



rocznik

Warszawa 2016

pISSN 0464-1086

skrót tytułu: Muz., 2016(57)

MUZEALNICTWO 2016 (57) – rocznik / MUSEOLOGY 2016 (57) – annual
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

Indeksowany w bazach: Index Copernicus Journals Master List, DOAJ (Directory of Open Access Journals), BazHum, Google Scholar, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), Ulrich's Periodicals, POL-index, CEEOL (Central and Eastern European Online Library), ERIH Plus i PBN (Polska Bibliografia Naukowa)

Punktacja Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego - 12 Pkt.

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 hab. Katarzyna Zalaśńska, dr Tomasz Zaucha, prof. UG dr hab. Kamil Zeidler

REDAKCJA

prof. UKSW dr hab. Piotr Majewski – redaktor naczelny
dr Dariusz Kacprzak – zastępca redaktora naczelnego
dr 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
Andrzej Zugaj – redaktor ds. komunikacji i promocji elektronicznej, redaktor portalu „muzealnictwo.com”
Maria Sołtysiak – redakcja językowa
Aleksandra Idzikowska – tłumaczenia na jęz. angielski

Adres Redakcji

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

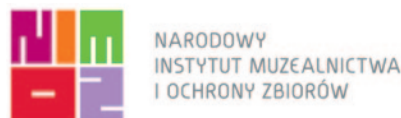
WYDAWCA

Index Copernicus International
ul. Żurawia 6/12, 00-503 Warszawa
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

INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL



Okładka – A. Zugaj wg projektu studioflow, www.studioflow.pl; wykorzystano: Frank Stella, Makieta do *Olkienników*, 1971–1974, brystol, wł. prywatna; © Frank Stella/Artists Rights Society (ARS), New York 2016

Layout wnętrza – wg projektu Dawida Korzekwy

Nakład wersji papierowej – 300; Wersja pierwotna elektroniczna – www.muzealnictworocznik.com;
Czasopismo w formacie PDF i e-pub do pobrania również na www.nimoz.pl

6 OD REDAKCJI
From The Editors

MUZEUM: SŁOWO – OBRAZ – PRZEDMIOT
Museum: a Word – an Image – an Object

- 10** Antoni Ziemba
RIJKSMUSEUM W AMSTERDAMIE. HISTORYZM
A (ANTY)MULTIMEDIALNOŚĆ
THE RIJSMUSEUM IN AMSTERDAM. HISTORICISM
AND (ANTI)MULTIMEDIALITY
- 38** WYTWARZANIE DZIEDZICTWA. Z BARBARĄ
KIRSHENBLATT-GIMBLETT ROZMAWIAJĄ KAROLINA
J. DUDEK I SŁAWOMIR SIKORA
PRODUCING HERITAGE – KAROLINA J. DUDEK
AND SŁAWOMIR SIKORA TALK TO BARBARA
KIRSHENBLATT-GIMBLETT
- 47** Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański
GDAŃSKI DOM UPHAGENA – MUZEUM WNEŹRZ
MIESZCZAŃSKICH. WSTRONĘ DAWNEJ TRADYCJI
THE UPHAGEN HOUSE IN GDAŃSK – MUSEUM OF
MIDDLE-CLASS INTERIORS. TOWARDS THE ANCIENT
TRADITION
- 56** Piotr Kosiewski
PRZEŁOMY. PROPOZYCJA INNEGO MUZEUM
HISTORYCZNEGO
UPHEAVALS. SUGGESTION FOR A NEW HISTORICAL
MUSEUM

64 Małgorzata Machałek
„ZANURZANIE SIĘ” W PRZESZŁOŚĆ, CZYLI KILKA
UWAG O EDUKACYJNYCH ASPEKTACH MUZEÓW
NARRACYJNYCH
“IMMERCING” ONESELF IN THE PAST, OR A FEW
COMMENTS ON THE EDUCATIONAL ASPECTS OF
NARRATIVE MUSEUMS

71 Jarosław Lubiak
JAK NADAWAĆ ZNACZENIE?
WYSTAWA „STAN ŻYCIA. POLSKA SZTUKA
WSPÓŁCZESNA W KONTEKŚCIE GLOBALNYM”
W NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA W PEKINIE
HOW TO GIVE MEANING? “STATE OF LIFE.
POLISH CONTEMPORARY ART WITHIN A GLOBAL
CONTEXT”. AN EXHIBITION IN THE NATIONAL ART
MUSEUM OF CHINA IN BEIJING

83 Katarzyna Jagodzińska
GRANICE PARTYCYPACJI W MUZEUM?
THE LIMITS OF PARTICIPATION IN A MUSEUM?

MUZEA I KOLEKCJE

Museums and Collections

96 Piotr Hapanowicz
ADRIAN BARANIECKI – PREKURSOR POLSKIEGO
MUZEALNICTWA PRZEMYSŁOWEGO
ADRIAN BARANIECKI – PRECURSOR OF POLISH
INDUSTRIAL MUSEOLOGY



106 Aldona Tołysz
MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W OKRESIE
DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO I PO
WOJNIE – MIĘDZY PRAGMATYZMEM A IDEA
CONTEMPORARY ART MUSEUM IN THE INTERWAR
AND AFTER THE WAR – BETWEEN PRAGMATISM
AND IDEA

114 Piotr Kułak
KOLEKCJA MUZEUM KARYKATURY IM. ERYKA
LIPIŃSKIEGO W WARSZAWIE
COLLECTION OF THE ERYK LIPIŃSKI MUSEUM OF
CARICATURE IN WARSAW

124 Paweł Panic
DZIEDZICTWO OPowieści z DYMKIEM. PLANY
I REALNE SZANSE UTWORZENIA W POLSCE
MUZEUM KOMIKSU
THE HERITAGE OF STORIES WITH SPEECH BALLOONS.
PLANS AND CHANCES TO ESTABLISH A MUSEUM
OF COMICS IN POLAND

BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW Museum Exhibits Provenance Studies

136 Maria Romanowska-Zadrożna
BADANIA PROWENIENCYJNE W POLSCE
(CZĘŚĆ 1.)
PROVENANCE STUDIES IN POLAND (PART 1)



149 Lidia Małgorzata Kamińska
POWOJENNE SKŁADNICE PRZEMIESZCZANYCH
DÓBR KULTURY W POLSCE. PRZYCZYNEK DO
SZERSZEGO OPRACOWANIA
POST-WAR REPOSITORIES FOR RELOCATED
CULTURAL GOODS IN POLAND. CONTRIBUTION TO
BROADER ELABORATION

156 Milena Woźniak-Koch
CZY TYLKO PROWENIENCJA? O METODOLOGII
INARRATOLOGICZNYMUJĘCIUWBADANIACHNAD
KOLEKCJONERSTWEMNAPRZYKŁADZIEKOLEKCJI
BRONISŁAWA KRYSZTALLA
ONLY PROVENANCE? ON THE METHODOLOGY AND
THE NARRATIVE APPROACH IN RESEARCH INTO
COLLECTING, BASED ON THE EXAMPLE OF THE
BRONISŁAW KRYSZTALL COLLECTION

DIGITALIZACJA W MUZEACH Digitisation in Museums

164 Magdalena Laine-Zamojska, Agnieszka Mróz
ODBIORCY W PROCESIE PROJEKTOWANIA
CYFROWEJ USŁUGI DLA MUZEÓW
THE ROLE OF THE AUDIENCE IN THE PROCESS OF
DESIGNING DIGITAL SERVICES FOR MUSEUMS

177 Alicja de Rosset, Katarzyna Zielonka
APLIKACJE MOBILNE W MUZEACH,
MODA CZY POTRZEBA?
MOBILE APPLICATIONS IN MUSEUMS: JUST A
FASHION, OR A DEMAND?

EDUKACJA W MUZEACH Education in Museums

188 Leszek Karczewski
OD MONOLOGU DO POLILOGU.
CZTERY FORMATY PUBLIKACJI EDUKACYJNYCH
FROM A MONOLOGUE TO A POLYLOGUE. FOUR
FORMATS OF EDUCATIONAL PUBLICATIONS

200 Anna Knappek
W MUZEUM WSZYSTKO WOLNO, CZYLI PIĘĆ
ZMYŚŁÓW PARTYCYPACJI
ANYTHING GOES MUSEUM, OR THE FIVE SENSES
OF PARTICIPATION

Z ZAGRANICY From Abroad

212 Anna Jasińska, Artur Jasiński
STARE KOLEKCJE – NOWA ARCHITEKTURA.
DULWICH PICTURE GALLERY W LONDYNIE
OLD COLLECTIONS – NEW ARCHITECTURE.
DULWICH PICTURE GALLERY IN LONDON

226 Piotr Ignaczak
 MUZEA W BIBLIOTECE POLSKIEJ W PARYŻU
 MUSEUMS IN THE POLISH LIBRARY IN PARIS

234 Robert Domżał
 MUZEALNICTWO MORSKIE I OCHRONA
 ZABYTKÓW W CHINACH
 MARITIME MUSEUMS AND MONUMENTS'
 PROTECTION IN CHINA

PRAWO W MUZEACH

Law in Museums

248 Rafał Golał
 MATERIAŁY ROZPOWSZECHNIANE PRZEZ
 MUZEA A OCHRONA PRAW OSÓB TRZECICH
 CONTENTS SHARED BY MUSEUMS AND PROTECTION
 OF THE RIGHTS OF THIRD PARTIES

RECENZJE

Reviews

256 Gerard Radecki
 HABITUS PRZED USTAWĄ. UWAGI O KSIĄŻCE
 DOKUMENTUJĄCEJ I KONGRES MUZEALNIKÓW
 POLSKICH
 HABITUS BEFORE AN ACT. REMARKS ON A BOOK
 DOCUMENTING THE FIRST CONGRESS OF POLISH
 MUSEOLOGISTS

261 Kamila Kłudkiewicz
 OBRAZY OSTATNIEGO KRÓLA W DZISIEJSZYCH
 ŁAZIENKACH – OSOBNO I W KOLEKCJI
 PAINTINGS OF THE LAST KING AT TODAY'S ROYAL
 ŁAZIENKI – SEPARATELY AND IN COLLECTION

266 Wanda M. Rudzińska
 NOWY TOM Z SERII *ZBIORY MUZEUM
 NARODOWEGO W GDAŃSKU. KOLEKCJA JACOBA
 KABRUNA*
 A NEW VOLUME IN THE SERIES *COLLECTIONS OF
 THE NATIONAL MUSEUM IN GDAŃSK. THE JACOB
 KABRUN COLLECTION*



270 Wanda Załęska
 IWONA DYMARCZYK, *APTEKARZ I MAJOLIKI.
 O MATEUSZU B. GRABOWSKIM I JEGO
 KRAKOWSKIEJ KOLEKCJI CERAMIKI APTECZNEJ*,
 KRAKÓW – POZNAŃ 2015
 IWONA DYMARCZYK, *PHARMACIST AND MAIOLICA.
 ABOUT MATEUSZ B. GRABOWSKI AND HIS
 COLLECTION OF PHARMACEUTICAL CERAMICS IN
 CRACOW, KRAKÓW – POZNAŃ 2015*

274 Ewa Toniak
*ZACZYNAJĄC WSZYSTKO OD POCZĄTKU... FRANK
 STELLA I DREWNIANE SYNAGOGI W MUZEUM
 HISTORII ŻYDÓW POLSKICH POLIN W WARSZAWIE*
*STARTING EVERYTHING ANEW... FRANK STELLA
 AND WOODEN SYNAGOGUES AT THE POLIN
 MUSEUM OF THE HISTORY OF POLISH JEWS IN
 WARSAW*

IN MEMORIAM

285 Łukasz Kossowski
 LIST CAŁKIEM PRYWATNY DO DYREKTORA
 MUZEUM LITERATURY IM. ADAMA MICKIEWICZA
 W WARSZAWIE, PANA JANUSZA ODROWĄŻ-
 PIENIAŻKA
 A VERY PRIVATE LETTER TO DIRECTOR OF THE
 ADAM MICKIEWICZ MUSEUM OF LITERATURE IN
 WARSAW MR. JANUSZ ODROWĄŻ-PIENIAŻEK

290 Andrzej Rottermund
 ANDRZEJ CIECHANOWIECKI (1924–2015)

294 Anna Grochala
 KRZYSZTOF ZAŁĘSKI (1939–2016)

299 Anna Czerwińska-Walczak
 WŁODZIMIERZ PIWKOWSKI (1932–2016)

302 Tadeusz Zielniewicz
 PROFESOR MAREK KWIATKOWSKI (1930–2016)

Szanowni Państwo, Drodzy Czytelnicy

Ukazujące się nieprzerwanie od 1952 r. „Muzealnictwo”, od pięciu lat wydawane jest przez – obchodzący właśnie także jubileusz pięciolecia istnienia – Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (od lat 80. XX w. wydawcą czasopisma był ODZ, przekształcony w 2003 r. w KOBiDZ, a później, w 2010 r. w NID). Periodyk niezmiennie stara się podążać za najnowszymi tendencjami intensywnie rozwijającego się polskiego i europejskiego muzealnictwa komentując je, a jednocześnie przypominając o nieprzemijających ideach i wartościach tkwiących w gromadzeniu, trwałym zachowaniu dla potomnych dziedzictwa kulturowego i udostępnianiu wiedzy o nim współczesnym.

Tradycją ostatnich kilku lat stały się zeszyty tematyczne eksplorujące wybrane, uznane przez Redakcję za istotne, zagadnienie. Dotychczas były to: *Digitalizacja w muzeach* (nr 52, 2011), *Badania proveniencyjne muzealiów* (nr 53, 2012), *Promocja muzeum / promocja w muzeum* (nr 54, 2013), *Muzea a nauka* (nr 55, 2014), *I Kongres Muzealników Polskich* (nr 56, 2015); a wcześniej jeszcze *Muzea uczyć i bawić* (nr 51, 2010), *Nowe i zmodernizowane budynki muzealne* (nr 50, 2009) oraz *Muzea kościelne i zbiory sakralne* (nr 49, 2008).

Głównym tematem tegorocznej edycji są refleksje nad różnymi rodzajami muzealnych narracji, stąd tytuł otwierającego numer działu *Muzeum: słowo – obraz – przedmiot*.

Słowo to drobny element, atom materii literackiej, jedna z setek części składowych poematów, dramatów czy powieści. Obraz, posługujący się własnym językiem formalnym, mimetycznie odtwarzający prawdziwą bądź wymyśloną rzeczywistość to nie tylko dzieło sztuki – niepowtarzalny, oryginalny przedmiot w ramach. W praktyce wystawienniczej współczesnych muzeów (m.in. muzeów historycznych) obraz funkcjonuje także w innym znaczeniu, jako określenie wizerunku, wyobrażenia danego przedmiotu / dzieła (reprodukcja, kopia). Jest więc on – wraz z towarzyszącym mu słowem – składnikiem komunikacji werbalno-wizualnej muzeum (kuratora) z odbiorcą. Słowa i obrazy przynależące do różnych światów, posiadające odmienną substancję, inną egzystencję w muzeach różnych typów, gromadzących różnego rodzaju muzealia wspólnie z wspierającymi wyobraźnię widzów eksponatami składają się na wspólnie opowiadaną historię, współtworzą rozmaite narracje dotyczące naszego dziedzictwa kulturowego.

Muzea prezentują przedmioty, zabytki, artefakty, niekiedy one same (np. poprzez odpowiednie zestawienia) budują narrację, kiedy indziej ową narrację tworzą dopiero towarzyszące im słowa i obrazy. W jakiej proporcji powinny występować słowo i obraz aby narracja jak najpełniej, najciekawiej przedstawiała ów przedmiot. Częstokroć przedmiotem narracji staje się idea, wokół której konstruowana jest opowieść i której podporządkowane zostają przedmioty, słowa, obrazy. Czasem narrację stanowią tylko słowa i obrazy – czy możliwe jest muzeum bez przedmiotów?

Każda ekspozycja muzealna posiada własną narrację – narrację, rozumianą zarówno jako wielowątkową opowieść (*Poetyka Arystotelesa*) posiadającą swój początek, środek i koniec, ale także jako zespół zasad i reguł kształtowania owej opowieści za pomocą różnych środków: słów, przedmiotów bądź ich wizerunków. Wydaje się, że owe sposoby i środki narracji wystaw dość niepostrzeżenie przesuwają granice pojmowania muzeum jako centrum edukacji i działań partycypacyjnych – kolekcja bezcennych, oryginalnych świadectw przeszłości przestaje być warunkiem *sine qua non* istnienia instytucji.

Jak zwykle tematyka artykułów naukowych publikowanych w naszym roczniku obejmuje wiele zagadnień, które składają się na ustawowe, a przede wszystkim społeczne zadania muzeów: od aktów prawnych dotyczących działalności muzeów, poprzez historię kolekcjonerstwa oraz teorię i praktykę muzealnictwa, edukację w muzeach, digitalizację zbiorów muzealnych, badania ich proveniencji, architekturę muzealnych siedzib, wystawiennictwo, konserwację, promocję, recenzje najważniejszych publikacji i wystaw, na wspomnieniach o zmarłych, wybitnych muzealnikach kończąc.

Obecnie czasopismo jest wydawane w formule Open Access, co oznacza, że wszystkie treści naukowe są dostępne w formie elektronicznej dla czytelników w wolnym dostępie, za pośrednictwem strony periodyku www.muzealnictworocznik.com, na której sukcesywnie publikujemy artykuły bieżącego numeru. Numer 57/2016 „Muzealnictwa” w skróconej i zamkniętej postaci został w listopadzie br. opublikowany zarówno w ostatecznej wersji elektronicznej (traktowanej jako pierwotna) na wspomnianej stronie internetowej, jak również w postaci e-booka (w formie PDF i e-puba, bezpłatnie dostępnych na stronie www.nimoz.pl), a także w tradycyjnej, papierowej wersji w ograniczonym nakładzie.

„Muzealnictwo” podlegające ocenie parametrycznej Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w 2015 r., znalazło się na liście B naukowych czasopism punktowanych. Za publikację artykułu w naszym Roczniku przysługuje Autorom 12 punktów. Czasopismo jest także równolegle indeksowane w bazach: DOAJ (Directory of Open Access Journals), BazHum, Google Scholar, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), Ulrich's Periodicals, POL-index, CEEOL (Central and Eastern European Online Library), ERIH Plus, PBN (Polska Bibliografia Naukowa) oraz Index Copernicus Journals Master List, w tej ostatniej osiągając wartość ICV za 2014: 78.34.

W imieniu Kolegium Redakcyjnego Roczника
„Muzealnictwo”

dr Dariusz Kacprzak
Zastępca Redaktora Naczelnego

Ladies and Gentleman, Dear Readers

The “Muzealnictwo” Annual has been continuously published since 1952, and for the last five years by the National Institute for Museums and Public Collections, which itself is also now celebrating its 5th anniversary (from the 1980s the annual was published by the Centre for Documentation of Historical Monuments [ODZ], which became the National Centre for Research and Documenting Historical Monuments [KOBiDZ] in 2003, and in 2010 the National Heritage Board for Poland [NID]). Our periodical is constantly trying to follow the latest trends in developing Polish and European museology by commenting on them and recalling the imperishable ideals and values inherent in assembling and preserving the cultural heritage for future generations and disseminating knowledge about it.

It has become a tradition over the past few years to create thematic issues exploring topics which the Editors have selected and deemed important. So far these have included *Digitisation in museums* (issue 52, 2011), *Museum exhibits provenance studies* (issue 53, 2012), *Promotion of museums / Promotion in museums* (issue 54, 2013), *Museums and science* (issue 55, 2014), *The First Congress of Polish Museologists* (issue 56, 2015); and earlier *Museums teach and entertain* (issue 51, 2010), *New and modernised museum buildings* (issue 50, 2009), *Church museums and sacral collections* (issue 49, 2008). The main theme of this year's edition is reflections on various forms of museum narration, hence the title of the opening section: *Museum: word – image – object*.

A word is a tiny element, an atom of literary matter, one of a hundred components of poems, dramas and novels. An image, which is provided with its own formal language and which mimetically reproduces real or imaginary reality, is not only a work of art – it is an irreplaceable and unique object within a framework. In the exhibition practice of contemporary museums (including historical museums), an image also has another meaning; it serves to determine the image, the image of a given object / work (reproduction, copy). It is therefore, together with an accompanying word, a component of a museum (curator) communicating verbally and visually with the recipient. Words and images belong to different worlds, with distinct substances, different existences in different kinds of museums – which collect various types of museum assemblages together with exhibits which support the spectators' imagination – lead to a story which is told together, co-creating a whole gamut of narrations related to our cultural heritage.

Museums present objects, monuments, artefacts; sometimes they build their narration themselves (for example through proper matching), other times this narration occurs with words and images. In what proportion should a word and image occur, for the narration to be the fullest and to depict this object in the most interesting way? Frequently it is an idea that becomes the subject of the narration around which a story

is built, to which the objects, words and images are subordinated. Sometimes narration consists only of words and images – is a museum without objects possible?

Each exhibition has its own narration – a narration which is understood not only as a multi-threaded story (*Poetics*, Aristotle) which has its own beginning, main body and end; but also as a set of rules and principles of shaping this story by multiple means: words, objects and other images. It seems that these ways and means of narrating exhibitions quite imperceptibly push the boundaries of understanding a museum as a centre of education and participation – a collection of invaluable, original testimonies of the past ceases to be the *sine qua non* condition of the institution's existence.

As always, the subjects of scientific articles published in our annual cover a number of issues, which include the statutory but principally social role of museums: from legal acts concerning museums' activities, though the history of collecting and the theory and praxis of museums, education in museums, digitisation of museum collections, studies of their provenance, the architecture of museum buildings, the art of exhibitions, conservation, promotion, reviews of the most important publications and exhibitions, to obituaries of distinguished museum professionals.

Currently the magazine is published in the Open Access formula, which means that readers have open access to all contents in electronic form via the periodical's website at www.muzealnictworocznik.com, where articles from the current issue are successively published. The 57'2016 issue of “Muzealnictwo” in its complete and closed form was published in November of this year in both a final electronic version (treated as the primary one) at the above-mentioned website, in e-book form (in PDF and .epub format, available free of charge at www.nimoz.pl) and in a traditional paper version in a limited number of copies.

In 2015, “Muzealnictwo” was included on the B-list of ranking scientific journals published by the Polish Ministry of Science and Higher Education. Each author receives 12 points for a publication in the Annual. The periodical is also indexed in bases such as DOAJ (Directory of Open Access Journals), BazHum, Google Scholar, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), Ulrich's Periodicals, POL-index, CEEOL (Central and Eastern European Online Library), ERIH Plus, PBN (Polska Bibliografia Naukowa), and Index Copernicus Journals Master List, reaching the ICV value (2014) of 78.34 in the latter.

On behalf of the Editors of the “Muzealnictwo” Annual

Dariusz Kacprzak, PhD
Associate Editor



OR
PIO
Życie kultu



MUZEUM: SŁOWO – OBRAZ – PRZEDMIOT

museum: a word - an image - an object

ORGANIZMY PIONIERSKIE

Wiek pierwszy lat polskiego Szczecina

Wyjątkowo niepewna sytuacja geopolityczna na północno-zachodnich rubieżach kraju powodowała, że leżący tuż przy polsko-niemieckiej granicy Szczecin wydawał się artystom mało atrakcyjnym miejscem egzystencji przez wiele lat po zakończeniu drugiej wojny światowej. Potrzeby propagandy, wspierającej kolonizację Pomorza Zachodniego przez „polomków Piasta” we wszystkich warstwach społeczeństwa, wymagały jednak sięgnięcia po metody werbalnej i wizualnej perswazji, w których biegłość wykazać mogli właśnie profesjonalni literaci, malarze, graficy, rzeźbiarze i architekci. Trudne warunki materialne, a przede wszystkim słaba łączność z pozostałymi ziemiami o dobrze ugruntowanej kulturze narodowej skutkowały krótkimi, partyzanckimi zrywami artystycznej „konkwisty”, często zakończonymi szybkim powrotem do rodzimego środowiska lub wyjazdem do obiecującej lepsze perspektywy rozwoju stolicy.

Na chwilę zamieszkali w zrujnowanym mieście wybitni pisarze – Jerzy Andrzejewski, Tymoteusz Karpowicz czy Konstanty Ildefons Gałczyński – oraz plastycy – Kazimierz Podśadecki i Marian Tomaszewski. Wspierał ich niezwykle zaangażowany w sprawy kultury pierwszy wojewoda szczeciński Leonard Borkowicz. Przyjechali jednak i tacy, którzy związali się z grodem Gryfa na stałe – reportażysta Franciszek Gil, prozaik Jan Papuga, malarz Łukasz Niewisiewicz, rysownik Emanuel Messer, rzeźbiarz Sławomir Lewiński, a także urbanista Piotr Zaremba, obejmujący urząd pierwszego prezydenta miasta. Ich talent, wiara w powodzenie kultury zdobytej ziemi, ale także kluczowe motywy wyrosłe na gruzach odrzuconej obcej cywilizacji, zadecydowały o kształcie zachodniopomorskiego życia artystycznego w kilku kolejnych dekadach. Dogodny klimat stwarzały instytucje – obecne Muzeum Narodowe w Szczecinie, Książnica Pomorska i Archiwum Państwowe – będące prawdziwymi organizmami pionierskimi. Ich zbiory pozwoliły ułożyć tę opowieść o rozkwicie sztuki w pierwszych latach polskiego Szczecina.



GROD PIASTOWSKI



RIJKSMUSEUM W AMSTERDAMIE. HISTORYZM A (ANTY) MULTIMEDIALNOŚĆ

THE RIJKSMUSEUM IN AMSTERDAM. HISTORICISM AND (ANTI)MULTIMEDIALITY

Antoni Ziemba

Instytut Historii Sztuki UW, Muzeum Narodowe w Warszawie

Abstract: The article analyses the exhibiting principles of the modernised Rijksmuseum in Amsterdam (2003–2013), and constitutes a polemic and critical view of them and the way they have been implemented.

The main assumption was "a return to the roots", to the patriotic and historical concept of the first Rijksmuseum by Pierre Cuypers (designed in 1863, built in 1876–1885); this "new-old" museum is supposed to be a continuation of this idea which has been adapted to contemporary needs and the museum's principles. In the idea of "a return to the roots" one may observe a new and apologetic approach to 19th-century historicism and patriotism, *de facto* nationalism. The new Rijksmuseum is being promoted as a museum of national history, understood as praise for the Netherlands and the Dutch. In reality, from the very beginning it combined the profile of a historical museum with that of a museum of art. However, this ideology contradicts everything that happened between the first Rijksmuseum and the New Rijksmuseum – a long process of modernising society, transforming a national into a civic paradigm, of cosmopolitanisation and globalisation. In this context the New Rijksmuseum is a product of Dutch right-wing cultural politics, of a purely political world-view. It proclaims the desire to

construct the history of a nation in which art is to play a key role, as an illustration to historical tendencies, but also as an essential element of the Dutch mentality, of "Dutchness" in general, and the painting of the Dutch Golden Age, the times of Rembrandt and Vermeer in particular. It is a return to the historiosophic way of thinking from the 19th and the beginning of the 20th century, that both Rembrandt and the lesser masters are materialised forms of the "Dutch soul" or the soul of Dutchness.

Vision and *Mission*, documents by the Rijksmuseum, impose a historical narrative, understood as a story about the history and art of the Dutch nation, on the exhibition. The "aspects" of European or Asian art are relegated to second place. This story is not supposed to tell the bright and dark sides of its history, but clearly to emphasise the "nation's glory", a glorification of the "national" history. Dutch history and art are separated from that of Europe and conceptually kept apart from Asian civilisation; the history of East Indian colonisation is isolated from the history of the Netherlands and the history of the Netherlands from the history of Asia. Regrettably, this is in line with the traditional, colonial and post-colonial discourse which deprived "aboriginal", "native", "primitive" etc. civilisations of their

history, leaving them exclusively with the aesthetic quality of their artefacts. The thread of colonial expansion is present only in side galleries; the New Rijksmuseum is therefore a symptom of iconic colonial imperialism. This is additionally deepened by the distinctiveness of the collection exhibited in a separate building, the Asian Pavilion, where the exhibition does not reveal the fact that the collection is mainly the result of colonisation in the area of Indonesia and attempts at the economic colonisation of Indochina, China and Japan.

The ideological dimension of the exhibition – the concept of a national museum as a museum of the history of a nation – as well as the relocation of artistic objects and artefacts, cause an individual work of art to be considered not as an aesthetic object but as an expression of "the spirit of the age", a symptom of the era and a historical "document"

At the same time, the New Rijksmuseum pretends to be a museum of visual culture (Visual Culture Studies) which is ruled by a principle of equal cognitive value of all objects – a false pretence, since it is mainly works and artefacts of a superior artistic class which are exhibited. As a result, the narration concerning the fate of the *nation* becomes false itself, as the 16th-19th century objects are luxury products for the narrow, patrician and aristocratic elite of old Dutch society.

