oraz ponad 100 artykułów z zakresu historii kultury materialnej (XVI-XIX/XX w.); wieloletni członek Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich i SMDBiB afiliowanego przy PAN; do chwili obecnej współpracował z ponad 25. redakcjami; e-mail: krzysztof.dixie@autograf.pl

Muz., 2015(56): 123-131  
Rocznik, pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2015  
data akceptacji – 04.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1156303

# PO JUBILEUSZU 90-LECIA MUZEUM W RADOMIU

## AFTER THE 90TH ANNIVERSARY OF THE MUSEUM IN RADOM

**Mieczysław Szewczuk**

Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

**Abstract:** In 2013, the Jacek Malczewski Museum in Radom celebrated its 90th anniversary. On this occasion a special exhibition was organised, and a catalogue of works by the museum's patron, Jacek Malczewski, (52 paintings, 64 drawings and poems) was published. The anniversary exhibition, modelled after its 19th-century predecessors, presented collections from many departments: archaeology, history, old and amateur art, and nature, as well as from the branch of the Museum of Contemporary Art. The anniversary was an opportunity to recall the museum's history and to honour the deserving individuals. It also provided the possibility to discuss the role of a museum in a big city (of 220,000 inhabitants) with a long history, which used to be an industrial city and a provincial capital for a certain time, in which there are no longer many industrial plants and which is again a district town.

In the 19th century Radom could already boast two serious private collections: of paintings, gathered by the pharmacist Karol Hoppen (1798–1849) and of numismatics, created by Teofil Rewoliński (1821–1899), a doctor in the Radom Governorate.

The beginnings of Radom's museum date back to 1909 when Father Jan Wiśniewski (1876–1943), a regional historian, collector and patriot, made his private collections available to the public as the Museum of Polish Geography Society. In 1913, when he was leaving Radom, he donated a part of his collection to the branch of the Polish Geography Society in Radom. The museum was opened in 1923. During the Nazi occupation, Stanisław Trzebiński, painter and creator of ethnographic collections, carried out an in-

ventory under the supervision of the Gestapo in the museum which was closed to the public. Having completed his works, he was arrested in 1942 and deported to Auschwitz, where he died in 1943. In 1945, the City Museum on Nowotki Street was created; in 1964 it was renamed the District Museum, and in 1975 it was transformed into the Regional Museum. Since 1991, the museum has been housed at the former building of the Piarist Order at Radom's marketplace. In 1993, it was named after the greatest painter born in Radom, Jacek Malczewski. Since 1999, the museum has been called the Jacek Malczewski Museum.

The city of Radom bought the first two paintings from the artist in the 1920s, in accordance with a Resolution of the City Council of 30th June 1925, to honour 50 years of his work. Each person managing the museum in the last half-century has bought at least one important painting by Malczewski. The first significant work, *Poisoned Well with Chimera* (1905), was bought in 1960 by Anna Apanowicz (1915–2010) who was the first to start creating Radom's gallery of paintings. Afterwards, subsequent directors bought outstanding works by Malczewski; Tomasz Palacz in 1977 bought *Poisoned Well with Self-Portrait* (1916), Janusz Pulnar bought *Self-Portrait with Muse* (1908) in 1986, and Adam Zieliński bought *Allegorical Scene with Portrait of Sisters* (1921) in 2010. Zofia Katarzyna Posiadała, who worked at the museum between 1976 and 2011, created collections for the longest period of time. She chose the works to be bought and she gained the confidence of the painter's grandson, Krzysztof, and his wife, Krystyna, who donated works from their family archives and paintings to the museum.

The museum presents paintings by Jacek Malczewski and a Gallery of 19th- and 20th-century Polish Paintings as permanent exhibitions, as well as archaeological and natural exhibitions, but there is still no exhibition devoted to the history of Radom. The museum organises many temporary exhibitions from different fields, of which the most important are those related to art and history. For example, a very important event was the 2010 exhibition celebrating 650

years of the Parish Church in Radom. Another exhibition was „Jacek and Rafał Malczewski” organised in 2011 which presented also the high value of his son Rafał’s paintings.

The collection of paintings by Jacek Malczewski is a significant element of city’s promotion as tourists come to visit Radom drawn by his paintings. The museums offer an opportunity for tourists to visit Radom.

**Keywords:** jubilee, museum, Radom, Jacek Malczewski (1854–1929), Jan Wiśniewski (1876–1943).

W 2013 r. Muzeum im. Jacka Malczewskiego obchodziło jubileusz 90-lecia. Uroczystości jubileuszowe w jednej z najważniejszych instytucji kulturalnych miasta były skromne, obchodzone w Noc Muzeów, wśród wielu innych atrakcji. Ale dwa wydarzenia trzeba odnotować: wystawę jubileuszową i wydawnictwo. Chciałbym też wskazać tu osoby zasłużone dla muzeum. A na zakończenie spróbuję odpowiedzieć na pytanie, jaką rolę może odegrać to muzeum w mieście, kiedyś przemysłowym i przez pewien czas wojewódzkim, obecnie powiatowym, „zdegradowanym”, w którym nie ma już wielu dużych zakładów przemysłowych. W mieście, które także wielu radomianom wydaje się miastem bez tożsamości.

### Skrót historii muzeum

Już w pierwszej połowie XIX w. istniała w Radomiu kolekcja malarstwa (m.in. Bacciarelli, Tiepolo), której właścicielem był Karol Franciszek Hoppen (1798–1849), aptekarz, kolekcjoner i malarz. Pierwszą poważną kolekcję numizmatów stworzył w Radomiu Teofil Rewoliński (1821–1899), lekarz guberni radomskiej, społecznik, publicysta, wydawca; swoje zbiory pokazywał w latach 70. i 80. XIX w. na wystawach „starożytności” i dzieł sztuki, ale później ta kolekcja została rozproszona.

Początki muzeum w Radomiu to rok 1909. W tym roku ksiądz Jan Wiśniewski (1876–1943) – historyk regionalista, kolekcjoner, patriota, literat – udostępnił zwiedzającym swoje prywatne zbiory pamiątek jako Muzeum Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, w mieszkaniu na plebanii czyli w budynku, który jest pozostałością radomskiego zamku. Tym samym otworzył pierwsze w mieście muzeum.

W 1910 r. przeprowadził się do większego mieszkania przy ul. Lubelskiej 13 (dziś Żeromskiego), w którym trzy pokoje przeznaczył na muzeum. Jak pisał w „Dekanacie Radomskim” wydanym w 1911 r. jego kolekcja liczyła wówczas ponad 1000 pozycji. W 1913 r., wyjeżdżając z Radomia, zdecydował się część zbiorów podarować miastu. Wśród przekazanych zabytków były przede wszystkim pamiątki radomskie i z regionu – obrazy, grafiki, dokumenty, książki, militaria, wyroby rzemiosła, numizmaty, eksponaty archeologiczne i przyrodnicze. Część zbiorów zatrzymał i przeznaczył do innych kolekcji, np. niektóre dokumenty, książki i dzieła sztuki sakralnej przekazywał od 1903 r. do muzeum diecezjalnego i biblioteki seminarium w Sandomierzu; temu muzeum w 1936 r. podarował m.in. obraz Cranacha, a rękopisy w 1923 r. – Bibliotece Jagiellońskiej.

Przekazując w grudniu 1913 r. skrzynie ze zbiorami radomskiemu oddziałowi Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, czyli nie instytucji, a grupie osób ze środowiska in-



1. Przy wejściu na wystawę jubileuszową. Afisz: Muzeum Radomskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego..., 1909 (lub 1910)

1. At the entrance to the anniversary exhibition. Poster: The Museum of the Radom Branch of the Polish Geography Society, between 1909 and 1910

teligencji Radomia był świadomy ryzyka, że nie będą one odpowiednio przechowywane i eksponowane. Postawił więc warunek zorganizowania w ciągu roku muzeum. Wybuchła I wojna światowa i muzeum nie powstało. Zbiory rozproszone w różnych miejscach, m.in. zalane „w drwalni” – niszczały. W 1919 r. ksiądz oglądał je i pisał o tym z *żalem, z bólem, że Radomianie w ten sposób traktują to, co czcić i szanować powinni*<sup>\*</sup>. Dopiero w 1923 r. udało się otworzyć w gmachu starostwa Muzeum PTK, gdzie działało tylko przez dwa lata, później zbiory znów przechowywano w prywatnych domach. W 1930 r., dzięki inż. Kazimierzowi Ołdakowskiemu, ówczesnemu prezesowi PTK w Radomiu i dyrektorowi Fabryki Broni, ponownie otwarto muzeum, tym razem w jej budynku. 7 czerwca 1936 r. członkowie radomskiego oddziału PTK zdecydowali o zmianie nazwy placówki na Muzeum Ziemi Radomskiej Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego im ks. Jana Wiśniewskiego. Zbiory powiększały się dzięki kolejnym darom księdza Wiśniewskiego, ale też innych osób.

W czasie okupacji, w zamkniętym dla publiczności muzeum (znów w innym miejscu) malarz i twórca zbiorów etnograficznych Stanisław Trzebiński prowadził – pod nadzorem gestapo – prace inwentaryzacyjne, a po ich zakończeniu został w 1942 r. aresztowany i wywieziony do Auschwitz, gdzie zmarł w roku 1943. Muzeum miało odtąd charakter „muzeum osobliwości” i było dostępne tylko dla publiczności niemieckiej. Wiele eksponatów zaginęło.

\* T. Palacz, *Z pogranicza Orońska*, Warszawa – Orońsko 2009, s. 195.

W 1945 r. powstało Muzeum Miejskie przy ówczesnej ul. Nowotki; w roku 1964 zostało przemianowane na Muzeum Regionalne, a w 1975 przekształcone w Muzeum Okręgowe. Od 1991 r. główną siedzibą muzeum jest gmach dawnego kolegium pijarów w Rynku, ale skrzydło południowe, budynek przylegający do średniowiecznych murów miasta, remontowano dopiero w latach 2005–2008 – ma tam siedzibę dział przyrody. W 1993 r. Muzeum Okręgowe otrzymało imię największego z artystów urodzonych w Radomiu, Jacka Malczewskiego i od 1999 r. funkcjonuje pod nazwą Muzeum im. Jacka Malczewskiego.

## Z mojej perspektywy

Jako pracownik Muzeum im. Jacka Malczewskiego z najdłuższym stażem (zacząłem pracę w Muzeum Okręgowym w 1975 r.), byłem w końcu lat 70. jednym ze współpracowników dyrektora Tomasza Palacza (1934–2009), który zmieniał małe muzeum powiatowe w instytucję wojewódzką. Wyznaczył kierunki rozwoju placówki jako muzeum wielodziałowego. Najważniejszym celem było stworzenie kolekcji dzieł Jacka Malczewskiego i galerii malarstwa przełomu XIX i XX w., ponadto – powiększenie zbiorów dokumentujących historię Radomia i przyrodniczych, stworzenie kolekcji sztuki współczesnej oraz kolekcji malarstwa nieprofesjonalnego. W stanie wojennym, w 1983 r., dyrektor musiał opuścić muzeum, a mimo to wiele z jego planów udało się zrealizować, rozpoczęte działania przy tworzeniu kolekcji – mimo trudności – były kontynuowane. Kolejny dyrektor, Janusz Pulnar (1940–2013), skupił swoją uwagę nie na powiększaniu zbiorów, a na organizowaniu wielkich wystaw historycznych i historyczno-literackich, które przyniosły placówce rozgłos w całym kraju. Nie jest jednak moim celem pisanie historii muzeum, jedynie – z okazji jubileuszu – przywołałem niektóre fakty. A historię muzeum być może napisze ktoś z okazji stulecia. To trudne zadanie – zbiory powiększały się, ale też ulegały rozproszeniu, brak jest dokumentów dotyczących dawnych zbiorów, a historia muzeum po II wojnie uwikłana jest w politykę.

Muszę dodać, że zbiory etnograficzne znalazły się w powołanym w 1976 r. skansenie czyli Muzeum Wsi Radomskiej, zaś w oparciu o tworzoną od końca lat 70. kolekcję wybitnych dzieł sztuki współczesnej, w 1990 r. powołany został nowy oddział – Muzeum Sztuki Współczesnej. Wówczas było to pierwsze w Polsce muzeum sztuki współczesnej, które w 1992 r. rozpoczęło akcję gromadzenia darów – i w ten sposób zgromadziło ich ponad 2500. Dzisiaj zbiory oddziału liczą 4500 dzieł. Wybitni polscy artyści kilku pokoleń stali się współtwórcami kolekcji i programu radomskiego muzeum sztuki.

## Wystawa jubileuszowa

Przy wejściu na wystawę wisiały dwa eksponaty: *Portret ks. Jana Wiśniewskiego*, założyciela muzeum, namalowany w 1941 r. przez innego wybitnego księdza związanego z Radomiem, Władysława Paciaka, a obok afisz Muzeum Oddziału Radomskiego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, z informacją, kiedy można je zwiedzać na plebanii, podpisany: *Kustosz Muzeum X. Jan Wiśniewski*. Nie ma daty, ale zapewne był to 1909 (lub 1910) rok.

Wystawa jubileuszowa – wzorowana na XIX-wiecznych prezentacjach – przygotowana została w wielkiej, klasycy-

stycznej sali w gmachu popijarskim przez Grażynę Głuch, na co dzień konserwatora. Ukazywała różnorodność zbiorów zgromadzonych dziś w Muzeum im. Jacka Malczewskiego. Wiele eksponatów pokazywanych jest rzadko, a jeśli chodzi o przywiezioną do Radomia w czasie okupacji kolekcję „egzotyki”, czyli obiektów różnych kultur świata (zwracała uwagę XVIII-wieczna zbroja samurajska), przez lata zdeponowaną w muzeach Łodzi i Warszawy – po wojnie po raz pierwszy. Można było obejrzeć łącznie ponad 200 eksponatów ze zbiorów wszystkich działów: archeologii, historii, przyrody, sztuki dawnej, sztuki nieprofesjonalnej i oddziału Muzeum Sztuki Współczesnej. Kuratorka wystawy połączyła je w sposób przemyślany i ekspozycyjnie efektowny. Zaprezentowała takie skarby, jak rysunek Chopina przedstawiający Samuela Bogumiła Lindego, ze zbiorów ks. Jana Wiśniewskiego – kupił go w 1934 r. od mieszkającej w Radomiu wnuczki Lindego i w czerwcu 1936 r. podarował muzeum, które kilka dni wcześniej (7.06.1936) nazwano jego imieniem, a także arcydzieło snycerskiego rzemiosła – z *Godłem Państwa Polskiego...*, popularnie nazywane „oltarzem Józefa Piłsudskiego”, któremu tym dziełem jego twórca, Wincenty Flak (1870–1943), rzeźbiarz amator, złożył w 1937 r. hołd. Dokument wielkiego patriotyzmu tamtych lat. Wątek prezentujący pamiątki radomskie z XIX i XX w. był jednym z najważniejszych. Pokazano pamiątki po tak różnych postaciach, jak Samuel Bogumił Linde (1771–1847), czy major Michał Tadeusz „Brzęk” Osiński (1892–1983).

Ponieważ czynne były równocześnie galeria malarstwa polskiego i wystawa dzieł Jacka Malczewskiego, pokazane wtedy arcydzieła malarstwa dziś należą do zbiorów Muzeum Sztuki Współczesnej (obrazy: Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Nowosielskiego, Wojciecha Fangora, Zbysława Marka Maciejewskiego, Jadwigi Maziarskiej, Zbigniewa Tymoszewskiego i innych). Każdy ze zwiedzających odnajdywał obiekty, o których istnieniu w Radomiu dotąd nie wiedział.

## Wydawnictwo: katalog kolekcji prac Jacka Malczewskiego

Jako wydawnictwo jubileuszowe muzeum przygotowało katalog dzieł Jacka Malczewskiego (tylko tych, które są własnością radomskiego muzeum) pt. *Jacek Malczewski znany i nieznan*y, w którym oprócz obrazów i rysunków zamieszczono także wiersze i archiwalia. Obszerny, dobrze zaprojektowany stanowi cenną prezentację zbiorów, na którą czekaliśmy od lat, choć właśnie w ostatnich latach kolekcja rysunków i archiwaliów znacznie się powiększyła.

Historię kolekcji napisała, opracowała obrazy (52 pozycje katalogu) i rysunki (64 pozycje) Paulina Szymałak. Poezje Malczewskiego, czyli zgromadzone w muzeum rękopisy jego wierszy – zaprezentowała Ilona Pulnar-Ferdjani (już na początku czytamy fragment listu ojca malarza, który wcześniej dostrzegł, że syn chętnie pisze wiersze, choć nie ma w tym kierunku zdolności!). Chciałbym tu – jako świadek i uczestnik wydarzeń – napisać o faktach, o których autorki nie napisały w katalogu. Przede wszystkim o ludziach, którzy tę kolekcję stworzyli. Tak się złożyło, że każda z osób kierujących muzeum zakupiła przynajmniej jeden ważny obraz Malczewskiego.

W 1960 r. Anna Apanowicz (1915–2010) nabyła do muzeum *Zatrutą studnię z chimerą* (1905). To był pierwszy obraz Malczewskiego zakupiony po wojnie do zbiorów radomskie-



2. Fragment wystawy jubileuszowej; na stole eksponaty archeologiczne – naczynia kultury pomorskiej; na ścianach od lewej obrazy: T. Brzozowski, *Skakanka*, 1947, J. Maziańska, *Sekrety ze Wschodu*, 1948, Z. Tymoszewski, *Bez tytułu*, 1963, J. Tchórzewski, *Przestrzeń*, 1963

2. Anniversary exhibition. Archeological exhibits on a table – Pomeranian vessels; on the walls from the left: T. Brzozowski, *Skipping rope*, 1947, J. Maziańska, *Secrets from the East*, 1948, Z. Tymoszewski, *No title*, 1963, J. Tchórzewski, *Space*, 1963

go muzeum. Dzieło wyjątkowe, dobrze znane wszystkim, którzy interesują się twórczością i wyobraźnią malarza. Ten obraz do dziś pozostaje jednym z najczęściej reprodukowanych dzieł Malczewskiego, przez długie lata był i nadal pozostaje znakiem firmowym radomskich zbiorów. Anna Apanowicz, historyk sztuki, zaczęła pracować w radomskim muzeum w 1952 r., w 1977 r. przeszła na emeryturę, ale jeszcze do 1992 r. pracowała w niepełnym wymiarze godzin. Jako pierwsza spośród kierujących muzeum zaczęła tworzyć w Radomiu galerię malarstwa – kupowała obrazy, uzupełniała ekspozycję depozytami z Muzeum Narodowego w Warszawie i zbiorów prywatnych. Potem kupowali dzieła Malczewskiego kolejni dyrektorzy: Tomasz Palacz w 1977 r. *Zatrutą studnię z autoportretem* (1916), Janusz Pulnar w 1986 r. *Autoportret z Muzą* (1908), a Adam Zieleziński w 2010 r. *Scenę alegoryczną z portretem siostr* (1921). Najwięcej dzieł Malczewskiego kupiło muzeum za czasów dyrektora Tomasza Palacza, np. w 1979 r. aż 8 prac, w tym m.in. 2 obrazy: *Portret Piotra Hubal-Dobrzańskiego* (1914) i *Pokusa* (1918), czyli portret Marii Balowej z Malczewskim jako faunem (teraz na okładce katalogu). Dziś nie można tego sobie wyobrazić, że w jednym roku muzeum kupowało po kilka prac Malczewskiego. Widzieliśmy, z jaką determinacją dyrektor starał się o fundusze na zakup kolejnych dzieł. Duży zestaw prac J. Malczewskiego zakupiono też na początku pełnienia funkcji dyrektora przez Janusza Pulnara, np. w 1985 r. 5 niewielkich obrazów, ale był wśród nich



3. Jacek Malczewski, *Autoportret z Muzą*, 1908, olej, płótno, 90 × 90 cm, kolekcja Muzeum

3. Jacek Malczewski, *Self-Portrait with Muse*, 1908, oil, canvas, 90 × 90 cm, the Museum collection





4. Fryderyk Chopin, *Portret Samuela Bogumiła Lindego*, kredka, papier, 34 × 26 cm, ze zbiorów ks. Jana Wiśniewskiego

4. Fryderyk Chopin, *Portrait of Samuel Bogumił Linde*, pencil, paper, 34 × 26 cm, from the collection of Father Jan Wiśniewski

efektowny *Portret mężczyzny* (1913).

Najdłużej tworzyła te zbiory Zofia Katarzyna Posiadała – w muzeum pracowała w latach 1976–2011 – i niemal od początku, od 1977 r., z przerwą w latach 1979–1984, kierowała działem sztuki. Ważne, że umiała tworzyć kolekcję dzieł Malczewskiego w taki sposób, by uzyskać równowagę – w kolekcji i na wystawach – między obrazami o różnym charakterze, malowanymi „gładko”, w których malarz ulegał gustowi środowiska, a tymi, w których z pełną swobodą ujawniał swój talent (co nie zawsze udaje się kuratorom wystaw i czasami mamy wrażenie, że Malczewski był głównie twórcą kiczu). I najważniejsze – zdobyła zaufanie, przyjaźń Krzysztofa Malczewskiego (wnuka Jacka, a syna Rafała), który podarował wielkie archiwum rodzinne (654 pozycje: cenne dokumenty, listy, fotografie, dyplomy) i pamiątki. Po jego śmierci żona, Krystyna Malczewska, podarowała muzeum (w 2006 i 2007 r.) w imieniu męża 5 obrazów jego dziadka, w tym dwa tak świetne: *Portret Rafała Malczewskiego z żoną* (1922) i *Portret Rafała z gołębiami* (ok. 1900). Muzeum otrzymało w darze wielki majątek. Zasługi Katarzyny Posiadały są ogromne – przede wszystkim to ona stworzyła kolekcję, która pozwala radomskiemu muzeum tak wszechstronnie pokazywać twórczość i postać patrona. A pozyskane przez nią w depozyt i eksponowane okresowo wybitne obrazy, także arcydzieła, obrazy intrygujące (jak *U źródła życia*, 1911), decydowały, że przez lata w radomskim muzeum można było oglądać duży zespół dzieł na najwyższym pozi-



5. Wincenty Flak (i jego syn Józef), *Obraz Godła Państwa Polskiego*, 1937, drewno, 360 × 170 cm, dar twórców dla Towarzystwa Krajoznawczego w Radomiu, 1937

5. Wincenty Flak together with his son Joseph, *Image of the Polish State Emblem*, 1937, wood, 360 × 170 cm, donated by creators to the Geography Society in Radom, 1937

mie. Niestety, nie ma już teraz w muzeum najcenniejszej ze zdeponowanych prywatnych kolekcji, w tym tak ważnego dla mnie obrazu *U źródła życia*.

Chciałbym tu przywołać osobiste wspomnienie. Ja kupiłem do zbiorów *Chimerę* z 1909 r., jeden z najważniejszych w kolekcji obrazów szkicowych. Kupowaliśmy go w grudniu 1981 r., już po ogłoszeniu stanu wojennego (w muzeum były jeszcze pieniądze) i podróżowałem do Krakowa całkowicie pustym pociągiem (okazywałem podczas kontroli blankiet delegacji). Obraz pokazuje, jak mistrzowskim gestem malował Malczewski, jak niewiele dotknięć pędzlem wystarczyło mu, by stworzyć świetne dzieło. I znakomicie zestawia się z *Zatrutą studnią* z *chimerą* z 1905 r., najważniejszym z radomskich arcydzieł.

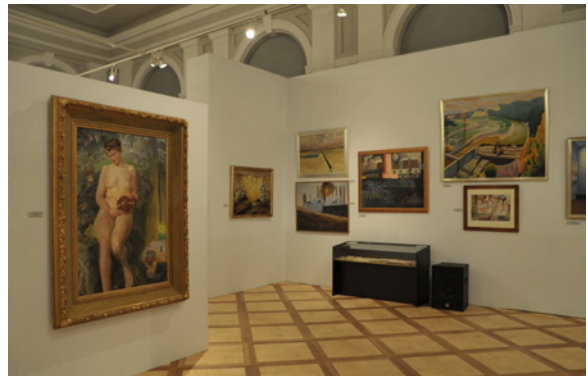
### Kolekcja obrazów Jacka Malczewskiego ważnym punktem w programie promocji miasta

Zdarza się, że prowincjonalne muzeum prezentuje sztukę na najwyższym poziomie. Wtedy zbiory muzeum służą promocji miasta. Pierwsze obrazy Jacka Malczewskiego *Autoportret* z ok. 1920 r. i tryptyk *Mój pogrzeb* z 1923 r. kupił Radom już w latach 20. XX w., zgodnie z uchwałą Rady Miejskiej z 30.06.1925 r., by m.in. w ten sposób – kupując obrazy od artysty – uczcić 50-lecie jego pracy twórczej (w 1946 r. Zarząd Miejski przekazał je do zbiorów muzeum). Gromadzona tak



6. Stała ekspozycja „Jacek Malczewski 1854-1929”, fragment wystawy (od lewej): *Zatruta studnia z chimera*, 1905; *U źródła życia*, 1911 (depozyt); *Zatruta studnia z autopretertem*, 1916; *Portret mężczyzny*, 1913

6. The „Jacek Malczewski 1854-1929” permanent exhibition, section of the exhibition (from left): *Poisoned Well with Chimera*, 1905; *At the Source of Life*, 1911 (on loan); *Poisoned Well with Self-Portrait*, 1916; *Portrait of a Man*, 1913



7. Wystawa „Jacek i Rafał Malczewscy”, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 2011. Z lewej Jacka Malczewskiego *U źródła prawdy*, 1909, w głębi fragment ekspozycji z obrazami Rafała Malczewskiego

7. The „Jacek and Rafał Malczewski” exhibition, Jacek Malczewski Museum in Radom, 2011. Left: *At the Source of Truth* by Jacek Malczewski, 1909, section of an exhibition with paintings by Rafał Malczewski in the background



8. Jacek Malczewski, *Portret syna Rafała z żoną*, 1922, olej, płótno, 74 × 100 cm, kolekcja Muzeum, dar Krystyny Malczewskiej w imieniu Krzysztofa Malczewskiego

8. Jacek Malczewski, *Portrait of Son Rafał with his Wife*, 1922, oil, canvas, 74 × 100 cm, the Museum Collection, donated by Krystyna Malczewska on behalf of Krzysztof Malczewski

długo kolekcja dzieł Jacka Malczewskiego daje więc Radomiu szansę takiej promocji. Malczewski to jeden z największych malarzy epoki, który stworzył jeden z najbardziej fascynujących światów wyobraźni w polskiej sztuce. W radomskiej

kolekcji są obrazy przedstawiające ten świat, na najwyższym poziomie artysty, ale też inne – dla nas również ważne – bardziej osobiste, ukazujące rodzinę, jego związki z Radomiem i regionem.



9. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret Krzysztofa Malczewskiego*, 1927, pastel, papier, 64,5 × 47,6 cm, kolekcja Muzeum

9. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portrait of Krzysztof Malczewski*, 1927, pastel, paper, 64.5 × 47.6 cm, the Museum Collection

## Muzeum historii, muzeum sztuki. Muzeum dziś

Jubileusz stworzył okazję, by wspomnieć także o innych w nim działaniach i prezentowanych wystawach, nie tylko w roku jubileuszu. Radom jest miastem średniej wielkości (14. w Polsce, 220 tys. mieszkańców), o długiej historii. Do tej pory nie zorganizowano, planowanej przez Tomasza Palacza, stałej ekspozycji poświęconej historii miasta (trwają dyskusje). Tę historię muzeum prezentuje na wielu wystawach zmiennych, takich jak „Radomianie na starych fotografiach” (2011), czy „Radom – świadectwa przeszłości” (2012). Otwarta na początku 2013 r. wystawa „Piotrówka. Pamięć rodowodu” ukazała nowe odkrycia archeologiczne na terenie średniowiecznego grodziska. Ważną wystawą, zorganizowaną na zakończenie roku jubileuszowego, przypominającą znaczenie Radomia w Rzeczypospolitej szlacheckiej, była ekspozycja pt. „Sarmacki Skarb. Trybunał Skarbowy Koronny w Radomiu 1613–1763”. Była to efektowna prezentacja epoki, niestety – eksponaty i dzieła wypożyczone zostały z różnych kolekcji, bo w zbiorach radomskich takich nie ma.

Jedną z najważniejszych wystaw w całej historii muzeum była, zorganizowana w 2010 r. z inicjatywy Małgorzaty Cieślak-Kopyt, ekspozycja „650 lat radomskiej fary”. Twórcy wystawy zgromadzili na niej, zarówno zachowane w Radomiu obiekty i dokumenty związane z tym kościołem, jak też podobne do nich dzieła zachowane w innych miastach. W średniowieczu Radom był miastem regularnie odwiedzanym przez królów. Był

także miastem, które niszczone, rabowano (potop szwedzki), z którego przez stulecia wywożono najcenniejsze świadectwa jego znaczenia. Wystawa poświęcona radomskiej farze była próbą rekonstrukcji przeszłości najważniejszego miejsca w duchowej przestrzeni miasta. Pokazała nieznaną radomianom pamiątki i dzieła sztuki, które mimo wszystko zachowały się w kościele i mieście do naszych czasów.

Kiedy Radom zyskał w 1975 r. status miasta wojewódzkiego, pojawiły się możliwości finansowe i rozpoczęły się zakupy dzieł sztuki, jakich nigdy nie było wcześniej. Zakupy obrazów Jacka Malczewskiego umożliwiły po latach, w 2002 r. stworzenie stałej ekspozycji jego prac. Muzeum pokazując też jego twórczość na wystawach zmiennych; ostatnia z wystaw Malczewskiego, którą przygotowała Katarzyna Posiadała, zatytułowana „Jacek i Rafał Malczewscy”, na której zestawione zostały prace ojca i syna – pokazywana była w Radomiu w 2011 r., a potem w Gdańsku i Sandomierzu.

Ważnym dokonaniem była w 2010 r. pierwsza w Polsce obszerna prezentacja twórczości Romana Kochanowskiego (ze zbiorów polskich i kolekcji prywatnej w Monachium); również tę wystawę pokazało jeszcze kilka muzeów (w Katowicach, Sandomierzu, Gdańsku, Piotrkowie i Freisingu k. Monachium).

Choć planowana kiedyś jako stała ekspozycja, galeria malarstwa polskiego XIX i pierwszej połowy XX w. prezentowana jest tylko okresami, to jednak stale wraca w różnych układach i wnętrzach – i przez to wciąż się zmienia. Podobnie wraca też na sale wystawa sztuki nieprofesjonalnej, naiwnej, prezentująca obrazy wybitnych polskich artystów tego nurtu. Radomska kolekcja tej sztuki jest jedną z dwóch najstarszych i najcenniejszych w Polsce.

Inne ekspozycje stałe – poza wystawą „Jacek Malczewski 1854–1929” – to czynne do 2013 r. dwie wystawy archeologiczne: „Zanim powstało miasto” i „Był zamek”, a także dwie historyczne: „Kolekcja rodziny Pinno”, prezentująca wyposażenie wnętrza przełomu XIX i XX w., zamożnej radomskiej rodziny, oraz „Gabinet Leszka Kołakowskiego”, upamiętniająca postać kolejnego z wielkich radomian. Obie wystawy historyczne prezentują zbiory pamiątek po dawnych radomianach, подарowane muzeum przez spadkobierców.

Pieniądzy na większe zakupy nie ma już od lat. Dlatego tak niezwykłym zjawiskiem jest sukces, rozpoczętej w 1992 r., akcji gromadzenia darów dla pierwszego w Polsce muzeum sztuki współczesnej – zebrano ich ponad 2500. Miasto otrzymało wielki dar od artystów, wybitnych twórców, ale też innych przedstawicieli inteligencji, z których niewielu miało czy ma jakiegokolwiek związku z Radomiem.

O Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu pisałem szerzej w 2013 r., w 54. tomie „Muzealnictwa”. W roku jubileuszu najważniejszą z wystaw oddziału była retrospektywa najwybitniejszego z radomskich malarzy, ks. Władysława Paciaka (1903–1983). Jego twórczość jest zjawiskiem wybitnym i odrębnym w polskiej sztuce II połowy XX w.; wystawa ukazywała wysoką rangę sztuki powstającej w Radomiu. Oddział zorganizował też cztery pokazy swoich zbiorów pod tytułami: „Treści i forma w sztuce współczesnej. Wystawa edukacyjna”, „Światy wyobraźni”, „Portrety artystów” i „Obrazy symboliczne”, za każdym razem podkreślając wagę programu merytorycznego i edukacyjnego radomskiego Muzeum Sztuki Współczesnej. Opracowano go dla miasta, w którym niewiele osób interesuje się sztuką, ale

istnieją w nim szkoły średnie, wysoko oceniane w krajowych rankingach, a na radomskiej uczelni, teraz Uniwersytecie Technologiczno-Humanistycznym (dawnej Politechnice Radomskiej) istnieje Wydział Sztuki. Z myślą o tych szkołach i uczelni przygotowany przez muzeum program edukacyjny można streścić hasłem: „muzeum sztuki współczesnej drogą w świat kultury”, które uzasadnia istnienie takiej placówki w mieście średniej wielkości.

## Muzea szansą, by Radom był miastem odwiedzanym przez turystów

Kiedy na początku lat 90., jako przewodniczący „Solidarności” w Muzeum Okręgowym, uczestniczyłem w spotkaniach, podczas których planowaliśmy działalność wojewódzkich instytucji kultury w Radomiu, nie przewidywaliśmy, że Radom znów będzie miastem powiatowym, zostanie „zdegradowany” i tym samym zakończy się okres intensywnego rozwoju muzeum. Byliśmy świadomi, że muzea – Muzeum Okręgowe z kolekcją obrazów Malczewskiego, galerii malarstwa i kolekcją sztuki nieprofesjonalnej, nowe Muzeum Sztuki Współczesnej i ładnie położony skansen – Muzeum Wsi Radomskiej, a także Centrum Rzeźby Polskiej w pobliskim Orońsku – to jedyna szansa na promocję Radomia jako miasta mogącego przyciągnąć turystów. Atrakcją miały być wystawy sztuki, przede wszystkim XIX i XX wieku. Od tego czasu udało się przeszło dwukrotnie powiększyć zbiory Muzeum Sztuki Współczesnej i tworzyć dalej kolekcję, uwzględniając zapisany w dziełach sens, co umożliwi teraz jej prezentację na wystawach problemowych, narracyjnych – bardziej przystępnych dla szerszego grona. Jednak przez długi czas nie było osób, ani ekipy politycznej, które by przyjęły ten program i chciały promować miasto jako ośrodek, do którego przyjeżdżają turyści zainteresowani sztuką.

Radom wciąż pozostaje miastem, do którego przybywa niewielu turystów. Należy jednak podkreślić, że teraz działań promujących miasto jest więcej. Przed radomskimi muzeami wciąż są otwarte szanse – że ich oferta zostanie uznana za atrakcyjną, więc także zwiedzających będzie więcej. A radomian muzea powinny uczyć historii ich miasta, zaszczepić wśród nich poczucie tożsamości i świadomość znaczenia tego miejsca.

\*\*\*

Na przełomie 2014 i 2015 r. ukazał się w Radomiu obszerny, piękny album pt. *Jacek i Rafał Malczewscy*, ułożony i zredagowany przez Zofię Katarzynę Posiadale. Wydany przez prywatnych wydawców, ale wspominam o nim, gdyż ukazał się po kilku latach zamiast, nie wydanego nigdy, katalogu muzealnej wystawy z 2011 roku. To wydawnictwo wyjątkowe z wielu powodów. Przez wiele osób uznany został za najpiękniejszy album Malczewskiego – starannie wybrane i ułożone obrazy



10. Fotografia Rafała Malczewskiego, 1905, kolekcja Muzeum, zdjęcie z albumu podarowanego przez Krzysztofa Malczewskiego

10. Photograph of Rafał Malczewski, 1905, the Museum Collection, a photograph from an album donated by Krzysztof Malczewski

(Fot. 1, 2, 4, 6, 9 – S. Fituch; 3, 8, 10 – P. Rogólski; 5, 7 – archiwum muzeum)

obu malarzy, w większości nieznanne obrazy Jacka z kolekcji prywatnych i obrazy Rafała świadczące o tym, że był wybitnym malarzem epoki międzywojnia. W albumie reprodukowanych jest 235 obrazów z 42 kolekcji prywatnych oraz z 17 muzeów i domów aukcyjnych. Zawiera m.in. wspomnienia Rafała Malczewskiego o ojcu, nigdy wcześniej w całości nie publikowane, a także tekst wybitnego pisarza Włodzimierza Odojewskiego o recepcji twórczości Jacka Malczewskiego w Niemczech i w Szwajcarii. Zwraca uwagę znakomity poziom reprodukcji! Album dedykowany jest Krystynie i Krzysztofowi Malczewskim (wnukowi Jacka, synowi Rafała oraz jego żonie), którzy podarowali rodzinne archiwum i obrazy Jacka Malczewskiego. Jest symbolicznym podziękowaniem niezującym darczyńcom, przez autorkę, która w ten sposób odwdzięczyła się za przyjaźń i zaufanie, i przez miasto Radom – raz jeszcze – za dar. Wcześniej, w 2008 r., Krystyna Malczewska otrzymała od władz miasta medal *Bene Merenti Civitas Radomiensis*.

## Bibliografia

<sup>1</sup> Wiśniewski J., „*Dekanat Radomski*”, Radom 1911, s. 164 i I-III (uzupełnienie).

<sup>2</sup> Apanowicz A., *Historia Muzeum Regionalnego w Radomiu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” Kraków 1966, tom 3, s. 9-29.

<sup>3</sup> *Informator. 50 lat Muzeum Regionalnego w Radomiu*, A. Apanowicz, W. Twardowski (red.), Radom 1973, s. 88.

<sup>4</sup> Bajek E., *70 lat Muzeum Radomskiego 1923–1993*, Muzeum Okręgowe, Radom 1993, s. 84.

<sup>5</sup> *Książd Jan Wiśniewski 1876–1943. Wystawa zorganizowana w 80-tą rocznicę ofiarowania przez ks. Jana Wiśniewskiego własnych zbiorów muzealnych*

miastu Radom, w 70-tą rocznicę otwarcia Muzeum Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Radomiu, w 50-tą rocznicę śmierci ofiarodawcy, M. Mordzińska (oprac.), Muzeum Okręgowe, Radom 1993, s. 32.

<sup>6</sup> Palacz T., *Ks. Jan Wiśniewski (1876-1943)*, w: T. Palacz, *Z pogranicza Orońska*, wydawca Inicjał Andrzej Palacz, Warszawa – Orońsko 2009, s. 165-278.

<sup>7</sup> Sekulski J., *Encyklopedia Radomia*, Radom 2009.

<sup>8</sup> *Magazyn Muzealny Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu 2010 r.*, M. Szewczuk (red.), Radom [2011], s.18.

<sup>9</sup> *Magazyn Muzealny Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu 2011 r.*, M. Szewczuk, M. Kwiatkowska-Rzodeczko (red.), Radom [2012], s.18.

<sup>10</sup> Szot-Wróblewska M., *Katalog wystawy Przeszłość – przyszłość. Ksiądz Jan Wiśniewski 1876-1943, w 70. rocznicę śmierci*, Krępa Kościelna 2013, s. 24.

<sup>11</sup> *Jacek Malczewski znany i nieznan. Jubileusz 90. lecia Muzeum im Jacka Malczewskiego*, I. Pulnar-Ferdjani, P. Szymalak (aut. i oprac.), Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom 2013, s. 180.

<sup>12</sup> Szewczuk M., *Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu po dwudziestu dwóch latach*, „Muzealnictwo” 2013, t. 54, s. 117-124.

<sup>13</sup> *Jacek i Rafał Malczewscy*, Z..K. Posiadała (konc. i red.), R. Malczewski, W. Odojewski, Z. K. Posiadała, P. Szymalak (teksty), J. Wójcik (proj. graf.), B. Towpik-Roszkiewicz (wyd.), Radom 2014, s. 328.

**Streszczenie:** W 2013 r. Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu obchodziło jubileusz 90-lecia. Z tej okazji zorganizowano wystawę jubileuszową i wydano katalog dzieł patrona muzeum, Jacka Malczewskiego (52 obrazy, 64 rysunki oraz wiersze). Wystawa jubileuszowa – wzorowana na XIX-wiecznych – prezentowała w największej klasycystycznej sali zbiory wielu dziedzin: archeologii, historii, sztuki dawnej i nieprofesjonalnej, przyrody, a także oddziału Muzeum Sztuki Współczesnej. Jubileusz był okazją, by przypomnieć historię muzeum i wskazać osoby zasłużone. A także zastanowić się, jaką rolę może odegrać muzeum w dużym mieście (220 tys. mieszkańców), o długiej historii, kiedyś przemysłowym i przez pewien czas wojewódzkim, w którym nie ma już wielu zakładów przemysłowych – i znów jest miastem powiatowym.

Już w XIX w. istniały w Radomiu dwie poważne prywatne kolekcje: malarstwa, zgromadzona przez aptekarza, Karola Hoppena (1798–1849); numizmatów, stworzona przez Teofila Rewolińskiego (1821–1899), lekarza guberni radomskiej. Początki muzeum w Radomiu to rok 1909, kiedy ksiądz Jan Wiśniewski (1876–1943), historyk regionalista, kolekcjoner, patriota, udostępnił zwiedzającym swoje prywatne zbiory pamiątek jako Muzeum Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. W 1913, wyjeżdżając z Radomia, część zbiorów podarował radomskiemu oddziałowi Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Muzeum otwarto w 1923 r. W czasie okupacji w zamkniętym dla publiczności muzeum malarz i twórca zbiorów etnograficznych, Stanisław Trzebiński, prowadził (pod nadzorem gestapo) prace inwentaryzacyjne, a po ich zakończeniu został w 1942 r. aresztowany i wywieziony do Auschwitz (gdzie zmarł w 1943 r.). W 1945 r. powstało Muzeum Miejskie przy ul. Nowotki; w 1964 zostało przemianowane na Muzeum Regionalne, a w 1975 przekształcone w Muzeum Okręgowe. Od 1991 r. główną

siedzibą muzeum jest gmach dawnego kolegium pijarów w Rynku. W 1993 r. otrzymało imię największego z artystów urodzonych w Radomiu, Jacka Malczewskiego. Od 1999 r. nazywa się Muzeum im. Jacka Malczewskiego.

Pierwsze dwa obrazy zakupił Radom od artysty w latach 20. XX w., zgodnie z uchwałą Rady Miejskiej z 30.06.1925 r., by uczcić 50-lecie jego pracy twórczej. Każda z osób kierujących muzeum w ostatnim półwieczu zakupiła przynajmniej jeden ważny obraz Malczewskiego. Pierwsze ważne dzieło zakupiła w 1960 r. Anna Apanowicz (1915–2010) *Zatrutą studnię z chimera* (z 1905 r.); jako pierwsza zaczęła tworzyć w Radomiu galerię malarstwa. Potem kupowali znakomite dzieła Malczewskiego kolejni dyrektorzy: Tomasz Palacz w 1977 *Zatrutą studnię z autoportretem* (z 1916), Janusz Pulnar w 1986 *Autoportret z Muzą* (1908), a Adam Zieleziński w 2010 *Scenę alegoryczną z portretem siostr* (z 1921 r.). Najdłużej tworzyła te zbiory Zofia Katarzyna Posiadała – w muzeum pracowała w latach 1976–2011. Wybierała prace do zakupu, ale zdobywała też zaufanie wnuka malarza, Krzysztofa i jego żony Krystyny, którzy podarowali muzeum archiwum rodzinne i obrazy.

Muzeum prezentuje jako wystawy stałe malarstwo Jacka Malczewskiego i galerię malarstwa polskiego XIX i XX wieku, a także wystawy archeologiczne i przyrodnicze, ale wciąż nie ma stałej wystawy poświęconej historii Radomia. Organizuje wiele wystaw zmiennych, ze wszystkich dziedzin, najważniejsze są wystawy sztuki i z zakresu historii. Ważnym wydarzeniem była np. wystawa (w 2010 r.), zorganizowana z okazji 650-lecia kościoła farnego w Radomiu. A wśród wystaw sztuki – „Jacek i Rafał Malczewscy” (w 2011 r.), która pokazywała także wysoką rangę malarstwa syna, Rafała. Kolekcja obrazów Jacka Malczewskiego to ważny punkt w programie promocji miasta i to jego obrazy decydują o tym, że przyjeżdżają do Radomia turyści. Muzea stwarzają szansę, by Radom był miastem odwiedzanym przez turystów.

**Słowa kluczowe:** jubileusz, muzeum, Radom, Jacek Malczewski (1854–1929), Jan Wiśniewski (1876–1943).

### Mieczysław Szewczuk

Absolwent UMK w Toruniu – polonista, historyk literatury XX w., a także Podyplomowego Studium Muzeologicznego na UJ – specjalizacja: historia sztuki; od 1975 r. pracuje w radomskim muzeum: od 1979 realizował program przywrócenia Radomowi roli ważnego ośrodka sztuki współczesnej, twórca wystaw i zbiorów sztuki 2 poł. XX w., starszy kustosz, 1991-2013 kierownik oddziału Muzeum Sztuki Współczesnej; autor kilkuset tekstów o sztuce współczesnej, artystach, wystawach, muzealnej kolekcji – w katalogach, albumach, książkach zbiorowych, czasopiśmie; e-mail: mszewczuk@muzeum.edu.pl

Numer.

Data i Numer reskryptu  
Kommissyi Rządowej Wy-  
znani Religijnych i Oświecenia  
Publicznego lub innego dowo-  
du, na mocy którego napi-  
sano do Inwentarza wola-  
sności Muzeum Sztuk Pię-  
knych w Warszawie.

Nazwa  
In

porządkowy

Inwentarza

1400

284.P.H.  
703.B.9.

Лейкентеел Варшавский  
Учебное искусство отъ 26  
Октября 1906. г. №  
24233. (: Р.и. №130 и  
139 Журн. Музей.)

Лейкентеел  
Оригина  
ная на и  
кушленная  
картин

01.

Мозе

Лейкентеел



# BADANIA PROWENIENCYJNE W EUROPIE I STANACH ZJEDNOCZONYCH

## PROVENANCE STUDIES IN EUROPE AND THE USA

**Maria Romanowska-Zadrozna**

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

**Abstract:** The term „provenance” which describes the history of the ownership of works of art, etymologically originated from Latin, and in Polish meant „origin” or „income”. When it comes to art objects, both terms have a certain correlation – the better-documented the origin, the higher the value of the object, which influences its market price and academic significance.

The deliberate falsification of provenance was the result of the desire to make a profit, interest potential buyers in the subject for sale, raise prices or disguise the true fate of the object. Misreading ownership titles led to its unconscious falsification.

Provenance studies gained great importance in cases related to war confiscations, plunder, thefts and interiors, as a result of which works were deprived of their origin. Painstaking research is often required in order to restore their history to them.

Partially unresolved cases as a consequence of World War II of cultural goods returned in the 1990s under pressure from the Jewish lobby. During conferences in Washing-

ton (1998), Vilnius (2000) and Prague (2009), declarations urging museums to review their collections for exhibits of unknown origin or which had gaps in their histories between 1933-1945 were adopted. In 2000, the American Association of Museums [now the American Alliance of Museums - translator’s note] published a handbook of provenance studies, and since 2003 the website *The Nazi-Era Provenance* enables American museums to publish the results of such studies. Centres for registering, analysing and seeking war losses and carrying out provenance studies have been founded in Europe, including in Poland.

The complicated fate of Polish collections during and after World War II impinge on the scope and need of such studies. Objects transported from German repositories which remained unidentified lost their provenance. Works lent to decorate governmental offices and relocated without the consent of the proprietor were also covered.

Recently published catalogues of museum and private collections are examples of reliable provenance studies.

**Keywords:** provenance studies, provenance, museums, databases, war losses, ownership title.



Wywodzące się z łaciny słowo „proweniencja”<sup>1</sup>, zakorzenie od wieków w polszczyźnie, oznacza „pochodzenie”, względnie „dochód”. Choć przed pięćdziesięciu laty w realiach państwa komunistycznego, które programowo lekceważyło prawa własności, szczególnie dawne, Witold Doroszewski ogłosił to słowo za przestarzałe<sup>2</sup>, to jednak ono nadal funkcjonuje, zyskując wręcz na aktualności. W odniesieniu do dóbr kulturalnych wydaje się terminem nie do zastąpienia, *nomen omen* w obu uzależnionych od siebie leksykalnych znaczeniach. Najlepiej o tej zależności świadczy sytuacja dzieł trafiających na rynek – w normalnych warunkach wówczas, gdy obiekt przedstawiany jest bez świadectw pochodzenia, jego wartość w oczach nabywców gwałtownie maleje, co z wielu względów uznać wypada za reakcję zdrową.

Obok analizy i opisu dzieła sztuki oraz ustalenia jego atrybucji to właśnie wywód proveniencji, czyli przedstawienie dziejów obiektu, należy do podstawowych zadań historyka sztuki. Noty proveniencyjne potwierdzają autentyczność dzieła, informują o jego losach, pozwalają określić znaczenie i wskazują przysługujące mu miejsce w narodowym, czy światowym dziedzictwie. Rzetelnie przeprowadzone badania proveniencyjne w wypadku sprzedaży lub zakupu dają kolekcjonerom gwarancję legalnego pochodzenia przedmiotu i wpływają korzystnie, stabilizując go na rozwój rynku sztuki. Potwierdziwszy zgodność tytułu własności z prawem, podnoszą rangę obiektu i wartość zbiorów. Wątpliwości co do legalności lub wręcz zgłaszane pretensje prawne, zwłaszcza w przypadkach uzasadnionych roszczeń w zakresie strat wojennych i dzieł przemieszczonych w wyniku powojennych „zawirowań” historycznych, mogą wplątać muzea lub kolekcjonerów w długotrwałe kłopotliwe spory i spowodować dotkliwe straty materialne<sup>3</sup>. Z drugiej strony potwierdzona lub choćby źródłowo uprawdopodobniona przynależność do jakiejś dawnej znanej kolekcji sprawia, że obiekt poza niewątpliwymi własnymi walorami estetycznymi lub związkami ze znanym twórcą, względnie jego warsztatem, zdobywa *sui generis* legendę i zaczyna być postrzegany przez pryzmat tego dawnego związku, zyskując sławę i znaczenie. W ten sposób nie tylko autentyczność obiektu zostaje udokumentowana, ale także odsłaniają się tajemnice jego oddziaływania i funkcjonowania w środowisku, podkreślana wartość kulturowa i narodowa dzieła. Odrzucenie lub zlekceważenie jakiegoś elementu z dziejów obiektu, świadome bądź nieświadomione, w prosty sposób odziera go z wartości.

Przyjrzyjmy się choćby zapisom proveniencyjnym dotyczącym pewnego niewielkiego olejnego autoportretu Rembrandta van Rijn<sup>4</sup> i zastanówmy się chwilę nad pieczołowitością, z jaką starano się odtworzyć dzieje tego obiektu. Obecnie należy do zbiorów Indianapolis Museum of Art, a trafił do nich w 1959 r., ofiarowany z kolekcji George’a Henry’ego Aleksandra Clowesa (1915–1988). Niegdyś był to jednak obraz związany z polskimi zbiorami, początkowo z kolekcją Adolfa Jana hr. Husarzewskiego (1790–1855), który nabył go w Wiedniu około 1840 r., a później Andrzeja ks. Lubomirskiego (1862–1953), ordynata przeworskiego, a właściwie jego żony Eleonory z Husarzewskich, Andrzejejowej ks. Lubomirskiej (1866–1940), wnuczki Adolfa Jana<sup>5</sup>. Zarówno w korpusie malarstwa Rembrandta zestawionym w ramach Rembrandt Research Pro-

ject (RRP)<sup>6</sup>, powstałym w 2006 r. opracowaniu Stephanie S. Dickey związanym z wystawą „Rembrandt Face to Face”<sup>7</sup>, jak i w notach zamieszczonych na stronach internetowych muzeum<sup>8</sup> dzieje obrazu zostały omówione szczegółowo od chwili jego sprzedaży w Wiedniu około 1840 r. przez nieznanego z nazwiska dyplomata holenderskiego, aż po przekazanie rembrandtowego autoportretu do Indianapolis Museum of Art i umieszczenie go w wydzielonym pawilonie kolekcji fundacji Clowesa. Nie zabrakło też wzmianki o sprzedaży obrazu w 1951 r. przez Jerzego Rafała ks. Lubomirskiego (1887–1978) za pośrednictwem Frederick Mont and Newhouse Galleries w Nowym Jorku. Pojawiły się nawet uprawdopodobnione informacje o wcześniejszym wystawieniu go na aukcji w Amsterdamie, która odbyła się 22 września 1783 roku<sup>9</sup>. Jednak w tej skrupulatnej prezentacji nie chodzi wcale o osiągnięcie jakiegoś nadzwyczajnego mistrzostwa w odtwarzaniu dziejów cenionego obiektu, ale o potwierdzenie jego autentyczności, odnotowanie kolejnych przemieszczeń i kolejnych ważnych etapów odkrywania prawdy o tym dziele i jego recepcji, a te są związane ściśle z jego dziejami. Abrahama Brediusa (1855–1946) uznano za pierwszy z autorytetów rembrandtologicznych, który dostrzegł w tym autoportrecie autentyczne dzieło wielkiego malarza i w 1897 r. informację o tym podał do wiadomości publicznej. W tym wypadku, choć dziwić może brak wzmianki o wystawieniu go w Amsterdamie z okazji koronacji królowej Wilhelminy, to jednak wszystko prowadzi do wykazania, że obrazem interesowały się wielkie autorytety w dziedzinie rembrandtologii i na każdym etapie dokładano starań, by posłużwszy się najdoskonalszymi metodami, wykluczyć w ocenie dzieła wszelkie wątpliwości. I to nie do końca się udało, bo dla autorów korpusu (ok. 1971 r. Joshua’y Bruyn, Simona Leviiego, Ernsta van der Weteringa) za sprawą dostrzeżonych drobnych niedociągnięć obraz – dla jednych – pozostał kopią, a właściwie repliką, *Autoportretu w berecie, z otwartymi ustami* z Moa Museum w nadmorskim kurorcie Atami w Japonii, powstałą zrazu jako wariacja ulubionego tematu po kilkakroć powtarzanego przez Rembrandta, później rozwiniętą w wierną kopię oryginału z Atami – dla innych (m.in. Ernsta van der Weteringa po 2001 r.) – wspinałym arcydziełem wielkiego mistrza, które ze względu na utralone niedoskonałości oblicza malarza i na wykryty monogram RHL z czasów pobytu w Lejdzie, kładziony na mokrej farbie, widzieliby pośród pierwszych, najwcześniejszych autoportretów Rembrandta<sup>10</sup>. W tym wypadku podanie dokładnej proveniencji dzieła nie było wynikiem dostosowania się do jakichś narzuconych reguł, lecz doskonałym środkiem do ukazania wielkości tego skromnego rozmiarami portretu i narzędziem wspomagającym jego analizę i interpretację.

Holandia, ojczyzna Rembrandta, jest przykładem kraju, w którym dość wcześnie uznano i zaakceptowano konieczność prowadzenia wnikliwych analiz proveniencyjnych, doceniając ich wyjątkowe znaczenie i miejsce w kompleksowych badaniach nad dziełami sztuki i twórczością poszczególnych artystów. W celu śledzenia losów obrazów flamandzkich i holenderskich malarzy założono w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) kartotekę, w której odnotowuje się wszelkie dostrzeżone przemieszczenia dzieła sztuki, szczególnie zmiany właścicieli. RKD, instytucja znana też pod angielską nazwą Netherlands Insti-



1. Rembrandt van Rijn, *Autoportret*, obecnie w Indianapolis Museum of Art  
1. Rembrandt van Rijn, *Self-portrait*, currently in the Indianapolis Museum of Art

tute for Art History, dzięki gromadzonej dokumentacji i tej szczególnej kartotece uznano za jeden z najważniejszych na świecie ośrodków udostępniających informacje z dziedziny historii sztuki od późnego średniowiecza do czasów współczesnych, obejmujące malarstwo, rysunek i rzeźbę, a także sztukę monumentalną, media i projektowanie. Na zbiory RKD składa się z pięć kolekcji: 1) dokumentacji wizualnej zawierającej ponad 6 000 000 fotografii, reprodukcji i przezroczy oraz dodatkowo mikrofilmy ze skopiowanymi zasobami instytucji o podobnym charakterze, jak: Witt Library w Londynie i Bildarchiv Foto Marburg; 2) dokumentacji konserwatorskiej pozyskanej zarówno od instytucji, jak i osób indywidualnych obejmującej zdjęcia w podczerwieni, rentgenowskie, analizy próbek farb itp.; 3) dokumentacji archiwalnej obejmującej około 1000 metrów archiwalnych materiałów dotyczących artystów i ich środowiska, historyków i krytyków sztuki, i jakże ważnych dla badań proveniencyjnych antykwariuszy, marszandów i kolekcjonerów, a także konserwatorów oraz tych artystów, którzy podejmują działania w sztukach wizualnych i projektowaniu; 4) dokumentacji prasowej RKD zawierającej ponad 2 000 000 wycinków z gazet oraz ulotki i foldery dotyczące wszystkiego, co wydarzyło się w świecie sztuki; 5) biblioteki liczącej 450 000 druków zwartych, która obejmuje różne publikacje – począwszy od monografii, wczesnych wydań i rzadkich druków aż do ogólnej literatury o sztuce oraz 150 000 katalogów aukcyjnych<sup>11</sup>. Zbiory RKD, w których uznano informacje dotyczące proveniencji za nieodzowne pełnią ważną rolę dla badaczy z całego świata, z których wielu na co dzień lub choćby od święta otwiera witryny internetowe RKD, by

szybko coś sprawdzić czy zestawzić materiał porównawczy.

Z inicjatywy RKD i Royal Picture Gallery Mauritshuis w Hadze założony został ogólnie dostępny portal internetowy Rembrandt Database. Research Resource on Rembrandt Paintings, poświęcony twórczości Rembrandta. Jako projekt pilotażowy pojawił się w 2008 r., a we wrześniu 2012 r. nastąpiła oficjalna inauguracja jego wersji beta. Ma służyć wszechstronnym badaniom nad spuścizną tego artysty<sup>12</sup>, bo pomysłodawcy i twórcy portalu poprzez udostępnianie dokumentacji i wyników także nowych poszukiwań i opracowań oraz międzynarodową współpracę chcieliby uczynić z Rembrandt Database najważniejsze narzędzie do badań nad obrazami wielkiego mistrza. Dzieła zamieszczone w witrynach oprócz metryczki z podaniem właściciela, opatrzone zostają informacjami dotyczącymi proveniencji, wystaw, bibliografii, historii konserwacji i rozwoju badań. Towarzyszy im dokumentacja techniczna obejmująca ekspertyzy, opinie, dokumentację konserwatorską, fotografie w świetle naturalnym, podczerwieni, ultrafiolecie oraz w promieniach rentgenowskich, czy efekty analizy pobranych próbek i badań podobrazia. Twórcom Rembrandt Database przyświecają podobne cele, jak niegdyś autorom korpusów twórczości wybitnych artystów – Rembrandta van Rijn<sup>13</sup> czy Paula Petera Rubensa<sup>14</sup> – a w obu przypadkach badania proveniencyjne odgrywają istotną rolę, są ważnym polem działań badawczych.

Przechodząc od teoretycznych ideałów na grunt całkiem przyziemnych zastosowań analiz proveniencyjnych w działaniach, które podejmowane bywają nie tylko ze szczytnych pobudek umiłowania prawdy, podkreślić należy, że wiedza o dobrym, legalnym pochodzeniu obiektu też bywa mocno pożądana, choć nader często wydaje się nieosiągalna. W przypadku prób wprowadzenia obiektu do obiegu handlowego wywód pochodzenia zyskuje wymierne, często ogromne znaczenie. Jak wielkie, niech świadczą liczne świadome i nieświadome próby „doskonalenia” proveniencji. Dorabianiem fałszywych dzieł zajmują się z mniejszą lub większą wprawą osoby, które parają się nielegalnym handlem dobrami kulturalnymi; nagminnie mamy z tym do czynienia w wypadku obrotu przedmiotami archeologicznymi, choć proceder ten dotyka też dzieł sztuki i wyrobów artystycznych. Służbom policyjnym, narodowym i międzynarodowym, dobrze znane są procedury wielokrotnego przemieszczania obiektów z kraju do kraju, szczególnie do państw, które nie podpisały międzynarodowych konwencji zapobiegających nielegalnemu obrotowi dziełami sztuki takich, jak Konwencja UNESCO z 1970 r., czy Konwencja UNIDROI z roku 1995. Po kilku, czasem kilkunastu latach przedmiot wywieziony zostaje ponownie przemieszczony, nawet może powrócić do kraju, z którego go zabrano, jednak wraca już z długą historią dobrze udokumentowanej przynależności do kilku bardziej lub mniej znanych kolekcji. Inną metodą pozyskiwania legalnego pochodzenia, wskazywaną także przez służby policyjne, jest wystosowanie prośby do jakiegoś szanowanego powszechnie eksperta lub znanego muzeum o ocenę obrazu, oczywiście bez poinformowania, że został skradziony lub wręcz sfalszowany. W treści pisma standardowo winno pojawić się pytanie, czy to dzieło należące niegdyś do zacnego pradziadka lub starej ekscentrycznej ciotki można faktycznie uznać za dzieło znanego malarza tak, jak to podaje rodzinna legenda. I dla piszącego

nie ma znaczenia, czy ręka mistrza zostanie potwierdzona, czy obraz będzie przypisany warsztatowi, czy uznany za kopię nieznanego oryginału. Istotne będą w treści ekspertyzy słowa: *uprzemie informujemy, że obraz należący niegdyś do Pańskiego pradziadka jest...* Dzięki temu sformułowaniu obraz o nielegalnym pochodzeniu zyskuje początek swojej „legalnej” historii, a jego dysponent może podjąć próbę wystawienia go na sprzedaż.

Bywało też, że jakiemuś dziełu sztuki z nieznanymi powodów, może po to, by przydać mu wartości i znaczenia, dopisywano do zarysu dziejów przynależność do jakiejś znakomitej kolekcji z „dalekiego kraju”. Trudno właściwie definitywnie orzec jakie intencje przyświecały niegdyś ludziom, którzy postanowili ogłosić, że przedstawienie *Madonny z Dzieciątkiem* (ok. 1465–1475) pędzla Simona Marmiona (ok. 1425–1489), obecnie z National Gallery of Victoria w Melbourne<sup>15</sup>, należało niegdyś do książy Czar-toryskich z Krakowa, właścicieli jednej z najszlachetniejszych i najstarszych kolekcji w Polsce. Prawdopodobnie chodziło o przydanie znaczenia i o podbicie wartości dzieła, sprawa bowiem nie jest nowa, i co pewien czas powraca echem, budząc nadzieje jednych i niepokój innych. Obraz został kupiony w 1954 r. ze środków Felton Bequest, nieprawdopodobnie zasobnego funduszu, właściwie trustu filantropijnego, który już dawniej po rewolucji październikowej od bolszewików skupował dla australijskiej galerii bezcenne dzieła sztuki, które dla podratowania gospodarki sowieckiej i doli zwierzchności usuwano niemal masowo ze składnic i starych rosyjskich muzeów, w tym z Ermitażu. Powojenne

i późniejsze swobodne puszczenie w obieg publiczny fałszywych informacji o pojawieniu się gdzieś tam obiektu, który może być poszukiwaną stratą wojenną, należącą niegdyś do tej czy innej znanej kolekcji, można porównać z nadaniem ogromnemu okrętowi kursu na mieliznę – usilne próby zweryfikowania pogłoski, choćby zidentyfikowania obrazu jako straty wojennej, spełzły na niczym. Jednak cel tych, którzy niegdyś rozpowszechniali fałszywe informacje o domniemanym pochodzeniu, został chyba osiągnięty.

Zasadniczo próby „udoskonalenia” proveniencji oparte są zwykle na jakiejś prawdziwej, lub choćby tylko prawdopodobnej, przesłance. W przypadku obrazu *Św. Iwo wspomagający biednych* Jacoba Jordaensa, będącego przed II wojną światową w zbiorach Schlesisches Museum für bildenden Künste we Wrocławiu, który w 2008 r. został wykryty na aukcji w Londynie, punktem wyjścia do zafalszowanego wywodu proveniencyjnego był fakt prowadzonej przez niemieckie muzea w latach 30. XX w. wyprzedaży pewnej grupy obrazów. Wcześniej tym wątkiem opowieści posłużono się już z sukcesem podczas licytacji w domu aukcyjnym Sotheby’s w Nowym Jorku, gdzie podano informację o kupieniu tego obrazu ze zbiorów muzealnych. W domu aukcyjnym nikt tej dziwnej opowieści nie zakwestionował i nie zwrócił uwagi na oczywisty fakt, że w Niemczech w latach trzydziestych, pozbywano się, często pod pretekstem, jedynie obiektów tzw. sztuki zwyrodniałej, a nie dzieł czołowych barokowych malarzy. W Londynie utrzymywano zatem nadal, że wrocławskie muzeum w 1933 r. sprzedało obraz *Św. Iwo* Jordaensa podczas gdy faktycznie pozostawał on w zbiorach. W 1942 r. został ewakuowany przez śląskiego konserwatora zabytków Güntera Grundmanna do składnicy na zamku Hehenzollernów w Kamenz, obecnie Kamieniec Żąbkowicki, a co więcej, w roku jego złożenia w zamkowej składnicy został wraz z innymi ewakuowanymi obrazami ubezpieczony od pożaru. Związane z tymi działaniami dokumenty wystarczyły do zdjęcia obrazu z aukcji<sup>16</sup>. Kolejne archiwalia, potwierdzające przynależność obrazu do zbiorów w czasie wojny, dostarczone później przez służby dyplomatyczne z Muzeum Narodowego we Wrocławiu wprost do domu aukcyjnego w Londynie, zdecydowały o zwrocie obrazu i oddaleniu fałszywych zapisów z proveniencji.

W innym przypadku ewidentnie wyprowadziło ekspertów w pole błędne odczytanie znaków własnościowych cara Mikołaja I wybitych na aplice z kolekcji króla Stanisława Poniatowskiego z Łazienek Królewskich. Sięgnęli w narracji po konstrukcję niezwykle wymyślną, mocno naciąganą i z gruntu nieprawdziwą. Zastanawiający dla nich znak Ł, przypominający nieco funta szterlinga £, został odnotowany wraz z następującym po nim numerem i pozostawiony bez komentarza, natomiast literę M pod koroną zinterpretowano jako znak własnościowy Maksymiliana, księcia Lichtenberga (1817–1852), który w 1839 r. ożenił się z księżniczką Marią, córką cara Mikołaja I i w ten sposób zyskał jakoby tytuł do używania rosyjskiej carskiej korony nad inicjałem swojego imienia. Błędne koncepcje i nieudolne próby odszyfrowania znaków własnościowych nie pozwoliły ekspertom Sotheby’s ustalić prawidłowej proveniencji obiektu i rozpoznać w aplice oczywistej polskiej straty wojennej. To, co dla polskiego badacza byłoby jasne, dla zagranicznego specjalisty stało się zagadką nie do rozwiązania. Któż bowiem mógł przypuszczać, że własność cara nie jest sygno-



2. Simon Marmion, *Madonna z Dzieciątkiem*, obecnie w National Gallery of Victoria w Melbourne

2. Simon Marmion, *The Virgin and Child*, currently in the National Gallery of Victoria in Melbourne



3. Jacob Jordaens, *Święty Iwo wspomagający biednych*, przed II wojną światową w Schlesisches Museum für bildenden Künste we Wrocławiu, obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu

3. Jacob Jordaens, *Saint Ivo, Advocate of the Poor*, before World War II in the Schlesisches Museum für bildenden Künste in Wrocław, currently in the National Museum in Wrocław



4. *Aplika z głową Meduzy*, przed II wojną światową w Państwowych Zbiorach Sztuki w Łazienkach Królewskich w Warszawie

4. *Applique with the head of Medusa*, before World War II in State Art Collections at the Royal Łazienki Palace in Warsaw

wana cyrylicą, że nawet jeśli zastosowano alfabet łaciński, to dlaczego użyto inicjału polskiej wersji imienia Mikołaj, a nie powszechnie znanej francuskiej Nicolas, albo że znak £, nieznaną literą alfabetu, dla nas oznaczającą kolekcję, może być związana z miejscem przechowywania obiektu. Zamiast pozostawić niezrozumiałe oznakowanie bez komentarza, stworzono zafalszowaną proveniencję, by nie obniżyć wartości wystawianego obiektu<sup>17</sup>.

W praktyce badawczej niejednokrotnie możemy mieć też do czynienia z przejawami tendencji przeciwnej, zmierzającej do celowego, bądź do nieświadomego zacierania proveniencji. Podczas podejmowanych działań rewindykacji polskich strat wojennych natrafiano na przypadki świadomego usuwania znaków własnościowych. Tak było w przypadku odnalezionego w Pałacu w Pawłowsku dzieła Pompeo Battoniego *Apollo i dwie muzy* z Galerii Obrazów w Wilanowie. Jedynymi śladami po znakach własnościowych na odwrociu były pozostałości kleju w miejscu nalepek i gruba warstwa ugrowej farby świadcząca o niezbyt wyrafinowanym sposobie ukrycia proveniencji. Dopiero w podczwerni spod farby wyłonił się numer inwentarza i owalna pieczęć z napisem „Gallerie de Willanowa”<sup>18</sup>.

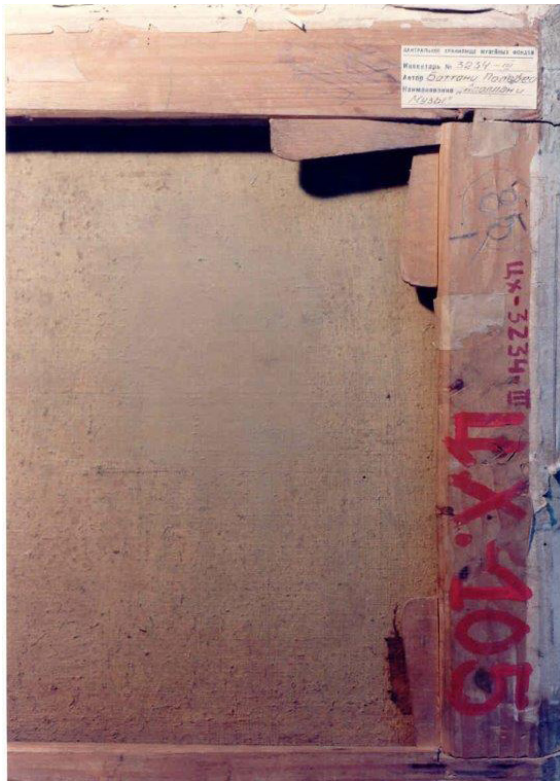
Z kolei wystawiony w Stanach Zjednoczonych, w domu aukcyjnym Grogan & Company w Dedham pod Bostonem, obraz Józefa Brandta *Czaty* został pozbawiony części syg-

11. Catherineberg, Finland 1977



5. Znaki własnościowe wybite na aplice np. M pod koroną, £ 199

5. Ownership marks minted on the appliqué, e.g. M below the crown, £199

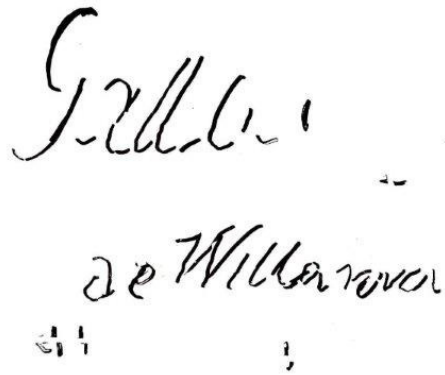


6. Fotografia podobrazia wykonana w Pałacu w Pawłowsku podczas oględzin obrazu Batoniego

6. Photograph of a canvas base taken in the Palace in Pavlovsk during the examination of a painting by Batony

natury, aby przypadkiem nie naprowadzała na właściwą proveniencję. Z podpisu zamieszczonego w lewym dolnym rogu *Józef Brandt I z Warszawy* zniknął drugi człon<sup>19</sup>.

Rozpraszanie kolekcji, nawet w ramach jednego zbioru, nieuchronnie prowadzi do zacierania proveniencji. Taki los spotkał skonfiskowane po upadku powstania listopadowego zbiory Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które przewieziono do Petersburga, zostały włączone do carskich



7. Odrisy znaków własnościowych Galerii w Wilanowie, które ukazały się w podczerwieni, skan rysunku wykonanego przez konserwatorki

7. Copy of ownership marks of the Gallery at Wilanów which appeared in the infrared scan of a drawing made by conservators

kolekcji. Jeszcze przez pewien czas pochodzenie muzealiów było możliwe do uchwycenia i można je było zidentyfikować. Z biegiem lat obiekty przemieszczano, rozpraszano i opisywano z coraz to nowszymi numerami inwentarzy, ztraciły więc swoją proveniencję, czasami nawet na zawsze. Przykładem badań mających na celu przywrócenia pierwotnej tożsamości składnikom historycznych zbiorów są prace Zofii Strzyżewskiej, m.in. nad rekonstrukcją kolekcji broni Henryka Dąbrowskiego, należącej niegdyś do Warszawskiego Towarzystwa Naukowego<sup>20</sup>.

Badania nad dawnymi polskimi kolekcjami oraz dziejami pamiątek historycznych i dzieł sztuki pochodzących z tych kolekcji okazały się bardzo istotne w chwili rewindykacji polskiego dziedzictwa po I wojnie światowej i wojnie polsko-bolszewickiej 1920 roku<sup>21</sup>. Duże zasługi na polu propagowania tego typu poszukiwań i analiz ma Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości (TONZP), ogromne znaczenie miały wykazy i opracowania archiwistów, bibliotekarzy, starożytników i historyków sztuki. Wyniki prowadzonych przez nich prac wykorzystane zostały w działaniach Komisji Rewindykacyjnej oraz Komisji Mieszanej i przyczyniły się do odzyskania znacznej liczby polskich zabytków z terytorium Rosji Sowieckiej. Na podstawie sporządzonych wcześniej wykazów przedstawiono do rewindykacji dzieła sztuki przywłaszczane przez zaborcę od końca XVIII w., bądź wywiezione w początkach I wojny światowej i rozlokowane w głębi imperium<sup>22</sup>. Wycofując się pod naporem niemieckiej armii



8. Jedna z sal Zbrojowni w Carskim Siole

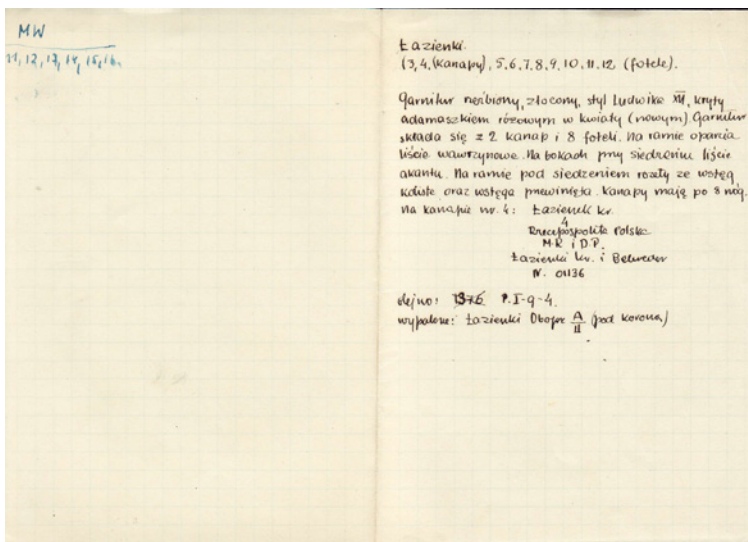
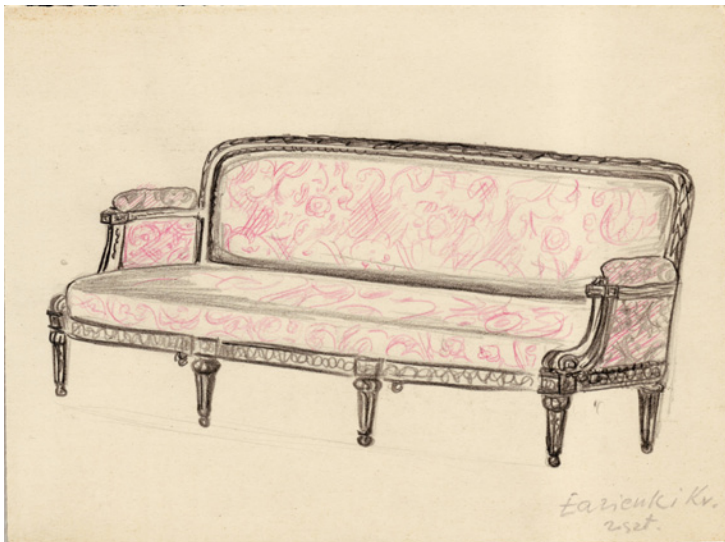
8. One of the Armoury Rooms in Tsarskoye Selo

Rosjanie zabrali niemal wszystko z gmachów historycznych, służących im za siedziby urzędów lub będących własnością rosyjskiego cara. Po ustąpieniu rosyjskiej administracji TON-ZP przejęło opiekę nad ograbionymi ze zbiorów gmachami. Trudno też w tych wysiłkach na rzecz poznawania skarbów polskich kolekcji i ich przemieszczeń przecenić wkład Edwarda Chwalewika. W 1916 r. zestawił on i opublikował *Zbiory polskie* rejestrujące zasoby muzeów, archiwów, bibliotek, gabinetów i galerii oraz wszelkich zbiorów pamiątek przeszłości w *ojczyźnie i na obczyźnie* – był to nader istotny wkład w proces dokumentowania proveniencji cennych obiektów pochodzących z polskich kolekcji artystycznych i starożytnych<sup>23</sup>.

To wszystko, co się działo z dziełami sztuki i całymi kolekcjami artystycznymi w okresie I wojny światowej, tuż po jej zakończeniu i podczas wojny polsko-sowieckiej, i co już wówczas wywoływało przerażenie, stanowiło zaledwie preludium do dalszych ich losów w burzliwej historii Polski. Złożyły się na nią: bezprecedensowa masowa grabież dóbr kulturalnych dokonywana przez aparat państwowy Trzeciej Rzeszy i poszczególnych jej dygnitarzy różnych szczebli, a także kwitnąca w jej cieniu grabież spontaniczna w okresie od przejścia władzy przez narodowych socjalistów w 1933 r., *Anschluss* Austrii w 1938 r., bezwzględny podbój Polski w 1939 r., okupacyjną eksploatację, następnie kolejne zdobycze terytorialne i kolejne okupacje, niezborną ewakuacją z terenów oddawanych w walce, upadek Trzeciej Rzeszy w 1945 r., później zaś przejścia zrabowanych skarbów przez wojska aliantów i ich administrację, które w idei miało prowadzić do sprawiedliwej rewindykacji dóbr i rekompensat, ale niestety stwarzało nierzadko okazję do dalszych grabieży na rzecz państw, organizacji, instytucji i poszczególnych osób. Niemieckie, niezgodne z prawem zabezpieczenia dóbr kulturalnych na okupowanych terenach, masowe ich konfiskaty na rzecz Rzeszy Wielkoniemieckiej i jej szaleńczego Führera, kontrolowana i niekontrolowana grabież,

wymuszenia sprzedaży i licencjonowany obrót dziełami sztuki na wielką skalę, policyjne rekwizycje, jakże często nierejestrowane, wywłaszczenie kolekcjonerów zabijanych przez gestapo lub specjalne grupy operacyjne, względnie wysyłanych do obozów koncentracyjnych, grabieżcze zarządy powiernicze majątków – wszystko to miało zapewnić dobrobyt i poczucie wyższości elicie Trzeciej Rzeszy, zaspokoić żądzę posiadania dóbr kulturalnych, niegdyś dla nich niedostępnych, i realizację ich drobnomieszczańskich marzeń o wielkim życiu kosztem krwi, upodlenia i nędzy milionów innych, tych, których nawet nie uznawali za godnych praw i miana człowieka. W efekcie, działania podejmowane przez funkcjonariuszy Trzeciej Rzeszy spowodowały masowe przemieszczenia, zniszczenia bądź rozgrabienie niebywałej liczby obiektów różnego typu i rodzaju: od małych, niezwykle cennych wyrobów złotniczych i starożytnych monet po gigantycznych rozmiarów gobeliny, od niewielkich rysunków i grafik po ogromne wizje malarskie, od drobnych gotyckich Madonn po całe poliptyki, od kruchych cacek z kamionki boettgerowskiej po stalowe mistrzowsko nielowane broje maksymiliańskie. Wiele z nich odnaleziono dzięki różnym agendum powojennych władz okupacyjnych Niemiec i Austrii, wykorzystywanym przez nie wykazom proveniencyjnym, odszukanym rejestrom przemieszczeń, zapisom transakcji u niemieckich antykwariarzy, donosom na sąsiadów w okresie denazifikacji Niemiec, znakom własnościowym na obiektach, nalepkom, odnotowanym w opisach cechom szczególnym, przekazom ikonograficznym i fotografiami, czy powojennym katalogom strat i innym publikacjom, wiele jednak obiektów pozostało w ukryciu, niedostępnych, ze znakami własnościowymi zatartymi bądź nie, wiele w okresie od 1933 do 1945 r. przejęły niemieckie bądź austriackie muzea, wiele trafiło też różnymi drogami do nowych kolekcji w Europie i za oceanem bądź muzeów i składnic muzealnych w Rosji i innych krajach postsowieckich. I dziś właściwie jedynie zgromadzenie odpowiedniej dokumentacji, ponawianie analiz przepływu obiektów i skrupulatnie prowadzone badania proveniencyjne mogą pomóc w rozwiązaniu trudnych, nawarstwionych przez lata, problemów własnościowych.

W warunkach wojny w Polsce, konieczność podobnego typu dokumentacji wszelkich obiektów przejmowanych przez Niemców i wywożonych, uświadomiono sobie już w 1939 r., w pierwszych dniach okupacji. Rejestrowanie tych przemieszczeń w tajemnicy, wbrew okupantowi wydawało się jedyną szansą przeciwdziałania jego zamiarom, choć prowadzoną niestety z narażeniem życia. W przechowywanej w Muzeum Narodowym w Warszawie konspiracyjnej kartotece zachowały się odręcznie pisane kartki z informacjami o zabranych z muzeum przedmiotach, pisane w pośpiechu, często z dołączonym szkicem kompozycyjnym i prawie zawsze z informacją o proveniencji. To był załączek dokumentacji, jaką w zajęтым kraju prowadzono w ramach struktur Polskiego Państwa Podziemnego<sup>24</sup> oraz zagranicą, w Londynie przy Polskim Rządzie na Uchodźstwie, gdzie kierowane przez Karola Estreichera Biuro Rewindykacji Strat Kulturowych gromadziło informacje i raporty napływające z okupowanych ziem polskich. Stworzono kartotekę, która oprócz dzieł utraconych, wojennych przemieszczeń i strat zabytków, zawierała też dane osobowe Niemców odpowiedzialnych za grabież polskich dóbr kultury oraz wykaz polo-



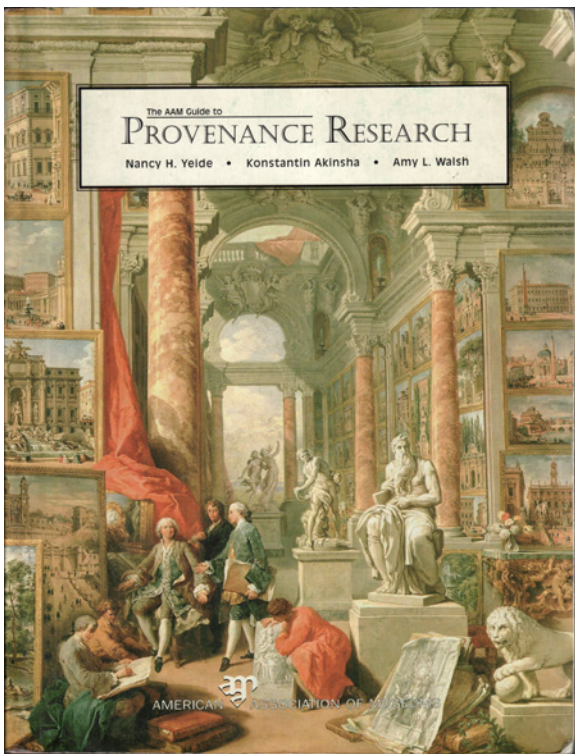
9, 10, 11. Depozyty Łazienek Królewskich przedstawiające garnitur mebli oraz karta z kartoteki *Dzieła sztuki zabrane w okresie okupacji przez Niemców* – własność Muzeum Narodowego; na karcie informacja o znakach własnościowych, m.in. cara Aleksandra II wypalonych na jednej z kanap

9, 10, 11. Long-term loans from the Royal Łazienki Palace presenting a set of furniture and page from the catalogue *Dzieła sztuki zabrane w okresie okupacji przez Niemców* [Works of art collected under German occupation] – property of the National Museum; on the page, information on ownership marks, i.e. of Tsar Alexander II branded on one of the settees

ników znajdujących się w Niemczech, prowadzony z myślą o ewentualnej, przyszłej rewindykacji zastępczej. Kartoteka Estreichera posłużyła za wzór gromadzenia informacji zarówno dla agend Komisji Robertsa, jak i Komisji Vauchera<sup>25</sup>. Wszystkie prace dokumentacyjne podejmowane w konspiracji wraz z powojennymi badaniami prowadzonymi w kraju w Biurze Rewindykacji i Odszkodowań (BRiO) stały się podstawą do działań rewindykacyjnych na Śląsku i na Pomorzu, wszędzie tam, gdzie rozlokowane były składnice niemieckie, a także poszukiwań na terenie Niemiec i Austrii oraz wszelkich składanych wniosków restytucyjnych. W 1951 r. dalsze działania BRiO uznano już za niepotrzebne, biuro zostało zlikwidowane, a dokumentacja przekazana do archiwum – w warunkach państwa komunistycznego dokumentacja udowadniająca pochodzenie zbiorów i poszczególnych obiektów wydawała się zbędna.

Jednak w historii sztuki badania proveniencyjne są niezbywalnym elementem opracowania dzieła sztuki, a ponieważ przy udowadnianiu tytułu własności są wręcz konieczne, szczególnego znaczenia nabrały w latach 90. XX w., gdy zmieniła się sytuacja geopolityczna w Europie Środkowo-Wschodniej

i powstały warunki do ponownego dochodzenia pretensji do zagrabionych i przemieszczonych dóbr kulturalnych. Skorzystały z tych możliwości przede wszystkim środowiska żydowskie niezadowolone z dotychczasowych rozwiązań w zakresie likwidacji skutków drugiej wojny światowej. Szczególnie silne lobby ofiar Holokaustu działało w Stanach Zjednoczonych, gdzie toczyły się procesy o zwroty dóbr kultury wywiezionych po wojnie z Niemiec. Osoby prywatne i europejskie muzea zaczęły upominać się o zwrot utraconych i rozpoznanych po latach dzieł sztuki. Zaniepokojone tą sytuacją Stowarzyszenie Muzeów Amerykańskich (American Association of Museums) postanowiło zanalizować dostrzeżony problem. Raporty, jakie Stowarzyszenie otrzymywało z muzeów wskazywały na skalę tego zjawiska większą niż się spodziewano. Pierwszą po latach próbą ujęcia na arenie międzynarodowej stanu rzeczy w dziedzinie strat wojennych było sympozjum „The Spoils of War” zorganizowane w 1995 r. w Nowym Jorku przez Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Art<sup>26</sup>. Uświadomiło ono ogrom i złożoność sytuacji, a także konieczność podjęcia niezwłocznych działań i zintensyfikowania badań nad



12. Okładka przewodnika AAM *Provenance Research*, Waszyngton 2003

12. Cover of the AAM *Provenance Research* guide, Washington 2003

pochodzeniem znajdujących się obecnie w muzeach dzieł sztuki o niejasnej proveniencji lub trudnej do ustalenia historii. Na kolejnej konferencji w Waszyngtonie w 1998 r. sformułowanych zostało 11 zasad zwanych od miejsca spotkania – waszyngtońskimi, względnie zasadami Eisenstata od nazwiska zastępcy sekretarza stanu<sup>27</sup>. Choć nie miały one – ze względu na szacunek dla różnic systemów prawnych – być traktowane jako wiążące, to jednak miały stanowić pomoc w rozwiązywaniu problemów związanych z dziełami sztuki skonfiskowanymi przez Niemców w czasie II wojny światowej i w okresie bezpośrednio ją poprzedzającym. Postulowano w nich dostępność zasobów archiwalnych, przebadanie luk i niejasności w proveniencji, szczególnie jeśli przypadają one na lata 1933–1945, udostępnienie wiadomości o dziełach sztuki niejasnego pochodzenia w celu odnalezienia ich właścicieli lub spadkobierców, itd. Zasada VI głosiła nawet, że należy dążyć do utworzenia centralnego rejestru dzieł sztuki o niewyjaśnionym pochodzeniu. Konferencja w Waszyngtonie zachęcała państwa uczestniczące i muzea do powszechnego wprowadzania i propagowania badań proveniencyjnych w odniesieniu do obiektów o wątpliwej lub niewyjaśnionej historii.

Oczywiście, we wdrażanie i propagowanie zaleceń Konferencji Waszyngtońskiej zaangażowało się przede wszystkim Stowarzyszenie Muzeów Amerykańskich, opracowując i udostępniając w 2001 r. obszerny przewodnik *The AAM Guide to Provenance Research* (*Przewodnik*), który miał pomóc zainteresowanym w prowadzeniu badań proveniencyjnych, w prostym klasyfikowaniu pod tym kątem poszczególnych obiektów, zjawisk, postaci dramatu i celów

badawczych, w gromadzeniu literatury, zbieraniu dokumentacji dotyczącej dzieł, autorów, kolekcjonerów, antykwariuszów i marszandów, poszukiwaniu przekazów ikonograficznych, a następnie w dokonaniu analizy i interpretacji zgromadzonego materiału, a końcu także w sformalizowanym utrwaleniu ustaleń<sup>28</sup>. W zamieszczonych opracowaniach autorzy *Przewodnika*, posługując się przykładami, chcieli przede wszystkim doradzić, jak z informacji już posiadanych przejść do konkretnych ustaleń, wykorzystując kwerendy biblioteczne i archiwalne, wedle jakich zasad selekcjonować dokumenty, z których materiałów należy korzystać, na jakie zapisy zwracać szczególną uwagę. W *Przewodniku* w dziale *Assembling the Information You Have* podkreślano, że pierwszym, najistotniejszym dokumentem jest samo dzieło. Zarówno z lica, jak i odwrocia obrazu można dużo odczytać. Wskazywano, jak ważne jest podobrazie: deska, płótno, metal, a jeszcze ważniejsze to, co można znaleźć na odwrocie: stemple celne, nalepki wystawowe, pieczęcie woskowe, nalepki lub oznakowania antykwariuszy, pieczęcie, nalepki transportowe i firm oprawiających obrazy. Należy sięgnąć do dokumentacji znajdującej się w muzeum: kart naukowych, ewidencyjnych, inwentarzy, rejestrów wypożyczeń. Z nich można uzyskać informacje dotyczące wcześniejszych właścicieli, zakupu, czy donacji, wypożyczeń, wystaw, w których muzealium uczestniczyło oraz innej dokumentacji. Ważna też jest dokumentacja konserwatorska<sup>29</sup>. Prezentując podstawową bibliografię, autorzy *Przewodnika* wskazywali, że kwerendy biblioteczne należy prowadzić pod kątem artysty, kolekcjonerów i źródeł publikowanych, że istotne są słowniki biograficzne, monografie, katalogi: rozumowe, wystaw i aukcyjne, artykuły w czasopiśmie, oraz specjalistyczne bazy i informacje w Internecie. Podkreślano, że o kolekcjonerach można jeszcze powziąć wiedzę z regionalnych i narodowych antologii kolekcjonerstwa, dzienników podróży, publikowanych katalogów prywatnych kolekcji, monografii i wystaw indywidualnych kolekcjonerów oraz z poświęconych im opracowań<sup>30</sup>. Zestawiając z dokumentów Art Looting Investigation Unit (ALIU) spisy nazwisk osób obwinianych i podejrzanych o dokonywanie wojennych grabieży, czy antykwariuszów związanych z obiegami zagrabionych dzieł sztuki, doradzano jednocześnie, w jaki sposób można gromadzić informacje na ten temat w zasobach bibliotecznych i archiwalnych Europy i Stanów Zjednoczonych<sup>31</sup>.

Najważniejsze, by dostrzec jak proste metody klasyfikacji w odniesieniu do obiektów lub postaci dramatu podsuwano czytelnikom amerykańskiego *Przewodnika*, m.in. w dziale *Prioritizing Your Research* – dzieła sztuki, których proveniencja w tych latach nie budziła wątpliwości należały do grupy zielonej, te, które ewidentnie zostały zrabowane w czasie II wojny światowej były w grupie czerwonej, natomiast te, które wzbudzały jakies podejrzenia stanowiły grupę pomarańczową<sup>32</sup>. To właśnie ta ostatnia grupa, w dobruze pojmowanym interesie amerykańskich muzeów i kolekcjonerów prywatnych oraz amerykańskiego rynku sztuki, wymagała gruntownego przebadania według wyżej wymienionych zaleceń. Te obiekty, których proveniencję udało się ustalić przechodziłyby do grupy zielonej, natomiast te, których pochodzenie z wojennych grabieży wykazano z całą pewnością trafiały do grupy czerwonej. Zachęcane do badań muzea publikowały na własnych stronach inter-



netowych wyniki swoich dociekań. Wypełniając zalecenia Konferencji Waszyngtońskiej Stowarzyszenie Muzeów Amerykańskich we współpracy ze Stowarzyszeniem Dyrektorów Muzeów Sztuki (Association of Art Museum Directors) otworzyło pod adresem [www.nepip.org](http://www.nepip.org) portal internetowy *The Nazi-Era Provenance*, na którym muzea amerykańskie publikowały obiekty muzealne o wątpliwej proveniencji lub takie, o których pochodzeniu nic nie wiedziały<sup>33</sup>. Dzięki tym ogólnie dostępnym publikacjom internetowym zidentyfikowano w Museum of Fine Arts w Bostonie polską stratę wojenną – środkową część XV-wiecznego tryptyku relikwiarzewego z wyobrażeniem *Madonny z Dzieciątkiem*. Obiekt mający opisane dzieje i literaturę należał niegdyś do malarza Tadeusza Nowiny Konopki. Jego środkowa część została zakupiona przez muzeum w Bostonie w 1970 r. u jednego z niemieckich antykwariuszy<sup>34</sup>.

W realizację wskazań i postulatów Konferencji Waszyngtońskiej włączyło się też wiele innych instytucji m.in. Getty Research Institute, w którym w ramach projektu studiów nad kolekcjami i proveniencją powołano zespół specjalistów realizujący badania nad tymi zagadnieniami. Opracował on i uruchomił niezwykle przydatną do badań bazę danych *Getty Provenance Index*, zawierającą półtora miliona rekordów. Zamieszczone są w niej oprócz obiektów także publikowane i niepublikowane materiały, choćby takie, jak fotokopie inwentarzy, katalogów aukcyjnych, w tym niemieckich z lat 1930–1945, oraz artykuły i źródła genealogiczne<sup>35</sup>.

*Deklaracja Waszyngtońska* (1998) oraz apele wygłaszane na kolejnych międzynarodowych konferencjach – *Deklaracja Wileńska* (2000) oraz przyjęta w Pradze *Deklaracja Terezińska* (2009) – poświęconych stratom ofiar holocaustu odniosły swój skutek i za przykładem amerykańskim poszły kraje europejskie. W Holandii, Niemczech, Francji<sup>36</sup>, Anglii<sup>37</sup>, Austrii<sup>38</sup>, Czechach<sup>39</sup> i Szwajcarii<sup>40</sup>, na Węgrzech<sup>41</sup> i Litwie<sup>42</sup> powstały zespoły badające proveniencję muzealiów w tamtejszych zbiorach. Na portalach internetowych zaczęto zamieszczać dzieła o wątpliwym pochodzeniu. Powołany w Holandii przez Sekretarza Stanu w Ministerstwie Edukacji, Kultury i Nauki zespół badawczy w ramach projektu *Herkomst Gezocht* (*Pochodzenie nieznane*) 1 września 1998 r. rozpoczął prace od skrupulatnego przejrzania archiwów, nie tylko w celu ustalenia, które dzieła zostały zrabowane, ale głównie po to, by ustalić komu je zabrano. Po wojnie, Stichting Nederlands Kunstbezit (SNK; Holenderska Fundacja Dóbr Kultury) zwrócił prawowitym właścicielom w imieniu państwa holenderskiego wiele odzyskanych dzieł sztuki, niemniej nadal pozostaje w państwowym depozycie ogromna liczba obiektów o niezidentyfikowanej proveniencji. Wchodzi w skład kolekcji Nederlands Kunstbezit (Holenderskie Dobra Kultury). Wydano raporty, które w sumie złożyły się na wielotomowy, opatrzone znakomitym aparatem naukowym katalog zawierający wszystkie możliwe informacje o zrabowanych dziełach sztuki, łącznie z informacjami na temat pakujących i przewożących je firmach. Jednocześnie poszukiwano potomków ofiar w celu zwróceniu im zidentyfikowanych obiektów. Powstała również strona internetowa [www.herkomstgezocht.nl](http://www.herkomstgezocht.nl), na której m.in. zamieszczono wspomniany katalog, czyli dotychczasowe wyniki prac badawczych przedstawione w raportach okresowych oraz bazy danych zawierające dzieła sztuki o niezidentyfikowanym pochodzeniu i nazwiska poszkodowanych osób.

Niemcy również otworzyli stronę internetową [www.lostart.de](http://www.lostart.de), na której zamieszczono straty m.in. obywateli Trzeciej Rzeszy pochodzenia żydowskiego, niemieckich instytucji, muzeów, straty instytucji ukraińskich, a także opublikowano obiekty, które znajdują się w niemieckich muzeach, wykazują obce pochodzenie. Obecnie pod patronatem Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste działają 4 różne portale poświęcone problematyce strat wojennych. Po odnalezieniu, w 2012 r. u Corneliusa Gurlitta w Monachium, obrazów zabranych różnym właścicielom w czasie wojny, wszystkie one zostały upublicznione na wspomnianych portalach. W ramach wdrażania zaleceń Konferencji Waszyngtońskiej dość wcześnie opracowany został przez Arbeitsstelle für Provenienzforschung przejrzysty poradnik, jak należy przeprowadzać badania proveniencyjne. Nawet Rosja, wykazując dobrą wolę, na stronie internetowej Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej publikowała od lutego 2003 r. do sierpnia 2005 r., *obiekty przemieszczone w wyniku drugiej wojny światowej na terytorium byłego Związku Radzieckiego i obecnie znajdujące się w zbiorach rosyjskich*<sup>43</sup>.