Although the Rijksmuseum is advertised as an open museum where the visitor may choose various routes and follow any historical threads, on each route it imposes – through the interiors' names, inscriptions and captions – a single version of history, and it does not ask questions or propose alternatives. It imposes an interpretation which is dogmatic and discourages any doubts.

The system informing about exhibition rooms manifestly and deliberately ignores multimedia. This distrust of multimedia, digital interactivity and virtuality corresponds to a trend in new museology in Europe and America. There are

numerous reasons for this. Digital virtuality formally contradicts the presentation of historical monuments itself, the material history experienced by real objects. Multimedia evokes simulacrum; historical objects framed in multimedia become simulacra, the same as all the effects of arrangement. This "simulacrisation" of the exhibition deprives any given historical object of its sense, its pure historical context, which is attributed to it in an artificial, arbitrarily and secondary way, also by multimedia appliances. Multimedia provokes the complete textualisation of narration: history is exclusively perceived as text, as a discontinuous set of sequences, episodes, events and people. Multimedia museums are dominated by analysis and reconstruction of the myth. There is an impression that a narrative and myth-creating exhibition forms part of *historical fiction*. Multimedia and digitality kill the "aurativity", the effect of the "authenticity" and "originality" of a historical object which is lost in the era of cutting-edge technology and the "civilisation of reproduction". The multimedia and multisensory of media within an exhibition are symptomatic of this loss of value of historical testimony. The lack of multimedia in the Rijksmuseum III is thus justified by methodological and practical reasons. Nonetheless, there is a glaring logical crack in this rigour. The defence of disposability and autonomy of the magnificent objects appearing in their "aura" of authenticity contradicts the exhibition's assumptions: the historicism of narration which is intended to present the national and social history of the historical Dutch people with an open, legible and appealing discourse about them (*playful simplicity* – a slogan proclaimed in the Rijksmuseum). Those objects, deprived in an arbitrary way of their historical context and a vast textual commentary, will not bear this narration. There is nothing more but illustrations to historical problems, without comments upon them; they do not ask questions or express doubts; consequently, they are unable to enter into a genuine discussion with visitors.

Keywords: Rijksmuseum, Amsterdam, simulacrum, nationalism, multimedia museum, digital museum.

Rijksmuseum w Amsterdamie przeżyło trzy epoki rozwoju. Z grubsza można je zamknąć w następujących etapach: I Rijksmuseum 1863–1885; II Rijksmuseum ok. 1940–1995; III (Nowe) Rijksmuseum (Het Nieuwe Rijksmuseum) 2003–2013.

To pierwsze zostało utworzone w 1800 r. w Hadze, w roku 1808 przeniesione do Amsterdamu i ulokowane najpierw w dawnym Ratuszu (Pałacu Królewskim), potem w Trippenhuis. W 1885 r. muzeum wprowadziło się do budynku zbudowanego w stylu neorenesansowym, który zaprojektował Pierre (Petrus Josephus Hubertus) Cuypers; konkurs rozpisano w roku 1863, a budowa trwała w latach 1876–1885.

Siedziba I Rijksmuseum powstała w epoce „odrodzenia narodowego” Holendrów pełniła trzy symboliczne funkcje. Po pierwsze, miał to być Narodowy Pałac Sztuki i Historii, co oddają architektoniczne formy wielkiego gmachu pałacowego, ujęte w stylistyce neorenesansu niderlandzkiego. Po drugie, była to Świątynia Sztuki i Historii – świątynia-katedra o quasi-kościelnej strukturze w środkowej części gmachu, na którą składały się: westybul (Wielki Hall) niczym kruchta

albo narteks, Galeria Honorowa jak wielka nawa z kaplicami bocznymi oraz, wydzielona jak prezbiterium ołtarzowe, przestrzeń do ekspozycji *Straży nocnej* Rembrandta (*Wymarszu kompanii strzelców kapitana Fransa Baninnga Cocqa i porucznika Willema van Ruytenburcha*). Nie bez znaczenia pozostawało tu katolickie wyznanie projektanta, co zresztą, jak i sama koncepcja „muzeum-kościółka narodowego”, budziło kontrowersje ówczesnych krytyków i polemistów. Wreszcie, po trzecie, Rijksmuseum miało być i było ówczesnie symboliczną Bramą Miasta. Położone na południowej granicy historycznego XVII–XVIII-wiecznego Amsterdamu (dalej rozpościerały się łąki i podmiejska zabudowa), jego oba budynki ujmowały stare średniowieczne i XVII–XVIII-wieczne miasto w mocne kleszcze „emblematyczno-heraldycznej” XIX-wiecznej architektury „narodowej”, tworząc oś biegnącą od gmachu Industrii do gmachu Historii i Kultury. Drugą analogiczną bramą miasta od północy, od strony portu, miał być gmach kolejowego Dworca Centralnego (Centraal Station), wzniesiony także przez Cuypersa. Muzeum rozwijać miało opowieść o historii narodowej Holendrów poprzez



1. Rijksmuseum w latach 1885–1905, pocztówka z 1905 roku

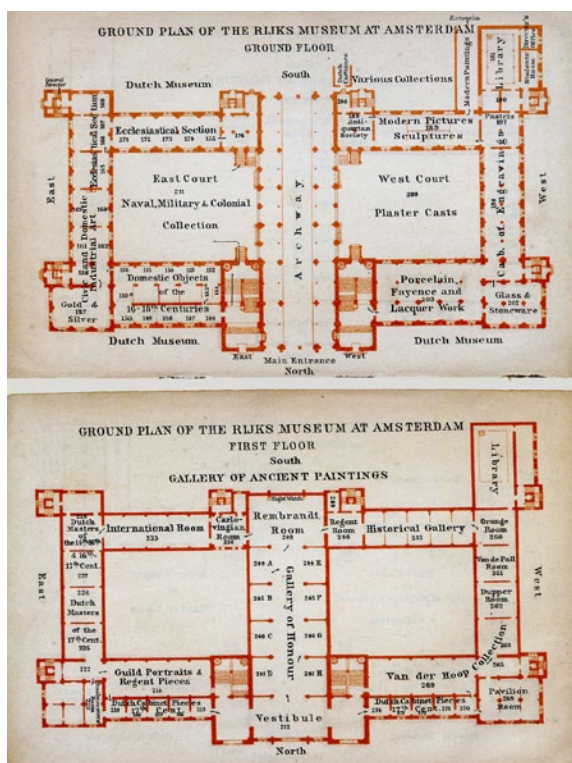
1. The Rijksmuseum in the years 1885–1905, a postcard from 1905

eksponowanie sztuki, pojmowanej jako symptom historii. Łączyły wielkie malarstwo z rzeźbą oraz nielicznymi przedmiotami wybitnego rzemiosła artystycznego. Kotary, palmy, kolumny wymagały efekt wnętrz pałacowych, a witraże i freski w klatce schodowej, westybulu oraz Galerii Honorowej – efekt wnętrza sakralnego.

Podczas drugiej wojny światowej (kiedy to – tak, tak! – kupowano dzieła i zagęszczano ekspozycję) i w okresie powojennym, aż po lata 90. XX w., czyli w epoce Rijksmuseum II, nastąpiły dalekosiężne zmiany i pojawiły się dotkliwe problemy. Budynek zaczął nastroić kłopotów, jego stan techniczny był coraz gorszy. Przejazd na osi gmachu, pod Galerią Honorową, uległ degradacji. Brak było funkcjonalnego wejścia i hallu, a także odpowiedniej przestrzeni do magazynowania dzieł i dla powiększającej się kolekcji, a stan ten tylko się pogłębiał wraz z upływem czasu. Wprowadzano więc nowe podziały wnętrza, a dziedzińce zabudowano prowizorycznymi kompartamentami wystawienniczymi. W efekcie przeróbek i remontów przestrzeń ekspozycyjna utraciła wyraźny plan, powstał istny labirynt, a zwiedzający gubili się w muzeum. Nowa estetyka holenderskiego i międzynarodowego modernizmu uznała wyrazistą dekorację i architekturę z epoki Cuypersa za przebrzmiałą i przytłaczającą eksponowane dzieła. Próbując to zmienić zamalowano XIX-wieczne freski i dekoracje tworząc surowe wnętrza o białych ścianach. Najważniejszą wszakże była zmiana koncepcji narracji, dokonana w latach 50.–70. Cuypersowską historię narodową zastąpiono historią stylów, historią artystów i szkół artystycznych, słowem – ewolucyjną historią sztuki. Wygodnie było pokazywać ją w odrębnych dziedzinach – osobno historię malarstwa, osobno historię

rzeźby i rzemiosła artystycznego. Rozdzielono więc ekspozycję na wielką galerię malarstwa XVI–XVII w., obejmującą główne drugie piętro wraz z Galerią Honorową, oraz mniejszą, położoną na pierwszym piętrze galerię rzeźb i dzieł rzemiosła, uzupełnioną okazami niderlandzkiego malarstwa późnoroźnowieckiego i wczesnorennesansowego.

W roku 2003, w momencie rozpoczęcia Nowego (III) Rijksmuseum, zburzono wtórne podziały, zburzono też dotychczasową narrację. Od tego roku trwała modernizacja będąca pełną przebudową i renowacją konserwatorską zabytkowego gmachu głównego i budynków pobocznych. Planowana na 5, trwała aż 10 lat. Huczne otwarcie nastąpiło w 2013 r., 13 kwietnia – w Dzień Urodzin Królowej (Koninginnedag – narodowe święto Holendrów). Prace pochłonęły wielokrotność pierwotnie zakładanych kosztów, finalnie 375 mln €. Z tego 45 mln dali sponsorzy – oczywiście „narodowi”, jak się sami przy tej okazji (falszywie) prezentowali: Philips, ING, BankGiro Loterij. Resztę zapewniło państwo w ramach funduszu rządowego, zw. Millenium Gift. Przez 8 miesięcy po otwarciu nowe muzeum zwiedziło 2,2 mln widzów, podczas gdy wcześniej, w latach 2003–2013, kiedy to dostępna była tylko prowizoryczna, ukazująca wybór najcenniejszych dzieł ekspozycja w Skrzydle Księcia Filipa – Philipsvleugel (obecnie skrzydło ekspozycji czasowych), frekwencja wynosiła łącznie 8,5 mln widzów, czyli jakieś 800 000–900 000 rocznie. Nie był to zatem, wbrew oczekiwaniom, gwałtowny skokowy przyrost zainteresowania. Astronomiczne koszty Nowego Rijksmuseum usprawiedliwiane są więc nie tyle przychodami z biletów, ile wkładem wnoszonym do rocznego PKB Holandii. Wkład ten ma wynosić 5,5 mld € – tyle, że liczy się w nim wszystkie wpływy z turystyki w skali



2. Rijksmuseum w latach 1885–1905, plany parteru – z przejrzem bramy i I piętra – z Wielkim Hallem-westybulem, Galerią Honorową i Salą Straży nocnej Rembrandta (rzuty z dawnego przewodnika)

2. The Rijksmuseum in the years 1885–1905, ground floor plans with *porte cochère* and the first floor plans with the Great Hall-Vestibule, the Gallery of Honour and the *Night Watch* Room (plan from an old guide)

całej Holandii, o ile przybysz był w Amsterdamie; a więc to, co zostawił w każdym z muzeów, w Concertgebouw, wszelkich instytucjach kultury, ale też w Dzielnicy Czerwonych Świąteł, u prostytutek, w knajpach i pubach, w hotelach. Mógł przybyć choćby na mecz futbolowy, a i tak Rijksmuseum wliczy go do swego wkładu w publiczny PKB. Bo to przecież Rijksmuseum rzekomo generuje napływ turystów do Holandii^{*}!

W nowym Rijksmuseum ekspozycyjnych jest raptem 8000 obiektów z 1 miliona znajdujących się w zbiorach. To oznacza, że dokonano drastycznej redukcji liczby eksponatów w stosunku do Rijksmuseum II. Było to wynikiem długotrwałych negocjacji, a właściwie ostrej walki między koordynatorem budowy nowej ekspozycji a kuratorami zbiorów. Pokazywane są przedmioty z okresu od 1200 do 2000 roku. Powierzchnia ekspozycyjna pozostała niezwiększona wobec dawnej i wynosi 14 500 m² (dla porównania, Le Grand Louvre – 60 000 m²). Teoretycznie więc, czysto statystycznie, jeden obiekt ma prawo „dysponować” przestrzenią o powierzchni 1,8 m².

Twórcami nowego kształtu Rijksmuseum III są: dwóch hiszpańskich architektów Antonio Cruz i Antonio Ortiz oraz słynny francuski projektant Jean-Michel Wilmotte. Tandem dwóch Antoniów – Cruza i Ortiza – działa zawodowo od 1971 r.; obaj ukończyli Escuela Superior de Arquitectura w Madrycie. Ich najsłynniejsze dzieło, poza Rijksmuseum,

to Nuevo Estadio Atlético de Madrid – stadion piłkarski planowany na 2017 r., z myślą iż Madryt zostanie siedzibą igrzysk olimpijskich w 2020, bądź 2024 roku. Do znanych realizacji zespołu należą m.in. kolejowy dworzec główny Santa Justa w Sewilli (1991), dworzec autobusowy w Huelva (1994), w Sewilli: stadion Cartuja i Biblioteka Publiczna (1999), Pawilon Hiszpanii na Expo 2000 w Hanowerze, stacja kolejowa SBB w Bazylei (2003), stadion komunalny w Madrycie (2012). Jean-Michel Wilmotte zasłynął jako projektant części nowego Wielkiego Luwru [Le Grand Louvre: Aile Richelieu, Aile Rohan, Pavillon des Sessions (1993–2000), Département des Arts Premiers (2000)], Muzeum Sztuki Islamu w Doha w Katarze (2008), trzech nowych galerii (m.in. Galerie des Impressionnistes) w Musée d'Orsay w Paryżu (2012) czy wystawy „Indianie z prerii” w Musée Quai Branly w Paryżu (2014). Zarówno architektura projektu obu Antoniów, jak i scenografia etalazu i systemu wystawienniczego projektu Wilmotta są nadzwyczaj piękne, niebywale szlachetne i efektowne – bez skazy przesadnej spektakularności, *grandiosità* i grandilokwencji, bez śladu zmanierowania estetycznego. Piękna oprawa dla pięknych przedmiotów – i choć ich nagromadzenie w pięknej architekturze i takiej scenografii, jak się jeszcze okaże, niesie pewne niebezpieczeństwa dla ideologicznego przekazu muzeum, to jednak Rijksmuseum jest okazem najwyższego wyrafinowania estetycznego.

Rijksmuseum III definiuje na nowo swą pozycję w urbanistyce miasta – w topografii realnej i symbolicznej. W ciągu ostatniego stulecia nastąpiła generalna zmiana sytuacji. Wkrótce po otwarciu starego Rijksmuseum powstało zupełnie nowe otoczenie od południa – rozlokowała się tu luksusowa dzielnica rezydencjonalno-mieszkalna, powstał wielki plac-skwer Museumplein, wokół którego stanęły gmachy ważnych obiektów kulturalnych: Concertgebouw (1888), Stedelijk Museum (1895), Van Gogh Museum (1973, nowe skrzydło 1999). W 1896 r. obszar ten wszedł w granice Amsterdamu. Dawne Rijksmuseum pozostawało otwarte ku staremu miastu (tam znajdowało się wejście dla zwiedzających), a zamknięte od strony tej nowej przestrzeni urbanistycznej. Nowe Rijksmuseum otwiera się na ten kierunek. Można mówić o symbolicznym przeorientowaniu budynku – ukierunkowanie na południe stało się co najmniej równie istotne, jak to północne. Museumplein stał się w okresie powojennym, zwłaszcza od lat 50. i 60., publicznym miejscem socjalnym, swoistym łąkowym forum miejskim; tu zbierała się młodzież aby się bawić i pić piwo, tu odbywały się popularne imprezy. Twórcy Rijksmuseum III postanowili wykorzystać to wielkie pole społecznej nieformalnej aktywności mieszkańców Amsterdamu. Zaproponowali koncepcję placu-skweru jako przedpola dla muzeum, dostępnego także od południa poprzez zmodernizowany przejazd na osi gmachu. Chodziło o zatarcie w tym miejscu – zarówno w wymiarze architektonicznym jak i społecznym (wydarzenia kulturalne na placu) – granicy między muzeum a miastem. Ale idea ta nie była na początku wcale tak prospołeczna, jak można by sądzić. Pierwotny projekt zakładał bowiem umieszczenie w przejeździe pod gmachem głównego wejścia do muzeum, wyeliminowanie tam wszelkiego ruchu miejskiego, w tym także likwidację trasy przejazdu rowerów. Wywołało to ostry sprzeciw społeczny, zarzut o arbitralność decyzji bez konsultacji z mieszkańcami i lekceważenie ich potrzeb, o dzielenie żywej tkanki miasta na pół i sztuczną muzeifikację jego

^{*} Dane zamieszczone w artykule pochodzą ze stron internetowych Rijksmuseum, jego raportów rocznych oraz publikacji okolicznościowych.

życiowej przestrzeni. Rijksmuseum stało się na moment synonimem przemocy władzy nad życiem „ludu Amsterdamu”. Protest był skuteczny, musiano dokonać gruntownej zmiany projektu zgodnie z „wolą ludu”, pozostawiając trasę przejazdu rowerów pod gmachem. Cykliści zwyciężyli – na szczęście.

Najważniejsze założenie renowacji z lat 2003–2013 stanowił „powrót do źródeł” – do patriotyczno-historycznej koncepcji Cuypersa; „nowe-stare” muzeum ma być jej kontynuacją, tyle że dostosowaną do współczesnych potrzeb i założeń muzealnych. Już sama trasa obowiązkowego (bo koniecznego w istniejącej komunikacji przestrzennej) przejścia do sal ekspozycyjnych uprzytomnia tę ideę. Od przejazdu na parterze, przez klatkę schodową i westybul na pierwszym piętrze do wielkiej Galerii Honorowej, do której „prezbiterium” wróciła *Straż nocna* Rembrandta. Po drodze musimy oglądać starannie odrestaurowane witraże i freski z czasów Cuypersa. Dopiero potem, już dowolnie, udać się możemy do kolejnych galerii na kolejnych piętrach.

W haśle owego „powrotu do historii” obserwujemy nowe, pozbawione skrupułów epoki modernizmu, apologetyczne podejście do XIX-wiecznego historyzmu i patriotyzmu, a właściwie nacjonalizmu. Jeszcze kilkanaście lat temu jawna ostentacja postawy nacjonalistycznej byłaby w Holandii niemożliwa, a jeśli nawet zarysowana, to tylko bardzo wstydliwie i nieśmiało. Teraz Rijksmuseum III ogłasza się muzeum historii narodowej jako chwały Niderlandów i Niderlandczyków (Holendrów). O tyle to usprawiedliwione, że jego cechą

charakterystyczną na tle innych muzeów narodowych było i na nowo jest to, że od początku łączyło w sobie profile muzeum historycznego i muzeum sztuki. Z drugiej strony ideologia ta neguje to wszystko, co stało się pomiędzy Rijksmuseum I a Rijksmuseum III – długi i głęboki proces modernizacji społeczeństwa, przekształcenia paradygmatu narodowego na obywatelski (bardziej zresztą zgodny z tradycją holenderskiego społeczeństwa XVII w.), kosmopolityzacji i globalizacji. I nie jest chyba (ba, na pewno nie jest!) przypadkiem, że modernizacja Rijksmuseum w latach 2003–2013 przypadła na czas rządów centroprawicowych, konserwatywno-liberalnych premierów Balkenendego i Ruttego. W tym kontekście Rijksmuseum III jest – jakkolwiek się do tego nie przyznaje – wytworem holenderskiej prawicowej polityki kulturalnej, tworem *stricte* polityczno-światopoglądowym.

Z tej pozycji wychodząc Rijksmuseum III proklamuje dążenie do skonstruowania historii narodu, w której sztuka odgrywać ma jedną z kluczowych ról, nie tylko jako ilustracja pewnych tendencji historycznych, ale również jako podstawowy element holenderskiej tożsamości. Tym, co ma być esencją narodowości Holendrów, „holenderskości” w ogóle, jest ich sztuka, zwłaszcza malarstwo, zwłaszcza zaś to ze Złotego Wieku, wieku Rembrandta i Vermeera. Oto powrót do dziewniastego i wczesnodwudziestowiecznego myślenia historyzoficznego (jakie znamy choćby z pism Conrada Busken-Hueta, Petera Lodewijka Mullera, Petrusa Johanna Bloka, a potem Frederika Schmidta Degenera i Johana Huizinga)



3. Galeria Honorowa w Rijksmuseum w 1897 roku

3. The Gallery of Honour in the Rijksmuseum in 1897



4. Rijksmuseum, ekspozycja w atrium w 1949 roku

4. The Rijksmuseum, exhibition in the atrium in 1949

o tym, że zarówno Rembrandt, jak i mali mistrzowie są upostaciowieniem „holenderskiej duszy”, czy raczej duszy holenderskości i są tym, co w dziejach Holendrów najlepsze. To coś w stylu stwierdzić, że: „niemieckość” wyraziła się w filozofii i muzyce, „polskość” w literaturze dramatycznej, „włoskość” w operze i oczywiście w kuchni (świadomie przerysowują!).

Czytamy tę potrzebę konstruowania historii w *Wizji i Misji* – programowych dokumentach muzeum. *Wizja* jest jednozdaniowa: *The Rijksmuseum links individuals with art and history (Rijksmuseum łączy ludzi ze sztuką i historią)*. Typowy dla wizji dzisiejszych muzeów ogólnikowy banał. O tyle może znaczący, że nie mówi o historii sztuki, lecz osobno o sztuce i – równorzędnie – o historii.

Misja jest określona bardziej wyraziście: *At the Rijksmuseum, art and history take on new meaning for a broad-based, contemporary national and international audience. / As a national institute, the Rijksmuseum offers a representative overview of Dutch art and history from the Middle Ages onwards, and of major aspects of European and Asian art. / The Rijksmuseum keeps, manages, conserves, restores, researches, prepares, collects, publishes, and presents artistic and historical objects, both on its own premises and elsewhere.* Tłumacząc, podkreślając co bardziej znaczące frazy i słowa:

W Rijksmuseum sztuka i historia nabierają nowego znaczenia dla szerokiej współczesnej publiczności – narodowej i międzynarodowej. / Jako instytucja narodowa, Rijksmuseum daje reprezentatywny przegląd holenderskiej sztuki i historii począwszy od średniowiecza, jak też ważnych aspektów sztuki europejskiej i azjatyckiej. / Rijksmuseum przechowuje, administruje, konserwuje, restauruje, bada, przygotowuje, kolekcjonuje, publikuje i prezentuje przedmioty artystyczne i historyczne, tak we własnym gmachu, jak poza nim.

Ostatnie zdanie jest nieproblematyczne, oczywiste; choć może warto zwrócić uwagę na daleką pozycję działalności badawczej, naukowej, związanej z tradycyjnym etosem kuratora/kustosza muzealnego. Deprecjacja tego etosu ujawni się jeszcze potem. Ważniejsze jednak są dwa pierwsze zdania. Narzucają one ekspozycji narrację historyczną, rozumianą jako opowieść o dziejach nacji holenderskiej, jej historii i jej sztuki. Dopiero drugie miejsce zajmują „aspekty” europejskiej i azjatyckiej sztuki (już nie historii, a tylko sztuki). Historia i sztuka Holendrów – od średniowiecza począwszy (co samo w sobie jest dziwaczne pojęciowo, nie było wtedy Holendrów jako nacji, ani zdefiniowanej wspólnoty etnicznej, ani kulturowej) – zostaje odseparowana od historii i sztuki europejskiej. Holenderskość versus europejskość lub uniwersalizm. Co

gorzej, historia Holendrów zostaje też odseparowana pojęciowo od cywilizacji azjatyckiej – dzieje kolonizacji wschodnioindyjskiej zostają wydzielone tak z historii Niderlandów, jak historia Holandii z historii krajów Azji. I zgodne jest to, niestety, z tradycyjnym, kolonialnym i pokolonialnym dyskursem, który cywilizacjom „pierwotnym”, „tubylczym”, „prymitywnym” (etc.) odmawiał historii, pozostawiając im jedynie estetyczną jakość artefaktów, funkcjonujących rzekomo poza historią. Wątek ekspansji kolonialnej pojawia się, owszem, w ekspozycji, ale tylko w bocznych gabinetach, podczas gdy wątek chwały morskiej oraz zamorskiej żeglugi i handlu panuje w najlepsze w głównych salach galerii. Rijksmuseum III jest zatem – powiem to znów w przerysowaniu – symptomem myślenia w kategoriach imperializmu kolonialnego.

Wróćmy jednak do historyzmu w narracji muzealnej. Historię „opowiadają” obrazy i artefakty dobrane nie ze względu na walory artystyczne, lecz w celu ilustrowania konkretnych tematów historycznych. Wyraża to retoryka opisów sal i obiektów. Oraz tematyczny porządek sal (zob. opisywany dalej rozkład galerii Złotego Wieku na drugim piętrze). Ideowy wymiar ekspozycji – koncepcja muzeum narodowego jako muzeum historii narodu – oraz przemieszanie przedmiotów artystycznych i artefaktów powodują, że pojedyncze dzieło sztuki traktowane jest nie tyle jako obiekt estetyczny, ile jako wyraz „ducha czasu”, symptom epoki, „dokument” historyczny. W pewien sposób, koncentrując się na edukacyjnej roli muzeum jako instrumentu propagandy historycznej, Rijksmuseum III udaje muzeum kultury wizualnej (konsekwencja Visual Culture Studies), w którym

rządzi zasada równej wartości poznawczej wszystkich obiektów wizualnych. Ale to fałszywy pozór, bo eksponowane są głównie dzieła i artefakty najwyższej klasy artystycznej – najprzedniejsze obrazy i rzeźby, najkunsztowniejsze dzieła rzemiosła artystycznego, najdroższe modele statków. Tym samym i narracja o dziejach **narodu** staje się fałszywa, gdyż obiekty z XVI–XIX w. należą do kręgu luksusowej produkcji dla wąskiej, najwyższej, patrycjuszowsko-wielkemiejskiej elity dawnego społeczeństwa holenderskiego.

Treści tej opowieści ekspozycyjnej nie stanowi przy tym sam przebieg zdarzeń i zjawisk historycznych, nie jest nią historia w jej „blaskach i cieniach”, ale wyraźnie akcentowana „gloria narodu”, gloryfikacja historii „narodowej”, a – jak już zostało powiedziane – wątki wstydlive: kolonizacja, handel niewolnikami, niewolnicze systemy pracy najemnej w produkcji wczesnokapitalistycznej XVI–XVII w. itp. – zepchnięte są do bocznych gabinetów.

W wypowiedziach dyrektorów, programatorów i twórców ekspozycji, w promocyjnych drukach i YouTube’owych filmikach powtarzają się określone slogany narracji. Przede wszystkim: *historia w powiązaniu ze sztuką*, *historia narodowa* – por. *Misja: Dutch art and history from the Middle Ages onwards (przywrócenie Rijksmuseum Holendrom)*, tj. przywrócenie im ich historii (narodowej). A także: *playful simplicity* – zabawna, intrygująca prostota – oraz *muzeum „otwarte” na widza* (holenderskiego i cudzoziemskiego, jak to powiedziane jest w *Misji*).

A *playful simplicity* – chciałoby się rzec: „Tak, jasne!”, skoro muzeum zwraca się do szerokiej publiczności. Ale, po



5. Rijksmuseum, sale ekspozycyjne w roku 1973/1974

5. The Rijksmuseum, exhibition premises in 1973/1974



6. Museumplein z gmachami Rijksmuseum (na dole), Van Gogh Museum i Stedelijk Museum (po lewej) oraz Concertgebouw (w głębi)

6. The Museumplein with the Rijksmuseum edifices (at bottom), the Van Gogh Museum and the Stedelijk Museum (left) and the Concertgebouw (background)

namyśle rodzą się wątpliwości. Czy aby na pewno sama historia Niderlandów i Holandii była tak znowu prosta, i może być prosto opowiedziana? Czy naprawdę narracja rozwinięta w salach ekspozycyjnych jest prosta? Czy nie trzeba aby dobrze znać holenderskich dziejów, by ją zrozumieć? I po drugie: czy sztuka w historii Holendrów naprawdę była tak prosta, by ją prosto wyłożyć, nie zubażając znaczeń, kontekstów, interpretacji? I co jest niby takiego intrygującego – owego *playful* – w prostocie, czyli w wiedzy uproszczonej? Jak zobaczymy dalej – w omówieniu systemu opisów pod obiektami – komentarze w galeriach Rijksmuseum (jak przy Vermeerze) bywają tak uproszczone, że zupełnie nudne. Ot, proste opisy – błędy, niewiele mówiące dzieła.