Zaistniała sytuacja sprzyjała odzyskiwaniu dzieł sztuki zaginionych i utraconych w wyniku II wojny światowej. Wykorzystywano w tym celu badania proveniencyjne do tego stopnia i z takim rezultatem, że w świadomości społecznej pojęciowo zaczęły być one tożsame z określeniem strat wojennych. Zastosowane w praktyce dawały szansę rozpoznania nawet tych obiektów, które w wyniku powojennych rewindykacji zatraciły swoją tożsamość. Przykładem niech



13. Warsztat małopolski z XIV w., *Madonna z Dzieciątkiem*, należała do kolekcji Tadeusza Konopki w Warszawie, obecnie depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

13. Workshop in Lesser Poland in the 14th century; *The Virgin with Child* formed part of Tadeusz Konopka's collection in Warsaw, currently a long-term loan to the National Museum in Cracow



14. Malarz niemiecki, *Pokłon Trzech Króli*, Muzeum Pałacu Jana III Sobieskiego w Wilanowie

14. German painter, *Adoration of the Magi*, the Museum of King Jan III Sobieski's Palace at Wilanów

(Fot. 1 – Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait\\_%28Rembrandt,\\_Indianapolis%29#/media/File:Rembrandt\\_-\\_Cloves\\_self-portrait,\\_1639.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_%28Rembrandt,_Indianapolis%29#/media/File:Rembrandt_-_Cloves_self-portrait,_1639.png); 2 – <http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4166/>; 3 – ze zbiorów MSZ; 4 – A. Saratowicz-Dudyńska; 5 – K. Dudyński; 6 – M. Kuhnke; 8 – za: Z. Strzyżewska, *Próba rekonstrukcji zbiorów. Kolekcja broni, 2, „Cenne Bezcenne/Utracone”* 2011, s. 8, il. 1; 13 – ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie; 14 – za: *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, il. 28a)

będzie *Pokłon Trzech Króli* pędzla niemieckiego malarza z XVI w. z Galerii Wilanowskiej – znakomicie udokumentowanej straty wojennej, poszukiwanej przez ponad 60 lat, chociaż przez wiele lat obraz był prezentowany w Muzeum Sztuki w Łodzi. Po wojnie został rewindykowany ze Śląska do Warszawy i jako dzieło o nieznanym pochodzeniu, włączony do zbiorów Muzeum Narodowego, skąd w 1947 r. przekazano go w depozyt do Muzeum Sztuki w Łodzi. Dopiero po rozpoznanie go na opublikowanym w periodyku „Cenne, Bezcenne/Utracone” zdjęciu przywrócono mu jego proveniencję<sup>44</sup>.

Nadmiar informacji o roszczeniach zbyt wielu właścicieli w odniesieniu do jednego obiektu jest nie tylko niezwykle kłopotliwy, ale świadczy o braku odpowiednio przeprowadzonych analiz proveniencyjnych. Weźmy konkretny przykład obrazu Alberta Eichhorna (1811–1851) *Zamek*

*Królewski w Poczdamie*: dwie instytucje zgłosiły do niego roszczenia i utracone dzieło faktycznie było niegdyś w ich zbiorach, ale z powodu utraty inwentarza lub braku zapisów archiwalnych informacja o zmianie miejsca depozytu lub właściciela po prostu umknęła badaczom sporządzającym wykazy strat<sup>45</sup>. *Zamek Królewski w Poczdamie* zgłoszony został zatem jako strata wojenna Łazienek Królewskich i Muzeum Wojska w Warszawie. Losy jego przedstawiały się następująco: namalowany w 1851 r., w tym samym roku został zakupiony lub подарowany do carskich zbiorów w Łazienkach Królewskich w Warszawie<sup>46</sup>, notowany był w katalogu w 1886 r.; w 1914 lub 1915 r. wywieziony do Rosji, rewindykowany w 1922 r. i włączony do Zbiorów Państwowych R.P.; w 1922 r. eksponowany w Pokoju Szambelańskim Pałacu na Wodzie, w latach 1924–1925 wystawiany na Zamku Królewskim w Warszawie w Pokojach Podkomorzego (obecnie zwanych apartamentem ks. Stanisława), od grudnia 1925 przeniesiony do magazynu; 2 stycznia 1930 r. został przekazany do Muzeum Wojska w Warszawie i wpisany do inwentarza (nr 31995). W czasie tych międzywojennych przemieszczeń właściciel obrazu się nie zmieniał, był nim Skarb Państwa. Dzięki badaniom nad stratami wojennymi, a właściwie analizom proveniencyjnym, prowadzonym szczególnie podczas opracowywania katalogów, weryfikacji danych i interpretacji zapisów archiwalnych, część dzieł uznanych niegdyś za utracone zostało rozpoznanych w zbiorach innych muzeów na terenie Polski, lub nawet w magazynach placówki macierzystej.

W październiku 2009 r. ówczesny wiceminister Tomasz Merta, występujący w randze podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w nawiązaniu do postanowień Konferencji Waszyngtońskiej z 1998, Rekomendacji Międzynarodowej Rady Muzeów z 1999 r. oraz Rezolucji nr 1205 Rady Europy również z 1999 r. powołał Zespół Ekspertów do Spraw Badań Proweniencyjnych w Muzeach Polskich w Zakresie Mienia Pożydowskiego (Zespół Ekspertów). W ramach swojej działalności w końcu 2010 r. Zespół Ekspertów przygotował opracowanie zawierające przydatne informacje i wskazówki do prowadzenia owych badań oraz ankietę, przy pomocy której można by było przebadać występowanie tego zjawiska i jego skalę w obecnych zbiorach polskich. Informacje o pracach zespołu i efekty działań zostały opublikowane w „Muzealnictwie” z 2012 roku<sup>47</sup>. Końcowy raport, wzorem wspomnianych tu poradników, zawierał *gros* informacji i zestawień pomocnych przy badaniach proveniencyjnych związanych ze specyfiką problemu zbiorów żydowskich, jak wybór żydowskich kolekcjonerów, gmin wyznaniowych, synagog, bibliotek, archiwów, szkół i szpitali, zestawienie – też w wyborze – domów aukcyjnych, galerii i antykwiariatów, w których mogły być sprzedawane przedmioty skonfiskowane Żydom, co więcej, oznaczyć kwalifikacyjno-własnościowych muzealiów, które mogą się pojawiać w oznaczeniach i inwentarzach dawnych muzeów niemieckich, składnic muzealnych, a także przydatnych zbiorów archiwalnych oraz wskazań bibliograficznych i internetowych w wyborze. Ekspersi podkreślali, że każdy przypadek wymaga osobnych, niekiedy długotrwałych badań i szczegółowych analiz, trudnych ze względu na niewielką liczbę zachowanych źródeł i obecny, bardzo skromny stan wiedzy, ale pewne standardowe wyszczególnione przez nich procedury badawcze, pozwalają wyznaczyć przynaj-

mniej krąg obiektów, których pochodzenie należy rozważać w kontekście tego specyficznego problemu<sup>48</sup>.

Jednak rozpoznanie obiektów pochodzących z dawnych kolekcji żydowskich jest tylko jednym z wielu niezwykle trudnych, nawarstwiających się przez lata problemów z jakimi obecnie przychodzi się mierzyć polskim muzeom, dotyczących muzealiów wprowadzonych do zbiorów w okresie powojennym. Inne nie są aż tak mocno nagłaśniane przez media, ale też budzą emocje. Wraz z Ziemią Zachodnią i Północną przejęła Polska tę część dawnych zbiorów niemieckich, której Rosjanie, administrując na tych terytoriach, z jakichś względów nie wywieźli i nie rozgrabili. Jak można się spodziewać, niektóre dzieła sztuki pozyskane w latach 1933–1945, znalazły się w niemieckich zbiorach w sposób uwłaczający wszelkim normom etycznym. Przebadaanie tego zjawiska staje się nie tylko zadaniem naukowym, niezbędnym w dążeniu do odkrycia prawdy historycznej, ale też pewnym zobowiązaniem moralnym.

O innym problemie związanym z trudnościami w uporządkowaniu zbiorów muzealnych i wyborem właściwych ku temu metod pisał Roman Olkowski<sup>49</sup>. W chwili zajęcia Polski w 1939 r. przez wroga wojska i ustanowienia porządków okupacyjnych dzieła sztuki ze zbiorów państwowych, samorządowych, prywatnych, kościelnych i związków wyznaniowych podlegały konfiskacie, przewożeniu, komasacji w składnicach, rozlokowywaniu i ewakuacji, w wyniku których ulegały rozproszeniu, zaginięciu, licznym uszkodzeniom. Niekorzystne zjawiska spotęgowały się podczas akcji rewindykacyjnych, kolejnego przemieszczania obiektów, które zatracaly ślady własności i związków ze swymi dziejami. Panujący po wojnie ustrój sprzyjał dodatkowo bałaganowi w zakresie respektowania prawa własności. Wypożyczone do urzędów i siedzib partyjnych muzealia, zmieniały instytucje bez powiadamiania o tym fakcie muzeów macierzystych. Nierzadko zdarzało się, że wypożyczony do ministerstwa obraz odchodził wraz z ministrem. Bywało też, że wzięte w depozyt dzieło ofiarowywane było przez urzędników państwowych jako prezent towarzyszeni z bratniego kraju. Zwracane muzealia często pozbawione były oznaczeń własnościowych, nalepki odpadły, napisy się zacierały. Z powodu braku numeru inwentaryzacyjnego wpisywano je ponownie pod nowym, czasami nawet zwroty nie były odnotowywane. W ten sposób muzealia znów zatracaly swoją proveniencję. Wszystko to prowadziło do chaosu, który po latach był trudny do opanowania.

Wreszcie problem chyba najtrudniejszy – tzw. mienia podworskiego. Powojenne zmiany ustrojowe związane z przymusową parcelacją i wywłaszczeniem wielu rodzin, w tym i z posiadanych dzieł sztuki, doprowadziły do dwuznacznej sytuacji, która dziś daje się odczuć jako kwestia trudna, szczególnie w przypadku braku odpowiednich zapisów proveniencyjnych, o czym pisała pisała Lidia Karecka<sup>50</sup>. Łatwiejszym do przebadania i rozwiązania wydaje się

problem zabytkowych obiektów sakralnych, które powracały rewindykowane z Niemiec lub ze Związku Radzieckiego i bywały zatrzymane w muzeach, głównie z powodów ideologicznych.

Zawirowania historyczne i nierozwiązane problemy własnościowe sprawiają, że rozwój badań proveniencyjnych w polskich muzeach nie następuje dynamicznie, choć propagowanie tego typu badań leży w najlepiej pojmowanym interesie trwałości kolekcji muzealnych. Skomplikowane dzieje polskich zbiorów w ostatnich 75 latach sprawiają, że pewne standardy badań muzealnych na świecie wciąż nie są u nas w pełni akceptowane, choć w wydawanych katalogach zbiorów coraz częściej uwzględniana bywa informacja o proveniencji muzealiów, nawet w przypadkach trudnych i kłopotliwych<sup>51</sup>. A to, gdy porównamy z treścią not w katalogu *Nabytków Galerii Malarstwa Obcego, 1945-1957*<sup>52</sup>, który opublikowano w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie” w 1960 r., uświadamia od razu, jak głębokiego przełomu stajemy się świadkami i po części uczestnikami, właśnie dzięki rozpropagowaniu idei badań proveniencyjnych. Te zaś w *Kodeksie Etyki ICOM dla Muzeów* Stanisław Waltoś definiuje jako: *pełną historię przedmiotu, zawierającą także informacje o dziejach tytułu prawnego do niego, od czasu jego wytworzenia lub odkrycia, dzięki której można ustalić jego autentyczność i stan właściwy*<sup>53</sup>.

Również na polskim rynku sztuki zaczęto doceniać, w odniesieniu do wystawianych na aukcji obiektów, znaczenie odpowiednio poprowadzonych badań proveniencyjnych. Chociaż zdarzają się jeszcze dzieła wybitnych polskich twórców bez udokumentowanego pochodzenia, to jednak te o znanej proveniencji znacznie zyskują na wartości. Właściwie to najwyższa pora, bo niebawem zacznie obowiązywać w Polsce Dyrektywa 2014/60/EU (art. 10.), powtarzająca zalecenia konwencji UNIDROIT (art. 4.4.), nakładająca na posiadacza obiektu, co do którego tytuł własność jest podważany, obowiązek udowodnienia *należytej staranności* zachowanej przy nabyciu poszukiwanego dzieła sztuki, by w przypadku rewindykacji tegoż mógł on otrzymać rekompensatę. W przypadkach bez opisu pochodzenia obiektu, trudno będzie skrupulatnie przedstawić wymagane okoliczności jego nabycia i dopełnienia wszystkich procedur eliminujących zastrzeżenia co do statusu prawnego nabywanego obiektu<sup>54</sup>. W kręgach marszandów wysokie standardy w zakresie pochodzenia obiektów narzucił Andrzej Stelmach, opatrując wystawę swojej kolekcji w 2009 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie czterotomowym polsko-angielskim katalogiem, w którym przy notach katalogowych oprócz kolorowych fotografii zamieścił też fotografie archiwalne z wystaw, czy z pracowni artysty. Tak więc koto się zamyka i dzięki młodemu polskiemu rynkowi sztuki oba leksykalne znaczenia słowa „proveniencja”, coraz bardziej się od siebie nawzajem uzależniają.

**Streszczenie:** Słowo „proveniencja” określające dzieje własności dzieł artystycznych, etymologicznie wywodziło się z łaciny i przyswojone w języku polskim oznaczało „pochodzenie” lub „dochód”. W kontekście dzieła sztuki oba te znaczenia wykazują swoistą korelację – im lepiej udo-

kumentowane pochodzenie, tym większa wartość dzieła, wpływająca na jego cenę rynkową i znaczenie naukowe.

Celowe fałszowanie proveniencji wyphywało z chęci zysku, zainteresowania potencjalnego nabywcy przedmiotem sprzedaży, podbicia ceny, lub ukrycia prawdziwych losów

dzieła. Błędne odczytanie znaków własnościowych zafałszowało ją nieświadomie.

Badania proveniencyjne zyskały ogromne znaczenie w przypadkach dotyczących wojennych konfiskat, grabieży, kradzieży i przemieszczeń, w wyniku których dzieła zatraciły swoje pochodzenie. Potrzeba często żmudnych badań, by przywrócić im ich historię.

Nierozwiązane w pełni sprawy likwidacji skutków II wojny światowej w zakresie dóbr kulturalnych powróciły w latach 90. XX w., pod wpływem nacisków lobby żydowskiego. Podczas konferencji w Waszyngtonie (1998), Wilnie (2000) i Pradze (2009) uchwalono deklaracje wzywające muzea do przejrzania zbiorów pod kątem muzealiów o niejasnym pochodzeniu lub mające lukę w swojej historii w latach 1933–1945. W 2000 r. Stowarzyszenie Muzeów Amerykańskich

wydało podręcznik badań proveniencyjnych, a od 2003 r. na portalu internetowym *The Nazi-Era Provenance* muzea amerykańskie mogły zamieszczać wyniki tych badań. W Europie, w tym także w Polsce, powstały ośrodki rejestrujące, opracowujące i poszukujące straty wojenne oraz prowadzące w tym kontekście badania proveniencyjne.

Skomplikowane losy polskich zbiorów w czasie II wojny światowej i po niej rzutują na zakres i potrzebę takich badań. Przywożone z niemieckich składnic rewindykowane przedmioty, nierozpoznane, zatracaly swoją proveniencję. Dotykało to również dzieł wypożyczanych do dekoracji urzędów i przemieszczanych bez zgody właściciela.

Przykładami rzetelnych badań proveniencyjnych są ostatnio wydawane katalogi zbiorów muzealnych i kolekcji prywatnych.

**Słowa kluczowe:** badanie proveniencji, proveniencja, muzea, bazy danych, straty wojenne, znaki własnościowe.

## Przypisy

<sup>1</sup> Etym.–lac. *provenio, proveni, proventum* – wychodzić naprzód (na zewnątrz), występować, pojawiać się, powstawać, rozwijać się pomyślnie, wyrastać, dojrzewać.

<sup>2</sup> W. Doroszewski, *Słownik języka polskiego*, t. 7, Warszawa 1965, PWN, s. 80.

<sup>3</sup> O zagrożeniach i propozycjach procedur związanych z kontrolą nabywania dóbr kultury przez muzea – zob. O. Jakubowski, *Nabywanie dóbr kultury przez muzea*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 88-92; por. N. Cieślińska-Lobkowitz, *Muzea na cenzurowanym*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 173-185; G. Serino, *The Bilateral Disputes Between Museums and States of Origin for the Recovery of Cultural Objects. Artistic Creations and Indigenous Heritage*, doktorat di ricerca in scienze politiche Università degli studi Roma Tre, 2014, [dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/4185/1/TesiGSerinoPDF.pdf](https://dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/4185/1/TesiGSerinoPDF.pdf) [dostęp: 8.06.2013].

<sup>4</sup> Deska dębowa, olej; ok. 1629; 42,8 x 33 cm (wg RRP); 17½ x 13½ in. (tj. 44,5 x 34,3 cm; wg Stephanie S. Dickey).

<sup>5</sup> J. Mycielski, *Katalog wystawy obrazów dawnych malarzy włoskich, flamandzkich, hollenderskich i.t.d. w gmachu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w lutym i marcu 1907 r. w Krakowie 1907*: Wydaw. Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury, nr kat. 7 (*Portret własny artysty w 22. roku życia*). Olejny na drzewie, wys. 43 cm, szer. 34 c.; oznaczony w rogu w dole na prawo „f.R.H. 1628”; właścicielka: Andrzejowa ks. Lubomirska we Lwowie; *Album wystawy mistrzów dawnych z 50 reprodukcjami na osobnych tablicach*, wyd. Mieczysław Treter, Lwów 1911: Gubrynowicz i Syn, s. 18, nr kat. 52 (*Portret własny artysty „z otwartymi ustami” w 22. roku życia .. ze zbiorów Andrzejowej ks. Lubomirskiej*; wystawiony w r. 1898 na wystawie urządzonej podczas koronacji królowej Wilhelminy w Amsterdamie [w 1898 r., choć formalnie Wilhelmina rządziła od 1890 r., to jednak koronacja odbyła się dopiero w 1898 r. wraz z osiągnięciem pełnoletności] i na wystawie jubileuszowej Rembrandta w 1906 r. w Lejdzie).

<sup>6</sup> J. Bruyn *et al.*, *A Corpus of Rembrandt Paintings. I. 1625-1631*, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, The Hague 1982, M. Nijhoff Publishers, A 22, s. 231-240.

<sup>7</sup> S.S. Dickey, *Rembrandt Face to Face*, Indianapolis 2006, Indianapolis Museum of Art, s. 67-70.

<sup>8</sup> <http://collection.imamuseum.org/artwork/73847/> [dostęp: 10.06.2015].

<sup>9</sup> U autorów RRD fakt sprzedaży omawianej repliki w Amsterdamie budził wątpliwości, skłonni byli łączyć go raczej z inną repliką – tzw. piątą kopią – autoportretu z Atami należącą do szwajcarskiej rodziny Mestral de Saint-Saphorin, J. Bruyn, *et al.*, *A Corpus ...*, s. 239-240; por. S.S. Dickey, *Rembrandt Face...*, s. 67.

<sup>10</sup> S. S. Dickey, *Rembrandt Face...* s. 24-33.

<sup>11</sup> <http://english.rkd.nl> [dostęp: 4.05.2015].

<sup>12</sup> <http://www.rembrandtdatabase.org> [dostęp: 15.05.2015]

<sup>13</sup> *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, I-III J. Bruyn [et al.] (aut.), The Hague, M. Nijhoff Publishers, Hingham Boston 1982-1989; IV-V E. v. de Wetering [et al.] (aut.), Dordrecht, Springer, 2005-2011.

<sup>14</sup> *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. An illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts*, Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten in de XVde en XVIIde Eeuw (ed.), Phaidon, London, New York 1968-2011.

<sup>15</sup> U. Hoff, *The Counts Czartoryski of Cracow .. [initium; tekst noty bez tytułu]*, „The Quarterly Bulletin of the National Gallery of Victoria” 1954, vol. VIII, nr 2, s. 3, <https://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2014/11/The-Quarterly-Bulletin-of-the-National-Gallery-of-Victoria-vol-8-No-2-1954.pdf> [dostęp: 20.05.2015].

<sup>16</sup> W. Kalicki, *Jako żywo, to nasz lwon!*, „Gazeta Wyborcza” 05.12.2008, cyt. za: [http://wyborcza.pl/1,75475,6028026,Jako\\_zywo\\_to\\_nasz\\_lwon\\_.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6028026,Jako_zywo_to_nasz_lwon_.html), [dostęp: 2.05.2015].

<sup>17</sup> Wyjaśnienia proveniencyjne polskich ekspertów były tak jasne, spójne i przekonujące, że świecznik ścienny bez uciążliwych negocjacji powrócił do Łazienek Królewskich w Warszawie – A. Saratowicz-Dudyńska, *Apliki z głowk Meduzy i głowk Apollina do Pałacu w Łazienkach - okoliczności zamówienia, forma artystyczna, losy, w: Dawne i nowsze odlewnictwo w Polsce - wyroby żeliwne i inne*, K. Kluczwajd (red.), Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń 2011; M. Romanowska-Zadrożna, *Aplika z głowka meduzy znów w Łazienkach Królewskich w Warszawie*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2011, nr 4, s. 6-8, [http://nimoz.pl/upload/wydawnictwa/cenne\\_bezcenne\\_utracone/2011\\_4/06\\_Romanowska.pdf](http://nimoz.pl/upload/wydawnictwa/cenne_bezcenne_utracone/2011_4/06_Romanowska.pdf) [dostęp: 8.06.2015].

<sup>18</sup> Opis odkrycia znaków własnościowych zob. W. Kalicki, M. Kuhnke *Sztuka zagrabiona. Urowadzenie Madonny*, Agora, Warszawa 2014, s. 124-127.

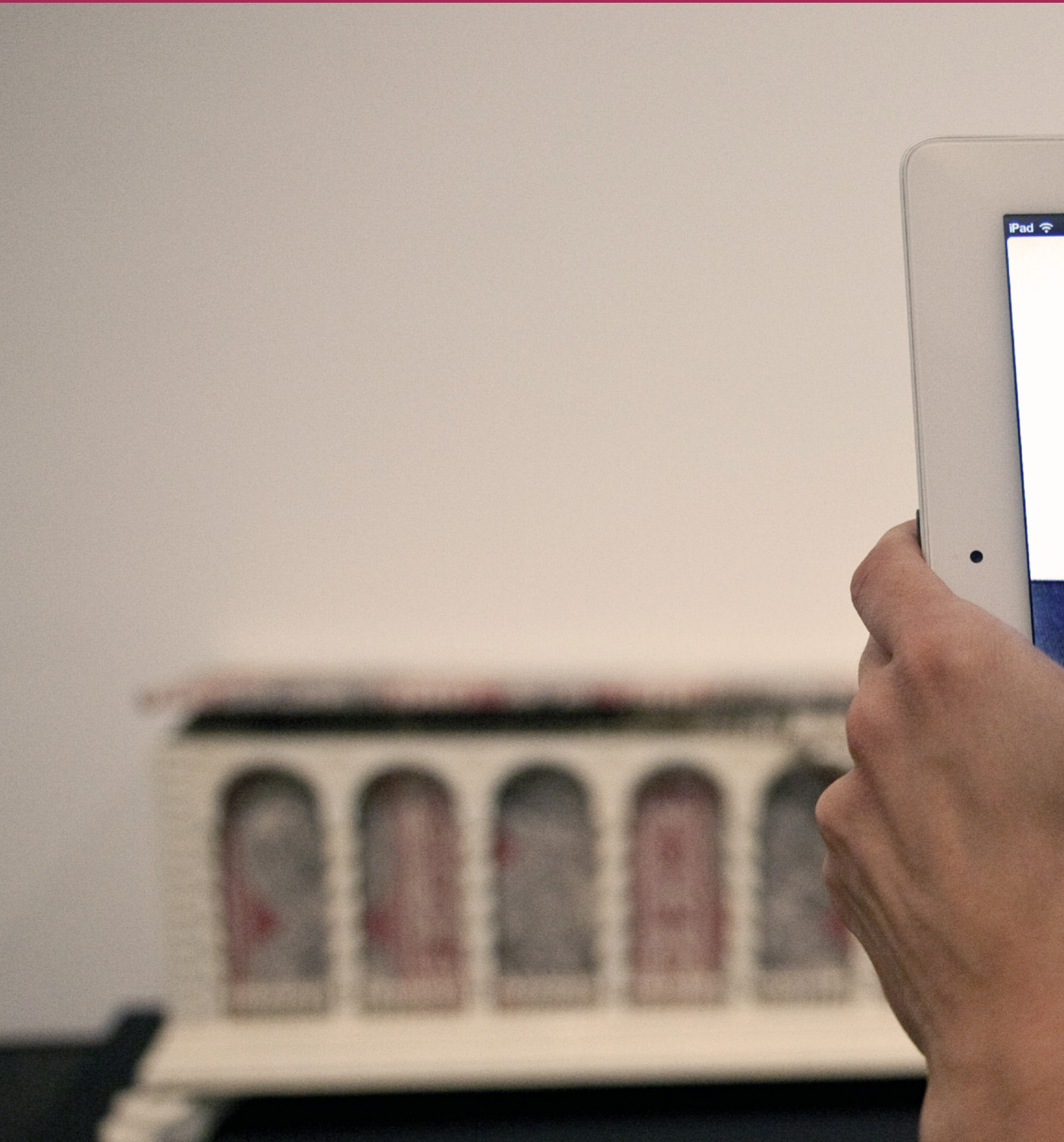
<sup>19</sup> Zob. A. Tyczyńska, K. Znojewska *Straty wojenne. Malarstwo polskie*. T. II, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, DDK, Warszawa 2012, s. 366, tu zamieszczone przedwojenne i współczesne zdjęcie obrazu.

<sup>20</sup> Z. Strzyżewska, *Konfiskaty warszawskich zbiorów publicznych po Powstaniu Listopadowym. Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego i Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Materiały i dokumenty z archiwów rosyjskich*, DiG, Warszawa 2000; *eadem*, *Kolekcja broni (cz. 1). Próba rekonstrukcji zbiorów*, „Cenne,

- Bezcenne/ Utracone” 2003, nr 1-2, s. 23-26; *eadem*, *Próba rekonstrukcji zbiorów. Kolekcja broni (cz. II)*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2003, nr 3-4, s. 8-13.
- <sup>21</sup> Dokonywano ich na mocy art. XI pokojowego traktatu ryskiego.
- <sup>22</sup> Por. *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszości*, E. Manikowska, P. Jamski (red.), MKiDN, IS PAN, Warszawa 2010.
- <sup>23</sup> E. Chwalewik, *Zbiory polskie, archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek w ojczyźnie i na obczyźnie*, Skład główny księgarni E. Wendego i S-ki, Warszawa 1916; kolejne, dobrze znane rozszerzone wydanie *Zbiorów polskich* ukazało się dopiero w latach 1926-1927.
- <sup>24</sup> P. Majewski, *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939-1945*, Trio, Warszawa 2005, s. 99-148; *idem*, *Wojenne raporty o stratach dóbr kultury*, w: *Straty Warszawy 1939-1945. Raport*, W. Fałkowski (red.), Miasto Stołeczne Warszawa, Warszawa 2005, s. 325-337.
- <sup>25</sup> M. Romanowska-Zadrożna, *Dokumentacja polskich strat wojennych i rewindykacje po 1990 roku*, w: *Grabież i niszczenie dziedzictwa kultury polskiej*, W. Kaczmarek (red.), Muzeum Historyczne m. st. Warszawy, Warszawa 2009, s. 33-34; W. Kowalski, *Udział Karola Estreichera w alianckich przygotowaniach do restytucji dzieł sztuki zagrabionych w czasie II wojny światowej*, „Muzealnictwo” 1986, nr 30, s. 30-31; *idem*, *Likwidacja skutków II wojny światowej w dziedzinie kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 52-54.
- <sup>26</sup> *The Spoils of War. World War II and Its Aftermath. The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property*, E. Simpson (ed.), Harry N. Abrams, New York 1997.
- <sup>27</sup> *Washington Conference on Holocaust-Era Assets, November 30-December 3, 1998, Proceedings*. Washington 1999 <https://fcit.usf.edu/holocaust/resource/assets/index.HTM>, [dostęp: 19. 05. 2015]. Zasady waszyngtońskie są osobno publikowane na stronie internetowej U.S. Department of State <http://www.state.gov/p/eur/rt/hlcst/122038.htm> [dostęp: 19. 05. 2015], jako Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art.
- <sup>28</sup> N.H. Yeide, K. Akinsha, A.L. Walsh, *The AAM Guide to Provenance Research*, American Association of Museums, Washington 2001.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, s. 11-17.
- <sup>30</sup> *Ibidem*, s. 21-30, 255-258.
- <sup>31</sup> *Ibidem*, s. 55-137, 214-251, 259-304.
- <sup>32</sup> *Ibidem*, s. 49-54.
- <sup>33</sup> M. Kuhnke, [www.nepip.org](http://www.nepip.org), *czyli dzieła sztuki o nieustalonej proveniencji w zbiorach muzeów amerykańskich*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2003, nr 5, s.26-27.
- <sup>34</sup> *Eadem*, *Utracona kolekcja, odzyskany obraz*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2005, nr 3, s. 10-13; Serino, *The Bilateral...*, s. 174.
- <sup>35</sup> <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/> [dostęp: 6.05.2015].
- <sup>36</sup> [www.culture.gouv.fr/public/mistral/mnrbis\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mnrbis_fr) [dostęp: 4.05.2015].
- <sup>37</sup> [www.nationalmuseums.org.uk/spoliation.html](http://www.nationalmuseums.org.uk/spoliation.html) (strona nie działa, zmieniła adres); obecnie: <http://www.nationalmuseums.org.uk/what-we-do/contributing-sector/spoliation/> [dostęp: 18.06.2015].
- <sup>38</sup> [www.kunstrestitution.at](http://www.kunstrestitution.at) [dostęp: 10.06.2015]; <http://www.provenienzforschung.gv.at/?lang=en> [dostęp: 10.06.2015].
- <sup>39</sup> [www.cdmp.cz/en](http://www.cdmp.cz/en) [dostęp: 18.06.2015].
- <sup>40</sup> <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04402/index.html?lang=en> [dostęp: 10.06.2015].
- <sup>41</sup> [www.koi.hu/restitutio/index.html](http://www.koi.hu/restitutio/index.html) (strona nie działa); <http://www.artlawreport.com/tag/hungary/> [dostęp: 18.06.2015].
- <sup>42</sup> [www.ldm.lt/Looted/looted1\\_e.htm](http://www.ldm.lt/Looted/looted1_e.htm) (strona nie działa; informacja za: Z. Bandurska [et al.], *Badania proveniencyjne muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, „Muzealnictwo”, 2012, s. 25).
- <sup>43</sup> Maria Romanowska-Zadrożna, [www.lostart.ru](http://www.lostart.ru), „Cenne, Bezcenne/Utracone”, 2003, nr. 3-4, s. 46-47.
- <sup>44</sup> *Katalog. Straty wojenne (1939-1945). Malarstwo/Grafika/Rzeźba*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 1999, nr 6, s. 14, poz. 7.
- <sup>45</sup> Zdarzenia tego typu dotyczą głównie tych dóbr kulturalnych, które przed wojną były własnością Państwowych Zbiorów Sztuki. Należące do tych zbiorów dzieła bywały przenoszone z muzeum do muzeum, zdobyły siedziby władz i polskie placówki zagraniczne. *Portret Władysława IV* zakupiony w 1936 r. przez rząd polski w Austrii, również był wykazywany jako strata Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu w Krakowie, Zamku Królewskiego w Warszawie oraz Muzeum Narodowego w Warszawie, choć wybuch II wojny światowej zastał go w Pałacu Brühla, w siedzibie Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Por. M. Romanowska-Zadrożna, T. Zadrożny, *Straty wojenne. Malarstwo obce*, MKiD, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2000, s. 238-239.
- <sup>46</sup> K. Kaniewski, *Spis obrazów znajdujących się w salach pałacu Łazienkowskiego w 1851 r.* Rkps (francuski i polski, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, sygn. 287); L. Niemojewski, *Łazienki Królewskie oraz znajdujące się w nich dzieła sztuki*, Warszawa 1922, wyd. z zapomogi Departamentu Sztuki M.W.R.i O.P., s. 63.
- <sup>47</sup> Z. Bandurska [et al.], *Badania proveniencyjne...*, s. 14-26.
- <sup>48</sup> *Ibidem*, s. 15-16.
- <sup>49</sup> R. Olkowski, *O badaniu proveniencji muzealiów*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 27-37.
- <sup>50</sup> L.M. Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 44-57.
- <sup>51</sup> Za przykład może posłużyć album *Skarby sztuki. Muzeum Narodowe w Warszawie*, A. Morawińska (wstęp), A. Morawińska, R. Higersberger (red. nauk.), G. Bastek et al. (aut. tekstów), „Arkady”, Warszawa 2013 – w którym wszystkie noty opatrzone są informacjami proveniencyjnymi.
- <sup>52</sup> J. Białostocki, J. Michałkova, *Nabytki Galerii Malarstwa Obcego, 1945-1957*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1960, s. 267-334; katalog: s. 291-333.
- <sup>53</sup> S. Waltoś, *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa-Kraków 2009, s. 32.
- <sup>54</sup> Przy zakupie przez polskie muzea dzieł sztuki z programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego obligatoryjne jest sprawdzenie oferowanego dzieła w *Krajowym wykazie zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem* oraz bazie strat wojennych prowadzonej przez Departament Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W przeszłości taka kwerenda uchroniła muzea od zakupów skradzionych przedmiotów.

### Maria Romanowska-Zadrożna

Historyk sztuki, główny specjalista ds. strat zabytków w Dziale Analiz Kryminalnych w Narodowym Instytucie Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów; współautorka katalogu *Straty wojenne. Malarstwo obce*, autorka licznych artykułów poświęconych przeglądowi, dokumentacji i rewindykacji polskich strat wojennych, publikowanych m.in. w czasopismach „Cenne, Bezcenne, Utracone” i „Mówią Wieki”; e-mail: [mromanowska-zadrozna@nimoz.pl](mailto:mromanowska-zadrozna@nimoz.pl)



# DIGITALIZACJA W MUZEACH

digitisation in museums



# PO CO NAM DIGITALIZACJA? KATALOGI INTERNETOWE I WIRTUALNE MUZEA. NOWE METODOLOGIE

## WHY DO WE NEED DIGITISATION? INTERNET CATALOGUES AND VIRTUAL MUSEUMS. NEW METHODOLOGIES

**Marcin Mondzelewski**

Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

**Abstract:** The presence of Polish museums on the internet is increasing, and not only in the form of websites. Thanks to external funds, among others the Culture+ Programme, electronic versions of catalogues of Polish collections have appeared online; however, they are still limited when it comes to access to information on museum exhibits. In this field, Polish museums are far behind museums from Western Europe; they tend to mainly focus on sharing basic descriptions with virtual documentation. Realisations such as presenting objects in the form of 3D visualisations or 360° degree photographs are still rare. Ironically, such delays are an advantage for our museums, as they allow them to learn from the mistakes of others, and implement the policy of creating and sharing digital collections in a more thoughtful way. Nevertheless, there are the questions: why and for whom? Apart from museum professionals and scientists who use collections for professional purposes, there is also a new group of recipients/users: educators, commercial companies, social media users. Each of these groups has distinct needs,

and museums should decide how to respond to them. Examples of attitudes towards sharing should be drawn from experienced and recognised museums. The vision of the Rijksmuseum's digital collections can be briefly defined: popularisation and interaction with contemporary culture. The catalogues of the Louvre, the Victoria & Albert Museum and the Germanisches Nationalmuseum are serious elaborations of collections, very often extended with knowledge on the state of the objects' preservation and the state of research, or a deeper virtual trip through the exhibits. There are also extraordinary realisations which entirely revalue the way of thinking about sharing collections, such as *Closer to Van Eyck*, a comprehensive research and preservation project in the form of an interactive presentation accessible to a broad audience, but also realising the art historian's dream of full access to knowledge of an object and access to tools for comparative studies.

The article, written from the perspective of an art historian, is an overview of selected internet realisations of



ways to share museum collections and their information. It also tries to answer the question: What should the aim of digitising museums be, and what forms should this take in the immediate future? How should the methodology of work in the humanities change in the context of the inter-

net, and hence, how should the educational system be adapted? Those are questions which Polish museums ought to answer right now, so that the activities planned for the near future yield satisfactory results for future users in the next few years.

**Keywords:** digitisation, internet catalogues, museums, new technologies, information society.

Pytanie zadane w tytule artykułu może zadziwić czytelników, zwłaszcza muzealników którzy korzystają z efektów działań digitalizacyjnych w swojej codziennej pracy. Część odbiorców może też być skonfundowanych, dlaczego w artykule poruszane są kwestie na co dzień nie łączone wcale z pojęciem digitalizacji. Dzieje się tak dlatego, że w środowisku naukowym zajmującym się badaniami nad dziedzictwem kulturowym pokutuje przekonanie, że digitalizacja to wykonywanie zdjęć/skanów artefaktów. Wszelkie inne działania, w tym opisy, wyniki badań konserwatorskich, zdjęcia RTG i w świetle UV oraz wszelka inna dokumentacja obiektów, nie są łączone z tematem cyfryzacji. A przecież użytkownicy internetu coraz częściej korzystają z dokumentacji, która została zdigitalizowana, bądź od razu powstała w formie cyfrowej. Artykuł ten, pisany z pozycji historyka sztuki i muzealnika, wychodząc od przeglądu wybranych realizacji internetowych form udostępnienia zbiorów muzealnych i ich dokumentacji, stara się odpowiedzieć na pytanie: do czego powinna służyć digitalizacja muzealiów i jakie formy przybrać w nadchodzącej przyszłości.

## Krajobraz cyfrowy

Polskie muzea coraz liczniej obecne są w przestrzeni internetu, nie tylko poprzez strony internetowe. Dzięki funduszom zewnętrznym, głównie w związku z realizacją Wieloletniego Programu Rządowego Kultura+, w internecie pojawiły się liczne elektroniczne katalogi polskich zbiorów. Program Kultura+ był odpowiedzią na rosnącą potrzebę powszechnego dostępu do informacji o muzealiach, był także elementem strategii europejskiej mającej promować wspólne dziedzictwo i likwidować bariery w dostępie do kultury. Ponieważ jednak sektor muzealny w Polsce jest w znacznym stopniu zapóźniony względem krajów zachodniej Europy, działania krajowe skupiały się głównie na udostępnieniu w sieci danych opisowych i dokumentacji wizualnej w podstawowym zakresie. Realizacje, takie jak prezentacje obiektów w formie wizualizacji powstającej w wyniku skanów 3D, czy fotografii obrotowej 360° to raczej wyjątki „urozmaicające” krajobraz cyfrowej Polski. Późne wdrożenie procesu digitalizacji w polskich instytucjach dawało możliwość uczenia się na błędach naszych sąsiadów i w efekcie realizowania bardziej przemyślanej polityki tworzenia i udostępniania cyfrowej dokumentacji zbiorów. Czy muzea w Polsce w pełni i z sukcesem skorzystały z tej szansy okaże się w najbliższym czasie, kiedy zostanie zakończony i podsumowany WPR Kultura+<sup>1</sup>. Trudno jednak będzie oceniać jego efekty – udział w Programie był dla wielu instytucji pierwszą realizacją w zakresie digitalizacji. Muzea zmagaly się z problemami kadrowymi wynikającymi z braku specjalistów zajmujących się tematem cyfryzacji zbiorów (pojawił się oni w wybranych instytucjach nabywając doświadczenia już w trakcie uczestnictwa w projektach) oraz brakiem

wsparcia procesu ze strony sektora IT, nieprzygotowanego do współpracy z instytucjami kultury. Zabrakło również (a może przede wszystkim) jednolitych procedur i wspólnych standardów, które pozwoliłyby uporządkować olbrzymi zakres wiedzy powstający w polskich muzeach i przystosowanie jej do formy ustrukturyzowanej, możliwej do udostępnienia w internecie<sup>2</sup>. Muzealnicy zmagali się także z uprzedzeniami do cyfryzacji, wynikającymi z braku wiedzy o samym procesie, jak i o długofalowych jego skutkach dla instytucji i zbiorów. Podobnie pokutowało wśród części muzealników wyobrażenie, że digitalizujemy raz – na zawsze, to znaczy, że sfotografowanego obiektu już nigdy nie trzeba będzie wyciągać z magazynu, czy zdejmować z wystawy. Z drugiej strony opinia ta nie dotyczyła opisu obiektów – muzealnicy są przyzwyczajeni, że zakres wiedzy o zbiorach ulega zmianom, poszerzeniu, same obiekty podlegają procesom starzenia, co pociąga za sobą konieczność aktualizacji ich opisu. Ponieważ w procesie digitalizacji i udostępnienia obiektów dziedzictwa udział opiekunów zbiorów był kluczowy, przed specjalistami stało duże wyzwanie – zmiana sposobu myślenia o cyfryzacji we własnych instytucjach i w całym środowisku muzealnym. Te przemiany udało się zapoczątkować dzięki kolejnym projektom finansowanym ze środków Kultury+ oraz działalności Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Widząc efekty prac opiekunowie zbiorów chętniej zmieniali swoje podejście, kluczowe były szkolenia NIMOZ w zakresie szeroko pojmowanego współczesnego muzealnictwa i digitalizacji. Ważna była też zmiana mentalna środowiska muzealników zapoczątkowana „uwolnieniem” zbiorów do internetu. Trzeba zaznaczyć w tym miejscu, że technologia cyfrowa charakteryzuje się zmiennością i podlega postępowi naukowemu w niezwykle szybkim tempie, natomiast muzea (nawet te najnowocześniejsze) są raczej instytucjami tradycyjnymi, mało podatnymi na zmiany. Zmienność digitalizacji to zarówno olbrzymia zaleta, jak i wyzwanie. Odwzorowania cyfrowe powstałe na początku lat 90. XX w. i te, tworzone obecnie, dzieli olbrzymia przepaść. Proste bazy danych zawierające opisy muzealiów przekształciły się w tym czasie w rozbudowane programy do zarządzania zbiorami. Zmiany te zaowocowały również udostępnieniem w internecie katalogów zbiorów *on-line*<sup>3</sup>. Tym samym w życiu muzeów pojawili się nowi odbiorcy.

## Grupy odbiorców i ich potrzeby

Jeśli chcemy mówić o przyszłości digitalizacji trzeba najpierw przeanalizować grupy docelowe odbiorców, które wykształciły się w ciągu ostatnich 10 lat. Jest to w zasadzie zupełnie nowa publiczność muzealna, a jej przemiany były związane bezpośrednio z możliwościami technologicznymi udostępniania danych w internecie. Nastąpiło w tym przypadku zjawisko sprzężenia zwrotnego – udostępnienie wygenerowało potrze-

bę wygodnego korzystania z wizerunków i opisów muzealiów, co zmusiło muzea do pracy nad podwyższeniem standardów i nowymi formami prezentacji. Dzięki nowym możliwościom udostępniania dokonała się zmiana mentalna w społeczeństwie – określone grupy z pasywnych odbiorców dziedzictwa przekształciły się w użytkowników, mających bardzo konkretne potrzeby.

Muzea muszą stworzyć i dostosować swoją politykę cyfrową względem tych grup, albo zostaną pozostawione na obrzeżach i zaklasyfikowane przez odbiorców jako nieatrakcyjne i niepotrzebne. Frekwencję w muzeach generują dziś już nie tylko odwiedzający „fizycznie”, ale także użytkownicy strony internetowej, elektronicznego katalogu zbiorów, wirtualnego muzeum, stron muzeum w mediach społecznościowych<sup>4</sup>.

## Muzealnicy

Ponieważ jednym z głównych zadań muzeów pozostaje badanie muzealiów i eksponowanie zbiorów na wystawach stałych i czasowych, muzealnicy podobnie jak inni zainteresowani i badacze szukają danych kontaktowych do pracowników naukowych muzeów i działów obsługujących ruch muzealiów. Poszukiwane są również informacje o zbiorach i strukturze ich podziału na przykład w celu wykonania kwerend do wystaw lub znalezienia materiału porównawczego do badań. Informacje te na ogół znajdują się na dobrze zaprojektowanej stronie internetowej muzeum i w katalogu zbiorów *on-line*. O ile jednak lista kontaktów i klarownie ukazana struktura działów muzeum stała się standardem internetowym dla większości instytucji, o tyle zasób informacji zawarty w katalogach jest bardzo zróżnicowany – od podstawowych danych ewidencyjnych i jednego wizerunku obiektu, po rozbudowane hasła opisowe, poszerzone o kategorie semantyczne i system metadanych, pozwalające wygodnie przeszukiwać cały zasób wg zadanego kryterium. Muzealnicy będą oczywiście zainteresowani maksymalną liczbą danych umieszczonych w rekordzie obiektu, chociaż poradzą sobie z kwerendą również przy minimalnym zestawie danych ewidencyjnych<sup>5</sup>. Innym zainteresowanym pracownicy naukowcy instytucji przechowującej zbiory będą zobowiązani przygotować odpowiedzi na ich szczegółowe pytania. Często kontakt z opiekunem zbiorów jest też ostatnim etapem przed sformułowaniem oficjalnej prośby o użyczenie obiektu, lub jego zdjęcia. Czynnikiem ludzki, wbrew niektórym opiniom i obawom, zawsze będzie istotny w pracy muzealników. Artefakty dziedzictwa kulturowego są po prostu tak bardzo obudowane w znaczenia, symbolikę, historię (także tę od momentu przyjęcia muzealium do zbiorów), że trudno sobie wyobrazić przelanie tej wiedzy w całości na formę cyfrową.

## Naukowcy i studenci

Podobne potrzeby posiada grupa zajmująca się badaniami obiektów dziedzictwa kulturowego, a także badacze dla których artefakty mogą być dokumentami życia społecznego, lub zwyczajnie materiałem ilustracyjnym. Nie będą oni natomiast poszukiwać informacji o podziale zbiorów i kontakcie do pracowników, czy wiedzy koniecznej do przygotowania procesu wypożyczenia obiektu. Dla nich bardzo ważnym elementem katalogu zbiorów (może najważniejszym) jest sprawny i rozbudowany system wyszukiwania, ponieważ zazwyczaj prowa-

dzą badania obejmujące muzealia z wielu instytucji. Po raz kolejny uwidacznia się w tym przypadku prymat opisu nad dokumentacją wizualną. Rozwój elektroniki doprowadził do sytuacji, w której wysokiej jakości zdjęcie potrzebne do dokumentacji wizualnej można wykonać telefonem komórkowym. Zachowując dobre praktyki nietrudno ten rodzaj dokumentacji wytworzyć. Cóż jednak z tego, że udostępnimy zdjęcia 100 000 zbiorów w naszym katalogu internetowym, skoro użytkownik będzie musiał poświęcić wiele godzin na przeszukanie tego zasobu, a w efekcie może wcale nie znaleźć potrzebnych informacji. Standard opisu i systemy wyszukiwania informacji są kluczowymi zagadnieniami, nad którymi pracują obecnie specjaliści od digitalizacji muzealiów. Te kwestie są najistotniejsze także dlatego, że pozwolą w przyszłości połączyć katalogi muzealne w jeden ogólnodostępny system wyszukiwania informacji o zbiorach<sup>6</sup>. Dla społeczności naukowej będzie to nie tylko system dostępu do wiedzy, ale i narzędzie pracy.

## Edukatorzy i wykładowcy

Edukacja w muzeach jest jedną z najważniejszych form interakcji ze zbiorami, przyciągającą licznych odwiedzających. Na przykład w Łazienkach Królewskich uczestnicy przeróżnych aktywności edukacyjnych (lekcje muzealne, wykłady, spotkania, warsztaty), stanowią ponad 20% spośród zwiedzających i tendencja ta utrzymuje się od kilku lat<sup>7</sup>. Analizując portale muzealne widać, że nastawienie się odbiorców na taki sposób poznawania muzeów i muzealiów jest trendem globalnym. Różnorodność propozycji edukacyjnych powoduje, że każdy może znaleźć dla siebie dogodną formę spędzania czasu i poznawania dziedzictwa kultury. Funkcje edukacyjne portali internetowych muzeów są więc, po prostu, wirtualną formą swoich tradycyjnych pierwowzorów. Ponieważ strony internetowe projektuje się intuicyjnie, indywidualne zdobywanie wiedzy nigdy nie było tak proste, jak obecnie. Nadal jednak funkcjonuje osoba edukatora – nauczyciela – wykładowcy, który pośredniczy w tym procesie, wykorzystując zdobycze technologii, głównie internet. Zbiory muzealne są przecież idealnym tematem do pracy: przedmiotem badań historyków i historyków sztuki, archeologów, etnologów i antropologów kultury, ale także świetnym materiałem ilustracyjnym. Grupa edukatorów ma w związku z tym bardzo sprecyzowane oczekiwania: pragnie mieć łatwy dostęp do wizerunków i informacji o muzealiach, otrzymać narzędzia do stworzenia z nich własnego, spersonalizowanego zbioru oraz udostępnienia go uczniom. Także ścieżki tematyczne, przygotowywane przez pracowników muzeów lub współpracujących z nimi naukowców, to wymarzona pomoc w prowadzeniu zajęć.

## Konserwatorzy

Konserwatorzy zbiorów to grupa użytkowników o wyspecjalizowanych potrzebach. W kontekście katalogów zbiorów (nie tylko internetowych), patrząc na światowe rozwiązania, niewiele można powiedzieć o ich funkcjonalnościach użytecznych dla tej grupy. System udostępnienia zastosowany w portalu Closer to van Eyck<sup>8</sup>, opisywany w drugiej części artykułu jako modelowe rozwiązanie, to ideał dostępu do badań konserwatorskich obiektu. Z drugiej strony bardzo rzadko zdarza się, że rekordy obiektów w katalogu zawierają jakiegokolwiek in-

formacje o stanie zachowania, czy pracach konserwatorskich. Jest to niejako „tradycyjna” formuła – katalogi papierowe często pomijają ten element opisu muzealiów. Tendencja ta zmienia się w kierunku poszerzenia zakresu udostępnianych informacji, ale jest to jeszcze na tyle jednostkowe, że trudno wyciągać na tym etapie jakiegokolwiek wnioski.

## Użytkownicy komercyjni

Grupa ta powiązana jest z muzeami od początku ich istnienia. Wraz ze wzrostem popularności grafiki reprodukcyjnej w XIX w. media otrzymały narzędzie dostarczania swoim odbiorcom atrakcyjnie podanych treści. Zainteresowanie działalnością publicznych muzeów skutkowało wiadomościami o wystawach, pokazach i wydarzeniach muzealnych czy zakupach nowych dzieł do kolekcji. Pojawienie się fotografii i jej rozwój pod koniec wieku rozpoczęły erę wizualnej dominacji dzieł sztuki. Ikony światowego dziedzictwa, do tej pory dostępne tylko dla wybranych miłośników w formie ilustrowanych grafikami luksusowych albumów, mogły teraz dotrzeć do szerokiego odbiorcy w formie reprodukcji. Więcej, reprodukcję taką można było zamówić i powiesić, pięknie oprawioną, na ścianie swojego domu lub kupić w formie kartki pocztowej. Klasa średnia, chcąc dołączyć do elity intelektualnej, pragnęła albumów o sztuce, ilustrowanych fotografiami arcydzieł. Wydania prac z zakresu historii sztuki od końca XIX w. obfitują w ilustracje. Wokół fotografii arcydzieł (ang. Masterpieces lub Highlites) wyrósł olbrzymi rynek gadżetów i pamiątek turystycznych zbudowany na potrzeby „posiadania” słynnego dzieła sztuki. Nie nam oceniać czy taka interakcja z dziedzictwem kulturowym to coś dobrego czy złego – stała się ona faktem i muzea muszą do tego trendu dostosować swoje portale internetowe.

## Użytkownicy mediów społecznościowych

Podobnie media społecznościowe stworzyły grupę, która wykorzystuje wizerunki artefaktów dziedzictwa (głównie dzieł sztuki) w niespotykany dotychczas sposób. Ci użytkownicy nie rozgraniczają portali społecznościowych od serwisów informacyjnych, czy portali muzealnych i jedynym kryterium istotnym przy poszukiwaniach jest CIEKAWE/FAJNE. System wyszukiwania treści jest w tej sytuacji absolutnie chaotyczny i nieprzewidywalny, bazujący na stronie wizualnej portalu oraz nawigacji kontekstowej – te dwa czynniki decydują, czy użytkownicy skorzystają z katalogu. Nie bez znaczenia dla nich są też dodatkowe opcje oferowane przez portal muzealny, jak tworzenie własnych zbiorów zdjęć, zabawy interaktywne ze zbiorami<sup>9</sup>. Przede wszystkim jednak podstawową opcją przyciągającą tę grupę użytkowników jest: Udostępnij (Share), umożliwiającą dodanie wybranej treści do swojego konta społecznościowego, czyli podzielenie się z innymi użytkownikami znalezieniami przez siebie zdjęciami, ciekawymi czy śmiesznymi obiektami. Katalogi internetowe muzeów dla tej grupy użytkowników są po prostu dobrze zaprojektowanymi, przyjemnymi miejscami w sieci, zawierającymi zdjęcia pięknych obiektów.

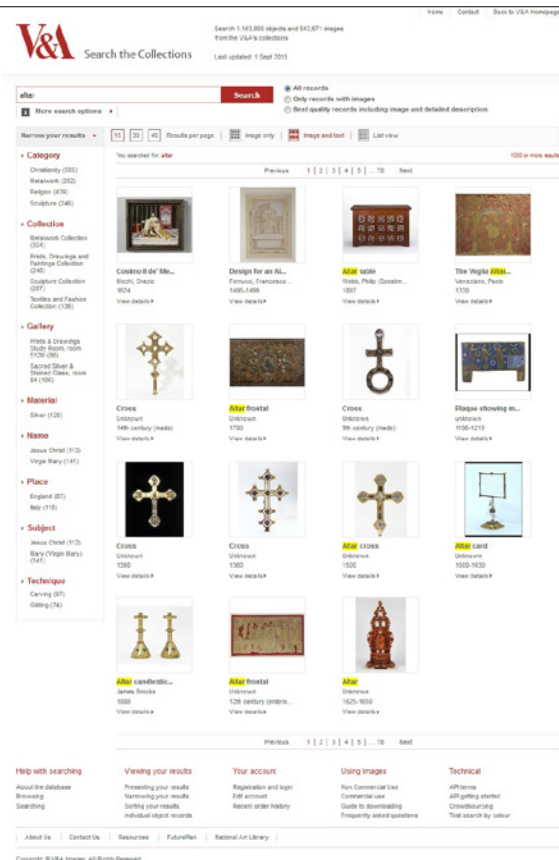
## Polityka cyfrowa muzeów

Ponieważ artykuł ten skupia się głównie na zaprezentowaniu wizji katalogów internetowych i wirtualnych muzeów oraz

ich rozwoju w ciągu najbliższych lat, nie będzie tu szczegółowo analizowana panorama tego typu portali współcześnie. Poniżej scharakteryzowane zostaną cztery typy portali udostępniających zbiory dziedzictwa kulturowego, tak aby ukazać możliwe kierunki rozwoju muzealnych katalogów elektronicznych. Pogłębioną analizę wybranych katalogów internetowych prezentuje Magdalena Laine-Zamojska w opracowaniu *Analiza portali i serwisów udostępniających zbiory muzealne w Internecie*, przygotowanym na zlecenie NIMOW w ramach prac nad projektem E-muzea<sup>10</sup>.

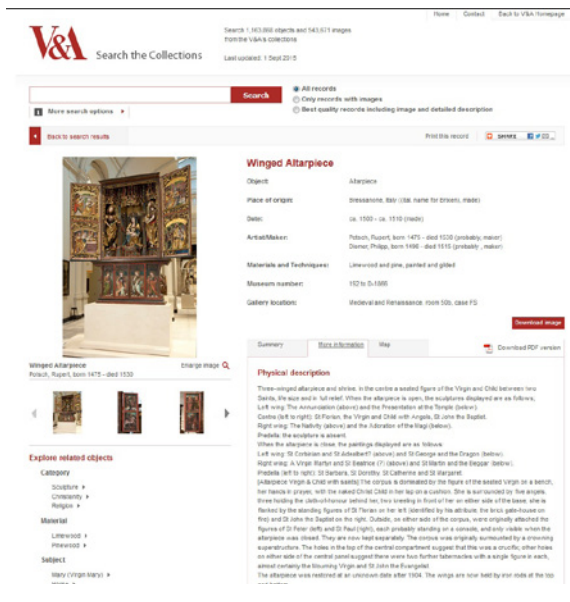
## Tradycyjny katalog w formie cyfrowej

Katalogi internetowe Musee du Louvre, Germanisches Nationalmuseum i Victoria&Albert Museum to, w swojej formie, klasyczne katalogi zbiorów. Układ hasła, zwłaszcza opisu obiektu, bazuje na tradycyjnych katalogach papierowych. Taka forma udostępnienia wiedzy o zbiorach jest obecnie najpopularniejsza i można przypuszczać, że nie zmieni się to w przyszłości, ponieważ jest wynikiem wielu lat wypracowywania naukowych standardów opisu i prezentacji artefaktów dziedzictwa. Nowe funkcje tych katalogów wiążą się w zasadzie z udostępnianiem większej liczby wizerunków obiektu, możliwościami ich powiększania, oglądania szczegółów na zdjęciach oraz z wyszukiwaniem zasobu, który pozwala na



1. Hasło „oltarz” (altar) – wyszukiwanie proste w katalogu internetowym Victoria&Albert Museum

1. Entry „altar” – a simple search in the internet catalogue of the Victoria & Albert Museum



2. Rekord jednego z ołtarzy w katalogu internetowym Victoria&Albert Museum
2. Record of one altar in the internet catalogue of the Victoria & Albert Museum

bieżący grupować obiekty w zbiory (klasyczny papierowy katalog posiada raz zdefiniowany zestaw obiektów, na przykład: broń biała, inne typy broni są dostępne w drugim katalogu). Weźmy za przykład ołtarze w zbiorach Muzeum Victorii i Alberta w Londynie.

Jeden z ołtarzy gotyckich udostępniowych w katalogu niech posłużą za przykład możliwości takiego systemu wyszukiwania<sup>11</sup>. Rekord ołtarza zawiera strukturyzowany opis podstawowy i tzw. charakterystykę, która ma zachęcić czytelnika do dalszej lektury. Opis rozszerzony to obszernie hasło, szczegółowo omawiające pochodzenie obiektu, jego prawdopodobnych autorów, ikonografię, historię nabycia do zbiorów muzealnych, a także stan zachowania dzieła. Dokumentacja wizualna to 41 fotografii, w tym oprócz zdjęć całości, załączono czarno-białe zdjęcia poszczególnych elementów ołtarza, przede wszystkim figur, które zostały sfotografowane ze wszystkich stron. Rekord uzupełniono o kategorie semantyczne, czyli hasła opisujące dzieło w uszeregowany sposób. Są one jednocześnie systemem wyszukiwania kontekstowego – po wybraniu hasła przechodzimy do zbioru obiektów opisanych daną kategorią. Sama ikonografia w opisywanym hasle zawiera 57 pozycji, oprócz tego określono w podobny sposób kategorię, materiał i osoby związane z ołtarzem. Taka forma prezentacji nie byłaby możliwa w papierowym katalogu zbiorów.

## Wirtualne muzeum

Wirtualne zwiedzanie Musee du Louvre jest jedną z funkcjonalności portalu tego muzeum. W chwili obecnej umożliwia obejrzenie trzech ekspozycji w Skrzydle Sully: starożytności egipskich, fundamentów i murów starożytnego Luwru oraz galerii malarstwa i dzieł sztuki związanych z historią Luwru. Muze-

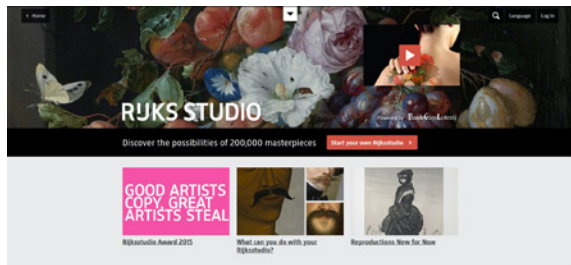


3. Wirtualna wycieczka po Luwrze – wystawa o historii pałacu od czasów średniowiecza do Rewolucji Francuskiej
3. Virtual tour around the Louvre Museum – exhibition about the history of the palace from the Middle Ages to the French Revolution

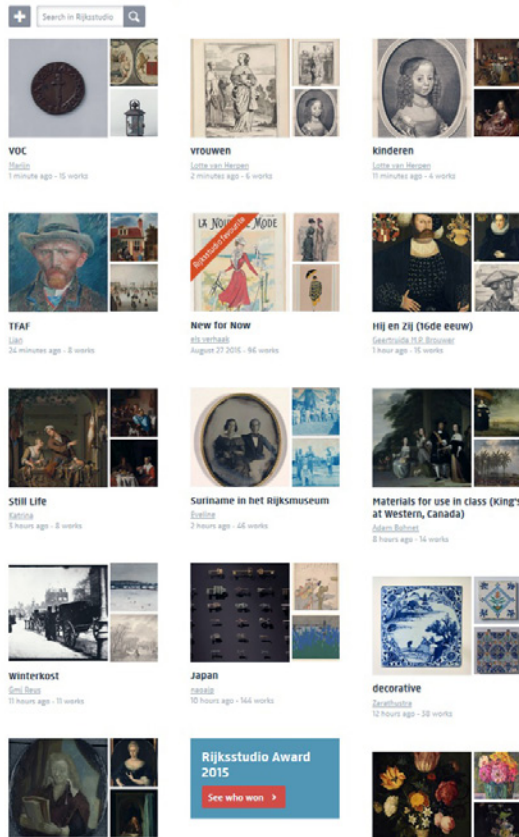
um od dłuższego czasu nie dodało do oferty nowych wystaw, w związku z tym można domniemywać, że nie ma planów rozwoju w tym kierunku. Sama motoryka poruszania się po ekspozycji jest trochę niepraktyczna, zwłaszcza w kontekście dostępnych w internecie wirtualnych wycieczek, pozwalających niemal płynnie przemieszczać się w przestrzeni. Po najechaniu na wybrany obiekt i kliknięciu, wyświetla się jego zdjęcie i opis podstawowy. Ponowne kliknięcie otwiera stronę z opisem i krótką charakterystyką obiektu w internetowym katalogu dzieł prezentowanych na stałych wystawach Luwru – Base Atlas. Niestety system obejmuje tylko trzy ekspozycje muzealne i nie łączy się z Bazą Joconde, zawierającą muzealia ze wszystkich francuskich muzeów.

## Rijksstudio – rewolucja w muzeum

Wizję cyfrowych zbiorów Rijksmuseum można by określić krótko: popularyzacja i interakcja ze współczesną kulturą<sup>12</sup>. Holenderskie muzeum wywołało poruszenie w środowisku kiedy ogłosiło informację o udostępnieniu w internecie zdjęć 200 000 dzieł ze swoich zbiorów, w wysokiej rozdzielczości, do wykorzystania na wszelkich polach eksploatacji – w tym także komercyjnych. Już wcześniej portal Rijksmuseum rozbudowany o katalog zbiorów wyznaczał nowe standardy, przede wszystkim w zakresie wzornictwa i funkcjonalności, nastawionych na szerokie grono użytkowników (user friendly). Ponadto katalog zbiorów muzeum posiadał ustrukturyzowane opisy, duży zakres informacji udostępnianych, wygodną nawigację kontekstową. Po zmianach rozbudowano sposób prezentacji wizualnej strony zbiorów i jest to obecnie dominanta katalogu. Wizerunki obiektów można powiększać i tworzyć z nich zestawienia (koszyki). Rewolucyjne jest natomiast narzędzie Rijksstudio, które pozwala w kreatywny sposób przetwo-



Now in 216,822 Rijksstudios



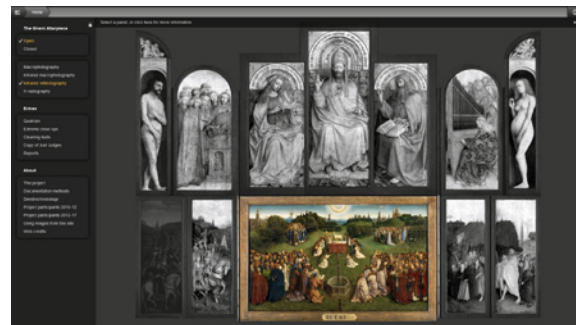
4. Rijksstudio – część portalu Rijksmuseum umożliwiającą interakcję ze zbiorami muzeum

4. The Rijksstudio – a section of the Rijksmuseum's website which enables interaction with exhibits

rzyć wizerunek wybranego przez siebie obiektu, a nawet zaprojektować obiekt wzornictwa z jego wykorzystaniem, na przykład kubek z fragmentem martwej natury. Wybrane obiekty zaprojektowane w ten sposób można zamówić i gotowe otrzymać pocztą. Taka zmiana podejścia otwiera zupełnie nowy sposób interakcji z dziedzictwem kulturowym i jest zdecydowanie najbardziej nowatorskim podejściem we współczesnym muzealnictwie.

### Clouser to van Eyck, albo marzenie każdego historyka sztuki

Pojawiają się też wyjątkowe realizacje przewartościowujące o 180° myślenie o udostępnieniu zbiorów, jak Clouser to Van Eyck – potężny projekt badawczo-konserwatorski



5. Clouser to van Eyck – internetowa strona prezentująca efekty interdyscyplinarnego projektu konserwatorskiego – wyniki badań *Ołtarza Gandawskiego*

5. Clouser to van Eyck – a website presenting the results of an interdisciplinary preservation project. Search results for the *Ghent Altarpiece*

opakowany w interaktywną formę prezentacji przystępną dla szerokiego grona odbiorców<sup>13</sup>. Od 1 kwietnia 2010 do 30 czerwca 2011 r. *Ołtarz Gandawski*, zwany też *Ołtarzem Adoracji Mistycznego Baranka*, dzieło Huberta i Jana van Eyck, był poddawany badaniom w ramach projektu *Lasting Support, An Interdisciplinary Research Project to Assess the Structural Condition of the Ghent Altarpiece*. Wykonano wysokiej rozdzielczości dokumentację wizualną: w świetle naturalnym, w podczerwieni, w świetle UV oraz fotografię rentgenowską. Przeprowadzono badanie drewna, w tym datowanie metodą dendrochronologii. Celem pierwotnym projektu było, jak najbardziej dokładne, przebadanie dzieła tak, aby bezpiecznie wykonać jego renowację, jeśli okazałaby się konieczna, a także zebranie danych mogących zweryfikować wiedzę historyków sztuki na temat powstania dzieła. Oczywiście jest również to, że efekt końcowy miał być udostępniony, zgodnie z warunkami finansowania tego typu projektów, ze środków strukturalnych UE. Chociaż wyniki badań okazały się pomyslnie – ołtarz jest w lepszym stanie niż sądzono – to forma i funkcje strony internetowej, która prezentuje efekty badań, okazała się najbardziej spektakularnym elementem tego projektu. Użytkownik może oglądać całość lub poszczególne elementy ołtarza i zestawiać jego różne części. Możliwe jest powiększanie zdjęć do maksimum i uzyskanie widoku centymetrowych fragmentów dzieła. Podgląd taki jest możliwy w czterech typach dokumentacji wizualnej, wytworzonej w ramach projektu (wymienione wcześniej: światło naturalne, UV, Infra Red, RTG). Użytkownik może zestawić fragment obrazu w świetle UV i w świetle widzialnym, zyskując wiedzę które partie były zmieniane, przemalowywane, ma też wgląd w powstawanie dzieła, ponieważ widoczne są szkice wykonane przed nałożeniem warstwy malarskiej. Pozostałe wyniki badań zostały udostępnione w formie opisowej, można je pobrać w postaci dokumentu pdf. Choć strona udostępnia w takiej formie tylko jedno dzieło sztuki, nietrudno wyobrazić sobie zastosowanie podobnego mechanizmu prezentacji dla innych arcydzieł przechowywanych w muzeach. Dokumentacja wytworzona w projekcie dla *Ołtarza Gandawskiego* jest przecież często wykonywana dla innych dzieł w zbiorach muzealnych.

## Globalne systemy wyszukiwania informacji

Katalogi muzealne powinny być dostosowane do odbiorców, zmieniać się wraz ze zmianą ich potrzeb, jednak nie tylko zagadnienia z nimi związane wpłyną na obraz przyszłości digitalizacji i udostępnienia użytkownikom jej efektów. Olbrzymim wyzwaniem jest możliwość wygodnego i skutecznego przeszukiwania całości zasobu naszego świata<sup>14</sup>. Funkcjonujemy w globalnej społeczności, której łącznikiem i spoiwem jest internet. Niestety, coraz częściej także śmietnikiem. Zamiast stanowić platformę udostępniania wiedzy oraz wymiany doświadczeń i idei pomiędzy ludźmi, sieć globalna zaśmieciona jest przez reklamy, pornografię, strony z treściami przekopiowanymi z innych stron, powielane w nieskończoność zgodnie z zasadą: „Jest w internecie, to znaczy jest niczyje, to znaczy że można to wykorzystać jako swoje”. Kiedy próbujemy znaleźć interesujące nas treści stajemy przed nie lada wyzwaniem. Nawet przy pomocy wyszukiwarki internetowej przeszukanie globalnych zasobów może być niemożliwe, trwałoby za długo, było obciążone błędami i koniecznością zrezygnowania ze znacznej części zbiorów. Wyszukiwarki nie „czytają” również części katalogów muzealnych – znalezienie obiektu jest możliwe wyłącznie z poziomu samego katalogu.

Indeksowanie treści katalogów internetowych zbiorów nie jest powszechną praktyką. Mechanizm ten pozwala wyszukać pożądaną treść na stronach www., w tym w części katalogów muzealnych. Wydawać by się mogło, że takie rozwiązanie powinno gwarantować znalezienie poszukiwanego obiektu, lub całego zespołu obiektów. System ten ma niestety swoje ograniczenia. Weźmy klasyczny opis obrazu malowanego w technice olejnej, wywodzącego się z biblijnego przedstawienia historii Judyty. Szukając obiektów o tej tematyce znajdziemy setki różnych dzieł sztuki, od malarstwa, przez rysunek, grafikę, rzeźbę. Zawężenie wyszukiwania jest teoretycznie możliwe, ale obciążone błędem. Drugi największy problem to język wyszukiwania i forma zapisu – w tym przypadku tytuł poszukiwanej grupy obrazów. Ponieważ szukamy wybranych przedstawień Judyty i Holofernesa nie wiemy, gdzie (to znaczy w jakim kraju) znajdują się obiekty, w jakim języku będą opisane. Wyszukiwarki internetowe w ograniczonym stopniu radzą sobie z odmianą językową, efekty wyszukiwania są trudne do przewidzenia. Szansa na pominięcie ważnych dzieł jest w tej sytuacji prawie pewna. Ponieważ historia sztuki dotychczas posługiwała się terminologią nieuszeregowaną przy określaniu tytułów, poszukiwane dzieła mogą być różnie nazwane: *Judyta i Holofernes*, *Judyta z głową Holofernesa*, *Judyta* (gdzie głowa Holofernesa spełnia jedynie rolę atrybutu heroiny), *Judyta obcinająca głowę Holofernesowi*. W tytułach (oraz oczywiście w samych przedstawieniach) pojawia się również służąca Judyty. Warianty w nazewnictwie mnożą się jeszcze w różnych językach – dzieła sztuki europejskiej są przechowywane także w krajach, które nie posługują się alfabetem łacińskim. Dochodzi kwestia tradycji nazewnictwa konkretnych dzieł, czy błędy w określeniu tematu przedstawienia (*Judyta/Salome*).

Powyżej przedstawione problemy to przecież tylko jeden z elementów rozległego opisu obiektu. Skupiliśmy się na

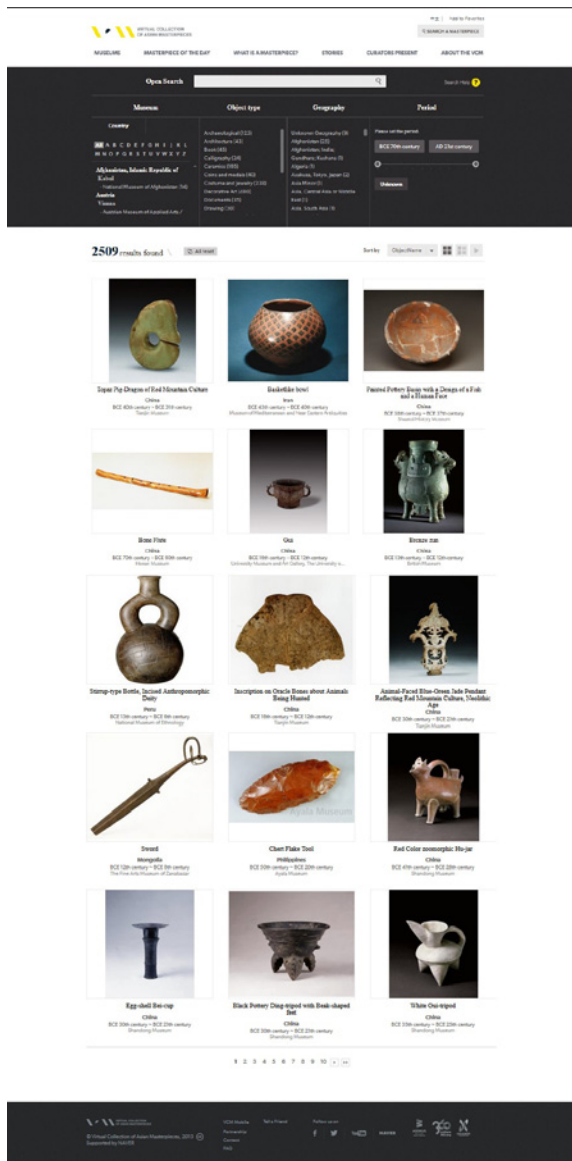
analizie możliwych nieprawidłowości/niejednoznaczności mogących pojawić się w kategorii opisowej Tytuł, ale podobne problemy pojawiają się przy kategorii Autor, np. różnych form zapisu imienia i nazwiska twórcy, także przy opisie materiału i techniki, nieprecyzyjnym datowaniu. Wyszukiwarki internetowe nie są zbudowane do przeszukiwania tak specyficznych treści i rozbudowanego opisu. Jeśli chcemy w przyszłości przeszukiwać gwałtownie rosnący zasób wiedzy o dziedzictwie kulturowym, jedynym rozwiązaniem wydaje się zbudowanie sieci połączonych agregatorów i kartotek haseł wzorcowych.

## Systemy opisu i wymiany informacji

Na szczęście nad systemami opisu obiektów zabytkowych prowadzone są prace standaryzacyjne i można zaryzykować twierdzenie, że w zakresie digitalizacji są to najbardziej zaawansowane działania. Tezaurusy tworzone i rozwijane przez The Getty Foundation stają się obowiązującym standardem, albo odnośnikiem do tworzenia własnych słowników kontrolowanych<sup>15</sup>. ICONCLASS – system uszeregowanego, indeksowanego opisu ikonografii dzieł sztuki i artefaktów dziedzictwa, rozwijany od lat 50. XX w., po przełożeniu na formę cyfrową i udostępnieniu w internecie, w krótkim czasie zyskał powszechne uznanie<sup>16</sup>. Wymienne systemy opisu i klasyfikacji są dziś implementowane przez znaczące instytucje zajmujące się dziedzictwem kulturowym oraz muzea zaawansowane w pracach digitalizacji zbiorów. Dzięki połączeniu ich z katalogami bibliotecznymi powstał VIAF – Wirtualna międzynarodowa kartoteka haseł wzorcowych<sup>17</sup>. To rozwiązanie globalne może okazać się przyszłością ujednoczonego systemu opisu i wymiany informacji, zważywszy na to, że zawiera hasła tematyczne związane z dziedzictwem, w tym – dzięki uczestnictwu Biblioteki Narodowej i bibliotek tworzących katalog haseł wzorcowych NUKAT – nazwiska artystów polskich i w Polsce działających.

## Cyfrowe agregatory jako odpowiedź na zaśmiecenie sieci

Bazując na ujednoczonej terminologii powstają realizacje „agregatorowe” skupiające wiele instytucji muzealnych wokół jakiegoś tematu. Przykładem wartym naśladowania jest portal powstały w ramach ASEMUS – sieci współpracy muzeów kolekcjonujących dzieła sztuki i artefakty Azji. The Virtual collection of Asian Masterpieces – to portal prezentujący arcydzieła z wielu europejskich i azjatyckich muzeów<sup>18</sup>. Charakteryzuje się świetnym wzornictwem i architekturą informacji zaprojektowanymi z myślą o szerokim gronie odbiorców. System wyszukiwania jest bardzo intuicyjny i precyzyjny. Europeana – europejska biblioteka cyfrowa – to typowy agregator, który jest projektowany jako docelowy portal dla instytucji muzealnych w Europie, zbierający w jednym miejscu wiedzę o ich zbiorach<sup>19</sup>. Trwają prace nad rozbudową systemów: opisu obiektów, oraz udostępniania informacji w tym portalu. Także na poziomie krajowym w państwach Unii Europejskiej powstają narodowe agregatory. Mają one w przyszłości tworzyć jedną sieć udostępniania i wymiany informacji o dziedzictwie kulturowym.



6. VCAM – Wirtualny katalog arcydzieł kultury azjatyckiej – agregator globalny powstały w wyniku współpracy sieci muzeów Europy i Azji ASEMUS

6. VCAM – Virtual Collection of Asian Masterpieces – a global aggregator created by cooperation within ASEMUS, the Asia-Europe Museum Network

## Wirtualne narzędzia badań – nowa metodologia nauk humanistycznych

Korzystając ze strony internetowej projektu Closer to van Eyck nietrudno wyobrazić sobie, że narzędzie tam użyte funkcjonuje w każdym katalogu zbiorów muzealnych, lub w agregatorze/portalu centralnym. Nie jest to przecież domena *science fiction* – skoro działa, czemu nie udostępnić w takiej formie wszystkich dzieł sztuki. Często w dyskusjach na ten temat można spotkać się ze stwierdzeniami: jeszcze za wcześnie; większość i tak z tego nie skorzysta; przecież można przyjść i obejrzeć tą dokumentację na miejscu. W efekcie, szczególnie wytrwali

badacze mogą zdobyć dokumentację konserwatorską i zestawić ją ze zdjęciem obiektu o dużej rozdzielczości we własnym komputerze, uzyskując te same rezultaty co we wspomnianym portalu, jednak przy znacznym nakładzie pracy, zaangażowaniu kilku pracowników muzeum, pod warunkiem dysponowania umiejętnościami wykorzystywania nowoczesnych aplikacji komputerowych. Mniej zdeterminowany badacz zda się na opis stanu zachowania umieszczony w dokumentacji obiektu, bądź powoła się na wcześniejsze ustalenia innych naukowców. Prowadzi to do sytuacji oddzielenia badań konserwatorskich i ich wyników od badań historyków sztuki, na czym cierpi praca obu grup specjalistów. Połączenie w rekordzie obiektu wyników badań różnych naukowców jest jedynym rozwiązaniem, jeśli zależy nam na rzetelności w naukach humanistycznych. Technologicznie jest to możliwe już dziś, ale na przeszkodzie stoi brak ujednoczonych standardów opisu i wymiany informacji oraz podejście samych naukowców. Muzea powinny mimo to dążyć do udostępniania w swoich internetowych katalogach zbiorów narzędzi multimedialnych, wspierających warsztat historyka sztuki.

## Publikacja/Interakcja

Strony internetowe muzeów zamieniły się w rozbudowane portale powiązane z szeroko rozumianymi mediami społecznościowymi. Przykłady portali Rijksmuseum i Rijksstudio pokazują, że dawni odbiorcy (zwiedzający) zamienili się w uczestników (użytkowników), ale również w twórców czerpiących inspirację z muzealiów gromadzonych i udostępnianych w nowoczesnych formach. Społeczność internetowa ma możliwość nie tylko publikowania zdjęć i całych rekordów obiektów muzealnych, na przykład na swoim facebooku czy instagramie, w grupach, użytkownicy mogą również proponować słowa kluczowe, przesyłać komentarze, itd. Skoro takie możliwości mają „zwykli” użytkownicy, wyobraźmy sobie sytuację, w której naukowcy po przeprowadzeniu badań publikują je w sieci tak, że ich wywód łączy wszystkie portale i strony, wszystkie rekordy obiektów, wszystkie prezentacje w użytych do tego celu wirtualnych narzędziach. Zgodnie z zasadą otwartej dysputy naukowej inni naukowcy, studenci, wszyscy zainteresowani użytkownicy mieliby możliwość interakcji – komentowania, dyskusutowania, proponowania różnych alternatywnych rozwiązań i wyników własnych badań. Taka możliwość już w zasadzie istnieje. Jeśli oprócz wyżej opisanego systemu na tekście z odnośnikami do adresów internetowych, a do artykułu podłączyć forum dyskusyjne – rozwiązanie gotowe.

Powstaje w związku z tym pytanie: co stoi na przeszkodzie, by ta rewolucja metodologiczna już się dokonała? Dlaczego znaczna część badań publikowana jest nadal wyłącznie w formie tradycyjnej – papierowej? Jestem daleki od uzurpowania sobie prawa do stawiania tutaj tez ostatecznych i diagnoz, ale dwie podstawowe przyczyny, w których można upatrywać takiego stanu rzeczy to: tradycja i analogowa forma źródeł, z którymi pracują naukowcy. Ponieważ jednak młodsze pokolenie jest bardzo nastawione na nowe technologie – żeby nie powiedzieć uzależnione od nich – w najbliższym czasie można oczekiwać dużych zmian w zakresie publikacji i dyskusji naukowej

na forum internetu, który docelowo stanie się głównym miejscem prezentacji wiedzy o dziedzictwie kulturowym.

## Nie tylko muzea

Zagadnienie gromadzenia, opracowywania i udostępniania wiedzy o zabytkach to temat, który powinien doczekać się osobnego artykułu, niemniej trzeba o nim wspomnieć. Nie tylko muzea przecież przechowują obiekty dziedzictwa kulturowego. W Polsce olbrzymia część zabytków zgromadzona jest w kościołach, same budynki historyczne to również zabytki. Pieczę nad ich dokumentacją sprawują konserwatorzy wojewódzcy oraz miejscy, a także diecezjalni. Narodowy Instytut Dziedzictwa (d. Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, d. Ośrodek Dokumentacji Zabytków) posiada swoje oddziały terenowe, wykonujące podobne działania, co urzędy konserwatora, przynajmniej w zakresie dokumentacji. Prawo polskie dzieli zresztą wyraźnie dziedzictwo na muzealia i zabytki. Obserwujemy brak jakichkolwiek inicjatyw łączących wiedzę w formie cyfrowej, czyli szeroko dostępnej, o tych dwóch grupach dzieł. Z drugiej strony, wystawy organizowane przez polskie muzea prezentują dzieła sztuki bez podziału na zabytki i muzealia, ponieważ różni je wyłącznie aktualne miejsce przechowania. Monografie wielkich twórców gdańskich, jak Antona Möllera, Hermana Hana czy Johanna Heinricha Meissnera, które bazowałyby wyłącznie na zbiorach muzealnych, byłyby absurdem. W kontekście dyskusji na temat digitalizacji i prezentacji polskiego dziedzictwa w internecie musi po-

jawić się temat zabytków niebędących obiektami muzealnymi. Podobnie dzieła przechowywane w prywatnych kolekcjach, uczestniczące w wystawach muzealnych oraz publikowane w katalogach, powinny znaleźć swoje miejsce w bazach wiedzy o dziedzictwie kulturowym.

## Konkluzja

Głównymi problemami, przyczyniającymi się do zahamowania rozwoju nowych metodologii udostępniania i wykorzystywania zbiorów muzealnych są: brak jednolitych standardów opisu i wymiany informacji, rozproszenie źródeł wiedzy w internecie: w tym w portalach samych muzeów, stronach naukowców, projektów badawczych, ale także w źródłach papierowych, czyli tradycyjnych publikacjach przekazujących wiedzę o materialnym dziedzictwie kulturowym. Samo podejście środowiska naukowego również jest istotnym czynnikiem wstrzymującym proces szeroko pojmowanej digitalizacji muzealiów. Otwarcie przez UE nowej perspektywy finansowej, w ramach której realizowane będą projekty cyfryzacyjne, to dobry moment by zacząć dyskusję nad przyszłością nauk humanistycznych i ich rolą w nowej, cyfrowej rzeczywistości muzeów. Cyfrowa sieć wiedzy o dziedzictwie kulturowym nie może być kompletna bez dokumentacji artefaktów przechowywanych poza muzeami, np. zabytków sztuki sakralnej zgromadzonych w świątyniach, czy budynkach użyteczności publicznej, zabytków architektury, techniki i innych. Prywatne kolekcje dzieł sztuki, ich digitalizacja i udostępnienie wiedzy o nich, to szeroki temat wymagający osobnych badań i omówienia.

**Streszczenie:** Polskie muzea coraz liczniej obecne są w internecie i nie tylko w formie stron internetowych. Dzięki funduszom zewnętrznym, m.in. programowi Kultura+, w sieci pojawiły się elektroniczne katalogi polskich zbiorów, które jednak tylko w ograniczonym stopniu dają dostęp do informacji o muzealiach. W tej sferze polskie muzea są opóźnione względem muzeów zachodniej Europy, i ich działania skupiają się głównie na udostępnianiu podstawowych danych opisowych i dokumentacji wizualnej. Realizacje takie, jak prezentacje obiektów w formie wizualizacji 3D czy fotografii obrotowej 360° należą do wyjątków. Paradoksalnie te opóźnienie daje pewną przewagę naszym muzeom – pozwalają uczyć się na błędach sąsiadów i realizować bardziej przemyślaną politykę tworzenia i udostępniania cyfrowej dokumentacji zbiorów. Powstaje jednak pytanie: Po co i dla jakich odbiorców? Oprócz samych muzealników i naukowców, wykorzystujących katalogi do celów zawodowych, mamy też nowy typ odbiorców/użytkowników: edukatorów, firmy komercyjne, użytkowników mediów społecznościowych. Każda z tych grup ma odmienne potrzeby i muzea powinny zdecydować, w jaki sposób na nie odpowiedzieć. Wzorów podejścia do udostępnienia najlepiej szukać wśród doświadczonych i uznanych muzeów. Wizja cyfrowych zbiorów Rijksmuseum mogłaby być określona krótko:

popularyzacja i interakcja ze współczesną kulturą. Katalogi Musee du Louvre, Victoria&Albert Museum czy Germanisches Nationalmuseum to poważne naukowe opracowania zbiorów, często poszerzone o wiedzę nt. stanu zachowania dzieł i stanu badań, pogłębioną wirtualną wycieczką po ekspozycjach. Pojawiają się też wyjątkowe realizacje przewartościujące o 180° myślenie o udostępnieniu zbiorów, jak Closer to Van Eyck – potężny projekt badawczo-konserwatorski opakowany w interaktywną formę prezentacji przystępną dla szerokiego grona odbiorców, ale też urzeczywistniający marzenie historyka sztuki o pełnym dostępie do wiedzy o obiekcie i posiadaniu narzędzia do badań porównawczych.

Artykuł, pisany z pozycji historyka sztuki i muzealnika, wychodzi od przeglądu wybranych realizacji internetowych form udostępnienia zbiorów muzealnych i informacji o nich, stara się też odpowiedzieć na pytanie: Do czego powinna służyć digitalizacja muzealiów i jakie formy przybrać w nadchodzącej przyszłości. Jak powinna zmienić się metodologia pracy nauk humanistycznych w kontekście internetu, a co za tym idzie, jak dostosować do zmian system kształcenia. Są to pytania, na które polskie muzea powinny odpowiedzieć już teraz, tak aby planowane na najbliższy czas działania dały zadowalające efekty dla przyszłych użytkowników za kilka lat.

**Słowa kluczowe:** digitalizacja, katalogi internetowe, muzea, nowe technologie, społeczeństwo informacyjne.



## Przypisy

- <sup>1</sup> Kultura+ jest programem finansowania działań digitalizacyjnych w sektorze kultury: muzeach, bibliotekach i archiwach w latach 2011-2015. W momencie oddawania artykułu realizowany jest ostatni nabór tego programu. Dodatkowo część instytucji finansowanych nie realizowała udostępnienia zbiorów w ramach projektów. Podsumowanie programu zostanie zapewne przygotowane przez operatora – Narodowy Instytut Audiowizualny i wtedy będzie można realnie ocenić wpływ Kultury+ na sektor muzealny.
- <sup>2</sup> W ramach prac Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów powstały katalogi dobrych praktyk, włączone przez Narodowy Instytut Audiowizualny – operatora Programu Kultura+ jako obowiązujące instytucje realizujące projekty. Wytyczne te dotyczyły prowadzenia projektów digitalizacyjnych i tworzenia cyfrowych odwzorowań. Opracowanie dotyczące dokumentacji opisowej nigdy nie zostało włączone jako obowiązujące w Kultura+ i w tym zakresie każda instytucja musiała stworzyć własną politykę digitalizacyjną. Patr.: <http://www.digit.mkidn.gov.pl/pages/zasoby/centra-kompetencji/narodowy-institut-muzealnictwa-i-ochrony-zbiorow.php> [dostęp: 31.07.2015]; <http://digitalizacja.nimoz.pl/zalecenia-nimoz> [dostęp: 31.07.2015]; <http://www.nina.gov.pl/programy-ministra/wieloletni-program-rzadowy-kulturaplus/> [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>3</sup> Na świecie katalogi internetowe funkcjonują od około 10 lat, w Polsce pojawiły się 5 lat temu. W grudniu 2010 r. Muzeum Historii Fotografii w Krakowie udostępniło 4000 obiektów w swoim katalogu *on-line*, w tym czasie także Muzeum Narodowe w Krakowie uruchomiło swój katalog, natomiast w maju 2011 r. uruchomiono w Muzeum Narodowym w Warszawie portal Cyfrowe MNW. Według szacunków autora w Polsce funkcjonuje obecnie ponad 40 internetowych katalogów zbiorów muzealnych.
- <sup>4</sup> O wpływie internetu i komunikacji muzeów z użytkownikami za jego pośrednictwem mówi się od dłuższego czasu, patrz np.: M. Wilkowski, *Rekomendacje do edukacji muzealnej w Polsce – ani słowa o otwartości*, „Historia i Media”. *Historia i dziedzictwo w kulturze cyfrowej, projekt Fundacji Nowoczesna Polska*, 20.06.2012, <http://historiaimedia.org/2012/06/20/rekomendacje-do-edukacji-muzealnej-w-polsce-ani-slowa-o-otwartosci/> [dostęp: 31.07.2015]; M. Cannell, *Museums Turn to Technology to Boost Attendance by Millennials*, „The New York Times”, 17.03.2015, [http://www.nytimes.com/2015/03/19/arts/artsspecial/museums-turn-to-technology-to-boost-attendance-by-millennials.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/03/19/arts/artsspecial/museums-turn-to-technology-to-boost-attendance-by-millennials.html?_r=0) [dostęp: 31.07.2015]; M. Walhimer, *How to Increase Museum Attendance*, Museum Planner blog, 03.04.2013, <http://museumpplanner.org/how-to-increase-museum-attendance/> [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>5</sup> Jedyny funkcjonujący w Polsce standard opisu muzealiów zawarty jest w Rozporządzeniu Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach, ponieważ każda instytucja jest zobligowana do jego przestrzegania. W związku z tym minimalny opis obiektu składa się z następujących kategorii: określenie autorstwa lub wytwórcy, pochodzenie, wartość w dniu nabycia, czas i miejsca powstania, materiał, techniki wykonania, wymiary, ewentualnie waga oraz określenie cech charakterystycznych.
- <sup>6</sup> Od paru lat powstają pierwsze agregatory, które łączą różne bazy danych i katalogi muzealne. W Europie katalogi narodowe, na wzór francuskiej bazy Joconde, powoli stają się standardem. Dzięki kolejnym programom realizującym *Strategię z Lund* (Minerva, Michael, Athena, Linked Heritage) podniesiono świadomość muzealników w zakresie digitalizacji. Europejska biblioteka cyfrowa Europeana wymaga znaczących zmian aby stać się wymarzoną, powszechnym katalogiem muzealnym, niemniej jej uruchomienie i obserwowany przyrost treści dają nadzieję na stworzenie narzędzia badań humanistycznych w internecie. Polska inicjatywa aby stworzyć system katalogowania, udostępnienia i wymiany informacji o muzealiach (SSWIM – Sieciowy System Wymiany Informacji Muzealnej), choć była jedną z pierwszych tego typu w Europie, niestety napotkała na barierę nie do przejścia. Polscy naukowcy będą musieli poczekać kolejne 3 lata na efekty projektu E-muzea, którego jednym z głównych założeń jest budowa ogólnopolskiego portalu wiedzy o muzeach i zbiorach muzealnych.
- <sup>7</sup> Dane statystyczne Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.
- <sup>8</sup> Closer to van Eyck. Rediscovering the Ghent Altarpiece; [www.closetovaneyck.kikirpa.be](http://www.closetovaneyck.kikirpa.be) [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>9</sup> Niedoścignionym wzorem wśród portali muzealnych, realizującym politykę otwartej interakcji ze zbiorami, jest Rijksstudio – element portalu Rijksmuseum w Amsterdamie (omówiony w dalszej części artykułu); <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio> [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>10</sup> M. Laine-Zamojska, *Analiza portali i serwisów udostępniających zbiory muzealne w Internecie*, NIMOZ 2014 (materiały wewnętrzne).
- <sup>11</sup> Tryptyk oltarowy, nr inw. 192 do D-1866; <http://collections.vam.ac.uk/item/O70858/winged-altarpiece-altarpiece-potsch-rupert/> [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>12</sup> The Rijksmuseum; [www.rijksmuseum.nl](http://www.rijksmuseum.nl) [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>13</sup> CloserToVanEyck. Rediscovering the Ghent Altarpiece; [closetovaneyck.kikirpa.be](http://closetovaneyck.kikirpa.be) [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>14</sup> *Open Sourcing Digital Heritage Digital Surrogates, Museums and Knowledge Management in the Age of Open Networks*, Ari Häyrinen, *Jyväskylä Studies in Humanities*, 187, Jyväskylä 2012 (za wskazanie tej obszernej dysertacji chciałbym serdecznie podziękować Magdalenie Laine-Zamojskiej).
- <sup>15</sup> *The Getty Vocabularies*; <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/index.html> [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>16</sup> ICONCLASS; <http://www.iconclass.org/> [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>17</sup> VIAF; <https://viaf.org/> [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>18</sup> The Virtual collection of Asian Masterpieces; <http://masterpieces.asemus.museum/index.nhn> [dostęp: 31.07.2015].
- <sup>19</sup> Europeana; <http://www.europeana.eu/portal/> [dostęp: 31.07.2015].

### Marcin Mondzelewski

Historyk sztuki, Główny Inwentaryzator Zbiorów Łazienek Królewskich, koordynator i uczestnik projektów digitalizacyjnych w Muzeum Narodowym w Gdańsku, zaangażowany w prace Międzymuzealnej Grupy ds. Digitalizacji DigiMuz i Grupy ds. odwzorowań cyfrowych – zespołu ekspertów powołanego przez NIMOZ; zajmuje się zagadnieniem digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego w kontekście tworzenia ich wizerunków i systemów opisu strukturyzowanego; obszary szczególnego zainteresowania to: katalogi internetowe muzealiów i nowe rozwiązania technologiczne wspierające warsztat metodologiczny historyka sztuki.



# EDUKACJA W MUZEACH

education in museums



# SZTUKA CZY ZUPA. SPOŁECZNA ODPOWIEDZIALNOŚĆ EDUKACJI MUZEALNEJ

## ART OR SOUP. SOCIAL RESPONSIBILITY OF MUSEUM EDUCATION

**Leszek Karczewski**

Muzeum Sztuki w Łodzi, Uniwersytet Łódzki

**Abstract:** The author, practitioner and theoretician of museum education in the spirit of participation, develops a mission of social responsibility of museum education and is involved in discussions about the performative turn in the humanities. He analyses the agency of museum institutions, the effects of exhibits and exposition rhetoric, the effects in the public non-artistic sphere and finally distinctive effects in the symbolic sphere. He sees a museum as a mediator for arousing conflicts where mediation is supposed to lead to the emancipation of audience. Its embodiment would be a high-brow educator who, as an 'unwanted outsider' destroys the existing status quo.

The author reinterprets speculative museum findings by presenting three sets of activity of the Department of Education of the Museum of Art in Łódź. The first project, *Avant-garde in Szczekociny*, deals with the cooperation of *community art* with urban and rural society of Szczekociny, a commune with less than 4000 residents. The second one is the *Coco&Vinci* Project, according to which the muse-

um education has become a vehicle of documented social advancement of pupils of Łódź reformatory. The third project, *Gallery of jeans*, is a project of a creative common room, in which activities related to art for children who are brought up in the gates of tenement houses in the neglected downtown of Łódź give way to volunteer social work. For two last projects, the author outlines a broader, not only museum-related, interpretative context which he sees for example in the Situational International or in the radical pedagogy. The common point here is the pursuit of emancipation.

The author proves that socially responsible museum education must take into account the openness of a museum institution on different but equally valuable world orders. He also argues that a museum educator who facilitates a subjective change of participants in activities should be ready for it themselves. The emphasis on educator's ethics is thus the polemics with arguments of the Polish museum environment who insist on a systemic way of training educators.

**Keywords:** museum, education, participation, museology, modern art, constructivism.

Współcześnie w świecie sztuki, także w Polsce, trwa dyskusja o jej sprawczości. Organizują ją takie pojęcia, jak „partycypacja” (oraz dyskusje wokół pracy Niny Simon *The Participatory Museum*, książki Claire Bishop *Artificial Hells* czy przełożonego w 2013 r. na język polski *Koszmaru partycypacji* Markusa Miessena<sup>1</sup>) czy „skuteczność” (ostatnio jako cykl spotkań inspirowanych książką *Skuteczność sztuki* pod redakcją Tomasza Załuskiego<sup>2</sup>). Performatywny wymiar „instytucji sztuki”, by postawić kwestię możliwie najogólniej, podlega szczegółowym, krytycznym analizom. W ramach tego artykułu zapytam o sprawczość edukacji muzealnej – w oparciu o współrealizowane przeze mnie projekty Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi, którym od października 2008 r. kieruję. Odpowiedź będzie wykraczała poza prostą transpozycję sprawczości sztuki na pole edukacji muzealnej.

Instruktywny przegląd możliwych, sprawczych performansów instytucji sztuki, w kontekście instytucji muzealnej prezentuje Małgorzata Ludwisiak, do 2014 r. wicedyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi<sup>3</sup>. Po pierwsze zatem, muzeum ma taką moc sprawczą, jak dzieła, którym umożliwia „oddziaływanie”<sup>4</sup>; mówiąc Rancièrowskim językiem, to metapolityczny wymiar performansu sztuki<sup>5</sup>. Po drugie, instytucja muzeum oddziałuje, tworząc warunki dla tegoż oddziaływania sztuki – od ekspozycyjnej narracji po *audience development*. Tym samym sztuka, a za nią muzeum, jak pisze Jarosław Suchan, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, argumentujący za Rancièrem, [d]okonywając wyłomów i przesunięć w sferze widzialnego likwiduje wzrokowy automatyzm, zmuszając widzów do przyjęcia odpowiedzialności za budowany sobie i innym obraz świata<sup>6</sup>. Po trzecie, muzeum oddziałuje w sferze publicznej (Rancièr powiedziałby: politycznie), podobnie jak sztuka zaangażowana, postulując, a nawet wdrażając, pozaartystyczne prototypy. To oblicze skuteczności jest obsługiwane w przeważającej mierze przez artystyczny aktywizm czy, używając formuły Artura Żmijewskiego, *stosowaną sztukę społeczną*<sup>7</sup>, wymierzoną, niemal bez wyjątku w skali globalnej, we wzajemnie powiązane społeczne, ekonomiczne i polityczne aspekty liberalnego kapitalizmu, a zatem także w modernistyczny mit autonomii sztuki<sup>8</sup>. (Nie sposób podjąć tu dyskusji z fortunnością tych działań, ale katalog wątpliwości obejmuje np. instrumentalizację uczestników projektów partycypacyjnych czy nieuchronną biennializację sztuki). Po czwarte, instytucja muzeum, z konieczności, oddziałuje poprzez akty przemocy symbolicznej. Suchan, nie usprawiedliwiający muzealnego ekskluzywizmu przypomina, za Arthurem C. Danto i Pierrem Bourdieu, historyczną przygodność tego modelu na przykładzie muzeum sztuki. Wszak autonomia sztuki to, przynajmniej od czasów Immanuela Kanta, reakcja na zanik artystycznego mecenatu Kościołów i władzy świeckiej, generująca jednocześnie oksymoroniczny rynek bezinteresownej produkcji artystycznej, który właśnie z jej rzekomej autonomii uczynił wektor sił ekonomicznych i wehikuł społecznej dystynkcji<sup>9</sup>.

Dlatego też, jak zauważa Ludwisiak, wiążąc pojęcia skuteczności i partycypacji, słowem-kluczem opisującym sprawstwo w polu sztuki jest „konflikt” – *otwarta konfrontacja, konflikt interesów, niezgodność języków, różnicy horyzontów doświadczenia czy wyobraźni*<sup>10</sup>.

Figurą, którą „obsługuje” ten konflikt, byłby mediator. Funkcjonowałby on w ramach instytucji muzealnej, a jego

rolą byłoby *inicjowanie takich sytuacji spotkania ze sztuką, które oparte są na współdziałaniu, bądź jedynie na współpatrzeniu równoprawnych członków heterogenicznej wspólnoty*<sup>11</sup>, jaką jest formująca się zawsze lokalnie wspólnota afektywna. Impulsem do jej powstania zatem byłby konflikt, a efektem – *ryzykowna, zagrożona fiaskiem, niewidzialna zmiana poznawcza*, sytuowana przez Ludwisiak zawsze [...] *«gdzie indziej»: w tym, czego jeszcze nie widzimy, [...] w przyszłości czyjegoś życia lub w niedostrzegalnej dla nas zmianie konfiguracji danej społeczności, która podejmie nieznanne jeszcze nam i jej samej decyzje*<sup>12</sup>.

Najszerzej rozumiany performans sztuki, prowadzący do potencjalnej zmiany, o której pisze Ludwisiak, skutkuje zatem emancypacją gościa muzeum, wolnością nieznaną nikomu decyzji. Suchan pointuje dobitnie: *Rzecz zatem w tym, by wyposażony przez muzeum w emancypujące spojrzenie widz chciał i mógł się nim posłużyć także poza jego murami. Nauczyciel bowiem wtedy odnosi sukces, gdy uczeń już go nie potrzebuje*<sup>13</sup>.

Ta „oświatowa” *pointa* rozważań o sprawczości instytucji muzeum, pod którą całym sercem się podpisuję, ma jednak dwa mankamenty. Pierwszy: nietrudno formułuje się ją w Muzeum Sztuki w Łodzi, które od początków w 1931 r. projektowane było przez ówczesnego dyrektora Mariana Minicha, w porozumieniu z Władysławem Strzeżewskim i grupą „a.r.”, jako instytucja edukacji publicznej *par excellence* w każdym wymiarze działalności muzealnej<sup>14</sup>. Nie oznacza to jednak, że równie łatwo można ją przyłożyć do rzeczywistości innych muzeów.

Druga słabość jest już innego rodzaju: podmiotowościowa „zmiana” i „emancypacja” widza to filozofia wzniosła, lecz spekulatywna. Ucieczka w teorię jest także słabością najlepszych polskich tekstów poświęconych *stricte* edukacji muzealnej; myślę tu m.in. o tekstach Marcina Szelągi w polemice ze mną<sup>15</sup>. Problemy, niezależnie od technokratycznych poglądów mojego adwersarza, postulującego „profesjonalizację profesji” edukatora muzealnego i systemowy sposób kształcenia osób wykonujących ten zawód, spiętrza sam spekulatywny rys dialogu, który pozwala Szelągowi imputować mi zabetonowywanie edukacyjnego *status quo*. Ma się to wyrażać w moim rzekomym trwaniu przy pedagogice poglądowo-dydaktycznej, w najlepszym razie przy „edukacji przez odkrywanie”.

Szeląg odnajduje te inkryminowane paradygmaty w przywołanej przeze mnie figurze zaangażowanego intelektualisty, który dla mojego oponenta stanowi ledwie wzorzec *idealnego wykładowcy w edukacji poglądowo-dydaktycznej*<sup>16</sup>. Naprawdę, nie dla retorycznego efektu wspomnę tylko, że figurę intelektualisty zacerpnałem z Franka Furediego; dla niego intelektualista jest *niepożądanym outsiderem*, politycznie zaangażowanym na zewnątrz uprawianej dyscypliny, który nie tylko nie pielęgnuje zastanego konsensusu, ale krytycznie przygląda się samopotwierdzającym się stereotypom<sup>17</sup>. Intelektualista to nie ekspert, który zapytany – dokonuje ewaluacji, lecz osoba, której etos każe wtrącać się bez pytania. I to właśnie jest figura edukacyjnej praktyki w Muzeum Sztuki w Łodzi. A o mojej/naszej praktyce Szelaąg po prostu nie wspomina. Dlatego w tym tekście chciałbym podzielić się przede wszystkim praktyką. Nie sądzę, by praktyka była degradacją teorii. Nie sądzę, by można ją było zredukować nawet do roli weryfikacji owej teorii. Edukacja

muzealna Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi jest wza-  
jemnie warunkującym się działaniem w teorii i w praktyce,  
jest *performance as research* (nawiasem tylko zauważę, że  
jest to istotna konsekwencja spójnego, pragmatyczno-kon-  
struktywistycznego programu edukacji muzealnej, przyjęte-  
go w Muzeum Sztuki, honorującego zwrot performatywny  
w humanistyce).

Sprawstwo w kontekście edukacji muzealnej daje się  
łatwo odnieść do zaprezentowanego już wyliczenia Ludwi-  
siak. Po pierwsze, skuteczność edukacji muzealnej w oczy-  
wisty sposób zawisa jest od jej przedmiotu, któremu – po  
drugie – tworzy warunki fortunnego oddziaływania. Po  
trzecie, coraz częściej edukacja muzealna angażuje się  
w działania aktywistyczne. Po czwarte – bywa, że aktywizm  
ów lokuje wewnątrz instytucji, mediując konflikt na scenie  
agonicznej partycypacji<sup>18</sup>. Chcę zaprezentować jednak takie  
działania, które w sposób symboliczny i literalny porzuca-  
ją muzeum, opowiadając się od początku za emancypacją  
uczestników.

## Performans na prowincji

Współczesne Szczekociny są niespełna czterotysięcznym mia-  
stem w województwie śląskim, w powiecie zawierciańskim.  
Ich mieszkańcy mają mocno utrudniony dostęp do kultury,  
najszerzej nawet pojętej. W mieście istnieje tylko Gminny  
Ośrodek Kultury, dysponujący jedną salą na drugim piętrze  
zaplecza strażackiej remizy. Brakuje bazy agroturystycznej czy  
nawet miejsc kultywujących tradycję kulinarną; kiedy piszę  
ten tekst, w miejskim rynku działa jedna pizzeria.

Realne centrum kulturowe, obok kościoła parafialnego,  
tworzy Zespół Szkół w Szczekocinach: olbrzymia szkoła-  
tysiąclatka z gigantyczną halą sportową, z bazą hotelową,  
spełniona utopia sojuszu robotniczo-chłopskiego. Dziś trudno  
w niej utworzyć dwie klasy, bo internet podsyca apetyty  
nastolatków, by uczyć się w Częstochowie, Kielcach czy Kra-  
kowie. Im i ich rodzinom Szczekociny oferują tylko szcze-  
re pola. Uroki Jury Krakowsko-Częstochowskiej kończą się  
kilkanaście kilometrów przed Szczekocinami, pozbawiając  
jej mieszkańców pomników przyrody czy historii. Szczeko-  
cinianom zostaje wyłącznie zespół pamiętek symbolicznych  
dawnej i wątpliwej chwały, pamięć: o klęsce w bitwie pod  
Szczekocinami z 6 czerwca 1794 r., która położyła kres in-  
surekcji kościuszkowskiej (pomnik Naczelnika stoi w ryn-  
ku, przeorany na pół drogą krajową nr 78), o wywózce  
1500 szczekocińskich Żydów do Treblinki w 1942 r. i tam za-  
mordowanych, o katastrofie kolejowej pod Szczekocinami  
z 3 marca 2012 r. (w czołowym zderzeniu dwóch pociągów  
pośpiesznych zginęło 16 osób).

Od ponad dziesięciu lat Mirosław Skrzypczyk, nauczy-  
ciel języka polskiego oraz były wicedyrektor Zespołu Szkół  
w Szczekocinach, na przekór wspomnianym okolicznościom,  
budzi lokalną dumę z mieszkania w Szczekocinach w duchu  
rewitalizacji społecznej. Szczekocinianie budują tożsamość  
przez reinterpretację świadectw historii. Ich najważniej-  
szy i największy zespół to pamiętki żydowskiej przeszłości  
miasta. Szczekociny do II wojny światowej miały charakter  
sztetl. Skrzypczyk jako działacz społeczny popularyzuje  
dialog międzykulturowy, organizując m.in. doroczny Szche-  
kociński Festiwal Kultury Żydowskiej oraz *Święto Ciulimu  
i Czulentu* w pobliskim Lelowie. Jako autor, współautor lub

redaktor opublikował m.in. książki: *Żydzi szczekocińscy.  
Osoby, miejsca, pamięć* czy polską edycję *Pinkesu Szche-  
kocin* (za działania te otrzymał m.in. Nagrodę im. Księdza  
Stanisława Musiała).

To Skrzypczyk w 2010 r. zainspirował zespół Działu Edu-  
kacji Muzeum Sztuki w Łodzi do wspólnego przywracania  
pamięci o drugim zespole pamiętek historycznych, doty-  
czących artystycznej, awangardowej przeszłości Szczekocin.  
W latach 1924–1926 w Szczekocinach mieszkali Katarzyna  
Kobro i Władysław Strzeмиński, wybitni twórcy polskiej  
awangardy konstruktywistycznej, fundatorzy podwalin  
Muzeum Sztuki w Łodzi. Strzeмиński uczył w gimnazjum ry-  
sunku, tworzył okładki tomów poetyckich dla „Zwrotnicy”;  
w tym okresie Kobro stworzyła rewolucjonizującą rzeźbę  
XX w. *Kompozycję przestrzenną (1)* oraz, być może właś-  
nie w Szczekocinach, cykl aktów. Podczas okupacji hitle-  
rowskiej w latach 1943–1945 schronienie w Szczekocinach  
znalazł uznany już wówczas inny mistrz polskiej awangardy  
– Henryk Stażewski, utrzymując się tam z malowania obra-  
zów. Ostatni biograficzny element awangardowej tradycji  
Szczekocin tworzył Henryk Morel, urodzony w 1937 r. w Go-  
leniowach pod Szczekocinami, artysta awangardowy, inno-  
wator rzeźby lat 60. XX wieku.

Awangardowe tradycje, zapomniane w Szczekocinach,  
stały się podwalinami wieloletniej, partnerskiej współpra-  
cy z Działem Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi. Rozpoczę-  
ła się ona w 2010 r. półrocznym projektem *Awangarda  
w Szczekocinach*<sup>19</sup>; szczekocinianie (zarówno uczniowie, jak  
i dorośli mieszkańcy, także urzędnicy miasta i gminy) kilku-  
krotnie gościli w Muzeum Sztuki, edukatorzy muzealni na  
kilkudniowych wyjazdach studyjnych przeprowadzili wiele  
działań w Szczekocinach, a także okolicznych wsiach (Go-  
leniowy, Rokitno). Ich podsumowaniem były dwa całodnio-  
we happeningi na rynku. *Happening solarystyczny*, oprócz  
przywołującej słońce parady z orkiestrą dętą przez pół  
miasta, stworzył okazję do zaprojektowania idealnej wersji  
Szczekocin w skali 1:1 – na setkach metrów przezroczystej  
folii, rozciągniętych między drzewami i latarniami w ryn-  
ku (w dialogu z teorią powidoków Strzeмиńskiego). *Rynek  
neoplastyczny* zmienił wygląd centrum miasteczka zgodnie  
z artystycznymi dyrektywami Pieta Mondriana – przebrany  
został nie tylko pomnik Kościuszki, ale także witryny skle-  
pów; ich właściciele zgodzili się eksponować nie te towary,  
które rzeczywiście chcieli reklamować, ale wyłącznie te,  
które spełniały neoplastyczny rygor barw podstawowych  
i nie-kolorów<sup>20</sup>.

Działania w ramach *Awangardy w Szczekocinach* oka-  
zały się na tyle ważne dla mieszkańców, że podsumowali  
je publikacją książki pod tym samym tytułem<sup>21</sup>. Z kolei dla  
nas, edukatorów z Muzeum Sztuki, istotne stało się to, by  
współpraca nie okazała się jednorazowa, zamknięta tym  
pojedynczym projektem. Partnerstwo przy *Awangardzie  
w Szczekocinach* przerodziło się w coroczne warsztaty spo-  
łeczno-artystyczne, poświęcone już tradycji żydowskiej, ani-  
mowane ze strony Działu Edukacji przede wszystkim przez  
Barbarę Kaczorowską, a towarzyszące Szczekocińskiemu  
Festiwalowi Kultury Żydowskiej. Kulminacją kilkudniowej  
pracy jest zwykle akcja performatywna na pustym terenie  
starego kirkutu, przeprowadzana przez szczekocińską mło-  
dzież przed rosnącą co rok lokalną publicznością. Zawsze  
towarzyszy jej kadisz.



1. Happening solarystyczny w Szczekocinach

1. Solaristic happening in Szczekociny

Pierwszym działaniem było wykonanie frotazy z rozkradzionych przez polskich sąsiadów macew i symboliczne rozwieszenie ich na terenie kirkutu, jak modlitewnych proporców czy prania; ulewny deszcz sprowadził rozmiękczonego papier – symboliczne macewy – na powrót na ziemię cmentarza (Dział Edukacji, 2011). Kolejna akcja *Odkopywanie historii* przeniosła na teren kirkutu glebę wykopaną z miejsc związanych z historią żydowskich Szczekocin, w formie uspanych przez szablony hebrajskich słów – sami uczestnicy akcji wybrali pojęcia, oddające intymne doświadczenie podczas kopania ziemi (Kaczorowska, 2012). *Uobecnianie nieobecnych* to wizerunki graffiti szczekocińskich Żydów z archiwalnych fotografii, wykonane niewidoczną w ciągu dnia, fluorescencyjną farbą (Kaczorowska, 2013). Akcja *Jednostronne dialogi* performatywnie odtworzyła narracje mówione Szczekocińskich świadków Holocaustu (Kaczorowska, 2014).

Nasze edukacyjne działania w Szczekocinach, „wtrącają się” w życie szczekocińskiej społeczności. Pozostając na zewnątrz świata sztuki współczesnej, korzystają z jego sprawczej mocy do destabilizowania lokalnego *status quo*. Nie są to akcje budujące publiczność Muzeum Sztuki w Łodzi, ale akcje budujące podmiotowość Szczekocinian. I nadto – są to działania, które nie poprzestają na jednorazowym performansie, ale są długofalowo odpowiedzialne za szczekocińską społeczność.

Kiedy piszę ten tekst, jesteśmy świeżo po akcji *Rozwijanie całunów* (Kaczorowska, 2015), związanej z rzeką Pilicą przepływającą przez Szczekociny, od której za czasów PRL miasto „odwróciło się”. Most nad rzeką był ostatnim widokiem miasta, jaki nocą z 2 na 3 września 1939 r. widziało

100 szczekocińskich Żydów, uciekających przed wojną na wschód wynajętym autobusem. Tylko oni, z ponad 2,5 tysięcznej żydowskiej społeczności, ocalili. Tym razem wehikułem pamięci był papier czerpany, uzyskiwany dzięki wodzie z Pilicy. Ale nie pracujemy wyłącznie raz w roku – gdy Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego ogłosiło niwelujący bariery program *Kultura dostępna*, oczywistym dla nas stało się, że chcemy zdobyć te środki dla przyjaciół w Szczekocinach – dziś czekamy na ogłoszenie wyników.

## Performans w dżinsach

Ulica Wschodnia w Łodzi to miejsce-legenda. Przed II wojną światową w większości zamieszkała przez Żydów, przesiedlonych w 1940 r. do getta, do którego została włączona jej północna część. Fragment Wschodniej został wyburzony, by stworzyć „pas sanitarny” rozdzielający getto Litzmannstadt i miasto. W efekcie powojennej nacjonalizacji ul. Wschodnia zaczęła z wolna popadać w ruinę, zasiedlona przypadkowo przez napływową ludność; w 2014 r. to obszar o wątpliwej sławie strefy zdewastowanej materialnie, społecznie i ekonomicznie, zamieszkałej przez bezrobotnych alkoholików.

Niezależnie od niekorzystnej prasy, ul. Wschodnia faktycznie nie ma żadnej oferty dla mieszkańców przy niej dzieci, snujących się po bramach i podwórkach-studniach; obecnie nie działa przy niej nawet jedna świetlica środowiskowa. Właśnie o dzieci z łódzkiego centrum upomniał się projekt *Galeria Dżinsów*, prowadzony między 6. a 14. czerwca w ramach Festiwalu Łódź Czterech Kultur 2014. Dzięki staraniom



2. Efekty witkacowskich autoportretów w Galerii Dżinsów

2. Effects of self-portraits of Witkacy in the Gallery of Jeans

Zbigniewa Brzozy, dyrektora artystycznego festiwalu, udało się wynająć od miasta na preferencyjnych warunkach lokal przy ul. Wschodniej 51, gdzie na około 60 m<sup>2</sup> mieścił się, zamknięty wiele lat wcześniej, sklep ze zdrową żywnością (na ul. Wschodniej potrzebna jest żywność niekoniecznie „zdrowa”, lecz tania). Po szybkim remoncie edukatorzy z Muzeum Sztuki otworzyli w nim sklep – *Galerię Dżinsów*. Przez osiem godzin dziennie sklep oferował pozyskane od sponsorów dżinsy w dziecięcych rozmiarach (przede wszystkim od LPP S.A., właściciela m.in. marki Reserved). Spodni jednak nie można było kupić – można było jedynie „wymienić” je za sztukę, powstającą na codziennych warsztatach, prowadzonych na miejscu przez zespół Działu Edukacji.

W zamierzeniu każdy z warsztatów miał podobny przebieg. Rozpocynało go przedstawienie jednej pracy współczesnego artysty z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Jej wspólna analiza i interpretacja, facylitowana przez zespół edukatorów, była nakierowana na wyłonienie tematu, możliwie otwartego, zarazem zakorzenionego w codzienności oraz metaforycznego, jak strata, radość czy podróż. Wokół wybranego wspólnie pojęcia konstruowano zespołowo konkretne zadanie, na przykład: za kim/za czym tęsknisz najmocniej?, kto lub co sprawiło ci największą radość?, dokąd pojechałbyś bez zastanowienia? Warsztat wprowadzał też środki wyrazu właściwe sztuce nowoczesnej i współczesnej, możliwe do wykonania przez dzieci i nie wymagające dodatkowych umiejętności techniczno-rzemieślniczych (np. kolaż, frotaż, sztuka konceptualna, instalacja itd.), a wywiedzione z analizowanych i interpretowanych prac. Stopniowo han-

dlowa „galeria” – pseudo-sklep z dżinsami – zmieniała się w galerię prac uczestników projektu. Narastająca wystawa była dostępna dla publiczności festiwalowej, a jej, przede wszystkim tej dorosłej, zainteresowanie dawało symboliczną wartość pracy artystycznej dzieci. Materialną nagrodą – a zarazem symbolem emancypacji – były dżinsy, które dzieci dostały na własność podczas finażu akcji.

Jednak *Galerię Dżinsów* wypełniały nie tylko prace dzieci, ale także zapach zupy. Pierwszego dnia akcji okazało się, że mali uczestnicy warsztatów w zatrważającej większości nie wracają do domów na posiłek, że tylko jedna matka woła swoje dzieci na obiad, że przygotowane jako symboliczny poczęstunek chipsy nie spełniają rzeczywistych oczekiwań podopiecznych. Decyzja mogła być tylko jedna – gotowaliśmy zupę. Codziennie, w ośmiolitrowym garnku, częstując wszystkich chętnych zalewką albo pomidorówką w jednorazowych, plastikowych flaczarkach. Niektórzy brali trzy dokładki.

Na koszty *Galerii Dżinsów* złożyły się nie tylko wydatki na zakup składników codziennej zupy (gotowaliśmy je wszak bez wiedzy muzealnego działu księgowości) – ale również koszty psychologiczne. O ile bowiem w muzeum odpowiedzi na pytanie „Czego się boisz?”, udzielane przez maluchy przyprowadzane przez rodziców czy dziadków najczęściej nie odbiegają rejestrem powagi od stereotypowego *potwora spod łóżka*, o tyle na ul. Wschodniej brzmiały zwykle, niestety, następująco: *Boją się wujka Piotrka, bo jak się napije, to bije mamę*. Warsztaty twórcze w miejscu takim, jak *Galeria Dżinsów*, nie wyczerpują się w reinterpretacji potwora spod łóżka i neutralizacji jego mocy dzięki krea-



tywności. Warsztaty twórcze przy ul. Wschodniej wymagały także podjęcia odpowiedzialności za dzieciaki: nakarmienia ich choćby podstawowym obiadem, odrobienia z nimi lekcji, czasem po prostu rozmowy podczas przygotowań do działań i wspólnego porządkowania po nich. Dzieciaki nie wychodziły z *Galerii Dżinsów* wcześniej, niż z chwilą jej zamknięcia o godz. 18. Nie miały powodu.

Akcja w zamyśle miała nagrodzić potencjał kreatywności dzieci symboliczną pamiątką tego pozytywnego doświadczenia – džinsami. Sądzę, że dała im więcej: wzmocniła podmiotowość dzieci z defaworyzowanych społeczności jako pełnoprawnych uczestników debaty publicznej. Wydobyła „na pokaz” ich codzienność, spychaną na margines uwagi przez oficjalne narracje świata dorosłych czy świata dobrze sytuowanego społecznie i ekonomicznie.

*Galeria Dżinsów* została dostrzeżona przez recenzentów, raczej krytycznych wobec całego Festiwalu Łódź Czterech Kultur 2014. Łukasz Kaczyński pisał w „Polska – Dziennik Łódzki”: *Były i jaśniejsze punkty: [...] uruchomienie Galerii Dżinsów (ul. Wschodnia 51), największego dokonania Ł4K. Projekt Leszka Karczewskiego i ekipy z Muzeum Sztuki – przez odwołanie się do twórczych zdolności okolicznych dzieci i pokazanie, że praca daje satysfakcję – zdaje się najbliżej «rewitalizacji». A jak ją rozumieć i tworzyć – tego organizatorzy i władze dopiero się uczą<sup>22</sup>. Izabella Adamczewska i Igor Rakowski-Kłos w „Gazecie Wyborczej – Łódź” proponowali wprost: «Galeria Jeansów» pod patronatem Muzeum Sztuki, w której mali łodzianie za swoje prace artystyczne otrzymywali zapłatę, powinna zostać przy ul. Wschodniej na zawsze. Nawet jeśli dzieciaki z okolicznych bram przychodziły malować graffiti*

*i martwe natury wyłącznie po to, żeby ostatniego dnia akcji dostać po parze džinsów<sup>23</sup>.*

Kiedy piszę ten tekst my, edukatorzy z Muzeum Sztuki w Łodzi, lobbujemy w Urzędzie Miasta Łodzi na rzecz utworzenia w rewitalizowanym kwartale śródmieścia Łodzi, w ramach długofalowej rewitalizacji społecznej, instytucjonalnej świetlicy twórczej dla dzieci. *Galerię Dżinsów* traktujemy jak prototyp, który pozwolił zdiagnozować potrzeby dzieci z ul. Wschodniej oraz sposób, w jaki należy przekształcić doraźne działanie w permanentną, codzienną pracę.

### Performans w małej czarnej

Każdy uczeń drugiej klasy gimnazjum jest zobowiązany podstawą programową do realizacji zespołowego projektu edukacyjnego, przy wsparciu nauczyciela, mającego na celu rozwiązanie konkretnego problemu, wykraczającego poza treści podstawy programowej, o charakterze interdyscyplinarnym. Także wówczas, gdy ten uczeń drugiej klasy gimnazjum jest uczennicą, już siedemnastoletnią, a przy tym wychowanką Młodzieżowego Ośrodka Wychowawczego nr 3 w Łodzi, popularnie zwanego poprawczakiem, przy ul. Drewnowskiej 151, opodał ms<sup>2</sup> – Muzeum Sztuki.

Opowiem historię Marianny (imię zmienione), z rodziny zwykle określanej jako patologiczna. Ojciec Marianny, naroman, porzucił jej matkę, także uzależnioną od narkotyków, która sprowadzała do domu gachów, pod nieuwagą matki wykorzystujących seksualnie Mariannę i jej młodszą siostrę. W odwecie Marianna okradała i biła odwiedzających matkę mężczyzn. Trafiła więc do poprawczaka, bo choć



3. Warsztat twórczy w *Galerii Dżinsów*

3. Creative workshop in the *Gallery of Jeans*

sama gwałcona, dopuściła się rozboju, jak mówi tzw. dziesiona, czyli artykuł 210 Kodeksu Karnego (kradzież z pobiciem). Na ul. Drewnowskiej w Łodzi spotkała rówieśniczki (wieloletnia absencja w szkole, handel narkotykami w zastępstwie kochanków-dilerów, skatowanie ojca w zemście za wieloletnie katowanie matki itp.).

Pięć lat temu, w ramach rutynowego wyjścia z ośrodka, dziewczyny z Drewnowskiej pierwszy raz trafiły do Muzeum Sztuki w Łodzi przyprowadzone przez panią Dorotę (imię zmienione), nauczycielkę wychowania fizycznego. Od tego czasu wychowanki pani Doroty przychodziły do muzeum regularnie; w następnym roku szkolnym to one upomniały się o edukację muzealną. Kolejny rok przyniósł pozorne zawieszenie kontaktów – dziewczyny wpadały do muzeum nie z powodów dydaktycznych, ale po to, bo powiedzieć „cześć”, kiedy w ramach nagrody mogły wyjść z ośrodka.

W 2014 r. po wycieczce do Krakowa, w którym zachwyciły się *Portretem damy z gronostajem* Leonarda da Vinci, zdecydowały się właśnie jemu poświęcić wspomniany projekt edukacyjny. Leonardowi – i Coco Chanel. Dziewczyny wyznaczyły nam rolę osób, które mają znaleźć korespondencję



4. Marianna, zdjęcie z projektu *Coco&Vinci*

4. Marianna, photograph from the *Coco&Vinci* Project

między dwojgiem twórców (na szczęście dla edukatorów da Vinci zaprojektował pierwszą damską torebkę). Tak rozpoczęła się projekt *Coco&Vinci*, koordynowany ze strony Działu Edukacji przez Maję Pawlikowską.

Dość szybko okazało się, że Coco została przez dziewczęta użyta interesownie. Podstawowym pragnieniem uczestniczek projektu było założenie, bezkarnie, bo dzięki projektowi, spódniczki mini, butów na obcasie i biżuterii, czyli elementów stroju zakazywanych w ośrodku za przewinienia (nawet podczas uroczystości w ramach „karniaka” do galowego stroju nosi się tam kapcie). Ich marzenie o założeniu kreacji było całkiem realne. Gimnazjum przy ośrodku przyucza albo do krawiectwa, albo do gastronomii; uczestniczki projektu w proporcji dokładnie pół na pół uczyły się na szwaczki i kucharki (takie role dyktuje kobietom polski system wychowawczy). Część dziewcząt uszyła więc z dwóch bel czarnej kory już nie miniówki, lecz „małe czarne” – dzięki mediacji Mai Pawlikowskiej zgodne nie tylko z restrykcyjnym regulaminem, ale także z filozofią mody Coco Chanel.

Kolejne elementy zainspirował Leonardo. Maszyny latające zmieniły się w kostiumy – skrzydła z barwionych pakut i złotego brokatu; studia anatomii doprowadziły do powstania scenografii z odlewów ciał w bandażu gipsowym. Gdy kreacje było gotowe, w Muzeum Sztuki odbyła się sesja zdjęciowa, która dzięki zaangażowanym *pro publico bono* przyjaciółom, pracującym na co dzień w przemyśle filmowym, nabrała całkowicie profesjonalnego charakteru (trzy charakteryzatorki-fryzjerki, operator światła, fotografka, wypożyczony sprzęt oświetleniowy). Podczas przygotowań do sesji objawił się samorodny talent Marianny: okazało się, że potrafi stworzyć cuda z włosów koleżanek.

Finałem projektu był przedwakacyjny pokaz mody, zrealizowany bezprecedensowo w sali gimnastycznej, na zamkniętym terenie ośrodka; jego dyrekcja zgodziła się nie tylko na dymy teatralne, ale nawet na obecność mediów<sup>24</sup>. Ale efektem był nie tylko nadzwyczajny pokaz – ostatecznie element projektu w ramach systemu oświatowego – ale i psychologiczna przemiana jego uczestniczek. Dzięki *Coco&Vinci* dziewczęta, na co dzień noszące dresy, po raz pierwszy ubrały się w sukienki i nałożyły makijaż, performując w Młodzieżowym Ośrodku Wychowawczym nr 3 swoją kobiecość, poddaną tam systemowej represji.

Wierzę, że ich psychologicznie pojęta przemiana miała charakter trwalszy niż projekt. Dziewczęta zaangażowane w działanie *Coco&Vinci* wsparły jako wolontariuszki projekt *Galeria Jeansów*; nie tylko przez kilka dni opiekowały się dziećmiakami młodszymi od nich, lecz także, widząc nasze starania o zupełną dla każdego, na finisażu zjawiały się, niezapowiedziane, z trzema blachami pizzy. Z końcem roku szkolnego rola Mai Pawlikowskiej się nie zakończyła. W wakacje wychowanki ośrodka mogą odwiedzić dom na czas wyznaczony decyzją rady pedagogicznej (jeśli zastrużą), albo – są wysyłane jako podkuchenne, by pracować w jadłodajniach przy koloniach organizowanych przez łódzki hufiec ZHP. Marianna, dzięki wyróżniającemu się projektowi *Coco&Vinci*, mogła jechać do domu. Jednak nie chciała, bo mogła spodziewać się tam wyłącznie najgorszego. Tyle, że jako niepełnoletnia (Marianna nie skończyła wówczas nawet 17 lat) nie miała prawa głosu. Maja Pawlikowska, wykorzystując kapitał zaufania, w porozumieniu z wychowawczynią wynegocjowała u dyrekcji ośrodka, że jeśli Marianna

(a obok niej jeszcze dwie dziewczyny w podobnej sytuacji) znajdzie pracę i udowodni obietnicę zatrudnienia pismem od przyszłego pracodawcy, będzie mogła w wakacje zostać w ośrodku i pracować w Łodzi. Ostatecznie Maja zorganizowała Mariannie przyjęcie na trzyletni staż przez renomowany zakład fryzjerski w Łodzi.

Kiedy piszę ten tekst, Marianna kontynuuje naukę już poza ośrodkiem, w liceum dla dorosłych, pracuje przy Fashion Week Poland, realizuje profesjonalne sesje zdjęciowe. Z chwilą ukończenia osiemnastego roku życia straci jednak prawo do mieszkania w Młodzieżowym Ośrodku Wychowawczym. Dzięki wsparciu Mai łódzkie kuratorium oświaty, zweryfikowawszy umiejętności Marianny, zaoferowało jej miejsce w bursie dla uczniów wybitnie uzdolnionych. A wszystkie dziewczyny uczestniczące w projekcie *Coco&Vinci* mają zdjęcie z sesji ustawione jako zdjęcie profilowe w serwisie Facebook.

### Zupa, nie sztuka

By tę prezentację trzech, społecznie odpowiedzialnych, przedsięwzięć z projektów Działu Edukacji Muzeum Sztu-

ki w Łodzi zakończyć wnioskami bardziej ogólnymi, przypomnę, że podczas I Kongres Muzealników Polskich tytuł jednej z dyskusji panelowych wyznaczał potencjalnemu gościowi muzeum możliwe role do podjęcia: *Zwiedzający – widz czy aktor współtworzący doświadczenie muzealne?*<sup>25</sup>. Zapowiadający nowoczesną debatę tytuł skrywał w istocie kolonialną tęsknotę, by ujarzmić prymitywne plemiona muzealnych gości, przykrawając ich potrzeby do potrzeb muzeum. I tak, instytucja muzeum stojąca na straży porządku *templum* obsadzi tych „ludzi pierwotnych” w roli widzów, jeśli zaś opowiada się za modelem *forum*, zatrudni ich w charakterze „aktorów współtworzących”.

Podczas dyskusji Barbara Gołębiowska, kierownik Działu Edukacji Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, pytała retorycznie o legitymację instytucji muzealnej do reżyserowania swoich gości<sup>26</sup>. Ja postawiłbym to pytanie jeszcze ostrzej: dlaczego muzeum nie miałoby po prostu zapytać samych gości, w jakiej sprawie przychodzą do muzeum, dlaczego w muzeum tzw. zwiedzający nie mógłby być po prostu sobą?

W poinczie recenzji *Galerii Dzinsów*, skądinąd entuzjastycznej, sformułowanej przez Adamczewską i Rakowskiego-Kłosa, pobrzmiwa ton żalu, że *dzieciaki z okolicznych bram*



1. Najlepsze łąki świata.

5. Traktor z warsztatu ABS Abstrakcja w Rokitnie

5. Tractor, ABS Abstraction Workshops in Rokitno

(Wszystkie fot. Archiwum Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi: 1 – M. Stępień; 2, 3 – M. Gonera; 4 – J. Grzybowska i A. Frątczak [dodana pikselizacja w celu ochrony wizerunku]; 5 – A. Wojciechowska-Sej)

przychodziły malować graffiti i martwe natury wyłącznie po to, żeby ostatniego dnia akcji dostać po parze dzinsów<sup>27</sup>. Niejakie rozczarowanie ufundowane jest na meliorystycznym przekonaniu, że kultura wysoka jest czymś esencjalnie lepszym od dzinsowych spodni. Tymczasem ul. Wschodnia zweryfikowała to roszczenie, i to nawet mocniej, niżli podejrzewali recenzenci. Dzieciaki nie przychodziły wyłącznie po efektowne spodnie. Pamiętam, że pewnego dnia siedmioletni Łukasz (imię zmienione) wpadł na pół godziny przed zamknięciem; na pytanie, czy chciałby coś zrobić, w domyśle twórczego, czy może raczej zjeść, odparł bez wahania: „Zjeść”. Na ul. Wschodniej zupa jest ważniejsza od sztuki.

Podobnie wtedy, gdy gimnazjaliści ze Szczekocin podczas warsztatu *ABS Abstrakcja*, który prowadzi przez sztukę abstrakcyjną, drogą punktu, linii i płaszczyzny, uważnie wybierają te elementy formy plastycznej, które pozwolą im narysować nie kompozycję abstrakcyjną, lecz zielony traktor firmy Fendt, obiekt marzeń każdego nastolatka mieszkającego w Szczekocinach. W Szczekocinach traktor jest ważniejszy od Wasilija Kandinsky’ego. Także dla dziewczyn z Młodzieżowego Ośrodka Wychowawczego możliwość biopolitycznej demonstracji kobiecości w opresyjnym poprawczaku jest ważniejsza od Leonarda da Vinci.

W ten właśnie sposób aktualizuje się konflikt, o którym pisała Ludwisiak – edukator muzealny obsadza sam siebie (do tego jest uprawniony) w roli – mediatora. To w ten właśnie sposób przebiegają *spotkania ze sztuką [...] równoprawnych członków heterogenicznej wspólnoty*, gdy pozostający wewnątrz niej edukator-mediator jest tylko jednym z równorzędnych współuczestników; to taką formę może przyjąć *ryzykowna, zagrożona fiaskiem, niewidzialna zmiana poznawcza* – może ona dotknąć także edukatora, który doświadcza „w pierwszej osobie” odmiennej hierarchii wartości<sup>28</sup>.

Zdaję sobie sprawę, że moja hierarchia wartości, prezentowana w tym tekście, może być co najmniej zaskakująca dla niektórych czytelników. W większości muzeów w Polsce działania w nurcie *community art*, do których można z pewnością zaliczyć współrealizowane przeze mnie projekty szczekocińskie, w 2015 r. wciąż wydają się szczytem edukacyjnej ekstrawagancji. A przecież wywodzą się one z kontrkulturowej rewolty 1968 r., czyli sprzed półwiecza i w Polsce praktykowane

są regularnie przynajmniej od 1989 r. w Laboratorium Edukacji Twórczej Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie przez Maję Parczewską i Janusza Byszewskiego, których pionierska praca jest nie do przecenienia. Ale słownik edukacji społecznie odpowiedzialnej, by tak ją roboczo nazwać, tworzony jest także przez dyskursy tak różne, jak sytuacjonizm Guy’a Deborda, jak rewizja praktyk codzienności Michela de Certeau, jak radykalna pedagogika Paulo Freire’a, jak permanentna insurekcja Hakima Bey’a<sup>29</sup>. To w takim, istotnie poszerzonym korpusie tekstów, widzę ramę interpretacyjną dla działań *Galeria Dzinsów* czy *Coco&Vinci*. W tej optyce dłużej nie wydają się one radykalne, lecz stają się po prostu skuteczne: w pełni realizują performatywną funkcję edukacji muzealnej.

By zakończyć meta-performatywnymi uwagami: wydaje się oczywiste, że, po pierwsze, społecznie odpowiedzialna edukacja muzealna, jak każdy aktywizm, który oddziałuje politycznie na zewnątrz pola sztuki, negliguje mit szlachetnej autonomii instytucji sztuki, demonstrując, że jest to model radykalnie przygodny. Po drugie, co nie jest już tak oczywiste, edukacja społecznie odpowiedzialna skutecznie, jak niewiele innych strategii, odsłania istnienie alternatywnych hierarchii. W Szczekocinach, w Łodzi przy ul. Wschodniej czy Drewnowskiej tzw. zupa liczy się bardziej niż tzw. sztuka. Sądzę, że prawdziwie partycypacyjna praktyka edukacji muzealnej winna je nie tylko wydobywać w pole dyskursu, ale i wzmacniać, bezinteresownie „wtrącając się” poza pole sztuki, poza instytucję muzeum. Tak rozumiem etos intelektualisty, tak pojmuję etos edukatora muzealnego, wątpiąc jednocześnie, by była to postawa wyuczalna w ramach systemowych szkoleń. Po trzecie, ta edukacja społecznie odpowiedzialna nie jest i nie może być działalnością dorywczą, wikała się bowiem wówczas we wszystkie sprzeczności instrumentalnego działania partycypacyjnego. Konieczne jest przyjęcie długofalowej odpowiedzialności za społeczność, z którą i na rzecz której się pracuje, nawet gdy jej oczekiwania przekraczają wiedzę, kompetencje i umiejętności edukatora muzealnego, zdefiniowane jego „sprofesjonalizowaną profesją”, gdy zmuszają do (performatywnej) rewizji wyznaczanych spekulatywnych hierarchii. A dzieje się tak przecież za każdym razem.

**Streszczenie:** Autor, praktyk i teoretyk edukacji muzealnej w duchu partycypacyjnym, projektuje misję społecznej odpowiedzialności edukacji muzealnej snując rozważania w ramach zwrotu performatywnego w naukach humanistycznych. Analizuje sprawczość instytucji muzealnej: oddziaływanie eksponatów i retoryki ekspozycyjnej, oddziaływanie w publicznej sferze pozaartystycznej, wreszcie – dystyngtywne oddziaływanie w sferze symbolicznej. Widzi rolę muzeum spełniającego funkcję mediatora powstających konfliktów; mediacja ta ma prowadzić do emancypacji widza. Jej ucieleśnieniem byłby edukator-intelektualista, który, jako „niepożądany outsider” burzy zastane *status quo*.

Autor reinterpretuje spekulatywne ustalenia muzeologiczne poprzez prezentowane trzy zespoły działań Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi. Pierwszy to projekt *Awanguardia w Szczekocinach*, działanie nurtu *community art* ze społecznością miejsko-wiejskiej gminy niespełna czteroty-

sięnego miasta Szczekociny. Drugi to projekt *Coco&Vinci*, w którym edukacja muzealna stała się wehikułem udokumentowanego, społecznego awansu podopiecznych łódzkiego poprawczaka. Trzeci to projekt świetlicy twórczej *Galeria Dzinsów*, w którym działania związane ze sztuką dla dzieci wychowujących się w bramach kamienic zaniedbanej ulicy łódzkiego Śródmieścia ustąpiły miejsca wolontaryjnej pracy społecznej. Dla dwóch ostatnich działań autor zarysowuje szerszy, niż tylko muzealny, kontekst interpretacyjny, widząc go np. w Międzynarodówce Sytuacjonistycznej czy radykalnej pedagogice. Punkt wspólny stanowi tu dążenie emancypacyjne.

Autor dowodzi, że społecznie odpowiedzialna edukacja muzealna musi uwzględnić otwartość instytucji muzeum na odmienne, a równie cenne porządki świata. Argumentuje także, że edukator muzealny, facylitujący podmiotowościową zmianę uczestników działań, sam powinien być

na nią gotowy. Nacisk na etykę edukatora stanowi tym samym polemikę z głosami z polskiego środowiska muzealniczego, postulującymi systemowy sposób kształcenia edukatorów.

**Słowa kluczowe:** muzeum, edukacja, partycypacja, muzeologia, sztuka współczesna, konstruktywizm.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Zob. N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz, California: Museum 20, 2010; C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship*, London – New York: Verso, 2012; M. Miessen, *Koszmar partycypacji*, M. Choptiany (tłum.), Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana 2013.
- <sup>2</sup> *Skuteczność sztuki*, T. Załuski (red.), Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.
- <sup>3</sup> Szeroko komentując wyczerpanie z tekstu M. Ludwisiak, *Skuteczność jest gdzie indziej. Od konfliktu do afektywnej wspólnoty*, w: *Skuteczność sztuki...*, s. 416-417.
- <sup>4</sup> Zob. N. Goodman, *Koniec muzeum?*, M. Korusiewicz (przekł.), w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, M. Popczyk (wstęp i red.), Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005, s. 125.
- <sup>5</sup> Odwołuję się tu do głośnych ustaleń Jacquesa Rancière'a, *Estetyka jako polityka*, J. Kutyla i P. Mościcki (przekł.), A. Żmijewski (przedmowa), S. Żiżek (postowie), Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- <sup>6</sup> J. Suchan, *Muzeum Sztuki: między muzeum a sztuką*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom II*, D. Muzyczuk, M. Ziółkowska (red.), Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2015, s. 28. Należy tu nadmienić, że centrum argumentacji Suchana jest po prawdzie inne: rozbraja on paradygmat partycypacyjny (słuszne aktywne uczestnictwo vs. niesłuszne bierne spektatorstwo) dowodząc za Rancière'em, że widzenie jest aktywne, bo interpretujące, a zatem – zmieniające świat (*ibidem*, s. 31).
- <sup>7</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 21.
- <sup>8</sup> A. Rostkowska, *Instytucjonalne ramowanie aktywizmu*, w: *Skuteczność sztuki...*, s. 440.
- <sup>9</sup> J. Suchan, *Muzeum Sztuki: między muzeum a sztuką...*, s. 26-27.
- <sup>10</sup> M. Ludwisiak, *Skuteczność jest gdzie indziej...*, s. 416-417. Ustalenia Ludwisiak o konflikcie współbrzmia m.in. z ponowoczesną filozofią politycznego dysensu Chantal Mouffe; pisałem o niej szerzej w kontekście edukacji muzealnej w tekście *Kłopot z partycypacją. Nowa muzeologia i agoniczna demokracja*, w: *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny?*, M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska (red.), Poznań: Galeria Miejska Arsenał, s. 89-107.
- <sup>11</sup> M. Ludwisiak, *Skuteczność jest gdzie indziej...*, s. 419-420.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, s. 419-420.
- <sup>13</sup> J. Suchan, *Muzeum Sztuki: między muzeum a sztuką...*, s. 44.
- <sup>14</sup> Zob. L. Karczewski, *Unintentional Reprise. Museum as Archive*, w: „Art & Documentation” #12, Spring 2015, s. 79-85.
- <sup>15</sup> Dyskusja pomiędzy Marcinem Szelągim a mną wywiązała się po publikacji tomu *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szeląg (red.), Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Pałac w Wilanowie, 2011. Odpowiedzią na moją krytyczną recenzję (L. Karczewski, *Ucieczka do przodu. Autonomia instytucji muzealnej jako alternatywa edukacji muzealnej*, w: *Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej*, „Biuletyn Programowy NIMOZ” 2012, nr 5 [www.nimoz.pl], s. 25-34.) był artykuł Szeląga, *Ucieczka do przodu, czyli stanie w miejscu*. „Biuletyn Programowy NIMOZ” 1012, nr 6 [www.nimoz.pl], s. 15-28, którego główne tezy autor powtórzył w książce *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 2*. Wilanów: Muzeum Pałacu Króla Jana II w Wilanowie, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014.
- <sup>16</sup> Zob. M. Szeląg, *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 2...*, s. 10-18.
- <sup>17</sup> Zob. F. Furedi, *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualści?*, K. Makaruk (przekład), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008, s. 191-194.
- <sup>18</sup> Zob. L. Karczewski, *Kłopot z partycypacją...*, s. 89-107.
- <sup>19</sup> O pracy w Szczekocinach szeroko mówiłem m.in. w rozmowie z Bogną Świątkowską, *Jestem jak kwadrat, bo mam pole*, „Notes na 6 tygodni” listopad-grudzień 2012, nr 80, s. 168-175.
- <sup>20</sup> Projekt *Awangarda w Szczekocinach* współtworzył zespół Działu Edukacji, w którym wówczas poza mną pracowały Barbara Kaczorowska, Katarzyna Mądrycka-Adamczyk, Małgorzata Wiktoro, Marta Włazeł i Agnieszka Wojciechowska-Sej.
- <sup>21</sup> *Awangarda w Szczekocinach*, M. Skrzypczyk, A. Wieczorek (red.), Szczekociny: Zespół Szkół w Szczekocinach, 2012.
- <sup>22</sup> Ł. Kaczyński, *Festiwal Łódź Czterech Kultur: kilka przebiegów oraz chmura zawodów*, „Polska – Dziennik Łódzki” 20.06.2014, s. 11.
- <sup>23</sup> I. Adamczewska, I. Rakowski-Kłos, *Dobre pomysły i organizacyjna klapa*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 18.06.2014, s. 4.
- <sup>24</sup> Zob. K. Tatarzyńska, *Uskrzydłone i bardzo niepokorne*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 6.06.2014, s. 4; RS [R. Sas], *Mała czarna skrzydlata*, „Express Ilustrowany” 6.06.2014, s. 6; J. Barczykowska, *Damy z trudną przeszłością, pokazały że potrafią stworzyć małą czarną*, „Polska – Dziennik Łódzki” 13.06.2014, s. 11.
- <sup>25</sup> Kongres odbył się w Łodzi w dniach 23-25 maja 2015 roku.
- <sup>26</sup> Zapis audio wszystkich debat dostępny jest online: <http://kongresmuzealników.pl/audio-6/> [dostęp: 17.06.2015].
- <sup>27</sup> I. Adamczewska, I. Rakowski-Kłos, *Dobre pomysły...*, s. 4.
- <sup>28</sup> Zob. przypis 11.
- <sup>29</sup> To tylko kilka nazwisk, od których zaczyna wywód przywoływana Claire Bishop (*Artificial Hells...*, s. 11).

## dr Leszek Karczewski

Adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi; autor prac poświęconych teorii podmiotowości, teorii interpretacji i edukacji muzealnej inspirowanych filozofią amerykańskiego pragmatyzmu; kurator akcji społeczno-artystycznych, m.in. WIKIzeum i „ms3 Re:akcja”; pomysłodawca i realizator „Kulturanka” – programu TVP Kultura dla najmłodszych o sztuce współczesnej, nagrodzonego w XXXIII konkursie MKiDN Sybilla 2012 w kategorii Przedsięwzięcia Edukacyjne; długoletni recenzent teatralny łódzkiej „Gazety Wyborczej”.

# DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA MUZEUM W WERSALU I WYBRANYCH MUZEÓW FRANCUSKICH. METODY PRACY<sup>1</sup>

## EDUCATIONAL ACTIVITY AT THE VERSAILLES MUSEUM AND SELECTED FRENCH MUSEUMS. WORKING METHODS

**Maria Brodzka-Bestry**

Zamek Królewski w Warszawie

**Abstract:** The article is devoted to educational activity at the Palace of Versailles. The author has completed an internship as part of the EU programme *Leonardo da Vinci. Mobility* in the Centre of Educational Activities of the museum in question. During her internship she also visited other residential museums, such as Fontainebleau, Chantilly, Vaux-Le-Vicomte and Malmaison, as well as Paris museums like the Musée Bourdelle, the Musée d'Orsay, the Musée de l'Orangerie, Les Arts Decoratifs and the Musée de Monuments Français.

The author starts by presenting the visual information system and the museum's first contact with their public via website, newsletter, printed materials; she also describes the Ticket Office, the Entrance and the Waiting Hall.

The museum in Versailles is visited by a huge number

of tourists every day, 7.28 million in 2012. One important factor differentiating France from Poland is the close cooperation between the French Ministries of Culture and Education, as a result of which several teachers spend one day a week at the Centre of Educational Activities and work at schools on other days. The Centre is responsible for training teachers to guide their students around the Palace of Versailles independently; entrance to the Palace is free of charge for them, whereas lessons and workshops prepared by museum employees or their associates are payable.

The article describes the basic educational offer for adults, students, families with young children, and also mentions the offer for disabled visitors. It also presents the guides' work as well as the topics they present. Moreover, examples of free children's booklets and main working methods, such as the

use of models, props, drama and the latest technology applied in museums are presented. The author's experience of educational work at the Royal Castle in Warsaw and other Polish,

Central- and Eastern-European museums forms a backdrop to these considerations. There are also some proposals for changes which should take place at the Royal Castle in Warsaw.

**Keywords:** education at Versailles, educational activity, French residential museums, offers for adults, children's books for exhibitions, scenarios of lessons in museums.

*Établissement public du château, du musée et domaine national de Versailles* – to mówiąc krócej – muzeum w pałacu w Wersalu, dziewiętnastowieczne muzeum założone w 1833 r. przez króla Francuzów Ludwika Filipa Orleańskiego, obecnie obejmujące także Trianon i ogrody. Królowi temu przyświecało motto *À toutes les gloires de la France* (*Ku chwale Francji*). Podobny charakter mają i inne muzea francuskie znajdujące się w różnych rezydencjach – np. królewskiej w Fontainebleau i w Chantilly, czy posiadłości księcia d'Aumale, syna Ludwika Filipa, który stworzył w odbudowanej rezydencji książąt Kondeuszy Musée Condé. Przechowywane są w nim m.in. słynne godzinki księcia de Berry oraz obraz Rafaela *Madonna Loretańska* zawieszony w specjalnej rotundzie. Te i inne muzea francuskie stają teraz przed wyzwaniem, jak dostosować swoją ofertę edukacyjną do potrzeb publiczności XXI wieku. Ich doświadczenia mogą być inspiracją dla muzeów w Polsce, ale też polskie muzea i inne, z Europy Środkowej i Wschodniej, w realizacji tych nowych celów osiągają ciekawe rezultaty<sup>2</sup>.

W polskiej literaturze naukowej poświęconej edukacji muzealnej brakuje osobnych opracowań na temat metod pracy oświatowej muzeów francuskich, ale także studiów dotyczących muzeów włoskich, rosyjskich, ukraińskich, węgierskich, czeskich, słowackich, łotewskich, litewskich, estońskich<sup>3</sup>, a najnowsze wydawnictwa poświęcają uwagę głównie doświadczeniom angielskim, amerykańskim i niemieckim. Po 2010 r. została polskiemu czytelnikowi udostępniona, wydana w Poznaniu, antologia tłumaczeń pt. *Edukacja muzealna* i niemieckie wydawnictwo dotyczące osób dorosłych w muzeach pt. *Muzea i uczenie się przez całe życie – podręcznik europejski*<sup>4</sup>. O edukacji w polskich muzeach ostatnio najwięcej dowiadujemy się z książki *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*<sup>5</sup>. Poszczególne muzea, takie np. jak Zamek Królewski w Warszawie, opisują swoje doświadczenia we własnych periodykach, często mało dostępnych, o niewielkich nakładach<sup>6</sup>, ale też w popularnych czasopiśmie, jak np. „Spotkania z Zabytkami”. W badaniu działalności edukacyjnej muzeów francuskich, jak i w porównaniu ich z muzeami polskimi liczy się przede wszystkim praktyka i doświadczenie zdobyte podczas oglądania wystaw oraz zajęć przeprowadzanych na ich terenie, a także poprzez rozmowy z pracownikami działów oświatowych wsparte udziałem w licznych konferencjach, seminariach, warsztatach edukacyjnych i wyjazdach stażowych<sup>7</sup>.

## Publiczność wchodzi do muzeum

Jak wygląda system informacji i przekazywania wiedzy o wnętrzach i eksponatach oraz pierwszy kontakt publiczności ze wspomnianymi we wstępie muzeami? Znajdują się w nich obecnie tradycyjne pulpity z informacjami, ale

można też skorzystać z audioprzewodnika czy oprowadzenia przez przewodnika. W Wersalu w cenę biletu wliczony jest audioprzewodnik, co jest znacznie wygodniejsze dla zwiedzających. Inaczej jest w Fontainebleau, gdzie za audioprzewodnik do wnętrza trzeba zapłacić osobno. Warto tu podkreślić, że w Wersalu takie słuchawki można też dostać z polskim tekstem. Wszystkie te urządzenia posiadają zabezpieczenie dźwiękowe tak, że nie można wynieść ich poza teren pałacu. We wnętrzach i w ogrodach zwiedzający mają możliwość ściągnięcia na komórkę darmowych aplikacji z miniprzewodnikiem. Nowy system informacji wizualnej w Wersalu to dość duże napisy po francusku, angielsku i hiszpańsku na żółtym tle. W niektórych miejscach, np. w ogrodach pozostawiono stare tabliczki informacyjne. W apartamencie królewskim wąskie, podłużne tablice z napisami dużymi literami na neutralnym tle, po francusku i angielsku, leżą na ziemi i zawierają nazwy sal oraz bardzo krótką notę o najważniejszych eksponatach.

Zdarza się, że widz gubi się wieczorem w ogrodzie. W odległych zakątkach ogrodzonego wersalskiego parku, którego bramy są na noc zamykane, znajdują się specjalne tablice – czerwone z odblaskowym krzyżem i planem, z zaznaczoną bramą od strony miasta, z dyżurującym strażnikiem oraz podane są telefony alarmowe. Na marginesie warto dodać, że teren Trianon otoczony jest murem pamiętającym czasy Napoleona, zastąpionym głębokim rowem na głównych osiach widokowych i dostępny jest tylko dla posiadaczy biletów. Budki strażników w parku oraz informacyjne od strony miasta mają ciekawą formę architektoniczną, nawiązującą do kształtów z dawnych obrazów.

Pierwszy kontakt z Wersalem i innymi muzeami można też nawiązać wcześniej, poprzez strony internetowe, gdzie znajdują się aktualne informacje o godzinach otwarcia, cenach i wydarzeniach. Gdy zwiedzenie muzeum okazało się ciekawą przygodą widz do niego wraca, także przez wejście na stronę internetową, utrwalającą wiedzę, ale także dającą możliwość poszukiwania ciekawych wydarzeń. Działaniem standardowym także w innych muzeach francuskich, polskich, środkowoeuropejskich jest możliwość zamówienia *newslettera*, w którym otrzymuje się regularnie informacje o ciekawych wydarzeniach, ale też i o nowych atrakcyjnych ofertach w muzealnych butikach, które proponują m.in. bogaty wybór książek dla dzieci i młodzieży, na pewno znacznie bogatszy we Francji, niż w naszych muzeach.

W Wersalu i Fontainebleau znajdują się obszerne poczekalnie dla widzów z elementami współczesnego wystroju – dekoracją malarską na białych boazeriach, nowoczesnymi żyrandolami. Północne Skrzydło Ministrów w Wersalu jest wyposażone w miejsca do siedzenia i komputery z podstawowymi informacjami, w przechowalnię na plecaki dla uczniów i toalety, kasy na oprowadzenie z przewodnikiem. W Południowym Skrzydle Ministrów oprócz kas znajduje



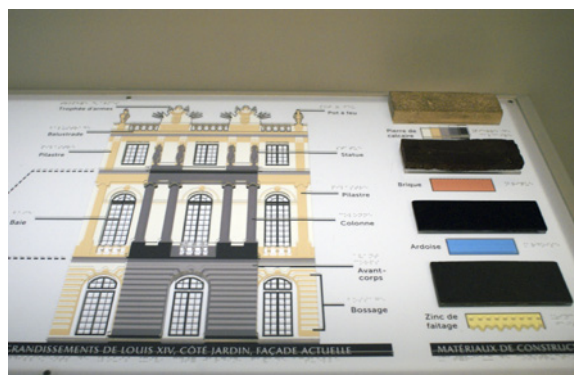
1. Wersal, poczekalnia dla grup szkolnych i na oprowadzanie – wykład i oprowadzanie tematyczne na parterze Skrzydła Północnego Ministrów

1. Versailles, the waiting hall for school groups and guiding – lecture and thematic guiding on the ground floor of the Ministers' North Wing



2. Wersal, Sala Zgromadzenia Narodowego podczas spotkania dla nauczycieli

2. Versailles, the Hall of the National Assembly, during a meeting for teachers



3. Wersal, makieta dla niewidomych

3. Versailles, mock-up for the blind

się księgarnia i sklepik, a bilety można kupić także w automatach. W wyniku ostatniego remontu Pawilonu Dufoura z czasów napoleońskich (po południowej stronie Dziedzińca Przedniego), związanego z konieczną likwidacją prowizorycznego wspólcześniego pawilonu na Dziedzińcu Honorowym, powstają obszerne pomieszczenia przeznaczone na recepcję oraz sala odczytowa w podziemiu. Na jesieni 2015 r. planowane jest ich otwarcie.

Projektując nowe muzea i wystawy Francuzi nie zapominają o stworzeniu miejsc do wypoczynku. W ogrodzie wersalskim, a także przy wejściu do Petit Trianon znajdują się małe kawiarenki. Wygodne miejsca do siedzenia i kawiarnia w Musée d'Orsay w Paryżu są oblegane przez turystów.

Wersal cieszy się ogromnym powodzeniem wśród turystów z całego świata i frekwencja ta stale rośnie. Muzeum prowadzi regularne badania publiczności. W 2011 r. Wersal odwiedziło prawie 6 mln zwiedzających, w tym 70% obcokrajowców, 25% ogółu zwiedzających to grupy, w tym 15% to grupy szkolne<sup>8</sup>. W 2012 r. frekwencja wyniosła 7,28 mln, a rekord dzienny to 23 900 w niedzielę 12 sierpnia 2012 roku. W wyniku zbadania przez ankieterów 3900 osób zwiedzających pałac uzyskano nowe statystyki w 2012 r.: 75% odwiedza Wersal po raz pierwszy, 24% to Francuzi. Obecnie około 10% zwiedzających ma poniżej 18 lat<sup>9</sup>. Z danych tych wynika, że uczniowie francuscy stanowią nieznaczną część wielojęzycznej publiczności. Tłok na





4. Wersal, lekcja muzealna o Napoleonie

4. Versailles, museum lesson about Napoleon

głównej trasie zwiedzania praktycznie uniemożliwia prowadzenie w jej obrębie zajęć dla dzieci i młodzieży. Odbývają się one częściowo w mniej eksploatowanych przez turystów przestrzeniach, a czasem prowadzący dostaje klucze do różnych nieotwartych pomieszczeń, czy do ogrodowych boskietów. Na przykład, podczas zajęć dla dzieci o życiu codziennym króla przechodzi się wąskimi, kręconymi schodami znajdującymi się po bokach łoża królewskiej w kaplicy, do której nie wpuszcza się przeciętnego turysty, podobnie, jak na te schody. Kaplica jest otwarta jedynie podczas koncertów i mszy.

### Dorośli w Wersalu

Dla osób dorosłych dostępny jest darmowy informator *Les Carnets de Versailles*, wydawany co pół roku – na sezon letni i zimowy – w nakładzie 60 000 egzemplarzy. Zawiera on także strony dla rodzin z dziećmi i dla osób niepełnosprawnych<sup>10</sup>. Oprócz oferty i kalendarium imprez, można w nim znaleźć artykuły o bieżących wystawach i imprezach kulturalnych, a także wydarzeniach historycznych, np. festynach dworskich odbywających się dawniej (np. paradach konnych) i pracach konserwatorskich (np. o konserwacji mebli). Oferta dla wszystkich to:

- koncerty i spektakle w operze i kaplicy,
- *Grandes eaux et jardins musicaux* (Pokazy fontann i ogrody muzyczne) – od kwietnia do końca października w weekendy, pomiędzy godzinami: 11 i 12 oraz 15.30 i 17.30 działają fontanny, a przez cały dzień w boskietach ogrodowych słychać muzykę z głośników,

- tylko muzyka i otwarcie wszystkich boskietów ma miejsce we wtorki,
- w soboty od czerwca do września odbywają się *Grandes eaux nocturnes et sérénade royale* – wieczorem oprócz widoku czynnych fontann i pokazów sztucznych ogni, można po kupieniu osobnego biletu, słuchać koncertu zespołu w strojach historycznych w Galerii Zwierciadlanej i oglądać scenki rodzajowe w przyległych salonach.

W pozostałe dni ogród jest dostępny bezpłatnie. Zawsze jest otwarty jeden boskiet (*Le bosquet du Jardin du Roi*) ze współczesną fontanną, nie należącą do dawnego systemu hydraulicznego, z której woda wydobywa się w rytm najbardziej znanych utworów muzycznych z XVII i XVIII wieku. W maju 2015 r. otwarto kolejny boskiet, współczesny, na miejscu już nieistniejącego Boskietu Teatru Wodnego (*Le bosquet du Théâtre d'Eau*), zaprojektowany przez Louisa Benecha i Jeana-Michela Othoniela, który również będzie dostępnym dla wszystkich miejscem odpoczynku. Fontannę ozdobi rzeźba z kul szklanych wykonanych w Murano.

Codziennie, poza główną trasą obejmującą Apartament Wielki Króla i Królowej oraz parter – urządono tam apartament dwóch córek Ludwika XV i Marii Leszczyńskiej: Wiktorii i Adelajdy – objętą audioprzewodnikiem, można skorzystać z dwóch rodzajów zwiedzania z przewodnikiem (*visite commentée*): *visites conférences* (zwiedzanie-wykład), w 2013 r. była to tylko jedna trasa – apartamenty prywatne króla i opera oraz *visites thématiques* (zwiedzanie tematyczne), podczas którego można obejrzeć rzadko otwierane części pałacu. Tę drugą formę musi poprzedzić wcześniejsza rezerwacja. W informatorze tematy ułożono



5. Wersal, pracownia plastyczna dla uczniów

5. Versailles, art workshop for students

według następujących rozdziałów: *Wersal. Historia i symbol; W pałacu; Architektura i dekoracje; W pałacu Trianon; Ogród, boskiety, park; Osobistości; Życie dworu; Dekoracje, meble, style*. Pojawiają się także m.in. takie tematy, jak: *Miejsce władzy. Od sypialni króla do Sali Kongresu, Traktat wersalski i Sala Kongresu*, podczas którego ogląda się biurko w Sali Rady Królewskiej w Galerii Zwierciadlanej, na którym podpisano traktat wersalski. Inne tematy to np.: *Protestanci i król. Od Ludwika XIV do Ludwika XV; Kaplica Królewska i przyległości; Ludwik Filip i jego rodzina w Trianon; Duchy Trianon; Mały teatr królowej i efekty sceniczne; Mit apolloński; Oranżeria; Kobiety w otoczeniu Ludwika XIV; Brat króla Monsieur i jego żony; Madame de Montespan, protektorka sztuki; Riesener, ebenista; Toaleta i higiena; Tkaniny; Pasmanterie; Maria Antonina i Józefina dwie władczynie*. Ten ostatni temat to wizyta w dwóch muzeach (*visites intermusées*) – drugim po Wersalu jest siedziba cesarzowej Józefiny w Malmaison.

Aktualne informacje znajdują się w wydawanym (do nabycia odpłatnie) co 3 miesiące czasopiśmie „Château de Versailles de l’ancien régime à nos jours”, w którym publikowane są artykuły o nowo otwieranych wystawach i na inne tematy związane z historią pałacu. Prowadzą je przewodnicy zatrudnieni na etacie lub współpracujący z muzeum. Przewodnicy wersalscy muszą mieć dyplom ukończenia studiów, najczęściej historii sztuki i historii. Nie kończą żadnych kursów, a do oprowadzania przygotowują się sami, po czym zdają egzamin na przewodnika Związku Muzeów Narodowych. Legitymacja przewodnicka upoważnia ich do darmowego wstępu do muzeów. Nasuwa się tu uwaga, że wprowadzenie odpłatnych biletów dla przewodników w Zamku Królewskim w Warszawie spotkało się z dużym protestem środowiska i należy postulować zastosowanie wzoru francuskiego. Dział rezerwacji umawia dla przewodników grupy, które chcą brać udział w oprowadzaniu-wykładzie po francusku lub angielsku lub przyjmuje zgłoszenia na oprowadzenie tematyczne. Dostają do ręki klucze do zwykle nieudostępnianych sal i cieszą się zaufaniem strażników, których liczba poza główną trasą jest ograniczona.

### Dzieci, uczniowie i nauczyciele w Wersalu

*Bureau des activités éducatives* (Biuro Działań Edukacyjnych) ma swoją siedzibę na I piętrze w Północnym Skrzydle



6. Paryż, Musée Bourdelle, model pokazujący powstawanie odlewu

6. Paris, Musée Bourdelle, model depicting cast formation

Ministrów, pochodzącym jeszcze z XVII w., i w strukturze organizacyjnej muzeum znajduje się w pionie rozwoju kulturalnego. W jego skład wchodzi także dział obsługi zwiedzających obejmujący rezerwację i kasy, osobny – obsługujący specyficzną publiczność, inne zajmują się wydawnictwami, organizacją wystaw, informacją, oprowadzaniem tematycznym. Zakres działalności biura edukacyjnego obejmuje dzieci, uczniów i nauczycieli oraz rodziny. Natomiast osoby niepełnosprawne, młodzież i rodziny z zaniedbanych dzielnic, ze środowisk wiejskich, z aresztów objęci są działalnością innego biura i przygotowywane są dla nich osobne informacje<sup>11</sup>. W pałacu, podobnie jak w wielu innych muzeach, znajdują się liczne udogodnienia dla osób niepełnosprawnych, np. windy dostępne dla wózków inwalidzkich, a w sali multimedialnej, na wystawie poświęconej historii Wersalu makiety dla osób niewidomych. W 2012 r. muzeum odwiedziło około 13 000 osób określanych jako publiczność specyficzną – oprowadzanych przez przewodników na co dzień i podczas specjalnych dni otwartych dla osób niepełnosprawnych<sup>12</sup>.

Dla nauczycieli i domów kultury wydawany jest informator *Versailles Education* w nakładzie 4500 egzemplarzy. Wysyłany co 3 miesiące newsletter *Enseignant* (Nauczyciel) otrzymuje 3200 adresów. Newsletter *Familles* (Rodziny) wysyłany jest do 500 adresatów i proponuje warsztaty podczas ferii oraz wakacji<sup>13</sup>. Opisy lekcji w informatorze, podobnie jak w Zamku Królewskim w Warszawie, są dość ogólne, a przebieg lekcji czy warsztatów, wykorzystywane pomoce i metody w dużej mierze zależą od indywidualności prowadzącego.

Jeden z tematów, poświęcony Napoleonowi, realizowany jest w ogromnej XIX-wiecznej galerii napoleońskiej na parterze, w której znajdują się pierwotnej wielkości warsztatowe kopie i oryginały najśłynniejszych mistrzów francuskiego malarstwa historycznego. Zamknięta jest dla normalnego ruchu turystycznego i zamontowano w niej system światła i dźwięku stanowiący komentarz do płócien ilustrujących epopeję napoleońską (*Le musée parlant*). Dodatkowo, przy poszczególnych obrazach z dziećmi rozmawia osoba prowadząca zajęcia, która włącza w wybrany przez siebie moment służące do lekcji media. Inny, od dawna prowadzony temat lekcji, poświęcony jest różnym zawodom w Wersalu. W pałacu mówi się o konserwatorach malarstwa i rzeźby (pomagają w tym foto-

grafie zniszczonych dzieł) i o kustoszach gromadzących w teczkach dokumentację (pokazywana jest kopia takiej teczki na temat jednego z obrazów). W ogrodzie prezentuje się pracę ogrodników, których Wersal zatrudnia 40. (np. ogląda się fotografię z przycinania krzewów przy pomocy szablonów) i konserwatorów fontann oraz archeologów (np. na podstawie zdjęć pokazujących etapy pracy przy wykopaliskach). Warto tu nadmienić, że część fontann nadal włączana jest ręcznie, a do ich obsługi obecnie zatrudnionych jest 9 osób, natomiast na etacie archeologa pracuje na stałe jedna osoba.

We francuskich muzeach narodowych, w tym także w pałacu w Wersalu, dzieci i młodzież mają bezpłatny wstęp. Nauczyciel może także przyjść sam z uczniami i nic nie zapłaci (*visites autonomes et libres*), ale może też zamówić lekcję muzealną (*visites commentées*) lub dłuższe warsztaty (*activités éducatives*) – wtedy jest to odpłatne i poprowadzone przez pracownika biura lub współpracownika. Tematy podzielone są na 7 grup: 1. *Życie codzienne dworu*, gdzie np. można znaleźć temat *Higiena, pielęgnacja ciała i medycyna*, 2. *Życie polityczne*, np. *Monarchia absolutna w Wersalu*, 3. *Architektura i konstrukcja*, 4. *Mitologia i ogrody*, np. *Rzeźby opowiadają swoje historie, Metamorfozy Owidiusza, Ogród francuski*, 5. *Sztuki piękne, nauka i dziedzictwo*, np. *Cztery twarze Wersalu*, 6. *Różne zawody w Wersalu*, 7. *Muzyka, teatr i literatura*, np. *Ludwik XIV człowiek i król. W poszukiwaniu prezentu dla króla*. Tematy te mogą być inspiracją dla ofert w polskich muzeach.

Biuro Działań Edukacyjnych odpowiedzialne jest za kształcenie nauczycieli tak, aby mogli sami poprowadzić uczniów po pałacu wersalskim. Nauczyciele mają przede wszystkim do dyspozycji liczne artykuły dostępne w sieci<sup>14</sup> lub dostają teczkę z materiałami. Organizuje się dla nich kilka wykładów-spotkań w roku, np. dotyczących nowej wystawy, w 2013 r. oczywiście odbyło się spotkanie przygotowujące do wielkiej wystawy znakomitego architekta krajobrazu Le Nôtre'a. Kalendarium zajęć dla nauczycieli jest wydrukowane w informatorze i otrzymują je oni drogą elektroniczną. *Dossier pédagogique* czyli gotowe materiały do lekcji w specjalnej tezcze zawierają podstawowe informacje zapisane na bogato ilustrowanych arkuszach. Przykładowy wersalski arkusz z serii *Sztuka i życie codzienne pt. Muzyka dworu* zawiera następujące rozdziały: *Muzyka króla* (muzyka kaplicy, muzyka pokojów królewskich, muzyka grająca w plenerze); *Kompozytorzy czasów Ludwika XIV* (Jean-Baptiste Lully, Francois Couperin, Marc-Antoine Carpentier Vers, Michel Richard de Lalande); *Kompozytorzy czasów Ludwika XV i Ludwika XVI* (Mozart à Versailles, Jean-Philippe Rameau, Christoph Willibald von Gluck); *Opera wersalska, Instrumenty, Opiekunowie muzyków*. Takie arkusze (*fiche de visite*), ale najczęściej bez fotografii drukuje też od dawna Musée d'Orsay w Paryżu, dziś są one również dostępne w internecie<sup>15</sup>. W paryskim muzeum mają one charakter scenariusza lekcji muzealnej, gdyż do każdego tematu podają wykaz eksponowanych w muzeum dzieł sztuki oraz bibliografię. Jest w nich też sugestia, jak należy przedłużyć lekcję o wstęp w szkole i podsumowanie po wizycie w muzeum.

System edukacji muzealnej we Francji istotnie różni się od polskiego ścisłą współpracą resortu kultury i edukacji. O tej współpracy na różnych szczeblach mówił na spotka-

niach wielokrotnie dyrektor pionu rozwoju kulturalnego muzeum, Denis Verdier-Magneau. Nauczyciele przedmiotów humanistycznych jeden dzień w tygodniu pracują w Biurze Działań Edukacyjnych Wersalu, a w pozostałe dni pracują w szkołach. Dzięki m.in. takim rozwiązaniom istnieje ściślejsza współpraca pomiędzy muzeami a szkołami<sup>16</sup>. Poza tym w Wersalu pracują przedstawiciele różnych zawodów – po studiach w dziedzinie nauk politycznych, z licencjatem z historii sztuki i dodatkowo kierunków: dziedzictwo narodowe, zarządzanie kulturą i projektami kulturalnymi, a także po lingwistyce. Pracownicy biura jeżdżą na staże w ramach programów europejskich, a także biuro przyjmuje stażystów, zapewniając im do pracy biurka z komputerami. Liczba osób pracujących jest płynna, sięga nawet 17 osób. Dzięki tej otwartości na doświadczenia z innych muzeów i szkół można dostosowywać coraz ciekawszą ofertę do potrzeb uczniów.

Wersalski dział oświatowy posiada jedną pracownię do zajęć dydaktycznych w skrzydle południowym pałacu. Odbywają się w niej np. zajęcia dla młodszych dzieci na temat architektury Wersalu, polegające na budowaniu makiet z gotowych elementów drewnianych. W 2013 r. i 2014 r. miały miejsce warsztaty plastyczne na temat projektowania ogrodu, towarzyszące wystawie poświęconej architektowi krajobrazu André Le Nôtre'owi. Dzieci stanęły przed zadaniem zaprojektowania własnego ogrodu w stylu francuskim. Miały do dyspozycji karton biały A3, klej, nożyczki, linijkę, piasek, modelinę, farbę plakietową, wykałaczki, sfalowaną tekturkę i inne tekturki kolorowe. Jak mówiła Emmanuelle Marquie, kierownik biura, planowane są w remontowanych budynkach nowe przestrzenie edukacyjne. Zamek Królewski w Warszawie posiada więcej pracowni – jedną na I piętrze i 6 w wyremontowanym niedawno pałacu Pod Blachą. Program zajęć do wystaw w Wersalu opracowuje, podobnie jak w Zamku, Biuro Działań Edukacyjnych, a scenariusze zajęć są autorskim pomysłem osób prowadzących.

Podobną ofertę edukacyjną dostosowaną do uczniów w różnym wieku posiada muzeum w Fontainebleau. Informacje na jej temat są dostępne na nowej stronie internetowej muzeum<sup>17</sup>. Nauczyciele znajdują na niej wykaz spotkań, podczas których mogą zdobyć wiedzę na poszczególne tematy, a także materiały, podobnie jak w Wersalu, poświęcone różnym eksponatom. O specjalnych zajęciach dla rodzin można przeczytać w ogólnym, rocznym informatorze. Informator rozsyłany do szkół, umieszczony jest też w internecie przez Musée Condé<sup>18</sup>.

### Jak pokazać pracę rzeźbiarza?

Najprostszą metodą stosowaną wszędzie, zarówno w szkołach, jak i w muzeach francuskich i polskich, jak też i w Zamku Królewskim, jest pokazywanie dodatkowej ikonografii w postaci sfoliowanych zdjęć oraz praca w grupach nad zadaniami przez prowadzącego pytaniami. W ten sposób była poprowadzona lekcja muzealna w Wersalu na temat interpretacji dzieł współczesnego rzeźbiarza Giuseppe Penonego, które ozdobiły ogród i pałac z okazji rocznicy 400-lecia urodzin André Le Nôtre'a. Ilustracje pomogły poznać historię powstania poszczególnych rzeźb, ale także pokazały skomplikowaną technologię odlewu z brązu. Najlepiej ten

ostatni temat przedstawiono w Musée Bourdelle w Paryżu. Wykorzystano do tego film i modele, a także – jak przystało na muzeum monograficzne w pracowni artysty – pokazano oryginalne narzędzia mistrza oraz proces twórczy od szkicu, poprzez *bozzetto*, do notatek prasowych na temat gotowego dzieła. W 2014 r. ogród i pałac w Wersalu ozdobiły rzeźby innego współczesnego artysty, Lee Ufana z Korei. Dyrekcja pałacu, poszerzając ekspozycję o dzieła sztuki współczesnej, ma nadzieję przyciągnąć do muzeum inną publiczność, mniej zainteresowaną historią.

### Metoda dramy

Muzeum w Wersalu zatrudnia jako współpracowników aktorów, co jest dość częstą praktyką muzealną zarówno w muzeach angielskich, jak i np. w rosyjskich, a także ma miejsce w Zamku Królewskim w Warszawie. Aktorka prowadzi zajęcia dla małych dzieci osnute wokół najbardziej znanej bajki La Fontaine'a o koniku polnym i mrówce. Posługuje się prostymi rekwizytami, które rzadko są używane przez inne osoby w Wersalu. W innych warsztatach, na temat mitologii, w ogrodach wersalskich występuje mim. Zarówno wykorzystanie mima, jak bajek jest pomysłem stosowanym od lat w Zamku Królewskim w Warszawie, z tym, że nasze przedstawienie jest oparte na bajkach Ignacego Krasickiego. Z kolei w innym muzeum francuskim – Musée d'Orsay w Paryżu – w niedzielę dialog z małymi dziećmi prowadziła aktorka przebrana za malarkę z końca XIX wieku. W należącem do tego muzeum oddziale Musée de l'Orangerie, pod-

czas wystawy „Frida Kahlo/Diego Rivera. L' art en fusion” („Frida Kahlo/Diego Rivera. Sztuka połączona”), odbywały się też takie *visite théâtralisée*.

### Książeczki z zadaniami do rozwiązywania dla dzieci

W Wersalu do indywidualnego zwiedzania wystaw czasowych w gronie rodzinnym służą darmowe książeczki z zadaniami (*livret-jeu*) dla dzieci. Po zakończeniu ekspozycji są one dostępne w internecie. Np. w książeczce do wystawy „Le XVIIIe au goût du jour – Couturiers et créateurs de mode au Grand Trianon” („Osiemnastowieczny gust - krawcy i projektanci mody w Grand Trianon”) znalazła się krzyżówka ze słowami oznaczającymi różne akcesoria mody w XVIII w. W wydawnictwie do wystawy *Madame Elisabeth* z 2013 r. pojawiły się proste zadania, które mogą być wzorem do skopiowania w innych muzeach, np. wybierz z kilku konturowych rysunków sukienkę, którą ma na sobie na portrecie w pierwszej sali Mme Elisabeth, albo – który z trzech kwiatów jest motywem, który wyhaftowała na fotelu Mme Elisabeth. W książeczce *Les dames de Trianon (Damy Trianon)* z 2012 r. jest jeszcze zadanie innego typu: połącz opis sukni z ilustracją. W książeczce *Sur les pas de Le Nôtre. Enquête et jeux dans les jardins de Versailles (Idąc za Le Nôtre. Pytania i gry w ogrodach Wersalu)* z 2013 r. dziecko w jednym z zadań – ma połączyć opisane dokonania poszczególnych osób z portretami, w innym – przypisać porę roku do fontanny z rzeźbą z figurą mitologiczną, w jeszcze



7. Wersal, warsztaty teatralne na temat La Fontaine'a

7. Versailles, theatrical workshops about La Fontaine

innym – wskazać, który cień z 3 narysowanych odpowiada przedstawionej rzeźbie, czy wpisać w krzyżówkę nazwy francuskich rzek, których figury ozdabiają parter wodny.

W Malmaison, arkusze zadań dostawały w niedziele dzieci podczas trwania wystawy „Le hôtel de la rue de la Victoire” („Pałac na rue de la Victoire”). Takie książeczki z zdaniami do wypełniania także można było dostać podczas niedzielnego zwiedzania pałacu Vaux Le Vicomte. W Zamku Królewskim w Warszawie podobne arkusze zadań często są rozdawane podczas dni atrakcji. Dużą liczbę książek specjalnie dla dzieci wydaje Związek Narodowych Muzeów (*La Réunion des Musées Nationaux*) i są one dostępne w księgarniach tych muzeów.

### Rekwizyty do dotykania nie tylko dla niewidomych

Na wersalskiej wystawie „André Le Nôtre en perspective 1613–2013” („André Le Nôtre w perspektywie”) znalazły się makiety i prezentacje multimedialne, ale nie pomyślano o stałym elemencie dla najmłodszych widzów, np. modelu do dotykania, czy kąciku do gier i zabaw dydaktycznych. Natomiast na paryskiej ekspozycji „La Mécanique des dessous” („Mechanika bielizny”) w Musée des Arts Décoratifs została zorganizowana specjalna przestrzeń, zarówno dla dzieci jak i dorosłych, gdzie można było przymierzać zrekonstruowane elementy strojów – panier z kieszeniami, krynolinę, turniurę, gorset, kryzę, a dla panów był przygotowany element męskiej garderoby z XVI w. – saczek (ochrona na męskie genitalia). Na wystawie w La Cité de L’architecture et du Patrimoine w Paryżu pt. „1925 quand l’art déco séduisit le monde” („1925 kiedy sztuka art déco oczarowała świat”), na jej końcu urządzono przestrzeń edukacyjną dla dzieci, gdzie m.in. znajdowały się zrekonstruowane zabawki z lat 20. XX w. oraz zabawki do ćwiczeń na temat symetrii i przestrzeni. Natomiast na stałej wystawie pochodzącej z XIX w., na której znajdowały się kopie najważniejszych zabytków architektury i rzeźby, dziecko mogło spróbować zbudować na modelu łuk romańskiego sklepienia, skonstruować z klocków łuki gotyckie i przypory, czy zrobić z gotowych elementów do naklejenia witraż na plastikowych szybach. W nawiązaniu do ornamentyki średniowiecznej, z gotowych płaskich kolorowych kartonów w różnych kształtach, mogło też zbudować fantastyczne zwierzę.

Przygotowanie kącików z zabawami dydaktycznymi jest metodą od dawna stosowaną w muzeach, także polskich., np. w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, na wystawie poświęconej historii tego przemysłu można spróbować drukować szablonem wzór. Trudno jest takie miejsca urządzić w muzeach rezydencjonalnych, takich jak Zamek Królewski w Warszawie, ale znajdują się tu modele pomagające w prowadzeniu lekcji muzealnych, np. kopia obrazu Canaletta pokazująca metodę pracy malarza, a także *camera obscura*, zestaw pigmentów używanych dawniej przez malarzy, czy kopia zbroi z XV wieku. Niestety nie można pokonać oporów wśród pracowników Zamku, przeciwko pokazywaniu przez przewodników także dorosłym widzom modelu *camera obscura*. Podobnie nie udało się wystawić kopii strojów XVIII-wiecznych tak, aby można je było dotykać. Kopie strojów nieprzeznaczone do dotykania są teraz bardzo często prezentowane, w Polsce szczególnie na wystawach archeolo-

gicznych, np. w muzeum w Tczewie, na wystawie historycznej w zamku w Gliwicach, w zamku Bauska, w pałacu w Rundale na Łotwie, czy w Carycinie w Rosji. Znajdują się także w Narodowym Muzeum Republiki Karelii w Pietrozawodzku, ale tam można zrekonstruować sukni z czasów Piotra I dotykać, a także usiąść przy toaletce i nakleić sobie na twarz myszkę, wziąć do ręki kopie gazet z XIX wieku. Takie rekwizyty, jak np. kopie dawnych zegarów są wykorzystywane podczas zajęć dydaktycznych w litewskim Muzeum Zegarów w Kłajpedzie.

### Każdy rok w Wersalu ma swojego patrona

400. rocznica urodzin André Le Nôtre’a pomogła zarówno pracownikom Wersalu, jak i publiczności od nowa spojrzeć na historię ogrodów. Wypracowano nowe, nowoczesne metody jej przybliżenia, np. przy pomocy aplikacji ściąganych na telefony komórkowe. Przypomniała wszystkim, że za bramami i ogrodzeniami rozciągają się ogromne ogrody, których aleje prowadzą, podobnie jak w czasach Ludwików, w kierunku coraz to innych widoków i perspektyw, które były słowami-kluczami do zrozumienia licznych dzieł tego architekta krajobrazu. Po roku Le Nôtre’a następny rok w Wersalu – 2014 był poświęcony kompozytorowi Jeanowi-Philippe’owi Rameau odbyło się wiele spotkań z przedstawicielami nauczycieli, aby zaplanować poświęcone mu wydawnictwa dla szkół oraz nowe lekcje muzealne, w których obecna byłaby muzyka i teatr. Wprowadzono lekcje na temat muzyki na dworze królewskim jako temat prowadzony w dwóch muzeach: Wersalu i w Paryżu w Cité de la Musique, gdzie uczniowie poznają różne instrumenty. Rok 2015 w Wersalu to rok Ludwika XIV, który zmarł w pałacu 1 września 1715 r., o godzinie 8.15 rano, po tygodniu powolnej agonii, mając 77 lat. 300. rocznicę śmierci „Króla-Słońce” upamiętni wystawa. Ważne rocznice historyczne stanowią więc w muzeum wersalskim istotny element planowania strategicznego, w tym działalności oświatowej i są niezwykle ważne dla pamięci historycznej Francuzów.

### Rekonstrukcje, kostiumy i monitory komputerowe

W Petit Trianon w Wersalu, po nie tak dawnym remoncie, jak też w pałacu Vau Le Vicomte zarówno dorośli jak i najmłodsza publiczność mogą podziwiać zrekonstruowane dawne kuchnie, budzące duże zainteresowanie zwiedzających i przemawiające do wyobraźni. Tego elementu zdecydowanie brakuje w Zamku Królewskim w Warszawie. Można byłoby niewielkim nakładem kosztów zaaranżować kuchnię w piwnicach, wykorzystując kolekcję moździerzy, ceramikę z magazynu głównego czy archeologicznego. W Petit Trianon po remoncie, w przyziemiu znalazły się stanowiska z małymi monitorami komputerowymi, z prezentacjami opowiadającymi o pałacu i ogrodzie. Wystawa na parterze skrzydła północnego oferuje 3 animacje komputerowe pokazujące historię całego kompleksu pałacu wersalskiego. Ten sposób przekazywania informacji jest coraz częściej stosowany w muzeach rezydencjonalnych. W Zamku Królewskim w Warszawie urządzono niedawno w piwnicach wystawę poświęconą jego zniszczeniu i odbudowie, w pałacu Pod Blachą ustawiono monitory dotykowe. W Fontainebleau można wypożyczyć tablety z grą pomaga-



8. Paryż, Musée d'Orsay, miejsce do odpoczynku

8. Paris, Musée d'Orsay, rest stop

jąca w odkrywaniu pałacu lub ściągnąć ją na smartphona. Zamek Królewski udostępnił niedawno aplikację z planami zamku i ogrodów pokazanymi na tle planów Warszawy.

Muzeum Vaux-Le-Vicomte nie boi się różnego rodzaju rekonstrukcji, aranżacji i imprez, ale jak wielokrotnie powtarzała Anne Carraso, zastępca kierownika Biura Działań Edukacyjnych Pałacu w Wersalu, jest to muzeum prywatne, które prowadzi zupełnie inną politykę. Wersal, poza letniskami wieczorami z fajerwerkami, unika urządzania festynów na terenie pałacu i ogrodów. Ogranicza też aranżacje, choć jedna na parterze, w przestrzeni rzadko udostępnianej, pokazuje łazienkę Marii Antoniny, gdzie stroje królowej i pokojówki oraz elementy wystroju wnętrz wykonano z ozdobnych papierów przypominających prawdziwe XVIII-wieczne materiały. W jadalni pałacu Vaux-Le-Vicomte posłużono się natomiast nowoczesnym trikiem – nad kominkiem zamiast lustra umieszczono płaski monitor z filmem, na którym można było zobaczyć barokowy taniec nakręcony w tej sali. Monitory ze scenami w kostiumach historycznych ustawiane są i w innych muzeach, np. w pałacu La Venaria Reale w Piemontcie. W piwnicach Vaux-Le-Vicomte pojawiły się figury woskowe ukazujące historię mężczyzny w masce z powieści Aleksandra Dumasa. Urządzono też gabinet La Fontaine'a, autora znanego wszystkim dzieciom, który tu mieszkał. Dzieci mogą w holu wejściowym pożyczyć stroje. Można też zarezerwować *Les visites ludiques costumées* (wizytę-zabawę w kostiumach) dla rodzin, podczas której tylko dzieci się przebierają. Przebrana w strój z XVII w. aktorka ubiera dzieci w podobne kostiumy, dziewczynki grają m.in. w serso (rzucanie obręczami), a chłopcy bawią się specjalnym szpadami. Muzeum to nie oferuje jednak szerszej oferty dla szkół i dla nauczycieli. Podobnie w Musée Condé zdarzają się zajęcia dla najmłodszych, podczas których dzieci przebierają się w kostiumy.

W Vaux-Le-Vicomte dwa razy do roku odbywają się imprezy (*La journée Grand Siècle*), podczas których zapraszana jest publiczność w strojach z XVII i XVIII w., które można też wypożyczyć na miejscu. Organizowane są wówczas pokazy tańców barokowych i pojedynków na szpady. Można urządzić na trawie piknik z własnym poczęstunkiem. Pałac zaprasza rodziny w czasie świąt Bożego Narodzenia, kiedy można podziwiać w Wielkim Salonie ogromną choinkę i nakryty stół, a w okresie Wielkanocy dzieci bawią się w szukanie w ogrodzie czekoladowych jajek. W tym roku ukryto ich aż 85 000. W 2013 r.



9. Paryż, Musée des Arts Décoratifs, zrekonstruowany gorset i krynolina do mierzenia przez widzów na wystawie „La Mécanique des dessous”

9. Paris, Musée des Arts Décoratifs, reconstructed bodice and crinoline for audience to try at the „Mécanique des dessous” Exhibition



10. Vaux-Le-Vicomte, punkt w parku wyjaśniający kolorystykę alejek i parterów oraz pokazujący gatunki krzewów

10. Vaux-Le-Vicomte, place in the park which explains the colouring of paths and ground floors, and presents types of shrubs

(Fot. 1-10 – M. Brodzka-Bestry)

w parku znalazły się punkty informujące o poszczególnych elementach składających się na jego atrakcyjną formę, specjalnie zrobione z okazji rocznicy André Le Nôtre'a. Nie były to tradycyjne tablice, a np. w jednym z punktów znajdowały się pojemniki pokazujące różne rodzaje żwiru wykorzystane-

go do pokrycia alejek i posadzone oraz opisane próbki roślin wykorzystanych w parterach i boskietach.

W Wersalu i w innych rezydencjach francuskich zarówno dorosły, jak i dziecko może powoli odkrywać, podczas kolejnych wizyt, piękno architektury wnętrza i bryły pałacu. Pomagają mu w tym zdobycze techniczne na miarę XXI w., ale fascynujące jest także doświadczenie poznawania z przewodnikiem mniej znanych pokoi i sal, czy założenie kostiumu z XVII czy XVIII w. i udział w pikniku w ogrodzie. Odpowiednie działania edukacyjne w szkołach miasta Wersalu pomogą w dalekosiężnych planach zagospodarowania terenów wokół pałacu<sup>19</sup>. Działalność

oświatowa Zamku Królewskiego w Warszawie jest bardzo podobna do działalności Wersalu, ale warszawska rezydencja królewska posiada lepiej wyposażone pracownie do zajęć warsztatowych, np. pracownię alchemika, a pedagodzy muzealni o wiele częściej używają rekwizytów, modeli, kostiumów. W porównaniu z Wersalem Zamku w Warszawie brakuje specjalnych aplikacji na telefony komórkowe pomagających w zwiedzaniu także osobom niepełnosprawnym, kolejne projekty książeczek dla dzieci niestety wypadają z planów wydawniczych, a oferta księgarń muzealnej i sklepu z pamiątkami ciągle nie dorównuje takim sklepom we Francji.

**Streszczenie:** Artykuł poświęcony jest działalności edukacyjnej pałacu w Wersalu. Autorka odbyła miesięczny staż w Biurze Działań Edukacyjnych tego muzeum, w ramach programu unijnego *Leonardo da Vinci. Mobilność*. Podczas stażu zwiedzała też inne muzea rezydencjonalne, takie jak Fontainebleau, Chantilly, Vaux-Le-Vicomte, Malmaison oraz paryskie muzea Musée Bourdelle, Musée d'Orsay, Musée de l'Orangerie, Les Arts Decoratifs, Musée de Monuments Français.

Na początku autorka przedstawia system informacji wizualnej oraz pierwszy kontakt muzeów z publicznością za pomocą strony internetowej, *newslettera*, informatorów drukowanych, opisuje także kasy, wejście i poczekalnię.

Muzeum w Wersalu odwiedza co dzień ogromna rzesza turystów. W 2012 r. frekwencja w Wersalu wynosiła 7,28 mln zwiedzających. Ważnym elementem różniącym Francję od Polski jest ścisła współpraca resortu kultury i edukacji, której przejawem jest np. fakt, że w Biurze Działań Edukacyjnych jeden dzień w tygodniu pracuje kilku

nauczycieli, którzy w pozostałe dni pracują w szkole. Biuro jest odpowiedzialne za kształcenie nauczycieli tak, aby mogli sami poprowadzić uczniów po pałacu wersalskim – wstęp dla nich do pałacu jest bezpłatny, natomiast lekcje i warsztaty prowadzone przez pracowników i współpracowników pałacu są odpłatne.

W artykule omówiono podstawową ofertę edukacyjną dla dorosłych, uczniów, rodzin z małymi dziećmi oraz wspomniano ofertę dla osób niepełnosprawnych. Przedstawiono pracę przewodników i tematy przez nich prowadzone. Zaprezentowane także zostały przykładowe, darmowe książeczki dla dzieci oraz podstawowe metody pracy, jak np. wykorzystanie modeli, rekwizytów, dramy oraz najnowsze osiągnięcia techniki stosowane w muzeach. Tłem do tych rozważań są doświadczenia z pracy oświatowej w Zamku Królewskim w Warszawie i innych, polskich oraz środkowo- i wschodnio-europejskich muzeów. Sformułowano także postulaty w kierunku pewnych zmian, jakie powinny nastąpić w Zamku Królewskim w Warszawie.

**Słowa kluczowe:** edukacja w Wersalu, działalność oświatowa, rezydencjonalne muzea francuskie, oferta dla dorosłych, książeczki dla dzieci do wystaw, scenariusze lekcji muzealnych.

## Przypisy

<sup>1</sup> Autorka odbyła w Wersalu miesięczny staż w 2013 r., w ramach projektu *Muzeum XXI wieku – otwarte, kreatywne, mobilne. Wymiana doświadczeń europejskich muzealników* dzięki środkom finansowym z programu europejskiego *Leonardo da Vinci. Mobilność*. Na bieżąco śledzi działalność edukacyjną pałacu w Wersalu, podobnie jak innych muzeów we Francji.

<sup>2</sup> Inne wybrane muzea w Paryżu i okolicach były celem dodatkowych wizyt podczas stażu i ich wybór jest subiektywny, podyktowany krótkim czasem stażu, który nie pozwalał na zbadanie jednego typu muzeów, np. rezydencjonalnych z podziałem na państwowe i prywatne, czy też na przyjrzenie się strategiom oświatowym muzeów w jednym regionie Francji. Na wybór oglądanych wystaw i instytucji miały wpływ rozmowy z kolegami z Wersalu, którzy wskazując na swoje inspiracje sugerowali, gdzie warto pojechać i przyjrzeć ciekawym metodom pracy.

<sup>3</sup> M. Dolińska, *Muzea i muzealnicy we Francji*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 328-341; I. Witkowska-Martynowicz, „Witaj muzeum”. *Międzynarodowa sesja muzealna w Sankt Petersburgu, 11-20 marca 1995*, „Kronika Zamkowa” 1996, nr 1, s. 72-74; I. Witkowska-Martynowicz, *Pedagogika muzealna – międzynarodowe seminarium w Sankt Petersburgu, 20-25 maja 1996*, „Kronika Zamkowa” 1996, nr 1/33/1996, 72-74; A. Karamanov, *Działalność edukacyjna muzeów na Ukrainie: współczesne kierunki w kontekście spełniania misji kulturowej*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52 s. 285-291; M. Tworzowska, *Piemonckie impresje. Doświadczenia z podróży służbowej do Turynu (Włochy)*, „Kronika Zamkowa” 2008, nr 1-2, s. 235-240; *Bernardo Bellotto ambasador kultury. Materiały o programie edukacyjnym „Szkoła adoptuje zabytek”*, Warszawa 2002.

<sup>4</sup> M. Szelaąg, J. Skutnik (red.), *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, Poznań 2010; *Muzea i uczenie się przez całe życie – podręcznik europejski*, Warszawa 2013; *Muzeum – przestrzeń otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej 23-25.09.2009*, Warszawa 2010; M. Brodzka-Bestry, *Spotkanie ze sztuką w muzeum. Metody pracy historyka sztuki z dziećmi, młodzieżą i dorosłymi*, w: *Historia sztuki dzisiaj. Materiały LVIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2010, s. 237-254.

<sup>5</sup> *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szelaąg (red.), Warszawa 2012; *Raport o stanie edukacji muzealnej – Suplement. Część 1, i Część 2*, M. Szelaąg (red.), Kraków 2014; D. Folga-Januszewska, E. Grygiel, *Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym*, Kraków 2013.