Muzeum „otwarte”? Czy aby naprawdę...? Teoretycznie w nowym Rijksmuseum zamiast jednego konkretnego szlaku oferowane są tematyczne sale i galerie. Rządzić ma potencjalna swoboda wyboru i możliwość indywidualnego kształtowania własnych zainteresowań widza. Deklaruje się manifestacyjnie nieopresyjność muzeum wobec widza. Tymczasem przejście z przejazdu i atriów, przez schody i wstępy do Galerii Honorowej jest obligatoryjne, a pozostałe trasy też mają arbitralne ukierunkowanie (chronologiczne). Obserwujemy w tym układzie dopasowanie do wymagań masowej turystyki i sposobu korzystania z muzealnych zbiorów – większość zwiedzających nie trzyma się żadnej projektowanej trasy alternatywnej (bo nie ma czasu), tylko natychmiast biegnie do *Strazy nocnej* w Galerii Honorowej. Inni mogą wybrać opcjonalne trasy dodatkowe. W istocie nie jest to muzeum otwarte, bo w każdym wariantcie, na każdej trasie narzuca jedną wersję historii, jedno odczytanie, nie zadaje



7. Rijksmuseum, narożny gabinet boczny w ekspozycji na I piętrze poświęcony ekspansji zamorskiej Holandii w XVII wieku

7. The Rijksmuseum, a corner side cabinet from the exhibition on the 1st floor devoted to the overseas expansion of the Netherlands in the 17th century



8. Rijksmuseum, przejazd na parterze gmachu

8. The Rijksmuseum, passage on the ground floor

pytań, nie proponuje alternatyw. Głosi: tak było, jak wam tu pokazujemy. W kolejnych salach i gabinetach czytamy w tytułach sal, napisach i podpisach za każdym razem oznajmującą wykładnię, apodyktyczną i nieskłaniającą do jakichkolwiek wątpliwości. Oto nieznoszący sprzeciwu ni wahań dyskurs intelektualnej, historiograficznej przemocy dokonywanej na widzu. Oto Rijksmuseum jako dominująca placówka kulturalna – ze względu na swoją pozycję (i możliwości finansowe oraz potęgę maszyny edukacyjno-promocyjnej), zawłaszcza pojęcie historii i pojęcie narodu.

Czy tego wszystkiego nie należy aby rozpatrywać po prostu w kategoriach konsumpcjonizmu kultury traktowanej jako produkt turystyczny, tawny, lekki i przyjemny do strawienia (*playful and simple*), czy nawet w kategoriach „makdonaldyzacji” kultury? Nie wiem tego na pewno, ale mam niechętnie co do tego podejrzenie.

* * *

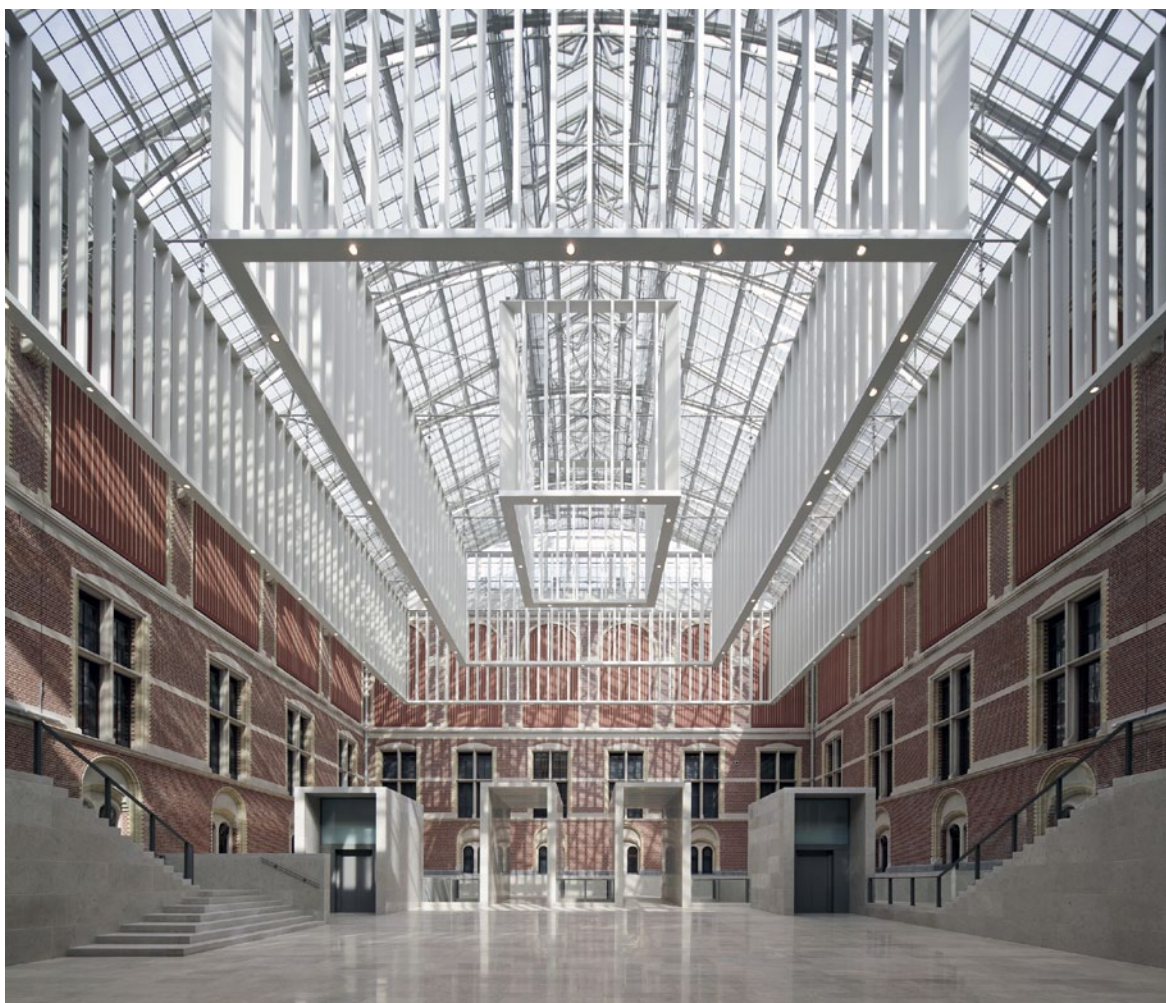
Przejdźmy się teraz jedną z sugerowanych tras zwiedzania.

Na początku trasa zawiera to, co dla wszystkich obowiązkowe. Najpierw – przejazd z przeszkłonymi ścianami, w których otwierają się obrotowe drzwi i tkwią windy. To wejścia do muzeum umieszczone po obu stronach przejazdu i prowadzące do atrialnych dziedzińców, przykrytych szklanym dachem i oświetlonych lampami umieszczonymi na efektownej kratownicowej konstrukcji. W jednym atrium napotykamy: informatorium, pylonowe bramy przed wejściem do galerii, ekspozycję XIX-wiecznych brązowych odlewów rzeźb antycznych i nowożytnych (mniej więcej jak to było za czasów Cuypersa). W drugim atrium znajdują się: kafeeteria-restauracja, poniżej sklep z pamiątkami udający księgarnię, dalej

właściwa księgarnia w obniżonej kondygnacji podziemnej. W przestrzennej hierarchii tych funkcjonalnych pomieszczeń trudno nie dostrzec odwrócenia porządku sprzed epoki komercjalizacji: nauka i wiedza, turystyka, kulinarna konsumpcja. Pomiędzy atryami mieści się obszerne, niskie przejście z kasami i szatniami. Tam też kobiety czekają w kolejkach na odwiedzenie toalet, a mężczyźni wchodzą do nich swobodnie – ten przyziemny, acz fundamentalny problem funkcjonalny nie został tu rozwiązany bezkolizyjnie (ale czy jest w ogóle na świecie takie muzeum?). Pod tym względem to **nowoczesne** muzeum (jak się samo określa w promocyjnych enuncjacjach) nie jest nowoczesne, ani tym bardziej ponowoczesne; wciąż pozostaje patriarchalne. I nie jest to wcale śmieszne, ani marginalne.

Z pierwszego atrium udajemy się – windą lub paradnymi schodami – do westybulu (Wielkiego Hallu) na pierwszym piętrze, z którego wkraczymy do Galerii Honorowej. Tu oglądamy obowiązkowy nowy kanon malarstwa Złotego Wieku, XVII stulecia. To ono ma być miarą wszystkiego innego, co eksponowane w gmachu. To ono wyrażać ma to, co najbardziej „holenderskie”. Nie późnośredniowieczne rzeźby Adriaena van Wesela czy XX-wieczne prace Mondriana czy Rietvelde.

Na końcu galerii wkraczymy do „ołtarzowego prezbiterium” ze *Strażą nocną* Rembrandta – zamontowaną zresztą nie tak, jak w pierwotnym miejscu przeznaczenia – sięgającą do podłogi, czyli poziomu widza – lecz zawieszoną z pochylem górnej krawędzi, a więc wedle zwyczaju XIX-wiecznego. I już nie wiadomo, co jest tu przedmiotem ekspozycji: sam obraz Rembrandta, czy historyczna ekspozycja i kult „archolenderskiego Mistrza” w XIX stuleciu. Wydaje się, że to drugie. I znów jest to przejaw apologetycznej postawy neo-historyzmu.



9. Rijksmuseum, atrium z wejściem do galerii

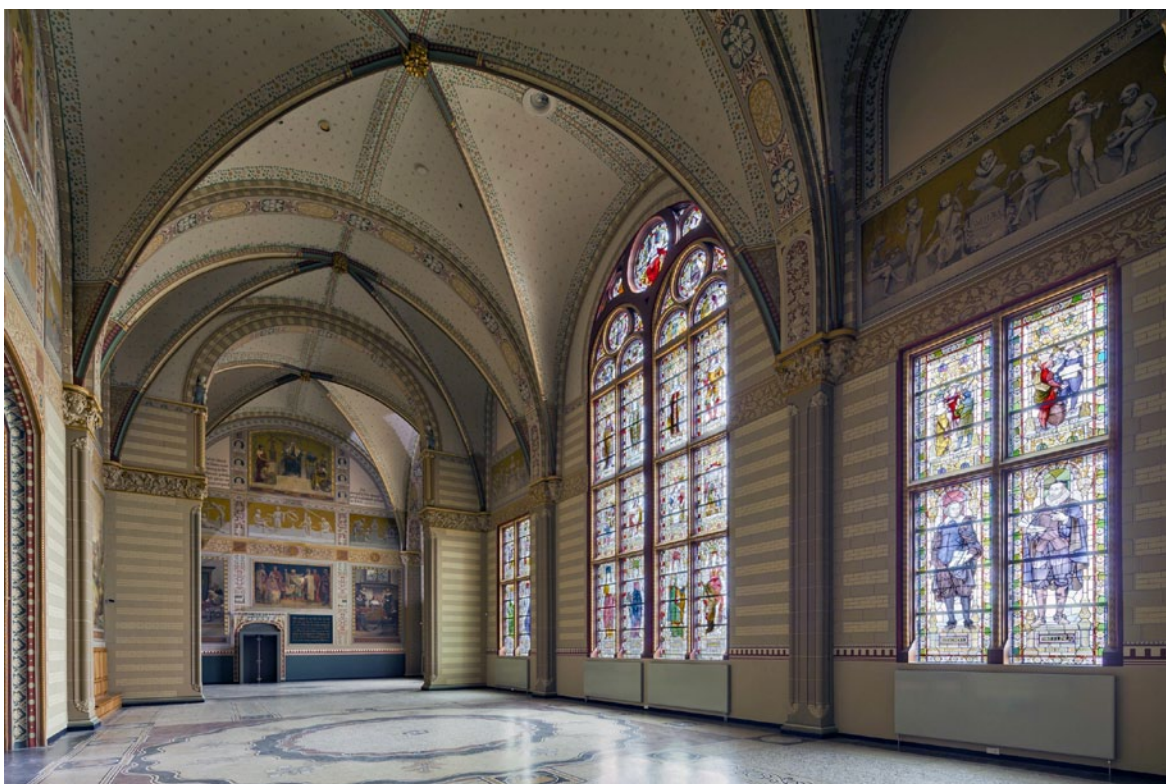
9. The Rijksmuseum, the atrium with an entrance to a gallery

Z obrazem Rembrandta zestawione są umieszczone po bokach portrety kompanii strzeleckich innych malarzy. Z tyłu za Rembrandtowskim „sanktuarium”, zupełnie wydzielona, niewidoczna stamtąd przeto i nienawiedzana przez tłum zwiedzających, mieści się galeria rzeźb XVII w., głównie terakotowych *modelli* i *bozzetti*.

Z „sanktuarium” można iść już swobodnie dalej. Wrócić do wejściowych atriów i wybrać którąś z galerii. Albo iść na boki, w prawo czy lewo – do galerii XVII wieku. To, że prezentacja Złotego Wieku mieści się na tej samej kondygnacji co Galeria Honorowa jest logiczne – i tu, i tam prezentowany jest świat Rembrandta, Vermeera i innych mistrzów holenderskich. Ekspozycja tego piętra kontynuuje pokaz zawartości kanonicznej Galerii Honorowej. Ale też świadczy o arbitralnym (co nie znaczy niewłaściwym) wyborze akcentu. A pada on, jak wielokrotnie już wskazywałem, na gloryfikacji XVII stulecia, jako epoki chwały Holandii i Holendrów.

Pójdźmy więc tą trasą. Sekwencja tematycznych sal i gabinetów jest następująca. W pierwszym skrzydle: 1) Wilhelm I Orański, narodziny Republiki i czasy manieryzmu w sztuce; 2–3) sztukamera i gabinet tapiserii manierystycznych; 4) napływ Flamandów do Republiki i wpływy flamandzkie

w gospodarce, polityce i sztuce; 5) Hugo de Groot i spór remonstrantów z kontrremonstrantami (arminian z gomarystami); epoka Jana van Oldebarnevelta i Maurycego Orańskiego; 6) Hendrick Avercamp i realizm w sztuce; 7) gabinet rycin i rysunków 1. poł. XVII w.; 8) młody Rembrandt i jego czasy, rządy Fryderyka Henryka Orańskiego; pokój westfalski 1648; 9) historia wczesnej ekspansji zamorskiej, lądowanie na Nowej Ziemi; 10–14) gabinety z naczyniami do picia i malarstwo gabinetowe. Teraz przerwa i przejście do drugiego skrzydła, na drugą stronę Galerii Honorowej, ale tak by – jeśli chce się utrzymać chronologię narracji i numerację sal – musiało się tę drogę przez galerię ponownie pokonać. Ciąg prezentacji bowiem nie jest kontynuowany na wprost, za westybulem, ale po ukosie, po przeciwnej stronie Galerii Honorowej. Tu następują kolejne tematy: 15) zabytkowy model okrętu „William Rex” z 1698 r. i potęga holenderskiej floty wojennej, zwłaszcza w okresie wojen angielsko-holenderskich; 16) gabinet numizmatyczny; 17) Jan Both i pejzaż italianizowany; 18) rzeźbiarz Artus Quellinus i dekoracja ratusza amsterdamskiego (w części pokazywana w galerii rzeźb za *Strażą nocną*), portrety Bartholomeusa van der Helsta; 19) bogaty dom miejski i jego wyposażenie; 20) poppenhuizen – domki dla lalek; 21) kolejny gabinet rycin



10. Rijksmuseum, Wielki Hall – westybul przed Galerią Honorową na I piętrze

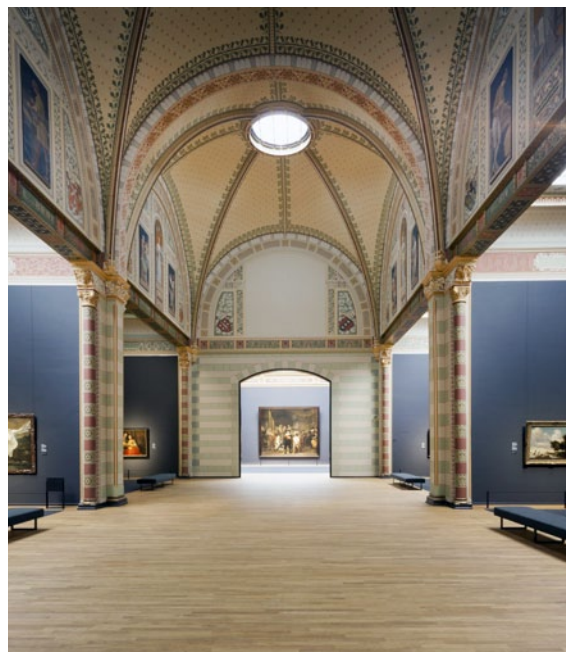
10. The Rijksmuseum, the Great Hall – vestibule to the Gallery of Honour on the 1st floor

i rysunków, tym razem z 2. poł. XVII w.; 22) epoka Wilhelma III Orańskiego i ceramika z Delft; 23) Francuzi w Republice i wpływ dworskiej kultury francuskiej; 24–28) drobna rzeźba i malarstwo gabinetowe 2. poł. XVII wieku. Jak z tego pobieżnego schematu wynika, dyskurs historii politycznej, społecznej i ekonomicznej miesza się i przeplata z segmentami historii holenderskiej sztuki. Pytanie tylko, czy w spójny sposób, i czy taki dukt narracji jest zrozumiały dla przeciętnego widza...?

Co do modelu statku „William Rex”, to należy on do ulubionych przez publiczność eksponatów (jak można sądzić po frekwencji w jego zakładce na stronie internetowej muzeum oraz wpisach na Facebooku i Twitterze), podobnie jak rzeczywisty samolot wystawiony w galerii XX w. – oba te obiekty popularnością wyraźnie przesłaniają dzieła Mondriana, van Doesburga czy Rietvelda. Poza *Straż nocną* Rembrandta to najbardziej popularne wizerunki z Rijksmuseum. Coś jakby amsterdamski odpowiednik triady *must-see's* z Luvru: *Wenus z Milo*, *Nike z Samotraki* i *Mony Lizy*. Te hiper-eksponaty popularnością przebijają wszystko inne, nawet Vermeera. I znów retoryczne pytanie: Czy to nierzeczywisty (a może wykreowany) triumf potrzeb i celów komercyjnej turystyki?

W salach tych oglądamy wszystko razem: obrazy, rzeźby, dekoracyjne płyciny i reliefy, meble, mapy, naczynia ceramiczne i szklane, „porcelanę z Delft” (fajanse w typie Delft), okazy złotnicze, ryciny, broń. To efektowne zestawienia. I bardzo sugestywne w imaginowaniu sobie barwnej epoki. A przy tym, jak już zostało powiedziane, są to przedmioty najwyższej klasy artystycznej, kunsztowne i kosztowne, i zawsze bardzo piękne. Więc to pomieszanie materii, technik i gatunków, formatów i skali, faktur i lśnień ma swój sens – tak historyczny,

jak estetyczny. Tyle, że tworzy pewien natłok. Natłok wrażeń i przestrzenny natłok obiektów. Wspomniałem, że każdy z eksponatów ma dla siebie ledwie 1,8 m² powierzchni.



11. Rijksmuseum, Galeria Honorowa na I piętrze

11. The Rijksmuseum, the Gallery of Honour on the 1st floor



12. Rijksmuseum, Sala *Strazy nocnej* Rembrandta na I piętrze

12. The Rijksmuseum, the *Night Watch* Room on the first floor



13. Rijksmuseum, sala z modelem okrętu „William Rex”

13. The Rijksmuseum, a room with a model of the “William Rex” ship



14. Rijksmuseum, sala ekspozycji na I piętrze – XVII wiek

14. The Rijksmuseum, an exhibition area on the 1st floor – the 17th century

Pomiędzy gablotami lub między nimi a obrazami na ścianie jest często mało miejsca, niekiedy mniej niż – przepisowe ze względu na bezpieczny ruch zwiedzających – 1,5 m. Nie da się zatem dzieł tych studiować z osobna, bez kontekstu innych, natrętnego ich sąsiedztwa. Ten rodzaj odbioru został tu z góry wykluczony, wraz z ustanowieniem narracji historycznej, a nie tej z historii sztuki. Był to świadomy wybór – może dobry, może zły, ale świadomy. Niestety, owe konteksty historyczne różnych sąsiadujących dzieł nie zawsze współgrają ze sobą, albo wręcz grają na fałszywą nutę. Gdy – jak na fotografii 15. – wesoły pijak-skrzypek z obrazu Gerarda van Honthorsta wyciąga ku widzowi kielich w geście przepijania czy wznoszenia toastu, a widz ma zaraz za plecami w gablocie wspaniałe srebrne naczynia słynnego złotnika Adama van Vianena, to niechybnie wyciągnie wnioszek, że służyły one jedynie do picia. A wszak były tylko okazami wielkiego splendoru, klejnotami dworskiej lub patrycjuszowskiej kultury stołu, przedmiotami dekoracyjnymi oraz symbolami władzy i zamożności – ale na pewno nie naczyniami użytkowymi. Ot, i fatalne nieporozumienie...

I jeszcze jedno. Nagromadzenie gablot, konieczne przy ekspozycji wielu drobnych lub delikatnych obiektów rzemiosła artystycznego powoduje, że wiele kolejnych tafli nakłada się na siebie w oczach widza, patrzącego w głąb sali. To przeszkadza wzrokowi i rozprasza uwagę. Choć Wilmotte zaprojektował witryny o wysokości wyraźnie przewyższającej poziom wzroku człowieka, to efekt nawarstwienia szklanych płyt pozostaje optycznie dotkliwy.

Teraz mamy do wyboru galerie na różnych kondygnacjach, których układ pionowy nie jest konsekwentny

chronologicznie (co spowodowane zostało umieszczeniem galerii XVII w. w *piano nobile*, po bokach Galerii Honorowej). I tak, kondygnacja niżej, na pierwszym piętrze, prezentuje historię i sztukę XVIII i XIX w., podczas gdy epoka XX w. pokazywana jest dopiero na kondygnacji poddasza. Na tej wysokości brak jest komunikacji między oboma skrzydłami ponadatrialnymi, co powoduje bardzo mechaniczne i arbitralne rozbitcie narracji na dwa okresy: 1900–1950 i 1950–2000, tak jakby między nimi istniał realny rozdział chronologiczny (a nie była nim wcale II wojna światowa, ani politycznie, ani kulturowo). Przyziemie z kolei w jednym skrzydle mieści chronologicznie najwcześniejszą galerię sztuki średniowiecza (głównie XIV–XV w.) i renesansu (głównie wczesnego), która zresztą mniej jest pokazem historii, co raczej konwencjonalną (aczkolwiek bardzo piękną i ciekawą!) ekspozycją sztuki, i to nie tylko niderlandzkiej, lecz także francuskiej, franko-flamandzkiej oraz – całkiem obszernie – włoskiej.

W drugim skrzydle przyziemia ułożone zostały tzw. kolekcje specjalne, i zmieniona zasada eksponowania – pokazano w nagromadzeniu broń, modele statków, ceramikę, szkło, wytwory złotnictwa, instrumenty muzyczne, stroje i okazy mody – bez wyodrębniania w tej w masie poszczególnych przedmiotów na ścianach czy w osobnych gablotach.

Ważna kolekcja Rijksmuseum wystawiona jest w osobnym budynku, o odrębnej formie i innym założeniu ekspozycji – w Pawilonie Azjatyckim. Ta osobność jest symptomatyczna. Znamienna dla nowego (?) prawicowo-konserwatywnego światopoglądu (części) społeczeństwa holenderskiego. I w pewnym stopniu – bezpieczna dla jego tożsamości, bo bezpiecznie separująca problem dawnego kolonializmu



15. Rijksmuseum, sala z obrazem Gerarda van Honthorsta *Muzyk z kielichem* oraz srebrami Adama van Vianena

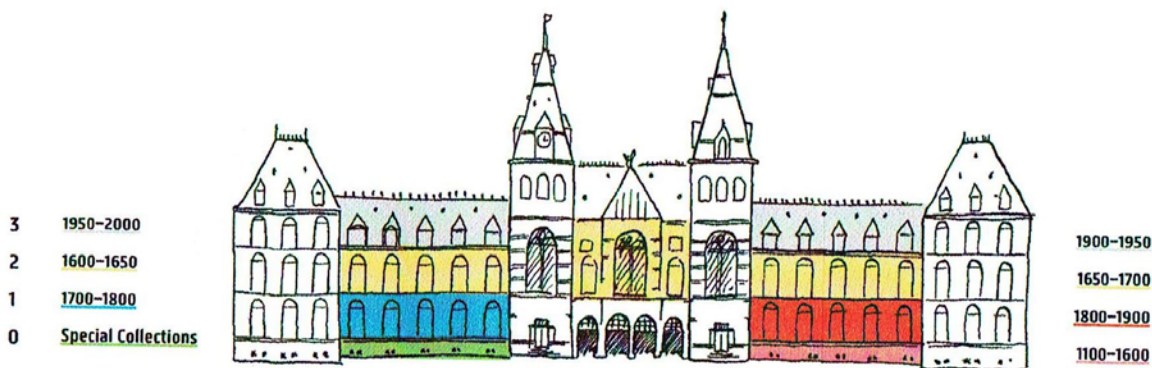
15. The Rijksmuseum, a room with *The Merry Fiddler* painting by Gerard van Honthorst and Adam van Vianen's silverware

i jego trwałych skutków od *mainstreamu* historii, ukazywanej w głównym gmachu. Obie historie – narodu w granicach jego historycznego kraju i państwa (republiki federalnej prowincji, potem królestwa) oraz dzieje jego kolonialnej ekspansji – mają pozostać rozdzielne. Pawilon Azjatycki – choć jego wyodrębnienie miało być swoistym gestem antykolonialnym *My Holendrzy nie włączamy tych zbiorów do głównej ekspozycji, bo szanujemy odrębność i niezawisłość dawnych kolonii* – nie ujawnia tego, jak zbiory „orientalne” znalazły się w Holandii i Amsterdamie i nie wyjaśnia tego, że są w głównej mierze wynikiem kolonizacji w rejonie Indonezji i prób ekonomicznej kolonizacji Indochin, Chin i Japonii. Zgrzyliwie mówiąc, Pawilon jest dla Azjatów, gmach główny dla Holendrów (i „białych” turystów). Azjaci wszak to nie „prawdziwi” Holendrzy, choć to Indonezyjczycy stanowią znaczną i znaczącą część społeczeństwa dzisiejszego Królestwa Niderlandów. Pawilon Azjatycki – znów – jest niezwykle piękny architektonicznie i wystawienniczo, tchnie urodą wielkiego wyrafinowania estetycznego, ale ideowo stanowi kontrowersyjny problem.

* * *

Wróćmy do gmachu głównego i jego historycznej narracji. Opracowano dla niej nową identyfikację wizualną (projektu Irmy Boom), wprowadzając specjalny font czcionek, zwany po prostu „Rijksmuseum” (autorstwa Paula van der Laana z biura Bold Monday). Co z tego, skoro w systemie podpisów i napisów w galeriach nastąpiło pęknięcie wobec logiki narracji – opowieści o historii. Z podziwu godną niekonsekwencją wobec ideowych założeń ekspozycji odrzucono bowiem potrzebę jakichkolwiek komentarzy wyjaśniających konteksty historyczne.

Schemat podpisu na tabliczce pod obiektem jest następujący: najpierw podawana jest informacja: co to? – czyli tytuł; potem – autor; dalej – gdzie, kiedy rzecz została wykonana: ośrodek, data; następnie – z czego: materiał, technika, rozmiary. Poniżej następuje tekstowy opis. Na końcu zaś, na dole tabliczki – sposób pozyskania, numer inwentaryzacyjny. Ten schemat z odwróceniem zwyczajowej kolejności autor/tytuł jest znamienny, gdyż sygnalizuje, że w ekspozycji nie chodzi o historię stylów, wykonawstwa artystycznego – historię sztuki, lecz historię przedmiotów, rozwijającą wątki historii



16. Rijksmuseum, schemat galerii na poszczególnych kondygnacjach

16. The Rijksmuseum, a plan of galleries on particular floors

polityczno-społecznej, „narodowej” Holendrów. Opisy podane są dwóm rygorom: po pierwsze, zawierać mogą maksymalnie 60 wyrazów; po drugie, dotyczyć muszą tylko tego, co obecne jest na obrazie czy w obiekcie. Nie mogą zatem podawać jakiegokolwiek zewnętrznego kontekstu dzieła, a tylko jego zawartość. Tak przykładowo wygląda tabliczka pod *Mleczarką* Johanna Vermeera (podaję tylko tekst angielski; podpisy są oczywiście dwujęzyczne: niderlandzkie i angielskie): *The Milkmaid / Johannes Vermeer, c. 1660 / Oil on panel, 45.5cm x 41cm. A maidservant pours milk, entirely absorbed in her work. Except for the stream of milk, everything else is still. Vermeer took this simple everyday activity and made it the*

subject of an impressive painting – the woman stands like a statue in the brightly lit room. Vermeer also had an eye for how light by means of hundreds of colourful dots plays over the surface of objects. Poniżej znajdują się dane proveniencyjne i inwentarzowe.