<sup>6</sup> M. Brodzka-Bestry, *Przedszkolaki i dzieci z pierwszych czterech klas szkół podstawowych w Zamku Królewskim w Warszawie. Tematy zajęć i metody ich realizacji*, „Kronika Zamkowa” 1996, nr 1, s. 75-86; D. Mossor, *Praca pedagogiczna z dziećmi i młodzieżą na Zamku Królewskim w Warszawie*, „Kronika Zamkowa” 1996, nr 2, s. 147-150; M. Brodzka-Bestry, *Program Bernardo Bellotto*, „Spotkania z Zabytkami” 2006, nr 12; M. Brodzka-Bestry, *Wykłady otwarte w Zamku Królewskim w Warszawie na tle działalności oświatowej dla dorosłych w innych muzeach i galeriach europejskich*, „Kronika Zamkowa” 2004, nr 1-2/47-48/, s. 179-188; J. Pietryszyn, *25 lat lekcji muzealnych na Zamku Królewskim w Warszawie*, „Kronika Zamkowa” 2010, nr 1/2 (59/60), s. 185-191; J. Pietryszyn, *Platforma edukacyjna Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 157-161.

<sup>7</sup> Materiały z I Kongresu Muzealników Polskich 23-25.04.2015, Łódź; Materiały z konferencji *Écoles et musée: une pédagogie pour le patrimoine 2. Bruxelles, 19/21 septembre 2002*; Zamek Królewski w Warszawie ma podpisaną umowę o Pałacem Wielkksiążęcy w Wilnie, na podstawie której raz w roku pracownicy jednego muzeum goszczą pracowników drugiego.

<sup>8</sup> [http://en.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/presse/dp\\_conference\\_2012\\_en.pdf](http://en.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/presse/dp_conference_2012_en.pdf) [dostęp: 29.03.2015].

<sup>9</sup> *Public. 2012: Qui sont-ils?*, „Perspective. L’information du Château de Versailles” nr 122, mai-juillet 2013, s. 7.

<sup>10</sup> Działalność oświatowa na rzecz osób niepełnosprawnych nie jest tematem tego artykułu, a jedynie jest zaszyfrowana jako istotny aspekt działalności edukacyjnej.

<sup>11</sup> „Programmation à destination des publics spécifiques” z 7 października 2013 r.

<sup>12</sup> *Activité éducatives*, „Perspective. L’information du Château de Versailles” nr 122, mai-juillet 2013, s. 3.

<sup>13</sup> *Activité éducatives*, „Perspective. L’information du Château de Versailles” nr 122, mai-juillet 2013, s. 2-3.

<sup>14</sup> <http://www.chateauversailles.fr/espace-pedagogique> [dostęp: 29.03.2015].

<sup>15</sup> <http://www.musee-orsay.fr/fr/espace-professionnels/professionnels/enseignants-et-animateurs/documentation-pedagogique/documentation-pedagogique.html#c18197> [dostęp: 29.03.2015].

<sup>16</sup> O współpracy tych dwóch resortów i tworzeniu takich strategii poświęcona była konferencja europejska w Hadze: *Culture and school. Report European conference. The Hague, 8 to 10 Septembre 2004*, Utrecht 2004.

<sup>17</sup> <http://www.chateau-fontainebleau-education.fr> [dostęp: 29.03.2015].

<sup>18</sup> <http://www.domainedechantilly.com/wp-content/uploads/2015/01/Brochure-scolaire-2014-20151.pdf> [dostęp: 29.03.2015].

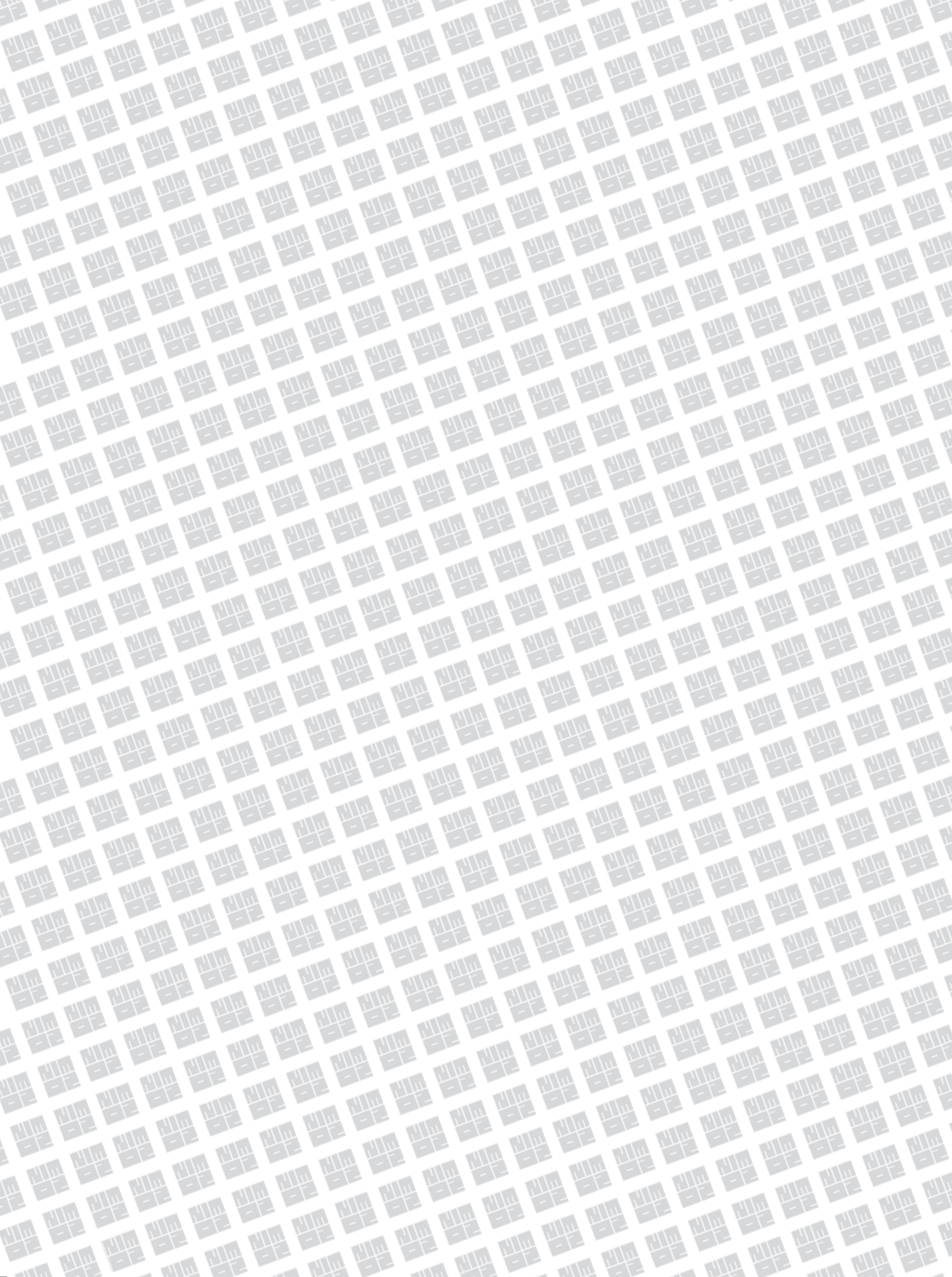
<sup>19</sup> Dr Daniel Sancho, *Le grand paysage du château, du musée et du Domanie national de Versailles*, referat na międzynarodowej konferencji pt. „Historyczna rezydencja we współczesnym mieście” w dniach 12-14 października 2012 r., Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Muzeum Pałac w Wilanowie.

---

### **Maria Brodzka-Bestry**

Kustosz w Dziale Oświatowym Zamku Królewskiego w Warszawie; ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, specjalista w dziedzinie edukacji o sztuce i historii, architektury i wnętrz oraz ubioru w XVIII, XIX i XX w; autorka licznych artykułów w periodykach i rocznikach, m.in. w „Stolicy”, „Spotkaniach z Zabytkami”, „Art & Biznes”, „Tygodniku Solidarność”, „Ciechanowieckim Roczniku Muzealnym”, „Zeszytach Naukowo-Artystycznych ASP w Krakowie”, „Roczniku Kałuszyńskim” oraz publikacji książkowych.







# Z ZAGRANICY

from abroad



# NOWA FORMA MUZEUM SZTUKI – GALERIA SZTUKI W WIELKIEJ BRYTANII W CZASACH WIKTORIAŃSKICH

## A NEW FORM OF ART MUSEUM – THE ART GALLERY IN VICTORIAN BRITAIN

**Giles Waterfield**

Courtauld Institute of Art, Wielka Brytania

**Abstract:** The article is devoted to the idea of the art gallery that flourished in Victorian Britain. The author describes the social and political background of the phenomenon of a new form of a museum, namely the art gallery which used to be private and popular expenditure on the arts.

A rage for exhibitions erupted in nineteenth century Britain. The exhibition was central to the new art museums. These included high-minded historical surveys of world history or world art; trade exhibitions; displays of work by contemporary artists; displays of single paintings; assemblies of works from private collections, held both at the Royal Academy of Arts and in many major towns; everything except single-artist exhibitions which were regar-

ded as vulgarly commercial. Many of the new museums were financed by such events, so that, for example, the new buildings at Kelvingrove in Glasgow were originally built to accommodate a huge popular exhibition. One of the prime purposes of the new galleries was to accommodate annual shows of work by artists, a tradition that had existed since the early nineteenth century.

These art museums flourished for only a short time, and their principal legacy in material terms is the large number of well-built structures that was created for them. But the idea of creating a museum that could be enjoyed by all, free of charge, was a worthwhile one, one that has become hugely important in contemporary Britain, and that represents I believe a pioneering ideal.

**Keywords:** art museum, art gallery, private collections, exhibition.

Prywatne kolekcje Wielkiej Brytanii we wczesnym XIX w. zadziwiały zagranicznych gości, choć sam kraj był daleko w tyle jeżeli chodzi o liczbę i jakość muzeów sztuki. Istotną przyczyną takiego stanu rzeczy był fakt, że – w odróżnieniu od większości pozostałych krajów europejskich – przez cały wiek XIX królewskie kolekcje pozostawały w posiadaniu władcy. Po drugie, istniała silna tradycja niechęci wobec wydatków publicznych na sztukę, doktryna upowszechniana przez nurt znany jako manchesterscy liberałowie, który utrzymywał, że państwo powinno ingerować w sprawy gospodarcze w jak najmniejszym stopniu. Taka postawa była powszechna, tak samo jak niechęć wielu osób aby przyczynić się do poprawy poziomu życia biedniejszych współobywateli. Dlatego też to nie arystokracja, a przedstawiciele wolnych zawodów i różnych profesji oraz osoby prywatne przyczyniali się do rozpowszechniania dostępu do sztuki i nauki. Wśród tych osób należy wymienić w szczególności Francisca Bourgeois z Dulwich Picture Gallery, braci Hunter, Johna i Williama, znakomitych lekarzy, którzy stworzyli główne artystyczne i naukowe kolekcje, odpowiednio w Londynie i Glasgow. Sytuację odmieniła w 1824 r. spłata przez Austrię pożyczki wojennej. Umożliwiła ona premierowi, Lordowi Liverpoolowi zainicjowanie nabycia kolekcji Angersteina, która stała się podstawą londyńskiej National Gallery. Ale nawet wtedy ta nowa instytucja była przez wiele lat finansowana w sposób niewystarczający. Dopiero w połowie XIX w. Wielka Brytania doczekała się wielu innowacyjnych muzeów, światowych liderów w swoich dziedzinach, m.in. Muzeum South Kensington (obecnie Muzeum Wiktorii i Alberta), pierwszego znaczącego muzeum sztuk dekoracyjnych czy Narodowej Galerii Portretu założonej w roku 1856 w Londynie.

Historia muzeów sztuki w Wielkiej Brytanii jest wysoce osobliwa, choć w niektórych aspektach podążała za europejskim wzorcem, zwłaszcza w zakresie zakładania stowarzyszeń, w ramach których dyskutowano kwestie naukowe i archeologiczne. Zjawisko to było powszechne w Europie, w tym w rozbiorowej Polsce. Moje własne badania odnoszą się raczej do nowych muzeów archeologicznych i historii naturalnej oraz do galerii sztuki, które tworzone w miastach prowincjonalnych przemysłowej Wielkiej Brytanii od lat 60. XIX w. oraz do tych, które tworzone do czasów I wojny światowej i w okresach późniejszych. W konsekwencji, do roku 1914 większość miast takie muzeum sztuki posiadało. Moim zdaniem stanowią one nowy rodzaj galerii, która osiągnęła znaczącą choć krótkotrwałą popularność w swoim czasie, a którą w ostatnich latach ożywiono. Przedmiotem badań mojej książki na ten temat pt. *The People's Galleries* są muzea sztuki w miastach Liverpool i Manchester, Glasgow i Leeds, Nottingham i Birmingham, porównywalnych do Łodzi lub w przypadku Liverpoolu do Gdańska. Były to miasta Rewolucji Przemysłowej: Manchester – miasto bawełny, Liverpool – znaczący port w zakresie transportu towarów i ludzi, którego populacja znacznie wzrosła w XIX wieku. Podczas gdy w 1841 r. 48% populacji Wielkiej Brytanii mieszkała w miastach, do roku 1871 liczba ta wzrosła do 65,2%, a dziesięć lat później do 70%. W latach 1801–1851 populacja Manchesteru wzrosła czterokrotnie. Wspomniane miasta przekształciły gospodarkę kraju z rolno-handlowej w całkowicie przemysłową – Wielka Brytania stała się światowym liderem przemysłowym do czasu, gdy w końcu XIX w. zagroziły jej Niemcy, a następnie Stany Zjednoczone.

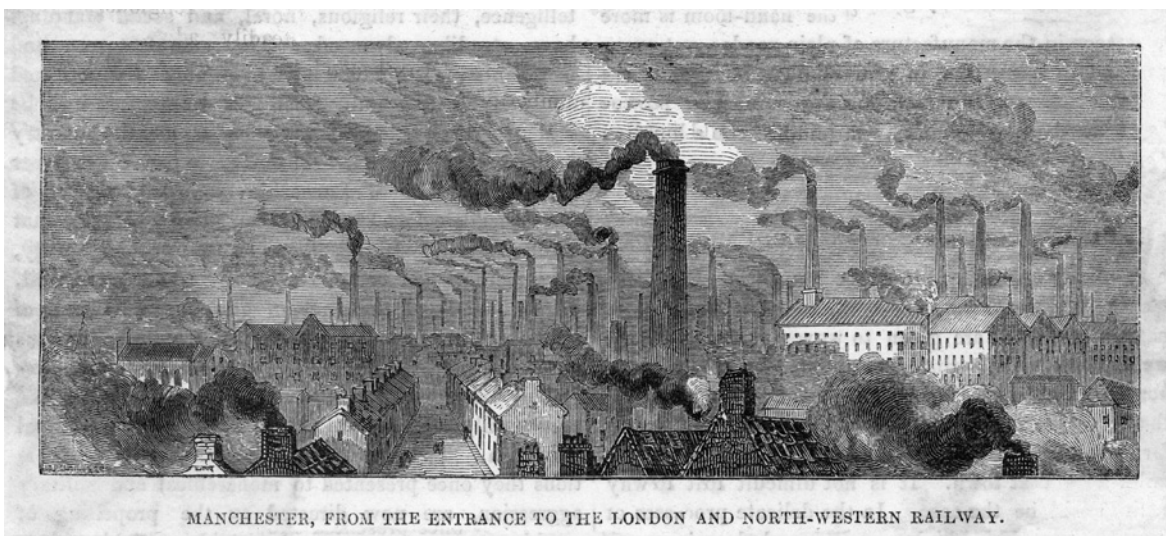
Jak komentowali brytyjscy i zagraniczni obserwatorzy, nie były to szczęśliwe miasta. Do ich głównych wad zaliczano fi-

zyczną brzydotę i podłe warunki środowiskowe, gdzie ludzie żyli *jak świnie a dzieci umierały jak muchy*. Edwin Waugh, poeta z Lancashire, w 1847 r. określił Manchester jako *to wielkie, czarne miasto śpieszące w tę i z powrotem, w nieharmonijnym zamęcie...*<sup>1</sup>. Były one potępiane jako przerażająco niezdrowe przez lekarzy i obserwatorów społeczeństwa, wczesnych socjologów i fotografów aż do XX wieku. Charakteryzował je brak zdrowotności, który wykraczał poza zagrożenia fizyczne, moralne czy obywatelskie. Takie miasta zagrażały społeczeństwu. Pierwsze w pełni przemysłowe miasta na świecie budziły wrogość wobec porządków społecznych, które istniały od lat.

Często przywoływano temat „dzikości” nowej klasy miejskiej w miastach takich, jak Manchester, odczłowieczonej przez warunki pracy. Postrzegano ludzi jako „dzikich” ze względu na sposób, w jaki przyszło im żyć. James Kay, pionierski lekarz i reformator społeczny, w 1832 r. opisał warunki życia w Manchesterze w czasach cholery w *The Moral and Physical Condition of the Working Classes*. W całym opisie choroby fizyczne przeplatają się z tymi, uważanymi na psychiczne: *Ten, którego obowiązkiem jest postępować zgodnie z instrukcjami posłańca śmierci, musi zejść do otchłani ubóstwa, odwiedzić wąskie uliczki, zatłoczone sądy, przeludnione domostwa pełne nędzy, gdzie pauperyzm i cierpienie skupiają się wokół źródła niezadowolonia społecznego i zaburzeń politycznych w naszych dużych miastach, i wstrzymać się z niepokojem, w gorącym łóżku zarazy, zło, które jętrzy się potajemnie w samym sercu społeczeństwa*<sup>2</sup>.

Opisuje on zdeformowanych i schorowanych ludzi, którzy tłoczą się w piwnicach pełnych brudu, którzy ze *zwierzęcą zapalczewością zaspokajają swój apetyt*, znajdujących pocieszenie wyłącznie w alkoholu i *większych grzechach, które wciągają beczynnych i nieostrożnych*<sup>3</sup>. W takich miastach ponad połowa dzieci umierała przed ukończeniem 5. roku życia. Kay obawiał się nie tylko o zdrowie psychiczne najuboższych, lecz również o ich charakter. Poruszał kwestie braku religijności i edukacji: *Poza nielicznymi wyjątkami, dorośli z populacji liczącej 84 147 osób znajdujących się w dzielnicach nr 1,2,3,4 [w Manchesterze], spędzają niedziele w pozycji leżącej, na doznaniach zmysłowych lub na apatycznej beczynności*<sup>4</sup>. Ten brak możliwości społecznego spędzania czasu w niedzielę nie był niczym zaskakującym w ustach francuskiego dziennikarza Leona Fauchera: *Jeśli ludność Manchesteru chce wyjść w przyjemną niedzielę, dokąd mają iść? Nie ma ogólnodostępnych deptaków, alei, ogrodów ani nawet publicznego dobra wspólnego... Nawet cmentarze i Ogród Botaniczny są zamknięte w niedziele. Co wtedy pozostaje poza brutalną rozrywką, jaką jest pijaństwo?*<sup>5</sup>. Jak ujął to Dickens, *Dzień, który Stwórca zaplanował jako błogosławieństwo, człowiek zmienił w przekleństwo*<sup>6</sup>.

W tym samym czasie miasta te zawsze były postrzegane z fascynacją. Friedrich Engels, który mieszkał w Manchesterze w latach 1842–1844, nie mógł się powstrzymać: *Czasz współczesne mogą pokazać większe cuda niż najnowsza historia South Lancashire, podczas gdy Manchester był arcydziełem Rewolucji Przemysłowej*<sup>7</sup>. Dla Fauchera, piszącego w 1844 r., Manchester był *najbardziej nadzwyczajną, najbardziej interesującą i w pewnym sensie najbardziej potworną aglomeracją, jaką rozwój społeczeństwa zaprezentował*<sup>8</sup>. Uważał, że ciężko byłoby stworzyć bardziej praktyczne i ohydne miasto. Liberalna klasa średnia uważała, że miasta te nale-



1. Widok na Manchester, rok 1870

1. View of Manchester 1870

żało zreformować, nieważne czy z powodów ideologicznych czy praktycznych. Jednym z rozwiązań było stworzenie w nich muzeów.

Strach przed tłumem był mimo wszystko łagodzony świadomością, że zmiana jest możliwa. Taką postawę ilustrują słowa francuskiego pisarza Hippolite'a Taine'a, który odwiedził Manchester w roku 1871 i wyraził swój pogląd na dzikość i jednocześnie potencjał ludzi, których obserwował: *Brutalność w człowieku jest bardzo silna w tym kraju... Iskra umysłu jest duszona przez ciemność, ciężkie opary instynktu, i przeskakuje, spontanicznie, żywo, połączenie powietrza i światła, jak wśród ludów południowych... Gdy się tego dokona, płomień będzie bardzo silny, jednak nigdzie zadanie ucywilizowania ludzi nie jest tak pilne i potrzebne jak tutaj*<sup>9</sup>. Muzeum mogło zaoferować nową formę rekreacji. Zamiast domów publicznych, gdzie gin i piwo dawały czasową lecz ostatecznie wyniszczającą ulgę od problemów życia codziennego przewidywano, że nowa ludność miejska znajdzie komfort, inspirację i spokój w kontemplowaniu dzieł sztuki. Whitworth Wallis, długoletni Opiekun Sztuki w Birmingham City Art Gallery stwierdził, że jednym celem obywatelskiej galerii sztuki powinno być *wzbudzenie realnego niezadowolenia z brzydoty, pośród której przyszło większości z nas żyć*<sup>10</sup>.

Innym motywem i impulsem do tworzenia muzeów było przekonanie, poparte przez Wielką Wystawę w roku 1851, że standardy projektowania w Wielkiej Brytanii były zbyt niskie, by mogły konkurować z innymi krajami europejskimi. Nowopowstałe muzea miały zawierać obiekty oryginalne lub kopie, brytyjskie, włoskie, francuskie lub inne, które uczyłyby zarówno producentów, jak i rzemieślników jak doceniać wyższe standardy projektowania. Było to główne założenie Muzeum South Kensington, które aktywnie działało w promowaniu podobnych kolekcji w całej Wielkiej Brytanii – poprzez publikacje i wypożyczanie dzieł sztuki nowym muzeom, zarówno tych oryginalnych, jak też odlewów czy galwanotypów. Pieczętowanie zarządzano programem, tak by np. metalowe obiekty trafiały do galerii w Birmingham, która stanowiła centrum produkcji metalu, a koronki i inne tekstylia do

Nottingham, centrum przemysłu koronkarskiego.

Nowy ruch w Wielkiej Brytanii rozpoczął się pod koniec lat 60. XIX w. wraz z powstaniem muzeów sztuki w Nottingham i Birmingham. Prawie bez wyjątku były to muzea obywatelskie, stworzone w czasie, gdy duma lokalna była niesamowicie silna. Miasta te porównywano do miast włoskich czy holenderskich, w szczególności do Florencji i Brugii, bardziej ze względu na ich dumną niezależność, niż z uwagi na ich charakter architektoniczny. W wielkich, triumfujących – przynajmniej w teorii – nad chaosem lat wcześniejszych miastach, jak Leeds budowano potężne ratusze, które symbolizowały ich pewność siebie i realizm. Dążenie do przewyższenia innych miast było potężną motywacją do tworzenia muzeów sztuki. Proces ten wspomógł fakt, że od lat 40. XIX w. ustawodawstwo parlamentarne umożliwiło sfinansowanie utworzenia i utrzymywania muzeów ze środków publicznych, mimo że uznawano, iż środki te nie służą do zakupu samych dzieł sztuki. W ciągu ostatnich lat XIX w., wszystkie bardziej znaczące miasta Wielkiej Brytanii oraz wiele z tych pomniejszych zyskało muzea sztuki, które miały być traktowane na równi z, tworzonymi wcześniej, muzeami naukowymi. Do roku 1914 praktycznie każde miasto miało galerię, często połączoną z muzeum naukowym i/lub biblioteką.

Większość osób odpowiedzialnych za ten ruch cechowała określona przynależność społeczna. Arystokracja i ziemiaństwo wykazywały małe zainteresowanie nowymi muzeami, jako że zjawisko przemysłowego Manchesteru było dla nich przekleństwem, mimo że regularnie hojnie wypożyczali dzieła sztuki na potrzeby wystaw czasowych. Twórcami muzeów byli raczej, coraz liczniejsi wówczas w Wielkiej Brytanii, ludzie którzy się dopiero niedawno wzbogacili, którzy sami stworzyli własne fortuny dzięki bawełnie, handlowi zagranicznemu, żelazowi, stali i kolei, a często również dzięki alkoholowi. Znaczna większość z nich była Liberatami, tzn. członkami lewicowej partii, w odróżnieniu od Konserwatystów. Stosunkowo niewielu należało do Kościoła anglikańskiego, rzymsko-katolickiego czy wyznawało judaizm; większość była Metodystami lub Unitarianami, lub też należeli do niekonformistycznych

kościół. Silnie wierzyli w ich własny obowiązek poprawy życia współobywateli z miast, z których pochodzili, i które pozwoliły im się wzbogacić. Wielu z tych, którzy zakładali muzea było silnie zaangażowanych w powstawanie szkół, uniwersytetów i szpitali, w poprawę transportu publicznego, w budowę parków publicznych, skrótowo rzecz ujmując – w sprawianie, że ich miasta stawały się, jeżeli nie pięknymi to chociaż cywilizowanymi miejscami do życia. Ich wkład był zróżnicowany, od ofiarowywania lub zapisywania dzieł sztuki w testamencie, po przekazywanie środków na budowę budynków, na których często umieszczano ich nazwiska.

Jaki był charakter tych nowych instytucji? Pod wieloma względami były one ukształtowane przez ruch wystawowy, który odgrywał znaczącą rolę w rozwoju kultury w XIX-wiecznej Europie. Wielka Wystawa w londyńskim Hyde Parku w 1851 r. miała innowacyjny charakter, doceniony w ówczesnym piśmiennictwie, które odnotowało wystawę jako tę, która nie miała sobie równych. Sprowadzono eksponaty z całego świata, które według Księcia Alberta były *prawdziwym sprawdzianem i żywym obrazem stopnia rozwoju, do którego doszło całe społeczeństwo, nowym punktem wyjścia, z którego wszystkie narody pokierują swoje dalsze działania*<sup>11</sup>. Wszystko to pokazano w ogromnej hali z żelaza i szkła. Budowę tego typu hal stosowano już wcześniej dla dworców kolejowych, jednak nigdy wcześniej na taką skalę i w takim celu. Wydarzenie przyciągnęło 6 milionów ludzi w przestrzeni 6 miesięcy. Byli to ludzie ze wszystkich klas społecznych, dlatego też przykładano wagę, by w niektóre dni opłata za wejście była na tyle niska by była osiągalna dla każdego. Tłumy odwiedzających mogły dostać się na wystawę dzięki nowo wybudowanemu systemowi kolejowemu. Było to iście nowatorskie doświadczenie – nowoczesne ze względu na liczbę ludzi jaką przyciągnęło ale również z uwagi na fakt, że liczono, iż wzbudzi zainteresowanie wszelkiego rodzaju przedmiotami komercyjnymi. Pomimo wielkich ideałów, jakie towarzyszyły powstawaniu projektu został on określony jako zasadniczo kapitalistyczno-konsumpcyjne doświadczenie. Co więcej, Wielka Wystawa była nowością, gdyż zakładała zarówno materialne, jak i intelektualne potrzeby zwiedzających, co wcześniej nie miało miejsca. Do dyspozycji gości przygotowano pierwsze tego typu pomieszczenia z przekąskami, w trzech zakresach cenowych, które oferowały jedzenie oraz napoje, a publiczne toalety – kolejna nowość w przestrzeni publicznej – zapewniały komfort za grosze. Jedno i drugie przyniosło – jak i cała wystawa – duże zyski. Jednocześnie nie zapomniano o idealistycznych aspektach wydarzenia. W przemówieniach otwierających i podniosłych tekstach głoszono szlachetne poglądy, które przelane na papier zdobyły tę i późniejsze hale wystawowe. Crystal Palace posiadał amfiteatr, w którym tłumy szczęśliwców mogły rozprawiać nad ekonomią, postępem społecznym i kulturalnym ku zadowoleniu oficjeli. W takim duchu tworzone nowe muzea.

Wielka Wystawa zapoczątkowała wiele podobnych wydarzeń, z których należy wymienić Art Treasures Exhibition, która odbyła się w Manchesterze w roku 1857. Na potrzeby tego niesamowitego projektu, zorganizowanego zaledwie w ciągu jednego roku, zgromadzono 16 000 eksponatów ukazujących sztukę od obrazów, rysunków, grafiki i rzeźby po szkło, militaria, meble oraz biżuterię. Zamysłem było ukazanie wspaniałych obiektów z prywatnych kolekcji Wielkiej Brytanii. Całe przedsięwzięcie zainicjowała grupa przedsiębiorców z Man-



2. Otwarcie Walker Art Gallery w Liverpoolu, ilustracja z czasopisma „The Graphic”, 15 września 1877 r.

2. The opening of the Walker Art Gallery at Liverpool Illustrated in „The Graphic” 15 September 1877

chesteru pragnących udowodnić, że ich miasto było nie tylko miejscem dobrobytu i produkcji przemysłowej ale również miejscem zdolnym do ważnych inicjatyw artystycznych. To i inne podobne wydarzenia ukazują rozwój życia kulturalnego miast prowincjonalnych.

W XIX-wiecznej Wielkiej Brytanii nastąpiła mania organizowania wystaw, które stały się punktem kluczowym i działaniem priorytetowym dla nowych muzeów sztuki. Dotyczyło to zarówno merytorycznych badań historycznych nad historią świata czy sztuki światowej, jak i wystaw handlowych, pokazów prac współczesnych twórców, pokazów pojedynczych obrazów czy zbiorów prac z kolekcji prywatnych. Wystawiano zarówno w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak i w wielu mniejszych miastach. Wiele z nowych muzeów poprzez tego typu wydarzenia pozyskiwało środki na dalsze działania, np. nowy budynek Galerii Kelvingrove w Glasgow wybudowano by zorganizować tam wielką popularną wystawę. Jednym z głównych celów nowych galerii było pomieszczenie w nich dorocznych pokazów dzieł artystów; tradycja ta istniała już w początku XIX wieku. W ten sposób, gdy w 1977 r. otwarto Walker Art Gallery w Liverpoolu, nie miała ona żadnych kolekcji. Jej głównym celem było zaprezentowanie corocznej Wystawy Zimowej, podczas której artyści z Liverpoolu i Londynu pokazywali swoje dzieła w dużej liczbie, zazwyczaj około 900 obiektów. Niemalże wszystko oferowano do sprzedaży, a zamysłem organizatorów było umożliwienie lokalnym artystom pokazanie i sprzedanie ich prac w czasie, gdy inne komercyjne miejsca dopiero powstawały. Nowe galerie sztuki zarabiała dzięki biletom wstępu i prowizji od



3. Galeria Sztuki Kelvingrove z lotu ptaka, Glasgow

3. Aerial view of the Kelvingrove Art Gallery, Glasgow

sprzedaży. Powszechne było kupowanie grupy dzieł z wystawy na potrzeby stałych kolekcji. Z powstawaniem coraz większej liczby galerii sztuki, coraz liczniej organizowano pokazy czasowe. Jednak dopiero na początku XX w. pojawiły się wystawy naukowe z kuratorami, jak to ma miejsce dziś. Napiecie między wystawami czasowymi a stałymi coraz bardziej wzrastało.

Budynki wznoszone na potrzeby nowych muzeów nie zawsze zachwycały. Zaskakujący jest fakt, gdy uświadomimy sobie, że co najmniej do ok. 1900 r. wiele galerii sztuki w jednym z najbogatszych i najpotężniejszych krajów na świecie wznoszono na niewielką skalę, często stopniowo, a ich styl architektoniczny był zmienny i niepewny. Architekci nie mogli stworzyć budynku na potrzeby muzeum sztuki, który odbiegałby architekturą od gmachu muzeum historii naturalnej. Skutkiem takich wymogów było to, że architektura nowych gmachów muzealnych wahała się od stylu włoskiego renesansu do gotyku Ruskina, czy niemieckiego stylu romańskiego. Większość klientów większą wagę przywiązywała do praktycznego rozmieszczenia pomieszczeń, niż do ich stylu architektonicznego. Chociaż kwestie dotyczące wystroju muzeów były szeroko dyskutowane, efekty estetyczne często rozczarowywały. Dążąc do oszczędności przy projektowaniu budynków rzadko puszczano wodze fantazji. Z drugiej strony odznaczały się one często wysokim poziomem jakości technicznej oraz były wyposażone odpowiednio do potrzeb współczesnych wystaw i konserwacji dzieł sztuki. Poświęca-

no dużo uwagi zapewnieniu dziełom sztuki jak najlepszemu oświetleniu oraz kontroli temperatury. We wcześniejszych okresach dominowała architektura klasyczna, którą uważano za najodpowiedniejszą dla budynków związanych ze sztuką, mimo że niektóre gotyckie budynki muzeów zostały zaprojektowane z myślą o bibliotekach czy muzeach naukowych. Do końca XIX w. architektom muzeów szczególnie podobał się zmienny styl, określany luźno jako Renesans. Duża centralna hala posiadała na ogół łatwo dostępne przestrzenie, co pozwalało na organizację ważnych wydarzeń, takich jak dyskusje czy koncerty, często na organach. W wielu przypadkach galerie sztuki współistniały w tym samym budynku z muzeum historii naturalnej, archeologicznym lub geologicznym, oraz z biblioteką publiczną.

W przeciwieństwie do muzeów naukowych, które często zatrudniały dobrze wykształconych kuratorów, nowe galerie sztuki były raczej prowadzone przez małą liczbę osób bez przygotowania zawodowego, chociaż w niektórych przypadkach współpracowano z kuratorami z Muzeum South Kensington. Wielu kuratorów było artystami, którym nie udało się osiągnąć szczególnego sukcesu. Z drugiej strony niektórzy z nich, jak np. Whitworth Wallis z Birmingham City Art Gallery pracowali wiele lat (40 lat w przypadku Wallisa) i mając do dyspozycji ograniczone środki tworzyli godne uwagi kolekcje. Wraz w założeniem Museum Association w 1889 r., rola kuratora stała się coraz bardziej uzawodowiona. Jedno jest pewne – galerie były niesamowicie popularne. Miejsca





4. Peter Ghent, *Nature's Mirror* (National Museums, Liverpool), pod koniec XIX w. najczęściej reprodukowany obraz z kolekcji Walker Art Gallery

4. Peter Ghent, *Nature's Mirror*, (National Museums, Liverpool), the most copied picture in the Walker Art Gallery's collection in the late nineteenth century

takie jak Birmingham co roku przyciągały miliony zwiedzających. Jak tłumaczył to pewien kurator, sięgając do lat 70. XIX w. kiedy to Nottingham Castle Museum otwarto po raz pierwszy *Obywatele Nottingham po raz pierwszy spoglądali na sztukę i byli wniebowzięci. Był to dla nich zupełnie nowy świat. Pamiętajmy, że w dzisiejszych czasach nawet osoba, która nigdy nie ujrzy oryginalnego obrazu, wszędzie wokoło widzi reprodukcje – otaczają ją, nie może od nich uciec. Ale tak nie było w roku 1878, reprodukcje, jakie znamy, nie istniały – sztuka była czymś nowym i tłumy ludzi wspinają się na szczyt wzgórza zamkowego by ją zobaczyć*<sup>12</sup>.

Bardzo dużo osób, przynajmniej do roku 1900, odwiedzało większe galerie, które były w stanie wypożyczyć na wystawy atrakcyjne obiekty oraz nabyć interesujące dzieła; co więcej, nie pobierano w nich opłat za wejście. Ciekawe jest również to, że znaczną część zwiedzających stanowili przedstawiciele klasy pracującej, co wprost wynika z zapisków kuratorów i innych urzędników. Chociaż klasa średnia z pewnością również pojawiała się w galeriach, w soboty przeważali robotnicy, którzy przychodzili by zobaczyć wystawy edukacyjne stanowiące załączek pierwotnych kolekcji (które stopniowo wycofywano w późniejszych latach), lub by obejrzeć wystawy czasowe. Idąc za przykładem Galerii South Kensington, w której w latach 60. XIX w. eksperymentalnie wprowadzono śmiało rozwiązanie w postaci oświetlenia gazowego, wiele galerii było otwartych do godziny 21 aby umożliwić osobom pracującym zwiedzanie ich po wyjściu z pracy. Z tego powodu galerie bardzo przypominały biblioteki publiczne, utworzone w tym samym czasie, często zajmujące ten sam budynek i powstałe w tym samym celu – nie tylko by ocalić biednych przed złem lecz by dać im możliwość zdobycia wiedzy praktycznej i polepszyć ich szanse życiowe. Najwidoczniej kampa-

nia w celu zapewnienia lepszej alternatywy dla niebezpiecznego ginu odniosła sukces.

Pomimo sukcesu galerie dysponowały bardzo skromnych budżetem (co się w dużej mierze nie zmieniło do dziś). Rzadko kiedy posiadały one osobne środki finansowe na zakup dzieł poza tymi, pochodzącymi z organizacji wystaw czasowych, chociaż w niektórych szczególnie zamożnych miastach mieszkańcy organizowali się, by zebrać pieniądze na zakup dzieł sztuki – a w wielu przypadkach były one zapisywane galeriom w testamencie. Ten system w żaden sposób nie przypominał sytuacji we Francji, gdzie państwo rozdzielało dzieła sztuki z corocznego Salonu do muzeów regionalnych. W Wielkiej Brytanii muzea były pozostawione same sobie i opracowały w dużej mierze nowy sposób pozyskiwania dzieł sztuki – choć i tu i tam obrazy Dawnych Mistrzów zawsze znalazły drogę do nowych instytucji. Początkowym założeniem było kupowanie – ze względów edukacyjnych – sztuki dekoracyjnej, a więc ceramiki, metaloplastyki i mebli, historycznych czy współczesnych. Galerie kupowały lub dostawały obrazy współczesne, więc ze względu na kolekcje można by je określić jako galerie sztuki współczesnej – choć w dużej mierze opierały się wszystkiemu, co było awangardowe. Ich działania były do tego stopnia patriotyczne, że gdy obraz artysty z francusko brzmiącym nazwiskiem Aumonier nabyto dla Manchester City Art Gallery, w katalogu należało podkreślić, że dany artysta urodził się na miejscu i nigdy nie był we Francji. W sposób naturalny koncentrowano się na dziełach artystów lokalnych, choć obrazy autorstwa członków Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych również były pożądane. Obrazy miały być na tyle przystępne, przyjemne i pouczające, by publiczność mogła radować się historiami współczesnymi, jak i tymi z przeszłości. Przedstawione sce-



5. Stanhope Forbes, *A street in Brittany*, obraz ten został określony jako ilustracja „zadowolonych i szczęśliwych przedstawicieli klas niższych” miast kontynentalnych z jasnym przesłaniem do ich brytyjskich odpowiedników

5. Stanhope Forbes, *A street in Brittany*, this painting was described as an illustration of „the contented and happy appearance of the humble classes” in Continental towns, with a clear message to their British equivalents

(Fot. 1 – Mary Evans Picture Library; 3 – Kolekcje muzeów i bibliotek w Glasgow; 5 – National Museums, Liverpool)

ny odwoływały się do ich dumny z historii państwa lub budziły lokalne skojarzenia. Niezwykle popularne były pejzaże często przedstawiające wyidealizowane krajobrazy, których mieszkańcy miast przemysłowych nie mogli doświadczyć, choć ich rodziny pochodziły z terenów wiejskich. Jak pisał kurator Walker Art Gallery, nabywanie dzieł popularnych było świadomą polityką: *publiczność, dla której rozwoju ta instytucja w dużej mierze istnieje, rozkoszuje się tematyką o charakterze powszechnym; mając to na względzie, należy od czasu do czasu dodać obrazy, które poprzez odwołania do codziennych uczuć, zapewniają znakomitą lekcję moralną i dają wielką przyjemność licznym zwiedzającym, którzy są niewtajemniczeni w wyższe formy sztuki*<sup>13</sup>. Oznaczało to, że starsze dzieła sztuki odrywały mniejsze znaczenie. Nie pojawiały się obrazy o tematyce religijnej, podobnie jak portrety autorstwa Joshuy Reynoldsa czy Thomasa Gainsborougha, które osiągały wysokie ceny na amerykańskim rynku sztuki – takie portrety były drogie i utożsamiane z tradycją arystokratyczną, którą nowe galerie nie były zainteresowane. Z drugiej strony, w paru przypadkach, kolekcje edukacyjne malarstwa wczesno-włoskiego, zgromadzone przez prywatnych kolekcjonerów, znalazły się w przestrzeni publicznej. Niektóre miasta nabywały dzieła XVIII-wiecznych lokalnych artystów. W największych galeriach, m.in. w Birmingham, Manchesterze czy Liverpoolu, oddani kuratorzy stworzyli ważne

kolekcje dzieł Prerafaelitów, które nadal w XIX w. były uważane za podstarzałe i stosunkowo niedrogie. Ogólnie rzecz biorąc można by powiedzieć, że kolekcje te reprezentowały popularne galerie, galerie „dla ludzi”, i były bezpośrednim odzwierciedleniem zainteresowania i entuzjazmu swoich odbiorców w sposób, którego wcześniej nie praktykowano.

Jak można przypuszczać galerie, silnie inspirowane przez Muzeum South Kensington, organizowały dla swojej publiczności także działalność edukacyjną. Na ogół była ona adresowana do dorosłych, programy dedykowane dzieciom pojawiły się dopiero w latach 90. XIX wieku. Wiązało się to z wydawaniem tanich katalogów sprzedawanych w dużym nakładzie, zawierających dokładne opisy. Lekcje proponowane w tych publikacjach miały charakter edukacyjny, sugerowały np. w odniesieniu do obrazu *A Street in Brittany* Stanhope’a Forbesa, że przedstawiał on miasta kontynentalne oraz ich *zadowolonych i szczęśliwych przedstawicieli klas niższych; żyjących w prosty sposób, ubranych schludnie lecz skromnie, nieskazitelnie czystych, przedsiębiorczych oraz trzeźwych, ukazując, że prawdziwe szczęście nie wiąże się z potęgą i bogactwem*<sup>14</sup>. Wykłady i oprowadzania kuratorskie odbywały się regularnie, często wieczorami, a grupy liczyły 100 lub nawet więcej osób. Zgodnie ze słowami Whitwortha Wallisa *wszystkie muzea muszą być miejscami szlachetnego nauczania, gdzie, z dala od rozrywek świata zewnętrznego, każdy może poświęcić część odosobnionego i pełnego szacunku życia dla zdobycia mądrości bożej, która dla Greków była darem Apolla lub słońca, a dla Chrześcijan darem Chrystusa*<sup>15</sup>. To idealistyczne podejście było widocznie doceniane przez zwiedzających.

Na początku XIX w. popularność tych miejsc zaczęła słabnąć. Sztuka wiktoriańska coraz bardziej wychodziła z mody, zaczęły pojawiać się nowe atrakcje, a stosowanie dawnej, liberalnej idei – nauczania z góry – nie było już tak powszechne. W Europie początku XX w. zdyskredytowano i podważono pojęcie władzy, co przeniosło się także na muzeum sztuki. Liczba zwiedzających zaczęła spadać, jako że ludzie woleli nowe aktywności, jak kino czy autobus, który umożliwiał im zwiedzenie wsi, a nawet podróz zagraniczną. W tym samym czasie niektóre galerie stały się miejscem wystaw awangardowych. Francuski artysta Lucien Pissarro, przez wiele lat mieszkający w Londynie zauważył, że brytyjskie regionalne galerie były zdecydowanie bardziej śmiałe w kwestii polityki dotyczącej wystaw, niż było to we Francji czy w Londynie. Wraz z I wojną światową i latami 20. XX w. galerie stopniowo przestały być dostępne dla szerokiej publiczności. Dopiero po roku 1945, wraz z przekonaniem, że sztuka wysoka powinna być dostępna dla wszystkich oraz wskutek napływu historyków sztuki, którzy uciekli z Niemiec w latach 30. XX w., galerie odzyskały dawną świetność i w wielu przypadkach zgromadziły godne uwagi kolekcje dzieł sztuki. Dzisiaj, trzeba to przyznać, popularność galerii znowu spada; niektóre z nich są tak drastycznie niedofinansowane, że nie mają szans na dalsze funkcjonowanie.

Rozkwit muzeów sztuki w Wielkiej Brytanii przypada na krótki okres, a główną pod względem materialnym spuścizną po nich jest ogromna liczba solidnych budynków wzniesionych na ich siedziby. Jednak idea tworzenia muzeum, które sprawiałoby radość i byłoby bezpłatne była tego warta i niezwykle ważna dla współczesnej Wielkiej Brytanii. Moim zdaniem, stanowi ona pionierski ideał.

Książka *The People’s Galleries* autorstwa Gilesa Waterfielda zostanie wydana sierpniu 2015 r. przez Yale University Press.

Tłumaczenie z jęz. angielskiego Aleksandra Kwiecińskiego

**Streszczenie:** Artykuł jest poświęcony idei galerii sztuki, która rozkwitła w Wielkiej Brytanii w epoce wiktoriańskiej. Autor opisuje tło społeczne i polityczne fenomenu nowej formy muzeum, czyli galerii sztuki, które były prywatnym, bardzo popularnym sposobem prezentowania sztuki.

W XIX-wiecznej Wielkiej Brytanii nastąpiła mania organizowania wystaw, które stały się punktem kluczowym i działaniem priorytetowym dla nowych muzeów sztuki. Dotyczyło to zarówno merytorycznych badań historycznych nad historią świata czy sztuki światowej, jak i wystaw handlowych, pokazów prac współczesnych twórców, pokazów pojedynczych obrazów czy zbiorów prac z kolekcji prywatnych. Wystawiano zarówno w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak i w

wielu mniejszych miastach. Wiele z nowych muzeów poprzez tego typu wydarzenia pozyskiwało środki na dalsze działania, np. nowy budynek Galerii Kelvingrove w Glasgow wybudowano by zorganizować tam wielką popularną wystawę. Jednym z głównych celów nowych galerii było pomieszczenie w nich dorocznych pokazów dzieł artystów; tradycja ta istniała już w początku XIX wieku.

Rozkwit muzeów sztuki w Wielkiej Brytanii przypada na krótki okres, a główną pod względem materialnym spuścizną po nich jest ogromna liczba solidnych budynków wzniesionych na ich siedziby. Jednak idea tworzenia muzeum, które sprawiałoby radość i byłoby bezpłatne była tego warta i niezwykle ważna dla współczesnej Wielkiej Brytanii. Moim zdaniem, stanowi ona pionierski ideał.

**Słowa kluczowe:** muzeum sztuki, galeria sztuki, prywatne kolekcje, ekspozycja.

## Przypisy

- <sup>1</sup> *The Diary of Edwin Waugh: Life in Victorian Manchester and Rochdale, 1847-1851*, B. Hollingworth (red.) Scotforth Books 2008, s. 15.
- <sup>2</sup> J. Kay, *The Moral and Physical Condition of the Working Classes Employed in the Cotton Manufacture in Manchester*, wyd. II, Londyn 1832, s. 8.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, s. 23, 59.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, s. 64.
- <sup>5</sup> L. Faucher, *Manchester in 1844; Its Present Condition and Future Prospects*, Londyn 1844, s. 55.
- <sup>6</sup> Ch. Dickens, *Sunday under Three Heads: As Sabbath Bills Would Make It*, w: Ch. Dickens, *Collected Papers*, Londyn 1903, s. 170.
- <sup>7</sup> F. Engels, *The Condition of the Working Class in England (1844)*, W.O. Henderson i W.H. Chaloner (red.), Oxford 1958, s. 16 i 50.
- <sup>8</sup> L. Faucher, *Manchester...*, s. 16.
- <sup>9</sup> H. Taine, *Notes on England*, E. Hyams (tłum.), Londyn 1957, s. 234.
- <sup>10</sup> W. Wallis, *The Museum and Art Gallery*, w: *Birmingham Institutions*, J.H. Muirhead (red.).
- <sup>11</sup> Wykład w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, 3 maja 1851, w: *The Principal Speeches and Addresses of ... The Prince Consort*, A. Helps (red.), Londyn 1862, s. 112.
- <sup>12</sup> Cytowane, w: H. Williams, *The Lives and Works of Nottingham Artists from 1750 to 1914*, praca doktorska, University of Nottingham 1981, s. 66.
- <sup>13</sup> D.Ch. Dyll, *First Decade of the Walker Art Gallery: A Report on Its Operations from 1877 to 1887*, Liverpool 1888 s. 5.
- <sup>14</sup> [Walker Art Gallery, Liverpool] D. Ch. Dyll, et al., *Descriptive Catalogue of the Permanent Collection of Pictures*, Liverpool 1902, nr 281.
- <sup>15</sup> Whitworth Wallis in J.H. Muirhead (ed.), *Birmingham Institutions: Lectures given at the University, Birmingham 1911*, s. 491.

## Giles Waterfield

Niezależny kurator i pisarz, wykładowca w Courtauld Institute of Art; 1976–1996 dyrektor Dulwich Picture Gallery, od 1996 dyrektor Royal Collection Studies – corocznego kursu organizowanego przez Attingham Trust we współpracy z Royal Collection; członek rad powierniczych: Emery Walker Trust i Garden Museum w Londynie oraz Heritage Lottery Fund (2000–2006); kurator wystaw: „Art Treasures of England” (1998), „In Celebration: The Art of the Country House” (2000), „Below Stairs” (2003–2004), „The Artist’s Studio” (2009–2010); autor publikacji naukowych: *Soane and After*, *Palaces of Art*, *Art for the People*, *Soane and Death*, *Art Treasures of England*, książki *The People’s Galleries: Art Museums and Exhibitions in Britain 1800–1914* oraz czterech powieści.

# A NEW FORM OF ART MUSEUM – THE ART GALLERY IN VICTORIAN BRITAIN

---

The private collections of Britain in the early nineteenth century were the wonder of foreign visitors but the country lay well behind many European countries in the quality and number of its art museums. An important reason for this situation was that the royal collection remained in the possession of the sovereign through the nineteenth century, unlike the case in almost all other European countries. And secondly, a strong tradition existed of hostility towards public expenditure on the arts, a phenomenon cultivated by the school of thinking known as the Manchester School of Economics, which held that the state should intervene as little as possible in economic matters. This attitude was widespread, as was many people's reluctance to contribute to the well being of their poorer fellow-citizens. It was therefore not aristocrats but professional men, private individuals, who led the way in creating art or science collections open to the public – notably Francis Bourgeois at Dulwich Picture Gallery, and the Hunter brothers, John and William, both distinguished doctors, who created major artistic and scientific collections in, respectively, London and Glasgow. Only the repayment of a war loan by Austria in 1824 empowered the Prime Minister, Lord Liverpool, to initiate the acquisition of the Angerstein collection which formed the basis of the National Gallery – and even then, the new institution was for many years very poorly housed. Not until the middle of the nineteenth century did Britain see the creation of a number of highly innovative museums, world leaders in their field: notably the South Kensington Museum (now the Victoria and Albert), which was the first major decorative arts collection in the world (as well as many other things), and the National Portrait Gallery, founded in London in 1856.

The history of art museums in Britain is highly individual, although in some respects it follows the European

pattern: notably in the creation of learned societies for the discussion of scientific and archaeological issues, a phenomenon that was widespread in Europe including the divided Poland. My own studies relate rather to the new archaeological and natural history museums, and the art galleries, that were established in provincial cities of industrial Britain from the 1860s onwards, and that continued to be created until the First World War and beyond – by 1914 most cities of any consequence already had such an art museum. They represent, I believe, a novel type of gallery; one that achieved a substantial but short-lived success in their own time and that has been revived in recent years. My book on the subject, *The People's Galleries*, studies art museums in such cities as Liverpool and Manchester, Glasgow and Leeds, Nottingham and Birmingham – cities comparable perhaps to Łódź or (in the case of Liverpool) Gdańsk. These were the great cities of the Industrial Revolution, Manchester the city of cotton, Liverpool a great port for both goods and people, and so forth. They expanded enormously in population during the nineteenth century. Whereas in 1841 48% of the population of Britain lived in cities, by 1871 the figure was 65,2%, and ten years later 70%. Between 1801 and 1851 the population of Manchester quadrupled. These cities transformed Britain from a primarily agricultural and trading economy into a primarily industrial one. Britain became a world leader in economic terms, until threatened late in the nineteenth century by Germany and then the United States.

These were not happy cities – as British and foreign observers regularly commented. They were castigated for their physical ugliness and foul environmental conditions, places where people lived like pigs and children died like flies. The Lancashire poet Edwin Waugh in 1847 called Manchester *this great black city, full of rushing to and*

fro, and discordant tumults...<sup>1</sup> They were denounced as appallingly unhealthy by medical officers and observers of society, whether early sociologists or photographers, well into the twentieth century. It was an unhealthiness that extended beyond physical into moral and civil danger. Such cities were seen to pose a risk to society. The first wholly industrial cities in the world, they elicited a routine hostility from the traditional orders of society that persisted for many years.

The savagery of the new urban class in cities like Manchester, dehumanised by their working conditions, was frequently reiterated. People were seen to be savage because of the way they were obliged to live. In 1832 James Kay, pioneering physician and social reformer, depicted in *The Moral and Physical Condition of the Working Classes* the living conditions in Manchester in a time of cholera. Throughout his description, physical illness is interwoven with what was seen as moral illness:

*He whose duty it is, to follow the steps of this messenger of death, must descend to the abodes of poverty, must frequent the close alleys, the crowded courts, the over peopled habitations of wretchedness, where pauperism and disease congregate round the source of social discontent and political disorder in the centre of our large towns, and behold with alarm, in the hot-bed of pestilence, ills that fester in secret, at the very heart of society.*<sup>2</sup>

He describes deformed and unhealthy people crowded into cellars filled with filth, who *with an animal eagerness satisfy the cravings of their appetite*, finding refuge only in alcohol and *the grosser sins ... which ... enthrall the idle and unwary.*<sup>3</sup> In such cities more than half the children died before completing their fifth year. Kay was concerned not only with the physical health of the poor but also with their character. He discussed the lack of religion or education: *With rare exceptions, the adults of the vast population of 84,147 contained in Districts Nos. 1.2.3.4 [of Manchester], spend Sunday either in supine sloth, in sensuality, or in listless inactivity.*<sup>4</sup> This lack of social opportunities on a Sunday was hardly surprising, given that, in the words of the French journalist Leon Faucher,

*If the people of Manchester wish to go out upon a fine Sunday, where must they go? There are no public promenades, no avenues, no public gardens; and even no public common.... Even the cemeteries and the Botanic Gardens, are closed upon the Sunday. What then remains but the brutal diversion of drunkenness?*<sup>5</sup>

As Dickens put it, *The day which his Maker intended as a blessing, man has converted into a curse.*<sup>6</sup>

At the same time, these cities were always viewed with fascination. Friedrich Engels, who lived in Manchester from 1842 to 1844, could not restrain himself: *Modern times can show few greater marvels than the recent history of South Lancashire, while Manchester was the masterpiece of the Industrial Revolution.*<sup>7</sup> To Faucher, writing in 1844, Manchester was *an agglomeration the most extra-ordinary, the most interesting, and in some respects, the most monstrous, which the progress of society has presented.*<sup>8</sup> He felt it would be hard to devise a more practical or a more hideous town. These were cities that

in the eyes of the Liberal middle class had to be reformed, whether for ideological or for practical reasons. One solution was the museum.

The fear of the crowd was, after all, mitigated by a sense that improvement was possible – a feeling that was repeated. To take one example – visiting Manchester in 1871, the French writer Hippolyte Taine expressed his view of the savagery and at the same time the potential of the people he observed: *The brute in man is very strong in this country.... The spark of mind is choked by the dark, heavy vapours of instinct, and does not flash forth, spontaneous, lively, a thing of air and light, as among the Southern peoples. ... When this is accomplished the flame is very powerful; but nowhere is the task of civilising the people so urgent and so necessary as it is here.*<sup>9</sup> What the museum could do was to offer a new form of recreation. Instead of the public house where gin and beer offered temporary but ultimately destructive relief from the problems of daily life, it was envisaged that the new urban population would find comfort, inspiration and peace in contemplating works of art. Whitworth Wallis, the long-term Keeper of Art at the Birmingham City Art Gallery, stated that one aim of a civic art gallery should be *to excite a real discontent with the ugliness amidst which most of us unfortunately have to live.*<sup>10</sup>

Another leading motive for the creation of museums was the belief, fostered by the Great Exhibition of 1851, that standards of design in Britain were too low to compete with other European countries. These new museums should contain objects, whether originals or facsimiles, British, Italian, French or whatever it might be, that would teach both manufacturers and craftsmen to appreciate higher standards of design. That was the founding principle of the South Kensington Museum, which was active in encouraging similar collections all over Britain. They did this through publications and by lending works of art – again, both original works and casts or electrotypes – to the new museums. The programme was carefully managed, so that objects in metal were sent to the gallery at Birmingham, which was the centre of metal production, and lace and other textiles to Nottingham, the centre of the lace-making industry.

The new movement began in the late 1860s with the establishment of art museums in Nottingham and Birmingham. Almost without exception, these were civic museums at a time when local pride was increasingly strong. The cities were compared repeatedly to the city states of Italy and the Netherlands, notably to Florence and Bruges – more for their proud independence than for their architectural character. Triumphant, at least in theory, over the chaos of earlier years, great cities like Leeds built mighty town halls, which expressed their confidence and their idealism. The desire to out-do other cities was a powerful motive for the creation of art museums. This process was assisted by the fact that from the 1840s onwards Parliamentary legislation made it possible for the foundation and maintenance of museums to be paid for from public funds, even though it was generally accepted that these funds should not be spent on the purchase of works of art. Through the last years of the century, all the major

cities of Britain and many of the less important towns acquired art museums intended to stand alongside the scientific museums, which in general had been founded earlier. By 1914 almost any town of any consequence had a gallery, often combined with the scientific museum and/or the library.

The people – almost all men – behind this movement tended to be of a particular type. The aristocracy and landed gentry showed little interest in these new museums, since the phenomenon of industrial Manchester was anathema to them, though they did regularly make generous loans of works of art to temporary exhibitions. Rather, it was a type of person particularly prevalent in Britain: newly rich men who had made their fortunes themselves, from cotton, from foreign trade, from iron and steel and railways, and frequently also from alcohol. Almost all of them were Liberals, that is to say member of the leftward-leaning political party in opposition to the Conservatives. Relatively few were members of the Church of England, or Roman Catholics, or Jews; the majority were Methodists or Unitarians or members of other Nonconformist chapels. They had a strong belief in their duty to better the lives of their fellow-citizens in the towns from which they came and which had made them rich. Many of the men who founded these museums were also heavily involved in setting up schools and universities and hospitals, in improving public transport, in creating public parks, in short in making their cities – if not beautiful – at least civilized places in which to live. They made their contributions variously by giving or bequeathing works of art, or by paying for buildings to which their names were often attached.

What was the character of these new institutions?

They were in many respects shaped by the exhibition movement, which played such a large part in the development of culture in Europe in the nineteenth century. The Great Exhibition held in London's Hyde Park in 1851 had an innovatory quality that was celebrated in the massive literature produced at the time, which recorded a display that was thought never to have been equaled. It brought together exhibits from all over the world, seen by Prince Albert as *a true test and a living picture of the point of development at which the whole of mankind has arrived in the great task, and a new starting-point from which all nations will be able to direct their further exertions*.<sup>11</sup> These were shown in a vast iron and glass hall, a development of the halls already being created for railway stations but never before erected on this scale or for this purpose. The event attracted six million people during the six months it was on. These were people of all social classes, with much attention being given to ensuring that on some days admission was cheap so that as far as possible no one would be prevented from attending for financial reasons. These crowds were enabled to reach the exhibition by the newly developed railway system. It was an intensely modern experience, modern partly because it attracted so many people but also because it was calculated to arouse an interest in commercial products of every type, and has been defined as an essentially capitalist consumerist experience in spite of the high ideals that accompanied it. In addition, the Great Exhibition was new in that it took into account

the physical as well as the intellectual needs of visitors in a way not previously found in exhibition spaces: that is to say probably the first refreshment rooms to be set up in any exhibition offered, at three levels of cost, hearty food and drink, while public lavatories, another innovation in a public place, permitted personal comfort at the cost of one penny. Both made a profit, as did the exhibition as a whole.

At the same time, there was a strongly idealistic element to this event. Noble sentiments were proclaimed in opening speeches and in the semi-sacred texts that adorned this and later exhibition halls. The Crystal Palace was seen to offer an amphitheatre in which happy crowds could contemplate humanity's economic, social and cultural progress, while themselves offering a spectacle for officialdom's approving gaze. This was very much the spirit in which the new museums were created.

The Great Exhibition was followed by numerous other comparable events, most notably the Manchester Art Treasures Exhibition of 1857. This astonishing manifestation, organised in the space of a year, assembled 16,000 exhibits illustrating art from paintings and drawings, prints and sculpture, to glass, armour, furniture, and jewelry. Intended to celebrate the quality of private collections in Britain, it was initiated by a group of Manchester businessmen anxious to establish that their city was not only a place of wealth and industrial production, but capable of an important artistic initiative. This, and other similar events, illustrate the growing cultural life of provincial cities.

A rage for exhibitions erupted in nineteenth century Britain. The exhibition was central to the new art museums. These included high-minded historical surveys of world history or world art; trade exhibitions; displays of work by contemporary artists; displays of single paintings; assemblies of works from private collections, held both at the Royal Academy of Arts and in many major towns; everything except single-artist exhibitions which were regarded as vulgarly commercial. Many of the new museums were financed by such events, so that, for example, the new buildings at Kelvingrove in Glasgow were originally built to accommodate a huge popular exhibition. One of the prime purposes of the new galleries was to accommodate annual shows of work by artists, a tradition that had existed since the early nineteenth century. Thus, when the Walker Art Gallery in Liverpool opened in 1877 it contained no collection at all: its prime purpose was to house the annual Winter Exhibition. In these events, new works by Liverpool artists and London artists were shown in huge numbers – around 900, typically. Almost everything was for sale, and the aim was to give local artists the chance to show and sell their work at a time when other commercial venues were in their infancy. The new art galleries made money from admission charges and a percentage on sales, and it was usually the practice to buy a group of works from the exhibition for the permanent collection. As more and more art galleries were set up, temporary displays continued to grow – but it was only in the early twentieth century that curated scholarly exhibitions in the sense that we would recognise began to fea-

ture. Increasingly, a tension grew up between temporary and permanent display.

The buildings erected for the new museums were not always impressive. It is surprising to realise how, at least until around 1900, many art galleries in what was one of the richest and most powerful countries in the world were erected on a modest scale, often through piecemeal development, and that the architectural language in which they were couched was variable and uncertain. Architects could not devise any one distinctive building type for art museums any more than they could for natural history museums, resulting in buildings that ranged from Italian Renaissance to Ruskinian Gothic to Germanic Romanesque. For most clients, the practical arrangement of rooms, and not the choice of style, was the prime concern. While issues around museum design were much discussed, the aesthetic results were often disappointing. In pursuit of economy, these buildings seldom engaged in flights of fancy. On the other hand they often reached a high level of technical quality and were well equipped to address the needs of contemporary art display and conservation. Much thought was given to providing the best lighting for the works of art and to controlling temperature levels. In the earlier period, classical architecture tended to dominate, being considered the architectural vocabulary best suited to a building associated with the arts, although some Gothic museums were also designed especially for libraries and scientific museums. By the end of the nineteenth century a variable style loosely described as 'Renaissance' appears particularly to have appealed to museum architects. Internally, a large central hall sometimes featured, a space that provided for easy circulation and that allowed the organisation of major events such as conversaciones and concerts, which were often performed on the organ that were often included in these halls (as at Glasgow). In many cases the art gallery co-existed in the same building with the museum of natural history or archaeology or geology, and with the public library.

In contrast to the scientific museums, which often benefitted from well-trained curators, the new art galleries were generally run by small staffs with no professional training, though in some cases they recruited curators from South Kensington. Many of the curators were, in an old tradition, artists who had not gained any particular success in that calling. On the other hand, some curators, such as Whitworth Wallis at Birmingham City Art Gallery, served for many years (forty years, in the case of Wallis) and created notable collections with limited means. With the foundation of the Museums Association, in 1889, the role of curator came to be increasingly professionalised.

What is certain is that the galleries were extremely popular. They attracted annual audiences into the millions in such places as Birmingham. As one curator explained, looking back to the 1870s when Nottingham Castle Museum first opened,

*The citizens of Nottingham were looking at art for the first time and they were delighted. It was a completely new world for most of them. Now-a-days, remember, even a person who never sees an original picture, sees repro-*

*ductions of pictures all over the place – they surround him, he cannot evade them. But it wasn't so in 1878, reproductions as we know them, did not exist – art was something new, and swards of people climbed to the top of the Castle rock to see it.<sup>12</sup>*

The larger galleries in particular, that was able to organise attractive loan exhibitions and to make interesting purchases, kept their visitor figures at a high level until at least 1900, helped by the fact that admission was always free. What was striking about this public was that it included great numbers of working people, as is evident from the descriptions given by curators and other officials. Although middle class people certainly attended the galleries, on Saturdays in particular it was the workers who attended, whether to see the educational displays which formed the basis for the original collections (but which tended to be phased out in later years) or to attend temporary shows. Following the example of the South Kensington, where as a bold experiment gas lighting was introduced in the 1860s, many of these galleries stayed open until nine in the evening in order to allow working people to visit when their work was done. In this respect they closely resembled public libraries, set up at the same time, often occupying the same building, and founded with the same objectives – not only to save the poor from evil ways but also to give them the opportunity to gain a practical training and improve their chances in life. It seemed that the campaign to provide a healthy alternative to the dangers of gin had succeeded.

In spite of their success, the galleries operated on very modest budgets (as they have, for the most part, ever since). They seldom enjoyed any purchase budget other than the funds raised from temporary exhibitions, though in some particularly wealthy cities bands of citizens came together to raise money for works of art – and in many cases people made major bequests. The system, if it can be called that, in no way resembled the situation in France, where the state dispatched works of art from the annual Salon to the museums of the regions. In Britain the museums were left on their own, and they devised for the most part a new style of collecting – though here and there Old Master Paintings did find their way into the new institutions. The initial impetus was to buy decorative art, so that ceramics, metalwork and furniture, historic or contemporary, were often acquired for educational purposes.

Primarily the galleries bought or were given modern paintings, and in a sense their collections could be described as galleries of modern art – although for the most part they resisted anything avant-garde. They were fiercely patriotic, so that when a painting by an artist with the French-sounding name of Aumonier was acquired for Manchester City Art Gallery, the catalogue had to emphasise that he was born locally and had never visited France in his life. Naturally, they concentrated on works by local artists, though paintings by Royal Academicians were also in great demand. Paintings tended to be accessible, enjoyable and instructive, so that the public could enjoy stories from the present or the past, scenes that appealed to their pride in their national history or local associations. Landscape paintings, showing often an ide-

alised landscape of a type that inhabitants of industrial cities seldom had the opportunity of experiencing, but from which many of their families may have come only a generation or two back, were extremely popular. The acquisition of popular works was a conscious policy: as the curator of the Walker Art Gallery wrote: *the public, for whose edification and instruction the institution in a great measure exists, delight in subjects of a popular character, and with this end in view pictures have from time to time been added which, by appealing to common feelings and sentiments of our daily life, have afforded a fine moral lesson, and given great pleasure to the numerous visitors to the gallery who are uninitiated in the higher forms of art.*<sup>13</sup>

This meant that older works generally played a minor part. Religious paintings did not feature at all, any more than did the portraits by Joshua Reynolds and Thomas Gainsborough that were fetching enormous sums on the American art market: such portraits were expensive and they were associated with the aristocratic tradition, which was not what the new galleries were concerned with. On the other hand, in a few cases, educational collections of early Italian paintings, which had been assembled by private collectors, found their way into the public realm. Works by eighteenth-century artists were sometimes acquired by the towns from which they came. And in the largest galleries – notably at Birmingham, Manchester and Liverpool – dedicated curators made important collections of Pre-Raphaelite works which were still considered advanced late in the nineteenth century and were relatively affordable. On the whole, though, it could be said that these collections represented popular galleries, galleries for the people, and represented a direct response to the interests and enthusiasms of their audiences in a way that had never before been attempted.

As one might suppose, the galleries organised educational activities for their audiences, strongly inspired by the South Kensington Museum. On the whole these were aimed at adults – programmes for children were only introduced from the 1890s onwards. They included the production of cheap catalogues of which very many copies sold, as well as clear instructive labeling. The lessons offered in these publications tended to be of an improving nature, suggesting for example, in relation to Stanhope Forbes's *A Street in Brittany* that the painting illustrated in continental towns *the contented and happy appearance of the humble classes; simple in their living, dressed in neat but inexpensive clothing, scrupulously clean, industrious,*

*and sober, they show that real happiness is not confined to the powerful and wealthy.*<sup>14</sup> Lectures and tours were given on a regular basis, often in the evening, with curators taking round groups of a hundred or more. In the words of Whitworth Wallis, *all museums ought to be places of noble instruction, where, free from the distractions of the outside world, one can devote a portion of secluded and reverent life to the attainment of divine wisdom, which the Greeks supposed to be the gift of Apollo or of the sun, but which the Christian knows to be the gift of Christ.*<sup>15</sup> This idealistic approach was evidently appreciated by his visitors.

By the early years of the nineteenth century the popularity of these institutions was beginning to wane. Other attractions were becoming available; Victorian art was increasingly out of fashion; and the old-established Liberal idea of edification from on high was in decline. In early twentieth century Europe established notions of authority were becoming increasingly discredited and indeed subverted, and such subversion extended to the art museum. Visitor figures began to slide downwards as people preferred to enjoy the new attractions of the cinema or the motor bus which allowed them to visit the countryside or even travel abroad. At the same time, some of these galleries became the site of more avant-garde exhibitions, so that the French artist Lucien Pissarro (for many years resident in London) commented that in Britain the regional galleries were much more adventurous in their exhibition policies than their equivalents in France or in London. With the First World War and the 1920s, they gradually ceased to be galleries for the people in the way that they had been for earlier generations. Only after 1945, with the belief that great art should be available to all, and under the influence of an influx of art historians who had fled from Germany in the 1930s, did the galleries revive and in many cases assemble notable collections of works of art. Today, it has to be said, they are again in decline, so drastically underfunded as hardly to be able, in some cases, to function.

These art museums flourished for only a short time, and their principal legacy in material terms is the large number of well-built structures that was created for them. But the idea of creating a museum that could be enjoyed by all, free of charge, was a worthwhile one, one that has become hugely important in contemporary Britain, and that represents I believe a pioneering ideal.

Giles Waterfield, *The People's Galleries*, is published by Yale University Press in August 2015.

---

## Endnotes

<sup>1</sup> *The Diary of Edwin Waugh: Life in Victorian Manchester and Rochdale, 1847–1851*, ed. Brian Hollingworth (n.p., 2008), p. 15.

<sup>2</sup> Sir James Kay, *The Moral and Physical Condition of the Working Classes Employed in the Cotton Manufacture in Manchester* (2nd ed., London, 1832), p. 8.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 23, 59.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>5</sup> Léon Faucher, *Manchester in 1844; Its Present Condition and Future Prospects* (London, 1844), p. 55.

<sup>6</sup> Charles Dickens, 'Sunday under Three Heads: As Sabbath Bills Would Make It', in Charles Dickens, *Collected Papers* (London, 1903), p. 170.

<sup>7</sup> Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England* (1844), ed. W.O. Henderson and W.H. Chaloner (Oxford, 1958), pp. 16 and 50.



<sup>8</sup> Faucher 1844, p. 16.

<sup>9</sup> Hippolyte Taine, *Notes on England*, trans. Edward Hyams (London, 1957), p. 234.

<sup>10</sup> Whitworth Wallis, 'The Museum and Art Gallery' in J.H. Muirhead (ed.), *Birmingham Institutions*.

<sup>11</sup> Speech at the Royal Academy, 3 May 1851, in Arthur Helps (ed.), *The Principal Speeches and Addresses of... The Prince Consort* (London, 1862), p. 112.

<sup>12</sup> Quoted in Heather Williams, 'The Lives and Works of Nottingham Artists from 1750 to 1914' (D.Phil. thesis, University of Nottingham, 1981), p. 66.

<sup>13</sup> Dyal Charles Dyal, *First Decade of the Walker Art Gallery: A Report on Its Operations from 1877 to 1887* (Liverpool, 1888) p. 5.

<sup>14</sup> [Walker Art Gallery, Liverpool] Charles Dyal, et al., *Descriptive Catalogue of the Permanent Collection of Pictures* (Liverpool, 1902) no. 281.

<sup>15</sup> Whitworth Wallis in J.H. Muirhead (ed.), *Birmingham Institutions: Lectures given at the University* (Birmingham, 1911) p. 491.

---

### Giles Waterfield

An independent curator and writer, 1976–1996 Director of Dulwich Picture Gallery; since 1996 Director of Royal Collection Studies, the annual course organized by the Attingham Trust in collaboration with the Royal Collection; a Trustee of the Garden Museum in London, the Heritage Lottery Fund and the Emery Walker Trust (2000–2006); he curated the exhibitions: *Art Treasures of England* (Royal Academy of Arts, 1998), *In Celebration: The Art of the Country House* (Tate Britain, 2000), *Below Stairs* (London and Edinburgh, 2003–4), and *The Artist's Studio* (Compton Verney and Sainsbury Centre, 2009–2010); his academic publications include *Soane and After*, *Palaces of Art*, *Art for the People*, *Soane and Death*, *Art Treasures of England* and *The People's Galleries: Art Museums and Exhibitions in Britain 1800–1914*; he is also an author of four novels.

# FUNDACJA ERNSTA BARLACHA W GÜSTROW

## THE ERNST BARLACH FOUNDATION IN GÜSTROW

**Volker Probst**

Muzeum Ernsta Barlacha w Güstrow

**Abstract:** It is rather unusual that as many as four German museums within the remit of three independent institutions are devoted to one artist – Ernst Barlach (1870–1938), a representative of modernist art, sculptor, graphic artist and writer, whose life and work significantly influenced 20th-century art history. His life and works have been commemorated in four places, two of which are museums in Wedel (the artist's birthplace) and in Ratzenburg (where he spent his youth), managed by the Ernst Barlach Association in Hamburg. Meanwhile, the Ernst Barlach House in Hamburg preserves the collection once created by the manufacturer Hermann F. Reemtsma (1892–1961), which is exhibited in a museum in Jenisch Park (Hamburg–Nienstedten) designed by the architect Werner Kallmorgen (1902–1979). The Ernst Barlach Foundation stores the artist's legacy, the world's most comprehensive set of his works from the years 1888–1938, in Güstrow in Mecklenburg–Western Pomerania.

The creation of the Foundation immortalised the artist's history and creative development. He died in Rostock in September 1938 and Nikolaus Barlach (1906–2001), his son and only heir, inherited not only the artist's estate but also his legacy. The son preserved the collection with the help of experts on Barlach's work. He managed to keep it

undamaged even during the Nazi period. After 1945, he delegated the task of preserving his father's legacy to Friedrich Schult (1889–1978), a drawing teacher from Güstrow, whose major achievement was publishing the first catalogues of Barlach's works between 1958 and 1971. However, in the East Germany formed in 1949, Barlach's works were widely controversial.

Once both German states had been united in 1990, the political order changed and after some negotiations, the whole legacy preserved in Güstrow together with the house–workshop was sold by the heirs to trustees from the Foundation of Culture of Federal States in 1993, who recommended at the same time that the goods form part of a foundation for the public benefit. The Federal Republic of Germany, the Foundation of Culture and the federal state of Mecklenburg–Western Pomerania were deeply involved in this purchase. The Foundation deals with Barlach's life and work, but its main field of activity are museum works: storing, collecting, preserving, researching and promoting the artist's output. It also functions as a research centre for Barlach's work, arranges international cooperation in its projects with other museums and institutions, organises exhibitions and issues various publications.

**Keywords:** Ernst Barlach (1870–1938), Ernst Barlach Foundation, Güstrow, museology, exposition.

Jest rzeczą niezwykłą, że jednemu artyście – przedstawicielowi sztuki modernistycznej poświęcone są w Niemczech aż cztery muzea leżące w gestii trzech niezależnych instytucji. Postać, o której tu mowa, to rzeźbiarz, grafik i pisarz Ernst Barlach (1870–1938), którego życiu i dziełu przypadła w historii sztuki XX w. rola znacząca. Upamiętniono zatem jego osobę i dzieła artysty udostępniono w czterech różnych miejscach<sup>1</sup>. Dwoma z nich – muzeami w Wedel (miejsce urodzenia artysty) i w Ratzeburgu (gdzie spędził lata młodości) kieruje hamburskie Towarzystwo im. Ernsta Barlacha. Z kolei Dom Ernsta Barlacha w Hamburgu sprawuje pieczę nad kolekcją, którą stworzył niegdyś przemysłowiec Hermann F. Reemtsma (1892–1961). Jest ona prezentowana w muzeum w Jenisch Park (Hamburg-Nienstedten), otwartym w roku 1962 – zatem niedługo po śmierci fundatora kolekcji. Jego siedzibę zaprojektował architekt Werner Kallmorgen (1902–1979)<sup>2</sup>. Fundacja Ernsta Barlacha przechowuje zaś w meklemburskim Güstrow spuściznę po artyście – najobszerniejszy na świecie zespół dzieł powstałych w latach 1888–1938<sup>3</sup>.

Spojrzenie wstecz pokazuje nam historię artysty i rozwój jego twórczości, uwieńczone powstaniem Fundacji Ernsta Barlacha. Gdy w październiku 1938 r. rzeźbiarz zmarł w Rostocku, jego jedyny potomek, syn Nikolaus Barlach (1906–2001), odziedziczył nie tylko majątek, lecz także spuściznę artysty, w tym wzniesiony w latach 1930–1931 dom-pracownię, dzieło architekta Adolfa Kegebeina (1894–1987)<sup>4</sup> wraz z przynależną parcelą nad Insensee. Syn sprawował opiekę nad całą kolekcją korzystając ze wsparcia znawców twórczości artysty, nawet w czasach narodowego

socjalizmu zdołał ją bez uszczerbku ocalić. Po roku 1945 Nikolaus Barlach powierzył zadanie zarządzania spuścizną Friedrichowi Schultowi (1889–1978), nauczycielowi rysunku z Güstrow<sup>5</sup>. Schult mieszkał aż do śmierci we wspomnianym domu-pracowni, gdzie nie tylko administrował majątkiem rzeźbiarza, ale też trudnił się opracowywaniem jego twórczości. Doniosłym dokonaniem Schulta było wydanie w latach 1958–1971 pierwszych katalogów dzieł Barlacha – obejmowały one rzeźbę, rysunek i grafikę. Jednakże w powstałej w roku 1949 Niemieckiej Republice Demokratycznej dzieło Barlacha budziło zrazu znaczne zastrzeżenia. Dopiero oficjalna interwencja Bertolta Brechta w 1952 r. zainicjowała fazę recepcji pozytywnej. Dzięki współpracy Nikolauusa Barlacha z wschodniobierlińską Akademią Sztuk doszło w roku 1978 do otwarcia, urządzonego pod egidą państwa, „miejsca pamięci” („Ernst-Barlach-Gedenkstätte der DDR”) poświęconego artyście – przyjęło ono formę muzeum we wspomnianym wyżej domu-pracowni. Tym samym nadano mu wagę dobra narodowego – mniej więcej tak, jak to się stało w przypadku znanej inicjatywy „narodowych miejsc badań i upamiętnienia twórczości klasyków literatury” (przede wszystkim Goethego i Schillera). Ernst Barlach i jego dorobek – reprezentowane przez kolekcję w Güstrow – zyskały analogiczną rangę.

Po zjednoczeniu obu państw niemieckich w 1990 r. mieszkający w położonym w zachodniej części Niemiec Ratzeburgu Nikolaus Barlach, którego praw do własności dzieł ojca nigdy nie zakwestionowano, na nowo zyskał nieograniczony dostęp do zbiorów w Güstrow. W wyniku fundamentalnych zmian politycznego porządku Niemiec pojawiło się



1. Dom-pracownia Ernsta Barlacha, widok od zachodu

1. Ernst Barlach's house-workshop, view from the west



2. Dom-pracownia Ernsta Barlacha, widok od wschodu

2. Ernst Barlach's house-workshop, view from the east

wnet pytanie, w jaki sposób miałyby być kierowane owo güstrowskie „miejsce pamięci”, które dotychczas pozostawało pod zarządem państwa. Po wieloletnich negocjacjach toczących się między spadkobiercami Barlacha – w tym czasie byli nimi jego wnukowie Ernst (ur. 1953) i Hans (ur. 1955) Barlachowie – i biegłą w takich kwestiach Fundacją Kultury Krajów Związkowych zdołano osiągnąć porozumienie. Całą zachowaną w Güstrow spuściznę wraz z domem-pracownią i przynależną parcelą spadkobiercy przekazali, w drodze sprzedaży, powierniczej Fundacji Kultury Krajów Związkowych, polecając zarazem, by dobra te posłużyły do ustanowienia fundacji pożytku publicznego. W ten zakup, za kwotę 27,5 mln marek, który miał miejsce w 1993 r., zaangażowały się w znaczący sposób Republika Federalna Niemiec, wspomniana Fundacja Kultury i sam kraj związkowy Meklemburgia-Pomorze Przednie<sup>6</sup>. Fundacja Ernsta Barlacha mogła podjąć swe prace właśnie jako fundacja pożytku publicznego od 1 stycznia 1994 roku. Głównym jej organem stał się zarząd, w którego skład wchodzi dwaj przedstawiciele Meklemburgii-Pomorza Przedniego, przedstawiciel pełnomocny rządu federalnego do spraw kultury i mediów, reprezentanci powiatu Rostock i miasta Güstrow oraz dwaj członkowie rodziny Barlach. Wyznaczając ogólny cel instytucji statut ustanawia następujące wytyczne dla wszelkich prac fundacji: *jej cel stanowi upamiętnienie artysty Ernsta Barlacha poprzez zachowanie jego domu-pracowni w dzielnicy Heidberg, w szczególności zaś zebranie jego nader obszernego dorobku w postaci rzeźb, malarstwa, grafik i dzieł pisarskich, opiekę nad nimi, ich naukową eks-*

*plorację oraz podtrzymywanie ich żywej recepcji, to wszystko zaś poprzez prezentowanie i udostępnianie publiczności tegoż dorobku w jego całości (włącznie z wynikami badań nad nim) poprzez wystawy, pokazy i wszelkie pozostałe sposoby jego upubliczniania. Fundacja jest zobowiązana do dbałości o dzieło bez uszczuplenia jego wartości (§ 2).* Fundacja zajmuje się przeto intensywnie życiem i dorobkiem Barlacha, główną zaś sferę jej działań stanowią prace muzealne: przechowywanie, zbieranie, konserwowanie, badanie i propagowanie twórczości artysty. Odpowiedzialne traktowanie tej tak ważkiej spuścizny artystycznej znalazło swój wyraz w udostępnieniu jej w sposób trwały nie tylko publiczności zainteresowanej sztuką, lecz również osobom prowadzącym badania naukowe.

Swego czasu rząd federalny zlecił uznanemu bibliotekarzowi i badaczowi kultury, prof. dr. Paulowi Raabemu zadanie zestawienia i opisanie w tzw. Niebieskiej księdze (Blaubuch) głównych instytucji kulturalnych w nowo powstałych krajach związkowych we wschodniej części RFN. Taki wykaz ukazał się po raz pierwszy w 2001 r. i obejmował 20 „latarni morskich” tamtejszego świata kultury<sup>7</sup>. Obok wielkich, prestiżowych instytucji wymieniono także 20 „miejsc pamięci”, którym z racji szczególnego charakteru danego obiektu, jego położenia i wyposażenia, wagi przechowywanych tam zbiorów oraz podejmowanych działań kulturalnych i naukowych należy przypisać szczególne znaczenie dla kultury. Chodziło przy tym wyłącznie o muzea poświęcone konkretnym osobistościom – artystom, muzykom, naukowcom, pedagogom, pisarzom i uczynom – których



3. Wielki warsztat Barlach'a w domu-pracowni, widok ku wschodowi

3. Barlach's great workshop in his house-workshop, view towards the east

działa placówki te przechowują i otaczają opieką. Obecnie, obok Fundacji Ernsta Barlach'a, wlicza się już 22 instytucje reprezentujące miejsca pamięci o doniosłym znaczeniu dla kultury narodowej<sup>8</sup>. Projekty przez nie prowadzone cieszą się specjalnym wsparciem finansowym federacji (zwłaszcza w przypadku przedsięwzięć kosztownych), czego efektem jest dokonane w wielu miejscach gruntowne odnowienie i restauracja istniejących budowli historycznych. Dzięki tej pomocy okazało się również możliwe wzniesienie nowych budynków muzealnych.

Rozważania nad koncepcją rozwoju nowo założonej Fundacji Ernsta Barlach'a sprecyzowały się, gdy tylko minął pierwszy rok jej działalności. Otóż w owym okresie dzieła Barlach'a prezentowano jedynie w dwóch budynkach: w domu-pracowni nad Inselfee (poza obrębem właściwego miasta) oraz w kaplicy św. Gertrudy (w centrum, nieopodal Starego Miasta). Trzeba podkreślić, że zbiory artystyczno-archiwalne stanowiące

rdzeń zasobów fundacji były gromadzone od dziesięcioleci w sposób właściwie prowizoryczny, w tymże domu-pracowni oraz w położonym w pobliżu domu mieszkalnym. Stan ów nie mógł odpowiadać sformułowanemu w statucie nakazowi zachowania trwałości spuścizny, tj. przechowywania jej w warunkach zgodnych z normami konserwatorskimi i przy zapewnieniu pełnego bezpieczeństwa technicznego. Zrodziła się więc myśl o wzniesieniu nowego budynku muzeum, zwłaszcza że należący do fundacji teren oferował miejsce wystarczające do tego celu. Podczas opracowywania koncepcji przestrzennej położono nacisk na przestrzeń wystawową, nowoczesne magazyny dla zbiorów sztuki, biura oraz bibliotekę naukową z czytelnią. W ogłoszonym w 1996 r. architektonicznym konkursie pierwszą nagrodę przyznano architektowi prof. inż. dypl. Diethelmowi Hoffmannowi (ur. 1935 w Kilonii) – jego projekt jury przeznaczyło do realizacji. Po pomyślnym rozwiązaniu kwestii sfinansowania tych planów (proporcjonalnie zaangaż-



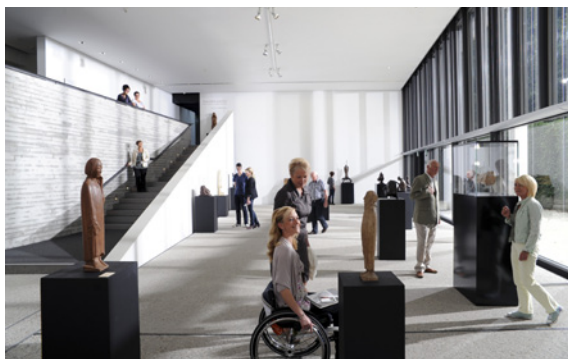
4. Forum wystawowe z *Żebrakiem* (1930) Barlacha, widok od północy

4. Exhibition forum with Barlach's *Beggar* (1930), view from the west

żowały się tu rząd RFN, Meklemburgia-Pomorze Przednie, powiat i miasto Güstrow) nowe muzeum mogło zostać otwarte w 60. rocznicę śmierci Barlacha, w październiku 1998 roku. Jego działalność zainaugurowała wielka wystawa zogniskowana wokół *Pomnika dla Güstrow* (1927)<sup>9</sup>. Udana rozbudowa ukazała nowe perspektywy rozwoju.

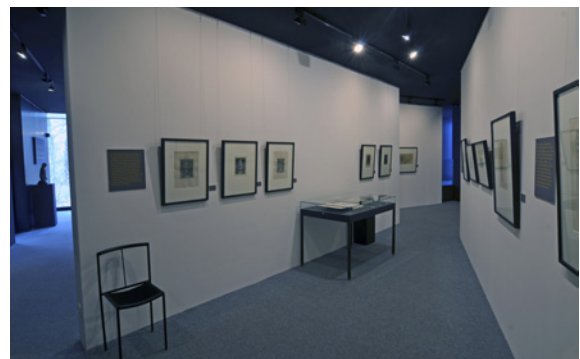
Oprócz właściwie niezmiennych ekspozycji stałych w domu-pracowni Barlacha i w kaplicy św. Gertrudy, zaczęto odtąd planować i realizować także wystawy czasowe. W projektach skoncentrowanych na wybranym temacie można było wreszcie pokazywać zróżnicowane dzieło Barlacha w odpowiednim kontekście historycznym, opatrzone przy tym stosowną monografią. By zaś móc prezentować tak wrażliwe materiały, jak rysunki odręczne, grafiki drukowane, rękopisy, tekstylia i fotografie, w następnych la-

tach forum ekspozycyjne sukcesywnie poszerzano: w roku 2003 dopełniono je segmentem zachodnim, który mieści w sobie gabinet grafiki. Nie pada tu światło dnia (natężenie oświetlenia wynosi maksymalnie 50 luksów), dzięki czemu odpowiada on przewidzianym standardom<sup>10</sup>. Fundacja, jako inwestor i prof. Hoffmann – architekt zostali, za nowe forum ekspozycyjne z gabinetem grafik (1998/2003), uhonorowani w roku 2007 nagrodą meklemburskiego oddziału Niemieckiego Związku Architektów (BDA). W tymże roku obiekt został też nominowany do „Wielkiej Nike”, nagrody przyznawanej także przez Niemiecki Związek Architektów. Zaś w Międzynarodowym Dniu Muzeów, w maju 2013 r., po stronie wschodniej otwarto Dom Edukacji Muzealnej, tym razem stanowiący już samodzielną budowlę. Również ten dodatkowy obiekt zaprojektował prof. Hoffmann.



5. Sala w forum wystawowym, widok ku zachodowi

5. Room in the exhibition forum, view towards the west



6. Gabinet grafiki, widok na ekspozycję od południowego zachodu

6. The Cabinet of Prints, view of the exhibition from the south-west



7. Dom Edukacji Muzealnej, w tle dom-pracownia, widok od południa

7. House for Museum Education, house-workshop in the background, view from the south



8 Edukacja muzealna uczniów jednej ze szkół berlińskich: z tyłu – Ingrid Kiehl (pedagog muzealny), Sebastian Schröder (sekretarz stanu ministerstwa edukacji), dr Volker Probst (dyrektor)

8. Museum education for Berlin school students: at the back are Ingrid Kiehl (museum educator), Sebastian Schröder (Secretary of State of the Ministry of Education), Volker Probst, PhD (director).

Na cmentarzu św. Gertrudy prof. Hoffmann zaproponował, z myślą o fundacji, pawilon dla zwiedzających (zrealizowany w 2009 r.); ułożono w nim kasę, sklep muzealny i toalety. Ta niska zabudowa, wzniesiona bezpośrednio przy murze cmentarnym, subtelnie wpasowuje się w historyczny charakter cmentarza, użytkowanego dziś jako powierzchnia parkowa. W roku 2010 pawilon zyskał wyróżnienie meklemburskiego oddziału Niemieckiego Związku Architektów. Prócz wzniesienia nowych budowli zdołano w latach 1995–2007 gruntownie odnowić i odrestaurować wszyst-

kie budynki historyczne objęte ochroną: pochodzący z lat 1930–1931 dom-pracownię Barlachów, zespół kaplic grobowych z wczesnych lat XIX w. na cmentarzu św. Gertrudy oraz kaplicę św. Gertrudy z pocz. XV wieku<sup>11</sup>.

W niemal 20 lat po powstaniu Fundacja Ernsta Barlachów może się zatem poszczycić solidnym i zdatnym do wielu zadań kompleksem budynków. Ów architektoniczny zasób wymaga teraz opieki i utrzymania, stanowi bowiem materialny fundament umożliwiający pomyślną kontynuację prac nad życiem i dziełem Ernsta Barlachów w nadchodzących dekadach.

Wspomnieć tu należy jeszcze o dwóch dalszych aspektach działalności fundacji. Dysponuje ona wprawdzie największą na świecie kolekcją dzieł Barlachów, jednak w zbiorach tych istnieją pewne luki, które należy w sposób sensowny uzupełnić. Dzięki przemyślanym nabytkom z minionych dwóch dziesięcioleci da się tu wymienić pokaźną liczbę nowych eksponatów, w tym dzieła tak spektakularne, jak monumentalne postacie ze *Świętych obcowania* – są nimi *Śpiewak* (1931), *Kobieta na wietrze* (1932), obie wykonane w klinkierze, *Wędrowiec na wietrze* (1934, drewno)<sup>12</sup>, czy spuszczoną towarzyszkę życia Barlachów, Margi Böhmer (1887–1969)<sup>13</sup>.

Fundacja widzi siebie jednak nie tylko w roli instytucji muzealnej, chce być traktowana także jako ośrodek badawczy. Projekty samej instytucji oraz projekty partnerskie uwzględniają ogłaszanie nowych ustaleń naukowych dotyczących Barlachów i jego środowiska; wyniki badań publikowane są w ramach serii *Schriften der Ernst Barlach Stiftung*<sup>14</sup>. Godne uwagi jest to, że w ciągu minionych dwudziestu lat aktywności fundacji nie tylko rodziły się istotne



9. Ernst Barlach, *Pomnik dla Güstrow (Unoszący się, 1927)* w katedrze w Güstrow

9. Ernst Barlach, *Güstrow cenotaph (Floating, 1927)* in the cathedral in Güstrow

merytoryczne impulsy i projekty, ale były też starannie realizowane, potem zaś upubliczniane. I tak w ramach długoterminowych prac badawczych fundacja przygotowała na nowo katalogi dzieł plastycznych Barlacha. Projekt realizowany w latach 1998–2013 i został w całości sfinansowany ze środków zewnętrznych, prowadzony był zaś równoległe do zwykłych prac muzeum<sup>15</sup>. To źródłowe opracowanie uwzględniające dzieła rzeźbiarskie i graficzne z lat 1888–1938 zaktywizowało badania o charakterze podstawowym, z wyników których będą mogły czerpać przyszli badacze dorobku Barlacha<sup>16</sup>.

W swych staraniach fundacja nie postrzega siebie bynajmniej jako instytucji osamotnionej – przeciwnie, dąży ona do współpracy nad projektami z udziałem innych muzeów i instytucji. Z jednej strony są to najszerzej rozumiane grupy interesu (Związek Muzeów Meklemburgii-Pomorza Przedniego, Związek Towarzystw Literackich i Miejsc Pamięci), które niekiedy umożliwiają finansowe wsparcie projektów. Formy kooperacji i współpracy z strukturach sieciowych są dla Fundacji Ernsta Barlacha integralnym składnikiem nowoczesnie praktykowanego muzealnictwa, nastawionego na długotrwały i zrównoważony rozwój. Szczególnie ważna jest

tu tzw. grupa robocza muzeów rzeźbiarskich i kolekcji rzeźby. U początków istnienia tej wspólnoty stał zamysł dwóch osób: byli nimi piszący te słowa dr Volker Probst (Fundacja Ernsta Barlacha w Güstrow) i dr Jürgen Fitschen (ówczesny dyrektor Gerhard Marcks Haus Bremen). Ich inicjatywa doprowadziła do utworzenia w 2005 r. zarejestrowanej organizacji, która zgodnie ze swym statutem stawia sobie za cel powołanie do życia sieci muzeów i innych instytucji zajmujących się rzeźbą, czego efektem z kolei będzie *pomnożenie wiedzy o sztuce rzeźbiarskiej XIX, XX i XXI wieku. W szczególności cel ów powinien być osiągnięty poprzez wspólne wystawy i projekty badawcze [...], sympozja, wykłady i publikacje naukowe* (§ 2.2). Obecnie grupa robocza liczy ponad 40 członków, którzy działają najczęściej jako zarządcy spuścizn albo państwowi bądź prywatni reprezentanci rozmaitych postaci ze świata XX-wiecznej sztuki. Obok cieszących się sławą międzynarodową – wymienić w tym miejscu należy Hansa Arpa, Ernsta Barlacha, Käthe Kollwitz i Wilhelma Lehmbrucka – są tu twórcy o znaczeniu raczej regionalnym – do nich należą Johann Brossard, Erich Hauser, Ewald Mataré czy Heinz Theuerjahr. Również ważne kolekcje rzeźb, które są częścią Państwowych Zbiorów Sztuki w Dreźnie czy Nowej





10. Muzeum Ernsta Barlacha w kaplicy św. Gertrudy

10. The Ernst Barlach Museum in St. Gertrude's Chapel

Galerii Narodowej wchodzącej w skład Fundacji Pruskiego Dziedzictwa Kultury przynależą do grupy roboczej. Pierwszym członkiem organizacji wywodzącym się spoza Niemiec została prywatna fundacja Fritza Wotruby, przyjęta jesienią 2014 roku. Obok wspólnych, często bilateralnych projektów ekspozycyjnych grupa zajmuje się problematyką poruszaną w statucie, organizuje wykłady oraz sympozja, których prace zostały ogłoszone drukiem w trzech publikacjach<sup>17</sup>.

Z drugiej strony fundacja dostrzega w konkretnych projektach i w zamkniętych w określonych ramach czasowych formach kooperacji możliwości skierowania swych działań na zewnątrz i korzystania przy tym z efektów synergii (osiągania tym samym sukcesów w pracy muzeum). Nacisk kładzie się tu na kontakty międzynarodowe i wystawy za granicą. W minionych latach można było zatem pokazać w Belgii, Danii, Norwegii, Finlandii, Austrii, Stanach Zjednoczonych i Japonii wystawy specjalne poświęcone życiu i twórczości Barlacha<sup>18</sup>. Wszystkie projekty zrealizowano we współpracy z tamtejszymi muzeami, wszystkim towarzyszyły też katalogi w lokalnym języku, po części zaś dwujęzyczne. Retrospektywę twórczości Ernsta Barlacha w ramach Roku Niemieckiego 2005/2006 w Japonii można było obejrzeć w roku 2006 w Kioto, Tokio i Kofu. Otrzymała ona w 2007 r. od fundacji Seiyō Bijutsu Shinko Zaidan (z Narodowego Muzeum Sztuki Zachodniej w Tokio) nagrodę za najlepszą wystawę sztuki europejskiej w Japonii. Galeria krajowa z Linzu (z grupy muzeów krajowych Górnej Austrii) zaplanowała i zorganizowała wraz z Fundacją Ernsta Barlacha ekspozycję „Politische Skulptur. Barlach / Kasper / Thorak / Wotruba” – ta z kolei została przez czasopismo „profil” uznana za najlepszą wystawę artystyczną roku 2008 w Austrii. Wszystkie tego rodzaju formy współpracy przyjęły wprawdzie postać wydarzeń ograniczonych czasowo jednak przy ich okazji opublikowano, często po raz pierwszy, katalogi w miejscowym języku, co umożliwiło recepcję dzieła Barlacha w nowej przestrzeni kulturowej.

Od 1998 r. rozwinęła się szczególnie intensywna współpraca z Polską. Po wystawie Barlacha w Muzeum Narodowym

11. Wnętrze kaplicy św. Gertrudy z *Ponownym spotkaniem* Barlacha (1926)11. Interior of St. Gertrude's Chapel with Barlach's *Reunion* (1926)

wym w Gdańsku w ramach „Ars Baltica” (1998) fundacja zaprezentowała wybór rzeźb i grafik Barlacha w Sali Gotyckiej Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie (2005)<sup>19</sup>. Wyjątkowo owocna okazała się późniejsza współpraca z Muzeum Narodowym w Szczecinie – pod względem merytorycznym stanowiła nawiązanie do relacji łączących osobę Barlacha ze Szczecinem. Rzeźbiarz stworzył mianowicie w roku 1921 dla rodziny dra Richarda Biesela przeznaczoną na szczeciński Cmentarz Centralny rzeźbę nagrobną w kształcie wielkiej, siedzącej postaci kobiecej – była to, znajdująca się od 1967 r. na cmentarzu św. Gertrudy w Güstrow *Matka Ziemia*. Kilka dzieł Barlacha, które zakupił dr Walter Riezler, dyrektor ówczesnego Muzeum Miejskiego w Szczecinie, w roku 1937 – jako przykłady „sztuki zwyrodniałej” – zostało skonfiskowanych przez władze nazistowskie. Ekspozyty usunięto ze zbiorów. Nawiązując do tych historycznych wydarzeń Fundacja Ernsta Barlacha i Muzeum Narodowe w Szczecinie przygotowały wspólnie wystawę projektów nagrobkowych i zrealizowanych rzeźb nagrobnych. W ramach projektu po raz pierwszy pokazano wczesne projekty barwne Barlacha z lat 1905/1906, komplet ich reprodukcji zamieszczono zaś w katalogu<sup>20</sup>. Równocześnie z pracami nad ekspozycją rzeźbiarka Monika Szpener, z inicjatywy szczecińskiego Stowarzyszenia na Rzecz Cmentarza Centralnego, sporządziła kamienną kopię *Matki Ziemi*. Na tymże cmentarzu w listopadzie 2011 r. obiekt odsłonięto – nastąpiło to 90 lat po jego pierwszej ekspozycji i towarzyszyło otwarciu wystawy w Muzeum Narodowym. Polsko-niemiecki katalog zawiera artykuły naukowców szczecińskiej placówki i związanych z fundacją w Güstrow. Podstawowym elementem tego rodzaju międzynarodowej kooperacji jest bowiem ścisła merytoryczna współpraca badaczy, których ustalenia są w stanie rzucić nowe światło na twórczość Barlacha i jego epokę. Rezultaty wspólnych przedsięwzięć traktuje się zaś jako impulsy do dalszych prac historyków sztuki w obu krajach partnerskich.

W 2012 r. został sfinalizowany projekt „Figura” poświęcony obecności postaci ludzkiej – głównego tematu w twórczości



12. Pawilon dla odwiedzających na cmentarzu św. Gertrudy

12. Pavilion for visitors at Saint Gertrude's cemetery

(Wszystkie fot. Fundacja Ernsta Barlacha w Güstrow: 1, 4, 7, 10, 12 – A. Hamann; 2, 6, 9 – U. Seemann; 3 – J. Thode; 5 – A. Duerst; 8 – C. Brauer; 11 – D. Zehrfeld)

Barlacha – w rzeźbie, malarstwie i grafice; zaprezentowano wówczas cenne eksponaty Muzeum Narodowego w Szczecinie<sup>21</sup>. Najnowszy projekt (2014) pokazał z kolei reprezentatywny wybór ze zbiorów grafiki szczecińskiej instytucji. Akurat tutaj współpraca naukowa między Szczecinem i Güstrow okazała się szczególnie intensywna i owocna: jej wyniki znalazły się w trzystostronicowym polsko-niemieckim katalogu<sup>22</sup>. Doceniono jakość wykonanej pracy honorując ją jako „Najlepszą publikację na Pomorzu Zachodnim w roku 2014” wyróżnieniem przyznany przez marszałka województwa zachodniopomorskiego obu muzeom i autorom wystawy

w konkursie zorganizowanym przez oddział zachodniopomorskiego Stowarzyszenia Muzealników Polskich. Współpraca ośrodków ze Szczecina i Güstrow była częścią obustronnych prezentacji w Meklemburgii i na Pomorzu Zachodnim i doczekała się finansowego wsparcia instytucji państwowych obu krajów partnerskich. W ten sposób wznosząca się ponad granicami państw kooperacja ważnych muzeów oraz dialog między ich pracownikami umożliwiają nie tylko efektywną wymianę wiedzy i doświadczeń lecz, poprzez konkretne projekty, także przyczyniają się do głębszego porozumienia między narodami.

**Streszczenie:** Jest rzeczą niezwykłą, że jednemu artyście – przedstawicielowi sztuki modernistycznej – poświęcone są w Niemczech aż 4 muzea leżące w gestii 3 niezależnych instytucji. Ta postać to rzeźbiarz, grafik i pisarz Ernst Barlach (1870–1938), którego życiu i dziełu przypadła w historii sztuki XX w. rola znacząca. Jego osobę i dzieła upamiętniono w 4 miejscach: dwoma z nich – muzeami w Wedel (miejsce urodzenia artysty) i w Ratzeburgu (gdzie spędził lata młodości) kieruje hamburskie Towarzystwo im. Ernsta Barlacha. Dom Ernsta Barlacha w Hamburgu sprawuje pieczę nad kolekcją, którą stworzył niegdyś przemysłowiec Hermann F. Reemtsma (1892–1961). Jest ona prezentowana w muzeum w Jenisch Park (Hamburg-Nienstedten), którego siedzibę zaprojektował architekt Werner Kallmorgen (1902–1979). Fundacja Ernsta Barlacha przechowuje zaś w meklemburskim Güstrow spuściznę po artyście: najobszerniejszy na świecie zespół dzieł powstałych w latach 1888–1938.

Powstanie Fundacji uwieczniło historię artysty i rozwój jego twórczości. Rzeźbiarz zmarł w Rostocku w październi-

ku 1938 r., a jego jedyny potomek, syn Nikolaus Barlach (1906–2001), odziedziczył nie tylko majątek, lecz także spuściznę artysty. Syn sprawował opiekę nad całą kolekcją korzystając ze wsparcia znawców twórczości Barlacha, nawet w czasach narodowego socjalizmu zdołał ją bez uszczerbku ocalić. Po roku 1945 powierzył zadanie zarządzania spuścizną Friedrichowi Schultowi (1889–1978), nauczycielowi rysunku z Güstrow, którego doniosłym dokonaniem było wydanie w latach 1958–1971 pierwszych katalogów dzieł Barlacha. Jednakże w powstałej w roku 1949 Niemieckiej Republice Demokratycznej dzieło Barlacha budziło znaczne zastrzeżenia.

Po zjednoczeniu obu państw niemieckich w 1990 r., zmianach politycznego porządku Niemiec i negocjacjach całą zachowaną w Güstrow spuściznę wraz z domem-pracownią spadkobiercy sprzedali (1993) powierniczej Fundacji Kultury Krajów Związkowych, polecając zarazem, by dobra te posłużyły do ustanowienia fundacji pożytku publicznego. W ten zakup, zaangażowały się w znaczący sposób Republika Federalna Niemiec, Fundacja Kultury i sam kraj związkowy

Meklemburgia-Pomorze Przednie. Fundacja zajmuje się życiem i dorobkiem Barlacha, główną zaś sferę jej działań stanowią prace muzealne: przechowywanie, zbieranie, konserwowanie, badanie i propagowanie twórczości arty-

sty. Funkcjonuje także jako ośrodek badawczy twórczości Barlacha, dąży do międzynarodowej współpracy nad projektami z udziałem innych muzeów i instytucji, organizuje wystawy i publikuje wydawnictwa.

**Słowa kluczowe:** Ernst Barlach (1870–1938), Fundacja Ernsta Barlacha, Güstrow, muzealnictwo, ekspozycja.

## Przypisy

<sup>1</sup> *Die Ernst Barlach Museen*, Leipzig 1998.

<sup>2</sup> E. Caspers, E. Barlach Haus, *Stiftung Hermann F. Reemtsma*, München u. a. 2002.

<sup>3</sup> Wykaz dzieł Barlacha obejmuje ok. 300 dzieł rzeźbiarskich, 1400 rysunków odręcznych, 300 grafik, 130 szkicowników i kieszonkowych notatników zawierających ok. 11 000 szkiców, 110 manuskryptów literackich, obszerne materiały archiwalne i dokumentacyjne; dopełniają je kolekcje specjalne w postaci spuścizn Friedricha Schulta i Margi Böhmer. Zbiory te zostały częściowo zdigitalizowane i są dostępne dla internetowych narzędzi wyszukiwania.

<sup>4</sup> A. Tessenow, „... das sitzt!“ *Adolf Kegebein – ein Güstrower Architekt*, w: *Das Heimatbuch für den neuen Landkreis Güstrow*, 1995, s. 66-68; na temat domu-pracowni Barlacha zob.: B. Plachta, *Künstlerhäuser*, Stuttgart 2014, s. 210, 227-231.

<sup>5</sup> Por. T. Crepon, *Friedrich Schult, Freund Ernst Barlachs*, Schwerin 1997.

<sup>6</sup> J. Fischer, V. Probst (Hg.), *Ernst Barlach Stiftung Güstrow. Der Ernst Barlach Nachlass in Güstrow*, Kulturstiftung der Länder, Bundesrepublik Deutschland, Land Mecklenburg-Vorpommern, Rostock 1995.

<sup>7</sup> P. Raabe, *Blaubuch*, 2001, b.m.w. Raabe opublikował rozszerzone wydania *Niebieskiej księgi* w latach 2002/2003 i 2006.

<sup>8</sup> Ośrodki te zostały zestawione i opisane w pracy *Leuchfeuer. Zwanzig kulturelle Gedächtnisorte*, (Hg.) von H. Delf von Wolzogen, V. Probst, G. Rommel, Wiederstedt 2009 (wyd. drugie 2010). Zawarta tam lista obejmuje Bachhaus Eisenach, Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Hans-Fallada-Museum Carwitz, Theodor-Fontane-Archiv Potsdam, Das Gleimhaus Halberstadt, Novalis-Museum Oberwiederstedt, Gerhart-Hauptmann-Haus Kloster auf Hiddensee, Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner, Kleist-Museum Frankfurt/Oder, Lessing-Museum Kamenz, Otto-Lilienthal-Museum Anklam, Mendelssohn-Haus Leipzig, Nietzsche-Haus Naumburg, Panorama Museum Bad Frankenhausen, Rochow-Museum Reckahn, Heinrich-Schliemann-Museum Ankershagen, Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels, Robert-Schumann-Haus Zwickau, Kurt Tucholsky Literaturmuseum Rheinsberg, Kurt-Weill-Zentrum Dessau, Winkelmann-Museum Stendal.

<sup>9</sup> *Ernst Barlach. Das Güstrower Ehrenmal*, (Hg.) von V. Probst, Leipzig 1998.

<sup>10</sup> Budynki wzniesione do roku 2003 zostały zaprezentowane w towarzyszącej wystawie publikacji *Bauen für Barlach. Atelierhaus – Ausstellungsforum – Graphikkabinett*. Vorwort von Manfred Sack. Mit Beiträgen von D. Hoffmann, V. Probst, J. Tietz. (Hg.) von V. Probst, Güstrow 2004.

<sup>11</sup> Fundacja Ernsta Barlacha przeznaczyła na prace renowacyjne i stworzenie nowej zabudowy w latach 1995-2013 kwoty wynoszące w sumie ok. 3.2 mln euro.

<sup>12</sup> Nabytki z lat 1994-2004 zostały wyszczególnione w katalogu *Erwerbungen. Werke von Ernst Barlach*, bearb. von E. Laur, V. Probst, I. Tessenow, H. Thieme. (Hg.) von V. Probst, Güstrow 2004. Wydatki przeznaczone przez Fundację Ernsta Barlacha na zakup dzieł sztuki wyniosły do roku 2013 (wraz ze środkami zewnętrznymi) ok. 1.5 mln euro.

<sup>13</sup> Por. *Nachlass Marga Böhmer*, (Hg.) von V. Probst, Güstrow 1995. Obszerna publikacja autografów Barlacha pochodzących z tej kolekcji ukazała się po raz pierwszy w pracy *Ernst Barlach – Marga Böhmer. Briefe*, (Hg.) von Inge Tessenow, Güstrow 2012.

<sup>14</sup> Fundacja wydaje dwie serie (A i B). Od roku 1995 ukazało się 7 publikacji w serii A, w serii B zaś 27. Dodać tu należy prace ogłoszone drukiem w ramach współpracy z innymi ośrodkami, np. *Barlach auf der Bühne. Inszenierungen 1919-2006*, (Hg.) von A. Fromm und H. Thieme, Hamburg/Güstrow 2007 – rzecz wydana w kooperacji z Domem Ernsta Barlacha w Hamburgu – jak również katalogi powstałe we współpracy z Muzeum Narodowym w Szczecinie.

<sup>15</sup> Środki zewnętrzne przeznaczone na projekt badawczy o łącznej wysokości ok. 600 000 euro przeznaczyły Ministerstwo Oświaty, Nauki i Kultury Kraju Związkowego Meklemburgia-Pomorze Przednie, fundacja Hermanna Reemtsmy (Hamburg), wnuk rzeźbiarza Ernst Barlach (Ratzeburg) oraz monachijska fundacja sztuki Ernsta von Siemens (Monachium).

<sup>16</sup> *Ernst Barlach. Die Druckgraphik*, bearb. von E. Laur, (Hg.) von V. Probst, Leipzig 2001 (tom I katalogu dzieł); *Ernst Barlach. Das plastische Werk*, bearb. von E. Laur, (Hg.) von Volker Probst, Güstrow 2006 (tom II katalogu dzieł); *Ernst Barlach. Die Zeichnungen*, bearb. von A. Wittboldt und E. Laur, (Hg.) von V. Probst, Güstrow 2013 (części 1 i 2 składające się na tom III katalogu dzieł).

<sup>17</sup> *Ausdrucksplastik*, (Hg.) von U. Berger, Bremen 2002; *Posthume Güsse*, (Hg.) von U. Berger, K. Gallwitz, G. Leinz, Berlin 2009; *Bildhauer sehen den Ersten Weltkrieg*, (Hg.) von U. Berger, G. Mayr, V. Wiegartz, Bremen 2014.

<sup>18</sup> Wyjątkową wagę miała współpraca przy organizacji wystawy jubileuszowej z okazji setnej rocznicy urodzin meksykańskiego rzeźbiarza Francisco Zúñiga (1912-1998) zrealizowanej w 2012 r. dzięki pomocy Fundación Zúñiga Laborde A. C. Mexico City. W wydanym przez Fundację Ernsta Barlacha niemieckojęzycznym katalogu wystawy po raz pierwszy opublikowano wyniki badań nad wpływem sztuki Barlacha na twórczość artysty z Meksyku, p. *Gestalter der menschlichen Figur. Der mexikanische Bildhauer Francisco Zúñiga, 1912-1998*. Mit Beiträgen von A. Zúñiga und P. Selz. (Hg.) von V. Probst, Güstrow 2012.

<sup>19</sup> *Między niebem a ziemią / Zwischen Himmel und Erde. Ernst Barlach / Rzeźba i grafika / Plastiken und Graphik*. Oprac. V. Probst, Szczecin 2005.

<sup>20</sup> *Ernst Barlach. Bilder vom Tode im Werk eines deutschen Expressionisten / Obrazy śmierci w twórczości niemieckiego ekspresjonisty*. Katalog zur Ausstellung aus dem Bestand der Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Hg.) von Sz.P. Kubiak, V. Probst. Muzeum Narodowe – Muzeum Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Szczecin/Güstrow 2011.

<sup>21</sup> *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*. (Hg.) von Sz.P. Kubiak und V. Probst. Ausst.-Katalog Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin/Güstrow 2012.

<sup>22</sup> E. Gwiazdowska, D. Kacprzak, V. Probst, *Wandlungen. Von Klinger bis Kanoldt, Graphik deutschsprachiger Länder aus der Sammlung des Nationalmuseums Stettin / Od Klingera do Kanoldta – Przemiany. Grafika krajów niemieckojęzycznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin/Güstrow 2014.

Tłumaczenie z jęz. niemieckiego Tomasz Kowalewski

**dr Volker Probst**

Historyk sztuki, dyplomowany bibliotekarz; 1986–1988 bibliotekarz Instytutu Romanistyki Uniwersytetu Hamburgskiego, 1988–1994 dyrektor Albert-König-Museum w Unterlüß; od 1994 kierownik Muzeum Ernsta Barlacha w Güstrow; zainteresowania badawcze: rzeźba, rysunek i grafika w XX w.; autor licznych wystaw i katalogów, monografii oraz artykułów o sztuce i twórcach XIX–XXI w.; wydawca nowych katalogów dzieł Ernsta Barlacha: *Die Druckgraphik* (2001), *Das plastische Werk* (2006), *Die Zeichnungen* (2 tomy, 2013).

# ERNST BARLACH STIFTUNG GÜSTROW

**Volker Probst**

Ernst Barlach Stiftung

Es ist ungewöhnlich, dass für einen Künstler der klassischen Moderne vier Museen unterhalten werden, die in der Verantwortung von drei unabhängigen Institutionen liegen. Die Rede ist von dem Bildhauer, Graphiker und Schriftsteller Ernst Barlach (1870-1938), dessen Leben und Werk in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle zukommt. An vier Orten wird ihm gedacht und sein Werk vermittelt.<sup>1</sup> Die Museen in Wedel (Geburtsort) und Ratzeburg (Jugendjahre) werden von der Ernst Barlach Gesellschaft e. V. Hamburg betrieben. Das Ernst Barlach Haus Hamburg beherbergt die von dem Industriellen Hermann F. Reemtsma (1892-1961) aufgebaute Barlach-Sammlung, die in dem vom Architekten Werner Kallmorgen (1902-1979) gestalteten und kurz nach dem Tode des Stifters 1962 eröffneten Museum im Jenisch Park (Hamburg-Nienstedten) präsentiert wird.<sup>2</sup> Die Ernst Barlach Stiftung im mecklenburgischen Güstrow bewahrt mit dem Barlach-Nachlass den weltweit umfangreichsten Bestand an Werken des Künstlers aus seiner Schaffenszeit von 1888 bis 1938.<sup>3</sup>

Ein Blick zurück zeigt die historische Entwicklung, die zur Gründung der Ernst Barlach Stiftung führte. Als der Bildhauer Ernst Barlach im Oktober 1938 in Rostock verstarb, erbte dessen einziges Kind, sein Sohn Nikolaus Barlach (1906-2001), nicht nur das Vermögen, sondern auch den künstlerischen Nachlass des Bildhauers einschließlich des 1930/31 erbauten Atelierhauses (Architekt Adolf Kegebein, 1894-1987)<sup>4</sup> mit Grundstück am Güstrower Insee. Mit Unterstützung des Barlach-Gremiums betreute der Sohn den Nachlass und konnte ihn unbeschadet über die Zeit des Nationalsozialismus retten. Nach 1945 wurde die Nachlassverwaltung einem Freund Barlachs, dem Güstrower Zeichenlehrer Friedrich Schult (1889-1978) vom Sohn des Bildhauers übertragen.<sup>5</sup> Schult wohnte bis zu seinem Tode in Barlachs Atelierhaus, wo er den Nachlass nicht nur verwaltete, sondern auch bearbeitete. Die wesentliche Leistung Schults war die Herausgabe der ersten Werkverzeichnisse zur Plastik, Handzeichnung und Druckgraphik Barlachs in den Jahren 1958 bis 1971. Zunächst gab es in der 1949

gegründeten Deutschen Demokratischen Republik (DDR) erhebliche Vorbehalte gegen Barlachs Werk. Erst durch das öffentliche Eintreten von Bertolt Brecht 1952 setzte eine positive Rezeption ein. Im Zusammenwirken von der Akademie der Künste in Berlin (Ost) und Nikolaus Barlach kam es 1978 zur Eröffnung der „Ernst-Barlach-Gedenkstätte der DDR“ in Barlachs Atelierhaus als museale Einrichtung. Hiermit war eine nationale Geltung formuliert, wie sie etwa mit den „Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen Literatur“ in Weimar (vor allem Goethe und Schiller) beansprucht wurde. Ernst Barlach und sein Werk erhielten mit seinem Güstrower Nachlass einen gleichen nationalen Rang.

Nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten 1990 hatte der im westdeutschen Ratzeburg wohnende Nikolaus Barlach, dessen Eigentumsrechte nie in Frage gestellt worden waren, wieder uneingeschränkten Zugang zum Güstrower Nachlass. Nach dieser grundlegenden politischen Neuordnung Deutschlands stellte sich die Frage, in welcher Form die ehemals staatlich verwaltete Ernst-Barlach-Gedenkstätte weitergeführt werden könnte. Nach mehrjährigen Verhandlungen zwischen den Erben Barlachs, zu jenem Zeitpunkt die Enkel Ernst (\*1953) und Hans Barlach (\*1955) und der federführenden Kulturstiftung der Länder konnte eine Einigung erzielt werden: Der gesamte in Güstrow erhaltene Barlach-Nachlass und das Atelierhaus mit Grundstück wurden von den Erben treuhänderisch an die Kulturstiftung der Länder verkauft mit der Maßgabe, eine gemeinnützige Stiftung zu errichten. Maßgeblich beteiligt am Ankauf Ende 1993 in Höhe von 27,5 Mill. D-Mark waren die Bundesrepublik Deutschland, die Kulturstiftung der Länder und das Bundesland Mecklenburg-Vorpommern.<sup>6</sup> Die Ernst Barlach Stiftung konnte mit dem 1. Januar 1994 als eine gemeinnützige Stiftung bürgerlichen Rechts ihre Arbeit aufnehmen. Das wesentliche Organ der Stiftung ist der Vorstand, der sich aus zwei Vertretern des Landes Mecklenburg-Vorpommern, je einem Vertreter der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien,

des Landkreises Rostock, der Barlachstadt Güstrow und zwei Mitgliedern der Familie Barlach zusammensetzt. Die Satzung der Institution gibt mit dem Stiftungszweck diejenigen Aufgaben vor, die die Grundlage für die Arbeit der Stiftung bilden: „Zweck der Stiftung ist es, in Güstrow des Künstlers Ernst Barlach unter Bewahrung seines Atelierhauses Heidberg zu gedenken, sein weit gefächertes Werk, insbesondere in seiner bildnerischen, zeichnerischen, graphischen und schriftstellerischen Ausprägung, zu sammeln, zu pflegen, wissenschaftlich zu erforschen und lebendig zu erhalten, indem es in seiner Gesamtheit, einschließlich der Ergebnisse seiner Erforschung, der Öffentlichkeit durch Ausstellungen, Aufführungen und durch sonstige Veröffentlichungen dargeboten und zugänglich gemacht wird. Die Stiftung ist zur werterhaltenden Werkpflege verpflichtet.“ (§ 2) Die Stiftung widmet sich somit umfassend dem Leben und Werk Barlachs und den zentralen Aufgaben eines Museums, dem Bewahren, Sammeln, Pflegen, Erfassen und Vermitteln. Der verantwortungsvolle Umgang mit diesem bedeutenden Künstlernachlass zeigt sich darin, dass er seitdem dauerhaft und nicht nur für die kunstinteressierte Öffentlichkeit zugänglich gehalten wird, sondern auch für die wissenschaftliche Forschung zur Verfügung steht.

Die Bundesregierung beauftragte den angesehenen Bibliothekar und Kulturwissenschaftler Prof. Dr. Paul Raabe mit der Aufgabe, herausragende Kultureinrichtungen in den nach der Wiedervereinigung neu gebildeten Bundesländern in Ostdeutschland zu ermitteln und in einem „Blaubuch“ zusammen zu fassen. Erstmals erschien dieses „Blaubuch“ 2001 und fasst zwanzig kulturelle „Leuchttürme“ zusammen.<sup>7</sup> Neben diesen großen Kulturinstitutionen werden zwanzig kulturelle Gedächtnisorte genannt, die aufgrund ihrer Besonderheit der Gebäude und dazugehörenden Anlagen, der inhaltlichen Bedeutung ihrer Sammlungen und Bestände, der Qualität ihrer überregionalen kulturellen und wissenschaftlichen Arbeit von besonderer nationaler Bedeutung sind. Dabei handelt es sich ausschließlich um Personalmuseen, die das Leben und Werk von bildenden Künstlern, Musikern, Wissenschaftlern, Pädagogen, Schriftstellern und Gelehrten bewahren und pflegen. Neben der Ernst Barlach Stiftung zählen zum jetzigen Zeitpunkt zweiundzwanzig Einrichtungen zu den kulturellen Gedächtnisorten von besonderer nationaler Bedeutung.<sup>8</sup> Diese Institutionen erfahren eine besondere finanzielle Projektförderung vor allem bei investiven Maßnahmen durch den Bund, so dass vielerorts nicht nur die bestehenden historischen Gebäude dieser kulturellen Gedächtnisorte grundlegend saniert und restauriert werden konnten, sondern auch Museumsneubauten möglich waren.

Bei den konzeptionellen Überlegungen, wie die neu gegründete Ernst Barlach Stiftung weiterentwickelt werden könnte, wurde nach 1994 bald deutlich: die Stiftung präsenzierte zu jenem Zeitpunkt Barlachs Werk in zwei Gebäuden: Barlachs Atelierhaus (Standort am Insee, außerhalb der Stadt) und in der Gertrudenkapelle (Standort: Innenstadt, nahe Altstadt). Zudem war der gesamte Kunst- und Archivbestand, der den Kern der Stiftung bildet, im Atelierhaus und einem nahe gelegenen Wohnhaus seit Jahrzehnten eher provisorisch untergebracht. Mit diesem Zustand konnte der satzungsgemäßen Aufgabe, den Na-

chlass Ernst Barlachs dauerhaft zu erhalten, d. h. unter den museumsüblichen konservatorischen und sicherheitstechnischen Bedingungen, mittelfristig nicht entsprochen werden. Da das stiftungseigene Grundstück ausreichend Platz bot, war die Idee eines Museumsneubaus bald geboren. Bei der Erstellung des Raumkonzeptes wurde der Schwerpunkt auf einen Ausstellungsbereich, moderne Magazine für den Kunstbestand, Büros und eine wissenschaftliche Präsenzbibliothek gelegt. Aus einem begrenzten Architektenwettbewerb ging 1996 als erster Preis der Entwurf des Architekten Prof. Dipl.-Ing. Diethelm Hoffmann (\*1935; Kiel) hervor, der von der Jury auch zur Realisierung empfohlen wurde. Nachdem die Finanzierung gelungen war (anteilig Bundesrepublik Deutschland, Land Mecklenburg-Vorpommern, Landkreis Güstrow, Stadt Güstrow), konnte das neue Museum zu Barlachs 60. Todestag im Oktober 1998 mit einer großen Ausstellung zu seinem „Güstrower Ehrenmal“ (1927) eingeweiht und der Öffentlichkeit übergeben werden.<sup>9</sup> Die bauliche Erweiterung eröffnete für die Museumsarbeit perspektivisch neue Möglichkeiten.

Neben den weitgehend statischen Ausstellungseinheiten in Barlachs Atelierhaus und der Gertrudenkapelle (Dauerausstellungsbereiche) konnten von nun an erstmals Wechselausstellungen konzipiert und realisiert werden. In den thematischen angelegten Projekten wird seitdem Barlachs facettenreiches Werk in monographisch ausgerichteten Ausstellungen und in seinem historischen Kontext vermittelt. Um auch sensible Materialien wie Handzeichnungen, Druckgraphiken, Handschriften, Textilien und Fotografien zeigen zu können, wurde der Museumsneubau Ausstellungsforum in den folgenden Jahren mit weiteren Bauabschnitten sukzessive erweitert: In 2003 wurde das Ausstellungsforum in westlicher Richtung um das Graphikkabinett ergänzt. In diesen Trakt fällt kein Tageslicht, die Lichtstärke beträgt maximal 50 Lux und entspricht damit den üblichen Museumsstandards.<sup>10</sup> Die Ernst Barlach Stiftung (Bauherrin) und Prof. Hoffmann (Architekt) wurden für das Ausstellungsforum-Graphikkabinett (1998/2003) mit dem BDA Preis Mecklenburg-Vorpommerns 2007 ausgezeichnet. Das Ausstellungsforum-Graphikkabinett war zudem für den BDA Architekturpreis „Große Nike“ in 2007 nominiert. In östlicher Richtung wurde als selbständiger Baukörper im Mai 2013 am Internationalen Museumstag das Haus der Museumspädagogik eingeweiht. Auch diesen Erweiterungsbau hat der Architekt Prof. Hoffmann entworfen.

Auf dem Museumsstandort Gertrudenfriedhof hatte Prof. Hoffmann für die Stiftung einen Besucherpavillon entworfen und in 2009 realisiert, in dem die Kasse, der Museumsshop und Toiletten untergebracht sind. Der Flachbau, unmittelbar an der Friedhofsmauer errichtet, passt sich dezent in die historische Friedhofsanlage ein, heute als Parkanlage genutzt. 2010 wurde der Besucherpavillon vom BDA Mecklenburg-Vorpommern bei den jährlich vergebenen Landesbaupreisen mit einer Anerkennung ausgezeichnet. Neben den Neubauten konnten zudem in einem Zeitraum von 1995 bis 2007 die grundlegende Sanierung und Restaurierung aller historischen und unter Denkmalschutz stehenden Gebäude (Barlachs Atelierhaus von 1930/31; Gertrudenfriedhof: Ensemble von Grabkapellen

des frühen 19. Jh., Gertrudenkapelle Anfang 15. Jh.) volendet werden.<sup>11</sup>

Innerhalb von gut 20 Jahren seit ihrer Gründung kann die Ernst Barlach Stiftung auf eine solide und arbeitsfähige Ausstattung an Gebäuden für ihre Arbeit blicken. Diesen baulichen Bestand gilt es nun zu pflegen und zu unterhalten, als materielle Grundlage dafür, dass in den kommenden Jahrzehnten die Arbeit zu Werk und Leben Ernst Barlachs erfolgreich fortgesetzt werden kann.

Zwei weitere Arbeitsschwerpunkte seien genannt. Zwar verfügt die Ernst Barlach Stiftung mit dem Nachlass über die weltweit umfangreichste Sammlung von Werken Barlachs, jedoch gibt es im Kunstbestand Lücken, die sinnvoll geschlossen werden sollen. Durch gezielte Erwerbungen der vergangenen zwei Jahrzehnte ist eine stattliche Anzahl von Neuzugängen zu verzeichnen, darunter spektakuläre Stücke wie Barlachs monumentale Gestalten aus seiner „Gemeinschaft der Heiligen“, „Der Sänger“ (1931) und „Frau im Wind“ (1932, beide Klinker), „Wanderer im Wind“ (1934, Holz)<sup>12</sup> oder der Nachlass von Barlachs Lebensgefährtin Marga Böhmer (1887-1969).<sup>13</sup>

Die Ernst Barlach Stiftung ist ihrem Selbstverständnis nach nicht nur eine museale Einrichtung, sondern versteht sich auch als Forschungsstätte. Inhaltliche Projekte der Stiftung und auch die Partnerprojekte sind daraufhin angelegt, neue wissenschaftliche Ergebnisse zu Barlach und seinem Umfeld vorzulegen. Die Ergebnisse werden in der eigenen Schriftenreihe „Schriften der Ernst Barlach Stiftung“ publiziert.<sup>14</sup> Die wesentlichen inhaltlichen Impulse der vergangenen zwanzig Jahre zur Barlach-Forschung sind nicht nur von der Stiftung ausgegangen, sondern sind von ihr auch erarbeitet und publiziert worden. In einem langfristig angelegten Forschungsprojekt hat die Stiftung die Werkverzeichnisse zum bildkünstlerischen Werk Ernst Barlachs völlig neu bearbeitet. Das Projekt erstreckte sich von 1998 bis 2013 und wurde ausschließlich durch Drittmittel finanziert und neben der allgemeinen Museumsarbeit durchgeführt.<sup>15</sup> Mit diesem Quellenwerk zu Barlachs plastischem und graphischem Schaffen der Jahre 1888 bis 1938 hat die Stiftung wissenschaftliche Grundlagenforschung betrieben, auf der kommende Forschungen zum Bildhauer Barlach aufbauen können.<sup>16</sup>

Bei ihrer Arbeit sieht sich die Ernst Barlach Stiftung nicht als solitäre Einrichtung, sondern strebt die projektbezogene Kooperation mit anderen Museen und Institutionen an. Zum einen sind es im weitesten Sinne Interessenverbände (Museumsverband in Mecklenburg-Vorpommern e. V., Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e. V.), die gelegentlich auch eine finanzielle Projektförderung ermöglichen. Kooperationen und Netzwerkbildung sind für die Ernst Barlach Stiftung ein integraler Bestandteil moderner Museumsarbeit, die auf Nachhaltigkeit angelegt ist. Besonders wichtig ist die Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen. Die Gründung dieses Vereins von Spezialmuseen geht auf erste Überlegungen von Dr. Volker Probst (Ernst Barlach Stiftung Güstrow) und dem damaligen Direktor des Gerhard Marcks Hauses Bremen Dr. Jürgen Fitschen zurück. Ihre Initiative führte im Jahr 2005 zur Bildung eines eingetragenen Vereins, der gemäß seiner Satzung ein Netzwerk

von Museen und anderen Sammlungen im Bereich der Bildhauerkunst zu bilden trachtet, um „die Kenntnisse über die Bildhauerkunst des 19., 20. und 21. Jahrhunderts zu vermehren. Insbesondere soll dieses Ziel durch gemeinsame Ausstellungen und Forschungsprojekte sowie [...] im Rahmen von Kolloquien, Vorträgen und wissenschaftlichen Publikationen erreicht werden.“ (§ 2, 2) Zurzeit zählt die Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen über vierzig Mitglieder, die meist als Nachlassverwaltungen oder staatliche bzw. freie Träger unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts repräsentieren. Neben international bekannten Bildhauern wie Hans Arp, Ernst Barlach, Käthe Kollwitz oder Wilhelm Lehmbruck sind auch eher regional wichtige Künstler wie Johann Bossard, Erich Hauser, Ewald Mataré oder Heinz Theuerjahr vertreten. Auch bedeutende Skulpturensammlungen wie die der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden oder der Neuen Nationalgalerie (Stiftung Preußischer Kulturbesitz) Berlin sind Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft. Im Herbst 2014 konnte mit der Fritz Wotruba Privatstiftung Wien erstmals eine Bildhauersammlung außerhalb Deutschlands als Mitglied aufgenommen werden. Neben gemeinsamen, meist bilateralen Ausstellungsprojekten, befasst sich die Arbeitsgemeinschaft mit inhaltlichen Fragestellungen und veranstaltet Kolloquien sowie Vorträge, deren Ergebnisse bislang in drei Veröffentlichungen publiziert worden sind.<sup>17</sup>

Zum anderen sieht die Ernst Barlach Stiftung in konkreten Projekten und zeitlich befristeten Kooperationen eine effektive Möglichkeit, nach außen zu wirken und Synergieeffekte zu nutzen, d. h. erfolgreiche Museumsarbeit zu leisten. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf den internationalen Kontakten und Ausstellungen im Ausland. So konnten in den zurückliegenden Jahren jeweils spezifische Einzelausstellungen zu Leben und Werk Ernst Barlachs gezeigt werden: in Belgien, Dänemark, Norwegen, Finnland, Österreich, den USA und Japan.<sup>18</sup> Alle Projekte wurden in Zusammenarbeit mit den dortigen Museen entwickelt und mit landessprachlichen, z. T. zweisprachigen Katalogen begleitet. Die „Ernst Barlach Retrospektive“, die 2006 in Japan in Kyoto, Tokyo, und Kofu innerhalb des „Deutschlandjahres in Japan 2005/2006“ gezeigt wurde, erhielt 2007 von der Stiftung „Seiyo Bijutsu Shinko Zaidan“ (Sitz im National Museum of Western Art, Tokyo) den Kulturpreis für die beste Ausstellung europäischer Kunst in Japan. Die von der Landesgalerie Linz (Oberösterreichische Landesmuseen) in Kooperation mit der Ernst Barlach Stiftung konzipierte und realisierte Ausstellung „Politische Skulptur. Barlach | Kasper | Thorak | Wotruba“ wurde von der Zeitschrift „profil“ zur besten Kunstaussstellung in Österreich des Jahres 2008 gewählt. All diese Kooperationen waren als Ausstellungen zwar temporär begrenzt, sind jedoch durch die Kataloge dauerhaft dokumentiert und ermöglichen eine Rezeption der Kunst Barlachs oft erstmals überhaupt in der jeweiligen Sprache und den spezifischen Kulturräumen.

Seit 1998 hat sich mit Polen eine besonders intensive Zusammenarbeit entwickelt. Nach einer Barlach-Ausstellung im Nationalmuseum Danzig im Rahmen von „Ars Baltica“ 1998 zeigte die Ernst Barlach Stiftung im Schloss der Pommerschen Herzöge in Stettin in der Gotischen Halle 2005 eine Auswahl von plastischen und graphischen Werken Bar-

lachs.<sup>19</sup> Eine besonders erfolgreiche Zusammenarbeit hat sich danach mit dem Nationalmuseum Stettin entwickelt. Inhaltlich hat sie an den historischen Bezug Barlachs zu Stettin angeknüpft. Der Bildhauer schuf für die Familie von Dr. Richard Biesel 1921 ein Grabmal für den dortigen Zentralfriedhof mit einer großen sitzenden Frau, „Mutter Erde“ (Standort seit 1967: Gertrudfriedhof Güstrow). Etliche Werke Barlachs, die der damalige Museumsdirektor Dr. Walter Riezler für das Städtische Museum Stettin angekauft hatte, wurden von den Nationalsozialisten als „entartete Kunst“ 1937 beschlagnahmt und entfernt. An diese historischen Tatsachen anknüpfend, erarbeiteten die Ernst Barlach Stiftung und das Nationalmuseum Stettin gemeinsam eine Ausstellung zu Barlachs Grabmalsentwürfen und seinen realisierten Grabmalen. Erstmals in diesem Projekt wurden die frühen farbigen Entwürfe Barlachs von 1905/06 ausgestellt und vollständig im Katalog abgebildet.<sup>20</sup> Zeitgleich zur Projektentwicklung wurde auf Initiative des Fördervereins des historischen Zentralfriedhofes Stettin von der Bildhauerin Monika Szpener eine Kopie von Barlachs „Mutter Erde“ in Steinguss hergestellt. Im November 2011 konnte die Skulptur auf dem Zentralfriedhof 90 Jahre nach der Erstaufstellung enthüllt und gleichzeitig die Barlach-Ausstellung im Nationalmuseum eröffnet werden. Der polnisch-deutsche Katalog enthält Beiträge von Wissenschaftlern des Nationalmuseums Stettin und der Ernst Barlach Stiftung. Ein elementarer Bestandteil bei internationalen Kooperationen ist die enge inhaltliche Zusammenarbeit der beteiligten Wissenschaftler, die mit ihren Forschungsergebnissen einen neuen Blick auf Barlachs Werk und die Kunst seiner Epoche vorlegen. Gedacht sind

diese inhaltlichen Resultate der gemeinsamen Arbeit auch als Impuls für eine weitere kunsthistorische Arbeit im jeweiligen Partnerland.

In 2012 folgte das Projekt „Figura“, das die menschliche Gestalt – Barlachs Hauptthema – in Plastik, Gemälde und Graphik in den Mittelpunkt rückte und wichtige Werke des Stettiner Nationalmuseums zeigte.<sup>21</sup> Das jüngste Projekt stellte 2014 eine repräsentative Auswahl aus der graphischen Sammlung des Nationalmuseums Stettin vor. Gerade hier war die inhaltliche Zusammenarbeit zwischen Stettin und Güstrow besonders intensiv und fruchtbar, deren wissenschaftliche Ergebnisse in dem 300-seitigen deutsch-polnischen Katalog veröffentlicht wurden.<sup>22</sup> Die Qualität der Arbeit fand öffentliche Anerkennung durch die Auszeichnung „Beste Veröffentlichung 2014 in Westpommern“, die von der Vereinigung Polnischer Museumsfachleute, Regionalgruppe Westpommern, ermittelt und vom Marschall der Wojewodschaft Westpommern den beiden Museen und ihren Autoren verliehen wurde. Die Kooperationen zwischen dem Nationalmuseum Stettin und der Ernst Barlach Stiftung fanden im Rahmen der wechselseitigen Präsentationen im Land Mecklenburg-Vorpommern und in der Wojewodschaft Westpommern statt und erfuhren dadurch auch finanzielle Förderung von staatlichen Institutionen der Partnerländer. Die länderübergreifenden Kooperationen zwischen bedeutenden Museen und der Dialog mit den Museumskollegen ermöglichen nicht nur einen gewinnbringenden Wissens- und Erfahrungsaustausch für beide Partner, sondern tragen mit konkreten Projekten auch zur Völkerverständigung bei.

## Fussnoten

<sup>1</sup> Die Ernst Barlach Museen, Leipzig 1998.

<sup>2</sup> Eva Caspers, Ernst Barlach Haus, Stiftung Hermann F. Reemtsma, München u. a. 2002.

<sup>3</sup> Der Werkbestand Barlachs umfasst ca. 300 Plastiken und Skulpturen, 1.400 Handzeichnungen, 300 Druckgraphiken, 130 Taschenbücher und Skizzenhefte mit ca. 11.000 Skizzen, 110 Literarische Handschriften, umfangreiches Archiv- und Dokumentenmaterial, zudem Sonderbestände Friedrich Schult Nachlass, Nachlass Marga Böhmer. Die Bestände sind in Teilen digitalisiert und durch Findmittel erschlossen.

<sup>4</sup> Andreas Tessenow, „... das sitzt!“ Adolf Kegebein – ein Güstrower Architekt, in: Das Heimatbuch für den neuen Landkreis Güstrow, 1995, S. 66-68; zu Barlachs Atelierhaus: Bodo Plachta, Künstlerhäuser, Stuttgart 2014, S. 210, 227-231.

<sup>5</sup> Vgl. Tom Crepon, Friedrich Schult, Freund Ernst Barlachs, Schwerin 1997.

<sup>6</sup> Ernst Barlach Stiftung Güstrow. Der Ernst Barlach Nachlaß in Güstrow. Kulturstiftung der Länder, Bundesrepublik Deutschland, Land Mecklenburg-Vorpommern. Red. Joachim Fischer, Volker Probst. Rostock 1995.

<sup>7</sup> Paul Raabe, Blaubuch, o. O. 2001. Evaluierete Ausgaben des „Blaubuches“ legte Raabe für 2002/03 und 2006 vor.

<sup>8</sup> Zusammengefasst dargestellt sind sie in Leuchtturm. 20 kulturelle Gedächtnisorte. Hg. von Hanna Delf von Wolzogen, Volker Probst, Gabriele Rommel. Wiederstedt 2009 (2. Aufl. 2010): Bachhaus Eisenach, Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Hans-Fallada-Museum Carwitz, Theodor-Fontane-Archiv Potsdam, Das Gleimhaus Halberstadt, Novalis-Museum Oberwiederstedt, Gerhart-Hauptmann-Haus Kloster auf Hiddensee, Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner, Kleist-Museum Frankfurt/O., Lessing-Museum Kamenz, Otto-Lilienthal-Museum Anklam, Mendelssohn-Haus Leipzig, Nietzsche-Haus Naumburg, Panorama Museum Bad Frankenhausen, Rochow-Museum Reckahn, Heinrich-Schliemann-Museum Ankershagen, Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels, Robert-Schumann-Haus Zwickau, Kurt Tucholsky Literaturmuseum Rheinsberg, Kurt-Weill-Zentrum Dessau, Winkelmann-Museum Stendal.

<sup>9</sup> Ernst Barlach. Das Güstrower Ehrenmal. Hg. von Volker Probst. Leipzig 1998.

<sup>10</sup> Die Neubauten bis 2003 wurden in einer Ausstellung mit begleitender Publikation dargestellt: Bauen für Barlach. Atelierhaus – Ausstellungsforum – Graphikkabinett. Vorwort Manfred Sack. Mit Beiträgen von Diethelm Hoffmann, Volker Probst, Jürgen Tietz. Hg. von Volker Probst, Güstrow 2004.

<sup>11</sup> Für die Sanierungs- und Neubaumaßnahmen hat die Ernst Barlach Stiftung von 1995 bis 2013 insgesamt ca. 3,2 Mill. Euro investiert.

<sup>12</sup> Die Erwerbungen der Jahre 1994 bis 2004 sind verzeichnet im Katalog Erwerbungen. Werke von Ernst Barlach. Bearb. von Elisabeth Laur, Volker Probst, Inge Tessenow, Helga Thieme. Hg. von Volker Probst. Güstrow 2004. – Ankäufen im Bereich Kunstwerke hat die Ernst Barlach Stiftung bis 2013, auch mit Drittmitteln, für ca. 1,5 Mill. Euro getätigt.

<sup>13</sup> Vgl. Nachlaß Marga Böhmer. Red. Volker Probst. Güstrow 1995. Autographen Barlachs aus diesem Nachlass wurden erstmals umfassend publiziert in: Ernst Barlach – Marga Böhmer. Briefe. Hg. von Inge Tessenow. Güstrow 2012.



- <sup>14</sup> Die Stiftung führt zwei Reihen A und B. Seit 1995 konnten in der Reihe A sieben und in der Reihe B 27 Veröffentlichungen vorgelegt werden. Hinzu kommen Publikationen, die sich aus Kooperationen entwickelt haben, z. B. Barlach auf der Bühne. Inszenierungen 1919-2006. Hg. von Andrea Fromm und Helga Thiemme, Hamburg/Güstrow 2007 in Zusammenarbeit mit dem Ernst Barlach Haus Hamburg, aber auch die Kataloge mit dem Nationalmuseum Stettin.
- <sup>15</sup> Drittmittel für das Forschungsprojekt in Höhe von gesamt ca. 600.000 Euro stellten zur Verfügung: Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur Mecklenburg-Vorpommern, Hermann Reemtsma Stiftung Hamburg, Ernst Barlach (Enkel) Ratzeburg, Ernst von Siemens Kunststiftung München.
- <sup>16</sup> Ernst Barlach, Die Druckgraphik. Bearb. von Elisabeth Laur. Hg. von Volker Probst. Leipzig 2001. (Werkverzeichnis I); Ernst Barlach, Das plastische Werk. Bearb. von Elisabeth Laur. Hg. von Volker Probst. Güstrow 2006 (Werkverzeichnis II); Ernst Barlach, Die Zeichnungen. Bearb. von Annette Wittboldt und Elisabeth Laur. Hg. von Volker Probst. Güstrow 2013 (Teil 1, 2. – Werkverzeichnis III).
- <sup>17</sup> Ausdrucksplastik, Hg. von Ursel Berger, Bremen 2002; Posthume Güsse. Hg. von Ursel Berger, Klaus Gallwitz, Gottlieb Leinz. Berlin 2009; Bildhauer sehen den Ersten Weltkrieg. Hg. von Ursel Berger, Gudula Mayr, Veronika Wiegartz. Bremen 2014.
- <sup>18</sup> Ein besonderes Projekt war die Zusammenarbeit bei der Jubiläumsausstellung zum 100. Geburtstag des mexikanischen Bildhauers Francisco Zúñiga (1912-1998) mit der Fundacion Zúñiga Laborde A. C. Mexico City im Jahr 2012. Im von der Ernst Barlach Stiftung herausgegebenen deutschsprachigen Katalog wurde erstmals u. a. der Einfluss von Barlachs Kunst auf den mexikanischen Bildhauer untersucht, siehe: Gestalter der menschlichen Figur. Der mexikanische Bildhauer Francisco Zúñiga, 1912-1998. Mit Beiträgen von Ariel Zúñiga und Peter Selz. Hg. von Volker Probst. Güstrow 2012.
- <sup>19</sup> Między niebem a ziemią = Zwischen Himmel und Erde. Ernst Barlach – Rzeźba i grafika = Plastiken und Graphik. Opracował = Bearbeitet von Volker Probst. Stettin 2005.
- <sup>20</sup> Ernst Barlach. Bilder vom Tode im Werk eines deutschen Expressionisten. = Obrazy śmierci w twórczości niemieckiego ekspresjonisty. Katalog zur Ausstellung aus dem Bestand der Ernst Barlach Stiftung Güstrow hg. von Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst. Nationalmuseum – Museum für Zeitgenössische Kunst Stettin. Stettin/Güstrow 2011.
- <sup>21</sup> Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin = Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie. Hg. von = pod redakcją Szymon Piotr Kubiak und Volker Probst. Ausst.-Katalog Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Nationalmuseum Stettin. Stettin/Güstrow 2012.
- <sup>22</sup> Ewa Gwiazdowska, Dariusz Kacprzak, Volker Probst, Wandlungen. Von Klinger bis Kanoldt, Graphik deutschsprachiger Länder aus der Sammlung des Nationalmuseums Stettin = Od Klinger do Kanoldta – Przemiany. Grafika krajów niemieckojęzycznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie, Stettin/Güstrow 2014.

---

#### dr Volker Probst

Jg. 1953. Kunsthistoriker, Diplom-Bibliothekar. 1986 bis 1988 Bibliothekar am Romanischen Seminar der Universität Hamburg; 1988 bis 1994 Direktor des Albert-König-Museums in Unterlüß; seit Herbst 1994 Leiter der Ernst Barlach Museen in Güstrow; Forschungsschwerpunkte: Bildhauerei, Zeichnung und Druckgraphik des 20. Jh.; neben umfangreicher Ausstellungstätigkeit zahlreiche Kataloge, Monographien und Beiträge zu Kunst und Künstlern des 19. bis 21. Jh.; Herausgeber der neuen Werkverzeichnisse Ernst Barlachs: Die Druckgraphik (2001), Das plastische Werk (2006), Die Zeichnungen (2 Bde, 2013).

# STARA KOLEKCJA – NOWA ARCHITEKTURA. MUZEUM ISABELLI STEWART GARDNER W BOSTONIE

## OLD COLLECTIONS – NEW ARCHITECTURE. THE ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM IN BOSTON

**Anna Jasińska**

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

**Artur Jasiński**

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

---

**Abstract:** The cycle of articles entitled „Old Collections – New Architecture” focuses on contemporary extensions, conversions and modernisations of famous collectors’ museums that were established in the United States at the turn of the 20th century. This article presents the history of Isabella Stewart Gardner’s collection, for which she built a special, private museum on the outskirts of Boston,

which was modelled on the Renaissance palaces of Venice. In 2005–2012 the New Wing was added, designed by the well-known Italian architect Renzo Piano. Although the project has been controversial from the very beginning, the final result has been received favourably, and is seen as a respectful complement to the historical Museum building, which may serve as an example for similar ventures.

**Keywords:** museum architecture, collector’s museums, Isabella Stewart Gardner.

---

### **Kolekcjonerka Isabella Stewart Gardner (1840–1924)**

Muzeum Isabelli Stewart Gardner w Bostonie zawiera jedną z najznamienitszych prywatnych kolekcji, jakie powstały w Stanach Zjednoczonych na przełomie XIX i XX wieku. W ciągu krótkiego czasu, bo tylko ćwierci stulecia, kolekcjonerce

udało się zgromadzić ponad 2500 wybitnych, zróżnicowanych dzieł sztuki, o szerokim zakresie tematycznym. W skład zbioru wchodzi między innymi starożytne chińskie brązy, meble, ceramika, szkło, książki, manuskrypty i arcydzieła malarstwa: od *Europy* Tycjana, do pierwszego obrazu Henri Mattise’a, jaki został zakupiony do Stanów Zjednoczonych –

*Tarasu w Saint Tropez* z 1904 roku. To dla tych skarbów stworzyła ona swoje prywatne muzeum Fenway Court, w *palazzo* na mokradłach – niezwykłym budynku oddającym klimat weneckich pałaców, który został zaprojektowany w dużej mierze przez samą kolekcjonerkę.

Muzeum Izabelli Stewart Gardner przetrwało do naszych czasów w niemal niezmienionej formie. Jego zbiory, sposób ekspozycji i oryginalna architektura stworzyły pewnego rodzaju fenomen, który dał impuls dla powstawania kolejnych amerykańskich muzeów kolekcjonerskich, w których zasadniczą rolę w tworzeniu kolekcji i budowie ekspozycji odgrywała osoba kolekcjonera. Zbieranie dzieł sztuki, wytworów ludzkiego ducha i rąk, znane jest od zarania dziejów. Jak pisze prof. Zdzisław Żygulski jun. [...] *początkami swymi sięga skarbców egipskich, babilońskich, greckich i rzymskich.* [...] *Pierwsze kreacje muzealne, stanowiące zastrzeżoną własność cesarzy, królów, książąt i papieży, pojawiły się w dobie Renesansu i rozwinęły w kolejnych epokach*<sup>1</sup>. Najbardziej wartościowe kolekcje powstawały wtedy, kiedy pasja kolekcjonera, będąca zazwyczaj rodzajem indywidualnego, wrodzonego talentu, była autentyczna, jego znanstwo nieprzeciętne, a środki, którymi dysponował – ogromne. Żygulski w swej monografii poświęconej muzeom pisze: *Rozwój kolekcjonerstwa w Europie w wiekach XVI i XVII był m.in. wynikiem wzrostu znaczenia nowej klasy średniej. Wyłoniła się nowa osobowość, osobowość prawdziwego amatora, który kupował dzieła sztuki nie po to, by zdobyć społeczny prestiż lub ulokować kapitał, lecz dla przyjemności*<sup>2</sup>. Idea ta przeniosła się w XIX w. na grunt amerykański. Na portalu nad wejściem do Muzeum Isabelli Stewart Gardner widnieje wyryty napis – *C'est mon plaisir* – sentencja, która przyświecała jej przy tworzeniu kolekcji.

Nowoczesna koncepcja muzealnictwa narodziła się w wieku Oświecenia, kiedy ufundowane zostały: w 1752 r. Muzeum Brytyjskie oraz w 1793 r. Muzeum Francuskie. Wtedy też dostrzeżono znaczenie muzeów jako publicznie dostępnych instytucji, w których gromadzone są najwybitniejsze dzieła sztuki i kultury. Misja udostępniania własnych zbiorów szerokiej publiczności stała się zadaniem, które podjęte zostało także przez wielu prywatnych kolekcjonerów – filantropów. Krzysztof Pomian pisze: *W Stanach Zjednoczonych kolekcjonera uważa się za potencjalnego dobroczyńcę, który sprowadza do swego kraju dzieła sztuki lub pamiątki przeszłości i który może sprawić, by w nim pozostały, który, inaczej mówiąc, mógłby obdarzyć własny kraj instytucją zarazem wychowującą i twórczą, jako, że każde lub prawie każde muzeum staje się jednocześnie biblioteką, miejscem wystaw, projekcji, wykładów, ośrodkiem wydawniczym, i – z tych właśnie względów – terenem spotkań i odnawiania się tkanki społecznej*<sup>3</sup>. Warto przypomnieć, że przekazanie przez Izabellę Stewart Gardner swoich zbiorów narodowi amerykańskiemu było wówczas aktem bezprecedensowym, który przyczynił się do podjęcia podobnych decyzji przez innych znanych amerykańskich kolekcjonerów, takich jak John P. Morgan, Henry C. Frick, czy Henry E. Huntington, przemysłowców, którzy część swoich fortun zdobytych w złotym wieku amerykańskiej przedsiębiorczości, przeznaczili na gromadzenie dzieł sztuki.

Isabella Stewart urodziła się w Nowym Jorku 14 kwietnia 1840 roku. Jej ojcem był David Stewart, przedsiębiorca, który dorobił się fortuny na handlu irlandzkim płótnem i na in-



1. Isabella Stewart Gardner

westycjach kopalnianych. Była najstarszym z czworga dzieci. Żadne z jej rodzeństwa nie dożyło wieku dojrzałego. Początkowo miała prywatnych nauczycieli, potem uczęszczała do szkoły w Nowym Jorku. W latach 1856–1858 wraz z rodzicami wyjechała do Paryża, aby tam zdobyć ostatnie szlify edukacyjne. Podczas pobytu w Europie dużo podróżowała. Zobaczyła między innymi bogatą kolekcję Gian Giacomo Poldi Pezzoli w Mediolanie, składającą się z starej ceramiki, brązów, książek, manuskryptów, broni, tkanin i obrazów mistrzów renesansu. Zmarły w 1879 r., Poldi Pezzoli stworzył fundację, która umożliwiła funkcjonowanie muzeum z jego zbiorami, jako instytucji otwartej dla publiczności. Ida Agassiz Higginson, przyjaciółka kolekcjonerki w 1923 r., na rok przed jej śmiercią, przypominała słowa kiedyś przez nią wypowiedziane: *Powiedziałaś mi, że jeśli odziedzicysz pieniądze, którymi będziesz mogła samodzielnie dysponować, przeznaczysz je na budowę domu, takiego jak w Mediolanie, pełnego pięknych obrazów i dzieł sztuki, by ludzie mogli je podziwiać i cieszyć się nimi. I udało ci zrealizować to swoje młodzieńcze marzenie*<sup>4</sup>. Niewątpliwie, to właśnie zbiory Pezzoliego stały się dla Isabelli Stewart źródłem głębokiego przeżycia, które miało wielkie znaczenie dla jej przyszłej roli kolekcjonerki i twórczyni własnego muzeum.

Po powrocie z Europy w 1860 r. Isabella Stewart wyszła za mąż za Jacka Gardnera. Był bardzo majątnym człowiekiem, pochodził z rodziny armatorów, do których należała flota statków handlowych i która inwestowała w amerykańskie koleje, kopalnie i młyny. Gardnerowie stworzyli udane małżeństwo, łączyły ich wspólne zainteresowania, przede wszystkim pasja do podróży i miłość do sztuki. W roku 1884, wracając z Azji, zatrzymali się w Wenecji. Wynajęli tam Palazzo Barbaro, którego wnętrza zainspirowały wystrój wielu pomieszczeń w Gardner Museum, a mały we-



2. *Isabella Stewart Gardner*, obraz namalowany w 1888 r., przez Johna Singera Sargenta

2. *Isabella Stewart Gardner*, painting by John Singer Sargent, 1888

wnętrzny ogród pałacu, w którym Isabella pisała listy i uczyła się języka włoskiego, został wręcz skopiowany w znacznie większej skali, jako dziedziniec w Fenway Court<sup>5</sup>.

W czasie kolejnej podróży do Europy w 1886 r. Isabella poznała słynnego malarza Johna Singera Sargenta, któremu została przedstawiona przez Henry Jamesa. Od tego momentu rozpoczęła się głęboka przyjaźń pomiędzy artystą a kolekcjonerką. W zbiorach malarstwa muzeum znajduje

się ponad 60 prac tego malarza, który często odwiedzał Gardnerów, a samą Isabellę portretował trzy razy.

Ojciec Isabelli zmarł w 1891 roku. Zostawił jej blisko dwa miliony dolarów. Po okresie żałoby małżonkowie ponownie udali się do Europy. Podróż ta była przełomowa w karierze kolekcjonerskiej Isabelli. Wówczas to, w Paryżu, kupiła obraz Jana Vermeera, prace James'a M. Whistlera i jeden obraz Francesco Pesellino. W 1894 r. wraz z zakupem obrazu Sandra Botticelliiego *Tragedia Lukrecji* rozpoczął się profesjonalny kontakt z Bernardem Berensonem. Po raz pierwszy spotkała go w 1884 r., kiedy był jeszcze młodym studentem Harvardu. Po publikacji jego książki *The Venetian Painters of the Renaissance* w 1894 r. kontakt został odnowiony. Berenson został głównym doradcą Gardner, konsultując nabywanie przez nią wybitnych dzieł sztuki. Nie był jedynym – w zakupach Isabelli pomagali także Fernand Robert, Ralph Curtis, Anders Zorn, Henry Adams, Okakura Kakuzo i wielu innych, choć wielokrotnie zdarzało się też, że kolekcjonerka kierowała się wyłącznie swoją intuicją i poczuciem smaku<sup>6</sup>.

## Budowa Fenway Court 1897–1903

Wraz z nabyciem w 1896 r. obrazów: Rembrandta van Rijn *Autoportret* z 1629 r., potem Tycjana i Diego Velázquezza Gardnerowie zdali sobie sprawę, że ich ambicje kolekcjonerskie wymagają większej przestrzeni, niż ta którą dysponowali w swojej rezydencji przy Beacon Street w Bostonie. Morris Carter, pierwszy dyrektor Gardner Museum, napisał: *To właśnie autoportret Rembrandta może być nazwany kamieniem węgielnym Fenway Court, gdyż był to – według słów Pani Gardner – pierwszy obraz, który został zakupiony z myślą o założeniu prawdziwej kolekcji muzealnej*<sup>7</sup>. Isabella początkowo zamierzała stworzyć muzeum w bezpośrednim sąsiedztwie swojej rezydencji, adaptując na ten cel dwa sąsiednie budynki, jednak Jack Gardner uważał, że właściwsze będzie wybudowanie zaprojektowanego specjalnie w tym celu budynku, w którym oprócz części muzealnej mieścić się będzie także ich apartament. Wybór małżonków padł na Fenway, modną dzielnicę na przedmieściach Bostonu, założoną w parku, który powstał na osuszonych bagnach, na podstawie projektu słynnego amerykańskiego architekta krajobrazu Fredericka Law Olmsteda.

Kolejna wspólna podróż do Wenecji w 1897 r. skoncentrowana była na zbieraniu inspiracji i architektonicznych detali do nowego budynku – niewykluczone, że szkice wewnętrznego dziedzińca, który wypełniony jest tymi elementami, były już narysowane<sup>8</sup>. W styczniu 1899 r., w niecałe dwa miesiące po nagłej śmierci Jacka Gardnera, Isabella zakupiła ziemię, na której miało stanąć przyszłe muzeum. Po stracie męża całkowicie oddała się budowie. Wynajęła do współpracy architekta Willarda Thomasa Searsa. W jego notatkach czytelne jest, jak wielki wpływ na projekt i na przebieg budowy miała sama Isabella. Dokonywała ciągłych zmian, wymagała coraz to nowych rysunków. Nalegała, by budowla powstała na drewnianych palach, dokładnie tak, jak wznoszone były weneckie pałace. Regularnie odwiedzała plac budowy, nadzorując prace i wskazując, gdzie mają być umieszczone elementy architektoniczne przywiezione z Europy (większość detali architektonicznych i dekoracyjnych, datowanych od XII do XVI w., została zakupiona w We-



3. Wnętrze tzw. Chińskiej Loggi, stan z 1926 roku

3. The interior of the so-called Chinese Loggia, as of 1926

nej). Doprowadziła do zmiany miejsca głównego wejścia, tak aby było ono dokładnie na osi wewnętrznego dziedzińca. W fasadach dziedzińca, inspirowanych weneckimi pałacami, Isabella połączyła motywy rzymskie, bizantyjskie, romańskie, gotyckie i renesansowe w harmonijną całość, przykrytą – w zaskakujący sposób nowoczesnym, wspartym na żelaznej konstrukcji – przeszklonym dachem, o formach przypominających zadaszenia dziedzińców w budynkach projektowanych na przełomie XIX i XX w. przez Hendrika Berlage, Otto Wagnera i Petera Behrensa.

Wśród eksponowanych na dziedzińcu dzieł sztuki i wbudowanych w ściany zabytkowych elementów architektonicznych posadzone zostały kwiaty. Budynek jest wybitnie introwertyczny, otoczony wysokimi murami, z zewnątrz prosty i niemal pozbawiony detalu. Za to wewnątrz bogato zdobione fasady tworzące obramienie dziedzińca zamieniają go w cudowną oazę wypełnioną egzotycznymi roślinami, pachnącymi kwiatami, rzeźbami i fontannami. Cały dziedziniec skąpany jest w naturalnym świetle, które było tak istotne dla Isabelli, i które w zależności od pogody stwarza przelotne i zmienne efekty.

19 grudnia 1900 r. został ustanowiony zapis określający charakter tworzonych muzeum, powołanego w celu *krzewienia edukacji artystycznej i publicznej prezentacji dzieł sztuki*<sup>9</sup>. W listopadzie 1901 r. Isabella Stewart Gardner przeprowadziła się do Fenway Court. Zamieszkała na czwartym piętrze, gdzie urządziła swoje prywatne apartamenty. W noworoczną noc 1903 r., po trzech latach prac, kameralny koncert z udziałem garstki zaproszonych gości zamknął fazę budowy muzeum. Kolekcjonerka mieszkała w Fenway Court do końca swych dni, otoczona tym, co najbardziej kochała: ludźmi, z którymi się przyjaźniła, dziełami sztuki, kwiatami i muzyką. Pragnęła by jej zbiory miały wpływ na młode społeczeństwo amerykańskie, by wzbogacały amerykańską kulturę. Ta niezwykła, o niespożytej energii kobieta, jeszcze za swojego życia udostępniła podwoje Fenway Court dla publiczności. Muzeum zostało otwarte w lutym 1903 roku. Liczba zwiedzających została ograniczona – najwyżej dwieście osób dziennie, za opłatą 1 dolara, mogło je odwiedzać przez dwa-dzieścia dni w roku: dziesięć dni podczas świąt Wielkanoc-



4. Budynek Fenway Court, widok od ogrodu, stan z 1903 roku

4. The Fenway Court, view from the garden, as of 1903

nych i dziesięć dni podczas Bożego Narodzenia<sup>10</sup>.

Umierając Isabella Gardner miała nadzieję, że jej kolekcja będzie trwać zawsze. W testamencie zastrzegła, że Fenway Court ma stać się muzeum przeznaczonym *dla edukacji i radości publiczności, po wieki*. Pozostawiła środki finansowe na działalność muzeum z zastrzeżeniem, że nic w oryginalnej aranżacji pomieszczeń nie będzie zmieniane, jak również żadne dzieło sztuki z jej kolekcji nigdy nie będzie sprzedane, ani też do niej dodane. Fenway miało na zawsze pozostać jej własną kreacją<sup>11</sup>.

Ann Hawley, dyrektor Isabella Stewart Gardner Museum, we wstępie do katalogu wydanego w 1995 r. napisała *Dyskutuje się teraz czy wprowadzać tu zmiany, jednak, w chwili gdy zbliżamy się do setnej rocznicy założenia Muzeum Isabelli Gardner, jego wartość jako przedstawienie osobistego gustu kobiety z epoki wiktoriańskiej, jako swoista „kapsuła czasu”, pochodząca z okresu ważnego dla historii i rozwoju kulturalnego Stanów Zjednoczonych, nakazuje nam porzucić myśli o jakichkolwiek zmianach. Spodziewamy się, że w przyszłości ten efekt będzie się jeszcze bardziej nasilał, będąc zarówno paradygmatem tej witalnej ery, jak i stanowiąc dynamiczne centrum współczesnej aktywności intelektualnej i artystycznej. [...] I mamy nadzieję, że i wy – podobnie jak my – zaochacie się w tym unikalnym miejscu. Jest to jedno z niewielu muzeów na świecie, które przemawia do zmysłów za pośrednictwem sztuki, kwiatów, muzyki i architektury. Zdobędzie was na wiele niespodziewanych sposobów*<sup>12</sup>.

## Kolekcja

Dzieła sztuki w Fenway Court eksponowane są na trzech piętrach, a każda z sal ma swoją nazwę, oddającą charakter danego wnętrza. Wśród obrazów roztawione są zabytkowe meble i dzieła rzemiosła artystycznego, tworząc oryginalne, autorskie aranżacje. Prezentacja zbiorów nawiązuje swoim charakterem do tzw. muzeum wnętrz, gdzie obiekty niekonięcznie pochodzą z tej samej epoki, mimo że znajdują się w pomieszczeniach, które mają określone nazwy np. pokój gotycki, czy pokój holenderski. Taki sposób aranżowania ekspozycji sprawia wrażenie naturalnego narastania, które



5. Dziedziniec Fenway Court

5. Fenway Court Courtyard

wymagało czasu – jednocześnie zwiększając iluzję autentyczności. Motywem przewodnim wewnątrz są obrazy z danej epoki, uzupełnione meblami, tapiseriami i wyrobami rzemiosła artystycznego. Całość sprawia wrażenie eklektyczne. We wnętrzach zaaranżowanych przez Isabellę eksponowane są najcenniejsze obiekty, a nastrój stworzony przez nią oddaje ducha epoki, stając się swoistym *signum temporis*.

Isabella Stewart Gardner była pierwszą Amerykanką, która nabyła i przywiozła do swojej ojczyzny obraz Rafała Santi. W kolekcji znajdują się trzy dzieła tego artysty, wśród nich piękny *Portret Tommaso Inghirami*. W Sali Rafaela na pierwszym piętrze znajduje się także inny obraz o wielkim znaczeniu dla kolekcji. Jest to wspomniane już dzieło Sandra Botticellego *Tragedia Lukrecji*. Był to pierwszy znaczący włoski obraz, który wyznaczył kierunek i wysoką poprzeczkę dla kolejnych nabytków. Był również pierwszym zakupem dokonany do kolekcji przez agencję młodego Bernarda Berenсона w 1894 roku.

Pokój Holenderski (Dutch Room) na pierwszym piętrze był miejscem gdzie eksponowano najważniejsze dzieła, w tym płótno Vermeera *Koncert*, datowane na okres 1658–1660. Sala ta stała się świadkiem największej tragedii, jaka wydarzyła się w muzeum. 20 marca 1990 r. złodzieje, przebrani za bostońskich policjantów, weszli do muzeum i wynieśli z tego pokoju trzynaście najszlachetniejszych i najwartościowszych dzieł. Oprócz wspomnianego *Koncertu* Vermeera skradziono wówczas m.in. obrazy Rembrandta: *Burza na morzu galilejskim*, *Portret mężczyzny i kobiety* oraz *Autoportret* (grafika), a także *Krajobraz z obeliskiem* Goverta Flincka, *U Tortoniego*

Claude'a Maneta i 5 dzieł Edgara Degasa<sup>13</sup>.

Wśród sal i galerii, które tworzą Fenway Court żadna inna przestrzeń, tak jak Pokój Tycjana na drugim piętrze, nie oddaje subtelności wizji i oka kolekcjonerki, oraz ducha jej weneckich wakacji spędzonych w rokokowym przepychu Palazzo Barbaro. O ile dziedziniec jest apoteozą *cortile*, gdzie studiowała język włoski w lśniącym świetle Wenecji, o tyle Pokój Tycjana jest ewokacją jego *salone*. Tutaj wyeksponowano skarb jej kolekcji, najwspanialszy wenecki obraz znajdujący się w Stanach Zjednoczonych, *Europę* Tycjana, namalowany w 1561 roku<sup>14</sup>.

Na drugim piętrze znajduje się tzw. Long Galery. Przez długość całej galerii, poniżej rzymskich biustów ustawione są skrzynie wypełnione rzadkimi książkami i manuskryptami, zakupionymi pomiędzy 1886 a 1924 rokiem. Wiele z nich Isabella nabyła jeszcze przed rozpoczęciem kolekcjonowania dzieł sztuki. Wśród rzadkich okazów książek znajduje się 10 woluminów pochodzących z XV wieku. W sumie zebrała ponad 1000 unikatowych książek i manuskryptów, sama je skatalogowała i prywatnie w 1906 r. wydała ich katalog. Jest wśród nich wiele wczesnych weneckich edycji Dantego Alighieri, włączając rzadkie i piękne wydanie *Boskiej Komedii* drukowanej we Florencji w 1482 r., ilustrowanej do części *Inferno* rycinami sporządzonymi według rysunków Botticellięgo. Egzemplarz ten, jeden z niewielu, jakie przetrwały do naszych czasów, jest jedynym, który posiada wszystkie 19 zachowanych ilustracji.

Ostatnia galeria w ciągu zwiedzania muzeum to Pokój Gotycki (Gothic Room). Jest to pewnego rodzaju sanktuarium Fenway Court. Za życia kolekcjonerki dostęp do tej galerii był ograniczony (dla publiczności została otwarta dopiero po jej śmierci). Tutaj, pośród wspinających dzieł sztuki, takich jak np. obraz Giotta, *Prezentacja Dzieciątka Jezus w świątyni* z ok. 1320 r., znajduje się ikoniczny, monumentalny portret Isabel-



6. *Koncert* – namalowany w latach 1658–1664 obraz Vermeera, skradziony w 1990 roku

6. *Concert* – painting by Vermeer (1658–1664), stolen in 1990



7. Wnętrze Long Gallery z kolekcją starodruków i ekspozycją rzymskich biustów

7. The interior of the Long Gallery with a collection of old prints and an exhibition of Roman busts

li, który dominuje w pomieszczeniu zamykając symbolicznie zwiedzanie całego muzeum. Portret ten był pierwszym z wielu dzieł pędzla Johna Singer Sargenta, jakie nabyła Isabella. Zamówiła go u malarza będąc w Londynie w 1886 roku. Został namalowany w Bostonie na przełomie 1887 i 1888 r., kiedy kolekcjonerka miała 47 lat, a więc na długo przed tym, zanim wymyśliła Fenway Court.

Zwiedzając Muzeum Isabelli Stewart Gardner można podziwiać przepojone delikatnym światłem wnętrza i piękno zgromadzonych w nich dzieł sztuki. Jednocześnie, w wyobraźni zwiedzających, zauroczonych romantycznym klimatem i wartością artystyczną kolekcji, ożywa postać kolekcjonerki. Przypomina ją tu wszystko, nawet kwiaty sadzone na dziedzińcu i w ogrodach Fenway Court są takie, jak za jej czasów<sup>15</sup>. Muzeum Isabelli Stewart Gardner należy do tych nielicznych obiektów muzealnych na świecie, które do dziś zachowały oryginalny charakter, nadany im przez ich twórców, począwszy od wyboru zebranych w nim dzieł sztuki, poprzez architekturę i wystroj wnętrza, na subiektywnej i zwykle zastrzeżonej w testamentach, nienaruszalnej aranżacji ekspozycji. Cechy te sprawiły, że takie domowe muzea, powstające głównie na przełomie XIX i XX w., zachowały wyjątkowy klimat odzwierciedlający zarówno ducha epoki, jak i niepowtarzalną osobowość kolekcjonerów. Na światowej mapie muzealnej stanowią swoiste perły, cieszące się wśród zwiedzających niezwykłą popularnością. Victoria Newhouse wymienia wśród nich, oprócz Muzeum Isabelli

Stewart Gardner, także The Frick Collection w Nowym Jorku i The Wallace Collection w Londynie<sup>16</sup>. Do tego zbioru dodać można Muzeum Barnesa w Filadelfii i Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Wszystkie te muzea-rezydencje mają już za sobą około 100 lat funkcjonowania jako miejsca otwarte dla publiczności. Z biegiem czasu ich zaplecza i infrastruktura okazały się niewydolne wobec stale rosnącej liczby odwiedzających je gości i nowych zadań, jakie przed tymi instytucjami stają. Powstał problem, jak dostosować je do współczesnych standardów i przystosować do potrzeb szerokiej publiczności, zachowując przy tym ich pierwotny charakter i integralność? Jak modernizować stare muzea nie zabijając ich ducha? Przed tymi dylematami stanęły także na początku XXI w. władze Isabelli Stewart Gardner Museum i jego dyrektor Ann Hawley.

## Modernizacja i rozbudowa 2005–2012

Historia rozbudowy muzeum Isabelli Stewart Gardner wpisuje się w proces ewolucji obiektów muzealnych, który został zapoczątkowany w latach 70. XX wieku. Współczesne muzea zastąpiły dawne miejsca kultu, ich zwiedzanie stało się rodzajem kulturowego obowiązku. Wskutek wzrostu znaczenia muzeów w życiu publicznym i ich rosnącej popularności muzealnicy odwrócili swoją uwagę od zbiorów w stronę zaspakajania potrzeb masowej publiczności. Podczas, gdy dawne muzea były placówkami w pewnym sensie



8. Wnętrze Raphael Room, na środku *Zwiastowanie*, obraz autorstwa Piermatteo d'Amelia, ok. 1475 roku

8. The inside of the Raphael Room; in the middle, *Annunciation* by Piermatteo d'Amelia, ca. 1475

elitarnymi, obecnie otworzyły swoje podwoje dla masowego widza, wzbogaciły swoją ofertę o sale wielofunkcyjne, w których odbywają się koncerty, spotkania z artystami, organizowane są wystawy czasowe, lekcje muzealne, funkcjonują kawiarnie i sklepy muzealne. Rozwój turystyki muzealnej i towarzysząca temu zjawisku komercjalizacja muzeów wywarła silny wpływ na ich przekształcenia, zarówno w zakresie strategii działania, jak i modeli przestrzennych<sup>17</sup>. Stare galerie i muzea są modernizowane i rozbudowywane, najczęściej według projektów najwybitniejszych współczesnych architektów. Ich władze, poprzez wybór światowej klasy architekta, chcą z jednej strony zagwarantować sobie wysoką jakość projektu, a z drugiej liczą na wzrost zainteresowania mediów i publiczności, który w rezultacie przyniesie komercyjny sukces odnowionej placówki, podniesie jej konkurencyjność, zwiększy atrakcyjność i poszerzy obszar działalności. Jednak zamiary te nie zawsze uwieńczone zostają powodzeniem. Victoria Newhouse cały rozdział swojej książki *Towards a New Museum* zatytułowała prowokacyjnie *Wings That Don't Fly (Skrzydła, które nie latają)*, opisując w nim przypadki muzealnych rozbudów, dokonanych ze szkodą dla architektury pierwotnego obiektu. Do takich nieudanych przedsięwzięć zaliczyła m.in. rozbudowy nowojorskich gmachów muzealnych Metropolitan, MoMA i Guggenheim, dokonane w latach 80. XX wieku<sup>18</sup>.

Muzeum Isabelli Gardner także padło ofiarą swojej popularności. Liczba odwiedzających je osób zwiększyła się

w ciągu stulecia z dwóch do dwustu tysięcy rocznie<sup>19</sup>. Zarówno niewielkie szatnie, toalety, kawiarnia i sklepik urządzone w krużgankach parteru, jak i sama materia starzejącej się budowli nie były w stanie udźwignąć naporu przewijających się przez jej mury gości. Istotną przesłanką podjęcia decyzji o modernizacji muzeum były też dotkliwe skutki kradzieży z 1990 r., której sprawców jak dotąd nie schwytano. Decyzja o konieczności rozbudowy zapadła w 1999 roku. Program inwestycyjny zakładał, oprócz realizacji nowoczesnych zabezpieczeń i systemów sygnalizacji włamania, także konieczność dobudowy nowego skrzydła, które miało pomieścić dodatkową przestrzeń ekspozycyjną i różne funkcje recepcyjne, dydaktyczne i serwisowe. Władze muzeum zdawały sobie sprawę ze skali trudności inwestycji, potęgowanej zapisem fundatorki stanowiącym, że żadne dzieło sztuki nie może opuścić murów muzeum i zabraniającym wprowadzania jakichkolwiek zmian do pierwotnej aranżacji wnętrza. Postanowiono zatem, że rozbudowa powinna stanowić niezależną kubaturę zlokalizowaną na tyłach budynku, kosztem zajęcia części ogrodu i wyburzenia stojącej tam zabytkowej wozowni.

Projekt rozbudowy muzeum został w 2005 r. powierzony Renzo Piano, jednemu z najwybitniejszych współczesnych architektów, laureatowi nagrody Pritzкера – wyróżnienia, które w świecie architektury jest odpowiednikiem nagrody Nobla. Pochodzący z Włoch, urodzony w 1937 r. Piano, znany jest przede wszystkim jako autor imponujących i zaawan-





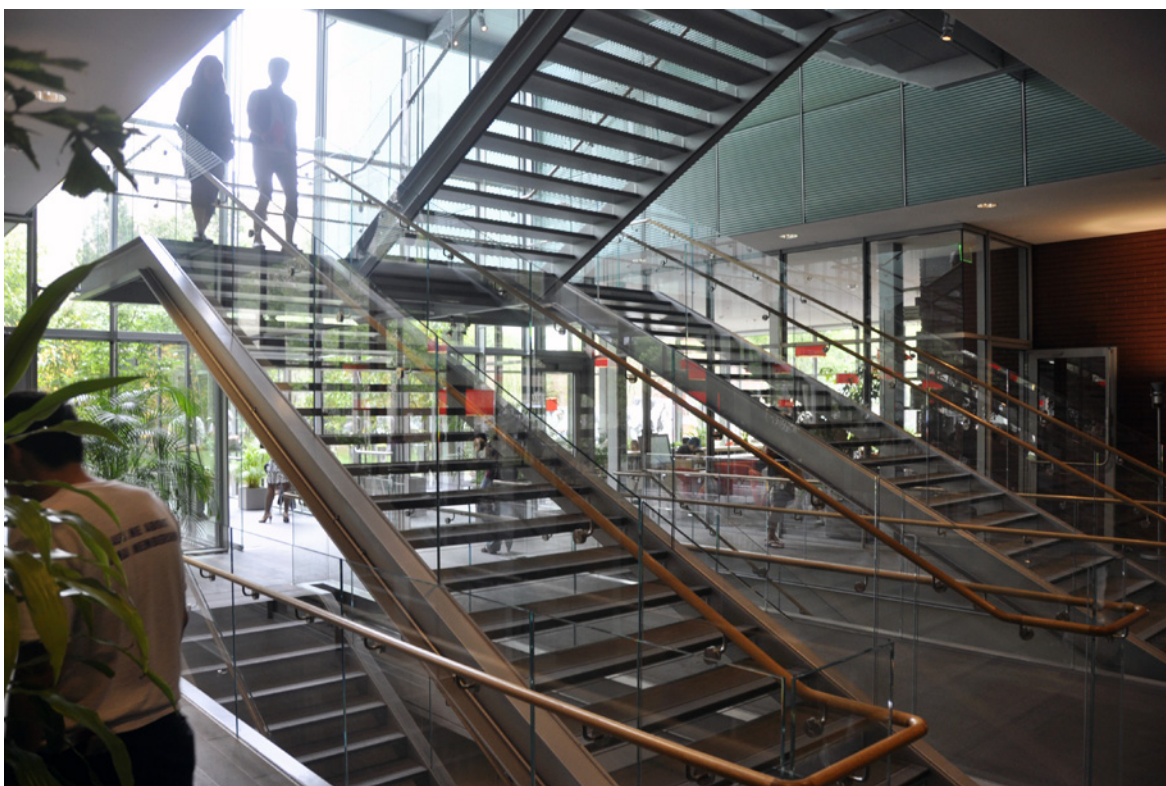
9. Widok nowego skrzydła i nowe wejście do Muzeum Isabelli Stewart Gardner od strony parku przy Evans Way

9. The view of the new wing and the new entrance to the Isabella Stewart Gardner Museum from the park by Evans Way



10. Pawilon wejściowy z punktem recepcyjnym, w głębi szklarnia, w której hodowane są kwiaty

10. The entrance pavilion with the reception point; in the background, the greenhouse where flowers are grown



11. Główna klatka schodowa w nowym skrzydle, w głębi salon muzealny

11. The main staircase in the new wing, the museum salon in the background

sowanych technologicznie budynków, należących do nurtu *high-tech*, takich jak: Centre Georges Pompidou w Paryżu (z Richardem Rogersem, 1977), New York Times Building w Nowym Jorku (2007), czy najwyższego budynku, jaki zbudowano w Europie Zachodniej – London Bridge Tower, tzw. Shard w Londynie (2012). W Stanach Zjednoczonych Piano jest szczególnie ceniony jako projektant budowli muzealnych. Uważa się, że jest to twórca, który w swoich dziełach nie eksponuje nadmiernie swojego ego, że jego architektura nie przytłacza muzealnych kolekcji, przeciwnie – tworzy dla nich odpowiednią, w miarę dyskretną oprawę. Jego dziełem są między innymi amerykańskie muzea: The Menil Collections w Houston (1982–1986), nowy gmach The Whitney na Manhattanie w Nowym Jorku (w budowie), oraz rozbudowy High Museum w Atlancie (1999–2005), Los Angeles Museum of Art (The Resinck Pavillion, 2006–2010), Kimbell Art Museum w Fort Worth (2007–2013) i nieukończona jeszcze rozbudowa muzeum sztuki w Harvardzie.

Renzo Piano nie wykształcił swojego własnego, rozpoznawalnego na pierwszy rzut oka stylu, owego autorskiego języka formalnej ekspresji, który jest udziałem Zahy Hadid, Daniela Libeskinda czy Franka Gehry'ego. Przeciwnie, szczeni się tym, że do każdego projektu podchodzi indywidualnie, starając się wypracować oryginalne i nowatorskie często rozwiązania, bazujące na perfekcyjnym rzemiośle i znajomości współczesnych technologii. Zresztą, co charakterystyczne i wiele mówiące, swoje biuro nazwał „warsztatem budowlanym” – Renzo Piano Building Workshop – a na jego stronie internetowej umieścił grafikę, która przypo-

mina bardziej zwykłą ścianę w pracowni majsterkowicza, niż reklamę biura architektonicznego działającego w skali globalnej. Opisując swoją metodę twórczą podaje, że różni się ona zasadniczo od klasycznego, linearnego sposobu projektowania, wiodącego zazwyczaj od ogółu do szczegółu (*top-down*). U Renzo Piano projekty opracowuje się równocześnie w wielu skalach, przy szerokim wykorzystaniu fizycznych modeli, budowanych nawet w skali 1:1, dzięki czemu zdarza się, że pojedynczy detal wpływa na całość projektu (*bottom-up*). W efekcie projektowane przez niego budynki różnią się między sobą, są zależne od programu, kontekstu i indywidualnych preferencji klienta<sup>20</sup>.

Piano wiedział, że podejmując się projektu rozbudowy muzeum Isabelli Stewart Gardner przystępuje do bardzo trudnego zadania. W wywiadzie udzielonym w styczniu 2012 r., tuż po otwarciu nowego budynku<sup>21</sup>, wspominał, że największym wyzwaniem było dla niego zmierzenie się z dziedzictwem piękna ukrytego w Fenway Court i powiązanych z nim ludzkich uczuć. Romantyczna idea weneckiego pałacu zbudowanego w Bostonie, budowli i kolekcji ukochanej przez pokolenia mieszkańców tego miasta, którzy odwiedzali to miejsce najpierw jako dzieci, potem jako rodzice i dziadkowie – skłoniły architekta do poszukiwania rozwiązań, które by nawet w najmniejszym stopniu nie konkurowały z istniejącym budynkiem. *Konceptcja narzuciła się sama* – twierdzi Piano. Fenway Court jest masywny, introwertyczny, staroświecki. Nowe skrzydło zaprojektowane przez Piano jest ekstrawertyczne, transparentne i nowoczesne. Zostało zanurzone w ogrodzie i otaczającym go



12. Przeszklona przewiązka łącząca nowe skrzydło z Fenway Court

12. A glazed passage joining the new wing with the Fenway Court

parku, zewsząd czytelne są relacje z otoczeniem. Ze starym gmachem łączy go jedynie przeszklona przewiązka. Piano w wielu miejscach swojego projektu wykorzystał motyw szklanego zadaszania dziedzińca, osiągając dzięki temu wrażenie lekkości i świetlistości wewnątrz. Pawilon recepcyjny przypomina ogrodową altanę. Wrażenie to potęgują wszechobecne rośliny i kwiaty, zarówno te, w wazonach, jak i te, w otaczających obiekt ogrodnach i szklarniach.

Część nadziemna, zawieszona ponad przeszklonym parterem, składa się z czterech kostek, o elewacjach pokrytych patynowaną na zielono blachą miedzianą. Dwie największe bryły mieszczą przestrzeń ekspozycji czasowych i salę koncertową dla 300 osób. Posiada ona niezwykle proporcje i właściwości akustyczne, jest niewielka i bardzo wysoka. Widzowie siedzą wokół sceny na trzech poziomach wąskich, jednorzędowych balkonów. Rozwiązanie to daje efekt bezpośredniego obcowania z muzyką, Renzo Piano powiada, że *w sali słycać nawet oddech muzyka grającego na flecie*<sup>22</sup>. W pozostałych bryłach rozlokowano pomieszczenia administracyjne i zaplecze naukowo-badawcze. Na parterze, oprócz hallu wejściowego, sanitariatów i szatni, rozplanowano sklep, restaurację i salon muzealny. Powierzchnia użytkowa nowego skrzydła wynosi 6500 m<sup>2</sup>, to jest więcej niż wynosząca około 6000 m<sup>2</sup> powierzchnia oryginalnego budynku.

Inwestycja została ukończona 19 stycznia 2012 r., i jak zwykle bywa w takich wypadkach, spotkała się ze zróżnicowanym odbiorem. Z jednej strony podkreślany jest umiar i właściwa skala architektury, transparentność i świetlistość wewnątrz oraz znakomita akustyka sali koncertowej. Muzeum zyskało nowe

funkcje i przestrzenie, stary budynek został znacznie odciążony. Poszerzona została oferta muzealna i być może wzrosła frekwencja. Jednak – coś się zmieniło. Do starego muzeum wchodziło się od strony ulicy Fenway, przez mały hall wejściowy usytuowany na osi budynku. Skromna frontowa fasada i ciasnota wejścia potęgowały wielkie wrażenie, jakie na gościach robiło wnętrze dziedzińca, rozświetlone sączącym się z góry światłem. Tymczasem nowe wejście urządzone zostało z przeciwnej strony. Odwiedzający wchodzi teraz do muzeum od strony parku przy Evans Way i prowadzeni są do starego budynku meandrem szklanych korytarzy. Wejście urządzone w miejscu dawnego sklepu muzealnego, skąd zwiedzający wchodził na boczny krużganek dziedzińca. Pomimo tego widok dziedzińca nadal robi wielkie wrażenie. Jediną zmianą w oryginalnej aranżacji dzieł sztuki była konieczność przesunięcia egipskiego sarkofagu, blokującego przejście na krużganek. Jednak Sebastian Smees, krytyk bostońskiego dziennika „The Boston Globe” twierdzi, że naruszona została magiczna atmosfera, wrażenie tajemniczości tego prywatnego muzeum, urządzonego przed wiekiem przez Isabellę Stewart Gardner. Jego zdaniem *przejrzystość i racjonalna logika architektury nowego skrzydła stoją w sprzeczności z XIX-wiecznym duchem romantyzmu i sentymentalnego piękna, którym przesycona jest stara kolekcja*<sup>23</sup>.

Zarzut ten trafia w samo sedno problemu, który towarzyszy modernizacjom starych, kolekcjonerskich muzeów. Ich urok polega właśnie na tym, że są nienowoczesne, malownicze, ciasne, niekiedy wręcz zagracone. Ich wnętrza odbiegają od przejrzystych schematów, według których realizo-



13. Muzeum Stewart Gardner – widok ogólny po rozbudowie

13. The Isabella Stewart Gardner Museum – general view after enlargement

(Fot. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8 – © Isabella Stewart Gardner Museum; 6, 13 – Wikimedia Commons; 9, 10, 11, 12 – A. Jasiński)

wane są współczesne aranżacje muzealne. Obfitują za to w zaskakujące zestawienia dzieł sztuki, rzemiosła artystycznego i mebli, połączonych ze sobą nie według naukowego klucza, lecz wedle gustów i upodobań ich twórców. Wiele obrazów nie jest w nich ani odpowiednio opisanych, ani prawidłowo oświetlonych. Zamiast łatwej, przejrzystej dydaktyki oferują widzowi chwile zaskoczeń i wzruszeń. Dzieła sztuki zgromadzone w kameralnym otoczeniu uzyskują szczególną oprawę i działają ze wzmocnioną siłą. *Chociaż płótna walczą w nich niekiedy o życie, w domowych wnętrzach wyglądają lepiej niż w muzeum, ponieważ ożywają w nich, można je poczuć, nie zostały zamknięte w intelektualnych i historycznych ramach*<sup>24</sup>.

Każda ingerencja w oryginalny kształt takich kolekcji przynieść musi w rezultacie zmianę ich percepcji. Czy to Wallace Collection w Londynie, Muzeum Barnesa w Filadelfii<sup>25</sup>, czy Muzeum Czartoryskich w Krakowie – ich modernizacją towarzyszą kontrowersje i spory. Skala i charakter zmian spowodowanych modernizacją, rozbudową lub przebudową

są oczywiście różne. W wypadku Muzeum Isabelli Stewart Gardner ingerencja ograniczyła się do budowy nowego skrzydła, które w jasny i przejrzysty sposób zostało oddzielone od części starej. W samym budynku Fenway Court dokonano niewielu zmian. Można wręcz teoretycznie założyć, że po wyburzeniu nowego skrzydła możliwy byłby powrót do pierwotnego kształtu kolekcji. Można też – co bardziej praktyczne – mentalnie rozdzielić obie części, przypisując ekstrawertyczną bryłę rozbudowy wraz z otaczającą ją przestrzenią miejską, sklepami i samochodami do czasów teraźniejszych, a introwertyczny stary gmach wraz z kolekcją dzieł sztuki przyporządkować czasom minionym. W tym sensie należy stwierdzić, że Muzeum Isabelli Stewart Gardner wyszło z rozbudowy dokonanej według projektu Renzo Piano bez większego szwanku. Wizyta w Fenway Court nadal zapewnia zwiędzającym nostalgiczną podróż w czasie i artystyczne wzruszenia, a nowe skrzydło – wszelkie udogodnienia i atrakcje właściwe współczesnym, wielofunkcyjnym muzeom.

**Streszczenie:** Cykl artykułów „Stare kolekcje – nowa architektura” poświęcony jest współczesnym dobudowom, rozbudowom i modernizacjom słynnych kolekcjonerskich muzeów, które powstały w Stanach Zjednoczonych na przełomie XIX i XX wieku. Niniejszy artykuł przedstawia historię kolekcji Isabelli Stewart Gardner, która dla zebranych dzieł sztuki zbudowała na przedmieściach Bostonu specjalne muzeum, o ar-

chitekturze wzorowanej na renesansowych pałacach weneckich. Muzeum to zostało w latach 2005–2012 rozbudowane na podstawie projektu znanego włoskiego architekta – Renzo Piano. Projekt ten na początku budził liczne kontrowersje, lecz w rezultacie oceniany jest przychylnie, jako właściwe i pełne umiaru uzupełnienie starego historycznego budynku Muzeum, mogące stanowić wzór dla podobnych przedsięwzięć.

**Słowa kluczowe:** architektura muzeów, muzea kolekcjonerskie, Isabella Stewart Gardner.

## Przypisy

<sup>1</sup> Z. Żygulski jun., *Paławy*, w: *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Muzeum Narodowe, Kraków 1998, s. 12.

<sup>2</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982, s.33.

<sup>3</sup> K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, PIW, Warszawa 1996, s. 8.

<sup>4</sup> H.T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum*, Yale University, New Haven 1995, s. 6.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 18 – opłata została wprowadzona po to, aby zniechęcić ciekawskich, którzy tak naprawdę nie byli zainteresowani sztuką.

<sup>11</sup> A. Hawley, Preface, w: H.T. Goldfarb, *The Isabella Stewart ...*, s. VII.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. VII - VIII.

<sup>13</sup> Muzeum wyznaczyło nagrodę w wysokości 5 milionów dolarów za informację, która doprowadziłaby do odzyskania dzieł sztuki. Do tej pory nie odzyskano żadnego ze skradzionych obiektów.

<sup>14</sup> H.T. Goldfarb, *The Isabella Stewart ...*, s. 115.

<sup>15</sup> M. Popczyk, *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005, s. 39.

<sup>16</sup> V. Newhouse, *Art and the Power of Placement*, The Monacelli Press, New York 2005, s. 13.

<sup>17</sup> A. Kiciński, *Muzea – strategie i dylematy rozwoju*, Warszawa 2004, s. 24-76.

<sup>18</sup> V. Newhouse, *Towards a New Museum*, The Monacelli Press, New York 2006, s. 139.

<sup>19</sup> <http://www.rpbw.com/project/87/renovation-and-expansion-of-the-isabella-stewart-gardner-museum/>

<sup>20</sup> <http://www.rpbw.com/en/architecture/3/the-firm/4/company-profile/>

<sup>21</sup> <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/756872/renzo-piano-on-his-chivalrous-addition-to-the-isabella-stewart>

<sup>22</sup> <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/756872/renzo-piano-on-his-chivalrous-addition-to-the-isabella-stewart>

<sup>23</sup> <http://www.bostonglobe.com/2012/01/15/gardnerartreview/d3zfpk2mFkz8aFuDSA0BwI/story.html>

<sup>24</sup> Dorothea Rockburne, cyt. za: Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, The Monacelli Press, New York 2005, s. 13.

<sup>25</sup> O losach kolekcji Barnesa i kontrowersyjnej budowie nowego muzeum patrz: A. Jasińska, A. Jasiński, *Muzeum Fundacji Barnesa w Filadelfii*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, s. 204-211.

## Bibliografia

Goldfarb H. T., *The Isabella Stewart Gardner Museum*, Yale University, New Haven and London 1995.

Jasińska A., Jasiński A., *Muzeum Fundacji Barnesa w Filadelfii*, Muzealnictwo 2014, nr 55, s. 204-211.

Jodidio P., *Renzo Piano Building Workshop. 1966 to today*, Taschen, Köln 2008.

Kiciński .A., *Muzea – strategie i dylematy rozwoju*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2004.

Newhouse V., *Art and the Power of Placement*, The Monacelli Press, New York 2005.

Newhouse V., *Towards a New Museum*, wyd. II, poszerzone, The Monacelli Press, New York 2006.

Pomian K., *Zbieracze i osobliwości*, PIW, Warszawa 1996.

Popczyk M., *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005.

Smee S., *Mystery achievement. By changing with the times, will Gardner loose some of its poetry?*, „The Boston Globe”, 15.01.2012.

Żygulski Z. jun., *Paławy, w: Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Muzeum Narodowe, Kraków 1998.

Żygulski Z. jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982.

---

### dr Anna Jasińska

Historyk sztuki, kustosz Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się kolekcją malarstwa w zbiorach Collegium Maius; główne pole zainteresowań to zbiór portretów profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, od XVI w. do czasów współczesnych, tworzący jedyną tego typu galerię portretową w Polsce.

### dr hab. inż. arch. Artur Jasiński

Profesor na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie; jest praktykującym architektem, dyrektorem biura architektonicznego Artur Jasiński i Wspólnicy, laureatem nagród i wyróżnień w ponad dwudziestu konkursach architektonicznych i autorem wielu budynków użyteczności publicznej. Jego zainteresowania naukowe i publikacje skupiają się na polu wpływu współczesnych procesów cywilizacyjnych i modernizacyjnych na urbanistykę, architekturę i na praktykę zawodową architekta.



**PRAWO W MUZEACH**

law in museums



# O UDOSTĘPNIANIU INFORMACJI W MUZEACH DO „PONOWNEGO WYKORZYSTYWANIA”, TAKŻE W CELACH KOMERCYJNYCH

## ABOUT SHARING INFORMATION IN MUSEUMS TO BE „REUSED”, INCLUDING COMMERCIAL PURPOSES

**Piotr Szpanowski**

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Abstract:** The article discusses the consequences of the imminent implementation of the so-called re-use directive in Polish museums. Following the amendment in 2013, this directive extended the duty of sharing the

broadly-defined public information which is gathered in these institutions, i.e. all content irrespective of its medium, to museums, libraries and archives (the so-called LAM sector).