Ten rodzaj pozakontekstowej informacji, w tym i wielu innych przypadkach, jest bezsensowny. Ktoś (muzealny kurator, pospół z edukatorem) opisuje widzowi to, co on sam widzi. Opisuje czystą naoczność. Owego konia, który, jaki jest, każdy widzi: *Służąca nalewa mleko, pochłonięta swą pracą. Wszystko, poza strumyczkiem mleka, pozostaje w bezruchu. Vermeer wybrał proste, codzienne zajęcie na temat*



17. Rijksmuseum, galeria XX wieku na poddaszu – sala z samolotem

17. The Rijksmuseum, the gallery of the 20th century in the attic – a room with a plane



18. Rijksmuseum, kolekcje specjalne, kolekcja broni

18. The Rijksmuseum, special collections, a collection of weapons

tęgo efektownego obrazu – i tak dalej. Ale to wszystko widz sam widzi i wie z obrazu, więc po co to opisywać! Ten rodzaj tekstu traktuje odbiorcę, kolokwialnie mówiąc, jak kretyna, ślepego prostaka; co więcej – jest w tym rzekomo nieopresyjnym, „otwartym” muzeum opresyjny właśnie, bo narzuca mu sposób oglądu dzieła.

Jeszcze bardziej zasada niekontekstowego opisu nie sprawdza się w przypadku ukochanych przez widzów XVII-wiecznych domków dla lalek. Czytamy tam na przykład: *Dolls' house of Petronella Dunois, anoniem, c. 1676. Various objects in this dolls' house are marked with the year 1676, which was probably when it was largely completed. It was made for Petronella Dunois (1650–1695), a wealthy orphan who lived with her sister in Amsterdam. The dolls' house contains a peat loft, a linen room, a nursery, a lying-in room, a reception room, a cellar, a kitchen and a dining room.*

W wyniku odrzucenia historycznego kontekstu niewyjaśnione pozostają najważniejsze – i najciekawsze – kwestie: że były to najdroższe przedmioty artystyczne w Holandii XVII–XVIII w. (znamy ich wartości: 30–50 tys. guldenów); że zamawiały je dorosłe kobiety, już zamężne, należące do najwyższej, najbogatszej elity patrycjatu holenderskiego; nie wyjaśnia dlaczego ich wykonanie trwało kilkanaście lat (bo zleceńdawczyni przez lata je wyposażały w mikro-sprzęty i mikro-obrazy); dlaczego jedne są zaludnione figurkami, a inne nie; do czego służyły (wcale nie do zabawy, lecz jako obiekty „sprawowania” i demonstrowania władzy kobiety w domu).

Schemat narzucony kuratorom przez odgórne decyzje działu komunikacji z widzami (promocyjno-edukacyjnego) eliminuje tradycyjną rolę kuratora/kustosza jako pośrednika,

interpretatora, wykładowcy, egzegety dzieła sztuki. Kurator nie decyduje o tym, co miałyby zainteresować widza. Promocja, edukacja i management zajmują tu pierwszorzędne miejsce.

W systemie informacji pominięte są – manifestacyjnie i programowo – multimedia. Nie ma ekranów komputerów czy innych elementów digitalnego przekazu w galeriach. Dozwolono tylko na aplikacje do pobrania na prywatne tablety, smartfony i i-pady. Wyjątkiem w tej antymultimedialności i antydigitalności są ekrany komputerów w niektórych salach kolekcji specjalnych – tam, gdzie znaczne nagromadzenie eksponatów uniemożliwia zaopatrzenie ich wszystkich w osobne tabliczki i konieczne było użycie ich identyfikacji i opisu w komputerach. Drugim wyjątkiem są hologramy w sali z modelami statków, odtwarzające ruchome figurki marynarzy i załóg.

Odrzucenie przekazu multimedialnego – skąd taka decyzja? Wcale ona nie dziwi, a nawet można ją witać z aprobatą. Zwłaszcza my Polacy, którzyśmy z entuzjazmem i z 30-letnim poślizgiem rzucili się w odmęty multimedialności i interaktywności. Przypomnę tylko nasze nowe muzea multimedialne i inscenizacyjne, np. warszawskie: Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Fryderyka Chopina, (analogowo-multimedialne), Centrum Nauki Kopernik, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, Muzeum Warszawskiej Pragi – oddział Muzeum Warszawy (analogowo-multimedialne), Muzeum Historii Polski (w projekcji); gdańskie: Muzeum II Wojny Światowej i Europejskie Centrum Solidarności; krakowskie Muzeum Historyczne Miasta Krakowa i jego oddziały: Podziemia Rynku i Fabryka Schindlera; a także: Centrum



19. Rijksmuseum, Pawilon Azjatycki, proj. arch. Antonio Cruz i Antonio Ortiz

19. The Rijksmuseum, the Asian Pavilion, design by Antonio Cruz and Antonio Ortiz

Dialogu Przełomy – oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie (analogowo-multimedialne); Brama Poznania – Interaktywne Centrum Historii Ostrowa Tumskiego (ICHOT) w Poznaniu; Centrum Nowoczesności Młyn Wiedzy w Toruniu; Muzeum Górnictwa w Zabytkowej Kopalni Srebra w Tarnowskich Górach; Multimedialne Muzeum na Klifie w Trzemeszynie; Interaktywne Muzeum Państwa Krzyżackiego w Działdowie; Muzeum interaktywne KOTŁOWNIA Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi; Muzeum Multimedialne w Opolu Lubelskim; Centrum Dziedzictwa Szkła w Krośnie; Muzeum Przyrodniczo Leśne – Białowiecki Park Narodowy w Białowieży i wiele innych. Dominują one wyraźnie nad nowymi bądź projektowanymi muzeami „analogowymi”, takimi jak: Muzeum Śląskie w Katowicach; Muzeum Współczesne we Wrocławiu; w Krakowie: MOCAR, Muzeum Narodowe i jego oddziały – Pałac Biskupa Erazma Ciołka i Europejskie Centrum Numizmatyki Polskiej w Muzeum Emeryka Hutten-Czapkiewicza; w Warszawie: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, nowe galerie Muzeum Narodowego: sztuki średniowiecznej, Faras, sztuki XX–XXI wieku, planowana galeria sztuki starożytnej czy wreszcie Muzeum Warszawy.

Zresztą niechęć Rijksmuseum do multimedialności nie jest na Zachodzie unikatowa. Przywołajmy co wybitniejsze przykłady nowych „analogowych” muzeów na świecie: Le Grand Louvre w Paryżu; Louvre-Lens; Louvre-Abu Dhabi w Dubaju (planowane, analogowe z towarzyszącym aparatem multimedialnym);

Musée Quai Branly w Paryżu; Staatliche Museen w Berlinie: Bode-Museum, Altes Museum (kolekcja antyczna), Neues Museum (Ägyptisches Museum); Jüdisches Museum w Berlinie (analogowe z użyciem multimedialnej oprawy); New Museum w Nowym Yorku. I nie jest wcale prawdą, że multimedialność konieczna jest w muzeach (czystego) przekazu (treściowego) – historycznych, więc rzekomo skazanych na wirtualność – a muzea zbiorów artystycznych mają luksus jej niestosowania, bo pokazują atrakcyjne dzieła sztuki.

Intencje twórców niemultimedialnego i niewirtualnego Rijksmuseum III, choć niewyeksplikowane w osobnym manifestie są – jak sądzę – następujące. Digitalna wirtualność sprzeciwia się istotnościowo samej prezentacji zabytków historycznych, materialnej historii doznawalnej poprzez realne przedmioty. Te, jeśli są w multimedialnej ekspozycji, to na ogół giną w natłoku i pod naporem wielozmysłowych i przemożnych perswazyjnie doznań wirtualnych. Wykonstruowana rzeczywistość wirtualna przesłania tę historyczną, materialną, przedmiotową. Staje się ona przeto jakby czymś niebyłym, nierealnym – materialne świadectwa historii ustępują wrażeniom wykreowanym. Multimedialność ewokuje symulakryzm. Następuje zatarcie granic między obiektem a jego *simulacrum* – reprodukcją, imitacją, rekonstrukcją, wizualnym zastępnikiem [by przywołać słynne pojęcie Jeana Baudrillarda z jego książki *Symulakry i symulacja (Simulacres et simulation, 1981)*]. Symulakry to obrazy pozbawione znaczenia, istniejące same dla siebie. Muzea



20. Obraz Johannes Vermeera *Mleczarka* z tabliczką w Galerii Honorowej

20. *The Milkmaid*, painting by Johannes Vermeer with a plate in the Gallery of Honour



21. Rijksmuseum, dom dla lalek (poppenhuis) Petronelli Dunois, ok. 1676 w galerii XVII wieku

21. The Rijksmuseum, a doll house (*poppenhuis*), Petronelli Dunois, c. 1676, in the Gallery of the 17th century

(Fot. 1, 2, 6, 15, 17, 20 – domena publiczna; 3-5 – Rijksmuseum Amsterdam, Collection Historical Archive; 7-14, 16, 18, 19, 21 – Rijksmuseum Amsterdam, domena publiczna)

multimedialne stanowią ekspozycję symulaków. A rzeczywiste historyczne obiekty umieszczone w oprawie multimedialnej same stają się obrazami-symulakrami, takimi samymi jak wszystkie efekty aranżacyjne. Czy tak mają funkcjonować elementy ekspozycji, w tym przedmioty historyczne w muzeum historycznym?

Następuje też dekontekstualizacja narracji o historii. Symulakryzacja ekspozycji oznacza bowiem niewiarę w perswazyjną siłę historycznego obiektu. Odbiera mu historyczny sens, jego realny historyczny kontekst (konteksty). Czyni go obiektem mitycznym, legendarnym, anegdotycznym, epizodycznym w historii, wyrwanym z dziejów. Kontekst nadany mu zostaje sztucznie, arbitralnie i wtórnie, dodatkowo, z zewnątrz, przez aparaturę multimedialną.

Multimedialność powoduje absolutną tekstualizację narracji – historia jawi się tylko jako tekst. Nawet narracje obrazowe w ekspozycji sugerują opowieść tekstową. Następuje deprecjacja historycznego przedmiotu zagłuszanego przez tekst. Narracja obrazem i tekstem odpowiada narratologicznej koncepcji historii – dokonuje fabularyzacji historii, historia traktowana jest jako fabuła, ciągła i kontynuacyjna. A kreowanie historii jako płynnego, rozwojowego, liniowego, rozwijającego się ciągu zdarzeń i procesów w istocie jest działaniem mitotwórczym. Gdy historia nie jest pełna ni płynna, jest zachowana w strzępkach, szczątkach, wtórnych relacjach. Pokazywana w takich muzeach historia udaje ciągłą narrację, podczas gdy w istocie pokazywana jest ona jako nieciągły zestaw sekwencji, epizodów, wydarzeń i postaci. To kontradycja między strukturalistyczną narratologią Claude'a Levy-Straussa a historią jako chaosem „strzępów” Waltera Benjamina; w muzeach multimedialnych dominuje Levy-Straussowska analiza i rekonstrukcja

mitu (szczytowymi tego przykładami polskimi są Muzeum Polin oraz Muzeum Powstania Warszawskiego). Powstaje wrażenie, że narracyjna i mitowytwórcza ekspozycja należy do gatunku *historical fiction*.

Multimedialność i digitalność zabijają „auratyczność”. Zabijają ostatecznie *aurę* – w ujęciu Waltera Benjamina efekt „autentyczności” i „oryginalności” historycznego przedmiotu, który zostaje zatracony w erze nowoczesnej technologii i w „cywilizacji reprodukcji”. Multimedialność i multisensoryczność mediów w ekspozycji są symptomami tej zraty wartości świadczenia o historii.

O multimedialnych, interaktywnych, multisensorycznych i zwirtualizowanych ekspozycjach od dawna mówi się źle. Oto krótki a dobitny głos Glenna Lowry’ego, dyrektora nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) z 1997 r.: *głośny, kaskadniczny spektakl rozrywkowy, z którego wszyscy mają niezły ubaw*. Podobnie, krytyczka architektury Victoria Newhouse (*W stronę nowego muzeum*, 2006): *Rozrywka może stanowić pożądaną alternatywę dla muzeum-mauzoleum, lecz przy niewłaściwym podejściu szybko może się przeobrazić w ordynarny komercjalizm, który degraduje sztukę*. Znamienne, że polskie głosy są zupełnie inne, apologetyczne wobec idei multimedialności. Ich wyrazicielem może być Michał Niezabitowski, dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Krakowa i jego oddziałów: Podziemi Rynku oraz Fabryki Emalia Oskara Schindlera, który powiada tak o swoich nowych muzeach: *Tworząc wystawę konsekwentnie postanowiliśmy podporządkować ją jednemu słowu – narracja. Artefakt stał się na niej aktorem, który wraz z scenografią, multimedialną oprawą i choreografią dźwięku i ruchu, tworzą wielkie widowisko dramatyczne*.

Muzealnicy, muzeologowie i kuratorzy zwracają uwagę na jeszcze jeden aspekt – nowoczesność technologii multimedialnych jest krótkotrwała, to one najszybciej się starzeją, szybko dezaktualizują, stają się anachroniczne. Helen Featherstone (*Content and Visitor Research*, 2015) mówi: *Muzeum nie*

może opierać swojej atrakcyjności na ekranach dotykowych w czasach, gdy większość zwiedzających ma własne w swoich kieszeniach. Powinno ono przyciągać do siebie widzów czymś materialnym i unikatowym, czego nie znajdą oni nigdzie indziej, a wykorzystanie nowych technologii może oczywiście wzbogacić i urozmaicić przekaz, jednak nie powinno stanowić celu samego w sobie.

W nowych tendencjach światowego muzealnictwa i wystawiennictwa multimedia popadają więc w niełaskę. Dobitym tego świadectwem jest Rijksmuseum III, formowane jako muzeum ostentacyjnie anty-multimedialne. Tendencja ta pojawia się też w opracowaniu wystaw czasowych. Pozbawione aparatu multimedialnego były ostatnio np. wystawy „Leonardo da Vinci” (2011/2012) i „Rembrandt: The Late Work” (2014/2015) w National Gallery w Londynie (przy ich okazji promowano tylko zwykłe, analogowe filmy na National Gallery Channel, w YouTube lub w powszechnym obiegu telewizyjnym). Towarzyszy temu też czasem odchodzenie od oferowania audiobooków.

Brak multimedii w Rijksmuseum III jest więc uzasadniony metodologicznymi i praktycznymi powodami. I chętnie go tam witamy. Jest jednak w tym antymultimedialnym i antydigitalnym rygorystycznym rażące pięknięcie logiczne. Obrona jednorodności i samoistności jawienia się pięknych przedmiotów w ich „aurze” autentyzmu kłóci się z założeniami ekspozycji: historycznym narracji, mającej prezentować dzieje narodowe i społeczne dawnych Holendrów, otwartym dyskursem na ich temat, dyskursem czytelnym i wciągającym uwagę widza (*playful simplicity*). Przedmioty te, arbitralnie pozbawione kontekstu historycznego (*vide* podpisy) i obszernego tekstowego komentarza, nie dźwigają tej narracji. Nie są niczym więcej niż ilustracjami problemów historycznych, a nie komentarzem do nich, nie stawiają pytań ani nie formułują wątpliwości, więc – same w sobie i same z siebie – nie są w stanie podjąć prawdziwej dyskusji z widzami.

Streszczenie: Artykuł omawia założenia ekspozycyjne zmodernizowanego Rijksmuseum w Amsterdamie (2003–2013). Stanowi głos polemiczny i krytyczny wobec tych założeń i sposobu ich realizacji.

Najważniejszym założeniem był „powrót do źródeł” – do patriotyczno-historycznej koncepcji pierwszego Rijksmuseum autorstwa Pierre’a Cuypersa (proj. 1863, bud. 1876–1885); „nowe-stare” muzeum ma być jej kontynuacją dostosowaną do współczesnych potrzeb i założeń muzealnych. W haśle „powrotu do historii” obserwujemy nowe, apologetyczne podejście do XIX-wiecznego historyzmu i patriotyzmu, a właściwie nacjonalizmu. Nowe Rijksmuseum ogłasza się muzeum historii narodowej jako chwały Niderlandów i Niderlandczyków (Holendrów). Rzeczywiście od początku łączyło ono w sobie profile muzeum historycznego i muzeum sztuki. Jednak ideologia ta neguje to wszystko, co stało się pomiędzy pierwszym Rijksmuseum a Nowym Rijksmuseum – długi i głęboki proces modernizacji społeczeństwa, przekształcenia paradygmatu narodowego na obywatelski, kosmopolityzacji i globalizacji. W tym kontekście Nowe Rijksmuseum jest wytworem holenderskiej prawicowej polityki kulturalnej, tworem *stricte* polityczno-światopoglądowym. Proklamuje dążenie do skonstruowania historii narodu, w której sztuka

odgrywać ma jedną z kluczowanych ról, jako ilustracja tendencji historycznych, ale również podstawowy element holenderskiej tożsamości, „holenderskości” w ogóle. Zwłaszcza malarstwo Złotego Wieku, czasów Rembrandta i Vermeera. To powrót myślenia historiozoficznego z XIX i pocz. XX w. o tym, że zarówno Rembrandt, jak i mali mistrzowie są upostaciowieniem „holenderskiej duszy”, czy raczej duszy holenderskości.

Dokumenty Rijksmuseum *Wizja i Misja* narzucają ekspozycji narrację historyczną, rozumianą jako opowieść o dziejach nacji holenderskiej, jej historii i jej sztuki. Dopiero drugie miejsce zajmują „aspekty” europejskiej i azjatyckiej sztuki. Treścią tej opowieści nie jest historia w jej „blaskach i cieniach”, ale wyraźnie akcentowana „gloria narodu”, gloryfikacja historii „narodowej”. Historia i sztuka Holendrów zostaje odseparowana od europejskiej a także oddzielona pojęciowo od cywilizacji azjatyckiej – dzieje kolonizacji wschodnioindyjskiej zostają wydzielone z historii Niderlandów, a historia Holandii z dziejów Azji. I zgodne jest to, niestety, z tradycyjnym, kolonialnym i pokolonialnym dyskursem, który cywilizację „pierwotnym”, „tubylczym”, „prymitywnym” (etc.) odmawiał historii, pozostawiając im tylko estetyczną jakość artefaktów. Wątek ekspansji kolonialnej pojawia się tylko

w ekspozycji w bocznych gabinetach – Nowe Rijksmuseum jest zatem symptomem kulturowego imperializmu kolonialnego. Pogłębia to jeszcze odrębność ważnej kolekcji wystawionej w osobnym budynku – Pawilonie Azjatyckim, w którym ekspozycja nie ujawnia tego, że jego zbiory są w głównej mierze wynikiem kolonizacji w rejonie Indonezji i prób ekonomicznej kolonizacji Indochin, Chin i Japonii.

Ideowy wymiar ekspozycji – koncepcja muzeum narodowego jako muzeum historii narodu – oraz przemieszanie obiektów artystycznych i artefaktów powodują, że pojedyncze dzieło sztuki traktowane jest nie tyle jako przedmiot estetyczny, ile jako wyraz „ducha czasu”, symptom epoki, „dokument” historyczny. Przy tym Nowe Rijksmuseum udaje muzeum kultury wizualnej, w którym rządzi zasada równej wartości poznawczej wszystkich obiektów – to fałszywy pozor, bo eksponowane są głównie dzieła i artefakty najwyższej klasy artystycznej więc i narracja o dziejach *narodu* staje się fałszywa, gdyż obiekty z XVI–XIX w. należą do kręgu luksusowej produkcji dla wąskiej, patrycjuszowskiej i arystokratycznej elity dawnego społeczeństwa holenderskiego.

Choć Rijksmuseum ogłasza się muzeum otwartym, pozwalającym widzowi wybrać różne trasy i poznawać dowolne wątki historii, to jednak na każdej trasie narzuca – poprzez tytuły sal, napisy i podpisy – jedną wersję historii, nie zadaje pytań, nie proponuje alternatyw. Narzuca wykładnię apodyktyczną i nieskłaniającą do jakichkolwiek wątpliwości.

W systemie informacji w salach ekspozycyjnych pominięte są – manifestacyjnie i programowo – multimedia. Ta niechęć do multimedii, digitalnej interaktywności i wirtualności odpowiada takież tendencji w nowym muzealnictwie w Europie i Ameryce. Jej powody są wielorakie. Digitalna wirtualność sprzeciwia się istotnościowo samej prezentacji zabytków historycznych, materialnej historii doznawalnej

poprzez realne przedmioty. Multimedialność ewokuje symulakryzm – historyczne obiekty umieszczone w oprawie multimedialnej same stają się obrazami-symulakrami, takimi samymi jak wszystkie efekty aranżacyjne. Symulakryzacja ekspozycji odbiera historycznemu obiektowi jego sens, jego realny historyczny kontekst, który nadany przez sztukę, arbitralnie i wtórnie, dodatkowo przez aparaturę multimedialną. Multimedialność powoduje absolutną tekstualizację narracji: historia jawi się tylko jako tekst, jako nieciągły zestaw sekwencji, epizodów, wydarzeń i postaci. W muzeach multimedialnych dominuje analiza i rekonstrukcja mitu. Powstaje wrażenie, że narracyjna i mitotwórcza ekspozycja należy do gatunku *historical fiction*. Multimedialność i digitalność zabijają „auratyczność”, efekt „autentyczności” i „oryginalności” historycznego przedmiotu, który zostaje zatracony w erze nowoczesnej technologii i w „cywilizacji reprodukcji”. Multimedialność i multisensoryczność mediów w ekspozycji są symptomami tej ztratności wartości świadczona o historii. Brak multimedii w Rijksmuseum III jest więc uzasadniony metodologicznymi i praktycznymi powodami, jest jednak w tym rygorystycznie rażące pęknięcie logiczne. Obrona jednorazowości i samoistności jawienia się pięknych przedmiotów w ich „aurze” autentyzmu kłóci się z założeniami ekspozycji: historycznym narracji, mającej prezentować dzieje narodowe i społeczne dawnych Holendrów, otwartym, czytelnym i wciągającym uwagę widza dyskursem na ich temat (głoszony w Rijksmuseum slogan *playful simplicity*). Przedmioty te, arbitralnie pozbawione kontekstu historycznego i obszernego tekstowego komentarza, nie dźwigają tej narracji. Nie są niczym więcej niż ilustracjami problemów historycznych, a nie komentarzem do nich, nie stawiają pytań ani nie formułują wątpliwości, więc i nie są w stanie podjąć prawdziwej dyskusji z widzami.

Słowa kluczowe: Rijksmuseum, Amsterdam, symulakryzm, nacjonalizm, muzeum multimedialne, muzeum digitalne.

Profesor dr hab. Antoni Ziembka

Historyk sztuki, wykładowca UW i kurator w MNW; zajmuje się sztuką holenderską XVII w., sztuką niderlandzką i niemiecką XV–XVI w. oraz teorią sztuki od późnego średniowiecza do XVII w.; autor lub współtwórca stałych ekspozycji w MNW: Galerii Dawnego Malarstwa Europejskiego (2012), Galerii Portretu Staropolskiego i Europejskiego (2012), Galerii Sztuki Średniowiecznej (2013) oraz Galerii Sztuki Dawnej (2016); pomysłodawca lub współautor wielu wystaw i ich katalogów; autor książek poświęconych XVII-wiecznej kulturze i sztuce holenderskiej, a także sztuce niderlandzkiej i północnoeuropejskiej XIV–XVI wieku; e-mail: aziembka@mnw.art.pl

Word count: 8 478; **Tables:** -; **Figures:** 21; **References:** -

Received: 06.2016; **Reviewed:** 07.2016; **Accepted:** 07.2016; **Published:** 08.2016

DOI: 10.5604/04641086.1221164

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Ziembka A.; RIJKSMUSEUM W AMSTERDAMIE. HISTORYZM A (ANTY)MULTIMEDIALNOŚĆ. *Muz.*, 2016(57): 249-276

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

THE RIJKSMUSEUM IN AMSTERDAM. HISTORICISM AND (ANTI) MULTIMEDIAILITY

Antoni Ziemba

Institute of Art History, University of Warsaw; National Museum in Warsaw

The Rijksmuseum in Amsterdam experienced three stages of development. These may be roughly put into the following periods: the first Rijksmuseum, 1863–1885; the second Rijksmuseum, c. 1940–1995; and the third (New) Rijksmuseum (Het Nieuwe Rijksmuseum) 2003–2013.

The first was founded in 1800 in the Hague. In 1808 it was moved to Amsterdam, at first housed in the old Town Hall (the Royal Palace), and then in the Trippenhuys. In 1885 the museum was moved to a neo-Renaissance building designed by Pierre (Petrus Josephus Hubertus) Cuypers; the competition was announced in 1863 and it was built in 1876–1885.

The seat of the first Rijksmuseum, which came into existence during the period of the “national rebirth” of the Dutch people, had three symbolic functions. Firstly, it was supposed to be a National Palace of Art and History, which is reflected by the architectural forms of the huge palatial edifice expressed in the stylistics of the Dutch Neo-Renaissance. Secondly, it was a Temple of Art and History, a temple-cathedral with a quasi-church-like structure in the middle part of the edifice which comprised a vestibule (the Great Hall) almost like a porch or narthex, the Gallery of Honour as a great nave with side chapels, and a separate space, like an altar presbytery, to display Rembrandt’s *Night Watch*. The Catholic faith of the designer was also relevant, as indeed the concept of a “museum-national church” itself aroused controversies among contemporary critics and polemicists. Finally, thirdly, the Rijksmuseum was supposed to be and was a temporarily symbolic Gate to the City, located by the southern border of historical 17th–18th century Amsterdam (beyond were only meadows and suburban buildings). Both buildings expressed the old medieval and the 17th–18th century city

within the strong limits of the “emblematic and heraldic” 19th-century “national” architecture creating an axis from the edifice of Industry to the edifice of History and Culture. The second, corresponding gate to the city from the north, from the harbour side, was to have been the edifice of the Central Station (Centraal Station) also erected by Cuypers. The museum was intended to develop the story about the national history of the Dutch by exhibiting art understood as a symptom of history. It combined grand painting with sculpture and several outstanding objects of decorative arts. Backdrops, palms and columns heightened the effect of the palatial interiors, and the stained-glass and frescos in the staircase, vestibule and the Gallery of Honour gave the effect of a sacral interior.

During World War II (when – amazingly enough! – works of art were bought and exhibitions expanded) and in the post-war period until the 1990s, i.e. during the second Rijksmuseum, far-reaching changes were introduced and serious problems arose. The building started to pose problems and its technical condition worsened. A thoroughfare passage along the edifice’s axis, underneath the Gallery of Honour, was degraded as it was transformed into provisory exposition rooms. There was no functional entrance or hall, nor any adequate space for storing the art works, nor for the collection which was being developed; and this problem only deepened with time. New interior divisions were thus introduced, and courtyards were built with makeshift exhibition compartments. As a result of these changes and renovations, the exhibition space lost its clear outline, a real maze was created, and visitors got lost inside the museum. According to the new aesthetics of international modernism, the

expressive decor and architecture dating from the Cuypers period were outworn and crushed the exhibited works. In an attempt to change this, the 19th-century frescos and decorations were painted over, thus creating austere interiors with white walls. What was of greatest importance was a change to the narration's concept in the 1950s-1970s. Cuypers' history of the nation was replaced with a history of styles, of artists and artistic schools; in brief, an evolutionary history of art. It was convenient to present it in separate fields: the history of painting, the history of sculpture and artistic craft, each individually. The exhibition was thus divided into a grand gallery of 16th-17th century painting, which was mainly housed on the second floor and in the Gallery of Honours, and a smaller gallery of sculpture and craft on the first floor which was complemented with specimens of the Late Middle-Ages and Early-Renaissance Dutch painting.

In 2003, when the New (third) Rijksmuseum started operating, the subdivisions were got rid of and the previous narration was demolished, and the process of modernisation was started. This was the entire reconstruction and conservation reconstruction of the main historical building and side buildings. At first it was planned to take five years, but it lasted ten. The grand opening took place in 2013, on 13th April – the Day of the Queen's Birthday (*Koninginnedag*, a Dutch national holiday). The work cost many times the projected cost and amounted to €375 mln, of which €45 mln came from sponsors – obviously the “national” ones as they (falsely) presented themselves: Philips, ING and BankGiro Loterij. The rest was provided by the state within the framework of government funds, the so-called Millennium Gift. Within eight months of its opening, the museum had been visited by 2.2 mln visitors, whereas before, in the years 2003-2013, when only a makeshift exhibition depicting a selection of the most valuable works in Prince Philip's Wing (*Philipsvleugel*, nowadays a wing to house temporary exhibitions), the visitors amounted to only 8.5 mln, or around 800,000–900,000 visitors a year. So this did not represent a sharp increase in visitors' interest. The enormous costs of the New Rijksmuseum are explained not by the income from tickets but from the annual GDP it brings Holland each year, which is supposed to amount to €5.5 bn. However, it comprises all income from tourism in Holland if the tourist was in Amsterdam, in other words what he/she spent in each museum, in the Concertgebouw, all the cultural institutions, but also the Red Light District, the cafés and bars and hotels. He/She might have come exclusively for a football match, but the Rijksmuseum will still count their share in the public GDP, as the Rijksmuseum allegedly generates the flow of tourists to Holland!*

The new Rijksmuseum exhibits a total of 8000 objects out of the collection of one million, which means that a drastic reduction has been made in comparison with the second Rijksmuseum. It was the result of long-term negotiations, actually a fierce fight between the coordinator of the new exhibition and the collections' curators. The objects on display date from 1200 to 2000. The exhibition space has remained the same at 14,500 m² (for comparison, the Grand Louvre measures 60 000 m²). Theoretically, for pure

statistical purposes, one object has the right to occupy 1.8 m² of surface.