**Keywords:** public information, goals and tasks of museums, commercialisation.

Muzea zobowiązane są do działania w duchu celów ujętych w art. 1. Ustawy o muzeach, w tym opisanych jako *informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej i umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów*. Cele te mają być – co ujęto w art. 2.

ustawy – realizowane m.in. przez udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych oraz zapewnianie właściwych warunków korzystania ze zbiorów i zgromadzonych informacji. Muzea działać mają bez nastawienia na osiągnięcie zysku, co dotyczy nie tylko muzeów publicznych. Niezależnie od tego, to na muzeach państwowych i samorządowych



ciężą szczególną odpowiedzialność za udostępnianie informacji o zbiorach i upowszechnianie wiedzy o nich. Muzea wywiązują się z niej przede wszystkim organizując wystawy, udostępniając zbiory do badań i informując o nich czy to w ramach opracowań naukowych, popularyzatorskich, czy w ramach zajęć i wydawnictw o charakterze edukacyjnym. Przełom cywilizacyjny w zakresie technik komunikacyjnych dał muzeom szerokie możliwości docierania do odbiorców dysponujących dostępem do Internetu, za pośrednictwem stron internetowych, coraz silniej nasyconych treściami dotyczącymi zbiorów muzealnych i budowanych wokół nich programów naukowych i edukacyjnych (obok podstawowych informacji praktycznych dotyczących wstępu do nich i korzystania z ich oferty). Zaletą dostępu do treści umieszczanych przez muzea w Internecie jest także to, że jest on bezpłatny i niezwiązany z żadnymi formalnościami. Tak opisana działalność muzeów mieści się w zakresie zapewniania przez nie powszechnego dostępu do informacji i treści z założeniem, że dostęp ten ma na celu poszerzenie wiedzy o nich i ich zbiorach.

Istnieje jednakże sfera, w której dostęp jest regulowany ze względu na oczekiwanie odbiorcy, iż udostępniana informacja będzie przez niego wykorzystywana w różnego rodzaju działalności, czy to badawczo-naukowej, czy czysto komercyjnej. Z reguły zainteresowanie to dotyczy dokumentacji wizualnej i danych na temat zbiorów, bądź zasobów archiwów muzealnych, w których przechowywane są dokumenty mówiące o dziejach instytucji i dokumentacja znajdujących się pod jej opieką zabytków. Muzea z reguły pozytywnie reagują na takie wnioski oczekując jednak sformalizowania zasad udostępnienia, czy to w formie umowy cywilno-prawnej, czy oświadczenia – głównie ze względu na potrzebę ochrony praw autorskich (majątkowych i osobistych) do informacji będących utworami w rozumieniu Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, a także w celu ustalenia zasad płatności za nie. Muzea uprawnione są do pobierania opłat w myśl art. 25. i 25.a Ustawy o muzeach, tj. m.in.:

- za przygotowanie i udostępnianie zbiorów do celów innych niż zwiedzanie, w szczególności za kopiowanie, sporządzenie reprodukcji lub fotografii (...),
- za udostępnianie wizerunków muzealiów, z wykorzystaniem informatycznych nośników danych.

Przy czym w uzasadnionych przypadkach dyrektor muzeum może ustalić opłatę ulgową lub zwolnić z opłaty, a ponadto art. 25.a ust. 2. gwarantuje zasadę bezpłatnego zapoznawania się z dokumentacją wizualną muzealiów udostępnioną przez muzea w Internecie.

Generalnie muzea stosują ulgi lub rezygnują z opłat, o ile wnioski o udostępnienie dotyczą osób i instytucji prowadzących badania naukowe lub wobec muzeów przygotowujących wystawy i katalogi ekspozycji. Osobną kwestią jest konieczność ochrony praw instytucji i osób trzecich w ramach udostępniania dokumentacji i informacji będącej utworami (dotyczy to z reguły dokumentacji fotograficznej, czy konserwatorskiej), co skłania muzea do udzielania licencji ograniczonych czasowo i do określonych pól eksploatacji.

Muzea są szczególnie uwrażliwione na kwestię komercyjnego korzystania z udostępnianych przez nie informacji – w tym wizualnych – wychodząc z założenia, że publikowanie ich w Internecie oraz prawnie publiczności do swobodnego fotografowania muzeów i eksponowanych w nich zbiorów<sup>1</sup> nie

łączy się z prawem do wykorzystywania ich w działalności gospodarczej bez zgody muzeum. Zasady fotografowania i wykonywania nagrań filmowych wpisywane są najczęściej do regulaminów zwiedzania muzeów, w których co do wewnątrz zastrzega się z reguły zakaz używania lamp błyskowych i dodatkowego oświetlenia (ze względu na bezpieczeństwo eksponatów), a na terenie nieruchomości muzealnych (w tym parków i ogrodów) wymagane jest co najmniej niezakłócanie ruchu turystycznego. Regulaminy ograniczają ogólne przyzwolenie muzeów na fotografowanie i nagrywanie, jeżeli służy ono celom niekomercyjnym<sup>2</sup>.

Pisząc o obecnie obowiązujących zasadach udostępniania informacji przez muzea, należy zaznaczyć, że do obowiązków tych – państwowych lub samorządowych instytucji kultury – należy również udostępnianie w myśl zasad, które określa art. 6. Ustawy o dostępie do informacji publicznej. Dzieje się to zazwyczaj za pośrednictwem internetowych Biuletynów Informacji Publicznych, stanowiących podstrony muzealnych stron www – najczęściej są to informacje o podstawach prawnych ich działania, organizacji wewnętrznej, przedmiocie działalności i kompetencjach, organach i osobach sprawujących w nich funkcje, majątku, którym dysponują, sposobach załatwiania spraw, prowadzonych rejestrach, ewidencjach itp. Muzea są także zobowiązane do udostępniania ww. informacji także w przypadku złożenia wniosku o jej udostępnienie. Pozytywne rozpatrzenie takiego wniosku nie oznacza jednoczesnego zezwolenia na jej wykorzystywanie, w tym w celach działalności gospodarczej innych podmiotów, co jest ważnym wyjątkiem wpisany do art. 23.a ust. 3. pkt 3. Ustawy o dostępie do informacji publicznej. Na jego podstawie muzea (jako instytucje kultury działające na podstawie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej) zwolnione są z obowiązku udostępniania informacji publicznej w celu ponownego wykorzystywania. Ustawa definiuje to, co pod tym pojęciem należy rozumieć, tj.: *wykorzystywanie przez osoby fizyczne, osoby prawne i jednostki organizacyjne nieposiadające osobowości prawnej, informacji publicznej lub każdej jej części, (...) w celach komercyjnych lub niekomercyjnych, innych niż jej pierwotny publiczny cel wykorzystywania, dla którego informacja została wytworzona*. Podstawą wyłączenia muzeów z obowiązku udostępniania informacji publicznej w celu ponownego wykorzystywania była Dyrektywa UE 2003/98/WE w sprawie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego<sup>3</sup> (zwana dyrektywą re-use), która jasno stanowiła, że jej przepisy nie mają zastosowania do *dokumentów będących w posiadaniu instytucji, takich jak muzea, biblioteki, archiwa, orkiestry, opery, balety i teatry*.

Taki stan rzeczy nie był jednak satysfakcjonujący dla środowisk i podmiotów zainteresowanych zasobami bibliotek, archiwów i muzeów, co skłoniło najwyższe gremia decydenckie Unii Europejskiej do wydania 26 czerwca 2013 r. Dyrektywy 2013/37/UE<sup>4</sup>, którą zmieniono na Dyrektywę 2003/98/WE, a zwłaszcza jej ust. 2. lit. f, który odtąd stanowi, iż dyrektywa nie ma zastosowania do dokumentów będących w posiadaniu jedynie tych instytucji kulturalnych, które nie są bibliotekami, muzeami i archiwami (czyli do bibliotek, muzeów i archiwów ma zastosowanie). Wyznaczono także 18 lipca 2015 r. jako termin, do którego państwa członkowskie przyjmują i opublikują przepisy ustawowe, wykonawcze i administracyjne niezbędne do wykonania niniejszej dyrektywy,

w tym mające na celu objęcie m.in. muzeów obowiązkiem umożliwiania ponownego wykorzystywania zgromadzonych w nich dokumentów *do celów komercyjnych lub niekomercyjnych*. Uzasadnienie wprowadzenia tej zmiany znajduje się w preambule dyrektywy, w której stwierdzono m.in. *biblioteki, muzea i archiwa posiadają bogaty zbiór cennych zasobów informacji sektora publicznego, (...). Te zbiory dziedzictwa kulturowego wraz z powiązаныmi z nimi metadanymi stanowią potencjalną podstawę treści cyfrowych w zakresie produktów i usług oraz mają ogromny potencjał w dziedzinie innowacyjnego ponownego wykorzystywania w takich sektorach jak edukacja i turystyka. Większe możliwości ponownego wykorzystywania publicznego dorobku kulturowego powinny pozwolić przedsiębiorstwom unijnym między innymi na wykorzystywanie jego potencjału oraz przyczynienie się do wzrostu gospodarczego i tworzenia miejsc pracy*.

Rząd RP został zatem zobowiązany do pilnego wdrożenia dyrektywy, a odpowiednie kroki legislacyjne w tym celu podjęło Ministerstwo Administracji i Cyfryzacji, które 23 maja 2014 r. przedstawiło do konsultacji publicznych *Projekt założeń projektu ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego* (dalej *Projekt założeń*)<sup>5</sup>, w których potrzebę uchwalenia nowej ustawy uzasadniono tym, iż pozwoli rozróżnić *dostęp do informacji o jej ponownego wykorzystywania*. W tym samym rozdziale *Projektu założeń* wyjaśniając to rozróżnienie, przytoczono stanowisko Komisji Europejskiej o treści: *ponowne wykorzystywanie informacji sektora publicznego oznacza wszelkie twórcze wykorzystywanie danych, np. poprzez zwiększenie wartości danych, łączenie danych z różnych źródeł w celu wytworzenia pożądanego rezultatu i rozwijanie aplikacji, zarówno w celach komercyjnych, jak i niekomercyjnych*. Dla muzeów bardziej istotne było jednak to, że *Projekt założeń* nakładał nowy obowiązek na te z nich, które są muzeami państwowymi i samorządowymi oraz to, co jest informacją, którą będą zobowiązane udostępniać do ponownego wykorzystywania. Zapisano to w części założeń dotyczącej zakresu przedmiotowego projektowanej ustawy: *informacja sektora publicznego oznacza jakąkolwiek treść lub jej część niezależnie od sposobu utrwalenia (w postaci papierowej, elektronicznej, dźwiękowej, wizualnej lub audiowizualnej)*, a pozornie precyzujący ten zakres „katalog przykładowy” określał go jako *wizerunki muzealiów, o których mowa w art. 25a Ustawy z dnia 21 stycznia 1997 r. o muzeach, oraz inne materiały służące realizacji celów, o których mowa w art. 1 tej ustawy*.

Zwłaszcza druga część zdania z katalogu dotyczącego muzeów budziła kontrowersje, gdyż należało założyć, że informacją podlegającą ponownemu wykorzystywaniu w muzeach będzie wszystko to, co w nich jest wytwarzane. Rodziło to obawę, że po wejściu w życie ustawy zakres wniosków będzie wręcz nieograniczony i tylko ewentualnie sędzieza odwoławcza i orzecznictwo sądów administracyjnych będzie sposobem ustalenia, jaka informacja w muzeach istotnie podlega obowiązkowi udostępniania do ponownego wykorzystywania, a jaka nie. Obawa ta, to tylko jedna z kwestii, jaką w toku konsultacji podniosły muzea oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, i które znalazły się w zestawieniu łącznie ok. 180 uwag wykonanych po zakończeniu konsultacji przez MAiC. Inne podniesione wówczas przez MKiDN i muzea problemy dotyczyły:

- zastrzeżeń co do możliwości udostępniania do ponownego wykorzystywania informacji będącej utworami objętymi ochroną prawną-autorską, tak ze względu na potencjalną trudność w podjęciu przez muzea szybkich i efektywnych działań na rzecz wyjaśnienia charakteru i zakresu praw do nich, jak i niepewność co do tego, czy udostępnianie powinno dotyczyć utworów, co do których prawidłowo nabyto prawa majątkowe, ale z nabycia wtórnego (w tym od pracowników), co rodzi perspektywę potencjalnych roszczeń ich autorów,
- niejasności co do zakresu odpowiedzialności muzeów za udostępnienie do ponownego wykorzystywania utworów, co do których pojawić się mogą roszczenia z tytułu naruszenia praw autorskich (w wyniku ich nieprawidłowego uprzedniego ustalenia) lub inne roszczenia dotyczące np. naruszenia prawa do wizerunków eksponowanych w muzeach publicznych obiektów będących depozytem osób i instytucji prywatnych, w tym zagranicznych, których nie dotyczą regulacje UE,
- konieczności wypracowania jasnych metod obliczania opłat za udostępnianie, które w muzeach będą mogły na zasadzie wyjątku przekraczać *koszty wytwarzania, przechowywania, przygotowania, przekazywania, ochrony i ustalania praw* i zawierać *rozsądny zwrot z inwestycji*, w tym pytanie o zakres zastosowania w Polsce wytycznych Komisji Europejskiej w sprawie zalecanych opłat za ponowne wykorzystywanie dokumentów<sup>6</sup>,
- konieczności wdrożenia w muzeach sformalizowanych procedur udostępniania z uwzględnieniem procedury administracyjnej z określonymi zasadami rozpatrywania wniosków, określania na ich podstawie warunków udostępnienia (w tym finansowych) i wydawaniem decyzji, z decyzjami odmownymi włącznie, oznaczającymi procedurę instancyjnej kontroli poprawności decyzji w ramach skarg do sądów administracyjnych.

To wszystko rodziło także wątpliwość, czy przewidywany w *Projekcie założeń* trzymiesięczny okres przejściowy, w którym muzea będą musiały przystosować się do nowej roli i nowych zasad udostępniania nie jest zbyt krótkim – także ze względu na spodziewane, a bliżej niedookreślone dla muzeów koszty realizacji ustawy.

Wynik konsultacji publicznych oraz towarzyszącej ich podsumowaniu konferencji uzgodnieniowej (10–11 lipca 2014 r.) opisane zostały w raporcie z dnia 23 lipca 2014 r. dostępnym na stronie BIP MAiC<sup>7</sup>. Liczne uwagi, które spowodowały dokonanie zmian w *Projekcie założeń* wymusiły przekazanie ich ponownie do uzgodnień międzyresortowych i konsultacji publicznych, których wyniki omówiono w dniach 19 i 23 grudnia 2014 r. podczas drugiej konferencji uzgodnieniowej. Raport z konsultacji datowany na 13 stycznia 2015 r.<sup>8</sup> odnotował uwagi MKiDN i muzeów dotyczące m.in.: konieczności doprecyzowania przykładowego katalogu informacji sektora publicznego w muzeach (łącznie z propozycją brzmienia tej części katalogu); propozycji wprowadzenia wyłączeń i ograniczeń ponownego wykorzystywania ze względu na: ryzyko tworzenia falsyfikatów dzieł sztuki oraz potencjalne ułatwienie ich kradzieży przez udostępnianie kopii wzorcowych odwzorowań cyfrowych; konieczności ochrony informacji o muzealiach służącej zapewnieniu ich bezpieczeństwa; potrzeby wyeliminowania ewentualnych roszczeń ze strony właścicieli depozytów i wobec zbiorów muzealnych objętych

roszczeniami reprivatyzacyjnymi; postulatu wprowadzenia zapisów wyraźnie określających, że zakres ustawy nie obejmuje informacji, do których prawa własności intelektualnej przysługują osobom trzecim; postulatu, aby wysokość opłat za ponowne wykorzystywanie była uzależniona od tego, czy informacja będzie wykorzystywana w celu komercyjnym czy niekomercyjnym (z preferencyjnym traktowaniem tego drugiego) i wreszcie postulatu 12-miesięcznego *vacatio legis* ustawy dla muzeów, uwzględniającego ich stan organizacyjny i możliwości wykonawcze (finansowe).

Już 27 stycznia 2015 r. opracowano kolejną wersję *Projektu założeń*, która zawierała wiele zmian postulowanych przez MKiDN i muzea, w tym: zaproponowany przez nie katalog przykładowy *informacji sektora publicznego, które są w posiadaniu muzeów*; wyłączenie z udostępniania informacji nt. depozytów, o ile ich właściciele umownie wyłączyli możliwość udostępniania ich kopii lub określonego zakresu informacji na ich temat oraz informacji sektora publicznego, do których prawa własności intelektualnej przysługują osobom trzecim; możliwość stawiania warunków dotyczących ograniczenia ponownego wykorzystywania informacji w działalności komercyjnej ze względu na charakter posiadanych zasobów (np. charakter martyrologiczny, godła, herby lub barwy narodowe, a także hymn narodowy, reprodukcje polskich orderów, odznaczeń lub odznak honorowych, odznak lub odznak wojskowych bądź innych oficjalnych lub powszechnie używanych odznaczeń i odznak) oraz ograniczenie warunków ponownego wykorzystywania tylko do działalności niekomercyjnej w przypadku informacji sektora publicznego dotyczącej zbiorów o nieustalonym statusie, objętych roszczeniami prawnowłasnościowymi osób trzecich, a także informacji sektora publicznego nie będących własnością podmiotu zobowiązanego, ale znajdujących się w czasowym depozycie (np. z tytułu wypożyczenia); możliwość nakładania przez muzea opłat uwzględniających *rozsądny zwrot z inwestycji* w przypadku udostępniania do ponownego wykorzystywania w celach komercyjnych i niekomercyjnych innych niż cel badawczy, naukowy i edukacyjny.

*Projekt założeń* z 29 stycznia 2015 r. został skierowany pod obrady Komitetu Rady Ministrów ds. Cyfryzacji i, po jego opinii z 4 marca 2015 r. został, wraz z protokołem rozbieżności, przyjęty przez Komitet Rady Ministrów ds. Europejskich. Rozbieżności koncentrowały się na kwestii kosztów finansowych wejścia w życie ustawy i zbyt krótkiego okresu dostosowawczego (ta uwaga MKiDN należąca na 12 miesięcy *vacatio legis* uporczywie była odrzucana ze względu na uznanie propozycji za *narażającą Polskę na odpowiedzialność za nieterminowe implementowanie dyrektywy*). Pod obrady Komitetu Stałego Rady Ministrów trafiła wersja *Projektu założeń* z 6 marca 2015 roku. Komitet rozpatrzył ją na posiedzeniu 19 marca 2015 r. decydując o skierowaniu do Ministra Administracji i Cyfryzacji wraz z wnioskiem, by rozważył *możliwość dalszego procedowania dokumentu w formie nowelizacji projektu ustawy o informacji publicznej, ograniczonego treściowo tylko do zakresu implementacji dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2003/98/WE*<sup>9</sup>. Minister odpowiedział na wniosek pismem z 23 kwietnia 2015 r. obszernie uzasadniając potrzebę osobnej regulacji i wnosząc o ponowne rozpatrzenie projektu przez Komitet<sup>10</sup>. Jak wynika z informacji dostępnych na stronie Rządowego Centrum Legislacji, projekt został przyjęty przez Komitet Stały 16 lipca 2015 r., Rada

Ministrów podjęła zaś uchwałę o jego przyjęciu na posiedzeniu w dniu 4 sierpnia 2015 r.<sup>11</sup> w ww. wersji, która została upubliczniona na stronie Rządowego Centrum Legislacji z datą 6 marca 2015 r.<sup>12</sup>, i która zawiera uzgodnione w toku rozmów i konsultacji z MKiDN zmiany, jak np.:

- wskazanie informacji sektora publicznego, które są w posiadaniu muzeów, tj.: *wizerunki muzealiów w myśl art. 25a Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 2012 r. poz. 987) oraz powiązane z nimi treści powstałe w wyniku realizacji celów, o których mowa w art. 1 tej ustawy*) takie jak: *dokumentacja wizualna muzealiów (fotografie, skany) będąca ich odwzorowaniem spełniającym funkcje wyłącznie rejestracyjne; informacje identyfikacyjne muzealiów zawarte w inwentarzach i kartach ewidencyjnych sporządzanych zgodnie z rozporządzeniem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (Dz.U. Nr 202, poz. 2073), opisy muzealiów i ich kolekcji sporządzane na potrzeby wystaw stałych i czasowych oraz informacje i komunikaty prasowe dotyczące muzealiów i ich kolekcje, informacje o wartościach i treściach muzealiów, informacje dotyczące wystaw stałych i czasowych, zajęć, wydarzeń i programów edukacyjnych oraz działalności wydawniczej i poszczególnych publikacji muzeum, w tym informacje dotyczące planowania, realizacji i treści wystaw stałych i czasowych, zajęć, wydarzeń i programów edukacyjnych oraz publikacji, informacje zawarte w spisach i ewidencjach na temat muzealiów.*
- zaznaczenie, iż przepisy projektowanej ustawy nie będą miały zastosowania do *informacji sektora publicznego powiązanych z obiektami będącymi depozytami znajdującymi się w posiadaniu podmiotu zobowiązanego* [tj. np. muzeum], *o ile ich właściciele umownie wyłączyli możliwość ich udostępniania w całości lub w określonym zakresie i informacji sektora publicznego, do których prawa własności intelektualnej przysługują osobom trzecim (...).* z wyjaśnieniem, że dla muzeów w praktyce oznacza to, iż *ponownemu wykorzystywaniu (...) podlegać będą informacje sektora publicznego, które nigdy nie podlegały ochronie prawno-autorskiej lub które takiej ochronie podlegały, ale do których autorskie prawa majątkowe już wygasły,*
- w zakresie warunków ponownego wykorzystywania – zastrzeżenie m.in., że *w przypadku informacji sektora publicznego o nieustalonym statusie objętych roszczeniami prawnowłasnościowymi osób trzecich, a także informacji sektora publicznego nie będących własnością podmiotu zobowiązanego, ale znajdujących się w czasowym depozycie (np. z tytułu wypożyczenia), powinno być dopuszczalne fakultatywne ograniczenie warunków ponownego wykorzystywania tylko do działalności niekomercyjnej,*
- w zakresie opłat *proponuje się upoważnić ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego do wydania w porozumieniu z ministrem właściwym do spraw informatyzacji rozporządzenia określającego maksymalne stawki opłat możliwych do pobierania przez muzea za udostępnianie informacji sektora publicznego do ponownego wykorzystywania ograniczone do kosztów gromadzenia, produkowania, reprodukowania, rozpowszechniania, ochrony i ustalania praw wraz z rozsądnym zwrotem z inwestycji,*

- w ustawie o muzeach proponuje się wprowadzenie *przepisu ograniczającego dostęp do informacji o muzealiach służących zapewnieniu ich bezpieczeństwa ze względu na ochronę przed zagrożeniem pożarowym, kradzież i innego rodzaju niebezpieczeństwo, które grozi zniszczeniem lub utratą zbiorów*.

Niestety – utrzymano w *Projekcie założeń 3-miesięczny okres na dostosowanie się muzeów państwowych i samorządowych, bibliotek publicznych i naukowych oraz archiwów państwowych do określonych w projektowanej ustawie za-*

*sad udostępniania w celu ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego*, co uznać należy za potencjalnie wielkie wyzwanie dla muzeów, które po wejściu w życie ustawy o ponownym wykorzystaniu informacji sektora publicznego (jej projekt opracowywany jest przez RCL), mogą być zaskoczone skalą skierowanych wobec nich oczekiwań i żądań, o ile uprzednio nie przygotują się do jej wdrożenia studiując już teraz dostępne akty prawne i chociażby niniejszy artykuł, który sygnalizuje zakres ich nowych zadań i odpowiedzialności.

**Streszczenie:** Artykuł wprowadza do problematyki dotyczącej konsekwencji, jakie poniosą muzea w wyniku rychłego wdrożenia w Polsce tzw. dyrektywy re-use. Dyrektywa ta, po nowelizacji w 2013 r., rozszerzyła na muzea, biblioteki i archi-

wa (tzw. sektor „BAM”) obowiązek udostępniania – także podmiotom działającym w celach komercyjnych – zgromadzonej w tych instytucjach, szeroko rozumianej informacji publicznej, czyli każdej treści, niezależnie od sposobu jej utrwalenia.

**Słowa kluczowe:** informacja publiczna, cele i zadania muzeów, komercja.

## Przypisy

- <sup>1</sup> O zasadach fotografowania w muzeach i o dotyczącym tej sprawy wyroku Sądu Ochrony Konkurencji i Konsumentów z dnia 5 marca 2010 r. (sygn. akt XVII Am C 1145/09) na stronach Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, <http://nimoz.pl/pl/aktualnosci/informacje/fotografowanie-w-muzeach-1> [dostęp: 13.07.2015].
- <sup>2</sup> Por.: Regulamin zwiedzania Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum Rezydencji Królów i Rzeczypospolitej, <https://www.zamek-krolewski.pl/zwiedzanie/jak-zwiedzac> [dostęp: 12.07.2015]; Regulamin zwiedzania Muzeum Narodowego w Poznaniu, [http://www.mnp.art.pl/fileadmin/pliki/MNP/Przewodnik/MNP\\_REGULAMIN\\_ZWIEDZANIA.pdf](http://www.mnp.art.pl/fileadmin/pliki/MNP/Przewodnik/MNP_REGULAMIN_ZWIEDZANIA.pdf) [dostęp: 12.07.2015]; Zwiedzanie Explozeum [Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy], <http://muzeum.bydgoszcz.pl/artykuly/76,5578> [dostęp: 12.07.2015]; Regulamin zwiedzania ekspozycji w oddziałach Muzeum Narodowego w Kielcach, [http://mnki.pl/pl/zwiedzanie/regulamin\\_zwiedzania/](http://mnki.pl/pl/zwiedzanie/regulamin_zwiedzania/) [dostęp: 12.07.2015].
- <sup>3</sup> Dyrektywa 2003/98/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 17 listopada 2003 r. w sprawie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego, Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej L 345/90.
- <sup>4</sup> Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2013/37/UE z dnia 26 czerwca 2013 r. zmieniająca dyrektywę 2003/98/WE w sprawie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego, Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej L 175/1.
- <sup>5</sup> Ministerstwo Administracji i Cyfryzacji, Wykorzystywanie informacji sektora publicznego: Zaczynamy konsultacje założeń do ustawy o re-use, <https://mac.gov.pl/aktualnosci/wykorzystywanie-informacji-sektora-publicznego-zaczynamy-konsultacje-zalozen-do-ustawy-o> [dostęp: 14.07.2015].
- <sup>6</sup> Obwieszczenia Komisji – Wytoczne w sprawie zalecanych licencji standardowych, zbiorów danych i opłat za ponowne wykorzystywanie dokumentów, 24 lipca 2014 r., Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej 2014/C 240/01.
- <sup>7</sup> Por. Raport na podstronie MAiC, pt. *Projekt założeń projektu ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego*, <http://mac.bip.gov.pl/projekty-aktow-prawnych/projekt-zalozen-projektu-ustawy-o-ponownym-wykorzystywaniu-informacji-sektora-publicznego.html> [dostęp: 15.07.2015].
- <sup>8</sup> *Ibidem.*, Raport z konsultacji publicznych *Projekt założeń projektu ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego* z 13 stycznia 2015 r.
- <sup>9</sup> *Wyciąg z protokołu ustaleń nr 11/2015 posiedzenia Stałego Komitetu Rady Ministrów w dniu 19 marca 2015 r.* na stronie RCL, Rządowy Proces Legislacyjny, <http://legislacja.rcl.gov.pl/projekt/220632/katalog/220663#220663> [dostęp: 15.07.2015].
- <sup>10</sup> *Ibidem.*
- <sup>11</sup> Komunikat na stronie MAiC z 4 sierpnia 2014 r. *Rada Ministrów przyjęła założenia do projektu ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego* <https://mac.gov.pl/aktualnosci/rada-ministrow-przyjela-zalozenia-do-projektu-ustawy-o-ponownym-wykorzystywaniu> [dostęp: 12.08.2015].
- <sup>12</sup> Strona RCL, Rządowy Proces Legislacyjny, *Projekt założeń projektu ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego* z dnia 6 marca 2015 r.

## dr Piotr Szpanowski

Archeolog, absolwent UW, (2014) stopień doktora na Wydziale Ogrodnictwa, Biotechnologii i Architektury Krajobrazu SGGW; (od 1997) pracownik administracji ochrony zabytków, (od 2002) pracownik Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; (od 2015) zastępca dyrektora Departamentu Dziedzictwa Kulturowego MKiDN.

Muz., 2015(56): 235-238  
Rocznik, pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2015  
data akceptacji – 03.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1147860

# MUZEA A ORGANIZACJE POZARZĄDOWE. ASPEKTY PRAWNE

## MUSEUMS AND NON-GOVERNMENTAL ORGANISATIONS. LEGAL ASPECTS

**Rafał Golał**

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Abstract:** Both museums and non-governmental organisations are non-profit organisations. This suggests we should consider the relationship between them in terms of laws regulating museums and non-governmental organisations (Acts of law: on Museums, on Public Benefit and Volunteer Work, on Foundations and Law on Associations).

Non-governmental organisations, including foundations and associations, may, as entities endowed with legal personality, set up museums. Museums of non-governmental organisations are organisational entities having no legal personality, thus rights and obligations resulting from running those museums are the rights and obligations of the non-governmental organisations as their founders. Among others this concerns the property of museum objects vested in foundations and associations running their own museums, as well as obligations related to protecting and evidencing museum collections. The Act of Law on Museums takes into account the particular status of museums without legal personality, including museums of non-governmental

organisations, e.g. in view of their regulations to which the provisions of the statutes of museums are applicable.

Apart from setting up museums, non-governmental organisations may engage in museum activity through cooperating with museums set up by other entities, in particular with state and local government museums. Cooperation in this field generally related to those foundations and associations which among their statutory aims have tasks related to the area culture and national heritage, in particular with the protection of monuments and the development of museology.

In particular, foundations may be established by persons interested in running an activity for public benefit in order to financially support museology or particular museums, whereas, associations may be created to gather people of common interests and needs, including people of given professions, related to the museum's activity or enthusiasts for given towns or regions to which given museums, e.g. regional ones are devoted.

**Keywords:** Non-governmental organisations, cooperation, foundations associations, museums run by non-governmental organisations.

Relacje muzeów z organizacjami pozarządowymi mogą być zasadniczo rozpatrywane w dwóch aspektach:

- po pierwsze organizacje pozarządowe mogą występować w roli założycieli, tworzących muzea.
- drugą podstawową perspektywę relacji muzeów z organizacjami pozarządowymi stanowi ich współpraca w realizacji własnych celów statutowych.

Omówienie dwóch powyższych aspektów poprzedzone zostanie przybliżeniem pojęcia organizacji pozarządowej (jej prawnego statusu) oraz zestawieniem muzeów i organizacji pozarządowych, biorąc pod uwagę przedmiot ich działalności.

## Zakres podmiotowy organizacji pozarządowych

Podstawową regulacją dla organizacji pozarządowych jest Ustawa z dnia 24 kwietnia 2003 r. o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie (Dz. U. z 2014 r. poz. 1118 z późn. zm.). Zgodnie z art. 3 ust. 2 tej ustawy organizacjami pozarządowymi są, niebędące jednostkami sektora finansów publicznych w rozumieniu ustawy o finansach publicznych oraz niedziałające w celu osiągnięcia zysku, osoby prawne oraz jednostki organizacyjne nieposiadające osobowości prawnej, którym odrębna ustawa przyznaje zdolność prawną, w tym fundacje i stowarzyszenia.

Okazuje się zatem, że definicja organizacji pozarządowych ma szeroki zakres. Jej analiza skłania do wniosku, że wśród organizacji pozarządowych wyróżnić można dwa następujące przedziały podmiotowe.

Z jednej strony organizacjami tymi są, wyraźnie wskazane z nazwy w ramach powyższej definicji, fundacje i stowarzyszenia. Status ich regulują w sposób szczególnie odrębne ustawy: Ustawa z dnia 6 kwietnia 1984 r. o fundacjach (Dz. U. z 1991 r. Nr 46, poz. 203 z późn. zm.) oraz Ustawa z dnia 7 kwietnia 1989 r. Prawo o stowarzyszeniach (Dz. U. z 2001 r. Nr 79, poz. 855 z późn. zm.).

Z drugiej strony za organizacje pozarządowe uznawać należy inne podmioty, spełniające wskazane wyżej przesłanki definicyjne, np. partie polityczne i związki zawodowe (por. art. 3 ust. 4 ustawy o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie).

Fundacje i stowarzyszenia mogą uzyskać kwalifikowany status jako organizacje pożytku publicznego, z których działalnością wiążą się określone rygory sprawozdawcze, ale również przywileje, w tym uprawnienie do otrzymywania 1% podatku dochodowego od osób fizycznych, zgodnie ze wskazaniem podatnika. Organizacjom pożytku publicznego poświęcony jest Rozdział 3 Działu II Ustawy o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie (por. art. 20 i nast. tej ustawy).

W przeciwieństwie do muzeów każda organizacja pozarządowa ma status odrębnego podmiotu prawa, występującego samodzielnie w obrocie prawnym. Fundacje i stowarzyszenia wpisywane do Krajowego Rejestru Sądowego są osobami prawnymi. Jeżeli chodzi o muzea, to osobami prawnymi są tylko te z nich, które mają status instytucji kultury, wpisanych do rejestru tych instytucji, prowadzonego przez właściwego organizatora państwowego albo samorządowego.

## Zakres działalności organizacji pozarządowych i muzeów

Cechą wspólną muzeów i organizacji pozarządowych w aspekcie przedmiotowym jest to, że nie są one tworzone w celach niezarobkowych. Muzeum to bowiem jednostka organizacyjna, nienastawiona na osiągnięcie zysku (art. 1 Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach - Dz. U. z 2012 r. poz. 987). Podobnie organizacje pozarządowe, co wynika z przytoczonej powyżej ich definicji, są podmiotami o charakterze niezarobkowym, skoro nie działają w celu osiągnięcia zysku.

Mimo tego niezarobkowego charakteru, zarówno w przypadku muzeów, jak również organizacji pozarządowych, możliwe jest prowadzenie działalności gospodarczej, co wyraźnie dopuszczają obowiązujące przepisy (art. 9 Ustawy o muzeach, art. 9 Ustawy o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie, art. 5 ust. 1 i 5 Ustawy o fundacjach oraz art. 34 Prawa o stowarzyszeniach).

Jeśli muzeum albo organizacja pozarządowa prowadzi działalność gospodarczą, wpływy z niej zasilają realizację ich podstawowych celów statutowych. Działalność gospodarcza ma zatem w ich przypadku charakter działalności wspierającej i ubocznej.

Odnosnie do muzeów, ich działalność gospodarcza określona jest jako działalność dodatkowa, prowadzona w celu finansowania działalności określonej w art. 2 Ustawy o muzeach, polegającej w pierwszej kolejności na gromadzeniu zabytków. Fundacje mogą prowadzić działalność gospodarczą w rozmiarach służących realizacji ich celów (art. 5 ust. 5 zdanie 1 Ustawy o fundacjach). Podobnie dochód z działalności gospodarczej stowarzyszenia służy realizacji celów statutowych i nie może być przeznaczony do podziału między jego członków (art. 34 zdanie 2 Prawa o stowarzyszeniach).

Biorąc pod uwagę działalność podstawową muzeów i organizacji pozarządowych zauważyć należy, że w obu przypadkach jest to działalność społecznie użyteczna, ukierunkowana na zaspokajanie określonych potrzeb obywateli. Podczas jednak, gdy muzea są jednostkami wyspecjalizowanymi przedmiotowo, aktywnymi przede wszystkim w obszarze działalności kulturalnej, w tym głównie w zakresie ochrony i upowszechniania kultury, organizacje pozarządowe, w tym fundacje i stowarzyszenia, mają bardzo zróżnicowany przedmiotowo zakres zadań, wśród których zadania ze sfery kultury stanowią tylko jeden z wielu zakresów działalności. W związku z tym, rozpatrując relacje muzeów i organizacji pozarządowych, na uwagę zasługują głównie organizacje działające w sferze kultury lub w zakresie zbieżnym z celami muzeów, które nie ograniczają się do spraw kultury (muzea działają również w obszarach edukacji i nauki).

Analizując zakresy zadań publicznych, wyszczególnione w art. 4 ust. 1 Ustawy o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie, z punktu widzenia działalności muzeów istotne są w szczególności zadania realizowane przez organizacje pozarządowe w następujących zakresach: 1) podtrzymywania i upowszechniania tradycji narodowej, pielęgnowania polskości oraz rozwoju świadomości narodowej, obywatelskiej i kulturowej, 2) działalności na rzecz mniejszości narodowych i etnicznych oraz języka regionalnego, 3) nauki, szkolnictwa wyższego, edukacji, oświaty i wychowania, 4) kultury, sztuki, ochrony dóbr kultury i dziedzictwa narodowego, 5) ochrony dziedzictwa przyrodniczego oraz 6) turystyki i krajo-

Po drugie muzea publiczne mogą współpracować z organizacjami pozarządowymi, które co prawda nie utworzyły swoich muzeów, ale których cele statutowe są zbieżne z celami statutowymi muzeów. W tym kontekście trzeba zaznaczyć, że współpracę taką należy oceniać biorąc pod uwagę to, że muzea publiczne (państwowe i samorządowe) oraz organizacje pozarządowe mają odmienny status w aspekcie finansowym. Mianowicie muzea publiczne są jednostkami sektora finansów publicznych albo wchodzi w skład tego rodzaju jednostek. Jest to o tyle istotne, że jednostki sektora finansów publicznych stosować muszą zasady gospodarki finansowej, określone w Ustawie z dnia 27 sierpnia 2009 r. o finansach publicznych (Dz. U. z 2013 r. poz. 885 z późn. zm.), które w przypadku muzeów, działających w formule instytucji kultury, uzupełniają szczególne zasady w tym zakresie, przewidziane w Rozdziale 3 Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2012 r. poz. 406 z późn. zm.). Z kolei organizacje pozarządowe, w tym fundacje i stowarzyszenia, to podmioty spoza sektora finansów publicznych.

Współpraca między muzeami publicznymi a organizacjami pozarządowymi musi wobec tego uwzględniać, wynikające z powyższych ustaw, rygory prawne. Na przykład zgodnie z art. 45 Ustawy o finansach publicznych nie dopuszcza się tworzenia fundacji ze środków publicznych. Ponieważ środki,

którymi dysponuje publiczne muzeum są środkami publicznymi, z przepisu tego wynika, że muzeum to nie może założyć własnej fundacji. Oczywiście mogą funkcjonować fundacje, których celem, nawet wyłącznym, jest finansowe wspieranie określonego muzeum, z tym że muszą to być fundacje tworzone z inicjatywy zewnętrznych podmiotów, np. osób fizycznych lub przedsiębiorców.

Szczególny status pod tym względem ma fundacja Ossolineum, ustanowiona przez odrębną Ustawę z dnia 5 stycznia 1995 r. o fundacji – Zakład Narodowy imienia Ossolińskich (Dz. U. Nr 23, poz. 121 z późn. zm.). Wśród celów tej fundacji znajdują się m.in. zadania muzealne, na realizację których Ossolineum otrzymuje dotacje z budżetu państwa.

Szczególny przypadek relacji między muzeami publicznymi, mającymi status instytucji kultury, a stowarzyszeniami wynika z art. 15 ust. 1 Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Chodzi o powoływanie i odwoływanie dyrektorów tego rodzaju muzeów, które co do zasady wymagają zasięgnięcia opinii m.in. stowarzyszeń zawodowych i twórczych, właściwych ze względu na rodzaj działalności prowadzonej przez instytucję (muzeum). Opiniowanie takie nie jest jednak zgodnie z powyższym przepisem konieczne w przypadku wyłonienia kandydata na dyrektora w drodze konkursu.

**Streszczenie:** Muzea i organizacje pozarządowe łączy niezarobkowy charakter ich działalności. Daje to podstawy do rozważania wzajemnych relacji między nimi. Można je rozpatrywać w kontekście przepisów regulujących muzea i organizacje pozarządowe (przepisy ustaw: o muzeach, o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie, o fundacjach oraz Prawa o stowarzyszeniach).

Organizacje pozarządowe, w tym fundacje i stowarzyszenia, mogą jako podmioty wyposażone w osobowość prawną tworzyć muzea. Muzea organizacji pozarządowych są jednostkami organizacyjnymi pozbawionymi odrębnej podmiotowości prawnej, wobec czego prawa i obowiązki, związane z prowadzeniem tych muzeów, są prawami i obowiązkami organizacji pozarządowych jako ich założycieli. Dotyczy to m.in. własności muzealiów, przysługującej fundacjom i stowarzyszeniom, prowadzącym własne muzea oraz obowiązków związanych z ochroną i ewidencjonowaniem zbiorów muzealnych. Ustawa o muzeach uwzględnia szczególny status muzeów nieposiadających osobowości prawnej, w tym muzeów organizacji pozarządowych, np. w aspekcie regulaminów tych muzeów,

do których stosuje się odpowiednio przepisy o statutach muzeów.

Poza tworzeniem muzeów organizacje pozarządowe mogą angażować się w działalność muzealną poprzez współpracę z muzeami, tworzoną przez inne podmioty, w szczególności z muzeami państwowymi i samorządowymi. Współdziałanie w tym muzealnym zakresie dotyczy zasadniczo tych fundacji i stowarzyszeń, które w zakresie swoich celów statutowych mają realizację zadań związanych ze sferą kultury i dziedzictwa narodowego, w tym zwłaszcza z ochroną zabytków lub rozwojem muzealnictwa.

W szczególności fundacje mogą być tworzone przez osoby zainteresowane prowadzeniem działalności pożytku publicznego w celu finansowego wspierania muzealnictwa lub określonych muzeów. Stowarzyszenia mogą zaś powstawać w celu grupowania osób o wspólnych zainteresowaniach i potrzebach, w tym osób wykonujących określone zawody, związane z działalnością muzeów albo osób będących miłośnikami określonych miejscowości lub regionów, którym poświęcone są konkretne muzea, np. regionalne.

**Słowa kluczowe:** organizacje pozarządowe, współpraca, fundacje, stowarzyszenia, muzea organizacji pozarządowych.

#### Rafał Gołat

Radca prawny, zatrudniony w Biurze Obsługi Prawnej MKiDN; arbiter Sądu Polubownego do Spraw Domen Internetowych przy Polskiej Izbie Informatyki i Telekomunikacji; autor licznych publikacji prasowych i książkowych na tematy związane z prawem kultury, własności intelektualnej, cywilnym, gospodarczym i podatkowym.

znawstwa (art. 4 ust. 1 pkt 4, 5, 14, 16, 18 i 19 Ustawy o organizacji pożytku publicznego i o wolontariacie).

Wśród społecznie użytecznych celów, dla realizacji których mogą być ustanawiane fundacje, wskazane zostały m.in. kultura i sztuka oraz opieka nad zabytkami (art. 1 Ustawy o fundacjach).

W przeciwieństwie do fundacji, stanowiących wyposażone w osobowość prawną masy majątkowe, stowarzyszenia są organizacjami członkowskimi, których istotę stanowi zrzeszanie się osób zainteresowanych realizacją wspólnych celów. Prawo o stowarzyszeniach nie wyszczególnia ich przedmiotowo, stwierdzając jedynie, że stowarzyszenie samodzielnie określa swoje cele, co znajduje odzwierciedlenie w treści jego statutu (art. 2 ust. 2 i art. 10 ust. 1 pkt 3 Prawa o stowarzyszeniach). Mogą to być cele związane z kulturą, w tym z ochroną zabytków lub działalnością muzeów.

Szczególne status mają stowarzyszenia zawodowe, grupujące osoby wykonujące określone zawody, w tym muzealników, a także stowarzyszenia środowiskowe lub regionalne, zrzeszające osoby zainteresowane celami zbieżnymi z działalnością muzeów, np. stowarzyszenia miłośników określonych miejscowości, czy historycznych lub geograficznych obszarów, którym poświęcone są muzea regionalne.

## Organizacje pozarządowe jako podmioty tworzące muzea

Podstawową bazę muzealną w Polsce stanowią muzea publiczne – państwowe oraz samorządowe. Obok nich działa wiele muzeów tworzonych przez inne podmioty, w tym organizacje pozarządowe. Takie zróżnicowanie założycieli muzeów określa wyraźnie art. 5 ust. 1 Ustawy o muzeach, zgodnie z którym muzea mogą być tworzone m.in. przez osoby prawne oraz jednostki organizacyjne nieposiadające osobowości prawnej, a więc np. przez fundacje i stowarzyszenia.

W przeciwieństwie do muzeów publicznych, wpisanych do rejestru instytucji kultury, będących samodzielnymi osobami prawnymi, muzea tworzone przez organizacje pozarządowe nie mają odrębnej podmiotowości prawnej. Muzeum utworzone np. przez stowarzyszenie stanowi wyodrębnioną jednostkę organizacyjną, ale podmiotem praw i obowiązków, związanych z prowadzeniem muzeum, jest założyciel muzeum, czyli organizacja pozarządowa, która je utworzyła.

Muzea tworzone przez organizacje pozarządowe, w tym fundacje i stowarzyszenia, mają zatem szczególny status. Na gruncie prawnym przejawia się on w tym, że część przepisów Ustawy o muzeach do tych muzeów nie znajduje zastosowania, inne zaś przepisy tej ustawy stosuje się do nich odpowiednio. Są także przepisy Ustawy o muzeach, które do muzeów organizacji pozarządowych stosuje się dlatego, że mają one ogólne odniesienie, czyli dotyczą wszystkich muzeów.

W Ustawie o muzeach, nie mają zastosowania do muzeów tworzonych przez organizacje pozarządowe te przepisy, które wyraźnie odniesione zostały do muzeów państwowych lub samorządowych. Na przykład są to art. 11 Ustawy o muzeach, regulujący działanie rad muzeów w muzeach państwowych i samorządowych oraz art. 26 Ustawy o muzeach, określający zasady likwidacji muzeów samorządowych.

Przykładem przepisów, które do muzeów tworzonych przez organizacje pozarządowe znajdują odpowiednie zastosowa-

nie są ust. 1-4 art. 6 Ustawy o muzeach. Są to przepisy regulujące statuty muzeów, które stosuje się odpowiednio do regulaminów muzeów nieposiadających osobowości prawnej, a więc m.in. do muzeów zakładanych przez fundacje i stowarzyszenia. Z odesłania tego wynika m.in., że organizacje pozarządowe zainteresowane założeniem muzeum, zobowiązane są do uzgodnienia jego regulaminu z ministrem kultury i dziedzictwa narodowego (art. 6 ust. 1 w związku z ust. 5 zdanie 2 Ustawy o muzeach).

W Ustawie o muzeach są też przepisy, które w sposób szczególny uwzględniają specyfikę tego rodzaju muzeów, niebędących osobami prawnymi. Na ich potrzeby odrębnie zdefiniowane zostały muzealia. Zgodnie z art. 21 ust. 1a Ustawy o muzeach, w przypadku muzeum nieposiadającego osobowości prawnej, muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości stanowiące własność podmiotu, który utworzył muzeum, oraz wpisane do inwentarza muzealiów. Jeśli zatem np. fundacja, mająca swoje muzeum, nabywa do jego zbiorów określony zabytek, stanowił on będzie z formalno-prawnego punktu widzenia własność fundacji, z tym że dla uzyskania statusu muzealium zabytek ten powinien zostać nie tylko przekazany do muzeum, ale także wpisany do prowadzonego w muzeum inwentarza muzealiów (księgi inwentarzowej).

Wiele przepisów ma ogólne zastosowanie, tzn. dotyczą one wszystkich muzeów, niezależnie od tego, przez kogo zostały utworzone. Na uwagę zasługują w tym kontekście m.in. przepisy dotyczące zabezpieczania i ewidencjonowania zbiorów muzealnych (por. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 września 2014 r. w sprawie zabezpieczania zbiorów muzeum przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym ich zniszczeniem lub utratą – Dz. U. z 2014 r. poz. 1240 oraz Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach – Dz. U. Nr 202, poz. 2073).

## Współpraca muzeów z organizacjami pozarządowymi

Oдноśnie współpracy muzeów z organizacjami pozarządowymi istotna jest zwłaszcza współpraca tych organizacji z muzeami publicznymi, czyli państwowymi i samorządowymi. Może być ona rozpatrywana w dwóch podstawowych zakresach.

Po pierwsze w grę wchodzi współpraca muzealnicza, czyli współpraca między muzeami publicznymi a organizacjami pozarządowymi, będącymi założycielami własnych muzeów (por. uwagi wyżej). Co do zasady muzea publiczne mają samodzielność podmiotową i wyposażone są w osobowość prawną, choć mogą one działać również w strukturze określonych podmiotów, np. ośrodków kultury. W takim przypadku formalnie w grę wchodzi współpraca między ośrodkiem kultury a organizacją pozarządową, np. fundacją, przy czym w praktyce współdziałanie to będzie dotyczyło dwóch jednostek muzealnych, czyli muzeum działającego w ośrodku kultury i muzeum utworzonego przez fundację.

Tego rodzaju współpraca między muzeami dotyczyć może np. organizacji wystaw i związanego z nią wypożyczania muzealiów. Zasady przenoszenia muzealiów poza teren muzeum, w tym w przypadku ich wypożyczania innym muzeom, reguluje art. 29 Ustawy o muzeach.



Muz., 2015(56): 239-245  
Rocznik, pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2015  
data akceptacji – 07.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1164719

# PRAWNE ASPEKTY EKSPONOWANIA SZCZĄTKÓW LUDZKICH W MUZEACH POLSKICH

## LEGAL ASPECTS OF PRESENTING HUMAN REMAINS IN POLISH MUSEUMS

**Emilia Jastrzębska**

Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

**Abstract:** Human remains have formed part of museum collections from the very beginning of the history of museum studies. Despite their multitude, in Polish museums also, there are still no regulations on how to deal with such precious historical material, nor is there any mention in the law on the functioning of museums. In Polish legislation, human remains are covered by three basic legal acts: the Act on Museums, the Act on Protection of Cultural Property and the Act on Cemeteries and Burials. They state that human remains may indeed be incorporated into a museum collection. However, this conclusion is rather based on the lack of contraindications, and not on a direct provision in any of the above-mentioned documents which would allow for such an action. As a result, museums are not supported

by specific legal regulations, and are left to their own devices to decide whether to incorporate human remains into their collection and how to exhibit them. Displaying them may elicit opposition from the museums' public for moral, religious, or simply aesthetic reasons. The reasons for this are various and related to diverse factors; mainly, however, they are related to the alleged lack of respect for the deceased, and the dubious way of treating corpses. Therefore, it is necessary, as in the Western world, to introduce legal regulations which would provide Polish museums with specific frameworks to consider when studying or exhibiting these museum objects which are so disturbing and emotive for some people.

**Keywords:** human remains, museum, exposition, law, ethics.

Choć obecność szczątków ludzkich w muzeach jest zjawiskiem ogólnosiwiatowym, nie wszędzie zagadnienie to spotyka się z takim samym zainteresowaniem środowiska muzealniczego. Mnogość regulacji prawnych i etycznych obowiązujących na szeroko pojętym Zachodzie, gdzie tematem zajmują się zarówno instytucje państwowe, jak

i międzynarodowe i lokalne komitety oraz same muzea, wskazuje dość jednoznacznie na złożoność problematyki związanej z eksponowaniem szczątków ludzkich, która w Polsce wydaje się być w dużej mierze niezauważana. Brak rozpoznania problemu nie oznacza jednak jego nieistnienia.

Mimo iż myśląc o szczątkach ludzkich w muzeach spo-

dziewamy się przede wszystkim szkieletów wydobytych ze starożytnych pochówków i grobowców podczas badań archeologicznych, wachlarz możliwości zetknięcia się w instytucjach kultury ze zwłokami lub ich fragmentami, w różnych fazach rozkładu, jest znacznie szerszy. Na szczątki ludzkie, w różnych formach, można się w Polsce natknąć w bardzo wielu muzeach i innych miejscach publicznych. Muzeami, w których z natury rzeczy często *gros* eksponatów stanowią zakonserwowane fragmenty ciała ludzkiego są muzea medycyny i anatomii, do których jednak w Polsce dostęp jest raczej ograniczony (zazwyczaj udostępniane są tylko studentom, uczniom i absolwentom szkół medycznych). Ekspozycje muzeów archeologicznych również nierzadko zawierają rekonstrukcje pochówków, do których aranżacji użyte są czasem oryginalne szczątki wydobyte podczas badań archeologicznych, a niekiedy ich kopie. Ekspozycje o charakterze archeologicznym lub medycznym, będące mniejszymi lub większymi częściami ciała ludzkiego z różnych okresów historycznych, pojawiają się też często na ekspozycjach w muzeach historii naturalnej. Fragmenty ciał ludzkich mogą też sporadycznie pojawić się w mniej przewidywalnych miejscach. Przykładem tego może być zakonserwowana stopa ludzka amputowana w wyniku odmrożenia jednemu z żołnierzy podczas bitwy o Stalingrad i zachowana przez operującego lekarza w celach dydaktycznych, którą niedawno można było oglądać na wystawie poświęconej bitwie w Militärhistorisches Museum der Bundeswehr w Dreźnie<sup>1</sup>. Zachowując odmrożoną stopę lekarz nie miał zapewne pojęcia, że w przyszłości jej medyczna funkcja dydaktyczna, jako preparatu, zmieni się w historyczną.

## Czym są szczątki ludzkie?

Przed jakąkolwiek analizą problemu eksponowania szczątków ludzkich w muzeach warto ustalić czym one w zasadzie są. Z pomocą przychodzi rozporządzenie Ministra Zdrowia z dnia 7 grudnia 2001 r. w sprawie postępowania ze zwłokami i szczątkami ludzkimi<sup>2</sup>. Z § 8. ust. 1. tego rozporządzenia wynika, iż do szczątków ludzkich zalicza się *popioły powstałe w wyniku spopielenia zwłok, pozostałości zwłok wydobytych przy kopaniu grobu lub w innych okolicznościach oraz części ciała ludzkiego odłączone od całości*. W niniejszym opracowaniu szczątki ludzkie będą rozumiane jako wszelkie materialne pozostałości martwego ciała ludzkiego, czyli materiał kostny, pozostałości tkanek miękkich, organów, włosów, zębów oraz paznokci pochodzące od osoby, która w momencie omawiania wyżej wymienionych szczątków jest martwa.

## Czy wolno nam je eksponować?

Kiedy wiemy już czym są szczątki ludzkie, warto zastanowić się nad zasadnością ich istnienia w kolekcjach muzealnych. Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach już w pierwszym artykule określa cel istnienia muzeum w następujący sposób: *Muzeum jest jednostką organizacyjną (...), której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym*<sup>3</sup>. Dalej czytamy, iż cele te realizuje przez różnorodne działania, wśród których na pierwszym miejscu wymienione jest *gromadzenie zabytków w statu-*

*towo określonym zakresie*<sup>4</sup>. Naturalnie w tym miejscu nasuwa się pytanie czy szczątki ludzkie mogą i powinny klasyfikowane być jako zabytki. Odpowiedź na to pytanie, choć mogłaby się wydawać prosta, jest w istocie bardzo złożona i na dzień dzisiejszy nadal niesprecyzowana, gdyż mało precyzyjnie sformułowana jest również definicja zabytku.

*Zabytek, czyli to co z dawnego bytu pozostało*, twierdził A. Brückner<sup>5</sup>. Niestety w świetle prawa nie jest to takie proste. Żeby w pełni przedstawić problematykę związaną z definicją zabytku, warto prześledzić rozwój tej definicji w ustawodawstwie polskim, gdzie pierwsze podejście do jej określenia miało miejsce już w 1918 roku. Powstały wtedy Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury zawiera artykuł o następującej treści: *Wszelkie ruchome i nieruchome dzieła świadczące o sztuce i kulturze epok ubiegłych, istniejące nie mniej niż 50 lat, korzystając z opieki prawa, zanim wpisane zostaną do inwentarza zabytków kultury i sztuki*<sup>6</sup>. Do wzmiankowanego wcześniej inwentarza zabytków, zakwalifikowane obiekty i przedmioty wpisywane były *przez właściwe organy rządowe*<sup>7</sup>. W art. 11. opisywanego dokumentu wspomniane jest również, że *dzieła ruchome istniejące mniej niż 50 lat* również w wyjątkowych sytuacjach mogą zostać wpisane do rejestru zabytków.

Kolejnym dokumentem traktującym o zabytkach i ich ochronie było podpisane przez Ignacego Mościckiego w 1928 r. Rozporządzenie o opiece nad zabytkami<sup>8</sup>. Art. 1. owego rozporządzenia definiuje zabytek jako *każdy przedmiot tak nieruchomy, jak ruchomy charakterystyczny dla pewnej epoki, posiadający wartość artystyczną, kulturalną, historyczną, archeologiczną lub paleontologiczną stwierdzoną orzeczeniem władzy państwowej*. Rozporządzenie było w mocy aż do roku 1962, kiedy powstała Ustawa o ochronie dóbr kultury<sup>9</sup>. Choć tytuł dokumentu zapowiada zmiany w stosunku do swoich poprzedników i rozszerzenie pola działania na wszelkie dobra kultury, w rzeczywistości nie różni się od nich wiele tematyką. Art. 2. definiuje bowiem dobro kultury jako *każdy przedmiot ruchomy i nieruchomy, dawny lub współczesny, mający znaczenie dla dziedzictwa i rozwoju kulturalnego ze względu na jego wartość historyczną, naukową i artystyczną*. Tak opisane dobro kultury aby stać się „zabytkiem” musi, według art. 4., być albo wpisane do rejestru zabytków, albo do inwentarza w muzeum lub być częścią zbiorów bibliotecznych. Jeżeli natomiast dany przedmiot nie znajduje się w rejestrze ani w inwentarzu muzealnym/bibliotecznym, nadal może zostać uznany za zabytek jeżeli jego *charakter zabytkowy jest oczywisty* i o ile nie podlega ochronie na podstawie odrębnych przepisów.

Ostatnim powstałym w Polsce aktem prawnym zajmującym się tematyką ochrony zabytków jest aktualnie obowiązująca Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z dnia 23 lipca 2003 roku<sup>10</sup>. Art. 3. pkt. 1. ustawy głosi, iż zabytek to *nieruchomość lub rzecz ruchoma, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową*.

Każdy z wymienionych powyżej aktów prawnych miał być rozszerzoną, bardziej kompletną i zrozumiałą wersją swo-

jego poprzednika. Dekret z 1918 r. składał się raptem z 35 artykułów na pięciu stronach maszynopisu. Później zagadnienie było rozbudowywane<sup>11</sup>, by w 2003 r. przyjąć imponującą formę 151 artykułów zajmujących razem 52 strony. Każdy z tych dokumentów oprócz ogólnej definicji zabytku zawierał też listę typów przedmiotów i nieruchomości, które mogą być jako taki zaklasyfikowane. Pomimo tego dziś, po niemal wieku od pierwszej, i tym samym bardzo nowatorskiej, próby zdefiniowania zabytku oraz określenia reguł z nim postępowania, jest on nadal zjawiskiem dość enigmatycznym.

Uznanie przedmiotu lub nieruchomości za zabytek w rozumieniu prawa odbywało się, od początku istnienia ustawodawstwa dotyczącego ochrony zabytków, na podstawie decyzji *właściwych organów rządowych* (1918) lub *orzeczenia władz państwowych* (1928) i ta sytuacja do dziś się nie zmieniła. Władze państwowe natomiast podejmowały i podejmują decyzje na podstawie oceny wartości naukowej, historycznej lub kulturalnej danego „kandydata” na zabytek. W ustawie z 1962 r. pojawiło się również sformułowanie *znaczenie dla dziedzictwa i rozwoju kulturalnego*, a w tej z roku 2003 nawet szeroko pojęty *interes społeczny*, które również brane były pod uwagę podczas oceny wartości przedmiotu. Wszystkie te kryteria są w rzeczy samej bardzo wzniosłe i z pewnością godne najwyższej uwagi, ale również pozbawione jasno określonych ram i bardzo subiektywne. Z wymienionych powyżej dokumentów tylko dekret z 1918 r. zawierał zapis, mówiący że wszystkie rzeczy i nieruchomości starsze niż 50 lat automatycznie podlegają opiece właściwej dla zabytków<sup>12</sup>, tym samym był jedynym dokumentem oferującym jednoznaczna i obiektywną definicję.

Choć dziś wydaje się ona mocno dyskusyjna (podobna regulacja nie pojawiła się w żadnym z późniejszych aktów), obecnie obowiązujące przepisy wydają się z kolei bardzo nieprecyzyjne, a uznanie bądź nieuznanie czegoś za zabytek, zależy w przeważającym stopniu od „widzimisie” właściwego organu władzy państwowej – w chwili obecnej Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. Stwarza to niewątpliwie pole do nadużyć, zwłaszcza gdy w grę wchodzi zabytki architektury.

W istocie, definicja zabytku jest do tego stopnia niejasna, że Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków (obecny Narodowy Instytut Dziedzictwa) zorganizował w 2008 r., pięć lat po wejściu w życie obowiązującej dziś ustawy, sesję naukową poświęconą temu tematowi<sup>13</sup>. Niektóre z wygłoszonych w czasie konferencji referatów opublikowane zostały na łamach wydawanego przez NID czasopisma „Ochrona Zabytków”<sup>14</sup>.

Dla współczesnego muzealnictwa niezbędna jest przynajmniej próba ustalenia czy szczątki ludzkie mogą być traktowane jak zabytek, a co za tym idzie, być „legalnie” częścią kolekcji muzealnej. Analizując poszczególne elementy definicji zabytku przedstawionej w aktualnie obowiązującej ustawie można z całą pewnością powiedzieć, że stanowią one świadectwo minionej epoki i mają niewątpliwie wartość naukową i historyczną (znacznie rzadziej artystyczną, aczkolwiek nie jest to wykluczone); interes społeczny, jak w każdej innej sytuacji, jest dyskusyjny, natomiast zdecydowanie problematyczne jest uznanie szczątków ludzkich za *dzieło człowieka lub związane z jego działalnością*. Taka interpretacja szczątków jest sprzeczna z logiką – człowiek

nie może tworzyć swoich własnych szczątków i trudno uznać, że powstały one w wyniku jego działalności może natomiast przyczynić się do powstania cudzych. Czy zatem szczątki człowieka zamordowanego, co ważne, przez innego człowieka są zabytkami, podczas gdy szczątki ludzi zmarłych z przyczyn naturalnych bądź w wyniku ataku, np. zwierzęcia lub żywiołu, już nimi nie są? Na szczęście (dla zwolenników traktowania szczątków ludzkich jako zabytków) pierwsze słowa pkt. 1. art. 3. ustawy z 2003 r. mówią, iż zabytek to nie tylko *nieruchomość lub rzecz ruchoma*, ale również *ich części lub zespoły (...)*; dalej w art. 6. pkt. 1.1. wymienione są typy zabytków nieruchomych, gdzie podpunkt 1.1.f) – to cmentarze, natomiast w pkt. 1.3. wymieniającym zabytki archeologiczne, podpunkty 1.3.b) i 1.3.c) – to cmentarzyska i kurhany. Dzięki powyższym zapisom możemy każde szczątki ludzkie wydobyte z grobu/cmentarzyska/cmentarza<sup>15</sup> uznać za zabytki, ponieważ z natury rzeczy są one fragmentem grobu/cmentarzyska/cmentarza, które z kolei w zależności od dokumentu są albo dobrami kultury, albo zabytkami archeologicznymi. Tym sposobem jedyny rodzaj szczątków ludzkich, którego uznanie za zabytek może być problematyczne, to te które nie zostały pochowane oraz będące wynikiem śmierci jednostki z przyczyn naturalnych.

Z powyższym stwierdzeniem nie zgodziliby się zapewne organizatorzy panelu dyskusyjnego „Szczątki ludzkie nie są zabytkiem archeologicznym – etyczne i prawne aspekty pracy z ludzkimi szczątkami kostnymi pochodzącymi z wykopalisk” (XLIV Konferencja Polskiego Towarzystwa Antropologicznego, wrzesień 2013). Niestety, poza sprawozdaniem z konferencji, które ukazało się w „Biuletynie PTA” z grudnia 2013<sup>16</sup>, zabrakło szerszej publikacji umożliwiającej odniesienie się do przytoczonych w dyskusji argumentów.

Podsumowując zatem dotychczasowe przemyślenia nie sposób zaprzeczyć, iż znacząca większość szczątków ludzkich może być, w świetle prawa obowiązującego w Polsce, uznana za zabytek i być częścią kolekcji muzealnej. Dodatkowym argumentem za taką interpretacją jest niewątpliwa wartość naukowa tego rodzaju pozostałości. Ich potencjał jako źródła wiedzy o człowieku zwiększył się znacznie w ciągu ostatnich czterech dekad dzięki rozwojowi badań biologicznych i chemicznych, które umożliwiają ich wszechstronną analizę.

W chwili obecnej oprócz badań materiału kostnego pod kątem płci i wieku, umożliwiających stworzenie profilu demograficznego określonej dawnej społeczności, oraz przebytych chorób i urazów widocznych gołym okiem na kościach, można analizować też skład chemiczny kości. Studia szczątków ludzkich umożliwiają zdobycie wiedzy o warunkach życia, wykonywanej pracy, zwyczajach żywieniowych, przebytych chorobach i urazach, a często również przyczynie zgonu badanej jednostki. Znana jest powszechnie, trwająca już pół wieku, dyskusja na temat przyczyny śmierci Napoleona Bonaparte – na podstawie badań chemicznych włosów wysnuta została teoria otrucia cesarza. Możliwość ekstrakcji DNA z tkanek ludzkich pochodzących z wykopalisk również zrewolucjonizowała badania prowadzone na szczątkach ludzkich. Wystarczy tu wspomnieć odkrycie przed kilkoma laty grobu Mikołaja Kopernika, którego szkielet zidentyfikowany został właśnie na podstawie badań genetycznych. Nie da się zatem zaprzeczyć, że szczątki ludzkie spełniają drugą część warunków wymaganych przez ustawę, klasyfikujących je jako zabytki.

Kiedy w grę wchodzi szczątki ludzkie trzeba jednak wziąć pod uwagę jeszcze jedną ustawę – o cmentarzach i grzebaniu zmarłych. Według niej zwłoki muszą zostać pochowane, spalone lub w szczególnych przypadkach przekazane jednostce naukowej prowadzącej badania medyczne<sup>17</sup>. Ich ekshumacja jest możliwa pod określonymi warunkami, jednym z których jest obowiązek ponownego pochowania wydobytych szczątków<sup>18</sup>, a nie włączanie ich do kolekcji muzealnej. Według niej również przepisy te nie dotyczą szczątków pochodzących z wykopalisk archeologicznych<sup>19</sup>. Niestety, i w tej ustawie brak jest jednoznacznej cezurę czasowej i formalnie nie wiadomo gdzie kończy się ekshumacja, a zaczyna archeologia. Rozgraniczenie to wydawałoby się szczególnie istotne w polskich warunkach, gdzie nierzadko ekshumowane są ciała ofiar II wojny światowej. Często są to szczątki znalezione przypadkowo podczas robót budowlanych lub wykopalisk ratunkowych poprzedzających budowę. Autorka nie dotarła do informacji, żeby jakiegokolwiek szczątki pochodzące z tych ekshumacji trafiły do kolekcji muzealnych i należy przypuszczać, że wszystkie zostały lub zostaną powtórnie pochowane. Mimo że takie ich potraktowanie wydaje się zupełnie naturalne, nie wynika ono jednoznacznie z obowiązujących przepisów, a przynajmniej autorce nie udało się do takowych dotrzeć.

### Czy powinniśmy je eksponować?

Fakt, że ustawodawstwo polskie nie zawiera wyraźnych przeciwskazań do przechowywania i eksponowania szczątków ludzkich w muzeach oznacza jednak tylko tyle, że wolno nam to robić natomiast nie oznacza, że powinniśmy. Praktyka ta może budzić w istocie pewne kontrowersje na tle religijnym, moralnym lub zwyczajnie estetycznym. O ile w przypadku profesjonalnych badań prowadzonych na zwłokach trudno jest podważyć wartość naukową i ich pozytywny wpływ na rozwój medycyny, wraz z którym istotnie wzrosła jakość (a przede wszystkim długość) życia człowieka, o tyle równie trudno jest tę samą wartość przypisać eksponowaniu szczątków szerokiej publiczności. Geneza praktyki zbierania i pokazywania szczątków ludzkich jest zgoła inna. Poza kontekstem religijnym, gdzie szczątki ludzkie jako relikwie prezentowane były wiernym, wykorzystywano je również politycznie w celu demonstracji siły i/lub stabilności władzy. W okresach destabilizacji te same szczątki, które służyły jej sankcjonowaniu były często niszczone jako jej symbole<sup>20</sup>. Ta propagandowo-polityczna symbolika szczątków ludzkich nie jest jednak zazwyczaj wykorzystywana w nowoczesnych muzeach, w których ekspozycjach chcielibyśmy dopatrywać się wyłącznie funkcji dokumentacyjnej i informacyjnej. Analiza tego zjawiska, ze względu na niewątpliwie propagandowy charakter niektórych ekspozycji muzealnych, byłaby jednak wskazana.

Wywołany wierzeniami religijnymi sprzeciw wobec traktowania zwłok w sposób odmienny od obowiązującego w danej kulturze rytuału pogrzebowego (który o dziwo nie przeszkodził i nadal nie przeszkadza kultowi relikwii) wynika bezpośrednio z wiary w ten, czy inny rodzaj życia po śmierci. W kulturze zachodniej, gdzie dominują wyznania wywodzące się z tradycji judeo-chrześcijańskiej jest to wiara w udział ciała w procesie zmartwychwstania, ale wszelkie inne systemy wierzeń również stosują rytuały pogrzebowe,

które zazwyczaj nie zawierają w sobie elementów badań naukowych, zbędnych sekcji zwłok czy umieszczania ciała w gablocie muzealnej.

Warto w tym miejscu dodać, iż konflikt wiary z badaniami i eksponowaniem w muzeach szczątków ludzkich jest szczególnie istotny w niektórych byłych koloniach europejskich. Chodzi tu przede wszystkim o Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, Kanadę, Australię i Nową Zelandię, gdzie większość (jeżeli nie wszystkie) szczątki ludzkie pochodzące z badań wykopaliskowych należą do zmarłych należących do ludów tubylczych, których wierzenia stoją w stanowczej opozycji do ekshumacji i szeroko pojętego zakłócania spokoju zmarłych. Problem ten na dzień dzisiejszy w muzealnictwie polskim nie istnieje, niemniej jednak nie można wykluczyć sytuacji, w której ruch neopogański w Polsce, w szczególności jego odłam odwołujący się do słowiańskich wierzeń przedchrześcijańskich, urośnie do tego stopnia, że jego członkowie zapragną odzyskać swoich przodków w wierze i zapewnić ich doczesnym szczątkom godny i zgodny z tradycją pochówek. Nic nie wskazuje jednak na możliwość zaistnienia takiej sytuacji w niedalekiej przyszłości.

Abstrahując od religii, którą każdy może wyznawać lub nie, w zależności od własnego wychowania czy woli, eksponowanie ciał ludzkich często po prostu wydaje się niemoralne bądź nieetyczne. Nawet jeśli nie wierzymy w nieśmiertelność duszy i uznajemy, że martwe ciało to tylko zbiór tkanek w ponad połowie składających się z wody, niezdolnych do odczuwania emocji, bólu czy poniżenia w jakikolwiek sposób, niewielu z nas jest w stanie myśleć o zwłokach oddzielając je od żyjącego niegdyś człowieka. Stosunek do szczątków ludzkich i do śmierci jest ponadto czymś nie tylko kulturowym i religijnym ale również osobistym. Przez całe życie mniej lub bardziej świadomie robimy w sobie stosunek do śmierci i do materialnych pozostałości ciała ludzkiego, który nawet jeśli na pierwszy rzut oka nie jest racjonalny i tak zdominuje naszą percepcję takiego rodzaju eksponatów na wystawach. Opinii na ten temat jest zatem tyle, ilu zwiedzających zetknięto się kiedykolwiek z martwym człowiekiem bądź jego częścią, jako eksponatami muzealnymi. Co więcej, każda z tych opinii jest, podobnie jak w przypadku sprzeciwu na tle religijnym, tak samo słuszna i uzasadniona.

Ostatnim i być może najczęstszym powodem niechęci do szczątków ludzkich w muzeach jest ich estetyka – ludzie nie chcą oglądać zwłok. Śmierć z etapu zupełnie w życiu człowieka naturalnego i oczywistego stała się zjawiskiem, z którym żywi nie chcą obcować, boją się go i się nim w pewnym sensie brzydzą. W XXI w. w kulturze zachodniej śmierć została w swoisty sposób wypchnięta poza świadomość społeczną i stała się niemalże tematem tabu. Gdy umiera ktoś bliski nie zajmujemy się nim sami, a zamiast tego płacimy niemałe pieniądze firmom specjalizującym się w takich niewygodnych, krępujących i wywołujących lęk usługach. Z polskiej kultury, a na pewno z miejskiej polskiej kultury, zniknął zupełnie element czuwania przy zwłokach i większość z nas może przeżyć życie nigdy ich nie oglądając. Człowiek nowoczesny nie myśli na co dzień o swojej śmiertelności i niekoniecznie chce by mu o niej przypominać, w szczególności nie podczas doświadczenia kulturalnego, jakim jest wizyta w muzeum. Ten swoisty lęk przed zwłokami i przed śmiercią zdaje się być widoczny w większości

zachodniego świata. Nie da się jednak ukryć, że śmierć, jak wiele innych tematów tabu, również nas fascynuje, co wyjaśniałoby tłumy przetaczające się przez wystawy typu „Bodies revealed”<sup>21</sup> czy słynny gabinet osobliwości w Petersburgu. Nie bez powodu Muzeum Mumii w Guanajuato zajmuje chlubną pozycję drugiego co do popularności muzeum w Meksyku<sup>22</sup>.

Wydaje się jednak, że szczątki szczątkom nierówne, jeśli chodzi o poziom wzbudzonych przez nie kontrowersji. Na reakcje publiczności na widok ciała ludzkiego, bądź jego fragmentów na ekspozycji muzealnej wpływa wiele różnych czynników. Jednym z nich jest wymóg poszanowania szeroko pojętych praw człowieka, a konkretnie prawa do decydowania o swoim ciele po śmierci. Stąd z kolei wynika pytanie o prawo muzealników, archeologów, antropologów do prowadzenia jakichkolwiek prac badawczych i wykorzystywania szczątków ciała w jakikolwiek sposób nieautoryzowany przez zmarłego. Problem w tym, że w przypadku szczątków archeologicznych nie mamy możliwości weryfikacji woli lub uprzedzenia zmarłego do bycia eksponatem muzealnym po śmierci. Przed wiekiem XVIII trudno jest mówić o istnieniu muzeów, zatem dla tego okresu nie ma nawet potencjalnej możliwości sprawdzenia czy zmarły miałby coś przeciwko byciu w jednym z nich eksponowanym (po XVIII w. mimo istnienia tej możliwości, korzystano z niej raczej sporadycznie). Analiza tego i wielu innych aspektów wpływających na naszą percepcję szczątków ludzkich w muzeach bez trudu dostarczyłaby materiału na osobny artykuł lub raczej dłuższą rozprawę.

## Podsumowanie

Nakreślona powyżej próba analizy zarówno prawnego statusu, jak i moralno-etycznego uzasadnienia eksponowania szczątków ludzkich w muzeach generuje raczej pytania, niż odpowiedzi. Muzea zachodnie często mają do dyspozycji serię dokumentów wskazujących im właściwą drogę w pracy ze szczątkami ludzkimi, a mimo tego temat wciąż budzi wątpliwości. Np. regulamin niedawno opracowany przez Deutscher Museumbund liczy 69 stron maszynopisu<sup>23</sup>, czyli więcej niż polskie ustawy o muzeach i o cmentarzach razem wzięte. Podobnie, jak w regulaminach angielskich, w których przeważnie w tytule pojawia się słowo *guidance* (wskazówki), niemiecka regulacja zatytułowana jest *Empfehlungen* (zalecenia). Żadna instytucja, czy zrzeszenie instytucji, nie chce podjąć się sprecyzowania konkretnych zasad określających właściwy sposób obchodzenia się przez muzea ze szczątkami ludzkimi. Trudno się dziwić, w momencie gdy zagadnienie składa się w przemożnej większości z pytań natury etyczno-moralnej, gdzie próżno szukać jednoznacznych odpowiedzi. Morderstwo jest uniwersalnie moralnie złe, eksponowanie szczątków ludzkich – niekoniecznie. Biorąc pod uwagę rozległość potencjalnych przeciwwskazań do eksponowania szczątków ludzkich, nie sposób zaproponować uniwersalnego rozwiązania problemu spełniającego oczekiwania wszystkich zainteresowanych. Pierwszym przychodzącym na myśl i oczywistym remedium byłoby po prostu ich nieeksponowanie. Trudno jednak uznać je za idealne i satysfakcjonujące dla szeroko pojętego ogółu. Czy fakt, że jedna osoba poczuje się urażona bądź zniesmaczona widokiem szczątków ludzkich powinien oznaczać niemożliwość

ich zobaczenia przez osobę, która jest nimi zainteresowana? Z drugiej zaś strony – czy warto w imię czyichś zainteresowań pozbawiać innego człowieka możliwości zmartwychwstania, czy dowolnego innego przywileju pośmiertnego właściwego dla danej religii?

W kolekcjach muzealnych szczątki ludzkie znajdują się przede wszystkim jako eksponaty/zabytki. Jednak ten konkretny rodzaj muzealium generuje nieporównywalnie więcej dyskusji natury etycznej, niż wszystkie inne. Dlatego, myśląc o szczątkach ludzkich jako elementach kolekcji muzealnej, bezwarunkowo musimy rozpatrywać je w przynajmniej dwóch kategoriach: materialnych pozostałości ciała człowieka i zabytków/eksponatów muzealnych. Jako muzealnicy mamy prawo operować pojęciem „eksponat” w miejscu gdzie ktoś inny powiedziałby „zwłoki”. Jest to jednak nasze prawo, a nie obowiązek i sami decydujemy, który aspekt tego specyficznego zabytku zdominuje nasz sposób jego postrzegania. W naszej – muzealników gestii jest podjęcie tej decyzji i my ponosimy jej konsekwencje. Podejmujemy ją i postępujemy do niej adekwatnie. Byłoby jednak znacznie łatwiej gdybyśmy mieli jakieś wskazówki, co to „adekwatnie” w tym przypadku powinno oznaczać i w jakich ramach mamy się poruszać.

W muzealnictwie polskim brakuje kodeksu postępowania ze szczątkami ludzkimi, odczuwalny jest brak jakiegokolwiek oficjalnego powiązania szczątków ludzkich z muzeami. Do dyspozycji muzealników pozostaje jedynie *Kodeks Etyki ICOM*, w którym kryją się one, razem z przedmiotami związanymi z kultem religijnym, pod hasłem „materiał drażliwy”. Odnoszą się do nich trzy punkty: 2.5 o pozyskiwaniu do kolekcji, 3.7 o badaniach nad, oraz 4.3 o eksponowaniu. Zgodnie z zapisami kodeksu szczątki ludzkie pozyskiwane mogą być *tylko pod warunkiem, że będą one bezpiecznie przechowywane i traktowane z szacunkiem oraz w sposób zgodny ze standardami profesjonalnymi oraz interesem i wierzeniami społeczności lub grup etnicznych albo religijnych, w których one powstały* (pkt. 2.5). Te same standardy i zasady muszą zostać poszanowane w przypadku prowadzenia badań na szczątkach (pkt. 3.7) oraz ich eksponowania na wystawach (pkt. 4.3). W przypadku tej ostatniej czynności należy je *ponadto przedstawiać z największym wyczuciem taktu i z poszanowaniem godności ludzkiej wspólnej dla wszystkich ludzi*<sup>24</sup>. Poza zapisami tego kodeksu nie ma jednak w Polsce przepisów, które regulowałyby kwestie eksponowania szczątków ludzkich w sposób bardziej precyzyjny i dostosowany do wymagań polskiego społeczeństwa.

W obliczu różnorodności i ilości szczątków w muzeach polskich oraz rozwiniętej w krajach Zachodu dyskusji na ten temat, to bardzo u nas ograniczone zainteresowanie problemem wydaje się szczególnie zaskakujące i zastanawiające. Wydaje się być konieczne, a przynajmniej wskazane, powołanie i w Polsce grupy roboczej, która na wzór angielski<sup>25</sup> przeprowadziłaby odpowiednie konsultacje, przeanalizowała obowiązujące prawo i zaproponowała wzór postępowania z tym jakże delikatnym, a dla niektórych kontrowersyjnym i kłopotliwym materiałem, jakim są pozostałości materialne ciała człowieka.

W zmieniającej się nieustannie kulturze temat szczątków ludzkich wydaje się stawać coraz bardziej aktualny i złożony. Relikwie świętych po dziś dzień wystawiane są

i adorowane w kościołach na całym świecie oraz, co niewspółmiernie bardziej niepokojące, pozyskiwane z ciał współczesnych męczenników i świętych<sup>26</sup>. Poza muzeami szczątki ludzkie ekspozowane są również w charakterze symboli politycznych, jak np. mumia Lenina w mauzoleum przy Placu Czerwonym w Moskwie. Zupełnie niedawno światło dzienne ujrzał też, bardzo wątpliwy etycznie, plan Afton Elaine Burton, 27-letniej narzeczonej Charlesa Mansona, której zamiarem było – poprzez małżeństwo – wejść w posiadanie zwłok seryjnego mordercy po jego śmierci i ekspozowanie ich w szklanej gablocie w Los Angeles w Kalifornii<sup>27</sup>.

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania nie ulega wątpliwości, że temat wymaga regulacji nie tylko w Polsce. Tutaj

jednak, w odróżnieniu od Zachodu, konieczne jest rozpoczęcie prac od podstaw. Wydaje się, że czas najwyższy aby muzealnictwo polskie zadało sobie pytanie, niezwykle trafnie sformułowane kiedyś przez L-V. Thomasa:

*Kości – nie bardziej niż martwe ciało – kamienie nagrobne, różne przedmioty pogrzebowe, prócz symboli, są bez wątpienia n i c z y m. Ale owo nic okazuje się wszystkim dla człowieka, to bowiem, co dotyczy dalszego losu trupa, nieobecności, unicestwienia, wyzwala masę fanatyzmów, które, naświetlając nasze lęki i nadzieje, objawiają istotę naszej natury. Pozbawiony języka i energii życiowej, wciągnięty w proces rozkładu, trup jest przedmiotem trwogi i odrazy, ale także szacunku, miłości, nienawiści. Na ile jest już jednak rzeczą, a na ile jeszcze osobą?*<sup>28</sup>

**Streszczenie:** W zasadzie od początku historii muzealnictwa szczątki ludzkie stanowiły część prezentowanych w muzeach kolekcji. Pomimo ich mnogości, również w muzeach polskich, do dnia dzisiejszego w Polsce nie powstał ani nie został zaproponowany żaden regulamin precyzujący zasady postępowania z tego rodzaju materiałem zabytkowym. Nie ma też o nim wzmianki w przepisach prawa dotyczących funkcjonowania muzeów. W ustawodawstwie polskim tematyki szczątków ludzkich i muzeów dotyczą trzy podstawowe ustawy: o muzeach, o ochronie dóbr kultury oraz o cmentarzach i chowaniu zmarłych. Wynika z nich, że szczątki ludzkie faktycznie mogą być włączone do kolekcji muzealnej, ale jest to wniosek oparty raczej na braku wyraźnych przeciwwskazań, niż na bezpośrednim zapisie w którymkolwiek z wymienionych dokumentów, pozwalającym na takie działanie. Efektem tego jest sytuacja, w któ-

rej muzea nie mają oparcia w konkretnych uregulowaniach prawnych i pozostawione są same sobie w obliczu podjęcia decyzji o włączeniu do kolekcji i sposobie ekspozowania różnego rodzaju szczątków ludzkich. Wystawianie ich wywoływać może bowiem sprzeciw publiczności muzealnej na tle zarówno religijno/moralnym, jak i po prostu estetycznym. Powody tego sprzeciwu są różne i uzależnione od wielu czynników, w większości jednak kwestią kluczową jest domniemany brak szacunku dla zmarłych oraz wątpliwe etycznie postępowanie ze zwłokami. W związku z tym zdecydowanie należy doprowadzić do stworzenia, wzorem świata zachodniego, przepisów prawnych i regulacji które wskazywałyby muzeom polskim konkretne ramy, których muszą się trzymać przy opracowywaniu i ekspozowaniu tych, jakże drażliwych dla niektórych i budzących wiele emocji, muzealiów.

**Słowa kluczowe:** szczątki ludzkie, muzeum, ekspozycja, prawo, etyka.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Ekspонат/preparat jest własnością Sanitätsakademie der Bundeswehr skąd został użyty na potrzeby wystawy za: G. Pieken, M. Rogg, J. Wehner, *Stalin-grad. Eine Ausstellung des Militärhistorisches Museum der Bundeswehr*, Drezno, 2012, Sandstein Kommunikation, s. 258.
- <sup>2</sup> Rozporządzenie Ministra Zdrowia z dnia 7 grudnia 2001 r. o postępowaniu ze zwłokami i szczątkami ludzkimi (Dz.U. nr 153, poz. 1783).
- <sup>3</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2012 r., art. 1, poz. 987).
- <sup>4</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2012 r., art. 2, pkt. 1, poz. 987).
- <sup>5</sup> Z. Kobyliński, *Czym jest, komu jest potrzebne i do kogo należy dziedzictwo kulturowe?*, w: „Mazowsze. Studia regionalne” 2011, tom 7, s. 22-23.
- <sup>6</sup> Dekret Rady Regencyjnej z dnia 31 października 1918 r. o opiece na zabytkami sztuki i kultury (Dz.U. z 1918 r., art. 11, nr 16, poz. 36).
- <sup>7</sup> Dekret Rady Regencyjnej z dnia 31 października 1918 r. o opiece na zabytkami sztuki i kultury (Dz.U. z 1918 r., art. 6, nr 16, poz. 36).
- <sup>8</sup> Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami (Dz.U. z 1928 r., nr 29, poz. 265, z późn. zm.).
- <sup>9</sup> Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury (Dz.U. z 1999 r., nr 98, poz. 1150, z późn. zm.).
- <sup>10</sup> Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. z 2003 r., nr 162, poz. 1568, z późn. zm.).
- <sup>11</sup> Rozporządzenie z 1928 r. oraz Ustawa z 1962 r. składały się kolejno z 47 artykułów na pięciu stronach i 86 artykułów na 18 stronach maszynopisu.
- <sup>12</sup> Dekret Rady Regencyjnej z dnia 31 października 1918 r. o opiece na zabytkami sztuki i kultury (Dz.U. z 1918 r., art. 11, nr 16, poz. 36).
- <sup>13</sup> Sesja naukowa „Definicja zabytku” zorganizowana została 17 kwietnia 2008 r. w Gostyniu.
- <sup>14</sup> Np. M. Trzeciński, *Wokół definicji zabytku archeologicznego*, w: „Ochrona Zabytków” 2007, nr 4, s. 111-117.
- <sup>15</sup> Grób jako taki nie znalazł się na liście zabytków nieruchomości w ustawie z 2003 r., ale pod każdym względem kwalifikuje się do miana zabytku nieruchomego.
- <sup>16</sup> [http://www.ptantropologiczne.pl/ckfinder/userfiles/images/DOKUMENTY/Biuletyn\\_PTA\\_Nr\\_13.pdf](http://www.ptantropologiczne.pl/ckfinder/userfiles/images/DOKUMENTY/Biuletyn_PTA_Nr_13.pdf) [dostęp: 26.07.2015].
- <sup>17</sup> Ustawa z dnia 31 stycznia 1959 r. o cmentarzach i chowaniu zmarłych (Dz.U. 1959 r., art. 10, nr 11, poz. 62).
- <sup>18</sup> Ustawa z dnia 31 stycznia 1959 r. o cmentarzach i chowaniu zmarłych (Dz.U. 1959 r., art. 15, nr 11, poz. 62, ust. 2).
- <sup>19</sup> Ustawa z dnia 31 stycznia 1959 r. o cmentarzach i chowaniu zmarłych (Dz.U. 1959 r., art. 19, nr 11, poz. 62).
- <sup>20</sup> A-M. Cantwell, *The choir invisible: reflections on the living and the dead*, w: „Death Studies” 1990, nr 14, s. 613-628, za: P.L. Walker, *Bioarchaeological Ethics: A Historical Perspective on the Value of Human Remains*, w: A. Katzenberg, S. Saunders (red.), *Biological Anthropology of the Human Skeleton*, Hoboken, 2008, John Wiley and Sons Inc., s. 15.

<sup>21</sup> P.L. Walker, *Bioarchaeological Ethics...*, *Ibidem.*, s. 15.

<sup>22</sup> S.J. Osmond, *Mummies and martyrs: Mexican heritage in Guanajuato*, w: "World and I" 1998, nr 13, s. 212, za: P.L. Walker, *Bioarchaeological Ethics...*, s. 15.

<sup>23</sup> Deutscher Museumbund, *Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen*, plik PDF dostępny pod adresem: [http://www.museumbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Leitfaeden\\_und\\_anderes/2013\\_Empfehlungen\\_zum\\_Umgang\\_mit\\_menschl\\_Ueberresten.pdf](http://www.museumbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Leitfaeden_und_anderes/2013_Empfehlungen_zum_Umgang_mit_menschl_Ueberresten.pdf)

<sup>24</sup> *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, pkt. 25, 3.7 i 4.3.

<sup>25</sup> Department of Culture, Media, and Sport, *Guidance for the Care of Human Remains in Museums*, plik PDF dostępny na <http://www.culture.gov.uk/>, 2005, s. 5

<sup>26</sup> [http://wyborcza.pl/1,76842,7747316,Relikwie\\_ksiedza\\_Popieluszki.html](http://wyborcza.pl/1,76842,7747316,Relikwie_ksiedza_Popieluszki.html) [dostęp: 04.05.2015], <http://www.wprost.pl/ar/127087/Serce-Jana-Pawla-II-trafi-na-Wawel/> [dostęp: 26.07.2015].

<sup>27</sup> <http://nypost.com/2015/02/08/charles-mansons-fiancee-wanted-to-marry-him-for-his-corpse-source/> [dostęp: 04.05.2015].

<sup>28</sup> L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, (tłum. K. Kocjan); Łódź, 1991, Wydawnictwo Łódzkie, s. 100.

---

### Emilia Jastrzębska

Absolwentka Wydziału Historii i Archeologii American University of Beirut, uczestniczka wielu misji archeologicznych na terenie Lewantu i nie tylko; aktualnie członek projektu archeologicznego Tell Fadous-Kfarabida realizowanego przez American University of Beirut we współpracy z Columbia University w Nowym Jorku; na co dzień zatrudniona w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, gdzie zajmuje się głównie współpracą międzynarodową.





# RECENZJE

reviews



# DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA, *MUZEUM: FENOMENY I PROBLEMY*, KRAKÓW 2015, SS. 157

DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA,  
*MUSEUM: PHENOMENA AND PROBLEMS*,  
CRACOW 2015, PP. 157

Jan Święch

Uniwersytet Jagielloński

---

**Abstract:** The book by Dorota Folga-Januszewska is a reflection by a museum professional and practitioner on the phenomena accompanying contemporary changes in the field of museology, the dynamic development of which has

been noted internationally. As museums enter the realm of the cultural and tourist industries, which are governed by tough market rules, they change the forms of their activity and often become a stimulus to regional development.

**Keywords:** musaeum, museum, collection, education, changes, meeting place, experience space, cultural industry.

---

Książka ukazała się w tomie 10. serii *Muzeologia*, Wydawnictwa Universitas. Dorota Folga-Januszewska – historyk sztuki, muzeolog, krytyk podejmuje próbę opisu fenomenu jakim jest współczesne muzealnictwo. Już we wstępie autorka odnotowuje: *Żyjemy w czasach bezprecedensowej muzealizacji świata. Jest to jedno z najbardziej globalnych, a zarazem indywidualnych zjawisk początku XXI w. Muzea powstają na wszystkich kontynentach, obejmując swoimi działaniami wszystko, co powstało we*

*wszechświecie, co stworzyła ziemska natura i wymyślił człowiek. Owo, rzecz można, „motto” uzupełniono o „indeks” procesów towarzyszących muzealnictwu ostatnich trzech dekad:*

- Muzea w istotny sposób zmieniają środowisko społeczne i naturalne poprzez przeistaczanie się z instytucji ograniczających się do kolekcjonowania rzeczy i tworzenia ekspozycji w centra przemysłów kulturowych i turystyki, stymulujące ekonomicznie określone regiony.



DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA

## MUZEUM: FENOMENY I PROBLEMY



• Muzea z centrów informacji o zbiorach przekształcają się w ośrodki współtworzenia informacji o relacjach między zbiorami a odbiorcami.

• Muzea przestają być medium, a stają się mediatorem – celem ich nie jest już wyłącznie pokazanie obiektu, lecz postawienie problemu zachęcającego do szerszego dyskursu.

• Muzea przeżywają rewolucję w zakresie prowadzonych działań edukacyjnych. Jednokierunkowa edukacja zamienia się w czynną formę przepływu nauk i doświadczeń, zachodzącą pomiędzy muzealnikami i odwiedzającymi te placówki.

• Muzea systematycznie zmieniają formy systemu zarządzania i status organizatora, przez co z instytucji niepodlegających zasadom gospodarki rynkowej, stają się istotnymi elementami: przemysłu kulturowego, działań społecznych i terapeutycznych oraz centrami badawczymi i nowych technologii.

• Muzea stały się miejscem eksperymentalnej twórczości m.in.: architektów, performerów, rzeźbiarzy, muzyków, przedstawicieli nauk ścisłych, tworząc tym samym przestrzenie dla nowych doświadczeń i prób.

• Przytoczony powyżej wykaz zmian stanowi tło dla dalszych rozważań, prowadzonych w trzech częściach rozprawy, których kluczowym pojęciem jest *musaeum* – słowo uniwersalne, wchodzące w kanon najbardziej zrozumiałych określeń bodaj we wszystkich językach świata.

I tak w pierwszej części – *Fenomen trwania* autorka, analizując pojęcie *musaeum*, przedstawia w istocie szkic historii muzealnictwa od czasów starożytnej Grecji do końca XVIII wieku. Zaprezentowana została zmieniająca się filozofia kolekcjonowania, ekspozycjonowania i udostępniania tworzonych zbio-

rów oraz ich funkcji społecznej. Szkic ten nasycony jest dużą liczbą danych faktograficznych, z których autorka uwypukla te, poświadczające jak wiele współczesnych przemian muzealnictwa [ogłaszanych przez część muzeologów jako absolutne *novum* – J. Ś.] jest głęboko osadzonych w przeszłości.

W drugiej części rozprawy – *Materialne – niematerialne? Wirtualne – zmysłowe? Pasywne – aktywne?* Dorota Folga-Januszewska kontynuuje przyjęte założenia ale odnosi je do współczesnych muzeów, które wykorzystując wszelkie nowości techniki i elektroniki, przekształciły się w multiinstrumentalne instytucje kultury, nauki, edukacji, rozrywki i ekonomii. Rozważania kierują się zatem już nie tylko w stronę kolekcji, ekspozycji i działalności edukacyjnej, ale również do ich percepcji, komunikacji międzyludzkiej i międzykulturowej oraz próby zrozumienia świata, etyki oraz nowych technologii. W takiej sytuacji ustalenie definicji *muzeum*, ujmującej wszystkie te zjawiska jest w zasadzie niemożliwe. Dynamika zmian jest tak duża, że precyzyjna wykładnia w tym zakresie staje się nieaktualna już w chwili jej upowszechnienia. Dlatego właśnie do słowa muzeum dodajemy określenia przymiotnikowe. Autorka stawiane tezy podbudowuje znakomicie dobranymi przykładami realizacji zdarzeń muzealnych i wielkich urzeczywistnionych projektów tych placówek.

Trzecia część pracy poświęcona jest refleksjom związanym z konsekwencjami wieloznaczności pojęcia *muzeum*, przekładającego się na wiele aspektów życia tych instytucji, poczynając od prawnych uregulowań, teoretycznych rozważań, codziennej praktyki, a także etyce związanej z uprawianiem zawodu muzealnika. W końcu autorka podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie: dla kogo są współczesne muzea? Konkluzja w tej ostatniej kwestii jest optymistyczna. Folga-Januszewska pisze: *Po niemal dwóch tysiącach lat istnienia muzeów jako miejsc spotkań i inspiracji intelektualnej, po dwóch wiekach działania na rzecz „obywateli” instytucje te ponownie szukają indywidualnych odbiorców. Jedyny warunek, jaki stawia współczesny odbiorca interesującym nas placówkom, to jego podmiotowość w tych emocjonalnych i intelektualnych spotkaniach.*

Książka Doroty Folgi-Januszewskiej jest refleksją muzeologa i praktyka nad współczesną kondycją muzealnictwa. Jak sama autorka zaznacza oparta jest w części na jej tekstach publikowanych już w latach 1990–2014. Są one jednak uzupełnione i podbudowane nowszą literaturą przedmiotu. Starannie ułożone, podporządkowane jasno określonej koncepcji prowadzonych rozważań, o której była już mowa powyżej, stanowią znakomity, porządkujący i przekonywujący wykład, poświęcony „wielkiemu muzealnictwu”. To ostatnie określenie przeciwstawiam muzealnictwu regionalnemu. Nie mogę w żadnym stopniu kierować krytycznej uwagi do autorki omawianej pracy, że nie uwzględniła w prowadzonych rozważaniach tej grupy muzeów. To odrębny temat. Jeśli przypominam tu o tych małych, najczęściej niedoinwestowanych placówkach, nie biorących udziału w wielkich dyskusjach o współczesnym muzealnictwie, to dlatego, aby wskazać, że one właśnie przechowywały przez wiele lat najbardziej humanistyczne jego idee. Powoływane były najczęściej do życia w ramach oddolnych społecznych inicjatyw, manifestujących potrzebę takich właśnie praktyk kulturowych i rytuałów, potwierdzających wartość i sens

utrzymania więzi lokalnych. Stały się miejscem spotkań nie tylko z okazji organizowanych tam zdarzeń kulturowych, ale także życia towarzyskiego i inicjatyw działania gospodarczego. Podmiotowość odwiedzającego takie muzeum osiąga najczęściej stan idealny.

Książka Doroty Folgi-Januszewskiej adresowana jest przede wszystkim do muzealników, ale z pełnym przekonaniem polecam ją studentom, w szczególności nauk humanistycznych, oraz każdej osobie, która chciałaby pochylić się nad fenomenem jakim jest muzeum.

---

**Streszczenie:** Książka Doroty Folgi-Januszewskiej jest refleksją muzeologa i praktyka muzealnego nad zjawiskami towarzyszącymi współczesnym przemianom muzealnictwa. Dynamiczny jego rozwój odnotowuje się na całym świecie.

Muzea wchodząc w sferę przemysłu kulturowego i turystycznego, rządzącego się twardymi rynkowymi regułami, zmieniają formy swojej działalności, stając się często stymulatorem rozwoju regionalnego.

**Słowa kluczowe:** musaeum, muzeum, kolekcja, edukacja, przemiany, miejsce spotkań, przestrzeń doświadczeń, przemysł kulturowy.

---

**Profesor dr hab. Jan Święch**

Etnolog, kierownik Zakładu Teorii Muzealnictwa i Dokumentacji Etnograficznej w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierownik Podyplomowego Studium Muzeologicznego UJ (2000–2012), od 2012 dziekan Wydziału Historycznego UJ; do 2000 pracownik Muzeów Etnograficznych w Toruniu i Włocławku; autor ponad stu trzydziestu publikacji, w tym pięciu monografii książkowych z zakresu budownictwa wiejskiego i muzealnictwa etnograficznego oraz kilkudziesięciu scenariuszy wystaw muzealnych; e-mail: jan.swiech@uj.edu.pl

Muz., 2015(56): 251-253  
Rocznik, pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2015  
data akceptacji – 07.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1164714

# KATARZYNA JAGODZIŃSKA, CZAS MUZEÓW W EUROPIE ŚRODKOWEJ. MUZEA I CENTRA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ (1989–2014), KRAKÓW 2014

KATARZYNA JAGODZIŃSKA, *THE TIME OF  
MUSEUMS IN CENTRAL EUROPE. MUSEUMS  
AND CONTEMPORARY ART CENTRES  
(1989 –2014)*, CRACOW 2014

**Andrzej Zugaj**

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

**Abstract:** The value of Katarzyna Jagodzińska's book is enhanced by the fact that there are still not enough such studies. She guides her readers through the theoretical discourse on museums in an accessible and knowledgeable way. She describes the presentation of contemporary/modern art in the former East-Bloc countries while introducing and describing their most important institutions. The value of this publication is unquestionable. It may be recommended without hesitation to people with various interests: museum professionals and

museologists, art historians (in particular those dealing with contemporary art), architects, anyone interested in European art issues, the history and culture of the Visegrád Group as a whole or of each particular country forming it. It is also an excellent read for tourists planning their visits to Hungary, Czech Republic, Slovakia or those travelling in Poland; apart from the commonly-known monuments and museums already described in every guidebook, here one may find those places which are not so well-known but equally interesting.

**Keywords:** Eastern Europe, museums, modern art, *The Time of Museums in Eastern Europe*.

Europa Środkowa, ten nieokreślony obszar, a właściwie określany na tak wiele sposobów, jest jednocześnie dość słabo zbadany i opisany. Wszelkie prace na temat państw zaliczanych raz do Wschodu, a raz do Zachodu, są bardzo cenne. Równie skromna jest bibliografia dotycząca sztuki współczesnej i nowoczesnej na tym obszarze. Publikację Katarzyny Jagodzińskiej *Czas muzeów w Europie Środkowej* witać będą z radością zarówno badacze sztuki współczesnej, jak i wszyscy zainteresowani Europą Środkową.

Sam termin jest bardziej ideą, niż określeniem realnego bytu politycznego czy społecznego. Według różnych koncepcji jest to obszar między Szwajcarią i Niemcami na zachodzie, Słowenią, Węgrami i Rumunią na południu, Ukrainą i Polską na wschodzie, od północy ograniczony Morzem Bałtyckim. Po 1989 r. termin Europa Środkowa najczęściej zaczął być stosowany w odniesieniu do państw należących wcześniej do Bloku Wschodniego, a po przemianach – aspirujących do Zachodu. Tym aspiracjom towarzyszyło powstanie Trójkąta Wyszehradzkiego, później Grupy Wyszehradzkiej, w skład której weszły Polska, Węgry i Czechosłowacja (po rozpadzie Czechy i Słowacja). Tym właśnie obszarem zajęła się Katarzyna Jagodzińska.

Książka podzielona jest na cztery części. Pierwsza z nich to świetne wprowadzenie lub odświeżenie wiedzy o muzeum jako instytucji, jego charakterze, genezie i ewolucji, od muzeum elitarnego, muzeum-świątyni, do muzeum otwartego, traktowanego jako przestrzeń rozrywki. Autorka, wychodząc od idei starożytnych, ukazuje rozwój muzealnictwa poprzez wiek XVIII i XIX do gwałtownego przyspieszenia rozwoju, który nie traci tempa do chwili obecnej. Przedstawione są modele muzealnictwa wypracowane w różnych krajach świata – Wielkiej Brytanii, Francji, Niemczech, Rosji i Stanach Zjednoczonych. Następnie pokazana jest historia muzeów i centrów sztuki współczesnej w Europie Środkowej przed i po transformacji ustrojowej.

Część druga to kontynuacja spojrzenia na instytucje sztuki nowoczesnej w państwach Grupy Wyszehradzkiej w latach 1989–2014 (pojęcia Europa Środkowa i Grupa Wyszehradzka są od tego momentu równoważne). W tej części autorka dużo miejsca poświęciła architekturze i jej roli w prezentowaniu sztuki w ogóle, a sztuki nowoczesnej w szczególności. Budowanie ikonicznych gmachów projektowanych przez światowej sławy architektów zostało przeciwstawione adaptacji obiektów poprzemysłowych, często oddalonych od centrum miasta (choć nie brak także przykładów adaptacji zabytków architektury religijnej, rezydencjonalnej i obronnej). Europa Środkowa, czerpiąc z doświadczeń zachodnich, w większości przypadków poszła w stronę adaptacji. Budynki-ikony miały w tej części świata mało szczęścia, co najlepiej widać na przykładzie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, które po nieudanej próbie zbudowania siedziby-ikony znalazło dla siebie miejsce w bardzo udanej, zdaniem wielu, siedzibie zaadaptowanej.

Część trzecia, zatytułowana *Muzea sztuki współczesnej w Europie Środkowej – zachodnie, czy środkowe?* jest podsumowaniem części historyczno-teoretycznej, w której autorka szuka odpowiedzi na pytanie, ile państwa Grupy Wyszehradzkiej przejęły z Zachodu, a na ile zdołały wypracować własne tradycje i styl. Co więcej, czy w ogóle można mówić o czymś takim, jak odrębna tradycja środkowoeuropejska (wyszehradzka?).



Ostatnia wreszcie część jest spisem (atlasem) wybranych muzeów i centrów sztuki współczesnej i nowoczesnej w czterech omawianych krajach. Wykaz jest świadomie niepełny, skupia bowiem instytucje powstałe po 1989 r. (z trzema wyjątkami). Uwzględnione są tu tylko instytucje duże, pominięto natomiast muzea i galerie monograficzne (znowu z jednym wyjątkiem).

Atlas podzielony został na cztery części odpowiadające krajom. Każda instytucja w poszczególnych krajach została opisana według schematu: Historia instytucji – Budynek – Kolekcja – Wybrana bibliografia, co bardzo ułatwia odnalezienie interesujących danych. Każdy opis jest bogato ilustrowany, są także mapki orientacyjne każdego kraju z zaznaczonymi miastami, w których działają opisywane instytucje. Dająca się zauważyć dysproporcja między Polską a pozostałymi krajami (11 instytucji polskich na ogólną liczbę 17) jest zrozumiała z wielu względów – znacznej przewagi Polski pod względem powierzchni i liczby ludności, a także łatwiejszego i pełniejszego dostępu do instytucji sztuki współczesnej przez rodzimą autorkę – i w żadnym razie nie jest zarzutem.

Książka Katarzyny Jagodzińskiej jest pozycją ważną, między innymi dlatego, że tego typu opracowań bardzo brakuje. W kompetentny i przystępny sposób wprowadza czytelnika w teoretyczny dyskurs o muzeum, na jego tle przedstawia specyfikę prezentowania sztuki współczesnej/nowoczesnej w krajach zrzeszonych niegdyś w Bloku Wschodnim, a jednocześnie prezentuje i opisuje najważniejsze instytucje w tych krajach. Jest to publikacja niesamowicie wręcz użyteczna. Można ją bez wahania polecić odbiorcom o bardzo różnych zainteresowaniach:

muzealnikom i muzeologom, historykom sztuki (szczególnie współczesnej), architektem, wszystkim zainteresowanym zagadnieniami sztuki europejskiej, historią i kulturą Grupy Wyszehradzkiej jako całości, jak również poszczególnych państw wchodzących w jej skład. To także świetne uzupełnienie dla turystów wybierających się na Węgry, do Czech, Słowacji, podróżujących po Polsce; oprócz

zabytków i muzeów powszechnie znanych i opisywanych w każdym przewodniku, znaleźć tu można te mniej znane, a równie ciekawe.

Pozostaje mieć nadzieję, że praca Katarzyny Jagodzińskiej będzie inspiracją do powstania kolejnych, gdyż w literaturze dotyczącej omawianego przedmiotu są jeszcze duże obszary wymagające uzupełnienia badań i opracowań.

**Streszczenie:** Książka Katarzyny Jagodzińskiej jest pozycją ważną, między innymi dlatego, że tego typu opracowań bardzo brakuje. W kompetentny i przystępny sposób wprowadza czytelnika w teoretyczny dyskurs o muzeum, na jego tle przedstawia specyfikę prezentowania sztuki współczesnej/nowoczesnej w krajach zrzeszonych niegdyś w Bloku Wschodnim, a jednocześnie prezentuje i opisuje najważniejsze instytucje w tych krajach. Jest to publikacja bardzo użyteczna. Można ją bez wahania polecić odbiorcom o bardzo różnych zainteresowaniach: muzealnikom i mu-

zeologom, historykom sztuki (szczególnie współczesnej), architektem, wszystkim zainteresowanym zagadnieniami sztuki europejskiej, historią i kulturą Grupy Wyszehradzkiej jako całości, jak również poszczególnych państw wchodzących w jej skład. To także świetne uzupełnienie dla turystów wybierających się na Węgry, do Czech, Słowacji, podróżujących po Polsce; oprócz zabytków i muzeów powszechnie znanych i opisywanych w każdym przewodniku, znaleźć tu można te mniej znane, a równie ciekawe.

**Słowa kluczowe:** Europa Środkowa, muzea, sztuka współczesna, *Czas muzeów w Europie Środkowej*.

#### Andrzej Zugaj

Pracownik Działu Edukacji, Informacji i Wydawnictw NIMoz, redaktor naczelny czasopisma internetowego „muzealnictwo.com”, członek kolegium redakcyjnego „Muzealnictwa”; filolog, kulturoznawca, bloger, absolwent Podyplomowego Studium Muzeologicznego na Uniwersytecie Jagiellońskim; e-mail: azugaj@nimoz.pl

# SUPLEMENT DO RAPORTU O STANIE EDUKACJI MUZEALNEJ

## SUPPLEMENT TO THE REPORT ON THE STATE OF MUSEUM EDUCATION

**Renata Pater**

Zakład Pedagogiki Kultury i Historii Idei Pedagogicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

**Abstract:** The *Report on the State of Museum Education. Supplement part 1* (edited by Marcin Szeląg) and *part 2* (written by Marcin Szeląg) published at the beginning of 2015 refers to the problems of museum education, its current situation and its state in the country. The analyses are based on qualitative and quantitative research on the situation of education in museums. The research was carried out in 2010 and published for the first time in 2012 under the editorship of this author. In the 2015 supplements, the author analyses the discussion about the place of museum education and its quality in Poland. This discussion takes place among museum educators and was initiated by the Forum of Museum Educators citizens' initiative. Subsequent chapters deal with the results of the research and the effects of conference meetings

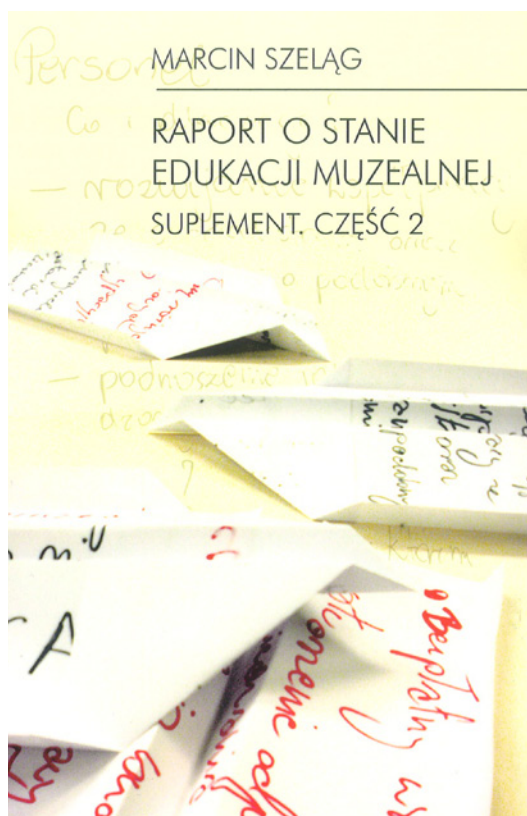
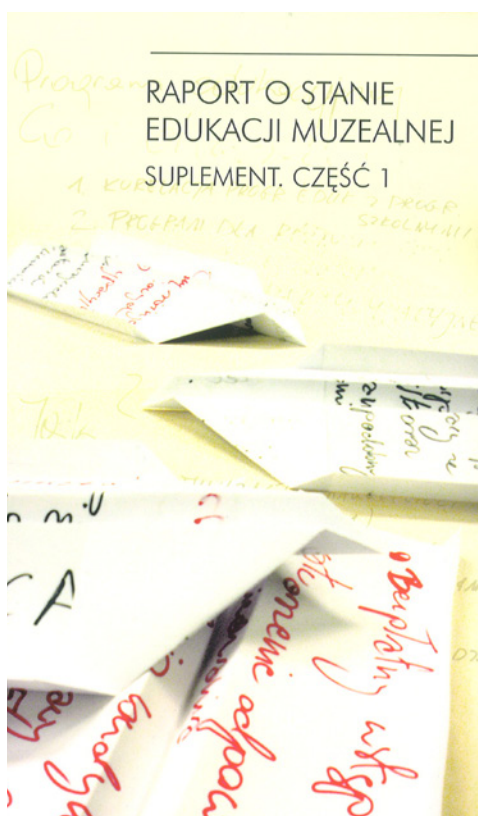
and debates on museum education held by the author in various Polish museums in 2013. Selected theories of museum education by English-speaking authors, as well as interviews with directors of major Warsaw museums and galleries, form the backdrop to these considerations. The marketing point of view at the museum institution is also presented in this context. The conclusion of Szeląg's analyses is that it is necessary to introduce training courses and studies which would prepare museum educators for their work. Referring to models of museum education in Western countries, the author suggested an example programme of such studies in Poland. The publications presented in this article illustrate and report on the heated debate on museum education which has been taking place in Polish museums over the last decade.

**Keywords:** museum education, the Forum of Museum Educators, learning in museums, pedagogy and museums, supplement.

*Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement cz. 1* (red. Marcin Szeląg) i *cz. 2* (autor Marcin Szeląg) ukazały się z początkiem 2015 roku. Dwie oddzielne części publikacji stanowią 8. i 9. tom serii „Muzeologia”, realizowanej przez Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS i Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Niniejsze opra-

cowania są wynikiem kontynuowanych badań nad stanem edukacji muzealnej w Polsce. Projekt w jego części definicyjnej, jak zaznacza Marcin Szeląg we wstępie, odnosi się do problematyki przedstawionej już w ramach raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce, zrealizowanego przez Forum Edukatorów Muzealnych w latach 2009–2011<sup>1</sup>.





Prezentowane publikacje można odczytać jako wynik pewnych działań środowiska zainteresowanego stanem i rozwojem edukacyjnej działalności muzeów w Polsce, oraz potraktować jako wysiłek edukatorów muzealnych uczyniony w kierunku nowego rozpoznania potencjału muzealnictwa w służbie społeczeństwu i jego edukacji, wobec wyzwań współczesności. Na podstawie opracowanych wyników badań empirycznych i przedstawionych kontekstów ewolucji i stanu edukacji muzealnej w Polsce, a także w krajach zachodnich: Francji, Anglii i Niemczech wytyczone zostały przez autora rekomendacje dla rozwoju edukacji muzealnej w naszym kraju<sup>2</sup>. Autor ponownie przywołuje je oraz komentuje w części pierwszej publikacji.

Zasadniczą część zrealizowanego projektu stanowiły seminaria o charakterze edukacyjno-problemowym, które zostały omówione w książce w formie esejów, zawierających komentarze do przytaczanych anonimowo przemyśleń i postulatów uczestników seminariów. Siedem seminariów zrealizowano w okresie od września do grudnia 2012 roku. Ich współorganizatorami byli przedstawiciele muzeów, którzy brali czynny udział w projekcie realizowanym w latach 2009–2011 i jako koordynatorzy regionalni zajmowali się przeprowadzaniem i opracowywaniem ankiet oraz prowadzeniem rozmów z pracownikami muzeów. Miało to niebagatelne znaczenie dla omawianej pracy, gdyż – jak można przypuszczać – są to wypowiedzi pewnych środowisk i osób zainteresowanych położeniem, sytuacją, oddziaływaniem i rozwojem edukacji muzealnej w polskich muzeach. W publikacji nie podano ilu było uczestników wszystkich seminariów, tym samym w jakiej części reprezentowane były muzea z całej Polski. Seminarium towarzyszyły teoretyczne

wykłady wprowadzające, referaty, prezentacje i warsztaty praktyczne.

Jednym z celów pracy było przedstawienie wcześniej wytyczonych rekomendacji tematów do dyskusji w trakcie seminariów. Między innymi dyskutowano o relacjach, które wpływają na edukację muzealną wewnątrz muzeum, w odniesieniu do: edukacji szkolnej i ustawicznej, publiczności muzealnej czy polityki kulturalnej. Szczególną uwagę zwrócono na problematykę dotyczącą statusu i roli edukacji prowadzonej w muzeum oraz ściśle z tym powiązanego statusu edukatora muzealnego wewnątrz muzealnej hierarchii. Odnosząc się do kwestii programu edukacyjnego, infrastruktury muzeum, wydawnictw i publikacji, środków dydaktycznych i pomocy do realizacji działań edukacyjnych w muzeum, jak również kompetencji i wymagań stawianych edukatorom muzealnym, przez uczestników seminariów zostało wysuniętych wiele postulatów. Wybrane spośród nich zostały opracowane i przedstawione kolejno w dwóch rozdziałach publikacji.

Jednym z celów seminariów miało być stworzenie możliwości integracji personelu muzealnego wobec problematyki edukacji, a tym samym otwarcie debaty na temat współczesnych funkcji i zadań muzeów wobec publiczności. Zaprezentowane w rozdziale trzecim analizy, w synchronicznym ujęciu prezentowanych wypowiedzi, zostały sprobmatyzowane i przedstawione przez autora w następujących grupach tematycznych: współpraca wewnątrz muzeum, potrzeba profesjonalizacji edukacji muzealnej, teoretyczne podstawy edukacji muzealnej, współpraca muzeum ze szkołą, oczekiwania publiczności muzealnej, marketing w muzeum. Jak dowiadujemy się z zakończenia tego rozdziału są to

problemy ściśle związane z codziennością pracy muzealników, edukatorów pracujących bezpośrednio z publicznością i dla publiczności.

Innym, zaproponowanym w tym zestawieniu, spojrzeniem na edukację muzealną jest artykuł Jeremiasza Misia-ka *Muzeum jako organizacja usługowa*. Patrzenie na muzeum, jak na organizm i „firmę” działającą dla społeczności w ramach rynku usług stawia dyskutowaną problematykę w kontekście, który prowokuje tym samym do namysłu nad prezentowanymi kwestiami z perspektywy zarządzania instytucją. Problem ten został poniekąd zaprezentowany w kolejnym rozdziale, opracowanym przez Emilię Zduńczyk *O edukacji muzealnej. Wywiady z dyrektorami warszawskich muzeów i galerii*. Wywiady przeprowadzono na potrzeby pracy magisterskiej, a w publikacji zaprezentowano ich transkrypcje.

Lektura wywiadów jest bardzo interesująca w kontekście prezentowanych i analizowanych wyników dyskusji. Ukazuje się w nich szeroki zakres ujmowania obszaru edukacji muzealnej, różnych sposobów definiowania, zakreślania pól działań i wytyczanych celów rozwoju muzeów przez osoby bezpośrednio i szczególnie za ich rozwój odpowiedzialne. Samo rozumienie i definiowanie pojęcia „edukacja muzealna” jest na tyle różnorodne, że w niektórych wypowiedziach jego interpretacje wzajemnie się wykluczają. Jedni chcą, a inni wręcz nie chcą „wychowywać”, jedni pragną „nauczać” inni tylko proponować sytuacje do „uczenia się” w kontekście wystawy, prezentowanych zbiorów i programów, chcą tworzyć przestrzeń komunikacji, interpretacji, krytycznego namysłu. Takie stanowiska mogą wynikać z samego rozumienia i definiowania pojęcia „edukacja”, która zarówno w literaturze naukowej, jak i w języku potocznym, jest często rozumiana, kojarzona i artykułowana zamiennie z pojęciami takimi, jak wychowanie, kształcenie, nauczanie, uczenie się, czy też w szerszym ujęciu – oświata. Edukacja muzealna, pedagogika muzealna, komunikacja muzealna, pośredniczenie muzealne, mediacja muzealna to obszary badań, znajdujące się w różnych kontekstach interdyscyplinarnych, ale należałoby zdefiniować pojęcia, którymi się operuje i odróżnić np. uczenie się (*learning*) od nauczania (*teaching*). W tym ujęciu, tłumacząc z języka angielskiego pojęcie *learnig* na język polski należy podkreślić wymiar potencjalnych indywidualnych możliwości, zaangażowania i autoaktywnej samodzielności w *uczeniu się*. W tych nieścisłościach i zamiennym traktowaniu pojęć, różnorodnym ich definiowaniu i stosowaniu, można upatrywać zasadniczy problem w rozumieniu tego czym jest, a czym nie jest edukacja muzealna. Należałoby uporządkować pojęcia i określić poprzez ściślejsze ich zdefiniowanie w odniesieniu do polskich kontekstów i realiów. W całości omawianego opracowania brakuje uściślenia definicji, które przyjęte byłyby za

główne, do których należałoby się odnosić we wszystkich rozważaniach na temat edukacji muzealnej. Ale może był to umyślny zabieg autora dla ukazania różnorodności ujmowania prezentowanej problematyki, a tym samym podkreślenia jej niejednoznaczności?

Rysuje się ona znakomicie w zaprezentowanych wypowiedziach osób pełniących funkcje dyrektorów i zastępców dyrektorów znaczących instytucji muzealnych i galerii sztuki: Agnieszki Morawińskiej, Andrzeja Rottermunda, Przemysława Mrozowskiego, Pawła Jaskanisa, Jolanty Gumuły, Fabio Cavallucciego i Hanny Wróblewskiej, które jak przez pryzmat rzucają światło na sposoby mówienia o edukacji muzealnej przez wszystkich zainteresowanych. Można przypuszczać, że zaprezentowanie ich w tej publikacji jest próbą zainicjowania dalszej dyskusji nad rolą edukacji muzealnej w społeczeństwie, jej świadomym kształtowaniu przez osoby bezpośrednio związane z muzeami i edukacją. Wybór warszawskich stanowisk w tej kwestii ukazuje się w publikacji jako model do rozważenia, czy też naśladowania przez muzealnych administratorów i zarządców z innych stron Polski.

Kolejny, 9. tom serii „Muzeologia” stanowiący część 2. *Suplementu* dotyczy analizy najważniejszych czynników wpływających na rozwój edukacji muzealnej. Autor odnosi się głównie do teorii edukacji muzealnej sformułowanej między innymi przez Georga Heina, czy Ellen Hooper-Greenhill i poprzez ich kontekst – biorąc pod uwagę wyniki badań zrealizowanych w Polsce – rysuje koncepcje edukacji muzealnej w polskich muzeach. Wymienia braki w podejmowaniu podstawowych zadań czyniących z muzeum instytucją edukacyjną w jej holistycznym rozumieniu. W reakcji na stan tak zarysowanej sytuacji edukacji muzealnej w Polsce, proponuje model kształcenia muzealników i edukatorów muzealnych w nawiązaniu do doświadczeń krajów zachodnich, jak np. studiów muzealnych realizowanych w Holandii czy Wielkiej Brytanii. Jako zasadniczy efekt prowadzonych analiz został zaproponowany model kształcenia muzealników polskich, a tym samym nakreślono perspektywę rozwoju muzeów w Polsce jako instytucji edukacyjnych.

Zachęcam do indywidualnego zapoznania się z dwiema częściami prezentowanej publikacji. Można je traktować łącznie lub oddzielnie, w zależności od zainteresowań. Obrazują one, i poniekąd relacjonują, gorącą dyskusję na temat edukacji muzealnej, jaka toczy się w ostatniej dekadzie w polskich muzeach i ich otoczeniu.

Reasumując lekturę powyższych książek można wyciągnąć wnioski, że prace nad strategią rozwoju muzeów w naszym kraju toczą się wartko i intensywnie. Cieszyć powinno wysokie zainteresowanie i zaangażowanie oraz determinacja niektórych środowisk muzealnych, a przede wszystkim inicjatywa obywatelska jaką jest niewątpliwie Forum Edukatorów Muzealnych.

---

**Streszczenie:** Publikacje *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement cz. 1* oraz *Suplement cz. 2* pod red. Marcina Szelaęga odnoszą się do problematyki edukacji muzealnej, jej aktualnego oglądu i statusu w naszym kraju. Podstawę analiz stanowią przeprowadzone badania ilościowo – jakościowe, diagnozujące sytuację edukacji w muzeach, które przeprowadzone zostały w 2010 r.,

a opublikowane pod redakcją tegoż autora w 2012 roku. Odniesienie do tych badań sugeruje podtytuł prezentowanych publikacji jako *Suplement cz. 1* oraz *Suplement cz. 2*. Autor analizuje dyskusję nad miejscem edukacji muzealnej i jej jakością w Polsce. Dyskusja ta toczy się w kręgu edukatorów muzealnych zainicjowana przez obywatelską inicjatywę Forum Edukatorów Muzealnych. W kolejnych

rozdziałach omawiane się wyniki badań i efekty spotkań konferencyjnych i dyskusji nad edukacją muzealną, które prowadzone były przez autora w różnych muzeach Polski w roku 2013. Jako kontekst przedstawione zostały wybrane teorie edukacji muzealnej autorów prac anglojęzycznych oraz wywiady z dyrektorami ważniejszych warszawskich muzeów i galerii sztuki. W tym kontekście zaprezentowano również spojrzenie marketingowe na instytucję jaką jest każde muzeum. Konkluzją przedsta-

wionych przez M. Szeląga analiz jest postulat konieczności wprowadzenia szkoleń i studiów przygotowujących do pracy edukatora muzealnego. Odnosząc się do modeli edukacji muzealnej w krajach zachodnich autor zaproponował model programu takich studiów w Polsce. Przedstawione w niniejszym artykule publikacje obrazują i poniekąd relacjonują gorącą dyskusję na temat edukacji muzealnej, jaka toczy się w ostatniej dekadzie w polskich muzeach i ich otoczeniu.

**Słowa kluczowe:** edukacja muzealna, Forum Edukatorów Muzealnych, edukacja, uczenie się w muzeum, pedagogika i muzeum.

---

## Przypisy

<sup>1</sup> *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szeląg (red.), Warszawa 2012.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

---

### dr Renata Pater

Doktor nauk humanistycznych; adiunkt w Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie; zainteresowania badawcze dotyczą edukacji kulturalnej, pedagogiki kultury ze szczególnym uwzględnieniem pedagogiki muzealnictwa, edukacji muzealnej i artystycznej, turystyki i edukacji międzykulturowej, centrów nauki i muzeów dla dzieci i młodzieży; autorka licznych artykułów, realizatorka projektów z edukacji muzealnej i artystycznej w kraju i zagranicą (Niemcy, Szwajcaria, Austria); stypendystka programu TEMPUS; od 2011 r. Przewodnicząca Krakowskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego, e-mail: renata.pater@uj.edu.pl

Muz., 2015(56): 258-261  
Rocznik, pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 12.2014  
data akceptacji – 01.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1146574

# HISTORIA CERAMIKI UKRAIŃSKIEJ W CZTERECH TOMACH

## HISTORY OF UKRAINIAN PORCELAIN IN FOUR VOLUMES

**Olena Kashuba-Volvach**

Instytut Badań Sztuki Współczesnej Narodowej Akademii Sztuki Ukrainy w Kijowie, Ukraina

**Abstract:** Collectors and researchers have always been interested in ceramics, and so a comprehensive publication by art historian Olga Szkolna devoted to Ukrainian porcelain and faience from the 17th century to the beginning of the 21st should be met with elation. The author's long-term research has been crowned with a three-volume monograph which, together with her first book (O.Szkolna, *Kiev artistic porcelain of the 20th century – Ольга Школьна, Київський художній фарфор ХХ століття*), creates a complete and impressive elaboration of the evolution of Ukrainian ceramic art. The author has gathered, classified and exhaustively examined the source materials, some of which have never been published before. She has also characterised the specifics of manufacturing, and analysed both the organisational and creative processes. Her research and analyses have resulted in a fairly uniform picture of Ukrainian porcelain and faience. Additional materials are to be found in the volumes: *Ukrainian porcelain and faience. History of production. Register of names of leading masters in the field*

*and Ukrainian porcelain and faience. Trademarks of companies in the field. Glossary.* All together it forms a specific encyclopedia of ceramics. In volume 2, Ukrainian porcelain and faience. History of production. Register of names of leading masters in the field, the author has recreated the history of porcelain and faience production within the boundaries of modern Ukraine since the 17th century by discussing the activity of workshops functioning within residences, as well as that of magnate manufactories in the country, imperial industries and cottage industry workshops. Another asset of this publication is the index of trademarks and references to forgotten objects, such as a water vessel for the first and second dish, a travel porcelain cup with a stand for a glass, a household item which was a part of a tea set where the tea was put after drinking, a support which stood in the middle of a table with sweets, a glass with holes to brew tea, a utensil to serve seafood, a small pan to serve dishes, etc. This publication notably complements our previous knowledge of the subject.

**Keywords:** Ukraine, porcelain, porcelain manufactory, porcelain trademarks, magnate manufactories.

Badacze i kolekcjonerzy ceramiki na Ukrainie nigdy nie narzekali na nadmiar literatury fachowej, toteż wyczerpujące opracowanie historyczki sztuki, dr Olgi Szkolnej, poświęcone ukraińskiej ceramice – porcelanie i fajansowi od XVII

do początku XXI w., należy powitać z radością. Wieloletnie prace Autorki wnikliwie badającej kolekcje, znaki wytwórni, analizującej różne aspekty ich produkcji, zostały uwieńczone publikacją trzytomowej monografii. Razem z pierwszą



księgą *Kijowska porcelana artystyczna XX stulecia*<sup>1</sup> tworzy ona imponujące, kompleksowe opracowanie ewolucji całej tej gałęzi sztuki ukraińskiej. Duże znaczenie w badaniach Olgi Szkolnej ma przede wszystkim przypomnienie dziejów i pogłębienie wiedzy o historycznych osiągnięciach w tej dziedzinie oraz zwrócenie uwagi na otwarcie możliwości odrodzenia ceramiki ukraińskiej w przyszłości. W ciągu ostatnich dziesięcioleci zniszczono znaczącą część przemysłu ceramicznego na Ukrainie, co bardzo silnie wpłynęło na zainteresowanie badaczy tym tematem.

Pierwsza część serii *Porcelana – fajans Ukrainy XX stulecia: infrastruktura branży, polityka przemysłowa i ekonomiczna, procesy organizacyjno-twórcze*<sup>2</sup> została poświęcona niezbadanym aspektom tej sztuki. Warto podkreślić, że Autorka musiała się zmagać z niezwykle trudnym materiałem, wymagającym rekonstrukcji i analizy procesów organizacyjno-twórczych, określeniem typów i specyfiki przedsiębiorstw porcelany ukraińskiej i fajansu od połowy XVII w. do pierwszych dwóch dekad naszego stulecia.

Autorka zebrała, usystematyzowała i poddała wnikliwej analizie ogromny materiał źródłowy, faktograficzny i artystyczny – w publikacji znalazł się duży zespół dokumentów i fotografii, w znacznej części dotychczas niepublikowanych. Badając produkcję dużych i małych wytwórni Autorka nie tylko scharakteryzowała ich specyfikę, lecz także przeprowadziła klasyfikację zakładów, a także przeanalizowała procesy organizacyjne związane z ich produkcją. Dzięki temu udało się zrekonstruować, w miarę możliwości jednolity, obraz dziejów porcelany ukraińskiej i fajansu, które są nieodłączną częścią historii kultury narodowej.

Niemal w każdym rozdziale publikacji Olga Szkolna przedstawia nowatorskie odkrycia i spostrzeżenia, o mniejszej lub większej wadze: w ocenie twórczości malarzy, w odzyskaniu na mapie artystycznej zapomnianych nazw, wreszcie w kształtowaniu u czytelników wizji ewolucyjnego rozwoju tej branży na terenie Ukrainy, w kontekście stylów ogólnoeuropejskich. Jednym z głównych walorów publikacji jest usystematyzowanie faktów historycznych i obiektów zabytkowych w rozdziałach, poświęconych m.in. rozbudowie meżygirskiej szkoły artystyczno-ceramicznej, reorganizacji w latach 1918–1930 całego przemysłu ceramicznego Związku Radzieckiego oraz rekonstrukcji procesów technologicznych.

Autorka precyzyjnie zbadała kolejne etapy rozwoju ukraińskiego przemysłu ceramicznego w ciągu XX, aż do początku XXI wieku – a więc od czasów istnienia państwowych

struktur radzieckich do niepodległej Ukrainy. Przedstawiła również przemiany w życiu społeczno-politycznym, które są tłem procesów, wyznaczających kierunki rozwoju ceramiki. Z godną podziwu otwartością Autorka wskazuje realne przyczyny upadku branży po latach ruiny z początku XX w. i rozpadu imperium radzieckiego w latach 90. XX wieku.

Odmienne, niż w innych publikacjach poświęconych temu tematowi, opracowanie Olgi Szkolnej zawiera bogaty i różnorodny materiał uzupełniający, przedstawiony w tomach: *Porcelana – fajans Ukrainy. Historia produkcji od połowy XVII do początku XXI wieku. Indeks imion czołowych mistrzów branży*<sup>3</sup> i *Porcelana – fajans Ukrainy. Handlowe znaki przedsiębiorstw branży. Słownik terminologiczny*<sup>4</sup>. Wszystkie razem – tom drugi i trzeci, jako kontynuacja pierwszego – stanowi swoistą encyklopedię ceramiki, z zachowaniem nieodzownej dla całej serii jednolitości. W każdym tomie znajdziemy rozdziały, które ilustrują oryginalność artystyczną i różnorodność ukraińskiego „białego złota”. Księga druga *Porcelana – fajans Ukrainy. Historia produkcji od połowy XVII do początku XXI wieku. Indeks imion czołowych mistrzów branży* to rodzaj przewodnika po zaginionych skarbach. Autorka odtworzyła tu historię produkcji porcelany i fajansu w granicach współczesnej Ukrainy, zaczynając od XVII w., omawiając działalność warsztatów funkcjonujących na terenie rezydencji, a także magnackich manufaktur folwarcznych, rządowych zakładów imperialnych i na poły chałupniczych pracowni, zwanych „farfurniami”.

Na szczególną uwagę wnikliwego badacza zasługuje usystematyzowany wykaz wybitnych malarzy, rzeźbiarzy i modelarzy od końca XIX do początku XXI wieku. Dzięki niemu kultura ukraińska odzyskała świadomość istnienia plejady artystów, którzy kształtowali jej oblicze w ciągu ostatnich 130 lat. Ten rozdział został zaopatrzony w unikatowe zdjęcia archiwalne, przeważnie już nieistniejących zakładów.

Ostatni tom dzieła jest dla czytelnika szczególnie miłą niespodzianką, zawiera bowiem długo oczekiwany obszerny, ilustrowany słownik, zawierający ponad 1500 haseł. Zapotrzebowanie na takie edycje jest ogromne, jako że literatury fachowej w tej dziedzinie zawsze brakowało. W sposób oczywisty podnosi to merytoryczną wartość publikacji.

Po publikację sięgną nie tylko czytelnicy ukraińscy, lecz także badacze i kolekcjonerzy europejscy, przede wszystkim zaś polscy. Wiele farfurni na ziemiach współczesnej Ukrainy wywodzi się z czasów I Rzeczypospolitej, w tej liczbie zakłady Jana III Sobieskiego w Żółkwi i Glińsku, Prota Potockiego w Czudnowie oraz manufaktura Józefa

Czartoryskiego w Korcu. Autorka po raz pierwszy wykazała materiały źródłowe polskich zbiorów, przede wszystkim z opracowań Bożeny Kostuch i Anny Szkurląt, które w ostatnich latach badały porcelanę polską w Korcu, Baranówce i Horodnicy. Jako materiał ilustrujący historię zakładów wykorzystano wiele zabytków ze zbiorów muzeów w Bytomiu, Łodzi, Rzeszowie, Kozłówce, Tarnowie, Wrocławiu, Krakowie, Warszawie, ponadto zaś z polskich licytacji prowadzonych w Internecie. Po raz pierwszy przedstawiono mało znaną w Polsce historię zakładów na ziemiach etnicznej Ukrainy. Autorka przeanalizowała i ustaliła daty działalności warsztatów rodu Ilińskich (Romanów i Dowbysz), Jabłonowskich (Bielotyń), Potockich (Emilczyn), Przybylskich (Dowbysz, Korosteń).

Olga Szkolna nie stroni od przedstawienia polemicznych problemów, dotyczących polsko-ukraińskiej spuścizny kulturalnej, np. w rozdziale poświęconym założeniu drugiej fabryki w Korcu, po trzecim rozbiorze Polski. Dzięki dogłębnej analizie źródeł Autorka sprecyzowała daty działalności wytwórni fajansów w Sławucie, dotychczas błędnie w polskich źródłach uważanej za utworzoną w końcu XIX w. (por. Maria Starzewska, Maria Jeżewska i in.), wytwórni fajansu Aleksandra Lewickiego w Pacykowie i innych. Nie pominęła wielu zakładów, produkujących przedmioty kultu, w tym judaika: Lubycy Królewskiej i Potylicza. Nie zabrakło informacji o mało znanych wytwórniach, m.in. w Siedliszcu, Sassowie, Rawie Ruskiej. Dla muzealników szczególnie interesującą lekturą będą zapewne tablice, prezentujące kształtowanie się stylów i form na przestrzeni wielu dekad, a także porównanie ornamentów ukraińskiej ceramiki współczesnej także na ziemiach, które kiedyś wchodziły w skład I Rzeczypospolitej.

Olga Szkolna dużo uwagi poświęciła znakom wytwórni znajdujących się na przedstawionym obszarze, w okresie zaborów i w czasach współczesnych. W ciągu ostatnich 20 lat w polskiej literaturze przedmiotu przedstawia się wszystkie znaki handlowe wytwórni, w następującym podziale na kraje pochodzenia: okres przedrewolucyjny – to Polska, powojenny zaś – Rosja. Zdaniem Autorki taki podział nie jest zgodny z prawdą historyczną i pomniejsza znaczenie osiągnięć malarzy ukraińskich w kontekście europejskim. Niektórzy autorzy niemieccy, podobnie jak polscy, zaliczają do polskich osiągnięć działalność drugiego zakładu przemysłowego w Korcu, odnowionego po pożarze w 1797 r. i otwartego ponownie w 1800 r., to znaczy w okresie zaborów. Prawda oczywiście „leży pośrodku” – jak twierdzi Olga Szkolna *przyszła pora, na wspólne przejrzenie historii odrębnych ziem, odszukanie prawdy w dialogu kultur, rozpatrzenie perspektywy połączenia badań naukowych na temat wspólnej przeszłości*. Szczególnie wobec faktu, że

istnieje pilna potrzeba ujednoczenia nazewnictwa dotyczącego produkcji, stworzenia jednolitych słowników terminologicznych, gdyż obecnie każdy badacz wytwarzane obiekty określa na swój sposób.

Zapewne uważnego Czytelnika książek Olgi Szkolnej szczególnie zainteresuje przypomnienie dawnych definicji porcelany i fajansu, określeń wyrobów gotowych, masy, zawodów w tej branży, stylów, ornamentów, typów i motywów dekoracji, takich jak np.: woda do pierwszych i drugich dań, filiżanka podróżna z porcelany z podstawką do szklanki, przedmiot użytku domowego wchodzący w skład zestawu do herbaty, do którego przekładano herbatę po wypiciu, duża podpórka, która stała pośrodku stołu ze słodyczami, styl przechodzący od baroku do klasycyzmu, szklanka z otworkami do zaparzania herbaty, naczynia do podawania owoców morza, mała patelnia do przygotowania potrawy żuljen, naczynia do podawania puddingu mlecznego, elementy porcelany okrętowej, piezoceramika wykorzystywana w przemyśle raketowym i wiele innych. Zainteresowani będą mogli porównać znaczenie i budowę sosjerki z innym naczyniem do sosu z uchem oraz wazą do sosu, lub też zestaw do śniadania na jedną osobę z zestawami na dwie lub trzy osoby, specjalne filiżanki do rosółu, czy też formy do pilawu, naczynia do rosółu, wreszcie garnitury: do kawy, herbaty i stołowy.

W księdze po raz pierwszy zebrano wszystkie znane marki handlowe, znaki autorskie i sygnatury, co więcej zawiera ona znaki różnych przedsiębiorstw, nie tylko stanowiące bazę dla pokoleń badaczy, lecz także prezentującą nowe możliwości atrybucji i ekspertyzy porcelany ukraińskiej i fajansu. Przy obecnym stanie badań jest to wyczerpująca odpowiedź na potrzeby naukowców, kolekcjonerów, muzealników i rynku antykwarycznego.

Po badaniach i publikacjach monograficznych Fainy Petrakowej, która wysoko ustawiła naukowe standardy w historii sztuki ukraińskiej, Olga Szkolna nie tylko kontynuuje tradycje swojej opiekunki, lecz także wnosi nowatorski, bardzo silny strumień odnowy w badanie i zachowanie pamięci narodowej o ceramice ukraińskiej.

Okładki wszystkich trzech ksiąg zdobi wielobarwny druk o ujednoczonym charakterze, zwraca uwagę ornament przedtytułów i graficzny układ całości, tworzący bardzo wysmakowaną pod względem estetycznym i edytorskim, piękną publikację.

Książki Olgi Szkolnej są bogate treściowo, ciekawe, otwarte na dialog z czytelnikiem i należy się spodziewać, że zdobędą uznanie wśród kolekcjonerów, muzealników, historyków sztuki i wszystkich zainteresowanych, nie tylko na Ukrainie.

**Streszczenie:** Ceramika zawsze interesowała kolekcjonerów i badaczy, toteż należy powitać z radością wyczerpujące opracowanie historyczki sztuki dr Olgi Szkolnej, poświęcone historii ukraińskiej porcelany i fajansu od XVII do początku XXI wieku. Wieloletnie badania Autorki zostały uwieńczone publikacją trzytomowej monografii, która wraz z pierwszą księgą *Kijowska porcelana artystyczna XX stulecia* tworzą imponujące, kompleksowe opracowanie ewolucji ceramiki ukraińskiej. Autorka

zebrała, usystematyzowała i poddała wnikliwej analizie ogromny materiał źródłowy, w znacznej części dotychczas niepublikowany, scharakteryzowała specyfikę wytwórni, przeanalizowała procesy organizacyjne i twórcze. Efektem badań i analiz jest, w miarę możliwości jednolity, obraz ceramiki ukraińskiej. Bogaty i różnorodny materiał uzupełniający został przedstawiony w tomach: *Porcelana – fajans Ukrainy. Historia produkcji od połowy XVII do początku XXI wieku. Indeks imion czołowych mistrzów*

branży i *Porcelana – fajans Ukrainy. Handlowe znaki przedsiębiorstw branży. Słownik terminologiczny*. Całość tworzy swoistą encyklopedię ceramiki. W księdze drugiej zawierającej rejestr imion czołowych mistrzów branży autorka odtworzyła historię produkcji porcelany i fajansu w granicach współczesnej Ukrainy od XVII w., omawiając działalność warsztatów funkcjonujących na terenie rezydencji, a także magnackich manufaktur folwarcznych, rządowych zakładów imperialnych i na poły chałupniczych pracowni. Cennym uzupełnieniem jest wykaz znaków wytwórni oraz przywołanie zapomnianych przedmiotów, takich jak np. naczynie do wody do pierwszych i drugich

dań, filiżanka podróżna z porcelany z podstawką do szklanki, przedmiot użytku domowego wchodzący w skład zestawu do herbaty, do którego przekładano herbatę po wypiciu, podpórka, która stała pośrodku stołu ze słodyczami, szklanka z otworkami do zaparzenia herbaty, naczynie do podawania owoców morza, mała patelnia do przygotowania potraw itp. Opracowanie jest znakomitą uzupełnieniem naszej dotychczasowej wiedzy na ten temat i należy się spodziewać, że zdobędzie uznanie wśród kolekcjonerów, muzealników, historyków sztuki i wszystkich zainteresowanych, nie tylko na Ukrainie.

**Słowa kluczowe:** Ukraina, porcelana, wytwórnia porcelany, znaki porcelany, magnackie manufaktury.

## Przypisy

<sup>1</sup> Ольга Школьна, *Київський художній фарфор ХХ століття*, (O. Szkolna, *Kijowska porcelana artystyczna XX stulecia*), K.: День Печати 2011, 400 s., il.

<sup>2</sup> Ольга Школьна, *Фарфор – фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова і економічна політика, організаційно-творчі процеси*, (O. Szkolna, *Porcelana – fajans Ukrainy XX stulecia: infrastruktura branży, polityka przemysłowa i ekonomiczna, procesy organizacyjno-twórcze*), K.: Інтертехнологія 2011, Кн. 1, 400 s., il.

<sup>3</sup> Ольга Школьна, *Фарфор – фаянс України. Історія виробництва (середина ХVІІ – початок ХХІ століття). Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі* [у 2 кн.], (O. Szkolna, *Porcelana – fajans Ukrainy. Historia produkcji (od połowy ХVІІ do początku ХХІ wieku). Tablice. Indeks imion czołowych mistrzów branży* [w 2 ks.]), K.: День Печати 2013, Кн. 2, Частина 1, 400 s., il.

<sup>4</sup> Ольга Школьна, *Фарфор – фаянс України. Торгові знаки підприємств галузі. Термінологічний словник* [у 2 кн.], (O. Szkolna, *Porcelana – fajans Ukrainy. Handlowe znaki przedsiębiorstw branży. Słownik terminologiczny* [w 2 ks.]), K.: День Печати 2014, Кн. 2, Частина 2, 400 s., il.

## dr Olena Kashuba-Volvach

Absolwentka Wydziału Historii i Teorii Sztuki w Instytucie Sztuki Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury w Kijowie, stopień doktora historii sztuki uzyskała w Instytucie Badań nad Sztuką, Folklorem i Etnologią im. M.T. Rylskiego; pracuje w Instytucie Badań Sztuki Współczesnej Narodowej Akademii Sztuki Ukrainy w Kijowie; w badaniach skupia się nad historią sztuki ukraińskiej początku XX w., w tym nad ukraińską awangardą i twórczością ukraińskiego malarza Aleksandra Bogomazowa; autorka książek: *Олександр Богомазов: Автопортрет (Aleksander Bogomazow. Autoportret)*, Kijów 2012 i *Українська академія мистецтва. Книга 1: Історія заснування. Хронологія подій. Документи (Ukraińska Akademia Sztuk Pięknych. Tom 1: Historia założenia. Kalendarium wydarzeń. Dokumenty)*, Kijów 2014; e-mail: helen.kashuba@gmail.com





**IN MEMORIAM**



# BEATA PAWŁOWSKA-WILDE MUZEALNIK, REDAKTOR, SZEFOWA, PRZYJACIEL

## BEATA PAWŁOWSKA-WILDE A MUSEUM PROFESSIONAL, AN EDITOR, A BOSS, A FRIEND

### Maria Sołtysiak

Redakcja rocznika „Muzealnictwo”, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

**Abstract:** Beata Pawłowska-Wilde passed away on Easter Saturday 2015. She graduated from the Department of Conservation and Historic Monuments Studies specialising in museology at the Copernicus University in Toruń. She was Head of the Museology Department of the Centre for Documentation of Monuments (ODZ) for many years, as well as the co-author of publications on museums, including „Muzealnictwo”, „Museum Events”, the „Bibliography of information contained in publications by museums in Poland” and others.

She was born on 13th April 1932 into a family of scientists researching history and art history. Both her private and professional life were greatly influenced by her family home and her surroundings, imbued with a scientific approach towards all and any activities, humanities, patriotism and honour.

Her childhood was marked by the war. At the beginning of the Warsaw Rising, at the age of 12, she and her younger brother Christopher were deported to forced labour in Germany. Her moving accounts from those tragic days may be found in the Oral History Archives of the Museum of the Warsaw Rising.

She graduated from the Faculty of Fine Arts of Copernicus University in Toruń in 1954. She was engaged by Prof. Kazimierz Malinowski to work at ODZ in 1963. Her first task was to assemble and classify a bibliography of museology

from Polish and foreign writings, as well as to edit subsequent volumes of the „Library of Museology and Monument Protection” Series. In 1976 she became Head of the Museology Department. While in that position she directed her own projects related to the history of museology; for example, she devised a comprehensive survey for the Index of Museum Registry in Poland and subsequent editions of the Inventory of Museums in Poland. From 1982 she worked as Managing Editor of „Muzealnictwo”, from 2000-2010 as Associate Editor, and from 1991 as editor-in-chief of the periodical „Museum Events”. She also co-authored successive volumes of the „Bibliography of information contained in publications issued by the museums in Poland. Non-serial and serial publications”.

During 40 years in the Museology Department of the Centre for Documentation of Monuments, Beata Pawłowska-Wilde made an invaluable contribution to the systematisation of activities relating to Polish museums, recording them and promoting knowledge about Polish and international museology. She established a relationship with Polish museum professionals which resulted in close contacts between „Muzealnictwo’s” Editorial Board with this circle to this day. She co-operated conceptually with the Editorial Board, offering her advice and support when preparing each issue of the periodical. The editorial archives include: a film about

„Muzealnictwo” made in 2012 on the occasion of the 60th anniversary of the annual, and footage shot by her son, Tomasz Wilde, which consists of priceless memories of Beata Pawłowska-Wilde, as well as of the long-time editor-in-chief

of the „Muzealnictwo” annual, Janusz Odrowąż-Pieniążek, in which both of them tell interesting and touching stories about the editors’ history, their associates and the fate of the periodical in the 1980s and 1990s.

**Keywords:** museology, museum professional, publishers’ bibliography, managing editor, museums’ register.

W Wielką Sobotę poprzedzającą Wielkanoc 2015 r. zmarła Beata Pawłowska-Wilde – absolwentka konserwatorstwa i zabytkoznawstwa ze specjalizacją w zakresie muzealnictwa na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, wieloletnia szefowa Działu Muzealnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków (ODZ), współtwórczyni wydawnictw dotyczących muzeów, m.in. „Muzealnictwa”, „Zdarzeń Muzealnych”, „Bibliografii zawartości wydawnictw muzeów w Polsce” i innych.

Urodziła się 13 kwietnia 1932 r. w Warszawie w rodzinie naukowców badających dzieje historii i sztuki. Matka – prof. dr Jadwiga Puciata-Pawłowska, wybitna humanistka, wieloletni profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, ceniona jako dydaktyk i badacz o trwałym dorobku naukowym. Ojciec – prof. Bronisław August Pawłowski – polski historyk i archiwista, badacz historii wojskowości, oficer Wojska Polskiego, współtwórca i pierwszy dyrektor Centralnego Archiwum Wojskowego, wykładowca na Uniwersytecie Warszawskim i Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ojciec chrzestny – prof. Mieczysław Gębarowicz, wielki uczyony i humanista – historyk sztuki i historyk, w latach 1923–1939 wykładowca na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie i Politechnice Lwowskiej, ostatni dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, autor licznych prac naukowych, wybitnie zasłużony dla sprawy kultury i sztuki Lwowa. W 1984 r. został pochowany na cmentarzu Łyczakowskim, a Beata Pawłowska-Wilde jechała do Lwowa aby – jako wykonawczynie testamentu Profesora – dopilnować, zgodnego z wolą, rozdysonowania jego spuścizny.

Dom rodzinny i otoczenie przepojone atmosferą naukowego podejścia do wszelkich działań, poszanowaniem systematyczności i skrupulatności w pracy, humanizmem, patriotyzmem i honorem – to wszystko wpłynęło na Jej życie prywatne i postawę zawodową.

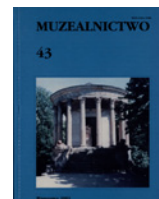
Dzieciństwo Beaty Pawłowskiej-Wilde naznaczyła wojna, czas traumatycznych przeżyć, które przez całe dorosłe życie wracały w uporczywych wspomnieniach. W pierwszych dniach sierpnia 1944 r., w czasie Powstania Warszawskiego, w wieku 12 lat została wywieziona razem ze swoim młodszym, 10-letnim wówczas bratem Krzysztofem Pawłowskim (dziś profesor zwyczajny Politechniki Łódzkiej, architekt, jeden z nestorów polskiej szkoły konserwacji zabytków), na roboty do Niemiec. Mała dziewczynka z „dobrego domu”, przepojonego miłością i atmosferą naukowej pracy i patriotyzmu, nagle została oderwana od wszystkich bliskich, wywieziona bydłęcymi wagonami w nieznaną, zmuszona do niewolniczej pracy u niemieckiego bauera. I jeszcze ta ogromna odpowiedzialność za młodszego braciśzka. Takie losy zgotowała II wojna światowa tysiącom Polaków. W Archiwum Historii Mówionej Muzeum Powstania Warszawskiego znajduje się przejmująca relacja Beaty Pawłowskiej-Wilde z tych tragicznych dni.

W 1954 r. ukończyła Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie M. Kopernika w Toruniu. Uzyskała tytuł mgra kon-



serwatorstwa i zabytkoznawstwa ze specjalizacją w zakresie muzealnictwa na podstawie pracy pt. *Początki muzealnictwa w Polsce*, opublikowanej w skrócie w 1961 r. w „Zeszytach Naukowych UMK”.

W 1963 r. została zaangażowana przez prof. Kazimierza Malinowskiego do pracy w Ośrodku Dokumentacji Zabytków i jej pierwszym zadaniem było gromadzenie i klasyfikowanie bibliografii muzealnictwa z piśmiennictwa polskiego i obcego oraz redagowanie poszczególnych tomów serii „Biblioteki Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”. W 1967 r. została kierownikiem Działu Muzealnictwa, który właśnie powstał w ODZ. Wykonując zadania związane z pełnieniem tej funkcji prowadziła jednocześnie projekty autorskie dotyczące historii muzealnictwa: opracowała obszerną ankietę do Kartoteki Ewidencji Muzeów w Polsce, która przez wiele lat, rozsyłana do muzeów w zmodyfikowanych formach, stanowiła bezcenne źródło pozyskiwania informacji o muzeach w Polsce – na podstawie tych ankiet powstawały kolejne wydania Wykazu Muzeów w Polsce, a potem baza komputerowa ewidencji polskich muzeów. Od 1982 r. pełniła obowiązki sekretarza redakcji „Muzealnictwa”, a w latach 2000–2010 zastępcy redaktora naczelnego tego rocznika. Od 1991 r. do ukazania się ostatniego 23 numeru w 2000 r. pełniła funkcję redaktora naczelnego biuletynu „Zdarzenia



Muzealne”, współtworzyła również kolejne tomy „Bibliografii zawartości wydawnictw muzeów w Polsce. Druki zwarte i ciągłe”. W 1996 r. podjęła decyzję rezygnacji z funkcji kierownika Działu Muzealnictwa powierzając ją piszącej te słowa. Pracowała jeszcze na pół etatu 7 lat – do 2003 r., w którym przeszła na emeryturę, w dużej mierze wskutek reorganizacji ODZ, przekształcenia go w Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków (KOBiDZ) i likwidacji Działu Muzealnictwa.

Beata Pawłowska-Wilde pracowała w dobie bez Internetu i choć trudno w to dziś uwierzyć, ale nie było też wówczas telefonów komórkowych, komputerów i dostępu do sieci. Wiedzę, informacje i doświadczenie zdobywało się metodami „tradycyjnymi”, a do wymiany myśli, poglądów i doświadczenia służyły stypendia naukowe oraz osobiste kontakty między ludźmi lub specjalnie w tych celach organizowane krajowe lub międzynarodowe spotkania fachowców. Dla zilustrowania tej sytuacji wymienię stypendia i szkolenia zagraniczne, w których Beata Pawłowska-Wilde brała czynny udział i które wzbogacały jej wiedzę i profesjonalizm w dziedzinie muzealnictwa:

1969 – po złożeniu egzaminu z języka w Ambasadzie Francji otrzymała trzymiesięczne stypendium Rządu Francuskiego. Staż odbywała w Centre de Documentation du Conseil International des Musées w Paryżu, mając za zadanie klasyfikację publikacji polskich nadsyłanych do Centre wg założeń przyjętych dla Międzynarodowej Bibliografii Muzealnictwa. Poznała także zasady prowadzenia ewidencji muzeów całego świata. Odtąd, co roku, wykaz wybranych pozycji z zakresu muzealnictwa polskiego wysyłany był do Centre i publikowany w Nouvelles de l'IRCOM. ICOM Bibliographie Muséologique Internationale.

1974 – otrzymała dwumiesięczne stypendium Rządu Włoskiego w celu uzyskania informacji na temat zabezpieczenia i przechowywania w Dziale Muzealnictwa ODZ mikrofilmów kartotek więźniów z Państwowego Muzeum Stutthof w Sztutowie.

1977, 1978 – brała udział w konferencjach: w Pradze (Czechosłowacja) i Veszprém (Węgry) dotyczących modyfikacji układu Międzynarodowej Bibliografii Muzealnictwa.

1979 – w ramach wymiany kulturalnej między rządami Polski i Francji podróżowała dwa tygodnie po Francji, dzięki czemu mogła poznać strukturę muzealnictwa francuskiego, a także zwiedzić wiele francuskich muzeów i zamków.

1994 – została oddelegowana do Grecji na konferencję poświęconą budowaniu tezaursów w bibliografii, podczas której miała możliwość zwiedzenia muzeów Aten.

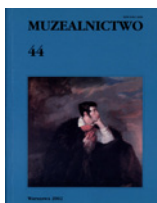
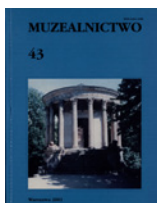
Wiedzę zdobytą podczas wspomnianych wyjazdów na konferencje, a zwłaszcza podczas odbytych stypendiów zagranicznych przekazywała potem nam – osobom pracującym w Dziale Muzealnictwa, a uzyskała umiejętności i nowinki metodologiczne wdrażała w metody pracy działu. Nic dziwnego, że Dział Muzealnictwa ODZ był partnerem swoich odpowiedników w instytucjach zagranicznych – zarówno do merytorycznych dyskusji, wypracowywania wspólnych metod pracy nad muzealnictwem, jak również do wymiany publikacji. M.in. dzięki tej wymianie Biblioteka ODZ otrzymywała bardzo interesujące i cenne specjalistyczne wydawnictwa dotyczące muzealnictwa europejskiego i światowego.

Przez 40 lat pracy w Dziale Muzealnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków Beata Pawłowska-Wilde wniosła nie-

oceniony wkład w usystematyzowanie działań dotyczących polskiego muzealnictwa, zewidencjonowania go, a także w propagowanie wiedzy o muzealnictwie polskim i światowym wśród społeczeństwa. Kierując tym działem i będąc jednocześnie sekretarzem redakcji „Muzealnictwa”, potem zastępcą jego redaktora naczelnego, zbudowała więź ze środowiskiem muzealników polskich, która do dziś owocuje bliskimi kontaktami tego środowiska z redakcją. Do ostatniej chwili życia współpracowała z redakcją „Muzealnictwa” koncepcyjnie, służąc jej radą i wsparciem merytorycznym przy tworzeniu każdego numeru periodyku.

## Publikacje:

- *Początki muzealnictwa w Polsce* (skrót), „Zeszyty Naukowe UMK” 1961, seria Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo II.
- Współautorstwo z M. Laskowską, *Wydawnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie 1962–1975*, Warszawa 1976.
- Współautorstwo z M. Laskowską, *Bibliografia zawartości muzeów w Polsce za lata 1945–1972. Druki zwarte i ciągłe*, BMiOZ, seria B, t. XXXVIII, Warszawa 1974; *T y c h ż e, Bibliografia zawartości muzeów w Polsce za lata 1973–1977. Druki zwarte i ciągłe*, BMiOZ, seria B, t. LXXIX, Warszawa 1986; Współautorstwo z G. Kurowską, *Bibliografia zawartości muzeów w Polsce za lata 1978–1982. Druki zwarte i ciągłe*, BMiOZ, seria B, t. XCVII, Warszawa 1997; *T y c h ż e, Bibliografia zawartości muzeów w Polsce za lata 1983–1987. Druki zwarte i ciągłe*, BMiOZ, seria B, t. C, Warszawa 1999.
- *Konserwacja i ochrona zabytków w piśmiennictwie krajowym. Wybór, „Ochrona Zabytków”* 1975, nr 4.
- *Klimatyzacja w pomieszczeniach muzealnych*. Sympozjum w Warszawie, „Ochrona Zabytków” 1976, nr 3.
- *Omówienie publikacji związanych z Zamkiem Królewskim w Warszawie z lat 1970–1976, „Ochrona Zabytków”* 1977, numer specjalny.
- *Konferencja Międzynarodowego Komitetu ICOM do spraw dokumentacji w Pradze, „Ochrona Zabytków”* 1978, nr 1.
- *Dział Muzealnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków, „Ochrona Zabytków”* 1981, nr 4.
- *Bibliografia muzealnictwa polskiego za lata 1972–1982 (wybór), „Muzealnictwo”* 1983, nr 26/27, s. 164–166.
- współautorstwo z J. Maisner-Nieduszyńską, *Muzea w Polsce. Informator*, Warszawa 1986.
- współautorstwo z M. Sołtysiak, *Muzea szkole. Informator dla nauczycieli*, Warszawa 1993.
- *Dział Muzealnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków, „Muzealnictwo”* 2001, t. 43, s. 164–166.
- *50. numer „Muzealnictwa” – ponad pół wieku współpracy z muzealnikami*. „Muzealnictwo” 2009, t. 50, s. 11–17.
- Ponadto w różnych czasopismach zamieszczała bibliografie z czasopiśmiennictwa polskiego m.in. w zakresie martyrologii i rewindykacji narodowych dóbr kultury po II wojnie światowej.
- wspólnie z M. Sołtysiak była autorką haseł o polskich muzeach w 6-tomowej Nowej Encyklopedii Powszechnej PWN wydanej w latach 1995–1996.
- recenzowała: 1984 – *Polskie muzea krajoznawcze*, wydawnictwo PTTK „Kraj”; opracowała redakcyjnie: 1989 – Ma-



rian Sołtysiak, *Muzeum Mazowieckie w Płocku*, ss. 248; 2004 – Franciszek Midura, *Społeczna opieka nad zabytkami na ziemiach polskich do 1918 roku*, ss. 464.

Beata Pawłowska-Wilde podczas swej długoletniej pracy została kilkakrotnie uhonorowana odznaczeniami i medalami: w 1974 r. – odznaczeniem Zasłużony Działacz Kultury, w 1976 r. – Złotą Odznaką Opieki nad Zabytkami, w 1985 r. – Srebrnym Krzyżem Zastugi.

W 2012 r., w związku z jubileuszem 60-lecia „Muzealnictwa”, minister kultury i dziedzictwa narodowego Bogdan Zdrojewski, w uznaniu szczególnego zaangażowania i profesjonalizmu w pracach na rzecz zapewnienia wysokiego poziomu merytorycznego rocznika „Muzealnictwo” oraz zasług w dziedzinie popularyzacji europejskiego i światowego dziedzictwa kulturowego, przyznał Beacie Pawłowskiej-Wilde odznakę honorową Zasłużony dla Kultury Polskiej. Z powodów zdrowotnych nie mogła wziąć udziału w uroczystej Gali, która się odbyła na Zamku Królewskim w Warszawie. Przemówiła do zebranych z ekranu, na którym wyświetlony został, specjalnie na tę uroczystość nakręcony, film poświęcony historii pisma „Muzealnictwo”. Znajduje się on obecnie w archiwum rocznika w NIMOZ, a także można go zobaczyć na <http://nimoz.pl/pl/rocznik-muzealnictwo>, w materiałach archiwalnych dotyczących rocznika. W archiwum „Muzealnictwa” znajduje się także nakręcony w 2012 r. przez syna, Tomasza Wilde, materiał filmowy, który zawiera bezcenne wspomnienia Beaty Pawłowskiej-Wilde, a także wieloletniego redaktora naczelnego pisma, Janusza Odrowąża-Pieniążka – obydwójce snują interesującą i wzruszającą opowieść o dziejach redakcji, jej współpracownikach i losach pisma w latach 80. i 90. XX wieku.

\*\*\*

Na kilku stronach wspomnienia nie da się zawrzeć całej prawdy o człowieku, którego życie mogłoby być kanwą wielostronicowej powieści. To zadanie dla biografów. Ja jednak, jako osoba, która miała zaszczyt współpracować z Beatą Pawłowską-Wilde ponad 30 lat i wyjątkowy przywilej z nią przyjaźni, winna jestem kilka osobistych wspomnień.

Panią Beatę poznałam, kiedy to, skończywszy studia historii sztuki UW – po rocznym zatrudnieniu w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki – przeszedłam do pracy w Dziale Wydawnictw ODZ. Zrobiła na mnie od razu wielkie wrażenie – szczupła, wysoka dystygowana Pani, z krótko ostrzyżonymi włosami w pięknym stalowo-srebrnym kolorze, z nieodłącznym papierosem trzymany w „gotyckich” palcach. „Sylfida” – tak mówili o Niej koledzy – choć, jak się o tym nie raz później miałam przekonać, pod postacią zwiewnej, subtelnej i delikatnej kobiety krył się niebywale silny charakter osoby wolnej i walecznej, gotowej na wszystko w obronie wyznawanych wartości i racji, o których słuszności była przekonana.

Wówczas – dla mnie i podobnych, jak ja młodych kolegów, którym po skończeniu studiów udało się zatrudnić w ODZ – Pani Beata i pracujący w Ośrodku Jej rówieśnicy: Barbara Lenard, Lidia Bruszevska, Hanna Krzyżanowska, Michał Gradowski, Bolesław Bielawski, Wojciech Jankowski, Krzysztof Nowiński i inni, no i oczywiście sam główny szef ODZ – Profesor Wojciech Kalinowski, byli niekłamnymi autorytetami i wzorem godnym naśladowania. Od nich uczyli-

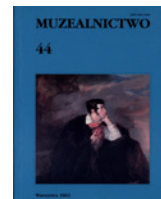
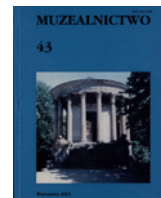
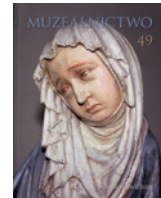
śmy się wszystkiego: trudnej pracy merytorycznej, szacunku do starszych doświadczonych kolegów, standardów zachowania się w biurze, pokory wobec siły wiedzy i profesjonalizmu. Oni wpoiili w nas przekonanie, że to nic złego gdy traktuje się pracę jak misję do spełnienia, gdy wkłada się w nią coś więcej niż zdobytą wiedzę i doświadczenie, iż to żaden wstyd identyfikować się z tym co się robi, nie traktować powierzonych zadań li tylko, jak „realizowania projektów”.

Z Panią Beatą polubiłyśmy się od pierwszego kontaktu. Po roku mojej pracy w Dziale Wydawnictw zaproponowała mi przejście do Działu Muzealnictwa i od tej chwili zaczęła się nasza, ponad 30-letnia, wspólna droga zawodowa, a i nasze prywatne losy zbiegały się i splatały często w zadziwiający i trudny do ogarnięcia praktycznym rozumieniem, sposób.

W Dziale Muzealnictwa pracowały same kobiety, a Szefowa zaszczepiła w nas jedną zasadę i prosiła, żebyśmy bezwzględnie jej przestrzegały, a mianowicie „Jedna za wszystkie, wszystkie za jedną”. Oczekiwała oczywiście solidnej pracy ale przede wszystkim lojalności działowej. W tamtych trudnych czasach „komuny” była to, jak się często okazywało, postawa wielce pożądana. Przestrzeganie tej maksymy niejednokrotnie pozwoliło Działowi Muzealnictwa przetrwać trudne chwile zagrożenia, kiedy to przy kolejnych projektach „reorganizacji” chciano dział likwidować, jego ceną spuściznę rozproszyć, a redakcje wydawanych: „Muzealnictwa”, „Bibliografii zawartości wydawnictw muzealnych” czy „Zdarzeń Muzealnych” zamknąć! Pani Beata w takich chwilach, mocno wspierana przez nas, uruchamiała wszystkie swoje siły, wytaczała trudne do obalenia argumenty, a także pukała do wszystkich zamkniętych drzwi, i... znów, przy pomocy zaprzyjaźnionych osób, których wokół siebie miała całe zastępy, udawało się kolejny raz odsunąć zagrożenie, uratować Dział, czy jakieś jego wydawnictwo. Dopiero – o ironio – w „wolnej” Polsce, w 2003 r., przy okazji kolejnej reorganizacji ODZ-tu (powstał wtedy KOBIDZ, a w potem Narodowy Instytut Dziedzictwa – NID) Dział Muzealnictwa został zlikwidowany. Nauczona przez Panią Beatę, lojalnie i niewzruszenie – mimo wielu przeciwności – strzegłam przez kolejne lata mojej pracy w KOBiDZu i NIDzie, spuścizny po naszym dziale, a redakcja rocznika „Muzealnictwo” – przy ogromnym wsparciu środowiska polskich muzealników – została uratowana! W ten sposób doczekała przeniesienia do powstałego w 2011 r. Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów! Tu pismo nadal funkcjonuje i rozwija się, wydawane nowoczesnymi metodami bierze udział w procesie parametryzacji, ma odrębną stronę internetową [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com), jest recenzowane, punktowane i indeksowane w międzynarodowych bazach. Beato! warto było...

Kiedy p. Beata szefowała Działowi Muzealnictwa, koledzy ze wszystkich działów przychodzili czasem na 4 piętro, gdzie „Muzealnictwo” miało swoje miejsce w naszej pięciopiętrowej staromiejskiej kamieniczce przy ul. Brzozowej, na rozmowy z nią – te poważne, na tematy merytoryczne, ale i te bardziej prywatne, dotyczące problemów życiowych, sercowych rozterek i duchowych wątpliwości. Ze słynnych „duchówek u Beaty” każdy – czy to dyrektor, koleżanka z działu, kolega z administracji, czy pani, która sprzątała biuro – wychodził pokrzepiony, podtrzymany na duchu, z bezcennymi radami na przyszłość.

Pamiętam uroczyste Wigilie w siedzibie ODZ przy ul. Brzozowej – my, kolędnicy, schodziliśmy z naszego piętra, zabieraliśmy ze sobą kolegów z kolejnych pięter i śpiewaliśmy po drodze kolędy! Beata – z wielkimi skrzydłami wycię-



tymi z gazety, przypiętymi na plecach do sweterka. ANIOŁ dobrej nowiny, powiernica smutków, szefowa, koleżanka! Takie to były czasy – bardzo trudne i zarazem piękne. Czasy żmudnej pracy merytorycznej „mimo wszystko” i „wbrew wszystkiemu” – głupocie, złu, beznadziejności i niesprawiedliwości. Ale także piękne czasy serdecznych, zawodowych przyjaźni, międzyludzkiej solidarności. Zaraz potem zrodziła się „Solidarność”, w której większość z nas miała swój udział – ale to już całkiem inna historia.

Taka była p. Beata – mądra, dobra, wyrozumiała, a jednocześnie waleczna, dzielna i zawsze wszystkim gotowa nieść pomoc. Dla mnie była najważniejszą osobą, którą spotkałam w swoim zawodowym życiu. Nazywałam ją ZAWODOWĄ MAMA, szczerze podziwiając za wiedzę, profesjonalizm i wielki humanitaryzm, którym się kierowała, a zwłaszcza za niekonwencjonalność decyzji dotyczących naszych zależności służbowych. Bo ileż trzeba mieć dystansu do samej siebie, ile ufności do ludzi i optymizmu, aby będąc czymś szefem, z własnej nieprzymuszonej woli namaścić tę osobę na swoje stanowisko, stając się tym samym jej podwładnym! Tak było w naszym przypadku i gdy p. Beata przekazała mi w 1996 r. kierownictwo Działu Muzealnictwa ODZ, nadal zgodnie

współpracowałyśmy. A gdy potem, po kilku latach odeszła na emeryturę, zawsze – choć na odległość – pomagała mi w moich poczynaniach, służyła radą w trudnych chwilach, cieszyła się z sukcesów. Wprowadziła mnie w środowisko polskich muzealników, nauczyła je rozumieć i się z nim szczerze przyjaźnić. Skutkuje to do dziś silną więzią tego środowiska z redakcją „Muzealnictwa” i moją skromną osobą!

\*\*\*

Mimo trapiących od wielu lat problemów zdrowotnych Pani Beata do końca zachowała żywość umysłu, do końca prawdziwie zainteresowana była wielką polityką, sprawami świata w skali makro i tymi mniejszymi – faktem, że odbędzie się pierwszy w historii Kongres Muzealników Polskich, że ukaże się kolejny numer „Muzealnictwa”..., ale przede wszystkim przejęta była nami wszystkim – bliskimi, rodziną, przyjaciółmi, czasem całkiem obcymi osobami – zawsze gotowa nieść im pomoc, wspierać, rozmawiać z nimi, słuchać ich. I nagle nas opuściła. Jak pięknie i wzruszająco powiedział syn Pani Beaty, Tomasz, podczas uroczystości pogrzebowych 15 kwietnia 2015 r. *wymknęła się z życia niepostrzeżenie, cichutko dziękując za wszystko...*

**Streszczenie:** W Wielką Sobotę poprzedzającą Wielkanoc 2015 r. zmarła Beata Pawłowska-Wilde – absolwentka konserwatorstwa i zabytkoznawstwa ze specjalizacją w zakresie muzealnictwa na Uniwersytecie im. M. Kopernika w Toruniu, wieloletnia szefowa Działu Muzealnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków (ODZ), współtwórczyni wydawnictw dotyczących muzeów, m.in. „Muzealnictwa”, „Zdarzeń Muzealnych”, „Bibliografii zawartości wydawnictw muzeów w Polsce” i innych.

Urodziła się 13 kwietnia 1932 r. w Warszawie w rodzinie naukowców badających dzieje historii i sztuki. Dom rodzinny i otoczenie przepełnione atmosferą naukowego podejścia do wszelkich działań, humanizmem, patriotyzmem i honorem – to wszystko wpłynęło na Jej życie prywatne i postawę zawodową.

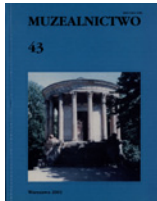
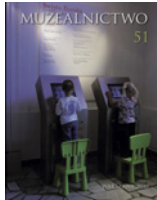
Jej dzieciństwo naznaczyła wojna – na początku Powstania Warszawskiego, w wieku 12 lat została wywieziona razem ze swoim młodszym bratem Krzysztofem na roboty do Niemiec. W Archiwum Historii Mówionej Muzeum Powstania Warszawskiego znajduje się przejmująca relacja Beaty Pawłowskiej-Wilde z tamtych tragicznych dni.

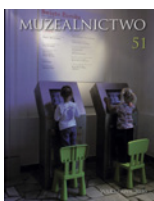
W 1954 r. ukończyła Wydział Sztuk Pięknych na UM K w Toruniu. W 1963 r. została zaangażowana przez prof. Kazimierza Malinowskiego do pracy w ODZ i jej pierwszym zadaniem było gromadzenie i klasyfikowanie bibliografii muzealnictwa z piśmiennictwa polskiego i obcego oraz redagowanie poszczególnych tomów serii „Biblioteki Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”. W 1967 r. została kierow-

nikiem Działu Muzealnictwa – wykonując zadania związane z pełnieniem tej funkcji prowadziła jednocześnie projekty autorskie dotyczące historii muzealnictwa: opracowała obszerną ankietę do Kartoteki Ewidencji Muzeów w Polsce i kolejnych wydań Wykazu Muzeów w Polsce. Od 1982 r. pełniła obowiązki sekretarza redakcji „Muzealnictwa”, w l. 2000–2010 zastępcy red. naczelnego, od 1991 r. red. naczelnego biuletynu „Zdarzenia Muzealne”, współtworzyła również kolejne tomy „Bibliografii zawartości wydawnictw muzeów w Polsce. Druki zwarte i ciągłe”.

Przez 40 lat pracy w Dziale Muzealnictwa ODZ Beata Pawłowska-Wilde wniosła nieoceniony wkład w usystematyzowanie działań dotyczących polskich muzeów, zewidencjonowanie ich, a także w propagowanie wiedzy o muzealnictwie polskim i światowym. Zbudowała więź ze środowiskiem muzealników polskich, która do dziś owocuje bliskimi kontaktami redakcji „Muzealnictwa” z tym środowiskiem. Do ostatniej chwili życia współpracowała z redakcją koncepcyjnie, służąc jej radą i wsparciem merytorycznym przy tworzeniu każdego numeru periodyku. W archiwum redakcyjnym znajdują się: film o piśmie „Muzealnictwo” zrealizowany w 2012 r., w związku z jubileuszem 60-lecia jego istnienia oraz, nakręcony przez syna, Tomasza Wilde, materiał filmowy, który zawiera bezcenne wspomnienia Beaty Pawłowskiej-Wilde, a także wieloletniego redaktora naczelnego, Janusza Odrowąża-Pieniążka – obydwójce snują interesującą i wzruszającą opowieść o dziejach redakcji, jej współpracownikach i losach pisma w latach 80. i 90. XX wieku.

**Słowa kluczowe:** muzealnictwo, muzealnik, bibliografia wydawnictw, sekretarz redakcji, ewidencja muzeów.





### Maria Sottysiak

Historyczka sztuki, absolwentka kierunku Historia Sztuki Wydziału Historycznego UW; wieloletni sekretarz redakcji, od 2015 – redaktor językowy rocznika „Muzealnictwo”, czynnie uczestnicząca w przygotowaniu do druku i wydaniu numerów od 25’1982 do 55’2014; w l. 2006-2011 przewodnicząca jury Konkursu na „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne *Wierzba*”, w l. 2012-2015 – członek jury; autorka tekstów o polskim muzealnictwie w licznych periodykach i informatorach; e-mail: msoltysiak@nimosz.pl

# DR JÓZEF PIOTROWICZ HISTORYK, MUZEALNIK (1930–2014)

JÓZEF PIOTROWICZ, PhD  
HISTORIAN, MUSEUM CURATOR  
(1930–2014)

## Małgorzata Międzobrodzka

Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka

**Abstract:** Józef Piotrowicz, humanities scholar, historian and museum curator, died on 2 May, 2014. Born in Bochnia and educated in a milieu of outstanding Cracow historians, he graduated from the department of history and philology at the Jagiellonian University in 1954. After eight years of work at the National Museum in Krakow as a researcher at the Czartoryski Library, in 1962 he transferred to the Cracow Saltworks Museum, which was then extending its academic departments. Piotrowicz was Director of the History Department. Thus, he combined his passion for research with exhibition-oriented activities.

Piotrowicz's research focused primarily on the origins of salt mining, its periodisation, normative acts, as well as the significance of medieval salt conferrals to convents and other church institutions in Poland. Moreover, the questions of European salt mining and Wieliczka's and Bochnia's local history fell also within his scope of interests. He organised numerous academic sessions, spoke at international conferences of European mi-

ning historians and was a frequent visitor to mining museums.

Piotrowicz was the creator of the Museum's first permanent exhibitions, both the underground display and the Saltworks Castle collections, as well as a number of temporary exhibitions, including those presented abroad. He contributed greatly to the process of justifying why the Wieliczka Salt Mine should be included on the UNESCO World Heritage list, oversaw the reconstruction and functioning of the Saltworks Castle complex, and authored the academic commentary to the edition of the Cracow saltworks' description from 1518, a text recently added to the first Polish National List of UNESCO's Memory of the World Programme.

An excellent and erudite scholar and populariser, Piotrowicz was able to establish contact with virtually anybody, regardless of their professional or social background; conversations with him were true intellectual adventures. His passion was contagious.

**Keywords:** salt mining, underground exhibition, Cracow saltworks' description, Wieliczka, Bochnia, Cracow Saltworks Museum.





2 maja 2014 r. zmarł dr Józef Piotrowicz – badacz historii solnictwa oraz dziejów Wieliczki i Bochni, autor znaczących opracowań naukowych i wystaw.

Józef Piotrowicz urodził się 10 marca 1930 r. w Bochni. Rodzice – Antoni i Helena z Młynarskich – byli nauczycielami, a stryjowie – Ludwik (starożytnik, autor pionierskiej syntezy *Dzieje rzymskie*) i Karol (dyrektor Biblioteki Polskiej Akademii Umiejętności) wybitnymi historykami. Józef Piotrowicz podążał ich śladami.

Edukację rozpoczął w 7-klasowej szkole podstawowej w Sobolowie, w której zatrudnieni byli Jego rodzice. Tam uczył się podczas okupacji hitlerowskiej, uczęszczając dodatkowo na zorganizowane przez własnego ojca tajne komplety realizujące program szkoły średniej. Po wojnie kontynuował naukę w słynnym krakowskim I Państwowym Gimnazjum i Liceum im. B. Nowodworskiego. Zawsze z dumą podkreślał, że należy do grona Nowodworczyków.

Studia na wydziałach filologicznym (filologia klasyczna) i historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego ukończył w 1954 r. z tytułem magistra historii. Mimo celująco zdanego egzaminu nie było Mu dane podjęcie studiów aspiranckich. Zablockowanie dalszej możliwości rozwoju naukowego w środowisku uniwersyteckim zdecydowało o podjęciu w 1954 r. przez J. Piotrowicza pracy w Muzeum Narodowym w Krakowie, w charakterze pracownika naukowego Biblioteki Czartoryskich. W 1956 r. ukończył kurs dla naukowych bibliotekarzy, zyskując specjalistyczne przygotowanie do opracowywania zbiorów kartograficznych i czasopism. Umiejętność tę spożytkował włączając się w przygotowanie pilotowanego przez Bibliotekę Narodową *Centralnego Katalogu Czasopism* oraz redagowanego przez M. Łodyńskiego wielotomowego katalogu *Zbiory kartograficzne w Polsce* – wspólnej inicjatywy Instytutu Geografii PAN i Biblioteki Narodowej. W trudnych warunkach lokalowych, mając niemal u stóp sarkofag egipskiej księżniczki (co często wspominał) kontynuował swe pasje badawcze.

30 kwietnia 1962 r. Józef Piotrowicz złożył podanie o przyjęcie do pracy w rozbudowującym wówczas swoje działy merytoryczne Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce. Zatrudniony w Dziale Historycznym, pięć lat później objął

jego kierownictwo. W latach 60. konsekwentnie kierując pracą tego działu doprowadził do zgromadzenia szerokiej bazy źródłowej w postaci zbioru mikrofilmów i kopii fotograficznych archiwaliów związanych z funkcjonowaniem żup krakowskich oraz dziejami miast Wieliczki i Bochni. Pozyskał je z archiwów, bibliotek i placówek naukowych w Polsce i poza jej granicami. Powstałe wówczas kartoteki i rejestry przydatne są do dzisiaj w pracy także innych działów wielkiego muzeum.

Pierwszym efektem gruntownej penetracji źródeł – a marzeniem Józefa Piotrowicza było stworzenie kodeksu dyplomatycznego żup krakowskich – był znakomity artykuł napisany wraz z Jerzym Grzesiowskim, dotyczący zagadnień nadań solnych dla klasztorów w średniowieczu. Opublikowano go w 1965 r. w pierwszym tomie „Studiów i Materiałów do Dziejów Żup Solnych w Polsce”, poświęconym krakowskiemu żupom solnym na tle 1000-lecia dziejów Polski. Rok 1966 był czasem otwarcia stałej podziemnej ekspozycji muzealnej, w specjalnie zaadaptowanych na ten cel wyrobiskach górniczych na III poziomie kopalni soli (ciąg komór Russegger, Maria Teresa, Modena, Kraj, Saurau i inne). Scenariusz części poświęconej historii żup i historii miasta Wieliczki przygotowali również ci dwaj Autorzy.

Krytyczne podejście do dotychczasowych ustaleń, zwłaszcza też XIX-wiecznej historiografii, oraz możliwa – dzięki filologicznemu przygotowaniu – drobiazgowo analiza najstarszych tekstów łacińskich (z pojawiającą się w nich specyficzną terminologią warzelniczo-górnictwa) dały podstawę do przygotowania przez Józefa Piotrowicza już w 1968 r., pierwszej publikacji poświęconej genezie i najstarszym dziejom górnictwa solnego w Polsce. Rzetelnym wywodem naukowym chciał, jak sam pisał, położyć kres trwającemu od XIX w. sporowi historyków o czas, miejsce i okoliczności rozpoczęcia wydobycia soli kamiennej w Polsce. Do tej problematyki powracał wielokrotnie w popularyzatorskich prelekcjach, publikacjach i wystąpieniach sesyjnych.

Fascynowała Go postać Bolesława Wstydliwego, jak twierdził – księcia niedocenianego przez badaczy średniowiecza i, gdyby starczyło czasu, podjąłby ten wątek badawczy. Tymczasem skupił uwagę na najstarszym prawodawstwie górniczym. W 1968 r., w ramach jubileuszu 600-lecia wydania przez króla Kazimierza Wielkiego Statutu dla żup krakowskich, zorganizował poświęconą tej tematyce sesję naukową. Jako historyk, a zarazem muzealniki, przełożył swą wiedzę na język wystawy „Żupy Krakowskie i miasto Wieliczka w czasach Kazimierza Wielkiego”, prezentowanej do 1976 r. w komorze Russegger VII.

Lata 70. XX w. to dla Józefa Piotrowicza czas studiów na Podyplomowym Studium Muzeologicznym Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, które ukończył w 1976 r., cztery wyjazdy zagraniczne: do muzeów górniczych w NRD i archiwum w Dreźnie (1970), do Czechosłowacji (1975 – rejon Presova i Solivaru i w 1978 – udział w Seminarium Muzeologicznym w Przybramiu) oraz kopalń soli na rumuńskiej Bukowinie (1977). Z pierwszego wyjazdu przywiózł wiele cennych spostrzeżeń ekspozycyjnych. W dreźnieńskim Staatsarchiv rozpoznał wstępnie zespół *Geheimes Kabinett*, odkrył mapy i rysunki z XVII i XVIII w. dotyczące głównie kopalń w Wieliczce i Bochni.

Konsekwencją prowadzonych, gruntownych prac badawczych było podjęcie dyskusji o periodyzacji dziejów solni-

ctwa na ziemiach polskich oraz analizowanie najstarszych aktów prawnych normujących funkcjonowanie małopolskiego górnictwa solnego. Artykuły związane z tą problematyką publikował w kolejnych tomach „Studiów i Materiałów...”.

Wiedza Józefa Piotrowicza była niezwykle przydatna w przygotowaniu historycznego uzasadnienia wniosku o wpisanie zabytkowej kopalni soli w Wieliczce na pierwszą listę Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Przyrodniczego UNESCO. Równocześnie wchodził On w skład Konserwatorskiej Rady Górniczej przy Konserwatorze Zabytków w Krakowie (organu opiniodawczego w sprawach dotyczących zabytkowej kopalni wielickiej) mając znaczący udział w jej powołaniu.

Lata 80. to z kolei realizacja wystawy objazdowej, przygotowanej wspólnie z Jerzym Grzesiowskim i Antonim Jodłowskim, noszącej tytuł „Przemysł solny na ziemiach polskich do początku XX w.”. Prezentowana w 1981 r. w Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrze, a w roku następnym w Muzeum Techniki w Warszawie, pod zmienionym tytułem jako „Wieliczka – Magnum Sal, die Königin der Salzbergwerke” powędrowała w 1984 r. do Deutsches Bergbau-Museum w Bochum, a w 1987 r. do Naturhistorisches Museum w Wiedniu i Deutsches Bergbau-Museum w Klagenfurcie. Była największym osiągnięciem wystawienniczym Muzeum Żup Krakowskich za granicą.

Otwarcie na europejską tematykę solną i muzealniczą widoczne było w przygotowywanych w tym czasie przez Józefa Piotrowicza wystąpieniach, artykułach i recenzjach. Podczas wewnętrznych spotkań seminaryjnych prezentował kolegom zarówno współczesne kierunki muzealnictwa technicznego w Czechosłowacji, jak i poznane podczas prywatnych podróży, ciekawe sposoby realizacji wystaw w muzeach Europy Środkowej i Azji Wschodniej.

Promując osiągnięcia badawcze Muzeum Żup Krakowskich, w 1984 r. opublikował w piśmie naukowym „Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau” artykuł przedstawiający rozwój salin w Wieliczce i Bochni od połowy XIII do początków XX w., będący komentarzem do goszczącej wówczas w Bochum wielickiej wystawy. Uczestniczył w Międzynarodowych Konferencjach Historyków Górnictwa Europejskiego w Ettlingen (1989 i 1993). Wygłoszone tam referaty zostały opublikowane w „Vierteljahrschrift für Social – und Wirtschaftsgeschichte”.

Pozostając stale w bliskim kontakcie ze środowiskiem bocheńskim zaangażował się w przygotowanie, wydanego w 1980 r., monograficznego opracowania *Bochnia – dzieje miasta i regionu*, przedstawiając w nim w zarysie dzieje tamtejszej żupy solnej do połowy XVII wieku. Równoległe z indywidualną pracą badawczą i kierowaniem Działem Historycznym, Józef Piotrowicz został włączony w dwa znaczące przedsięwzięcia podjęte wówczas przez Muzeum Żup Krakowskich: odbudowę Zamku Żupnego i przygotowanie pionierskiej, całościowej monografii żup. Dla udogodnienia publiczności w maju 1985 r. środkowego budynku zamkowego – Domu pośród żupy – opracował scenariusz wystawy stałej „Dzieje miasta Wieliczki”. Był współredaktorem wydanej w 1988 r. monografii *Dzieje żup krakowskich* i autorem rozdziału poświęconego pierwszym wiekom ich rozwoju (do początku XVI w.).

Nie mniej pracowite i owocne były lata 90. XX wieku. W 1990 r. ukazała się, opracowana z inicjatywy Obywa-

telskiego Komitetu Obchodów 700-lecia miasta Wieliczki i Muzeum Żup Krakowskich, jubileuszowa publikacja *Wieliczka. Dzieje miasta (do roku 1980)* pod redakcją Stanisława Gawędy, Antoniego Jodłowskiego i Józefa Piotrowicza. Ten ostatni, będąc równocześnie jednym z ośmiu autorów monografii, w dwóch rozdziałach przedstawił historię miasta od średniowiecza aż do potopu szwedzkiego.

Na przełomie września i października 1990 r. pojawił się ponownie w gronie historyków europejskich, biorąc udział w zorganizowanej przez Międzynarodową Komisję Historii Soli (CIHS) w Hall w Austrii konferencji o soli w historii prawa i handlu. Efektem powtórnej wizyty w Rumunii w 1991 r. była publikacja poświęcona Kaczyce – jej salinie i dziejom tamtejszej polonii od XVIII do XX wieku. W następnych latach J. Piotrowicz podejmował kolejne tematy badawcze, organizował sesje i wystawy rocznicowe. Spotkaniu poświęconemu 700-lecie zgonu bł. Kingi, patronki polskiego górnictwa solnego, towarzyszyła przygotowana według Jego scenariusza wystawa „Patronki Polskiego Górnictwa” (grudzień 1992 – luty 1993), prezentowana później w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu i Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrze.

Ciągły rozwój i niezaprzeczalne osiągnięcia naukowe zostały docenione przez środowisko uniwersyteckie. Po przedstawieniu rozprawy *Dzieje miasta Wieliczki do połowy XVII wieku*, otrzymał na Uniwersytecie Jagiellońskim 11 marca 1993 r. stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie historii.

Kolejne wystawy zrealizowane przez dra Józefa Piotrowicza to: „Żupy krakowskie u schyłku Rzeczypospolitej – pamiętki z czasów saskich i stanisławowskich” (1994), „Sztuka sakralna w Wieliczce” (1995), „Cechy i bractwa polskich miast górniczych” (1995–1996).

Ciągle zapracowany nie zauważył, że przekroczył wiek emerytalny. Nadal współpracował z młodszymi kolegami, przygotowując z nimi kolejne wystawy: „Dawne górnictwo europejskie w grafice i fotografii”, „Dawne ośrodki przemysłu solnego w Europie” oraz ostatnią „Z Wieliczki w świat – ze świata do Wieliczki” (2000). W nawale prac i przy nasilających się problemach ze wzrokiem do końca listopada 1997 r. kierował Działem Historycznym. Pozostał badaczem. To do dra Józefa Piotrowicza zwrócono się o zapotrzebowanie naukowym wstępem, przygotowywanej na rok 2000, faksymilowej edycji najstarszej zachowanej kopii opisu żup krakowskich *Brevis et accurata regiminis ac status zupparum Vieliciensium et Bochnensium sub annum Christi 1518 descriptio*, przechowywanej w zbiorach Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie. W pełni świadom wartości komentowanego tekstu wspierał starania o umieszczenie go na pierwszej Polskiej Liście Krajowej Programu UNESCO „Pamięć Świata”, obejmującej bezcenne zabytki piśmiennictwa, szczególnie istotne dla naszej kultury, narodowej tożsamości i pamięci historycznej. Zmarł pół roku przed jej ogłoszeniem.

Z projektami wydawniczymi muzeum pozostał związany do końca, jako członek Kolegium Redakcyjnego „Studiów i Materiałów do Dziejów Żup Solnych w Polsce” (od 1974) i wszechstronny recenzent monografii, inwentarzy, słowników czy przewodników. Był członkiem Rady Muzealnej.

Z poczuciem misji popularyzował swą wiedzę – jak nikt inny potrafił pozyskać słuchaczy kursów przewodnickich,

spotkań Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Żup Krakowskich, gości Wieczorów Czwartkowych w Muzeum im. St. Fischera w Bochni. Rozsmakowany w przeszłości chciał zmieniać teraźniejszość angażując się w struktury dające, w Jego ocenie, taką możliwość. Były to: Towarzystwo Wiedzy Powszechnej, NSZZ „Solidarność”, czy Patriotyczny Ruch Odrodzenia Narodowego. Przez 2 kadencje pełnił funkcję radnego Rady Miasta Krakowa (od 1984). Jako bezpartyjny kandydował w wyborach do Sejmu (1989). Nie zabiegał o sukcesy finansowe. Wielokrotnie odznaczany za działal-

ność społeczną, jako muzealnik w 1985 r. wyróżniony został Złotym Krzyżem Zasługi.

Cenił możliwość poznawania świata. Posiadał dar nawiązywania kontaktu z każdym, niezależnie od pozycji zawodowej czy społecznej, a rozmowa z „Pepim” – bo tak zwracali się do Niego przyjaciele – była zawsze intelektualną przygodą. Na taką okazję stale czekaliśmy.

Dnia 9 maja 2014 r. Józef Piotrowicz spoczął na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Nigdy nie przestał być jednym z nas.

**Streszczenie:** 2 maja 2014 r. zmarł Józef Piotrowicz – humanista, historyk, muzealnik. Urodzony w Bochni, wychowany w środowisku wybitnych krakowskich historyków, w 1954 r. ukończył studia historyczne i filologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po 8 latach pracy w Muzeum Narodowym w Krakowie w charakterze pracownika naukowego Biblioteki Czartoryskich, w 1962 r. przeszedł do rozbudowującego wówczas swe działy merytoryczne Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka. Był kierownikiem Działu Historycznego. Łączył pasję badawczą z działalnością wytwórczą.

W badaniach naukowych skupił się na początkach górnictwa solnego, jego periodyzacji, aktach prawnych oraz znaczeniu średniowiecznych nadań solnych dla klasztorów i instytucji kościelnych w Polsce. W kręgu Jego zainteresowań znalazły się także zagadnienia solnictwa europejskiego, dzieje Wieliczki i Bochni. Dużo publikował. Był organizato-

rem sesji naukowych oraz prelegentem międzynarodowych konferencji historyków górnictwa europejskiego, bywalcem muzeów górniczych.

Przygotował pierwsze wystawy stałe Muzeum realizowane w ekspozycji podziemnej i w Zamku Żupnym oraz wiele wystaw czasowych, w tym prezentowane za granicą. Wniósł znaczący wkład w uzasadnienie wniosku o wpisanie kopalni wielickiej na listę zabytków UNESCO, sprawował nadzór merytoryczny nad odbudową i funkcją kompleksu Zamku Żupnego, był autorem naukowego komentarza do edycji opisu żup krakowskich z 1518 r. – tekstu wpisanego ostatnio na pierwszą Polską Listę Krajową Programu UNESCO „Pamięć Świata”.

Znakomity popularyzator i erudyta posiadał dar nawiązywania kontaktu i współpracy z każdym, niezależnie od pozycji zawodowej czy społecznej, a rozmowa z Nim była zawsze intelektualną przygodą. Zarażał swoją pasją.

#### **Małgorzata Międzobrodzka**

Historyk, muzealnik, starszy kustosz Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka, od 1997 r. kieruje pracą Działu Historycznego; autorka opracowań i artykułów poświęconych zagadnieniom handlu solą, żupnikom krakowskim oraz XIX-wiecznej historii miasta Wieliczki, a także scenariuszy wystaw związanych z tą tematyką; organizuje imprezy muzealno-plenerowe; e-mail: historyczny@muzeum.wieliczka.pl

# WSPOMNIENIE O PROFESORZE ZDZISŁAWIE ŻYGULSKIM JUN.

IN MEMORY OF PROFESSOR ZDZISŁAW ŻYGULSKI JR.

**Janusz Wałek**

Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie

**Abstract:** Janusz Wałek commemorates Prof. Zdzisław Żygulski Jr., with whom he worked for many years in the Czartoryski Museum in Cracow. The professor is portrayed in this memory against the background of Puławy and the Temple of the Sibyl, the oldest Polish museum, which was founded in 1801 by Izabela Czartoryska née Fleming; and of the Princes Czartoryski Museum, where the Professor was Head of Military Department for many years.

Professor Zdzisław Żygulski Jr. was a prominent scientist and art historian, an expert in weapons, Oriental culture and art, as well as a costume designer. He is recalled in various situ-

ations such as preparing an exhibition, examining historical monuments, sharing his knowledge with colleagues, giving lectures and travelling to historical places in the world. This recollection emphasises his scientific achievement, including his establishment of the exact date of *Lady with Ermine* by Leonardo da Vinci by analysing the costume. It also highlights the Professor's diverse values such as his personal charm, sensitivity, deep knowledge of humanities and kindness. The author's long-term association with Professor allowed him to make several personal recollections, and to portray him at different moments of his life, from adulthood to late old age.

**Keywords:** Zdzisław Żygulski jun., in memoriam, Czartoryski Museum in Cracow.

Pamięć o ludziach, szczególnie o zmarłych, składa się z pewnych opinii, utrwalonych w naszym umyśle na podstawie kontaktów z nimi i wspólnych doświadczeń, oraz z wielu migawkowych jakby wideoklipów, niosących w sobie obraz i dźwięk, dzięki którym ci zapamiętani ludzie mogą nam się w pamięci ponownie ukazać, często w charakterystycznych dla nich pozach, gestach i spojrzeniach. Kiedy otwieram w pamięci obszar związany ze Zdzisławem Żygulskim jun., którego będę tutaj nazywał Profesorem, zawsze widzę Go stojącego pośrodku Świątyni Sybilli w Puławach, w tłumie ludzi, i słyszę jego dźwięczny, donośny głos: *Świątynia Sybilli znowu żyje* – słowa, którymi otwierał wystawę urządzoną w tym miejscu, w latach 80. ubie-

głego wieku, po długim okresie zamknięcia tej budowli z powodu gruntownego remontu. Na pogodną, z radosnym uśmiechem twarz Profesora pada od góry, z umieszczonego u szczytu kopuły *oculus* wiązka ostrego majowego światła, ujmując postać mówcy w osobliwą aureolę. *Światło zadecydowało o koncepcji pierwszego polskiego muzeum narodowego* – pisał kiedyś Profesor, informując, że w ów *oculus* wstawiono szkło ametystowe, aby uzyskać *nierealne, mistyczne światło*<sup>1</sup>. W tym mistycznym puławskim świetle, spotęgowanym w swej mistyczności przez niedawne odejście Profesora, widzę Go z wielką wyrazistością, jak wyciąga rękę przed siebie, niczym rzymski senator, i mówi: *Świątynia Sybilli znowu żyje*.