The new shape of the third Rijksmuseum was created by two Spanish architects, Antonio Cruz and Antonio Ortiz, and the famous French designer Jean-Michel Wilmotte. The tandem of two Antonios has been operating since 1971. They both graduated from the Escuela Superior de Arquitectura in Madrid. Their most renowned work, apart from the Rijksmuseum, is the Nuevo Estadio Atlético de Madrid – a football stadium planned for 2017 with the idea of Madrid becoming an Olympic venue in 2020 or 2024. Their other projects include the main Santa Justa railway station in Sevilla (1991), a bus station in Huelva (1994), the Cartuja stadium and a public library in Seville (1999), the Spanish Pavilion for Expo 2000 in Hanover, an SBB railway station in Basel (2003) and a communal stadium in Madrid (2012). Jean-Michel Wilmotte became famous as a designer of part of the new Grand Louvre: Aile Richelieu, Aile Rohan, Pavillon des Sessions (1993–2000), Département des Arts Premiers (2000); of the Museum of Islamic Art in Doha in Qatar (2008), three new galleries (*Galerie des Impressionnistes*, among others) in the Musée d'Orsay in Paris (2012), and the Plains Indians Exhibition in the Musée du Quai Branly in Paris (2014). Both the architecture of the design by both Antonios and the scenography of the display and the exhibition system by Wilmotte are extremely beautiful, exceptionally noble and effective, without exaggerated spectacle, *grandiosità* or grandiloquence, without any trace of aesthetic mannerism. Splendid settings for beautiful objects; and even though their accumulation in this fine architecture and scenography (as will become clear) brings some risk to the museum's ideological message, the Rijksmuseum is proof of the greatest aesthetic subtlety.

The third Rijksmuseum redefines its position within the boundaries of the city, in both real and symbolic topography. The last century brought a dramatic change of situation. Soon after the opening of the old Rijksmuseum, new surroundings extending southwards were created – a luxurious residential district was set up here, and the huge Museumplein park and square was created and surrounded by edifices of cultural facilities: the Concertgebouw (1888), the Stedelijk Museum (1895), the Van Gogh Museum (1973, new wing 1999). In 1896 this area was incorporated into Amsterdam. The former Rijksmuseum remained open towards the old town (which is where the entrance for visitors was) but closed from the side of this new urban space, but the New Rijksmuseum opens in this direction. We may speak about a symbolic reorientation of the building – its southward orientation has become as important as the northward one. In the post-war period, and especially in the 1950s and 1960s, the Museumplein became a public social place, a kind of urban meadow-forum; it was here that the young gathered in order to have fun and drink beer, it was here that popular events took place. The creators of the third Rijksmuseum decided to make use of this important field for the Amsterdammers' informal social activity. They proposed a concept of the square as a foreground to the museum, also accessible from the south through a modernised passage along the building's axis. It was supposed to blur the line between the museum and the city, both architectonically and socially (i.e. the cultural events on the square). However, the idea was not as

* Data presented in the article come from a website of the Rijksmuseum, its annual reports and occasional publications.

pro-social from the very beginning as one might think. The original design implied placing the main entrance to the museum in the thoroughfare passage underneath the edifice and eliminating all the traffic there, including liquidating the cycle path. This resulted in harsh social controversies, accusations of arbitrary decision-making without consulting inhabitants and ignoring their needs, of dividing the urban space in two, and the arbitrary “museumisation” of its living space. For a moment, the Rijksmuseum became a synonym of the violence of authority over the lives of inhabitants of Amsterdam. The strike was effective, and it was necessary to change the project thoroughly in accordance with “the will of the people”, leaving the cycle path under the building. Fortunately, the cyclists won.

The most important assumption of the 2003–2013 renovation was “a return to the roots” – to the patriotic and historical concept of Cuypers; the “new-old” museum is supposed to be a continuation of this idea, adapted to contemporary needs and the museum’s principles. Even the obligatory route (necessary in the present spatial communication) through the exhibition rooms makes this idea clear. From the passage on the ground floor, through the staircase and vestibule on the first floor to the grand Gallery of Honour, the “presbytery” or “choir” of which again houses Rembrandt’s *Night Watch*. On the way, one has to admire the meticulously renovated stained glass and frescoes from the times of Cuypers. Only then can we freely move to the next galleries on the other floors.

In the idea of “a return to the roots” we may observe a new and apologetic approach to 19th-century historicism and patriotism, *de facto* nationalism. A dozen years ago, the open ostentation of such a nationalistic approach was not possible in Holland, and even if only drafted, it was done so extremely shamefully and shyly. Now the new Rijksmuseum is being promoted as a museum of national history, understood as praise for the Netherlands and the Netherlanders. In reality, from the very beginning it combined the profile of a historical museum with that of a museum of art. However, this ideology contradicts everything that happened between the first Rijksmuseum and the New Rijksmuseum – the long process of modernising society, transforming a national into a civic paradigm (actually more in accordance with the tradition of Dutch society of the 17th century), of cosmopolitanisation and globalisation. And it is rather not a coincidence (it most certainly is not!) that the modernisation of the Rijksmuseum in the years 2003–2013 fell under the governance of the central and right-wing parties, under the conservative and liberal Prime Ministers Balkenende and Rutte. In this context the third Rijksmuseum is a product of Dutch right-wing cultural politics, of a purely political world-view.

With this view, it proclaims the desire to construct the history of a nation in which art is to play a key role, as an illustration to historical tendencies, but also as an essential element of the Dutch identity. The essence of “Dutchness” in general is to be their art, mainly paintings, those of the Dutch Golden Age, the times of Rembrandt and Vermeer in particular. It is a return to the historiosophic way of thinking from the 19th and the beginning of the 20th century (Conrad Busken-Huet, Peter Lodewijk Muller, Petrus Johannes Blok, and later Frederik Schmidt Degener and Johan Huizinga), that both Rembrandt and the lesser masters are materialised

forms of the “Dutch soul” or the soul of Dutchness, and constitute what is the best in the history of the Dutch. It is like saying that “Germanness” expressed itself in its philosophy and music, the “Polishness” in its dramatic literature, “Italianity in opera and of course in cuisine (I am deliberately exaggerating!).

We read the need for constructing history in the *Vision* and *Mission* – the programme documents of the museum. The *Vision* is one sentence long: *The Rijksmuseum links individuals with art and history* – a typical vague platitude for the vision of today’s museum. However, significant that it does not mention the history of art but separates art and history – placing them on the same level.

The *Mission* is more clearly defined: *At the Rijksmuseum, art and history take on new meaning for a broad-based, contemporary national and international audience. / As a national institute, the Rijksmuseum offers a representative overview of Dutch art and history from the Middle Ages onwards, and of major aspects of European and Asian art. / The Rijksmuseum keeps, manages, conserves, restores, researches, prepares, collects, publishes, and presents artistic and historical objects, both on its own premises and elsewhere.*

The last sentence is not problematic, of course; although it may be worth paying attention to the distant position of the research activity connected with the traditional ethos of a museum curator. The depreciation of this ethos will be exposed later. The first two sentences are more important. They impose a historical narrative, understood as a story about the history and art of the Dutch nation, on the exhibition. The “aspects” of European or Asian art (no longer history but art exclusively) are relegated to second place. The history and art of the Dutch – starting from the Middle Ages (which itself is quite odd as there was no Dutch nation back then, nor even a defined ethnic or cultural community) – is separated from the history and art of Europe. Dutchness *versus* Europeanness, or universalism. What’s worse, Dutch history and art are separated from that of Europe and conceptually kept apart from Asian civilisation; the history of East Indian colonisation is isolated from the history of the Netherlands, and the history of the Netherlands from the history of Asia. Regrettably, this is in line with the traditional, colonial and post-colonial discourse which deprived “aboriginal”, “native”, “primitive” etc. civilisations of their history, leaving them exclusively with the aesthetic quality of their artefacts, allegedly functioning outside history. The thread of colonial expansion is indeed present in the exhibition but only in side galleries whereas the thread of maritime glory and sailing and trading overseas prevails in the main rooms of the gallery. The New Rijksmuseum is therefore – I will repeat it again as an overstatement – a symptom of iconic colonial imperialism.

However, let us return to the historicism in the museum’s narration. The history is “told” by paintings and artefacts selected not because of their artistic value but with a view to illustrating specific historical topics. This is expressed by the rhetoric of the rooms’ and objects’ descriptions as well as the rooms’ thematic order (cf. the layout of the Gallery of the Golden Age on the second floor, which is described later). The ideological dimension of the exhibition – the concept of a national museum as a museum of the history of the nation – as well as the relocation of artistic objects and

artefacts cause any given individual work of art to be considered not as an aesthetic object but as an expression of the “spirit of the age”, a symptom of the era, a historical “document”. In a way, by focusing on the educational role of the museum as an instrument of historical propaganda, the third Rijksmuseum pretends to be a museum of visual culture (Visual Culture Studies) which is ruled by the principle of equal cognitive value of all objects – a false pretence, since it is mainly works and artefacts of a superior artistic class which are exhibited – the foremost paintings and sculptures, the most skilful crafts and the costliest ship models. As a result, the narration concerning the fate of the *nation* becomes false itself, as the objects from the 16th to the 19th centuries are luxury products for the narrow, high patrician and aristocratic elite of old Dutch society.

The content of this exhibition story is not only the course of events and historical phenomena, it does not tell the light and dark sides of the history, but clearly emphasises the “nation’s glory”, a glorification of the “national” history and – as has already been pointed out – the shameful threads of colonisation, the slave trade, the systems of slave labour in the early-capitalist 16th-17th centuries in production, etc., have been moved to side galleries.

The directors, programmers and creators of the exhibition, in advertising materials and in YouTube videos, repeat the preset slogans of the narration. First and foremost: *history linked with art; the national history* (cf. the Museum’s Mission: **Dutch art and history from the Middle Ages onwards**); *restoring the Rijksmuseum to the Dutch*, i.e. restoring them their (national) history. What’s more: *playful simplicity* – funny and intriguing simplicity – as well as a *museum “open” for visitors* (Dutch visitors and foreigners, as stated in the Mission).

A *playful simplicity* – one might say: “Yes, sure!” since the museum addresses the general public. However, on second thoughts, there are some doubts. Was the history of the Netherlands and Holland alone really so simple? And can it be told in simple terms? Is the narration developed in the exhibition rooms really so simple? Isn’t it necessary to know Dutch history well to understand it? And secondly: is art in Dutch history really so simple as to neglect meanings, contexts and interpretations when talking about it? And what is so intriguing – so *playful* – in its simplicity, i.e. in the simplified knowledge? As we will see later on – in the description of the system of label captions – the commentaries in the Rijksmuseum galleries (as with Vermeer) tend to be so simplified that they become boring. Simple captions – pale and meaningless works of art.

An “open” museum? Is it really...? Theoretically, instead of one fixed route, the new Rijksmuseum offers thematic rooms and galleries. It provides complete freedom of choice, and the possibility of shaping the visitor’s own and individual interests should predominate. The lack of the museum’s oppressiveness towards its visitors is demonstratively declared. At the same time, going from the thoroughfare passage and the atriums, through staircases and a vestibule to the Gallery of Honour is obligatory, and the other routes are also characterised by arbitrary (chronological) directions. In this layout one may observe an adaptation to the requirements of mass tourism and the way in which museum collections are appreciated – most visitors do not stick to any of the

prepared alternative routes (since they have no time), they just rush to the *Night Watch* in the Gallery of Honour. Others may choose optional alternative routes. In fact, it is not an open museum, as each option on each route imposes one version of history, one reading, it does not ask questions or propose alternatives. It proclaims: it was as we show it. In successive rooms and studies we may read each time in the names of the interiors, inscriptions and captions a declarative interpretation which is apodictic and not thought-provoking. Here it is, a discourse of intellectual and historiographic violence, which does not allow objections or hesitations, but is simply done to the visitor. Here it is, the Rijksmuseum as a dominating cultural institution, because of its position (and financial possibilities, as well as the power of the educational and promotional machine), appropriates the idea of history and the idea of nation.

Shouldn’t all of that be considered simply in terms of the consumerism of culture, regarded as a tourist product, *easy, light and pleasant to digest* (*playful and simple*), or even in terms of the “McDonaldisation” of culture? I am not very sure about that, but I suspect it is.

* * *

Let us follow one of the suggested tours.

At the beginning, the route covers the essential items for everybody. At first, a thoroughfare passage with glass walls with revolving doors and lifts. Those are the entrances to the museum which flank the passage and lead to the atrium courtyards, covered with a glass roof and lit with lamps placed on an effective grille construction. The first atrium houses an information point pylon gates in front of the entrance to the galleries, an exhibition of 19th-century bronze casts of ancient and Early Modern sculptures (almost like Cuypers’ times). The second atrium houses a café-restaurant, on the lower level a gift shop pretending to be a bookshop, further a proper bookshop on a lowered ground floor. In the spatial hierarchy of those functional rooms, it is impossible not to notice the reversal of the order from before consumerism: science and knowledge, tourism, culinary consumption. In between the atriums one may find a vast and low passageway with the ticket offices and cloakrooms. It is where women queue for the toilets and men enter them freely – this prosaic but fundamental problem of function has not been smoothly resolved (but is there any museum in the world that has managed to do that?). In this light, this **modern** museum (as it proclaims itself in their advertisements) is neither modern nor postmodern, it still remains patriarchal. And that is something which is neither funny nor marginal.

The first atrium leads us – by lift or via the sumptuous staircase – to a vestibule (the Great Hall) on the first floor, from which we enter the Gallery of Honour. Here we admire a canon of Golden Age painting of the 17th century. This is supposed to be the measure of all things exhibited in the building. It is intended to express everything that is the most “Dutch”. Not the late-medieval sculptures of Adriaen van Wesel or the 20th-century works by Mondrian or Rietveld.

At the end of the Gallery we enter an “altar presbytery” with the *Night Watch* by Rembrandt – not, however, installed as it was originally – as extended to the floor, i.e. the level of the visitor – but hung with the leaning upper edge, i.e. in

accordance with the 19th-century tradition. And one no longer knows what the subject of the exhibition is: Rembrandt's painting itself or the historical exhibition and the cult of "the very Dutch Master" in the 19th century. It appears that the second which is again a manifestation of an apologetic neo-historicist attitude.

Rembrandt's painting is set together with civil guard portraits by other painters. At the back, behind Rembrandt's "sanctuary" is an entirely separated, invisible gallery, thus unvisited by the hordes of visitors, of 17th-century sculpture, mainly terracotta *modelli* and *bozzetti*.

It is possible to proceed freely after the "sanctuary", come back to the atrium at the entrance and choose one of the galleries or go to the sides, to the right or to the left – to the Gallery of the 17th century. The fact that the presentation of the Golden Age is held on the same floor as the Gallery of Honour is logical – both places present the world of Rembrandt, Vermeer and other Dutch masters. The exhibition on the this floor continues a display of the canonical content of the Gallery of Honour, but it also reflects the arbitrary (not necessarily incorrect) choice of emphasis which is placed, as I have already mentioned several times, on the glorification of the 17th century as a glorious epoch for the Netherlands and the Dutch.

So let us choose this route. The sequence of thematic rooms and studies is as follows. In the first wing: 1) William I, Prince of Orange, the birth of the Republic and mannerism in art; 2-3) the *Kunstkammer* and mannerism tapestries cabinet; 4) the flow of the Flemish into the Republic, and Flemish influences on economy, politics and art; 5) Hugo de Groot and the dispute between remonstrants and anti-remonstrants (Arminians with Gomarists); the epoch of Johan van Oldebarnevelt and Maurice of Orange; 6) Hendrick Avercamp and realism in art; 7) the cabinet of prints and drawings from the first half of the 17th century; 8) young Rembrandt and his time, the rule of Frederick Henry, Prince of Orange; the Peace of Münster 1648; 9) the history of early overseas expansion, landing on the New World; 10-14) cabinets with drinking vessels and cabinet painting. Then there is a break and a thoroughfare passage to another wing on the other side of the Gallery of Honour, but in a way that – if one wants to stick to the chronology of narration and numbering of rooms – one needs to pass through the gallery again. The sequence of presentation is not continued to the front, behind the vestibule, but to the slant, on the other side of the Gallery of Honour. Here are other topics: 15) a historical model of the *William Rex* ship from 1698 and the power of the Dutch war fleet, especially during the Anglo-Dutch wars; 16) the Numismatic Cabinet; 17) Jan Both and Italianised landscape; 18) the sculptor Artus Quellinus and the decoration of the townhall in Amsterdam (partially shown in the gallery of sculpture behind the *Night Guard*), portraits by Bartholomeus van der Helst; 19) a luxurious urban house and its furnishings; 20) *poppenhuizen* – doll houses; 21) another cabinet of prints and drawings, this time from the second half of the 17th century; 22) the era of Wilhelm III of England and ceramics from Delft; 23) the French in the Republic and the influence of French court culture; 24-28) small sculptures and cabinet paintings from the second half of the 17th century. As results from this cursory review, the discourse of political, social and economic history is mixed

and interwoven with segments of Dutch art history. A question arises: is such a vision of narration comprehensible to the average audience...? And if it is, then to what extent?

As for the model of the *William Rex* ship, it numbers among the audience's favourite exhibits (as we may judge by the frequency of its bookmark on the museum's website and posts on Facebook or Twitter), the same as the real plane exhibited in the 20th-century gallery, which exceed works by Mondrian, van Doesburg or Rietveld in popularity. Apart from the *Night Watch* by Rembrandt, they are the most recognisable images from the Rijksmuseum, something like an Amsterdam equivalent of the trifecta must-see in the Louvre: the *Venus de Milo*, the *Nike of Samothrace* and the *Mona Lisa*. These Rijksmuseum's hyper-exhibits beat everything else, even Vermeer, in popularity. And another rhetorical question: is this an unreal (and maybe even a created) triumph of the needs and goals of commercial tourism?

In those rooms we watch everything together: paintings, sculptures, decorative panels and reliefs, pieces of furniture, maps, ceramic and glass vessels, Delft "porcelain" (Delft faïence ware), specimens of the goldsmith's art, prints and weapons. Those are effective combinations and very suggestive in imagining this colourful period. And at the same time, as has already been stated, they constitute objects of the greatest artistic merit, skilful and costly, and always outstandingly beautiful. Thus, this blend of materials, techniques and types, formats and scales, fractures and shimmers has its sense – both historical and aesthetic, but it provokes a kind of an onrush – an onrush of emotions and a spatial onrush of objects. I have already mentioned that each exhibit has only 1.8 m² of surface. There is very frequently little space between display cases or between them and paintings on the wall, sometimes even less than the 1.5 m which is required by law for safety reasons. It is therefore not possible to study those works without seeing their pushy neighbourhood. In this case, such a reception was ruled out from the beginning, together with the establishment of a narration based on history and not art history. It was a conscious choice – maybe good, maybe bad, but a conscious one. Unfortunately, those historical contexts of various neighbouring works sometimes do not harmonise, and sometimes even clash with one another. When – as in photograph 15 – a happy drinker-violinist from the Gerard von Honthorst painting is holding out a challenge towards the visitor, as if he was raising his glass or offering a toast, and the visitor has behind their back a magnificent vessel by the famous goldsmith Adam van Vianen, he/she may come to the (false) conclusion that they were used exclusively for drinking. After all, they were only signs of great splendour, court jewels of the patrician table culture, decorative objects and symbols of power and wealth – but certainly not utilities. A disastrous misunderstanding...

And one more thing. An accumulation of display cases, necessary when exhibiting numerous small and delicate objects of artistic craft, result in subsequent glass layers overlapping one another in the eyes of the visitor who is looking into the room. It distracts the eyesight and attention. Even though Jean-Michel Wilmotte designed the displays to stand much higher than eye level, this effect of overlapping glass panels remains visually disturbing.

Now comes a choice of galleries on different floors whose vertical order is not chronologically consistent (the result of

placing the 17th-century gallery in the *piano nobile*, at the sides of the Gallery of Honour). Thus, the storey below, on the first floor, presents the history and art of the 18th and 19th century while the 20th century is shown only in the attic. At that level, there is no passage between the over-atrium wings, which provokes a very mechanic and arbitrary division of the narration into two periods: 1900–1950 and 1950–2000, as if there was any real chronological separation (which WWII was not, either politically or culturally). In turn, a basement in one wing houses chronologically the earliest gallery of the Middle Ages (mainly the 14th-15th century) and the Renaissance (mainly the early period) art, which is rather a conventional (albeit very beautiful and interesting!) exposition of art, not only of Dutch, but also French, Franco-Flemish and to a significant extent also Italian, than a presentation of history.

The second wing of the basement houses the so-called special collections, and the exhibiting rule has been changed – an accumulation of weapons, ship models, ceramics, glass, gold- and silverwork, musical instruments, costumes and fashion specimens are shown without distinction in these mass objects on the walls or separate display cases.

Another important collection of the Rijksmuseum is exhibited in a separate building, with a distinct form and another display conception – in the Asian Pavilion. This distinctiveness is symptomatic. It is characteristic of a new (?) right-wing and conservative worldview of (a part of) Dutch society. And to some extent safe for its identity, as it safely separates the problem of old colonialism and its long-term consequences from the mainstream of history as revealed in the main building. Both histories – that of the nation within the borders of its historical country and state (the Republic of the United Provinces, and later the Kingdom of Netherlands) and the fate of its colonial expansion – are to be kept apart. The Asian Pavilion's separation, however, was supposed to be a specific anti-colonial gesture: *We, the Dutch, do not incorporate those collections into the main exhibition as we respect diversity and independence of other colonies*. But as such, it does not reveal the way in which these “oriental” collections happened to be in Holland and Amsterdam, and does not reveal the fact that the collection is mainly the result of colonisation in Indonesia and the attempts at the economic colonisation of Indochina, China and Japan. To be brutally honest, the Pavilion is for the Asians, the main building is for the Dutch (and “white” tourists). After all, the Asians are not “really” Dutch even though the Indonesians constitute a considerable and important part of today's society in the Netherlands. The Asian Pavilion – again – is outstandingly beautiful in terms of its architecture and art of exhibiting. Although infused with the beauty of great aesthetic refinement, ideologically it is very controversial.

* * *

Let us come back to the main building and its historical narration, for which a new visual identification (by Irma Boom) was devised and a special font, called “Rijksmuseum” (by Paul van der Laan from the Bold Monday company) was introduced. What was the point, if within the system of captions and inscriptions in the galleries there was a rupture in the logic of narration – a story about history? With an

admirable consistency towards the exhibition assumptions, the need for any comments explaining historical contexts was rejected.

The scheme of the labels is as follows: first, there is information: what is it? i.e. the title; then – the author; then – when and where a given object was executed: centre, date; then – from what: material, technique and dimensions. Underneath there is a descriptive text. At the end, at the bottom of the panel – how the piece was acquired, and the inventory number. This scheme, with its reversal of the common author/title sequence, is characteristic since it shows that it is not about the history of styles, artistic execution (the history of art) but about the history of the objects, which develops the lines of political and social history, the “national” history of the Dutch. The label captions need to meet two essential requirements: firstly, they can only be a maximum of 60 words in length; secondly, they need to deal exclusively with what is currently in the painting or the object. They cannot provide any outside context of the object, but merely describe their content. An example panel under *The Milkmaid* by Johannes Vermeer (I provide only the English version, but the captions are of course bilingual, in Dutch and English): [il. 20]

The Milkmaid / Johannes Vermeer, c. 1660 / Oil on panel, 45.5cm × 41cm

A maidservant pours milk, entirely absorbed in her work. Except for the stream of milk, everything else is still. Vermeer took this simple everyday activity and made it the subject of an impressive painting – the woman stands like a statue in the brightly lit room. Vermeer also had an eye for how light by means of hundreds of colourful dots plays over the surface of objects. Underneath there are the provenance and inventory data.

This type of extra-contextual information, in this and many other cases, is useless. Somebody (a museum curator, together with an educator) describes to a visitor exactly what they may see themselves. They describe the evident visual reality – that what we are just seeing: *A maidservant pours milk, entirely absorbed in her work. Except for the stream of milk, everything else is still. Vermeer took this simple everyday activity and made it the subject of an impressive painting – and so on*. But the visitor may see all of that for themselves and know from the painting, so what is the point of describing it? This type of text treats the visitor, colloquially speaking, like a moron, a blind simpleton; what's more – in this seemingly non-oppressive and “open” museum – it is just oppressive, as it imposes the way of looking at an object and its apperception.

The rule of non-contextualised description is even more pointless in the case of the 17th-century doll houses so popular among visitors. [il. 21] For example, we read:

Dolls' house of Petronella Dunois, anonymous, c. 1676

Various objects in this dolls' house are marked with the year 1676, which was probably when it was largely completed. It was made for Petronella Dunois (1650–1695), a wealthy orphan who lived with her sister in Amsterdam. The dolls' house contains a peat loft, a linen room, a nursery, a lying-in room, a reception room, a cellar, a kitchen and a dining room.

As a result of this rejection of historical context, the most important and interesting – facts remain unexplained: that

they were the costliest art objects in Holland in the 17th-18th century (ca. 30–50,000 Dutch guilders); that they were commissioned by adult women, already married and members of the highest and the richest elite of the Dutch patriciate; it does not explain why their execution took a dozen years (because those women equipped them in micro-appliances and micro-paintings for years); why some of them are inhabited by figurines and others are not; or what their purpose was (never to be played with, but as objects to execute and demonstrate female power in the house).

The scheme imposed on curators by top-down decisions from the department of communication with visitors (of promotion and education) eliminates the traditional role of a curator as an intermediary, interpreter, lecturer and exegete of a work of art. He does not decide on what might interest the visitor. The departments of promotion and education and the management take the lead in such matters.

The system for informing about the exhibition rooms manifestly and deliberately ignores multimedia. There are no computer screens or other elements of digital content in galleries. The only things allowed are applications to be downloaded for private tablets, smartphones and iPads. The exception to this anti-multimediality and anti-digitality are the computer screens in some of the rooms housing special exhibitions, where the significant accumulation of exhibits makes it impossible to provide separate panels for individual objects, and it has been necessary to use their identification and descriptions in computers. The second exception are the holograms in the room with ship models, which recreate the movements of the action figures of sailors and crews.

Where does the decision to reject multimedia delivery come from? It does not come as a shock, and may even be greeted with praise – we Poles, in particular, who got into multimediality and interactivity with enthusiasm, and after a 30-year delay. I will just recall that our new multimedia and staging museums, such as the Warsaw Rising Museum, the Fryderyk Chopin Museum (analogue and multimedia), the Copernicus Science Centre, the POLIN Museum of the History of Polish Jews, the Museum of Warsaw Praga – a branch of the Museum of Warsaw (analogue and multimedia), the Museum of Polish History (under construction); in Gdańsk: the Museum of World War II and the European Solidarity Centre; the Historical Museum of the City of Kraków together with its branches: the *Rynek* Underground and Oscar Schindler's Factory; as well as the *Przełomy* Centre of Dialogue in Szczecin (analogue and multimedia); the *Porta Posnania* Interactive Centre for the History of Ostrów Tumski (ICHOT) in Poznań; the "Mill of Knowledge" Modernity Centre in Toruń; the Mining Industry Museum in the Historic Silver Mine in the Tarnów Mountains; the Multimedia Museum on the Cliff in Trzęszacz; the Interactive Museum of the Teutonic State in Działdowo; the "Kotłownia" Interactive Museum of the Central Museum of Textiles; the Multimedia Museum in Opole Lubelskie; the Glass Heritage Centre in Krosno; the Nature and Forest Museum of the Białowieża National Park in Białowieża, and many more. These clearly predominate over the new or projected "analogue" museums, such as the Silesian Museum in Katowice, the Wrocław Contemporary Museum; in Cracow: the MOCAK, the National Museum and its branches: the Bishop Erazm Ciołek Palace and the European Centre of Polish Numismatism in the Czapski

Museum; in Warsaw: the Contemporary Art Museum, the new galleries of the National Museum: of Medieval Art, the Faras Gallery, of 20th-21st century art, a future gallery of ancient art; and finally the Museum of Warsaw.

Besides, the reluctance of the Rijksmuseum to embrace multimediality is not extraordinary in the West. Let's mention some more of the outstanding new "analogue" museums in the world: the Grand Louvre in Paris; the Louvre-Lens; the Louvre-Abu Dhabi in Dubai (planned as "analogue" exposition, only with the accompaniment of some multimedia); the Musée du Quai Branly in Paris; the Staatliche Museen in Berlin: the Bode-Museum, the Altes Museum (Antique Collection), the Neues Museum (the Ägyptisches Museum); the Jüdisches Museum in Berlin ("analogue" with some multimedia); the New Museum in New York. And it is not true that multimediality is essential in museums of (pure textual) content – the historical museums so allegedly doomed to virtuality – and museums with artistic collections have the luxury of not using it as they display attractive works of art.

To my mind, the intentions of the creators of the non-multimedia and non-virtual Rijksmuseum, even if they have not been expressed in a separate manifest, are the following. Digital virtuality significantly contradicts the very presentation of historical items, of material history experiences by real objects. These, if they are in a multimedia exhibition, get lost in a crowd and under the pressure of multisensory and persuasively prepotent virtual perception. A constructed virtual reality hides the historical, material and subject-matter history. It becomes something invalid and unreal – the material testimonies of history give way to created feelings. Multimediality evokes "simulacrum". The borders between an object and its *simulacrum* – reproduction, imitation, reconstruction, visual replacement (to quote the famous term by Jean Baudrillard from his book *Simulacres et simulation*, 1981) become blurred. Simulacra are images deprived of their meaning, which exist for the sake of existing. Multimedia museums constitute an exhibition of simulacra. And real historical objects framed in multimedia become images-simulacra, the very same as other effects of decor. Is this how exhibition elements, including historical objects in historical museums, should function?

The next step is the decontextualisation of narration about history. The simulacration of an exhibition displays a lack of faith in the persuasive power of historical objects. They are deprived of their historical sense, their real historical contexts. They become mythical, legendary, anecdotic, episodic objects in history, ripped away from their fate. They are provided with a context in an artificial, arbitrary and secondary way, moreover, this is done from the outside, and by means of multimedia appliances.

Multimedia provokes the complete textualisation of narration: history is exclusively perceived as text. Even the graphic narrations in the exhibition suggest a graphic story. Narration by means of images and texts corresponds to a narratological concept of history – it turns history into story-making, history is treated as a plot, continuous and uninterrupted. And creating history as ceaseless, evolutionary, linear, as something developing during the course of events and processes, is in fact a myth-creating activity. History is neither full nor smooth; it is preserved in pieces, remains and secondary memoirs. History shown in such museums imitates continuous narration, while

in reality it is an incomplete set of sequences, episodes, events and people. There is a contradiction between the structuralist narratology by Claude Lévi-Strauss, and history as a chaos of “scintillae” by Walter Benjamin. Multimedia museums are dominated by Lévi-Strauss’ analysis and the reconstruction of the myth (the best examples in Poland are the POLIN Museum and the Warsaw Rising Museum). There is an impression that such narrative and myth-creating exhibition belongs to the genre of historical fiction.

Multimedia and digitality kill “aurativity”. They ultimately kill the *aura* – in Walter Benjamin’s terms, the effect of “authenticity” and “originality” of the historical objects, which is lost in the era of cutting-edge technology and the “civilisation of reproduction”. The multimedia and multisensory of the media within an exhibition are symptomatic of this loss of value of historical testimony.

Multimedia, interactive, multisensory and virtualised museums have been spoken ill of for a long time. Here is a short but expressive view by Glenn Lowry, Director of the MoMa in New York from 1997: “a noisy, cacophonous entertaining spectacle where everybody is having fun”. In a similar vein, the architecture critic Victoria Newhouse (*Towards a New Museum*, 2006): “Entertaining may constitute a desired alternative for a museum-mausoleum but with an inappropriate approach it may fast become an ordinary consumerism which destroys art.” It is characteristic that Polish opinions differ completely and offer apologies for the idea of multimedia. Such opinions have been expressed by Michał Niezabitowski, Director of the Historical Museum of the City of Kraków and its branches, the *Rynek Underground* and *Oscar Schindler’s Factory*, who talks about his new museums as follows: “When creating the exhibition, we decided to consistently subordinate it to one word – narration. The artefact has become its actor which, together with the scenography, multimedia and choreography of sound and movement, creates a great drama show.”

Museum professionals, museologists and curators point out one more aspect: the modernity of multimedia

technology is short-lived, it gets old very fast, deactualises fast and becomes anachronistic. Helen Featherstone (*Content and Visitor Research*, 2015) says: “A museum cannot base its attractiveness on touch screens, in the times when the majority of visitors have their own in their pockets. It should attract with something material and unique which cannot be found elsewhere, and the usage of new technologies may of course enrich and diversify the message, but it should not be the goal in itself.”

In the light of these new trends in worldwide museology and the art of exhibiting, multimedia has fallen from grace. The third Rijksmuseum is a great example, formed as a visibly anti-multimedia museum. This tendency is also visible in the temporary exhibitions; for example, those deprived of multimedia include “Leonardo da Vinci” (2011/2012) and “Rembrandt: The Late Work” (2014/2015) in the National Gallery in London (during those exhibitions, only analogue films on the National Gallery Channel, on YouTube and on common television coverage were advertised). It is sometimes also accompanied by a withdrawal of the availability of audio-books.

The lack of multimedia in the new Rijksmuseum is thus justified by methodological and practical reasons. Nonetheless, there is a glaring logical crack in this rigour. The defence of the disposability and autonomy of the magnificent objects appearing in their “aura” of authenticity contradicts the exhibition’s assumptions: the historicism of narration which is intended to present the national and social history of the historical Dutch people with an open, legible and appealing discourse about them (*playful simplicity* – one of the slogans proclaimed in the Rijksmuseum). Those objects, arbitrarily deprived of their historical context and their vast textual commentary, will not bear this narration. Nothing remains but illustrations to historical problems, without any comments upon them; they do not ask questions or express doubts; consequently, they are unable to enter into a genuine discussion with the visitors.

Prof. Antoni Ziemba, PhD

Historian of art, professor at the University of Warsaw and a curator at the National Museum in Warsaw; he deals with Dutch 17th-century art, Dutch and German 15th-16th century art and art theory from the late Middle Ages to the 17th century; author and co-author of permanent exhibitions at the NMW: the Gallery of European Old Masters (2012), the Gallery of Medieval Art (2013) and the Gallery of Early Art (2016); originator and co-author of numerous exhibitions and their catalogues; author of books devoted to 17th-century Dutch culture and art, and to Early Netherlandish and North European 14th-16th century art; e-mail: aziemba@mnw.art.pl

WYTWARZANIE DZIEDZICTWA Z BARBARĄ KIRSHENBLATT-GIMBLETT¹ ROZMAWIAJĄ KAROLINA J. DUDEK I SŁAWOMIR SIKORA²

PRODUCING HERITAGE

KAROLINA J. DUDEK AND SŁAWOMIR SIKORA
TALK TO BARBARA KIRSHENBLATT-GIMBLETT

Abstract: The conversation deals with the heritage understood as a particular form of cultural production which forms something new but which at the same time refers back to the past. What is the difference between heritage and tradition? What is legacy and difficult heritage?

Insightful look at those terms draws interesting conclusions. Analysed examples are taken from the Jewish, the Maori, the Aboriginal and the Japanese culture. The article also raises the questions of the difficult history of the Nazi period of that of the Polish People's Republic.

Keywords: cultural heritage, anthropology, tradition, ethnographic museums, Polish ethnographic museums, intangible heritage, embodied knowledge, Jewish community, Jewish culture.

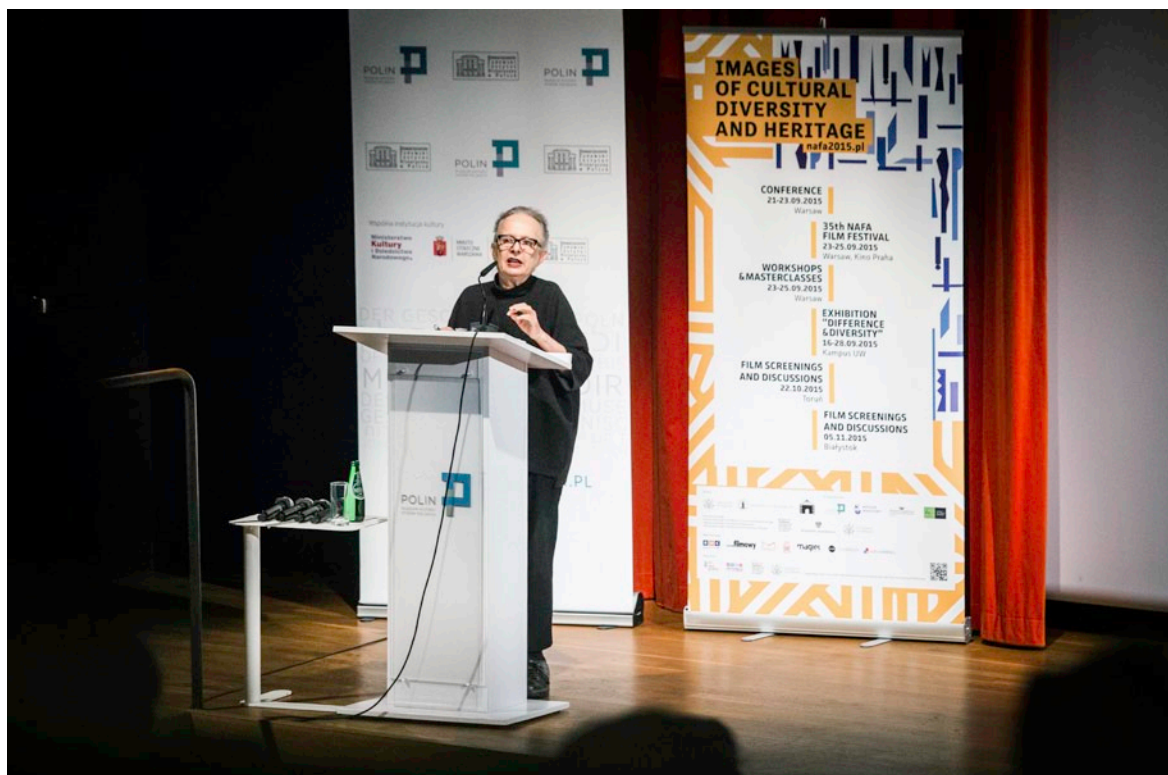
SS: Zaczniemy może od prostych pytań: jak Pani definiuje dziedzictwo? Jakie są jego najważniejsze cechy i dlaczego stało się ono dziś tak kluczową kwestią?

BKG: Z jednej strony, jeżeli mówi się „dziedzictwo”, wszyscy na ogół wiedzą, co to jest. To coś z przeszłości, co ma wartość. Osobiście myślę jednak o dziedzictwie inaczej – dla mnie dziedzictwo to coś, co jest nowe. Jest wiele elementów kultury, których nie nazwalibyśmy „dziedzictwem”. Kiedy jednak pojawia się jakieś zagrożenie dla nich – ludzie przestają snuć opowieści, śpiewać pieśni, organizować uroczystości – kiedy te praktyki kulturowe przestają być powszechne, podejmuje się czasem kroki, żeby je zachować

albo podsyć, albo też ożywić i właśnie na skutek takich działań dochodzi do wytworzenia czegoś nowego – dziedzictwa.

SS: A jaka jest różnica między „dziedzictwem” a „tradycją”?

BKG: Powinniśmy chyba odróżnić sposób, w jaki używamy tych słów w życiu codziennym od sensu, jaki nadajemy im jako naukowcy, czy też specjaliści zawodowo zajmujący się kwestiami dziedzictwa. Nie istnieje dyscyplina naukowa o nazwie „tradycja” i nie ma naukowców ją uprawiających – niemniej jako naukowcy używamy tego terminu. Kiedy natomiast zadaje się dziś ludziom należącym do jakiegś



1. Wykład prof. Barbary Kirshenblatt-Gimblett *Materializing History: The Role of Intangible Heritage at POLIN Museum of the History of Polish Jews* w ramach oficjalnego otwarcia projektu „Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa. Festiwal filmowy w Warszawie” 21.09.2015 w Muzeum Historii Żydów Polskich

1. Lecture by Prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett *Materializing History: The Role of Intangible Heritage at POLIN Museum of the History of Polish Jews*, part of the official opening of the “Images of Cultural Diversity and Heritage. NAFA Film Festival” Project, 21 September 2015, the POLIN Museum of the History of Polish Jews

społeczności pytanie o ich święta, konkretną potrawę czy praktykę kulinarną, jest duża szansa, że odpowiedzą: *to nasza tradycja*. Jeśli ktoś tak mówi, to chce powiedzieć: *Cenimy to, robimy tak od dawna, to jest nasze, było przekazywane z pokolenia na pokolenie*. Tak właśnie zwykle ludzie rozumieją tradycję, są jednak też rozumienia właściwe dla konkretnych kultur. Na przykład po hebrajsku istnieje różnica między tradycją rozumianą jako *halaha* i jako *minhag*. *Halaha* odnosi się do prawa żydowskiego a *minhag* – do żydowskiego obyczaju. Niektóre obyczaje są tak ważne i tak silne, że się je traktuje, jakby były prawem. Tak w średniowiecznym, jak i współczesnym języku hebrajskim istnieje też słowo *tradycja* – *masoret*, ale ono znaczy co innego. „Tradycja” zatem to coś, co działa w życiu codziennym, w żywych wspólnotach i społecznościach. „Dziedzictwo” zaś to coś, co znamy przede wszystkim dzięki UNESCO i jej działaniom nastawionym na ochronę zarówno dziedzictwa materialnego, jak i niematerialnego, dziedzictwa światowego, które jest stosunkowo nową koncepcją jako dziedzictwo ludzkości.

SS: Czy można zatem powiedzieć, że dziedzictwo to coś, co pojawia się wówczas, gdy kultura staje się dla żyjącej w niej ludzi kwestią do przemyślenia, problemem?

BKG: Tak, sądzę, że dziedzictwo to sposób produkcji kulturowej, w którym wytwarza się coś nowego, co odwołuje się do przeszłości. Ten sposób produkcji kulturowej zaskakuje

i zaczyna działać w konkretnych momentach. Sytuacja taka ma miejsce, gdy pojawia się poczucie – czy to w samej społeczności, czy też poza nią – że z rozmaitych powodów jakiś zespół cennych praktyk kulturowych odchodzi w przeszłość. Może tak być dlatego, że młodsze pokolenie nie jest zainteresowane pewnymi praktykami. Może tak się stać na skutek gwałtownego rozwoju turystyki – społeczność, która musi się do niej przystosować coraz dalej odchodzi od tradycji uznawanej za wartościową. Bywa, że jakaś praktyka kulturowa przestaje mieć uzasadnienie ekonomiczne, bo brak dla niej rynku czy publiczności. Może też się zdarzyć, że nikt nie mówi już językiem danej tradycji albo nikt go już nie rozumie, lub też że młodsze pokolenie nie chce się uczyć wykonywania jakichś czynności, bo młodzi nie mają zamiaru spędzić życia na... np. wyplataniu koszy czy tkaniu. Czasem tradycji nie udaje się przetrwać procesów emigracji, rozproszenia czy przemieszczenia albo zmian zachodzących w środowisku – wyczerpywania lub zanikania surowców naturalnych, wyginięcia gatunków o podstawowym znaczeniu dla jakiejś praktyki kulturowej. Kiedy więc pojawiają się tego rodzaju wyzwania, często podejmowane są kroki, by rozpoznać takie praktyki kulturowe, określić ich zakres, dotować, stworzyć im nowe warunki lub też w inny sposób zachować je lub ożywić.

SS: A jaką rolę w tym procesie tworzenia dziedzictwa pełnią muzea, zwłaszcza muzea etnograficzne? I jak się ona zmieniła na przestrzeni ostatniego stulecia?

BKG: Muzea etnograficzne, historycznie rzecz biorąc, kolekcjonowały kulturę materialną, oraz oczywiście także niematerialną. Przez długi czas antropologia była w dużym stopniu dyscypliną muzealną – antropolodzy zbierali kości, przedmioty oraz dziedzictwo niematerialne. Jednak w obrębie samej dyscypliny doszło do bardzo poważnych zmian, zwłaszcza po upadku imperiów kolonialnych. Wszystko się zmieniło kiedy kolonie: brytyjskie, belgijskie, francuskie, niemieckie uzyskały niepodległość. Także społeczności rdzenne w krajach, gdzie twórcami państwa byli biali osadnicy, stały się coraz bardziej aktywne, zarówno w Australii, Nowej Zelandii, jak i Kanadzie czy Stanach Zjednoczonych. Polityczna mobilizacja Indian amerykańskich, Maorysów, Aborygenów i innych ludów rdzennych szła w parze z aktywnością w kwestiach odnoszących się do ich własnej kultury. Społeczności rdzenne zaczęły mówić: *wasza etnografia to nasze dziedzictwo, wasza etnografia to nasza spuścizna (patrimony), pokazujecie w waszych muzeach etnograficznych naszą spuściznę, z której robicie etnografię i dla nas jest to problemem*. Muzea etnograficzne znalazły się pod ogromnym naciskiem i cała ta sytuacja doprowadziła do ich przekształcenia. Równocześnie w antropologii wytwarzanie wiedzy stopniowo przenoszono z muzeum na uniwersytety – to działo się w trakcie całego XX w. – a antropologia stała się w coraz większym stopniu akademicką dyscypliną teoretyczną, zainteresowaną w większym stopniu organizacją społeczną, systemami wierzeń,

dziedzictwem niematerialnym i o wiele mniej zależną od kolekcji muzealnych. Zbiory muzealne stały się zaś materializacją przestarzałej wersji dyscypliny – zaświadczały o historii antropologii i etnografii, odległej od ich aktualnego pola zainteresowań. W ten sposób muzea etnograficzne znalazły się między kryzysem związanym ze stanem dyscypliny (konstruowanie nowych teorii przeniosło się na uniwersytet), a kryzysem związanym z kwestiami dotyczącymi spuścizny (społeczności rdzenne domagały się zwrotu własnych rzeczy). Wyzwanie to dotknęło muzea etnograficzne czy antropologiczne, takie jak Tropenmuseum w Amsterdamie czy dział etnograficzny Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku. W pewnym sensie stały się one muzeami dziedzictwa, bo dziś spoczywa na nich większa odpowiedzialność wobec ludów, z których pochodzą obiekty znajdujące się w ich kolekcjach. Muzea te musiały zmienić podejście i sposób działania.

Wszystko to świadczy o bardziej ogólnej zmianie paradygmatu, do jakiej doszło w muzeach – zaczęły być w większym stopniu zorientowane na zwiedzającego niż na zbiory. Dawniej kuratorzy chcieli chronić kolekcję przed zwiedzającym; dziś muzeum ma przede wszystkim obowiązki wobec publiczności, zarówno społeczności, z których pochodzą obiekty w kolekcji, jak i tych, które przychodzą tę kolekcję oglądać. W związku z tym społeczności źródłowe, zwiedzający i kolekcje wchodziły w całkowicie nową relację. Zmiany te zaczęły nastąpić w latach 60. XX w. i nabrały rozpędu wraz z pojawieniem



2. Prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett oprowadza uczestników konferencji „Antropologia wizualna i europejskie dziedzictwo kulturowe” oraz polskiej edycji festiwalu NAFA zorganizowanych w ramach projektu „Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa. Festiwal filmowy w Warszawie” po Muzeum Historii Żydów Polskich

2. Prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett guides participants in the “Visual Anthropology and European Cultural Heritage” Conference and in the Polish edition of the NAFA festival organised within the framework of the “Images of Cultural Diversity and Heritage. NAFA Film Festival in Warsaw” Project around the POLIN Museum of the History of Polish Jews

się w latach 70. nowej muzeologii. Doskonałym, ilustrującym to zjawisko przykładem jest Muzeum Nowej Zelandii, Papa Tongarewa. Stosunkowo niedawno Maorysi, rdzenna ludność Nowej Zelandii, zaczęli starać się, by ożywić język maoryski i odzyskać miejsce należne im w historii Nowej Zelandii zgodnie z postanowieniami Traktatu z Waitangi z 1840 roku. To właśnie w trakcie tych działań nowozelandzkie muzea narodowe – Narodowa Galeria Sztuki, gdzie było mnóstwo sztuki brytyjskiej, ale też nowozelandzkiej, oraz Muzeum Dominium Brytyjskiego, w którym pokazywano nie tylko historię naturalną, lecz także Maorysów i ludów południowego Pacyfiku – zna-

pozaeuropejskich. To, co ogląda się w większości polskich muzeów etnograficznych, jest – choć oczywiście nie tylko – częścią europejskiej historii *Volkskunde*. Generalnie rzecz biorąc to część projektu narodowego – sposób konstruowania narodu przez poszukiwanie tego, co dla niego rdzenne, i umieszczanie serca narodu w regionach uważanych za mniej skażone międzynarodowymi prądami cywilizacji europejskiej. Jednym z najbardziej interesujących muzeów etnograficznych w Europie jest muzeum w Neuchâtel w Szwajcarii. To najbardziej radykalne z europejskich muzeów etnograficznych, a przy tym jest jednym z bardziej auto-



3. Uczestnicy projektu „Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa. Festiwal filmowy w Warszawie” tworzą własne odbitki na prasie drukarskiej
3. Participants in the “Images of Cultural Diversity and Heritage. NAFA Film Festival in Warsaw” project creating their own prints on a printing press

lazły się pod obstrzałem. Tego rodzaju podział pracy między instytucjami był może do przyjęcia w latach 30. XX w., ale nie dziś. Postanowiono wznieść nowe muzeum, połączyć wszystkie kolekcje i całkowicie zreorganizować muzeum narodowe. W nowej sytuacji Maorysi mogliby mówić o swojej spuściznie używając własnego języka, własnej terminologii i kategorii. Spuścizna jest chyba w tym kontekście lepszym określeniem niż dziedzictwo.

KJD: Chciałabym zadać prowokacyjne pytanie... W jaki sposób proces, który Pani właśnie opisała widoczny jest w polskich muzeach etnograficznych? Czy może są one w innej sytuacji, przede wszystkim dlatego, że nie mieliśmy kolonii. Jak one się zmieniają?

BKG: Powiedziałabym, że to, o czym do tej pory mówiłam, odnosi się do *Völkerkunde*, do etnologii, czyli do ludów

refleksyjnych i samokrytycznych jeśli chodzi o praktykę kuratorską. Są też ciekawe przykłady z Polski. Przypomina mi się seria plakatów warszawskiego Państwowego Muzeum Etnograficznego. Sfotografowano ludzi o niepolskim wyglądzie – wyglądających na Azjatów czy Afrykanów – w polskich strojach ludowych; i to było uderzające, bo pokazywało, jak skonstruowany jest obraz polskości. Do jakiego stopnia typ ubranego w strój ciała jest częścią tego stroju? Czy żyjący w Polsce Wietnamczyk lub Wietnamka mają szansę stać się Polakami z punktu widzenia definicji polskości tak mocno zakorzonionej w krajobrazie i języku, a także w stroju ludowym – definicji, która jest, rzecz jasna, XIX-wiecznym wynalazkiem. Innym dobrym przykładem jest wystawa Eriki Lehrer pt. „Pamiętka, zabawka, talizman” z motywem „Żyda z pieniążkiem”. Wystawa, otwarta przez dwa tygodnie w krakowskim Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli na Kazimierzu, podczas krakowskiego Festiwalu Kultury

Żydowskiej w 2013 r. była ciekawa dzięki temu, że zestawiała współczesne figurki z historycznymi obiektami z kolekcji muzealnej. Skłaniała zwiedzających do krytycznego pomyślenia o wszechobecnej i kontrowersyjnej formie kulturowej, nie koncentrowała się jednak wprost na samym muzeum i jego powstaniu, choć miała taki potencjał.

KJD: A czy Muzeum Historii Żydów Polskich Polin jest rodzajem muzeum etnograficznego?

BKG: Ja uważam je za muzeum historii społecznej, o cha-

myślimy o etnografii w taki sposób, dla nas jest ona o wiele bardziej nowoczesna.

KJD: A w jaki sposób Muzeum Polin w opowieści o historii polskich Żydów wykorzystuje zasoby materialne i niematerialne?

BKG: Po pierwsze, z wielu względów, naszym największym zasobem jest dziedzictwo niematerialne. Jak wiemy z historii muzeów, koncentrowały się one na dziedzictwie



4. Prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett oprowadza uczestników projektu „Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa. Festiwal filmowy w Warszawie” po Muzeum Historii Żydów Polskich

4. Prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett guides participants in the “Images of Cultural Diversity and Heritage. NAFA Festival in Warsaw” project around the POLIN Museum of the History of Polish Jews

rakterze multidyscyplinarnym. To nie zdarza się często – pracują tu nie tylko historycy, lecz także antropolog, folklorysta, etnomuzikolog, socjolingwista, psycholog społeczny, literaturoznawca, historyk sztuki, filozof, socjolog – jesteśmy instytucją multidyscyplinarną. Nasza specyfika polega także na tym, że korzystamy z płaszczyzny etnografii, nie robiąc wystawy o charakterze etnograficznym. Konstatacja *To etnografia!* ma najczęściej charakter obraźliwy. Pamiętam rozmowę z jednym z naszych darczyńców, to było na początku naszej pracy. *Jaką dyscyplinę Pani reprezentuje?* – zapytał. *Antropologię* – odpowiedziałam. *Och, wiem, jak będzie wyglądała ta wystawa! Będą pióropusze i wigwamy!* Inaczej mówiąc, nasz darczyńca spodziewał się, że wystawa będzie „etnograficzna”, co dla niego oznaczało *Skrzypka na dachu* i sztetl – coś okropnego! Czyli powiedzieć, że *coś jest etnograficzne*, to jak powiedzieć *to będzie Cepelia*, czyli etnokicz. *Etnograficzny* nie brzmi dobrze, co wcale mnie nie cieszy, bo oczywiście my nie

materialnym. Jednak bez niematerialnego, dziedzictwo materialne to materia, która nic nie znaczy (*matter that doesn't matter*). Po polsku pewnie nie brzmi to tak dobrze, jak po angielsku. Muzea zawsze miały trudności z przekazem dotyczącym dziedzictwa niematerialnego: muzyki, rozmów, występów różnego rodzaju, czy po prostu myśli. Najbardziej oczywistym sposobem wydawałoby się pokazanie kultury materialnej związanej z tymi występami, czyli masek i kostiumów, a dziś także za pomocą fotografii, nagrań dźwiękowych i wideo. Jest wiele przykładów występów na żywo odbywających się w galeriach muzealnych. Istnieje też oczywiście dokumentacja multimedialna, która sama w sobie jest obiektem. Nie należy jednak uważać fotografii, filmu i nagrań dźwiękowych za naskórek rzeczywistości, który udało się z niej zdjąć. Dokumentacja wytwarza zupełnie nowy rodzaj obiektu. W pewnym sensie dokumentacja multimedialna jest oczywiście całkowicie



5. W pracach nad rekonstrukcją dachu i polichromii synagogi w Gwoźdźcu uczestniczyło przez 2 lata (2011–2012) prawie 400 osób z całego świata, w tym międzynarodowy zespół studentów, historyków, architektów i artystów zajmujących się klasycznym rękodzielnictwem drewnianym pod kierunkiem Ricka i Laury Brown z Handshouse Studio z Massachusetts

5. Almost 400 people from all over the world participated for 2 years (2011–2012) in the reconstruction works of the roof and polychrome of a synagogue in Gwoździec, including an international team of students, historians, architects and artists dealing with classical wooden handicraft under the leadership of Rick and Laura Brown from the Handshouse Studio in Massachusetts

(Fot. 1 – M. Starowieyska; 2-5 – K.J. Dudek)

odmienna od pisanej etnografii, nie różni się jednak od niej tak radykalnie w tym znaczeniu, że za każdym razem mamy do czynienia z obiektem stworzonym przez etnografów. Historycznie rzecz biorąc, etnografia wiązała się z pisaniem kultury, etnografia wytwarzała tekst pisany, a kultura była konstruowana podczas pisania tego tekstu. Czyli niezależnie od tego, czy środkiem wyrazu jest pisanie, rysowanie, fotografowanie, nagrania wideo czy dźwiękowe – powstają obiekty etnograficzne. Powstają, dosłownie rzecz ujmując, przedmioty etnografii, czyli „obiekty” wytworzone przez etnografów. Muzea w znacznym stopniu pracują na dokumentacji. Pytanie, czy potrafią pracować na tym materiale, który w większości jest zapisem dziedzictwa niematerialnego.