Jako młody jeszcze bardzo człowiek przebadał gruntownie wszystkie materiały związane z Puławami i napisał pionierską pracę poświęconą tamtejszemu muzeum, jednemu z najstarszych w Europie, założonemu w roku 1801 przez Izabelę z Flemingów Księżną Czartoryską. Tę książkę Profesora zatytułowaną *Dzieje Zbiorów Puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*<sup>2</sup>, niepozorną, w kartonowej, mdłej oprawie, z czarno-białymi ilustracjami, studiowałem pilnie zaraz po rozpoczęciu pracy w Muzeum Czartoryskich, w lutym 1968 roku.

Kiedy dzisiaj biorę ją do ręki, pożółkłą, o postrzępionych brzegach, w mojej pamięci otwiera się taki obrazek: idąc kiedyś muzealnym korytarzem, z tą książką w ręku, wpadam na Profesora, któremu co prawda zostałem już wcześniej przedstawiony ale nie miałem jeszcze dotąd z nim żadnych bezpośrednich kontaktów. Mówię dzień dobry i widząc, że zatrzymuje się przy mnie, trzymając w ręku srebrną taczkę ze szklanką gorącej herbaty, bąkam coś o tej książce, że uczę się z niej oprowadzać po muzeum, a on, uśmiechając się, mówi mniej więcej tak: *no i niech pan oprowadzając ludzi szeroko rozpowiada, że muzeum to stworzyła jedna wspaniała kobieta, czy pan wie, że kiedy budowano puławską świątynię sama stała z murarzami na rusztowaniu, z kielnią w ręku.*

Nie wiedziałem wtedy, że będę w tym muzeum, tak zawsze drogim Profesorowi, pracował wspólnie z nim przez czterdzieści kilka lat, że przez lat kilkanaście będę sąsiadował z Profesorem przez ścianę. Mimo, że była dość gruba, ustawicznie dobiegał odgłos maszyny do pisania, właściwie kiedy tego odgłosu nie było słychać można było mieć pewność, że Profesora nie ma. Bywało, że wpadał do muzeum na chwilę, pomiędzy wykładami na Akademii Sztuk Pięknych, i natychmiast zaczynał znowu pisanie, by urwać je w dowolnym miejscu, spiesząc na następny wykład lub spotkanie. Maszyna, niewielka „Olivetti”, stała na stolczku, obok monumentalnego biurka, zarzuconego mnóstwem papierów i książek, przesłaniających rozłożone pod szybą, na zielonym blacie biurka, dziesiątki barwnych widokówek z atrakcyjnych miejscowości: Seville, Grenady, Stambułu, Palermo i Wenecji, pomiędzy którymi przewijały się także pocztówki z reprodukcjami najpiękniejszych kobiecych aktów Velazqueza, Goi czy Modiglianiego.

Bywało, że pod nieobecność Profesora, za pozwoleniem jego asystentki, pani Olgi Morawskiej, siadałem przy tym biurku zdziwiony, że nie sposób było wsunąć pod nie nog i trzeba było siedzieć bokiem, dość niewygodnie. Spoglądając na lśniącą „Olivetti” z nałożoną na wałek kartką zaczerpionego do połowy papieru, wręcz dopraszając się by natychmiast zasiąść do dalszego pisania, szeptałem *Czekaj, czekaj cierpliwie, mała, Profesor zaraz przyjdzie i znów będziecie obydwójce w swoim żywiole* – i cieszyło mnie, gdy po chwili, wróciwszy do swojego pokoju, znowu słyszałem zza ściany charakterystyczny stukot.

Ta niezwykła pracowitość Profesora zaowocowała wieloma ważnymi naukowymi publikacjami z zakresu historii sztuki, polskiej i obcej, kultury i sztuki Orientu, dawnego uzbrojenia, rzemiosła artystycznego i muzeologii. Wystarczy wziąć do ręki wydaną w roku 1999, w niewielkim nakładzie, antologię tekstów Profesora pt. *Światła Stambułu*<sup>3</sup>, by przekonać się, jak szeroki był zakres jego zainteresowań. Renesansowe włoskie tarcze i zbroje, bu-



ławy hetmańskie, obrazy Leonarda da Vinci, Rembrandta i Matejki, trofea tureckie spod Wiednia i polskie karabele, perfekcyjnie przeanalizowany obraz *Bitwa pod Orszą* i legenda księcia Józefa Poniatowskiego, wyobrażenia Raju w sztuce Islamu i opisy Hagii Sophii przez polską szlachtę stanowiły, między innymi, przedmiot poszukiwań i badań Profesora.

Jest to fascynująca lektura, nie tylko zresztą ze względu na bogactwo tematów ale także z powodu pięknej polszczyzny, którą Profesor operował, bogatej, barwnej, dalekiej od suchego i sztywnego języka wielu naukowych opracowań. Naukowe teksty Profesora mają wybitny walor literacki, naznaczone są często swoistą poetyckością. Pozwolę sobie przytoczyć tutaj mały fragment relacji Profesora z Jego pobytu w Stambule, w roku 1955, gdy przygotowywał tam do otwarcia Muzeum Mickiewicza. Opis dotyczy pierwszego wejścia Profesora do Hagii Sophii, jednej z najbardziej atrakcyjnych budowli świata: *Sam więc wszedłem do ogromnej kamiennej świątyni i nie wydała mi się nieogarniona. W doskonałym porządku stały kolumny i filary, wznosiły się ściany. Trwała cisza, lecz nagle usłyszałem łopot skrzydeł. Spojrzałem w górę; nie były to cherubiny, wysoko, u szczytu kopuły leciały gołębie. Kopuła, jak czasza ze złota, wypełniona była światłem, które wlewało się do jej wnętrza z wieńca okien. Przestrzeń nabierała nierealnego wymiaru*<sup>4</sup>.

Podobnie, jak pisał, mówił. Był niezrównanym oratorem, którego wykładów słuchało się zawsze z ogromną

satysfakcją. Wykłady Profesora przyczyniły się w znacznym stopniu do wielkiego powodzenia serii spotkań „Na tropach Europy”, zorganizowanych w krakowskim Muzeum Narodowym przez panią Annę Krawczyk, z okazji wchodzenia Polski do Unii Europejskiej, za które muzeum nagrodzone zostało w roku 2003 ministerialną *Sybillą*.

Profesor opowiadał, z właściwą Mu swadą i błyskotliwością, o Starożytnej Grecji i średniowiecznej Malcie, w jednym z wykładów w niezwykle atrakcyjny sposób zarysował charakterystyczne cechy polskich sarmatów, tak pozytywne, jak negatywne, ubolewając, że wiele z tych ostatnich utrwaliło się u Polaków na dobre i przetrwało do naszych dni.

Profesor należał do, prawie wymarłego już dzisiaj niestety, gatunku humanistów obejmujących swoim umysłem całe bogactwo kulturowego dorobku ludzkości, od Egiptu po czasy najnowsze, gotowego w każdej chwili podjąć rozmowę na temat Homera, Szekspira, Rembrandta i Picassa, zdolnego zacytować w oryginale wiersz grecki lub łaciński, rzucającego na poczekaniu szczegółowymi danymi odnośnie nazw miejscowości, nazwisk ludzi i dat wydarzeń historycznych. Wybitny znawca dawnej broni i uzbrojenia, w latach 1975–1981 prezydent Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Broni i Historii Wojskowości, pasjonował się także pięknymi dawnymi tkaninami i był znakomitym kostiumologiem. Opracowując w muzeum różne obrazy, przeważnie portrety, często zwracaliśmy się do Profesora z prośbą o poradę odnośnie rodzaju ubioru sportretowanego, akcesoriów mody i typu uczesania. Profesor zawsze zwracał uwagę na wielkie znaczenie takiej kostiumologicznej analizy dzieła sztuki, często pozwalającej na właściwe ustalenie tożsamości modelu, a także daty powstania obrazu lub rzeźby.

Z podziwem czytaliśmy jego pracę *Lisowczyk Rembrandta. Studium ubioru i uzbrojenia*<sup>5</sup>, stanowiącą niezwykle ważny głos w toczącej się wówczas dyskusji wokół słynnego *Polskiego jeźdźcy* z kolekcji Fricka w Nowym Jorku, któremu wybitny rembrandtolog Juliusz Held odmawiał jakichkolwiek cech polskich, dopatrując się w jeźdźcu alegorycznego rycerza chrześcijańskiego.

W roku 1969 Profesor opublikował w „Biuletynie Historii Sztuki” studium na temat ubioru i uczesania *Damy z gronostajem* Leonarda da Vinci<sup>6</sup>, dowodząc, że są one charakterystyczne dla mody hiszpańskiej, *alla spagnuola*, zaprowadzonej na dworze w Mediolanie, gdzie obraz powstał około roku 1490. Wiązało się to z propozycją przesunięcia daty powstania obrazu o kilka lat do przodu, z ok.1483–1484 na około 1490. Przyjęta z wielkim zainteresowaniem praca nie spotkała się jednak w kwestii datowania z pozytywnym przyjęciem. Analiza stylistyczna obrazu, wiążąca go dotąd raczej z wcześniejszym okresem twórczości artysty, przypadającym na pierwsze lata po przybyciu z Florencji do Mediolanu, o wiele silniej przemawiała do badaczy, zarówno polskich, jak obcych, i pod *Damą z gronostajem* w Galerii Obrazów Muzeum Czartoryskich nadal widoczna była dotychczasowa data namalowania obrazu.

Wkrótce po ukazaniu się artykułu o kostiumie *Damy* Leonarda Profesor wyjechał na Malte, gdzie jako ekspert UNESCO miał prowadzić prace inwentaryzacyjne w zbrojowni joannitów w La Valetcie. Już nie pomnę, kto z gości

zebranych na pożegnalnej herbatce wrócił do problemu datowania obrazu Leonarda twierdząc, że jest to niemożliwe, by został namalowany tak późno, dopiero około 1490 roku. Spotkało się to z wyrażającym absolutną pewnością stwierdzeniem Profesora, że moda nie kłamie i skoro takiej mody wcześniej w Mediolanie nie znano, to skąd mogłaby się ona znaleźć na obrazie Leonarda. *Portret Cecylii Gallerani nie mógł powstać wcześniej niż około 1490 roku, jestem tego absolutnie pewny* – tym stanowczym stwierdzeniem zamknął Profesor dyskusję.

Czytałem akurat wtedy jakąś książkę o Einsteinie, gdzie opisywano podobną pewnością uczonemu w obliczu możliwości doświadczalnego sprawdzenia jego teoretycznych ustaleń. Dawała taką okazję konfiguracja pewnych ciał niebieskich dostrzegalna tylko gdzieś w południowej Afryce dokąd udali się, by to sprawdzić naocznie, uczeni i dziennikarze, podczas gdy Einstein, nie mający żadnych wątpliwości co do swego odkrycia, popijał sobie spokojnie kawę w Zurychu.

Mijały lata a pod *Damą z gronostajem* ciągle utrzymywała się data – ok.1483–1484, nie było też absolutnej pewności, czy jest to portret Cecylii Gallerani jako, że gdyby przyjąć, na podstawie analizy kostiumologicznej Profesora, że obraz powstał około 1490 r., to Cecylia miała mieć wtedy około 26 lat, a więc znacznie więcej niż młodzianka dziewczyna na krakowskim obrazie. Sprawę rozstrzygnęło ostatecznie, na rzecz Profesora, odkrycie w roku 1991, przez Janice Shell i Grazioso Sironiego, błędu w archiwaliach dotyczących Cecylii Gallerani, które pozwoliło uznać, że około roku 1490 miała ona około 16 lat, a więc mniej więcej tyle ile ma dziewczyna sportretowana przez Leonarda. Odkrycie to potwierdziło w pełni hipotezę Profesora wysuniętą dokładnie 22 lata wcześniej.

Profesor był jednak nie tylko wybitnym naukowcem, snującym ważne teoretyczne rozważania na temat sztuki lecz także wybitnym muzealnikiem i muzeologiem, świetnie znającym, z własnego doświadczenia, funkcjonowanie muzealnej instytucji. Terenem Jego wieloletniej praktyki było oczywiście Muzeum Czartoryskich, do którego trafił w okresie powojennym, kiedy muzeum to, przed wojną prywatne, zostało wcielone do krakowskiego Muzeum Narodowego pod nazwą Zbiory Czartoryskich. Urządzona tam pod koniec lat 50. ekspozycja nie miała wiele wspólnego z ekspozycją przedwojenną. PRL-owska polityka kulturalna zmierzała bowiem do zatarcia prawdziwego charakteru tego muzeum, zarówno jego niegdysiejszej księżęcości, jak narodowo-patriotycznego oblicza, co przejawiało się między innymi w usunięciu zabytkowego sprzętu muzealnego i podziale zabytków przeważnie według materiałów, bądź użytkowania (szkła, srebra, tkaniny, paramenty kościelne, militaria etc.) oraz eksponowaniu ich w „nowoczesnych”, czyli tandetnych metalowych gablotach, pomalowanych lakierem na tępy, popielaty bądź brązowy kolor. Kiedy w początkach lat 70. otworzyły się możliwości przywrócenia starych, XIX-wiecznych dębowych gablot i urządzenia ekspozycji oddającej w pełni ducha dawnego muzeum, Marek Rostworowski, ówczesny kierownik Zbiorów Czartoryskich, zainspirował wszystkich pracowników do intensywnych działań w tym kierunku.

To były niezapomniane chwile kiedy plądrowaliśmy tajemniczy magazyn, zwany „Ciekawościami”, mroczny, za-

budowany szeregiem szaf, w których zgromadzono prawdziwe perełki sztuki i romantyczne pamiątki historyczne. Popołudniami z Markiem Rostworowskim i Heleną Małkiewiczówną, opiekującą się rzemiosłem artystycznym, przymierzaliśmy to wszystko do ustawionych już w salach starych gablot, a Profesor, wraz z Panią Olgą Morawską, rozkładał w salach swoje militaria.

W owym czasie historyk sztuki i kustosz, bezpośredni opiekun muzealiów, miał szczęście brać osobiście udział w tym, co w każdym muzeum jest najważniejsze, czyli w budowaniu ekspozycji. Szkoda, że obecnie, kiedy często oddaje on już tylko przygotowany przez siebie scenariusz w ręce tzw. aranżera, jest tej wielkiej przygody budowania muzealnego spektaklu pozbawiony.

Pamiętam Profesora zarządzającego Zbrojownię, układającego tam, na obitych czerwonym aksamitem ścianach i tablicach, dekoracyjne panoplia ze starej broni, promienistą niczym słońce rozetę z szabel, rozkładającego na drewnianych koziołkach siodła i wieszającego w solidnych, rzeźbionych gablotach renesansowe tarcze. Towarzyszyły tym działaniom barwne opowieści Profesora, adresowane nie tylko do historyków sztuki, ale także do woźnych muzealnych, przybliżające nam te wszystkie rzeczy, lokujące je w wyraźnych parametrach czasowych i osobowych. Trzymając oburącz przed sobą włoską tarczę ze sceną z *Iliady*, przedstawiającą walkę Greków z Trojanami o ciało Patroklosa, Profesor cytował obszerny fragment z dzieła Homera, w ulubionym przez siebie tłumaczeniu tego poematu na język polski przez Stanisława Młeczke. Wyjaśnił nam także, że ta renesansowa, mediolańska tarcza, przywieziona do Puław przez napoleońskiego generała Michała Sokolnickiego, uchodziła pierwotnie za oryginalną tarczę Juliusza Cezara.

Wiele podobnych opowieści snuł Profesor przy urządzaniu Sali Namiotowej, gdzie znalazł się namiot turecki zdobyty pod Wiedniem, zbroje karaczenowe i husarskie, tureckie kałkany, siodła i czapraki, całe bajeczne bogactwo Orientu, który tak drogi był Jego sercu. Zapamiętałem opowieść Profesora o polskim poselstwie do Stambułu Jana Tracha Gnińskiego, stanowiącą komentarz do pokazywanych w tej sali kilku francuskich miniatur. Dowiedzieliśmy się wtedy dlaczego nasi dyplomaci trzymanii byli pod ręce przez pokojowców sułtana, przymuszających ich niekiedy do złożenia przed sułtanem głębokiego pokłonu. Z kolei portrecik niejakiego Kulczyckiego dał Profesorowi okazję do zaprezentowania nam dziwnego osobnika, krążącego pod Wiedniem pomiędzy cesarskim a sułtańskim obozem, który po bitwie otrzymał przywilej otwarcia w Wiedniu jednej z pierwszych w Europie kawiarni. Dzięki tym wszystkim opowieściom obrazy, dywany, siodła i broń nabierały życia, zapadały głęboko w pamięć, stawały się nam wszystkim bliskie.

Szczególną okazję do bliskiego kontaktu z muzealnymi obiektami dawały coroczne prace porządkowe, przeprowadzane w muzeum każdej wiosny. Otwierano wtedy gabloty i wykładano z nich, na przenośne składane stoły, dziesiątki naczyń, puzderek, figurek, zegarów i militariów, z czego tworzyła się na tych stołach jakby nowa zupełnie ekspozycja, mająca w sobie coś ze starych malarzkich martwych natur. Widzę Profesora wydobywającego z tego zbiorowiska rozmaite obiekty, przyglądającego się

im z największą uwagą, sprawdzającego osobiście ich stan zachowania. To wyciąga z pochwy srebrzystą głownię karabeli, to muska palcami jedwabną nić tureckiego kałkana, to znów skupia uwagę na perłach lub koralach zdobiących perskie siodło. Następnym tych oględzin były polecenia odpowiednich działań odcyszczających lub zabezpieczających. Ta stała troska o muzealia, bezpośredni, bardzo bliski, wręcz czuły kontakt z muzealnym obiektem, były bardzo charakterystyczne dla Profesora. Żałować należy, że obecnie ta bliskość muzealnika z dziełem znacznie się rozluźniła, że dzieła sztuki często przeglądają już tylko konserwatorzy, specjaliści osobni od metalu, drewna, szkła, tkanin etc., a niektórym muzealnikiem wystarczają, do dokonywanych przez nich naukowych opracowań obiektów, już tylko ich fotografie.

Czym jest bezpośrednie, pierwsze zetknięcie się z dziełem wielkiej sztuki, jakim znaczącym może ono być przeżyciem i doświadczeniem, przekonałem się podczas wspólnej z Profesorem podróży do Grecji. Wspaniała to była wyprawa, zorganizowana przez krakowski oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, wiodąca przez Wenecję i Bałkany, po części wyniszczone przez niedawną wojnę. Wielokrotnie miałem wtedy okazję stanąć po raz pierwszy przed znanymi mi dobrze, ale tylko z reprodukcji, dziełami – stanąć i patrzeć na nie, wchłaniać je w siebie w zupełnym milczeniu, jak powiedział Profesor, który już dobrze znał te wszystkie dzieła z autopsji. *Dopiero teraz mogę je fotografować, na chłodno i z dystansu – mówił – panu radzę jedynie być przez chwilę przy nich.* I tak byłem, przez dłuższą chwilę, sam na sam z *Woźnicą Delfickim*. Pamiętam jak Profesor zbliżył się do rzeźby i stanął, milcząc, obok mnie. Spodziewałem się, że coś powie ale nie wypowiedział ani słowa i dopiero kiedy odszedłem od *Aurigi* uruchomił swój aparat fotograficzny, czym oczywiście zmusił pilnujących do natychmiastowej interwencji.

Dopiero później odnalazłem w jednym z tekstów Profesora złotą wskazówkę odnośnie pierwszego kontaktu z wielkim dziełem sztuki *Prawo pierwszego wrażenia dzieła w spotkaniu z żywym człowiekiem i w zetknięciu z wielką sztuką. Wtedy to pragnie się samotności i zapamiętania o książkach, o fotografiach, o uczonych opiniach. Nic nie zastąpi takiej chwili cichej, osobistej i zachwyconej. Wszystkie następne spotkania są już inne, a to pierwsze pozostaje w pamięci najdłużej*<sup>7</sup>.

Zmagazynowane w mojej pamięci wideoklipy przedstawiają jednak Profesora nie tylko jako naukowca i muzealnika, ale często także po prostu jako miłego, niezwykle sympatycznego człowieka. Profesor ukazuje mi się na przykład, jak robi zakupy na Kleparzu, starym krakowskim targowisku znajdującym się o parę kroków od Muzeum Czartoryskich. Widzę go, jak przebiera w stosie złocistych gruszek, wyciąga i unosi ku górze poszczególne owoce, bada je okiem uważnie, zupełnie jakby badał jakiś artystyczny przedmiot, po czym wsuwa wybrane gruszki do płóciennej torby. Cały czas rozmawia przy tym z przekupką, z którą, jak się wydaje, od dawna dobrze się zna, opowiada jej jakiś dowcip, z którego ta zaśmiewa się „całą gębą”. Kolory i zapachy Kleparza – bardzo je lubił. Przynosił też stamtąd często kwiaty, przeważnie pojedyncze, które przyciągnęły Jego uwagę oryginalnym kształtem, bądź egzotyczną barwą, a także wiejską kielbasę, której



intensywna woń unosiła się w muzealnym korytarzu przez dobre kilka godzin.

Przy na ogół dość skromnym ubiorze, jaki nosił na co dzień, objawiał czasem Profesor pewną skłonność do delikatnej ekstrawagancji. Na przykład pojawiał się na jakimś spotkaniu w bardzo intensywnie czerwonej lub zielonej koszuli, albo zakładał zamiast krawata staromodną muszkę, ciemnogrnatową, lub z deseniem w gwiazdki. Na palcu nosił okazały sygnet z białobłękitnym oczkiem, a w pewnym okresie chodził po Krakowie z zielonym parasolem, jakby zapożyczonym ze znanego obrazu Goi. Zawsze posługiwał się zielonym atramentem, co później bywało przez niektórych nieudolnie i bez wdzięku naśladowane.

Mimo upływu lat i pewnych fizycznych zmian, które wiek stopniowo nanosił na oblicze Profesora, wciąż był pełen nieznikającego młodzieńczego uroku, emanującego z pogodnego zazwyczaj spojrzenia i delikatnego uśmiechu. Ciągłe migają mi przed oczami wideoklipy pamięci ukazujące Profesora w trakcie pamiętnej podróży do Grecji, jak biega z aparatem fotograficznym, osiemdziesięcioletek, po Mykenach, Delfach, Olimpii i ateńskim Akropolu, jak wspina się, z Teresą Grzybkowską, na strome Meteory, jak wymusza na organizatorach wycieczki dodatkową jazdę do Werginy, by zstąpić tam do wnętrza kurhanu, w którym złożono na wieczny spoczynek ciało Filipa II Macedońskiego.

Po raz ostatni spotkałem się z Profesorem, w towarzystwie Teresy Grzybkowskiej i Doroty Dec, w przedostatni dzień 2014 r., niedługo przed Jego odejściem. W miesz-

kaniu zasobnym przede wszystkim w książki i papiery, ale wypełnionym też obrazami i rycinami nieżyjącej już od dawna żony Profesora, Ewy, Jana Lebensteina i bardzo przez Profesora lubianego malarza Jacka Sroki (nie zwróciłem uwagi, czy wisiała tam wciąż jeszcze piękna stara japońska maska, kupiona niegdyś przez Profesora na targu staroci w Tokio) rozmawialiśmy oczywiście o Muzeum Czartoryskich. Profesor bardzo ubolewał nad tym, że jego ukochane muzeum, któremu poświęcił najpiękniejsze lata swojego życia, od pięciu lat pozostaje zamknięte i nic nie zapowiada ponownego jego otwarcia. *Wszystkiemu winni są ludzie – mówił – wszystko zależy od ich dobrej woli, ale widocznie nikt tej dobrej woli nie ma.*

Pochylony nisko nad stołem wydał mi się naraz jakby pomniejszony, zdrobniały, niczym teatralna lalka, spowity w czerwień grubego swetra, ograniczony właściwie do samej tylko twarzy, objawiającej wciąż jednak intensywne wewnętrzne życie.

Kiedy w kilkanaście tygodni później pochylałem się nad Jego cmentarną urną, otworzył się nagle w mojej wyobraźni jeszcze jeden wideoklip, ukazujący Go jak stoi pośrodku efektownie przeszklonego dziedzińca odnowionego Pałacu Czartoryskich, w otoczeniu wielu uśmiechniętych ludzi, członków rodziny Czartoryskich, przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, reprezentantów krakowskiego Muzeum Narodowego, i spowity w mistyczną aureolę, jak wówczas w Puławach, wznosi ku górze rękę i oznajmia: *Muzeum Książąt Czartoryskich znowu żyje.*



**Streszczenie:** Zmarłego niedawno prof. Zdzisława Żygulskiego jun. wspomina współpracujący z Nim przez wiele lat w Muzeum Czartoryskich w Krakowie Janusz Wałek. Profesor pojawia się w tym wspomnieniu na tle Puław i założonego tam w roku 1801 przez Izabelę z Flemingów Czartoryską najstarszego polskiego muzeum – Świątyni Sybilli, a także na tle Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, w którym Profesor przez wiele lat sprawował funkcję kierownika działu militariów.

Profesor Zdzisław Żygulski jun. – wybitny naukowiec, historyk sztuki, znawca broni, kultury i sztuki Orientu oraz kostiumolog wspominany jest w różnych sytuacjach: gdy

urządza ekspozycję, robi przeglądy zabytków, dzieli się swą wiedzą z kolegami, wygłasza wykłady, podróżuje do zabytkowych miejsc na świecie, etc. We wspomnieniu podkreślona jest waga naukowych odkryć Profesora, m.in. odnośnie ustalenia – na podstawie analizy kostiumologicznej – właściwej daty powstania *Damy z gronostajem* Leonarda da Vinci. Wspomnienie podkreśla różne walory Profesora, jego urok osobisty, wrażliwość, głęboką humanistyczną wiedzę, życzliwość. Długoletni kontakt piszącego te słowa z Profesorem pozwolił na kilka osobistych wspomnień oraz na ukazanie Go w różnych momentach życia, od wieku dojrzałego po późną starość.

**Słowa kluczowe:** Zdzisław Żygulski jun., wspomnienie, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie.

## Przypisy

<sup>1</sup> Z. Żygulski jun., *Światło Świątyni Sybilli*, w: *Na tropach Europy 2004. W poszukiwaniu światła*, Kraków 2004, s.17.

<sup>2</sup> Z. Żygulski jun., *Dzieje Zbiorów Puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, Kraków 1962.

<sup>3</sup> Z. Żygulski jun., *Światła Stambułu*, Warszawa 1999.

<sup>4</sup> Z. Żygulski jun., *Światła Stambułu...*

<sup>5</sup> Z. Żygulski jun., *Lisowczyk Rembrandta. Studium ubioru i uzbrojenia*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 1964, nr 2, s.83-111, przedruk, w: *Światła Stambułu...*, s. 95-120.

<sup>6</sup> Z. Żygulski jun., *Ze studiów nad „Dumą z gronostajem”. Styl ubioru i węzły Leonarda*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 1969, nr 1, s. 3-36, przedruk, w: *Światła Stambułu...*, s.137-165.

<sup>7</sup> Z. Żygulski jun., *Światła Stambułu...*, s. 14.

## Janusz Wałek

Historyk sztuki, 1968–2015 pracownik Muzeum Narodowego w Krakowie, związany z Muzeum Czartoryskich; wieloletni kierownik Działu Malarstwa i Rzeźby Europejskiej; wykładowca historii sztuki m.in. w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie i w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; współpracownik Marka Rostworowskiego przy wielu wystawach, m.in. „Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku” (1975), „Polaków portret własny” (1979), „Żydzi – polscy” (1987), autor wystaw m.in. „Matejko-Rzeczywistość-Wizja” (1993), „Stanisława Wyspiańskiego Teatr Ogromny” (2007); autor wielu publikacji z zakresu historii sztuki; laureat nagrody głównej Konkursu Poetyckiego im. Jacka Biereżina w Łodzi (1997).

# PIOTR PIOTROWSKI (1952–2015)

## PIOTR PIOTROWSKI (1952–2015)

**Marcin Szela**

Zakład Malarstwa i Teorii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Abstract:** Professor Piotr Piotrowski passed away on 3rd May 2015. Above all, he was a world-class art historian, an author of dozens of books and hundreds of articles, a university lecturer, an intellectual engaged in public debates, and an academic teacher shaping the scientific attitudes of the most prominent art historians from the middle and younger generations in Poland and abroad. His personal achievement also included important achievements in the fields of museum studies and museology

which place him among the most original Polish museum professionals at the turn of the 21st century. This memory is mainly devoted to the museum activity of Piotr Piotrowski. It recalls his achievements as a curator in the Gallery of Contemporary Art of the National Museum in Poznań, and highlights the intellectual legacy of his achievements in museology in the concept of the „critical museum” and the belief in the importance of the institution of the museum in public debate.

**Keywords:** Piotr Piotrowski, art historian, critical museum, National Museum in Poznań, National Museum in Warsaw.

Wiadomość o śmierci Piotra Piotrowskiego była wielkim wstrząsem dla tych, którzy znali osobiście Profesora lub mieli okazję czytać jego fascynujące i inspirujące książki oraz artykuły. Był bowiem osobowością niezwykle otwartą, ciekawą świata i ludzi, z wielką uwagą podchodzącą do spraw, którymi się zajmował. Erudyta i intelektualista, związany przez całe życie zawodowe z poznańskim uniwersytetem, potrafił zainteresowania naukowe, badawcze i dydaktyczne połączyć z praktyką pozaakademicką, angażując się w działalność muzealną i kuratorską, współpracując z wieloma galeriami i muzeami w Polsce i za granicą. Był też osobowością świata akademickiego, która zdawała sobie sprawę z potrzeby łączenia teorii z praktyką, i która miała odwagę realizować koncepcje, co do których był przekonany i których bronił bez względu na osobiste koszty, związane z przegraną.

Dorobek Piotra Piotrowskiego jako historyka sztuki jest imponujący. Jego książki i artykuł nie pozostawiały czytelnika

obojętnym wobec wyraziście zarysowanych w nich tez. Od wczesnych publikacji poświęconych Witkacemu, po najbardziej znane książki, w których dokonywał krytycznych podsumowań i syntez dziejów sztuki XX i XXI wieku. Począwszy od *Dekady*, w której dokonał krytycznego podsumowania sztuki polskiej lat 70. XX w., wszystkie jego kolejne publikacje wносиły nowe spojrzenie na zagadnienia, które analizował. Zawsze, zwracając uwagę na kontekst funkcjonowania sztuki, badał uwikłanie zjawisk artystycznych w mechanizmy władzy, zarówno tej o totalitarnym rodowodzie, tak jak w studium *Artysta między realcją a rewolucją*, stanowiącym podstawę jego przewodowi habilitacyjnego poświęconego etycznym wyborom radzieckiej awangardy, jak i systemów demokratycznych, analizując w książce *W cieniu Duchampa* kulturę artystyczną Stanów Zjednoczonych końca lat 80. i początku 90. XX wieku. Jego rozumienie sztuki oraz głębokie przekonanie o nieustannej konieczności tego, co określał *wytrącaniem*

z automatyzmu widzenia i myślenia, stanowiące najważniejsze wyzwanie dla postawy krytycznej intelektualisty, prowadziły go nieuchronnie w stronę odkłamywania apriorycznych założeń naukowych historii sztuki, którym miał odwagę, połączone z niebywałym intelektualnym potencjałem, stawiać skuteczne wyzwania. Fundamentalne dla współczesnej humanistyki pojęcia kanonu, geografii artystycznej, awangardy, wolności, demokracji a ostatnio globalizacji poddawane były przez Piotra Piotrowskiego interpretacji, która zmuszała do ponownego przemyślenia utartych schematów i tropów.

Niemniej Piotr Piotrowski był nie tylko wybitnym historykiem sztuki, ale też jednym z najbardziej oryginalnych muzealników polskich przełomu XX i XXI w., chociaż jego praca w muzeach nie trwała długo, bo w sumie zaledwie niepełną dekadę, i to w różnych okresach życia. Z muzeum zawodowo zetknął się krótko zaraz po studiach pracując w latach 1978–1979 jako asystent muzealny w Muzeum Regionalnym w Wolsztynie. Znacznie dłużej i wyraźniej zaznaczył swoją obecność w Muzeum Narodowym w Poznaniu. W latach 1992–1997 kierował Działem Sztuki Współczesnej, pełniąc funkcję kuratora Galerii Sztuki Współczesnej. Tutaj miał możliwość wykorzystania w praktyce swoich kompetencji z zakresu teorii sztuki i historii sztuki najnowszej, łącząc je z krytyczną refleksją związaną z analizą instytucji muzealnych oraz doświadczeniem praktycznym, na które, prócz wspomnianego zatrudnienia w wolsztyńskim muzeum, składała się współpraca przy organizacji w latach 1971–1975 przez Jarosława Kozłowskiego poznańskiej galerii sztuki Akumulatory 2.

Obecność Piotra Piotrowskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu oznaczała poważne zmiany w programie kolekcjonerskim i wystawienniczym instytucji w zakresie sztuki współczesnej. Podjęte przez niego działania wpisały się w historię muzeum. Żadna z nich nie przechodziła też bez echa i dyskusji wykraczającej daleko poza Poznań i lokalne środowisko historyków sztuki i artystów. Ten okres muzealnej aktywności Profesora przyćmił jego późniejszy związek z Muzeum Narodowym w Warszawie, kiedy próbował zreformować instytucję. Warto więc w szczególności go przypomnieć, ze względu zarówno na oryginalność koncepcji merytrycznej kierowanego przez niego działu, jak i zwrócenia uwagi na czas, który zawarzył też na jego późniejszej koncepcji muzeum krytycznego.

Z charakterystyczną dla siebie skrupulatnością i metodycznością, wykorzystując akademickie przygotowanie, Piotr Piotrowski kierowanie Działem Sztuki Współczesnej rozpoczął od zdefiniowania programu, który formułował w odniesieniu do tradycji poznańskiego muzeum, ale i osadził w szerszej perspektywie naukowej. Bazował na propozycjach metodologicznych formułowanych na gruncie naukowej historii sztuki, w tym – co należy szczególnie podkreślić – krytycznych analizach instytucji muzealnych dokonywanych przez lewicujących historyków sztuki i artystów, takich jak: Daniel Buren, Hans Haacke, Rosalind Krauss, Donald Preziosi, Carol Duncan i Alan Wallach. Instytucja muzealna w świetle tych analiz jawiła się nie jako niezmienny, ponadczasowy, uniwersalny byt, niezależny od kontekstu historycznego i relacji społecznych lecz przeciwnie, co miało również znaczenie dla rozumienia przez Piotra Piotrowskiego pracy muzealnika – muzeum stawało się, podobnie jak historia sztuki, miejscem gdzie można zadawać pytania w stosunku do przedmiotu, jakim się ono zajmuje, jak i dokonywać samoanalizy, pytając o naturę muzealnych konsekracji, o podstawy i o uwarunkowania społecznego kapitału jakim dysponują i posługują się muzea.



Mając więc świadomość mechanizmów zależności, jakie wiążą muzea z kontekstem, w którym działają, Piotr Piotrowski traktował go jako punkt wyjścia założeń merytorycznych kierowanego działu. W tych założeniach zawarł najważniejsze przesłanki dotyczące przygotowywanych wystaw, jak i – co szczególnie istotne, zważywszy na sytuację w jakiej nie tylko muzeum poznańskie, ale większość instytucji w tamtym czasie funkcjonowało – tworzonej kolekcji.

Wystawy jakie Piotr Piotrowski przygotował w Muzeum Narodowym w Poznaniu były przykładem na umiejętne łączenie warsztatu historyka sztuki z temperamentem i wyobraźnią odważnego kuratora. Lubił też używać porównania, że historyk sztuki wypowiada się tekstem, a muzealnik (kurator) przestrzeń i ścianami. Projekty wystawiennicze traktował bowiem jako możliwość praktycznej egzemplifikacji hipotez badawczych stawianych przez siebie oraz współpracowników. Ich tematyka natomiast świadczyła o potrzebie problemowego ujmowania lokalnych, poznańskich tradycji artystycznych w zakresie sztuki najnowszej, którego konsekwencją było, bądź wpisywanie analizowanych zjawisk artystycznych w szersze pole historii sztuki, bądź traktowanie wydarzeń mających miejsce w Poznaniu, jako istotnych dla podejmowania szerszej analizy zjawisk artystycznych o charakterze ogólnopolskim. W każdym przypadku potrafił umiejętnie uzupełnić je metodą interpretacji, wspartą o szerokie spektrum metodologiczne zaawansowanych badań na gruncie historii sztuki. Pierwszą z tych wystaw była ekspozycja stanowiąca swoistego rodzaju *credo* programu ekspozycyjnego organizowanego przez Muzeum Narodowe w Poznaniu. Została poświęcona poznańskiej Galerii odNowa. Wystawa dawała możliwość rekonstrukcji wydarzeń i działań artystycznych, które zdaniem Piotra Piotrowskiego miały kluczowe znaczenie dla środowiska artystycznego Poznania. Z programu galerii odNowa wybrał na wystawę tylko te działania, które miały charakter kontestatorski wobec establishmentu i tradycji pikturalnych miejscowej wyższej szkoły artystycznej. Aranżacja ekspozycji jednocześnie odtwarzała klimat oryginalnych działań w galerii, budując kontekst i uhistoryczniając doświadczenia oglądających ekspozycję. Była to nowa jakość w poznańskim muzeum, a wybór galerii o takiej nazwie, z charakterystycznym dla Profesora dystansem i poczuciem humoru, zwracał również

uwagę na kierunek w jakim planował pchnąć działania kierowanego przez siebie działu muzealnego. Kolejnym poważnym przedsięwzięciem rozwijającym program zainteresowania kontekstem zdarzeń artystycznych, projektem naukowo-wystawienniczym realizowanym przez Profesora była monumentalna ekspozycja poświęcona „Odwilży”. Zorganizowana została z okazji 40. rocznicy poznańskiego czerwca. Ponownie wydarzenie lokalne zostało wpisane w szersze zjawisko związane z wydarzeniami obejmującymi całą Polskę. Widzowie z Poznania i Polski, bowiem cieszyła się ona zainteresowaniem wielu zwiedzających, mieli możliwość zobaczenia sztuki drugiej połowy lat 50. XX w. zarówno poprzez malarstwo, lecz również przykłady sztuk użytkowych, plakatu, fotografii, wzornictwa przemysłowego. Wyrazista rama interpretacyjna stawiająca problemy artystyczne w świetle sytuacji politycznej drugiej połowy lat 50. XX w. w całym bloku wschodnim stała się jednocześnie dyskusyjną dla krytyków i historyków sztuki. Piotr Piotrowski dał nią też wyraźny dowód, że atrakcyjna i ciesząca się zainteresowaniem widzów wystawa sztuki najnowszej nie musi jednocześnie odwoływać się do przyzwyczajonej odbiorczych, że może posiadać bardzo duży potencjał intelektualny, odwołujący się do najnowszych dyskursów naukowych historii sztuki. Przekonanie o takiej funkcji muzeum towarzyszyło jego projektom muzealniczym przez cały czas, w szczególności wówczas, gdy starał się budować program dla Muzeum Narodowego w Warszawie.

Prócz wystaw również program kolekcjonerski, jaki stworzył Piotr Piotrowski dla Działu Sztuki Współczesnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu wyróżniał się wówczas na tle innych muzeów w Polsce. Znalazło się w nim kilka aspektów, które pokazywały polemiczny, i idący na przekór utartym schematom, charakter działania jego autora. Podjął w nim dyskusję z tradycją poznańskiej kolekcji sztuki współczesnej zapoczątkowaną przez Zdzisława Kępińskiego. Na zasadzie dialektycznej, ulubionej przez Profesora metody, postanowił uczynić działalność legendy poznańskiej historii sztuki i muzealnictwa, krytycznym punktem odniesienia dla własnego projektu kolekcjonerskiego, który pozwalał mu programowo uwolnić się spod wpływu kolorystycznej i piktoralnej proweniencji zbiorów współczesnego malarstwa i rzeźby muzeum, obierając kurs w stronę sztuki *nomen omen* krytycznej. Chociaż w dużej mierze program wyrastał z apriorycznych założeń, nie w pełni mających potwierdzenie w praktyce kolekcjonerskiej, to jego siłą było sprobematyzowanie perspektywy, w której zmierzał budować kolekcję sztuki współczesnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Już zmiana nazwy jednostki organizacyjnej w strukturze instytucji zajmującej się w muzeum sztuką najnowszą wskazywała na poszerzenie optyki. Nowe określenie Galeria Sztuki Współczesnej stanowiło konwersję wcześniejszej nazwy Galerii Polskiego Malarstwa Współczesnego, którą stworzył w latach 50. XX w. Zdzisław Kępiński. Przekształcenie to oznaczało także istotną różnicę w aktywności muzeum w zakresie współczesnych działań twórczych. Wskazywało bowiem na przesunięcie akcentów z prymatu malarstwa w kierunku innych dziedzin twórczości, co znalazło odbicie we wspomnianych ekspozycjach, a docelowo miało się wyrazić nowym obliczem kolekcji.

Założenia kolekcji odwoływały się przede wszystkim do tradycji nowoczesnej oraz postawangardowej i postmodernistycznej współczesności, w odróżnieniu od propozycji Kępińskiego, opierającego kolekcję sztuki powojennej o malarские

tradycje kapizmu i koloryzmu. Różnica ta jednak nie zasadzała się tylko na odwołaniu ku innym tradycjom malarskim, lecz przede wszystkim dotyczyła problemów związanych z odmiennym rozumieniem statusu i pojęcia sztuki. O ile kolekcja Kępińskiego, głównie oparta o prace malarskie, stworzona została zgodnie z modernistycznym paradygmatem, z jego niepowtarzalnością, autonomią i *logosem* dzieła sztuki, o tyle kolekcja i galeria Piotra Piotrowskiego miała mieć charakter „multimedialny”, tworzona była w postmodernistycznym klimacie „śmierci autora”. W odróżnieniu od Galerii Polskiego Malarstwa Współczesnego bazującej głównie na programie estetycznym – zbiory Galerii Sztuki Współczesnej kształtowały miały przesłanki historyczne.

Koncepcja kolekcjonerska proponowana przez Piotra Piotrowskiego zrywała przede wszystkim z dotychczasowym paradygmatem zbierania, ustalonym w publicznych, muzealnych kolekcjach sztuki współczesnej. Była propozycją odejścia od przesłanek instytucjonalnych związanych ze strukturą działu skoncentrowanego na malarstwie po 1945 r., wynikających z jego historii. Wyznaczała dolną granicę chronologiczną dla sztuki współczesnej na drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku. Wprowadziła do zbiorów, w zakresie ograniczonym do wielkości środków finansowych, sztukę wykraczającą poza tradycyjne media, wyrażającą aktualne tendencje artystyczne lub wskazującą na ich źródła. Stanowiła jednak przede wszystkim koncepcję teoretyczną, była bardziej próbą niż realizacją. W kontekście sytuacji kolekcjonerskiej innych instytucji w Polsce jej wyjątkowość polegała również na tym, że formułowała inną, niż praktykowana wówczas w polskich muzeach, propozycję periodyzacji sztuki współczesnej. Jedyną, podobnie kształtującą granice współczesności instytucją była wówczas powstająca kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Warto podkreślić, że założenia i nadzieje jakie wiązał z kolekcjonowaniem sztuki najnowszej, to gdzie widział szczególną potrzebę dokonywania nabytków do kolekcji, było w przypadku Piotra Piotrowskiego silnie związane z rozumieniem ówczesnej sytuacji sztuki, jak i może przede wszystkim kondycji polskich muzeów, które gremialnie na początku lat 90. XX w. przestały gromadzić współczesną twórczość.

Po odejściu z Muzeum Narodowego w Poznaniu, jak sam wielokrotnie wspominał, wydawało mu się, że na zawsze żegna się z tym rodzajem pracy. Nie oznaczało to oczywiście całkowitego zerwania z muzeami, ponieważ przez następne lata zasiadał w radach, m.in. Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Aktywnie włączał się w prace koncepcyjne i konsultacje kolejnych, istotnych dla kultury Europy Środkowej, instytucji artystycznych. Ponownie związał się z muzeum w latach 2009–2010, kiedy zostało mu zaproponowane stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie. Nominacja ta spowodowała, że na nowo miał możliwość podjęcia się zadania, które w perspektywie krótkotrminowej okazało się fiaskiem, niemniej które przesądziło o jego wyjątkowej roli jako muzealnika w Polsce.

Przyjęcie przez Piotra Piotrowskiego nominacji na dyrektora warszawskiego Muzeum Narodowego było dla wielu osób znających Profesora osobiście, jak także tych, którzy czytali jego książki, dobrą wiadomością. Chociaż sam początkowo nie był przekonany czy powinien angażować się w ten projekt, podjął się zadania widząc w nim wyzwanie, jakie ten rodzaj

pracy oferuje, zwłaszcza dla kogoś, kto jak on, traktując poważnie uniwersytecką historię sztuki, szukał dla niej miejsca w przestrzeni pozaakademickiej. Pozycja dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie wydawała się idealna do wskazania na, inny od dominującego, sposób funkcjonowania instytucji muzealnej, która oparta na solidnych fundamentach wiedzy akademickiej, otwierałaby się na publiczność poprzez wprowadzenie muzeum w dyskusję na temat aktualnych problemów społecznych, politycznych, ideologicznych. Dyskusję, która jednocześnie wpływałaby na samą instytucję, zwłaszcza na jej program merytoryczny. Piotr Piotrowski sformułował w odniesieniu do tej koncepcji pojęcie *muzeum krytycznego*. Jednocześnie postanowił w sposób otwarty komunikować przesłanki oraz cele swojego programu merytorycznego zapraszając do dyskusji, przede wszystkim środowisko muzealne. Wychodził z założenia, co było też przyczyną porażki proponowanego przez niego modelu instytucji, że muzeum, które się zmienia, aby rzeczywiście mogło się przekształcić, powinno nie tylko otwierać się na publiczność, lecz że ta otwartość powinna być przedmiotem relacji wewnątrz muzeum, którego pracownicy zapraszani są do dyskusji nad programem instytucji.

Kilkunastomiesięczny okres pełnienia przez Piotra Piotrowskiego funkcji dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie – w perspektywie długoterminowej – okazuje się jednak projektem, który ma szansę stać się ważnym zarówno dla samego stołecznego muzeum narodowego, jak i muzealnictwa w Polsce w ogóle. Krótki okres funkcjonowania warszawskiego muzeum pod egidą Profesora, paradoksalnie przede wszystkim

poprzez wewnętrzne napięcia i wewnętrzną opozycję wobec propozycji intelektualnej dyrektora, zwrócił uwagę na katastrofalny stan samego muzeum i konieczność jego reformy. Środowisku muzealnemu natomiast, dzięki jego ostatniej za życia autorskiej książce *Muzeum krytyczne* pozostawił publikację, w której może ono spojrzeć na muzeum z perspektywy, która z jednej strony – odrzuca neoliberalne tendencje wpisania muzeów w przemysł rozrywki czasu wolnego, z drugiej – zauważa, ideologiczne i zaspakajające polityczne ambicje władz, aspekty modelu muzeum konserwatywnego, zamkniętego na dyskusję i celebryckiego „uniwersalne” prawdy. Przy czym pokazał jeszcze, w jaki sposób można wyjść z tego dualizmu, odwołując się do najbardziej fundamentalnych podstaw muzeów. Koncepcja muzeum krytycznego niesie przecież w sobie pozytywne przesłanie. Traktuje muzea jako przestrzenie dysponujące kapitałem społecznym, umożliwiającym uczestnictwo i zabieranie głosu w debacie publicznej. To przesłanie wynika z przekonania Piotra Piotrowskiego co do istoty samego muzeum, którego kapitał jest pochodną intelektualnej siły nauki, będącej kołem zamachowym działalności muzeów. W tym sensie Piotr Piotrowski był wierny poglądom wielu wybitnych muzealników, kształtujących przez kolejne pokolenia znaczenie muzeów, jako instytucji zaufania publicznego, którzy na bazie przekonania o szczególnej ich roli w krzewieniu wiedzy dla ogólnego pożytku, dbali o rozwój i kształtowanie instytucji muzealnych w służbie publicznej.

Piotr Piotrowski należy do tych, którzy na trwale wpisują się w historię muzealnictwa, i których propozycje i koncepcje będą istotne dla kolejnych pokoleń muzealników.

**Streszczenie:** Profesor Piotr Piotrowski zmarł 3 maja 2015 roku. Był przede wszystkim światowej klasy historykiem sztuki, autorem kilkunastu książek i kilkuset artykułów, wykładowcą uniwersyteckim, zaangażowanym w debaty publiczne intelektualistą, nauczycielem akademickim kształtującym postawy naukowe najwybitniejszych historyków sztuki średniego i młodszego pokolenia w Polsce i za granicą. W swoim dorobku zawodowym miał również niebagatelne osiągnięcia w dziedzinie muzealnictwa i muzeologii, które sytuują Go

w gronie najbardziej oryginalnych muzealników polskich przełomu XX i XXI wieku. Wspomnienie poświęcone jest głównie muzealnej aktywności Piotra Piotrowskiego. Przypomina Jego osiągnięcia na stanowisku kuratora Galerii Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz zwraca uwagę na spuściznę intelektualną jego dorobku muzeologicznego w postaci koncepcji *muzeum krytycznego* i przekonania o ważnym miejscu instytucji muzeum w debacie publicznej.

**Słowa kluczowe:** Piotr Piotrowski, historyk sztuki, muzeum krytyczne, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Warszawie.

#### dr Marcin Szelaąg

Historyk sztuki, doktor, adiunkt na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, współzałożyciel i animator Forum Edukatorów Muzealnych, (2005–2015) kierownik Działu Edukacji Muzeum Narodowego w Poznaniu; zajmuje się współczesną problematyką muzealną, teorią edukacji muzealnej i nowymi technologiami teleinformatycznymi wykorzystywanymi w muzealnictwie; autor, współautor i redaktor książek: *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część I i Część II* (2014), *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju* (2012), *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń* (2010) oraz autor kilkudziesięciu artykułów z dziedziny muzealnictwa, kolekcjonerstwa sztuki współczesnej, historii sztuki i edukacji muzealnej.

data przyjęcia – 10.2015  
data akceptacji – 10.2015  
DOI:

# WSPOMNIENIE O JOANNIE BOJARSKIEJ

## IN MEMORY OF JOANNA BOJARSKA

**Wit K. Wojtowicz**

Muzeum – Zamek w Łańcucie

**Abstract:** Joanna Bojarska (1950–2015) was an art historian, an outstanding museum professional and an expert in historical interiors and residential complexes. She restored many of them, such as the Herbst Palace in Łódź, to their former glory.

She had many passions. She was interested not only in art but also poetry and theatre. During her studies, she was active in the Fine Arts Group of the Catholic University of Lublin. She also worked with the National Film School in Łódź, where she gave lectures on the history of art and costume design.

**Keywords:** Joanna Bojarska (1950–2015), art historian, museum professional, patriot, residential complex, student theatre, costume design.

She was Deputy Director of the Castle Museum in Łańcut from 1995 to 2000. She participated in numerous renovation and preservation projects carried out in the Castle's interiors and the whole park.

She was also a reliable and dedicated friend to those with whom she worked. She was a great patriot devoted to Poland; she was particularly involved in the creation of the Warsaw Rising Museum, the Museum of the Military Ordinate of Poland and the Holy Father John Paul II Family Museum in Wadowice.

We will miss you Joanna!

Bardzo ciężko się z tym pogodzić, że już nie usłyszymy jej głosu i śmiechu, że nie pocujemy tej dobrej, życzliwej energii i optymizmu jakim nas obdarzała. Taka właśnie była Joanna – serdeczna i przyjacielska, Człowiek wielu różnych pasji. Interesowała Ją nie tylko sztuka ale także poezja i teatr.

Poznałem Ją jeszcze w czasie studiów historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie w Lublinie. Ona już je prawie kończyła, ja dopiero zaczynałem. Studenci historii sztuki tworzyli niewielką, ale za to dobrze sobie nawzajem znaną społeczność. Przewinęliśmy się oboje z Joanną przez teatr akademicki. Spotykaliśmy się w tej niewielkiej grupie osób zafascynowanych teatrem. Działo ich wówczas na KUL-u kilka – a wśród nich ten jeden – „teatr bezsłownej prawdy”, czyli Scena Plastyczna Leszka Mądzika.

Po studiach nasze drogi rozeszły się na pewien czas. Później spotkaliśmy się w Muzeum – Zamku w Łańcucie w 2. poł. lat 80. XX wieku.

Joanna przyjechała tu poszukując inspiracji do tworzonego wówczas w Łodzi nowego muzeum wnętrz czyli Pałacu Herbst. Wkrótce to znakomite muzeum zaczęło funkcjonować i otrzymało Medal Europa Nostra. Miałem przyjemność być na jego otwarciu już jako szef muzeum w Łańcucie. Działania Joanny i zespołu, z którym współpracowała były imponujące a efekt znakomity. I tak „nasze” muzea zaprzyjaźniły się ze sobą i ta przyjaźń trwa do dzisiaj.

Krótko po otwarciu Herbst zwrócił się do mnie dyrektor Fabryki Wódek w Łańcucie z prośbą o pomoc w or-

ganizacji Muzeum Gorzelnictwa. Zaproponowałem, aby nad realizacją czuwała Joanna Bojarska. Znakomicie wywiązała się z tego zadania tworząc niezwykle interesującą ekspozycję muzealną, która była nominowana do nagrody EMYA.

Wkrótce potem, w 1995 r. Joanna rozpoczęła pracę w Muzeum – Zamku w Łańcucie. Została moim zastępcą ds. merytorycznych. Był to gorący okres wielu remontów oraz konserwacji i Jej obecność w Łańcucie była bardzo pożądana. Cieszyliśmy się każdym odnowionym wnętrzem i dziełem sztuki, każdym działaniem zmierzającym do przywrócenia łańcutowi dawnej świetności. Chyba jedną z największych radości sprawiło nam odtworzenie tkaniny określonej mianem chińskiej, zdobionej przed wojną ściany sypialni księżnej Marszałkowej. Zachowała się ona w kilkunastu fragmentach, które pewnego dnia udało nam się złożyć w prawie kompletny raport. Dzięki łódzkim kontaktom Joanny i pomocy Pana dyrektora Norberta Zawiszy oraz poleconej przez niego Pani Małgorzaty Lambrecht udało się ją uzupełnić i wydrukować. To było niezwykle trudne przedsięwzięcie ale zakończone pełnym powodzeniem – mogliśmy przywrócić sypialni jej wygląd z dawnych czasów.

Tych radości było więcej. Rozpoczął się dobry okres dla Zamku w Łańcucie – zaczęliśmy zacieśniać kontakty z innymi muzeami wewnątrz, wymieniając się swoimi doświadczeniami. Te zapoczątkowane wówczas serdeczne, koleżeńskie więzy przyjaźni trwają po dzień dzisiejszy pomiędzy nami a Kozłówką, Pszczyną, Wilanowem, Nieborowem, Łazienkami i Zamkiem Królewskim w Warszawie.

Bardzo ważnym dla nas okresem była praca przygotowująca Muzeum – Zamek w Łańcucie do wizyty dziewięciu prezydentów Państw Europy Środkowej. Była to wspaniała lekcja, z której korzystaliśmy przy następnym, równie ważnym przedsięwzięciu realizowanym na terenie Muzeum.

W 2000 r., w związku z sytuacją rodzinną Joanna wróciła do Warszawy gdzie przez pewien czas pracowała w Ośrodku Ochrony Zabytkowego Krajobrazu. Następnie w roku 2004 podjęła prace w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy, którego dyrektorem była do 2012 roku.

Wspominam dziś nasze częste rozmowy i okazjonalne spotkania. Przez cały czas interesowała się łańcutem i cieszyła z kolejnych sukcesów tego Muzeum. Opowiadała o swojej pracy – zawsze z takim samym ogromnym przejęciem. Każdemu z prowadzonych przez siebie działań była całkowicie oddana, traktując je jako najważniejszą rzecz na świecie. Może najwięcej sentymentu było przy realizacji Muzeum Powstania Warszawskiego. Miała wciąż tę samą ogromną pasję działania i chęć całkowitego oddania się sprawie. Często było niełatwo ale Ona nigdy się nie poddawała, zawsze odważnie spoglądała w przyszłość, nie było dla Niej spraw niemożliwych. Była opiekuńcza, uczciwa i bardzo szczerą, a także otwartą na potrzeby innych. Pamiętała o urodzinach, imieninach oraz o innych ważnych dla nas datach. Kochali Ją wszyscy, z którymi pracowała i Ona ich kochała także.

Była w Niej pamięć Sierpnia 1944 r., pamięć przekazana przez najbliższych – przez Jej śp. Rodziców Teresę i Zbigniewa Bojarskich, przez siostrę Matki oraz innych członków rodziny i przyjaciół domu – przez tych wszystkich spraw-

dzonych w sytuacjach najtrudniejszych. Ta wierność ideałom, ta pamięć o wolności sięgała znacznie głębiej. W rodzinie w jakiej wzrastała ceniono najwyższymi wiarę, męstwo, umiłowanie wolności. Pamięć Sierpnia 1980 r. już sama współtworzyła, pozostając do końca w tym samym miejscu co wtedy. Przeniosła ją przez stan wojenny i jakże trudny okres po nim.

Joasiu, będzie nam Ciebie bardzo brakowało – już nam Ciebie brakuje. Łączymy się w żałobie z synami Joanny, Hubertem i Filipem oraz z jej siostrą Anną wraz z ich rodzinami i bliskimi.

\*\*\*

### Joannę Bojarską wspomina siostra, Anna Bojarska

Moja siostra Joanna. Moja Joanna. Przyszła na świat 24 listopada 1950 r. w Warszawie. Była córką Teresy Sułowskiej Bojarskiej, łączniczki porucznika Pasa, pseud. „Dzidzia”, „Klamerka”, i Zbigniewa Bojarskiego, żołnierza Batalionu Odwet, pseud. „Połaniecki”.

Przez pierwsze lata życia wychowywała się w Łodzi, gdzie oboje rodzice po Powstaniu Warszawskim skończyli studia. Mama polonistykę i pedagogikę, Tata medycynę. Rosła w domu ludzi naznaczonych pamięcią poległych i pomocą innym – w domu pełnym zwierząt, książek, spraw ludzi, ratowania życia i myśli, w domu patriotycznym, w domu o trudnej historii losów osobistych. To wywarło wpływ na całe późniejsze życie Joanny. Mama Joanny była córką obywatela ziemskiego, co delikatnie rzecz ujmując nie było wówczas dobrze widziane.

W 1959 r. dołączyłam do jej świata ja, Anna, siostra nad którą Joanna roztoczyła opiekuńcze skrzydła. Była jakby moim trzecim rodzicem. Joanna bardzo wcześniej wyruszyła z domu w samodzielność. Najpierw do szkoły sióstr Nazaretanek w Warszawie. W 1968 r. brała udział – jeszcze jako maturzystka – w zamieszkach marcowych. No i potem miała czerwoną kreskę wstępu na wszystkich uczelniach.

Czterokrotnie zdawała do warszawskiej szkoły teatralnej. Kochała teatr. Jediną uczelnią jaką przyjęła Ją na studia był Katolicki Uniwersytet Lubelski. Tam studiowała najpierw teologię, a potem historię sztuki. Tam z pasją, także z Leszkiem Mądzikiem, tworzyli teatr akademicki. W tej grupie zapaleńców była część wybitnych osób, które dzisiaj stanowią między innymi o polskiej kulturze. Później była miłość, ślub, potem pierwszy syn Hubert. To czasy lubelskie.

Po studiach trafiła do pracy w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie uczyła się zawodu muzealnika w dziale grafiki. Ważna i wspaniała szkoła pod okiem Ryszarda Stanisławskiego i Urszuli Czartoryskiej. W Łodzi przyszedł na świat drugi syn, Filip. Dzisiaj obaj synowie też są związani z muzealnictwem.

Joanna bardzo lubiła ludzi. Potrzebowała ich. Ostatnie lata chorowała, ale bez względu na to pracowała. Nikt prawie, poza najbliższymi, nie zauważał jej choroby. Była wobec niej twarda, bez reszty oddawała się pracy, każde zadanie pochłaniało ją całkowicie. Wobec rozlicznych aktywności, nazywała siebie „kobietą w pociągu”. Bardzo lubiła tańczyć. Lubiała żyć. Odeszła 23 września 2015 r. w domu, pokonana przez chorobę.

Byliśmy przy Niej, jesteśmy i będziemy.



\*\*\*

**Nota biograficzna Joanny Bojarskiej**  
(24 listopada 1950 – 23 września 2015)

Historyk sztuki, pedagog, muzealnik. W 1976 r. uzyskała dyplom Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. W latach 1976–1995 pracowała w Muzeum Sztuki w Łodzi – do 1981 r. jako adiunkt w dziale Nowoczesnej Grafiki i Rysunku, następnie kustosz i kierownik prac remontowych oraz aranżacji rezydencji Księża Młyn, wyróżnionych w 1990 r. Medalem Europa Nostra.

Od 1981 r. była wykładowcą historii sztuki i kostiumologii na Wydziale Aktorskim PWSFTviT w Łodzi. W latach 1993–

1995 pełniła rolę prodziekana ds. naukowych. Wykładała także na innych uczelniach w Polsce: w Centrum Europy Wschodniej, na Uniwersytecie w Łodzi i Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, na Plastycznym Studium Politechnicznym w Warszawie.

W latach 1992–1994 organizowała Muzeum Gorzelnictwa w Łąncucie (nominacja do nagrody EMYA). Pełniła funkcje: 1995–2000 – wicedyrektora ds. merytorycznych Muzeum Zamku w Łąncucie; 2000–2002 – kierownika Działu Edukacyjno-Dydaktycznego w Ośrodku Ochrony Zabytkowego Krajobrazu w Warszawie. W roku 2002 współpracowała z Muzeum Narodowym w Kielcach przy aranżacji wnętrza pokoi biskupich. W latach 2003–2004 pracowała w Zespole Pełnomocnika Prezydenta Miasta Stołecznego Warszawy ds. budowy Muzeum Powstania Warszawskiego – jest współautorką koncepcji i scenariusza ekspozycji. W latach 2004–2012 pełniła rolę dyrektora Muzeum Historycznego m.st. Warszawy.

Została odznaczona i uhonorowana m.in.: w 2005 r. srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis; w 2012 r. w uznaniu zasług dla Zakonu Maltańskiego (wystawa „Wokół Maltańskiego Krzyża”) – Krzyżem Komandorskim Zakonu Maltańskiego; w 2014 r. za wybitne zasługi w pielęgnowaniu pamięci o najnowszej historii Polski, za szczególne zaangażowanie w dzieło tworzenia Muzeum Powstania Warszawskiego – Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

---

**Streszczenie:** Joanna Bojarska (1950–2015) była historykiem sztuki, wybitnym muzealnikiem i znawcą wnętrz historycznych oraz założeń rezydencjonalnych. Wielu z nich przywróciła dawną świetność – Pałac Herbsta w Łodzi jest pierwszym na tej długiej liście.

Była człowiekiem wielu pasji. Interesowała ją nie tylko sztuka ale także poezja i teatr. W czasie studiów działała w Scenie Plastycznej TaKUL. Wiele lat związana była z PW-STiTV w Łodzi, gdzie prowadziła wykłady z historii sztuki i kostiumologii.

W latach 1995–2000 pełniła funkcję wicedyrektora ds.

merytorycznych Muzeum – Zamku w Łąncucie. Brała udział w licznych pracach remontowych i konserwatorskich prowadzonych zarówno we wnętrzach Zamku, jak i na terenie całego parku.

Była także wypróbowanym i oddanym Przyjacielem dla tych, którzy mieli szczęście z Nią współpracować. Wielka Patriotka oddana Polsce ze szczególną pasją brała udział przy realizacji Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Ordynariatu Wojska Polskiego oraz Muzeum Jana Pawła II w Wadowicach.

Bardzo nam będzie Cię brakowało Joasiu!

**Słowa kluczowe:** Joanna Bojarska (1950–2015), historyk sztuki, muzealnik, patriotka, założenia rezydencjonalne, teatr studencki, kostiumologia.

---

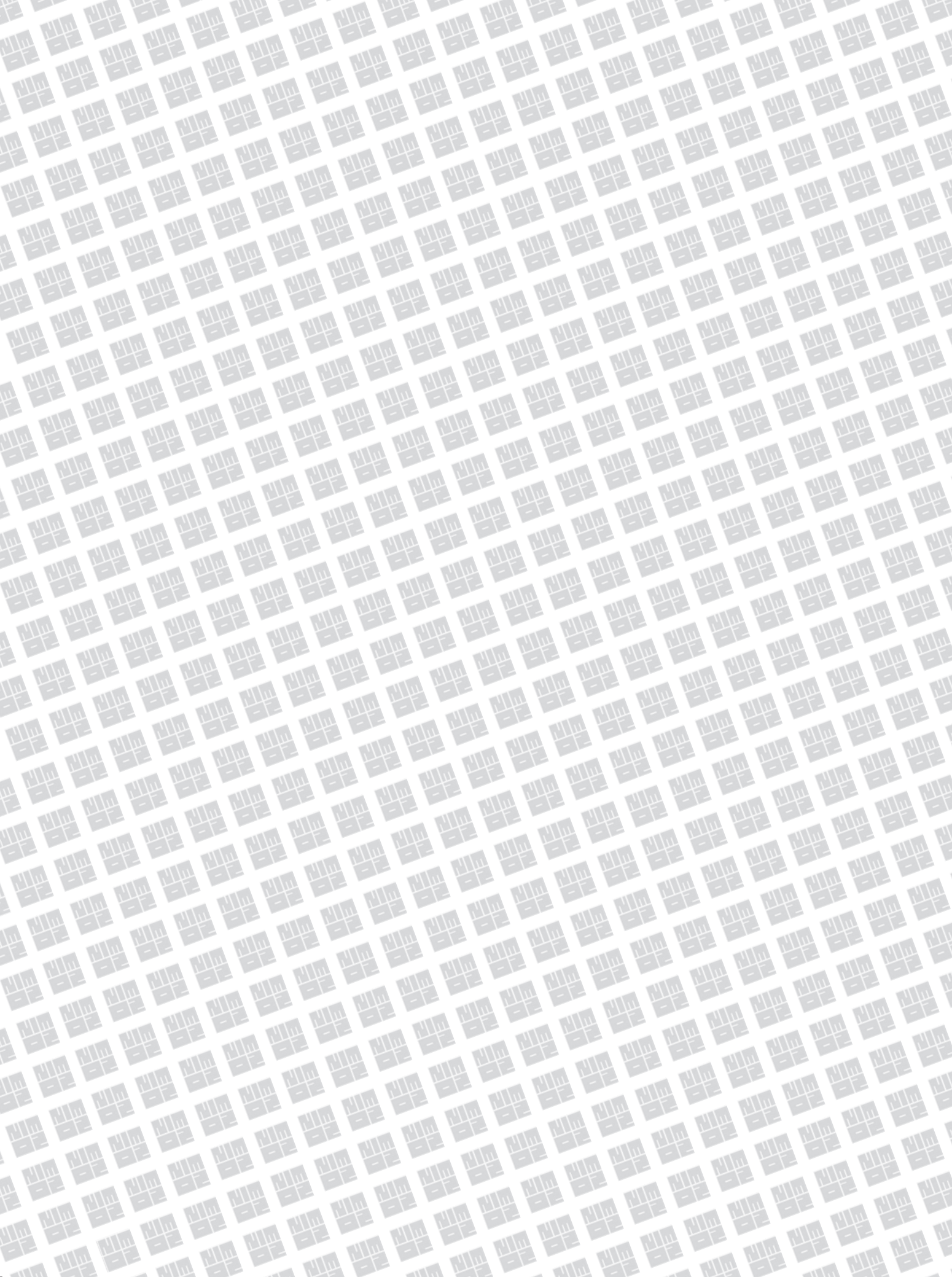
**Anna Bojarska**

Aktorka, pedagog, teatrolożka, pieśniarka, animatorka; absolwentka Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego; dwudziestoletni staż pracy – teatr, film, telewizja, radio; laureatka Brązowej, Srebrnej i Złotej Odznaki Recytatora.

**Wit K. Wojtowicz**

Historyk sztuki, dyrektor Muzeum – Zamku w Łąncucie; inicjator wielu prac konserwatorskich i remontowych oraz programów badawczych, współorganizator wystaw i konferencji, współautor projektów grantowych; członek Rady ds. Muzeum przy Ministrze oraz Rad Muzealnych m.in. w Wilanowie, Kozłówce, Pszczynie, Rzeszowie, Stalowej Woli i Oporowie.





## **Regulamin publikacji prac w czasopiśmie naukowym „MUZEALNICTWO”**

**pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815**

---

1. Czasopismo „Muzealnictwo” publikuje prace oryginalne, przeglądowe w języku polskim i angielskim z dziedziny muzealnictwa i nauk pokrewnych, ze szczególnym uwzględnieniem tematyki związanej z aktywnością muzeów w sferze: historii muzeów i kolekcji muzealnych, badań naukowych prowadzonych przez muzealników, badań proweniencyjnych muzealiów, edukacji w muzeach, digitalizacji zbiorów muzealnych, promocji muzeów, prawa obowiązującego muzea i prawa tworzonego dla muzeów, muzealnictwa zagranicą, recenzji książek dotyczących muzealnictwa, wspomnień pośmiertnych o wybitnych muzealnikach. Artykuły nadsyłane do publikacji nie mogą być wcześniej publikowane w formie drukowanej lub elektronicznej, zarówno w części, jak i w całości. Prace zakwalifikowane do druku stają się własnością Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów na podstawie umów zawieranych z autorami.
2. Artykuły publikowane są w formie elektronicznej na stronie [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com). Prace umieszczane są na stronie niezwłocznie po zaakceptowaniu do druku przez Redakcję czasopisma i przejściu całego procesu recenzji, opracowania redakcyjnego i autoryzacji. Drukowana wersja ukazuje z częstotliwością roczną, jako zbiór prac opublikowanych wcześniej na stronie internetowej czasopisma.
3. Prace przedkładane do publikacji należy przesyłać drogą elektroniczną na adres: [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl); [msoltysiak@nimoz.pl](mailto:msoltysiak@nimoz.pl); [jwrede@nimoz.pl](mailto:jwrede@nimoz.pl). Pracę można również dostarczyć na płytach CD lub DVD albo nośniku USB na adres Redakcji. Przesłane nośniki nie będą zwracane. Dopuszczalne formaty plików:
  - Teksty przygotowujemy w postaci dokumentu MS Word, pisanego czcionką Times New Roman, 12 pkt., z odstępem 1,5 między wierszami, marginesy 2,5; Prace mogą też być dostarczone w postaci pliku RTF; w tekście powinny być zaznaczone miejsca, do których odnoszą się ilustracje;
  - Ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach typu JPG (rozdzielczość min. 300 dpi, w liczbie 6-10 do wyboru przez Redakcję), ponumerowane i opatrzone podpisami.

Data otrzymania kompletnych materiałów składających się na pracę jest uważana za datę wpłynięcia pracy do Redakcji, o czym zawiadamiany jest autor. Każda praca jest recenzowana przez Kolegium Redakcyjne oraz niezależnych recenzentów powołanych przez Redakcję.

4. Poszczególne elementy pracy powinny być umieszczone w następującej kolejności:

Praca przeglądowa (w języku polskim lub angielskim):

- tytuł pracy w języku polskim i angielskim;
- imię i nazwisko autora lub autorów;
- nazwy instytucji, z których praca pochodzi, adres autora odpowiedzialnego za korespondencję powinien być dokładnym adresem pocztowym oraz zawierać adres e-mailowy;
- streszczenie pracy (max. do 1800 znaków ze spacjami) w jęz. polskim do przetłumaczenia na jęz. angielski (lub opcjonalnie w języku polskim i angielskim);
- słowa kluczowe (min. 5 słów kluczowych);
- spis skrótów i inne informacje (jeżeli zachodzi taka potrzeba);
- zasadnicza treść pracy, podzielona na części odpowiedniej wielkości;
- spis piśmiennictwa (do 100 pozycji).

Praca oryginalna (w języku polskim):

- tytuł pracy w języku polskim i angielskim;
- imię i nazwisko autora lub autorów;
- przy nazwiskach autorów określenie wkładu zgodnie z listą (prace, które faktycznie były wykonywane w trakcie przygotowania artykułu):
  - A – projekt badań,
  - B – wykonanie badań,
  - C – analiza statystyczna,
  - D – interpretacja danych,
  - E – przygotowanie manuskryptu,

F – przegląd piśmiennictwa,

G – finansowanie badań;

- nazwy instytucji, z których praca pochodzi, adres autora odpowiedzialnego za korespondencję powinien być dokładnym adresem pocztowym oraz zawierać adres e-mail;
- streszczenie pracy (max. do 1800 znaków ze spacjami) w jęz. polskim do przetłumaczenia na jęz. angielski (lub opcjonalnie w języku polskim i angielskim) z podziałem na części: wstęp, materiały i metody, wyniki, dyskusja;
- słowa kluczowe (min. 5 słów kluczowych);
- spis skrótów i inne informacje (jeżeli zachodzi taka potrzeba);
- zasadnicza treść pracy, podzielona na części: wstęp, materiały i metody, wyniki, dyskusja, podziękowania, spis piśmiennictwa.

– W tekście pracy należy zaznaczyć miejsca umieszczenia tabel i ilustracji.

– Tabele, ponumerowane liczbami arabskimi, zaopatrzone w tytuły należy wykonać w oddzielnych plikach.

– Rysunki, wykresy, fotografie (mogą być kolorowe) należy numerować jako ilustracje i dołączyć do pracy w oddzielnych plikach. Opis ilustracji należy wykonać w odrębnym pliku. Jakość wykonania ilustracji powinna zapewnić czytelność po publikacji.

– Jeżeli materiał ilustracyjny jest przedrukowywany z innych prac należy uzyskać zgodę na przedruk danej redakcji i dostarczyć naszej redakcji.

## 5. Piśmiennictwo i Przypisy:

### Piśmiennictwo

- Na końcu pracy zamieszczamy – jeśli to konieczne – spis piśmiennictwa (Bibliografię) według następujących zasad: obowiązuje porządek alfabetyczny autorów; podajemy pełne nazwisko i imię autora (podawane są nazwiska wszystkich autorów, chyba, że ich liczba przekracza 15), tytuł pracy, nazwisko tłumacza (jeśli mamy do czynienia z przekładem), miejsce wydania, rok wydania publikacji, nazwę wydawnictwa. Tytuły książek i artykułów podajemy kursywą, tytuły czasopism i wydawnictw ciągłych w cudzysłowach, normalną czcionką.

Odnośniki w tekście do spisu piśmiennictwa (jeśli to konieczne) zaznacza się liczbami porządkowymi ujętymi w nawiasy kwadratowe.

### Przypisy

Przypisy umieszczamy po tekście właściwym artykułu (lub opcjonalnie na dole danej strony) stosując następujące zasady ich zapisu:

- Tytuły czasopism należy podawać w cudzysłowie.
- Tytuły książek i części prac, tzn. rozdziałów i artykułów, tytuły dzieł sztuki oraz zwroty obcojęzyczne wplecione w tekst polski należy wyodrębnić kursywą.
- Cytaty wyodrębniamy z tekstu głównego, zapisując je kursywą.
- Konieczne wyróżnienia w tekście oznaczamy pogrubioną czcionką.
- Przypisy powinny być sporządzane wg przykładu:
  - Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), Miejsce wydania, Rok wydania, Wydawca, s. xxx.
  - Imię Nazwisko (red.), Tytuł (kursywą), Miejsce wydania, Rok wydania, Wydawca, s. xxx.
  - Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), w: Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), Miejsce wydania, Rok wydania, Wydawca, s. xxx.
  - Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), w: „Tytuł czasopisma” (proste w cudzysłowie), nr lub data wydania, s. xxx.
  - Cytując treści internetowe stosujemy przypis wewnętrzny zawierający adres strony www oraz datę odczytu, np. [www.muzealnictwo.com](http://www.muzealnictwo.com) [dostęp: 06.12.2013].

6. Autorzy otrzymują korektę drukarską i obowiązani są ją odesłać w ciągu trzech dni od daty jej otrzymania.

## 7. Recenzowanie tekstów nadesłanych (procedura recenzji):

- Wszystkie nadesłane artykuły przechodzą przez procedurę preselekcji, do recenzji zaś zostają skierowane artykuły wyłonione w toku procedury;
- Każdy (wyłoniony w toku preselekcji) artykuł jest recenzowany anonimowo przez dwóch niezależnych, anonimowych recenzentów. Intencją Redakcji jest, by przynajmniej jeden z recenzentów wywodził się ze środowiska muzealnego;
- Recenzja ma formę pisemną i kończy się wnioskiem recenzenta o odrzuceniu lub dopuszczeniu do publikacji;

- Po otrzymaniu recenzji sekretarz Redakcji informuje Autorów o uwagach recenzentów oraz o ostatecznej decyzji co do publikacji (podejmowanej przez Kolegium Redakcyjne);
- Redakcja nie zwraca prac, które nie zostały zakwalifikowane do druku;
- Redakcja umieszcza pełną listę recenzentów na stronie internetowej pisma.

Zaistnienie konfliktu interesów nie wpływa na akceptację pracy do druku. Zostanie jednak zaznaczone w publikowanym tekście.

#### 8. Poprawki.

W przypadku potrzeby dokonania poprawek tekst zostanie przesłany do autora, który zobowiązany jest nanieść poprawki w terminie wskazanym przez Redakcję. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzenia do tekstu drobnych poprawek i skrótów.

#### 9. „ghostwriting” i „guest authorship”.

Jednocześnie przypominamy, że wszelkie wykryte przypadki nierzetelności naukowej w postaci plagiatów, praktyk „ghostwriting” oraz „guest authorship” będą demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów (instytucje zatrudniające autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorów naukowych itp.). Z „ghostwriting” mamy do czynienia wówczas, gdy ktoś wniósł istotny wkład w powstanie publikacji, bez ujawnienia swojego udziału. Z „guest authorship” („honorary authorship”) mamy do czynienia wówczas, gdy udział autora jest znikomy lub w ogóle nie miał miejsca, a pomimo to jest autorem/współautorem publikacji (źródło: <https://pbn.nauka.gov.pl/>). Ostateczna decyzja co do publikacji materiałów niezamówionych należy do Kolegium Redakcyjnego „Muzealnictwa”.

#### 10. Adres Redakcji:

Redakcja „Muzealnictwa”  
 Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów  
 ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa  
 tel.: (+48 22) 256 96 37 lub 256 96 38  
 e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl; msoltysiak@nimoz.pl; jwrede@nimoz.pl

Adres Wydawcy:  
 Index Copernicus International Sp. z o.o.  
 ul. Żurawia 6/12, 00-503 Warszawa  
 tel./fax: (+48 22) 420 32 73  
 e-mail: p.stypulkowski@indexcopernicus.com lub office@indexcopernicus.com

Redakcja czasopisma „Muzealnictwo”, działając w imieniu Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz Wydawca czasopisma – Index Copernicus International, pragną serdecznie podziękować, w szczególności wszystkim autorom oraz recenzentom, którzy przyczynili się do powstania tegorocznego numeru czasopisma, a także pozostałym osobom współpracującym z Redakcją.

Numer drukowany jest podsumowaniem całego roku wydawniczego 2015. Wszystkie artykuły w formie elektronicznej były regularnie publikowane w wersji on-line czasopisma funkcjonującej pod adresem: [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com)

Jednocześnie zachęcamy Państwa do nawiązania współpracy z czasopismem w kolejnym roku wydawniczym. Redakcja czasopisma przyjmuje już artykuły naukowe na nowy rok 2016. Manuskrypty powinny być przygotowane zgodnie z powyższym Regulaminem publikacji. Autorzy chcący zgłosić pracę do Redakcji powinni skorzystać z elektronicznego systemu zgłaszania manuskryptów dostępnego na stronie internetowej czasopisma pod adresem: <http://muzealnictworocznik.com/login.php?g=1>

W razie jakichkolwiek pytań prosimy o kontakt z Redakcją lub Wydawcą.

Zachęcamy Państwa do współpracy oraz aktywnego uczestnictwa w tworzeniu czasopisma „**Muzealnictwo**”.

## Rules for publishing papers in the scientific periodical “Muzealnictwo”

pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

---

1. “Muzealnictwo” publishes original and review papers in Polish and English falling within the scope of museums studies and related sciences, with special regard of topics connected with museums activity in the area of: history of museums and collections, scientific research conducted by museum experts, provenance studies on museum exhibits, education in museums, digitisation of collections, promotion of museums, legislation applicable for museums and created for museums, museums studies abroad, reviews of books about museums studies, posthumous recollections about outstanding museum experts. Articles submitted for publishing cannot be published previously in printed or electronic form, neither in part nor in whole. Papers accepted for publishing become the property of the National Institute of Museology and Collections Protection based on agreements concluded with authors.
2. Articles are published in electronic form on the website [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com). Papers are placed on the website promptly after having been approved for publishing by the Editors and following the entire process of review, editing and authorisation. The print version is published annually, as a collection of papers which have been published previously on the periodical’s website.
3. Papers submitted for publishing should be sent electronically to the following address: [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl); [msoltysiak@nimoz.pl](mailto:msoltysiak@nimoz.pl); [jwrede@nimoz.pl](mailto:jwrede@nimoz.pl). Papers may be also delivered on CD, DVD or USB to the address of the Editors’ office. The carriers will not be returned. Acceptable file formats:
  - Texts are to be prepared as MS Word document, font: Times New Roman 12-point, line spacing 1.5, margins: 2.5 cm; Papers may be also provided as RTF file, places to which illustrations refer should be marked in the text;
  - Illustrations should be attached in separate JPG files (resolution min. 300 dpi, 6 to 10 for selection by the Editors), numbered and with captions.

The date of receiving complete materials is considered the date when the paper is received by the Editors’ office, and is notified to the author. Each paper is reviewed at the editorial meeting and by independent reviewers appointed by the Editors.

4. Individual elements of the paper should be placed in the following sequence:

Review paper (in Polish or English):

- title of the paper in Polish and English;
- given name and surname of the author or authors;
- names of institutions where the paper originated, address of the author responsible for correspondence should be the full postal address and include e-mail address;
- paper abstract (max. up to 1800 characters with spaces) in Polish to be translated into English (or optionally in Polish and English);
- key words (min. 5 key words);
- list of abbreviations and other information (if necessary);
- the main body of the paper, divided into parts of appropriate size;
- literature (up to 100 items).

Original paper (in Polish):

- title of the paper in Polish and English;
- given name and surname of the author or authors;
- next to authors’ names, their contribution according to a list (activities that were actually performed in the course of preparing the article):
  - A – design of research,
  - B – execution of research,
  - C – statistical analysis,
  - D – data interpretation,
  - E – manuscript preparation,

F – review of literature,

G – research financing;

- names of institutions where the paper originated, address of the author responsible for correspondence should be the full postal address and include e-mail address;
  - paper abstract (max. up to 1800 characters with spaces) in Polish to be translated into English (or optionally in Polish and English), divided into parts: introduction, materials and methods, results, discussion;
  - key words (min. 5 key words);
  - list of abbreviations and other information (if necessary);
  - the main body of the paper, divided into parts: introduction, materials and methods, results, discussion, acknowledgments, literature.
- Places where tables and illustrations are located should be marked in the text.
- Tables, numbered with Arabic numerals, with captions, should be in separate files.
- Figures, graphs, photographs (may be in colour) should be numbered as illustrations and attached to the paper in separate files. Description of illustrations should be in separate files. – The quality of illustration should guarantee that it is legible after publishing.
- If illustrative material is reprinted from other papers, first consent for reprinting should be obtained and delivered to our Editor's office.

## 5. Literature and Notes

### Literature

- If necessary, literature (Bibliography) should be placed at the end of the paper in accordance with the following principles: in alphabetic sequence by the authors; the following information is to be provided: full surname and given name of the author (surnames of all authors should be stated unless their number is in excess of 15), title of the paper, surname of the translator (in the case of translations), place of publishing, year of publishing, publisher's name. Titles of books and articles should be written in italics, titles of periodicals and serial publications in inverted commas using normal font style.

Reference in the text to literature (if necessary) should be made using ordinal numbers in square brackets.

### Notes

Notes should be placed after the main body of the article (or optionally at the bottom of the page), using the following principles:

- Titles of periodicals are stated in inverted commas.
- Titles of books and sections of papers, i.e. chapters and articles, titles of works of art and expressions in a foreign language used in the Polish text are distinguished by italics.
- Quotations are distinguished from the main text, by writing them in italics.
- Items necessary to be highlighted in the text are written in bold typeface.
- Notes should comply with the following examples:
  - Given Name Surname, Title (in italics), Place of publishing, Year of publishing, Publisher, p. xxx.
  - Given Name Surname (ed.), Title (in italics), Place of publishing, Year of publishing, Publisher, p. xxx.
  - Given Name Surname, Title (in italics), in: Given Name Surname, Title (in italics), Place of publishing, Year of publishing, Publisher, p. xxx.
  - Given Name Surname, Title (in italics), in: "Title of periodical" (ordinary in inverted commas), number or date of edition, p. xxx.
  - When quoting Internet content, an internal note should be used including address of the website and date when accessed, e.g. [www.muzealnictwo.com](http://www.muzealnictwo.com) [access: 06.12.2013].

6. Authors receive proofread text and are required to return the same within 3 days of receipt.

7. Review of submitted texts (review procedure):

- All submitted articles undergo pre-selection procedure and pre-selected articles are provided for review;
- Each (pre-selected) article is reviewed anonymously by two independent and anonymous reviewers. It is our intention that at least one of the reviewers should be from the museal environment;

- Review is in writing and ends with the reviewer's recommendation to reject or accept the paper for publishing;
- After having received the review, the secretary of the Editors informs the Authors about the reviewers' comments and the final decision (taken at the editorial meeting);
- We do not return papers which have not been accepted for publishing;
- The full list of reviewers is placed on the periodical's website.

Conflict of interest does not affect acceptance of the paper for publishing. It will be, however, indicated in the published text.

#### 8. Revisions

If revisions are necessary, the text will be sent to the author, who is required to revise the paper within a deadline indicated. The Editors reserve the right to make small revisions and cuts in the text.

#### 9. "ghostwriting" and "guest authorship"

We want to remind that all discovered instances of dishonest scientific conduct in the form of plagiarism, "ghostwriting" and "guest authorship" practices will be exposed, including notification of relevant entities (institutions employing authors, learned societies, associations of scientific editors etc.). "Ghostwriting" happens when a person has made material contribution to the publication without disclosing his/her involvement. "Guest authorship" ("honorary authorship") is the case when the author's involvement is marginal or none, and nevertheless he/she is the author/co-author of the publication (source: <https://pbn.nauka.gov.pl/>). The final decision about publishing the materials which have not been ordered is taken at the Editorial Meeting of "Muzealnictwo".

#### 10. Address of the Editor's office:

The Editors of "Muzealnictwo"

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów  
(National Institute for Museums and Public Collections)

ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa

Tel.: (+48 22) 256 96 35

E-mail: [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl); [msoltysiak@nimoz.pl](mailto:msoltysiak@nimoz.pl); [jwrede@nimoz.pl](mailto:jwrede@nimoz.pl)

Publisher:

Index Copernicus International Sp. z o.o.

ul. Żurawia 6/12, 00-503 Warszawa

Tel./Fax: (+48 22) 420 32 73

E-mail: [p.stypulkowski@indexcopernicus.com](mailto:p.stypulkowski@indexcopernicus.com) or [office@indexcopernicus.com](mailto:office@indexcopernicus.com)

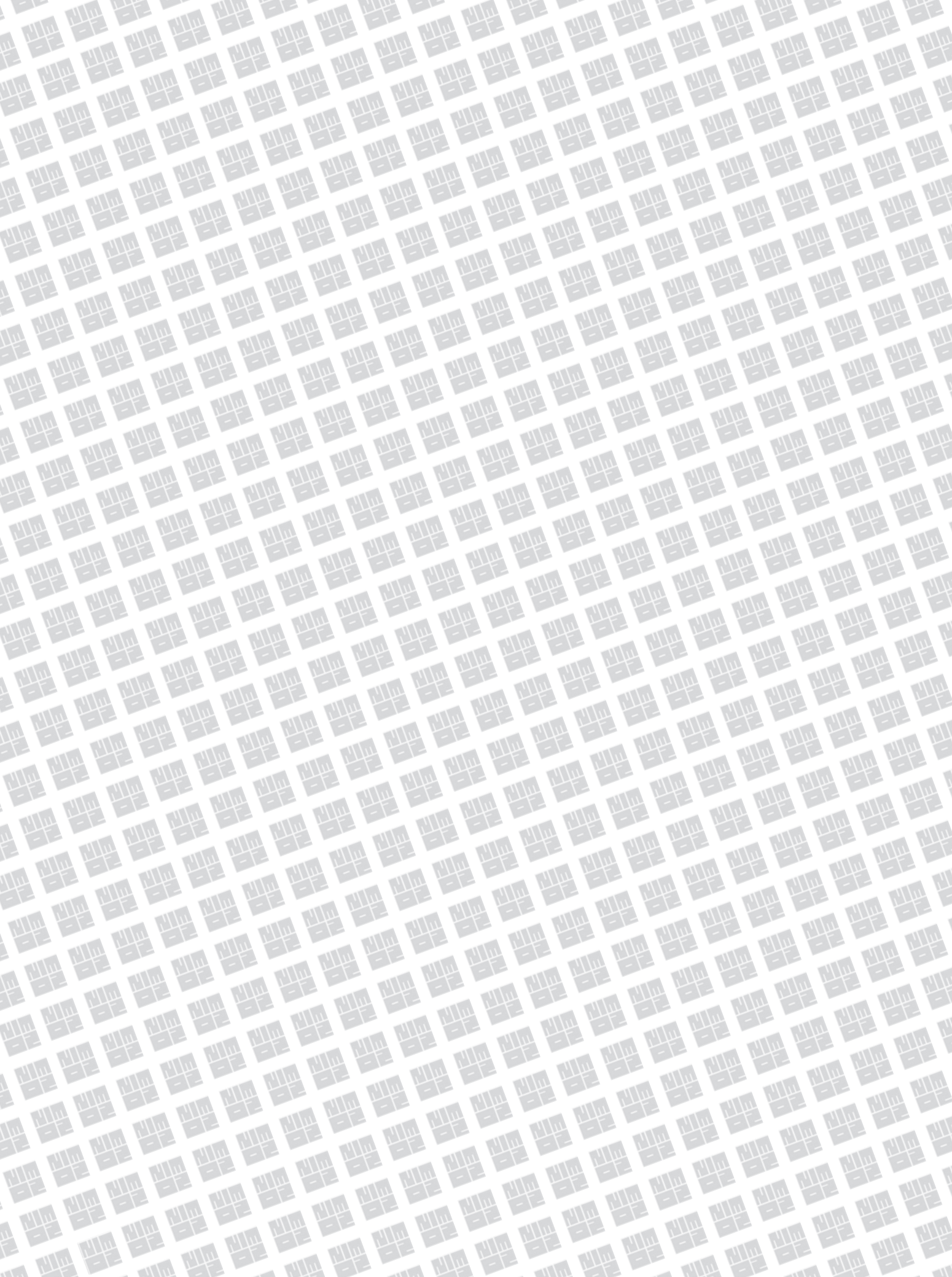
The Editors of "Muzealnictwo", acting on behalf of the National Institute for Museums and Public Collections, and the Publisher – Index Copernicus International, wish to thank very kindly, especially all authors and reviewers who have contributed to this year's edition of our periodical, as well as other persons co-operating with us.

Printed issue is a summary of year 2015. All articles have been regularly published on-line throughout the year at: [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com)

At the same time you are invited to start co-operation with our periodical in the following publishing year. We already receive scientific articles for the new publishing year. Manuscripts should be prepared in accordance with the above Publishing Rules. Authors who want to submit a paper for publishing should use the electronic manuscript submission system available on the periodical's website at: <http://muzealnictworocznik.com/login.php?g=1>

Should you have any questions, please contact the Editors or the Publisher.

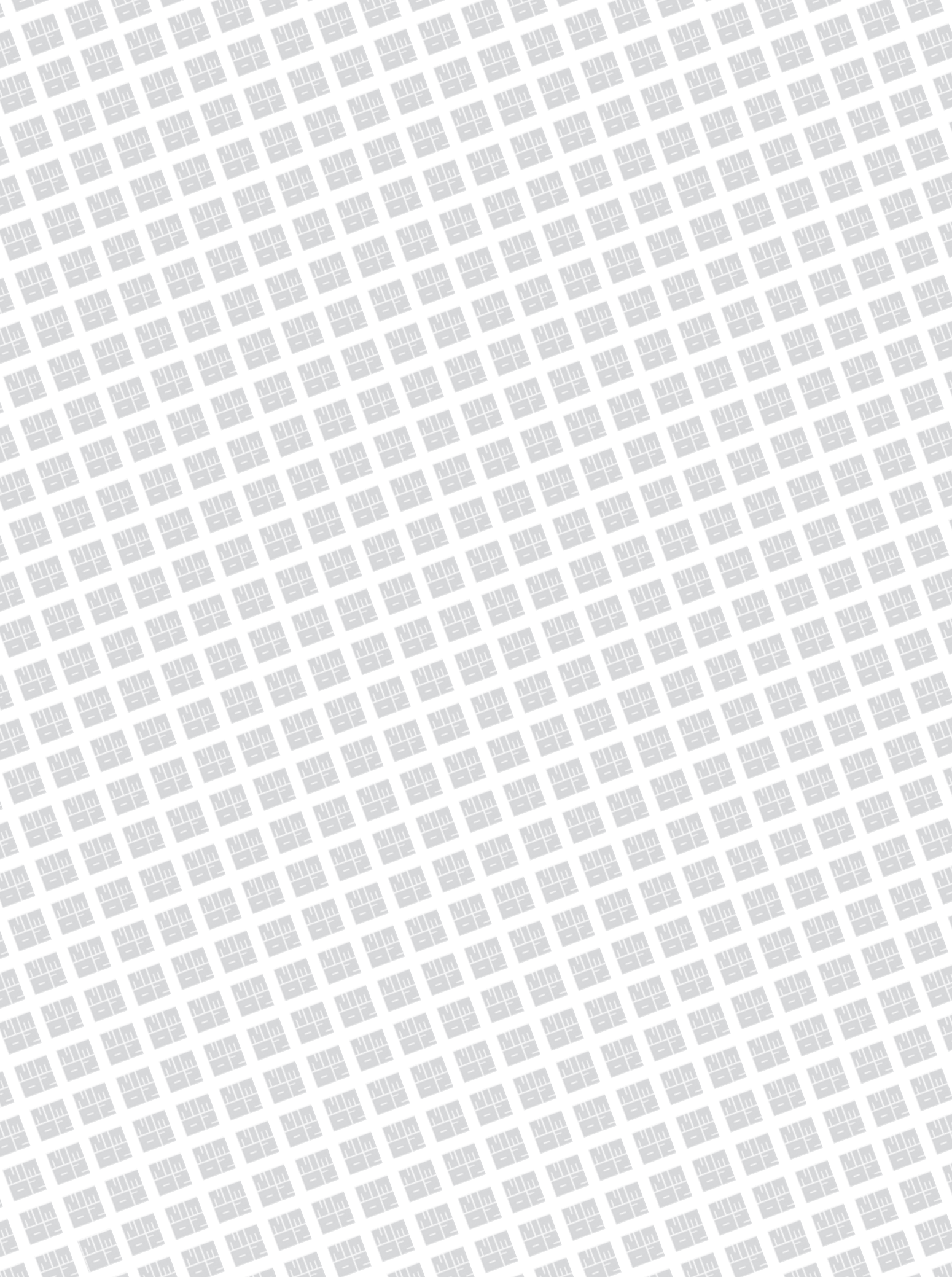
We kindly encourage you to take an active part in the creation of „Muzealnictwo” journal.





## RECENZENCI NUMERU 56, ROK 2015

prof. dr hab. Marcin Kula (Uniwersytet Warszawski)  
prof. dr hab. Andrzej Rottermund (Zamek Królewski w Warszawie)  
prof. dr hab. Iwona Szmelter (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)  
prof. dr hab. Jan Święch (Uniwersytet Jagielloński)  
prof. dr hab. Stanisław Waltoś (Uniwersytet Jagielloński)  
prof. UJ dr hab. Katarzyna Barańska (Uniwersytet Jagielloński)  
prof. ASP dr hab. Dorota Folga-Januszewska (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)  
prof. AMSz dr hab. Lucjan Gucma (Akademia Morska w Szczecinie)  
prof. PŁ dr hab. inż. arch. Marek Pabich (Politechnika Łódzka)  
prof. UMK dr hab. Michał Woźniak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
dr hab. Ryszard B. Szmydki (Katholieke Universiteit Leuven, Belgia i Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)  
dr hab. Gerd-Helge Vogel (Zürcher Hochschule der Künste, Zurych)  
dr Hubert Bilewicz (Uniwersytet Gdański)  
dr Mirosław Borusiewicz (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)  
dr Paulina Gwoździewicz-Matan (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
dr Paweł Ignaczak (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)  
dr Szymon Piotr Kubiak (Muzeum Narodowe w Szczecinie i Akademia Sztuki w Szczecinie)  
dr Michał Mencfel (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
dr Renata Pater (Uniwersytet Jagielloński)  
dr Jolanta Skutnik (Uniwersytet Śląski)  
dr Marian Sołtysiak (Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora w Pułtuskach)  
dr Małgorzata Szafrąńska (Zamek Królewski w Warszawie)  
dr Magdalena Tarnowska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)  
dr Ewa Wyka (Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie)  
dr Katarzyna Zalańska (Uniwersytet Warszawski)  
mec. Adam Barbasiewicz (Kancelaria Cottyń Barbasiewicz i Łyś-Gorzowska w Warszawie)  
Maciej Ciunowicz (Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie)  
Longin Graczyk (Fundacja Ari Ari)  
Lidia Kamińska-Karecka  
Piotr Kosiewski (Fundacja Batorego)  
Rasa Mazalas (Lietuvos Dailės Muziejus, Wilno)  
Danutė Mukienė (Lietuvos Dailės Muziejus, Wilno)  
Aleksander Ostasz (Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu)  
Waldemar Rataj (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów)  
Piotr Tarnowski (Muzeum Stutthof w Sztutowie)



# Sybilla 2015

XXXVI Konkurs na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla



Zgłoszenia do 29 lutego 2016

organizator



Informacje na stronie [konkurssybilla.nimoz.pl](http://konkurssybilla.nimoz.pl)