Dziedzictwo niematerialne to niezwykle ważna część naszej historii. Są całe okresy historyczne – na przykład w galerii średniowieczna, która obejmuje okres od 965 do 1507 r., przeszło 500 lat – z których niemal nie mamy artefaktów, które bezpośrednio wiążą się z Żydami, wykonanych przez Żydów albo dla Żydów; nie mamy niczego poza nagrobkami, i to nielicznymi, oraz monetami z hebrajskimi inskrypcjami, których też nie ma zbyt wiele. Nagrobki i monety to niezwykle ważne obiekty, ale nie można skonstruować opowieści o prawie 6 wiekach średniowiecza wokół nielicznych ocalałych nagrobków żydowskich i kilku maleńkich monet z napisami hebrajskimi. Musimy opowiedzieć

historię, która zaczyna się od podróży kilku kupców, by pod koniec tego długiego okresu pokazać, jak centrum świata Żydów aszkenazyjskich przesuwa się z Europy Zachodniej na ziemię, o których nasze muzeum opowiada. Jak to się stało? Do wyjaśnienia same monety i nagrobki nie wystarczą. Muszę sięgnąć do dokumentów, i to szczególnego rodzaju: statutów, kontraktów, rejestrów podatkowych, map, relacji z podróży, a także listów, które po hebrajsku pisali do siebie rabinów – *shayles un tshuves*, czyli pytania i rady. Korespondencja rabinów jest naprawdę niezwykle ciekawa, bo w istocie to zbiór kasusów prawnych. Ten materiał zawiera najwcześniejsze świadectwa życia żydowskiego na ziemiach polskich. Dlaczego? Początki historii, o której opowiada muzeum, nierozzerwalnie łączą się z międzynarodowymi szlakami handlowymi i ludźmi, którzy je przemierzali w obie strony, a rabinów w Europie Zachodniej martwiło się o żydowskich kupców podróżujących tak daleko od jakichkolwiek zorganizowanych społeczności żydowskich. Zastanawiali się, co też ci ludzie robią na „Dzikim Wschodzie”? Czy przestrzegają żydowskiego prawa religijnego? Czy się odpowiednio prowadzą? To właśnie niepokój stoi za listami wysyłanymi do żydowskich władz religijnych w Nadrenii. Żyd zamieszkujący „na wschodzie”, napotkawszy przejeżdżającego kupca żydowskiego może go na przykład spytać: *Słuchaj, mamy tutaj źródło, lecz woda jest w nim gorąca, a nie zimna, podczas gdy źródła mają zwykle*

zimną wodę. Chcemy wiedzieć, czy można jej używać do kąpieli rytualnej. Co mamy zrobić? Albo kupiec zauważa coś, co niepokoi i pisze do rabina w Nadrenii: *Jestem szczerze zaniepokojony, bo zauważyłem, że Żydzi chodzą w szabat z przypasanym mieczem, a nawet wyjmują go z pochwy. Czy to narusza prawo szabat?* I okazuje się, że zgodnie z prawem żydowskim można w szabat nosić broń. Tego rodzaju listy i odpowiedzi zbierano w manuskryptach i w ten sposób docieramy do tego wszystkiego, co wiemy o życiu żydowskim na tych terenach w tamtych czasach. To właśnie ten materiał uznałabym za dziedzictwo niematerialne.

W tym wypadku nie ma znaczenia, czy pokażemy dokument oryginalny, czy nie – w wielu wypadkach oryginały tych manuskryptów nie istnieją i musimy się opierać na ich późniejszych wersjach. Tutaj nie chodzi o materialność, o oryginalną substancję, rzeczywisty obiekt fizyczny, ale o to, co ona „zawiera w sobie”, co mówi i co nam pokazuje. Gdybyśmy pokazali obiekt oryginalny, nie przekazałby on zwiedzającym swojej treści, bo większość nie będzie potrafiła go przeczytać. Poza tym w otwartym kodeksie można pokazać tylko jedną stronę, a teksty te są przeważnie pozbawione ilustracji. Bardzo bym chciała natomiast zaprezentować *Mahzor Worms*, XIII-wieczny modlitewnik z Wormacji. Ten ilustrowany hebrajski manuskrypt zawiera najstarsze istniejące, pełne i czytelne, zdanie w jidysz. Jego słowa układają się w błogosławieństwo dla człowieka, który nosi ten modlitewnik do synagogi. Dopóki nie zobaczyłam oryginału, nie rozumiałam, o co w tym zdaniu chodzi. *Mahzor Worms* to ogromny i strasznie ciężki kodeks, a kantor, dla którego został sporządzony, był starym człowiekiem. Odczuwam bardzo głęboki związek z tym przedmiotem – możliwość obejrzenia oryginału uruchomiła łańcuch skojarzeń, na co faksymile prawdopodobnie by nie pozwoliło, choć dałoby pogląd w kwestii rozmiaru i ciężaru tego obiektu.

KJD: Czyli to, co materialne mówi bardzo dużo o tym, co niematerialne. Czy mogłaby Pani podać jakieś inne przykłady?

BKG: Ciekawe jest to, w jaki sposób praktyki zwyczajowe – to niematerialne dziedzictwo – podlegają zapisowi. Na przykład *Shulhan arukh*, krótki kodeks zasad prawa żydowskiego dotyczącego szabat, świąt, koszerności i wielu aspektów życia codziennego. Interesującą nas wersję wydano po raz pierwszy w Krakowie w latach 1578–1580. Oryginalny tekst Józefa Caro jest odzwierciedleniem obyczajów sefardyjskich – praktyk Żydów wywodzących się z półwyspu Iberyjskiego, z Hiszpanii i Portugalii. Kiedy ten kodeks prawa żydowskiego dotarł do Polski, rabbi Mojżesz Isserles zwany Remu (to akronim jego imienia) przyjrzał się mu i powiedział: *Nie postępujemy dokładnie w taki sam sposób. Zgodnie z sefardyjskim obyczajem używa się daktyli, a tutaj, w Polsce, mamy jabłka.* Uwagi dodane przez rabiego Mojżesza Isserlesa do tego kodeksu są odbiciem aszkenazyjskich zwyczajów polskich Żydów. Swoje komentarze nazwał *mapa* – obrusem – do *Shulhan arukh* Józefa Caro; a *shulhan arukh* znaczy po hebrajsku „zastawiony stół”. Tekst jest więc odbiciem zwyczajowych praktyk, które są z definicji niematerialne, nawet jeśli odnoszą się do kultury materialnej. Księga ta, wraz z uwagami Remu jest po dziś dzień przewodnikiem dla żydowskiego życia religijnego.

A tak nawiasem mówiąc, to synagoga Remu do dzisiaj stoi na krakowskim Kazimierzu, który przed II wojną światową był dzielnicą żydowską.

KJD: Mówiła Pani o różnych rodzajach tekstów i obiektów, opisała też związek łączący to, co materialne i niematerialne. Ale synagoga z Gwoźdźca to jednak jeszcze inny rodzaj obiektu muzealnego, prawda?

BKG: Projekt dotyczący synagogi z Gwoźdźca to najlepszy przykład. Przede wszystkim, dziedzictwo materialne zostało zniszczone, nie ma go. A dziedzictwo niematerialne, którym jest wiedza ucieleśniona, można odzyskać tylko, budując ten obiekt. Powiedziałam *budując*, a nie *odbudowując*, nie *rekonstruuując*, nie *kopiując*. Chciałabym podkreślić to, że podczas realizacji projektu nie powstała kopia, ani też rekonstrukcja, nie dokonano restauracji – to żadna z tych rzeczy, lecz to nowy rodzaj obiektu. Efekt nie jest potencjalny, lecz rzeczywisty. Efektem nie jest po prostu nowy obiekt, ale obiekt *nowego rodzaju*, a jego wartość związana jest z dziedzictwem niematerialnym, które zostało odzyskane dzięki budowaniu go za pomocą tradycyjnych narzędzi, technik i materiałów. To nie jest wiedza o charakterze czysto poznawczym, coś, czego można się dowiedzieć z dokumentacji: rysunków, zdjęć, obrazów, opisów słownych, pomiarów itd. – to wiedza, która jest również fizyczna i ucieleśniona. Misja Handshouse Studio, które pracowało z nami przy tym projekcie, to „odzyskiwanie utraconych obiektów”. Określiłabym ich podejście jako w pewnym sensie japońskie. Przypomina to, co dzieje się z Ise-jingu – Wielką Świątynią w Ise – która ma 800 lat, lecz równocześnie liczy ich nie więcej niż 20, ponieważ co 20 lat burzy się ją po to, by wznieść ją na nowo. To jedyny sposób, by przekazać wiedzę o tym, jak ją budować – i tę wiedzę ceni się wyżej niż oryginalny materiał, drewno, które tak czy inaczej zawsze ulegnie zniszczeniu. Lista światowego dziedzictwa UNESCO obejmowała niegdyś budowle wykonane z trwałych materiałów, takich jak kamień, ponieważ to materiał oryginalny decydował o tożsamości i autentyczności zabytku. W związku z tym budowle drewniane (jeśli drewno nie było oryginalne), z gliny czy słomy nie miały szansy znaleźć się na liście. Uznanie dziedzictwa niematerialnego było niezwykle ważne dla wielu społeczności, zabytków i praktyk kulturowych, które inaczej nigdy nie znalazłyby się na liście światowego dziedzictwa. Przypadek japoński to jeden z najlepszych przykładów i sądzę, że nasza synagoga z Gwoźdźca jest czymś podobnym – to nasza Wielka Świątynia w Ise.

SS: Czy zgodziłaby się Pani, że jest to coś, co wiąże się z mediacją – nie reprezentacją, a właśnie mediacją? Czasem Pani korzysta z tego terminu.

BKG: Mediacja to pojęcie, które było bardzo ważne dla mojego myślenia. Mam dług w stosunku do moich kolegów, Jefferey’a Shandlera i Faye Ginsburg, którzy poświęcili wiele uwagi pojęciu „re-mediacji”. Zajmują się przekształcaniem, do którego dochodzi proces, kiedy coś zmienia medium, kiedy właśnie podlega re-mediacji. Przez wiele lat prowadziliśmy z Jeffrey’em Shandlerem warsztat Żydzi, media i religia w Ośrodku Religii i Mediów na Uniwersytecie

Nowojorskim. Kiedyś zorganizowaliśmy konferencję o Annie Frank. Interesowały nas medialne wcielenia oraz re-mediacje jej wizerunku, jej historii, domu i wszystkiego, co się z nią łączy. Wydaliśmy zbiór artykułów na ten temat pt. *Anne Frank Unbound: Media, Imagination, Memory*. Jeśli chodzi o Gwoździec, to chyba użyłabym jednak innego słowa. Prawdopodobnie raczej nazwałabym to „inżynierią na wspaniał”. Chodzi o to, że rozmontowuje się jakąś rzecz, żeby ją ponownie poskładać w całość, a składając – zrozumieć. To inny sposób myślenia. Sposób, by wyjść w myśleniu poza postmodernistyczny problem, jakim jest Baudrillardowskie symulakrum, reprezentacja, czy też to, że *nic nie jest tym, na co wygląda*, wszystko jest przedstawieniem i wszystko jest skonstruowane. Chciałabym znaleźć inny paradygmat i inny język. Gwoździec to naprawdę świetne miejsce, żeby przemyśleć na nowo niektóre z tych założeń.

SS: Może zatem jeszcze pytanie na temat trudnego dziedzictwa. Czy jest ono po prostu częścią dziedzictwa, czy też czymś całkiem odrębnym?

BKG: To bardzo dobre pytanie, bo „dziedzictwo” to zwykle słowo, które nam się dobrze kojarzy. Dziedzictwo oznacza jakąś wartość dodaną. Nazwać coś „dziedzictwem” to nadać mu tę wartość, a także podejmować kroki, by to przekazać, zachować, bronić i chronić. Więc trudne dziedzictwo...

KD: Czy to coś bolesnego?

BKG: Tak – i to właśnie jest trochę paradoks, trochę sprzeczność. Weźmy kilka przykładów: mój bohater dla was może być fajdakiem. „Wasz” Chmielnicki i „mój” Chmielnicki to nie ten sam człowiek. Chmielnicki jest na Ukrainie bohaterem narodowym, ale z innych powodów, niż jest bohaterem w Rosji; w Polsce uważa się go za fajdaka; jeszcze gorszym łotrem jest dla Żydów. „Wasz” Dmowski i „mój” Dmowski to nie to samo, bo człowiek szanowany za swą rolę w walce o niepodległość Polski był równocześnie antysemitą. Może być częścią „waszego dziedzictwa”, ale z pewnością nie „mojego”. Kiedy istnieje więcej niż jeden system wartości – czy to pozytywnych, czy negatywnych – kiedy systemy wartości są odmienne, albo nawet sprzeczne, wtedy dziedzictwo staje się „trudnym dziedzictwem”.

SS: A jak określiłaby Pani Auschwitz?

KD: To coś, co do czego jesteśmy zgodni, ale co boli. Zachowujemy to, żeby pamiętać o czymś strasznym. Jakiego słowa tutaj by Pani użyła? Złe dziedzictwo? Bo przecież dziedzictwo, to coś pozytywnego, coś z czego jesteśmy dumni.

BKG: Nie nazwałabym go dziedzictwem (*heritage*). Ma Pani rację. Bardzo dziwne byłoby nazywać ksenofobię „dziedzictwem”. „Spuścizna” (*legacy*) to co innego, bo

w „spuściznie” może być ziarno zła, które dziedziczymy. Słowo „spuścizna” odnosi się do spadku, niezależnie od tego, czy ten spadek jest wspaniały, czy straszny – to przynajmniej oznacza *inheritance* (spadek) po angielsku. Kiedy na przykład mówimy *ksenofobia jest spuścizną po wieku XIX*, to nie ma tu mowy o pozytywnych wartościach, lecz raczej chodzi o to, że kolejne pokolenia odziedziczyły taką postawę. Określenie „spuścizna” jest tutaj rodzajem wyjaśnienia pewnej postawy, która nadal istnieje, określeniem wskazującym, że postawa ta została przejęta w spadku, przekazana. Spuścizna może być niedobra, zła. Nie nazwałabym holokaustu dziedzictwem. Nie użyłabym tego słowa na określenie Auschwitz. Ale kiedy mówimy o spuściznie, to co innego – to bardziej złożona sprawa. O trudnym dziedzictwie chyba najlepiej byłoby myśleć jako o relacjach, o tym, że stosunek do wydarzeń, zjawisk, sensów, postaw może być odmienny, zmienny, albo sprzeczny. Widać to na przykład w muzeach etnograficznych, w ich kolonialnej historii i zmieniającym się stosunku do przedmiotów, które są w ich kolekcjach i na wystawach.

SS: A co z komunizmem?

BKG: To bardzo ciekawe! Spuścizna? Dziedzictwo? To kwestia oceny. Dobrym przykładem jest Pałac Kultury. Zachować go, czy się go pozbyć? To właśnie trudne dziedzictwo! Nie chodzi przecież tylko o to, że jedni go uwielbiają, a inni nienawidzą. Ci sami ludzie, którzy uważają komunizm za dopust boży potrafią uznawać tę budowlę za ikonę w panoramie Warszawy i część warszawskiej historii, to co najgorsze i najlepsze zarazem. Prawdopodobnie nie potrafimy go zobaczyć tak, jak widziano go wtedy, gdy został wybudowany. Wycieczki ukazujące warszawską architekturę czasów komunizmu potrafią znaleźć wartość – nowy rodzaj wartości – w architektonicznym wyrazie tych trudnych, niejednoznacznych czasów, coś w rodzaju relacji „kocham i nienawidzę”. Czasy, które odrzucamy cały czas pozostają częścią naszej historii. Jesteśmy dziś w innym miejscu i możemy odrzucić najgorsze aspekty tamtej historii, ale nadal żyć wśród jej materialnych pozostałości i włączyć je w swoją teraźniejszość – czy też przyjąć zupełnie przeciwną postawę i po prostu zatrzeć wszelkie ślady. Taką możliwość też mamy. A co Pan myśli?

SS: Zgadzam się z Panią.

KD: Kiedy pisaliśmy program konferencji i zaproszenie do nadsyłania referatów na temat „Antropologia wizualna i europejskie dziedzictwo kulturowe” mieliśmy czasem trudności ze znalezieniem stosownych słów, by ująć zjawiska, o które nam chodzi. Podobnie i teraz, podczas naszej rozmowy nie jest to wcale łatwe.

BKG: Tak. A do tego języki polski i angielski wcale nie przystają do siebie, nie są dokładnie na siebie wzajemnie przekładalne w sposób równoważny.

Streszczenie: Rozmowa dotyczy dziedzictwa rozumianego jako szczególny sposób produkcji kulturowej, w którym wytwarza się coś nowego, co jednocześnie

odwołuje się do przeszłości. Czym różni się dziedzictwo od tradycji? Czym są spuścizna i trudne dziedzictwo? Wnikliwe przyjrzenie się tym pojęciom wiedzie do

ciekawych wniosków. Analizowane są przykłady z kultury żydowskiej, maoryskiej, aborygeńskiej i japońskiej, a także poruszona zostaje kwestia trudnej historii czasów nazizmu i PRL.

Słowa kluczowe: dziedzictwo kulturowe, antropologia, tradycja, muzea etnograficzne, polskie muzea etnograficzne, dziedzictwo niematerialne, wiedza ucieleśniona, społeczność żydowska, kultura żydowska.

Przypisy

- ¹ Barbara Kirshenblatt-Gimblett – główny kurator ds. wystawy głównej Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie. Profesor emerytowana Performance Studies na Uniwersytecie w Nowym Jorku. Autorka *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage; Image before My Eyes: A Photographic History of Jewish Life in Poland, 1864–1939* (z Lucjanem Dobroszyckim) i *The Art of Being Jewish in Modern Times* (redagowanej wspólnie z Jonathanem Karpem). Praca pod jej redakcją *Writing a Modern Jewish History: Essays in Honor of Salo W. Baron* została nagrodzona National Jewish Book Award. Książka *They Called Me Mayer July: Painted Memories of a Jewish Childhood in Poland Before the Holocaust*, napisana we współpracy z ojcem Mayerem Kirshenblattem, również była wielokrotnie nagradzana. W 2008 r. Barbara Kirshenblatt-Gimblett została uhonorowana nagrodą przyznaną przez amerykańską Foundation for Jewish Culture za wybitne osiągnięcia oraz the Mlotek Prize for Yiddish and Yiddish Culture. W 2015 r. otrzymała doktorat honorowy Jewish Theological Seminary oraz została odznaczona przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Krzyżem Oficerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. Jest członkinią Zarządu Stowarzyszenia Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, a także Rad YIVO Institute for Jewish Research, Vienna Jewish Museum, and Jewish Museum i Tolerance Center in Moscow.
- ² Wywiad został przeprowadzony w ramach realizacji międzynarodowego projektu „Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa”, którego głównymi elementami były: konferencja naukowa „Antropologia wizualna i europejskie dziedzictwo kulturowe”, 35. Festiwal Filmów NAFA oraz wystawa „Różnica i różnorodność dziś. Wokół fotografii ślubnej”. Fragmenty wywiadu były opublikowane w katalogu festiwalowym. Partnerzy projektu: Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet w Bergen oraz Nordic Anthropological Film Association. Projekt finansowany z funduszy EOG, pochodzących z Islandii, Liechtensteinu i Norwegii, oraz środków krajowych, <https://nafa2015.pl/>

Tłumaczenie z jęz. angielskiego Ewa Klekot

dr Karolina J. Dudek

Doktor nauk społecznych w zakresie socjologii, absolwentka Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN, studiów podyplomowych Instytutu Polonistyki Stosowanej UW, zarządzania i stosunków międzynarodowych w SGH, etnologii na UW; zajmuje się antropologią zarządzania i historii, socjologią wiedzy, muzealnictwem oraz wizualnością w kulturze; brała udział w projektach badawczych realizowanych w IEiAK UW (MNiSW, MKiDN, EEA grants), IS UW (NPRH) oraz w IFiS PAN (NCN Preludium); e-mail: laboetno@gmail.com

dr hab. Sławomir Sikora

Adiunkt na etnologii UW; zajmuje się antropologią wizualną, antropologią miasta, antropologią współczesności; autor książek: m.in. *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (2004) i *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* (2012); współredaktor książki *Znikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów* (2009); współautor filmu *Żeby to było ciekawe* (2009); koordynator projektów: *Oddolne tworzenie kultury* i *Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa*; e-mail: slawomir.sikora@uw.edu.pl

Word count: 4503; **Tables:** –; **Figures:** 5; **References:** 2

Received: 12.2015; **Reviewed:** –; **Accepted:** 02.2016; **Published:** 04.2016

DOI: 10.5604/04641086.1199261

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Dudek K., Sikora S.; WYTWARZANIE DZIEDZICTWA. *Muz.*, 2016(57): 33-41

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

Muz., 2016(57): 47-55
 pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2016
 data recenzji – 08.2016
 data akceptacji – 08.2016
 DOI: 10.5604/04641086.1218153

GDAŃSKI DOM UPHAGENA – MUZEUM WNETRZ MIESZCZAŃSKICH. W STRONĘ DAWNEJ TRADYCJI

THE UPHAGEN HOUSE IN GDAŃSK – MUSEUM
 OF MIDDLE-CLASS INTERIORS. TOWARDS AN
 ANCIENT TRADITION

Ewa Barylewska-Szymańska

Dom Uphagena – Oddział Muzeum Historycznego Miasta Gdańska

Wojciech Szymański

Dom Uphagena – Oddział Muzeum Historycznego Miasta Gdańska

Abstract: It has been eighteen years since the Uphagen House in the centre of historical Gdańsk was re-opened after five years of restoration. The museum of that name refers to Johann Uphagen (1731–1802), the property's former owner; however, it is not a biographical museum. The Uphagen House has a more universal role; it shows a building typical of Gdańsk's Main Town. This is a task of particular importance in Gdańsk, where the historical centre ceased to exist in March 1945. After the reconstruction of the interior (1949–1953), the building was left in an unfinished state.

The decision to restore museum traditions to this place was postponed for a long time. In the early 1980s, it was

decided to rebuild two outbuildings from scratch, but the construction work stopped in the state of an open shell in 1989. The Museum acquired funding from the Foundation for Polish-German Cooperation, which allowed a significant part of renovation in 1993–1998. The decor of the rooms was recreated. The assumptions made also determined decisions were taken regarding the interior design. The furnishings currently on display in the Uphagen House are the result of a compromise between the long-term objectives and the real possibilities. Despite this, when wandering from one room to another visitors to the Uphagen House are able to feel the space which was available to the citizens of Gdańsk in past centuries.

The concept of the Museum assumed that the people supervising the exhibition will serve as the guides, and enter into active contact with the visitors, while the verbal or written commentary in each room is limited to a minimum. What is important is to preserve the continuity of the tradition. The format of a museum of interiors makes the use of modern means of exhibitions unnecessary. The most

important thing is to remain in direct contact with the space of the house, to wander through the successive rooms unhurriedly. Especially since in the rebuilt Gdańsk it is an encounter with history of an extraordinary kind. Salvaged from the ravages of war, the passages are arranged like a jigsaw, the pieces of a whole which had seemingly been irretrievably lost.

Keywords: Johann Uphagen (1731–1802), Gdańsk, museum of interiors, tenement house, middle class, renovation.

Minęło 18 lat od czasu gdy położona przy głównej ulicy historycznego centrum Gdańska kamienica nazywana Domem Uphagena wraz z oficynami została udostępniona – po 5 latach rewaloryzacji – zwiedzającym. Przy ul. Długiej wówczas ponownie zaczęło funkcjonować miejsce dobrze znane i lubiane przez przedwojennych mieszkańców miasta, które jednak wśród współczesnych gdańszczan, a także odwiedzających miasto turystów musiało dopiero pozyskać nowych wielbicieli.

Muzeum w swej nazwie odwołuje się do dawnego właściciela posesji – Johanna Uphagena (1731–1802) i jego spadkobierców. Postać twórcy wnętrza domu – bibliofila, naukowca, rajcy i kupca – pozostaje ważnym punktem odniesienia¹, jednak obecne muzeum nie jest muzeum biograficznym. Domowi Uphagena przypada bardziej uniwersalna rola przedstawiania typowej dla gdańskiego Głównego Miasta struktury zabudowy posesji – z usytuowaną od frontu kamienicą i położonymi wokół wewnętrznego podwórza dwoma oficynami. Istotną funkcją jaką pełni Muzeum Uphagena jest również prezentowanie poszczególnych

wnętrz – począwszy od sieni i klatek schodowych, poprzez pokoje o zróżnicowanej funkcji, aż do wnętrza gospodarczych. Jest to zadanie szczególnie ważne współcześnie w Gdańsku – mieście, którego zasadnicze historyczne centrum przestało istnieć w marcu 1945 r. (zniszczenie substancji na tym obszarze oceniane jest zazwyczaj na ponad 80–95%²).

Główne Miasto zostało wprawdzie odbudowane, jednak wskrzeszenie dawnej zabudowy dotyczyło przede wszystkim fasad kamienic, nie zaś ich wnętrza. Kamienice wzniesiono po wojnie jako domy wielorodzinne, co w konsekwencji musiało zaowocować całkowitą zmianą dyspozycji wewnętrznej, równocześnie skrócono głębokość zabudowy o jeden środkowy trakt³. W zrealizowanej koncepcji odbudowy Głównego Miasta nie przewidziano także zabudowy wewnątrzblokowej, dlatego nie powstały ani oficyny, czy też niewielkie budynki o gospodarczym charakterze, ani wewnętrzne podwórza tak typowe dla miast hanzeatyckich pobrzeża Bałtyku. Jedną z konsekwencji odbudowy zrealizowanej wedle tych założeń jest fakt, że historyczna struktura kamienic pozostaje właściwie nieznaną i nieuświadomioną nie tylko przez współczesnych gdańszczan, ale i turystów. Stąd też w koncepcji, która powstała w okresie przygotowywania prac rewaloryzacyjnych w Domu Uphagena założono, że najważniejszym zadaniem Muzeum Wnętrz Mieszczańskich powinno być przywracanie pamięci o mieszczańskim świecie gdańszczan, który bezpowrotnie przestał istnieć. Wyjątkową wartością stała się w związku z tym przestrzeń domu wraz z poszczególnymi wnętrzami, nie zaś pojedyncze przedmioty składające się na ich wyposażenie.

Przywracanie pamięci w powojennym Gdańsku stało się bardzo ważne, zwłaszcza że w 1945 r. zmieniło się wszystko. Przestała istnieć nie tylko materialna substancja miasta. Dawni niemieckojęzyczni mieszkańcy, przez wieki zakorzenieni w mieszczańskiej kulturze i doskonale oswojeni z materialną spuścizną Gdańska, znaleźli nowe miejsce zamieszkania najczęściej za Odrą. Dla nich Dom Uphagena przy ul. Długiej 12, udostępniony jako muzeum w 1911 r., był stałym, ważnym punktem na planie ich miasta. Wiodły do niego aż do lat 40. XX w. trasy szkolnych i studenckich wycieczek, a także rodzinnych wizyt. Dzięki kameralnym niewielkim wnętrzom muzeum pozostało żywo w pamięci osób, które je odwiedzały. W okresie rewaloryzacji, w latach 1993–1998, wielu dawnych gdańszczan dzieliło się swymi, często bardzo emocjonalnymi, wspomnieniami na temat uphagenowskiej kamienicy. Powracano w nich do czasów młodości – ożywały szkolne zajęcia rysunku, kameralne koncerty, oprowadzanie po wnętrzach przez studentów w czasie wolnym od zajęć w Wyższej



1. Fragment ul. Długiej z Domem Uphagena, 2000

1. Section of Długa Street with the Uphagen House, 2000



2. Pokoje w oficynie, ok. 1935

2. Rooms in the outbuilding, c. 1935

Szkole Technicznej. Dom Uphagena stanowił swoisty wehikuł czasu, pozwalając na powrót do XVIII stulecia, które wówczas jeszcze nie zdawało się tak odległe. Tworząc muzeum w latach 1910–1911 przyjęto bowiem założenie, że odtworzone będą wnętrza z czasów Johanna Uphagena, znalazło to nawet odzwierciedlenie w nazwie nowej placówki muzealnej: Ratsherr Johann Uphagen-Haus (Dom rajcy Johanna Uphagena). Starano się jednak, by muzeum bardziej dokumentowało epokę, w której żył twórca domu, niż było placówką o charakterze biograficznym. W odniesieniu do parteru i pierwszego reprezentacyjnego piętra koncepcję tę udało się w znacznym stopniu urzeczywistnić, z zakamarków domu wydobyto dawne meble i sprzęty.

Odmienne potraktowano pokoje drugiego piętra kamienicy, które przygotowano do zwiedzania w latach 1914–1916, w trakcie drugiej fazy prac konserwatorskich. Nadano im kształt z pierwszych dziesięcioleci XIX w., gdy właścicielem posesji był bratanek rajcy Uphagena i jego spadkobierca, Johann Karl Ernst⁴. W tej formie muzeum utrzymano aż do 1944 r., gdy nastąpiła ewakuacja wyposażenia i demontaż wystroju wnętrz, poprzedzone wnikliwą inwentaryzacją. Elementy wystroju wywieziono poza Gdańsk. Dzięki tym zabiegom sporą ich część udało się ocalić. Natomiast los wyposażania – mebli, zastawy, świeczników, obrazów, oraz setek innych drobnych sprzętów domowych trudny jest do ustalenia, nie zachował się bowiem wykaz miejsc, do których je przetransportowano. Po wojnie udało się odzyskać jedynie kilka mebli.

Odnalezione po zakończeniu wojny fragmenty wystroju kamienicy przewieziono do Gdańska i na kilka dziesięcioleci umieszczono w magazynach. Społeczna świadomość ocalenia części wystroju pochodzącego z Domu Uphagena była nikła. Zresztą, u większości powojennych gdańszczan,

przybyłych z różnych stron dawnej Rzeczypospolitej, nazwisko Johanna Uphagena nie wywoływało już żadnych asocjacji, nie kojarzyli również tej nietuzinkowej postaci z nieruchomością przy ul. Długiej 12.

Jednak dla grona fachowców planujących odbudowę Gdańska było od początku oczywiste, że w dawnej kamienicy Uphagenów należy przywrócić muzeum. Większości z ówczesnych profesorów Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej oraz pracownikom służb konserwatorskich dobrze znana była tradycja muzealna domu. Zdawano sobie doskonale sprawę ze szczególnej wartości tego miejsca⁵. Posesja pozostawała bowiem od połowy lat 70. XVIII w. w rękach jednej rodziny, co należało w Gdańsku do niezwykle rzadkich przypadków. Na tle innych kamienic – ulegających naturalnym zmianom wynikającym z gustów kolejnych właścicieli, bieżącego użytkowania, remontów i przekształceń – był to obiekt wyjątkowy. Przez ponad 100 lat przetrwała tu cała architektoniczna struktura budynków wraz z wystrojem i zgromadzonym przez ten czas wyposażeniem. Taki stan rzeczy wynikał z faktu, że potomkowie Johanna Uphagena, pierwszego właściciela (w latach 1775–1802) i inicjatora przebudowy zespołu budynków byli w swych działaniach ograniczeni przez odpowiednie zapisy statutu założonej przez niego Fundacji Rodzinnej. W statucie wyraźnie zabroniono dokonywania znaczących przekształceń oraz uniemożliwiono sprzedaż, zaś nawet wynajęcie domu osobom postronnym. Choć jednak następcy Johanna dokonali pewnych zmian, były to przekształcenia stosunkowo niewielkie i nie mające wpływu na obraz całego zespołu. Wydaje się, że w czasie tworzenia muzeum w uphagenowskiej kamienicy w latach 1910/1911 był to jedyny – pochodzący z końca XVIII w. zachowany w Gdańsku – obiekt o tak kompletnym wystroju i wyposażeniu. W sposób szczególny wyróżniał go także pozostawiony niemal kompletny inwentarz ruchomy. To wszystko co decydowało o wyjątkowej wartości Domu Uphagena już w okresie poprzedzającym II wojnę światową, nabrało szczególnego znaczenia po zniszczeniach w wyniku działań wojennych. Jak o tym już wspomniano, ewakuacja uchroniła przed zrujnowaniem znaczną część wystroju i pojedyncze obiekty ruchomego inwentarza. I znowu była to sytuacja wyjątkowa – poza elementami wystroju pochodzącymi z Domu Uphagena wojnę przetrwały jedynie nieliczne fragmenty z innych gdańskich kamienic.

Po wojnie Dom Uphagena znalazł się w pierwszym, który objęto odbudową, kwartale Głównego Miasta wyznaczonym przez ulice Długą, Pocztową, Ogarną i Garbary. Kamienicę odbudowano w latach 1949–1953, zachowując odmienne, niż przy odtwarzaniu pobliskich domów, historyczną głębość. Pieczętowanie zrekonstruowana została fasada, zachowana w oryginalnej substancji do pierwszego piętra wraz z portalem. W tym etapie odbudowy miasta zrezygnowano z odtworzenia oficyn znajdujących się w głębi posesji, toteż ruiny ich usunięto, a na tyłach uphagenowskiej kamienicy pojawiło się rozległe podwórze wewnątrzblokowe dostępne dla wszystkich mieszkańców całego kwartału. Po odbudowie wnętrza kamienicy pozostawiono w nieukończonym, prowizorycznym stanie. Tymczasową siedzibą znalazło tu kolejno kilka instytucji m.in. „Miastoprojekt”, Miejska i Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Ośrodek Dokumentacji Zabytków.



3. Kwartał zabudowy wraz z ul. Długą, ok. 1950

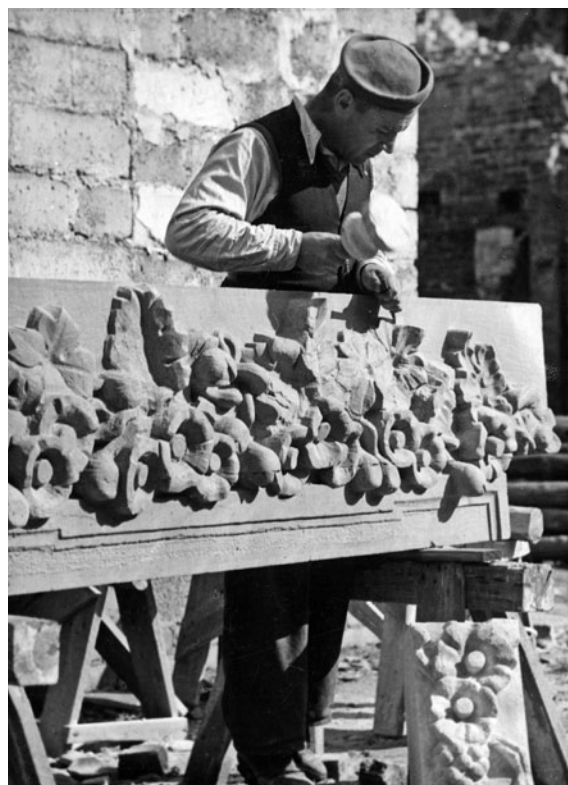
3. City block with Długa Street, c. 1950

Przez długi czas oddalana była decyzja o odtworzeniu historycznych wnętrz i przywróceniu temu miejscu muzealnej tradycji, choć – jak to znane jest z przekazów ustnych – na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej przygotowywano szczegółowe projekty wybranych wnętrz⁶. Mijały lata, wydaje się, że inne pilne zadania – przede wszystkim odbudowa ratusza Głównego Miasta – były bezpośrednim powodem tych opóźnień.

Wreszcie przyszła również kolej na Dom Uphagena. W tym czasie, w początku lat 80. XX w., zdecydowano o odbudowie od podstaw dwóch oficyn – wąskiej bocznej, usytuowanej wzdłuż dawnej granicy parceli oraz poprzecznej. Murem wydzielono wewnętrzne podwórze, tym samym przywrócono dawną strukturę przestrzenną zabudowy. Wprawdzie prace budowlane prowadzone w latach 1985–1989 przerwano w stanie surowym otwartym, jednak nie sposób było już wycofać się z wytyczonej drogi. Dopiero dofinansowanie pozyskane przez Muzeum Historii Miasta Gdańska⁷ ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej oraz zapewnienie finansowania z budżetu miasta pozwoliło na przeprowadzenie znaczącej części prac, a w ich efekcie można było udostępnić Domu Uphagena zwiedzającym.

Prace rewaloryzacyjne trwały w Domu Uphagena w latach 1993–1998. Zostały one poprzedzone sformułowaniem wstępnej koncepcji rewaloryzacji, a następnie projektem wyposażenia wnętrza, w którym określono cezury czasowe odtwarzanych pomieszczeń i ich późniejsze wyposażenie⁸. Założenia koncepcyjne powstały na bazie rozległych kwerend archiwalnych, prowadzonych także przez cały czas rewaloryzacji i na poszczególnych etapach odbudowy miały one istotny wpływ na podejmowane decyzje. Wśród pozyskanych wówczas materiałów podstawowe znaczenie miał kontrakt budowlany przebudowy domu przy ul. Długiej 12 zawarty w 1775 r. pomiędzy Johannem Uphagenem a mistrzem budowlanym Johannem Beniaminem Dreyerem⁹. Na podstawie tego dokumentu można było podjąć próbę „rekonstruowania” układu przestrzennego domu przed przebudową dokonaną przez nowego właściciela posesji. Kontrakt

przyniósł także pewne informacje o wcześniejszym wystroju wnętrza, z czasów gdy dom należał do rodziny Czapskich (1743–1775)¹⁰. Szeroko omówiono w nim także zakres zaplanowanych prac budowlanych. W kontrakcie zabrakło natomiast danych o pracach związanych z wykończeniem wnętrza i ich wystrojem. Zapewne wiadomości te zawarte



4. Prace rzeźbiarskie dekoracji szczytu fasady, ok. 1952

4. Sculpture work decorating the top of the façade, c. 1952



5. Salon, 2014

5. Salon, 2014

były w drugim, obecnie niezachowanym, kontrakcie zawartym przez Uphagena z Dreyerem w marcu 1777 roku¹¹.

Nie przetrwały natomiast dwa inne ważne dokumenty cytowane i wymieniane przez niemieckich badaczy: inwentarz domu sporządzony własnoręcznie przez Johanna Uphagena, który stanowił załącznik do Statutu Fundacji Rodzinnej oraz jego pamiętnik, przytaczany w publikacjach jedynie w niewielkich fragmentach. Brak tych źródeł utrudniał prześledzenie przebiegu prac budowlanych i określenie pierwotnego inwentarza domu.

Drugą, dużo liczniejszą grupę materiałów stanowiły przekazy ikonograficzne z okresu funkcjonowania przedwojennego muzeum (lub nieznacznie poprzedzające ten okres) ukazujące poszczególne wnętrza domu. W większości są to czarno-białe fotografie – obecnie znanych jest ponad 100 niepowtarzających się ujęć, pochodzących z lat 1905–1944. Z okresu najwcześniejszego przed powstaniem muzeum (przed 1910 rokiem) do dyspozycji były jedynie pojedyncze zdjęcia. Późniejsze fotografie ukazują zarówno ogólnie wnętrza, jak i poszczególne obiekty inwentarza ruchomego. W latach 40. XX w. zostały zrobione także zdjęcia barwne, wśród nich jedno, ukazujące pokój muzyczny. Wspomniane materiały ikonograficzne uzupełnione są przez pocztówki wydawane od 1905 do 1935 r., oraz kilka obrazów olejnych malowanych przez Willibalda Wernera i później reprodukowanych na barwnych pocztówkach. Są to, obok wspomnianej wyżej fotografii, niemal jedyne materiały informujące o kolorystyce wnętrza. Wiadomo również, że August von

Brandis, profesor rysunku i malarstwa w Wyższej Szkole Technicznej w Gdańsku, w okresie swego krótkiego pobytu nad Motławą namalował cykl obrazów przedstawiających wnętrza Domu Uphagena, do tematu tego powrócił w okresie międzywojennym mieszkając już na stałe w Akwizgranie, jednak wtedy przedstawił wnętrza muzealne¹². Dopełnieniem materiałów ikonograficznych są opisy poszczególnych pomieszczeń publikowane w popularnych przewodnikach autorstwa Richarda Dähnego¹³, Hansa F. Seckera¹⁴ i Waltera Mannowskiego¹⁵.

Materiały pozostające do dyspozycji zespołu prowadzącego prace rewaloryzacyjne w przeważającej części pochodzą z czasów, gdy w Domu Uphagena działało muzeum. Dokumentowały one wnętrza stworzone przez konserwatorów i muzealników dając niepełne świadectwo o wyglądzie domu w czasach Johanna Uphagena. Bezpośrednie wykorzystywanie materiałów ikonograficznych z tego okresu rodziło obawę o powtórzenie rozwiązań niepoprawnych historycznie. Określenie sposobu kształtowania wnętrza, zarówno w zakresie funkcji pomieszczeń, jak i poszczególnych elementów wystroju i wyposażenia wymagało krytycznej analizy materiału ikonograficznego i pomiarowego ukazującego dom w stanie istniejącym w 1. poł. XX wieku. Te dane konfrontowano z nielicznymi opisami wnętrza oraz z odnalezionym kontraktem budowlanym. Pomocne okazywały się także materiały porównawcze.

Informacje uzyskane dzięki kwerendom archiwalnym uzupełnione zostały o wyniki sondażowych badań archeologicznych przeprowadzonych w piwnicy kamienicy¹⁶ oraz



6. Mała jadalnia, 2014

6. Small dining room, 2014



7. Duża jadalnia, 2015

7. Large dining room, 2015

(Fot. 1 – G. Nosorowski, 3 – K. Lelewicz, 5-7 – E. Grela)

badzeń architektonicznych w piwnicach i sieni w tymże budynku¹⁷. Te ostatnie pozwoliły na podjęcie decyzji o przesunięciu w dawne miejsce antresoli wzniesionej błędnie w okresie powojennej odbudowy kamienicy. Natomiast niemożliwe było już skorygowanie wymiarów jej klatki schodowej i sieni na pierwszym piętrze.

W trakcie rewaloryzacji domu przyjęto praktykę konsultowania decyzji o podstawowym znaczeniu ze specjalistami mającymi doświadczenie w podobnych realizacjach lub specjalizującymi się w określonych zagadnieniach. Stosowanie tej praktyki pozwoliło na uniknięcie wielu błędów, które zapewne byłyby nieuchronne przy stosunkowo krótkim okresie prowadzenia prac rewaloryzacyjnych.

Założono, że odtworzone zostaną kamienne posadzki¹⁸, bądź drewniane podłogi, a także dekoracja sztukatorska. W usytuowanej na antresoli herbaciarni i we wnętrzach pierwszego piętra (salonie, salonikach w oficynie bocznej i małej jadalni w oficynie poprzecznej) zamontowano, po przeprowadzeniu prac konserwatorskich, zachowane elementy drewnianego wystroju, brakujące zaś fragmenty zostały zrekonstruowane wraz z dekoracją snycerską i warstwami malarskimi. Na specjalne zamówienie wykonane zostały tkaniny: adamaszkowe do salonu i reprezentacyjnej jadalni, zakardowe do dwóch saloników w oficynie bocznej oraz drukowane do herbaciarni i małej jadalni¹⁹, wraz z pasmanterią²⁰ a także upięcia dekoracyjne okien²¹.

Zasadniczą część zrealizowanych dotychczas prac rekonstrukcyjnych przeprowadzono do 1998 roku. Po otwarciu muzeum jedynie sporadycznie prowadzono dalsze działania – ustawiono piec w małej jadalni, zrekonstruowano suaportę w salonie, odtworzono dekorację malarską sztukaterii w większości pomieszczeń. Na kolejne prace czeka jeszcze kilka elementów stałego wystroju.

Przyjęte założenia zdeterminowały także decyzje dotyczące wnętrza. Wyposażenie, które można obecnie oglądać w Domu Uphagena jest wynikiem kompromisu pomiędzy wytyczonymi długofalowymi celami a realnymi możliwościami. Zniszczenie obiektu, a następnie jego brak przez wiele lat w muzealnej przestrzeni Gdańska sprawiły, że nie powołano instytucji gromadzącej jego przyszłe wyposażenie. Tworzenie zbiorów rozpoczęło się rzeczywiście dopiero w 1993 roku²². Dość wspomnieć, że z umeblowania liczącego w 1944 r. ok. 220 sztuk, udało się odszukać zaledwie pojedyncze obiekty. Nie przetrwały, bądź uległy rozproszeniu również niemal wszystkie obrazy i prace graficzne oraz elementy zabytkowego oświetlenia. Ten los podzieliła też zastawa licząca blisko 700 sztuk, nie ocalały porcelanowe figury, alabastrowe rzeźby i dziesiątki innych przedmiotów.

Mimo tego zwiedzający Dom Uphagena, wędrując po kolejnych pomieszczeniach, są w stanie odczuć przestrzeń jaką w minionych wiekach mieli do dyspozycji gdańszczanie. Dom rajcy Uphagena wyróżniał się przemyślanym programem ikonograficznym przedstawionym na boazeriach w poszczególnych wnętrzach, jednak przestrzeń domu była typowa dla setek innych usytuowanych na terenie Głównego Miasta – to właśnie najważniejsza wartość tego muzeum.

Pewnym kompromisem w odniesieniu do dawnej tradycji jest umieszczenie na drugim piętrze kamienicy, w dawnych sypialniach, trzech sal wystaw czasowych. Jednak trudno sobie wyobrazić współczesne muzeum bez możliwości prezentowania dodatkowej oferty wystawienniczej uzupełniającej w przemyślany sposób ekspozycję stałą. Podobnie rzecz ma się w dawnym kantorze (do którego na tym etapie brak jest jakiegokolwiek wyposażenia) – umieszczona została tu ekspozycja prezentująca historię rodziny Uphagenów i samego domu. W tym pomieszczeniu znajduje się też niewielka przestrzeń umożliwiająca obejrzenie prezentacji lub materiałów filmowych, które zazwyczaj uzupełniają ekspozycje czasowe – to jedyny ułkon w Domu Uphagena w stronę współczesnych rozwiązań.

W koncepcji muzeum założono, że osoby nadzorujące ekspozycję pełnić będą rolę cicerone udzielających w każdym z wnętrza – w miarę potrzeb – wyjaśnień, wchodzących aktywnie w kontakt ze zwiedzającymi²³. W sezonie letnim występują one w strojach dawnej służby domowej, dzięki czemu wpisują się dobrze w klimat XVIII-wiecznych pomieszczeń. To rozwiązanie sprawdza się dobrze w odniesieniu do polskich gości muzeum.

Komentarz słowny w każdym pomieszczeniu ograniczony został do niezbędnego minimum. Zwiedzający mogą na podstawie plansz, w sposób bardzo czytelny prześledzić, które elementy wystroju są oryginalne, a które zostały zrekonstruowane. Tablice ułatwiają też samodzielne oglądanie pomieszczeń, zawierają bowiem podstawowe dane na temat wyposażenia.

W Domu Uphagena dokłada się starań, by zachować ciągłość tradycji, choć została ona w okresie po 1945 r. na wiele lat przerwana. Formuła Muzeum Wnętrz Mieszczańskich powoduje, że zbędne wydają się nowoczesne środki muzealne. Najważniejszy pozostaje bezpośredni kontakt z przestrzenią domu, niespieszne wędrowanie przez poszczególne pomieszczenia. Zwłaszcza, że w odbudowanym Gdańsku jest to spotkanie z historią ze wszech miar niezwykłą, z ocalonymi z pożogi wojny fragmentami, ułożonymi jak puzzle ponownie w – zdawałoby się – bezpowrotnie utraconą całość.

Streszczenie: Minęło 18 lat od czasu, gdy w centrum historycznego Gdańska udostępniono – po 5 latach rewaloryzacji – Dom Uphagena. Muzeum w swej nazwie odwołuje się do dawnego właściciela posesji – Johanna Uphagena (1731–1802), jednak nie reprezentuje typu muzeum biograficznego. Domowi Uphagena przypada bardziej uniwersalna rola przedstawiania typowej dla gdańskiego Głównego Miasta struktury zabudowy posesji. Jest to zadanie szczególnie ważne współcześnie w Gdańsku – mieście, którego

historyczne centrum przestało istnieć w marcu 1945 roku. Po odbudowie (1949–1953) wnętrza kamienicy pozostawiono w nieukończonym stanie.

Przez długi czas oddalana była decyzja o przywróceniu temu miejscu muzealnej tradycji. W początku lat 80. XX w. zdecydowano o odbudowie od podstaw dwóch oficyn. Prace budowlane przerwano w stanie surowym otwartym w 1989 roku. Pozyskanie przez muzeum dofinansowania ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej

pozwoili na przeprowadzenie w latach 1993–1998 znaczącej części prac rewaloryzacyjnych. Odtworzono wystrój. Przyjęte założenia zdeterminowały także decyzje dotyczące wnętrza. Wyposażenie, które można obecnie oglądać w Domu Uphagena jest wynikiem kompromisu pomiędzy wytyczonymi długofalowymi celami a realnymi możliwościami. Mimo tego zwiedzający Dom Uphagena, wędrując po kolejnych pomieszczeniach, są w stanie odczuć przestrzeń jaką w minionych wiekach mieli do dyspozycji gdańszczanie.

W koncepcji muzeum założono, że osoby nadzorujące ekspozycję pełni będą rolę cicerone, wchodząc aktywnie

w kontakt ze zwiedzającymi. Natomiast komentarz słowny ograniczony został w każdym pomieszczeniu do niezbędnego minimum. Ważne jest natomiast zachowanie ciągłości tradycji. Formuła Muzeum Wnętrz Mieszczańskich powoduje, że zbędne wydają się nowoczesne środki muzealne. Najważniejszy pozostaje bezpośredni kontakt z przestrzenią domu, niespieszne wędrowanie przez poszczególne pomieszczenia. Zwłaszcza, że w odbudowanym Gdańsku jest to spotkanie z historią ze wszech miar niezwykłą, ocalonymi z pożogi wojny fragmentami, ułożonymi jak puzzle ponownie w – zdawałoby się – bezpowrotnie utraconą całość.

Słowa kluczowe: Johann Uphagen (1731–1802), Gdańsk, muzeum wnętrza, kamienica, mieszczaństwo, rewaloryzacja.

Przypisy

- ¹ Zob. m.in.: F. Schwarz, *Die Uphagen in Danzig. Aus Papieren des Ratsherr Johann Uphagen (1731-1802)*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1911, 18. Jg., nr 159-161 (10-12 VII); E. Barylewska-Szymańska, *Uphagenowie – kronika rodu*, w: *Rodzina pomorska*, J. Borzyszkowski (red.), Gdańsk 1999, s. 227-239; E. Barylewska-Szymańska, *Johann Uphagen*, w: *Encyklopedia gdańska*, elektroniczna wersja: http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=UPHAGEN_JOHANN [dostęp: 26.06.2016].
- ² W. Gruszkowski, *Odbudowa Śródmieścia Gdańska po 1945 roku*, w: *Encyklopedia gdańska*, elektroniczna wersja: http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=ODBUDOWA_SRÓDMIEŚCIA_GDAŃSKA_PO_1945_ROKU [dostęp: 26.06.2016].
- ³ Skrócenie zabudowy miało na celu lepsze nasłonecznienie mieszkań – szerzej na temat odbudowy miasta zob. J. Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945-1960*, Gdańsk 1915.
- ⁴ E. Barylewska-Szymańska, W. Szymański, *Dom Uphagena. Dzieje muzeum wnętrza*, w: *Gdańsk pomnik historii część 2.*, „Teki Gdańskie” 2001, t. 4, s. 104.
- ⁵ Jeszcze w latach 70. XX w. prof. Marian Osiński powracał do idei przywrócenia muzeum – zob. *Dom Uphagena w Gdańsku*, „Architektura perennis. Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki” 1971, nr 9, s. 111-125.
- ⁶ Podczas przeprowadzonych kwerend nie udało się jednak w tamtejszych zbiorach ich odnaleźć.
- ⁷ Obecnie Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, które od 1981 r. było właścicielem kamienicy przy ul. Długiej 12.
- ⁸ E. Barylewska-Szymańska, *Wstępne założenia rekonstrukcji wystroju stałego Domu Uphagena*, luty 1993, mps; E. Barylewska-Szymańska, W. Szymański, *Wystrój i wyposażenie Domu Uphagena – koncepcja rewaloryzacji*, 1995, mps.
- ⁹ *Bauvertrag zwischen J. Uphagen und J. B. Dreyer [1775]* – odpis maszynopiśmienny sporządzony przez Friedricha Schwarza. Przechowywany obecnie w zbiorach Domu Uphagena, oddziału MHMG. Kontrakt stał się przedmiotem szczegółowej analizy – zob. E. Barylewska-Szymańska, *Wystrój stały Domu Uphagena – próba rekonstrukcji*, w: *Mieszczaństwo Gdańskie*, S. Salmonowicz (red.), Gdańsk 1997, s. 393-405.
- ¹⁰ Historia domu i jego późniejsze losy omówione została przez autorów w artykule: E. Barylewska-Szymańska, W. Szymański, *Dom Uphagena...*, s. 101-120.
- ¹¹ Na istnienie drugiego kontraktu wskazuje cytowany przez Richarda Dähne fragment pamiętnika Johanna Uphagena (R. Dähne, *Führer durch das Ratsherr Johan Uphagen-Haus in Danzig*, Danzig [b.r.], s. 12).
- ¹² Na ślad obrazów powstałych w okresie do 1909 r. nie udało się natrafić. Obraz von Brandisa ukazujący małą jadalnię Domu Uphagena namalowany po 1911 r. znajduje się w zbiorach Domu Uphagena, oddziału MHMG (nr inw. MHMG/Uph/A/740).
- ¹³ R. Dähne, *Führer...*
- ¹⁴ H. F. Secker, *Das Danziger Uphagenhaus*, Sonderdruck aus der Zeitschrift „Dekorative Kunst” 1919, s. 1–12.
- ¹⁵ W. Mannowsky, *Das Uphagenhaus in Danzig. Ein Führer von ...*, Danzig [b.r.].
- ¹⁶ E. Choińska-Bochdan, *Badania archeologiczne w Domu Uphagena na Głównym Mieście w Gdańsku*, „Archeologia Historica Polona. Studia z archeologii i historii” 1997, t. 5, s. 101-107.
- ¹⁷ A. Piwek, J. Tarnacki, *Inwentaryzacja i badania architektoniczne ścian piwnic Domu Uphagena*, Gdańsk 1993, mps; A. Piwek, J. Tarnacki, *Badania architektoniczne sieni Domu Uphagena w Gdańsku przy ul. Długiej 12*, Gdańsk 1995, mps.
- ¹⁸ Kamień, jak to miało miejsce w czasach historycznych w Gdańsku, sprowadzony został ze Szwecji, użyto olandzkich wapieni.
- ¹⁹ N. Zawisza, *Tkaniny z Domu Uphagena*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1995, t. 6, nr 3-4, s. 11-14.
- ²⁰ Pasmanterie wykonane zostały na indywidualne zamówienie we Francji.
- ²¹ Projekt przygotował Maciej M. Putowski (*Zasłony i upięcia dekoracyjne okien i piętra Domu Uphagena*, Warszawa 1996, mps.).
- ²² Brak środków finansowych powoduje, że nie można było myśleć o zakupach zagranicznych, które pozwoliłyby na uzupełnienieumeblowania.
- ²³ W tej koncepcji świadomie nawiązano do okresu przed 1945 r., gdy Dom Uphagenów najczęściej zwiedzać można było w towarzystwie „Castellana”, a w sezonie letnim po ekspozycji oprowadzali studenci.

dr Ewa Barylewska-Szymańska

Doktor nauk historycznych – historyk kultury materialnej, sztuki i architektury; zainteresowania badawcze skupia na historii architektury i historii wnętrza, życiu codziennym XVIII–XX w. oraz historii ochrony zabytków XIX i XX w. w Gdańsku i Europie Północnej; e-mail: e.szymanska@mhmg.pl

Wojciech Szymański

Historyk sztuki i architektury; w kręgu zainteresowań badawczych autora znajduje się historia architektury i historia wnętrz XVIII–XX w. w Gdańsku i Europie Północnej; e-mail: dom.uphagena@mhmg.pl

Word count: 3 901; **Tables:** -; **Figures:** 7; **References:** 23

Received: 07.2016; **Reviewed:** 08.2016; **Accepted:** 07.2016; **Published:** 09.2016

DOI: 10.5604/04641086.1218153

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Barylewska-Szymańska E., Szymański W.; GDAŃSKI DOM UPHAGENA – MUZEUM WNĘTRZ MIESZCZAŃSKICH. W STRONĘ DAWNEJ TRADYCJI. Muz., 2016(57): 207-215

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

PRZEŁOMY. PROPOZYCJA INNEGO MUZEUM HISTORYCZNEGO

UPHEAVALS. SUGGESTION FOR A NEW HISTORICAL MUSEUM

Piotr Kosiewski

Warszawa

Abstract: The Dialogue Centre Upheavals (later CDP or Upheavals) in Szczecin, which opened in January 2016, may be an example of the dilemmas faced today by the creators of historical narrative museums. Devoted to the fate of Szczecin in the period 1939–1989, it is intended to construct the inhabitants' identity and at the same time tell the history of this city in a broader Polish perspective. It is also supposed to commemorate the victims of the December '70 protests.

Building the CDP re-defined the character of this part of

the city and introduced a new urban order. The design of the building managed to blend the idea of a public square and city buildings. However, the creators of the permanent exhibition at Upheavals departed from the scenographic solutions which dominate Polish art museums. Instead, they chose modern art to be an integral part of it, a solution which is a novelty in historical museology. Works by among others Hubert Czerepok, Robert Kiśmirowski and Kobasa Laksy complement the exhibition, and also illustrate or comment upon the past.

Keywords: Dialogue Centre Upheavals, historical museum, narrative museum, modern art in historical museum, commemoration of December '70.

Historyczne muzea narracyjne kształtują dziś obraz polskiego muzealnictwa – podkreślał Robert Traba w swym wystąpieniu podczas I Kongresu Muzealników Polskich w 2015 roku¹. Choć nadal nieliczne, to one właśnie przyciągają uwagę publiczności i mediów. Sukces pięciu największych muzeów narracyjnych jest imponujący. Traba zwrócił też uwagę na to, że na temat tylko jednego, Muzeum Powstania Warszawskiego, od chwili powstania placówki ukazało się ponad 10 000 materiałów prasowych. Można dodać też, że w 2015 r. odwiedziło to muzeum, lub uczestniczyło w imprezach przez nie organizowanych 630 000 osób.

Skąd ten sukces? Muzea narracyjne wypełniają pustkę narracyjną w pamięci kulturowej Polski, a więc

odpowiadają na podwójne zapotrzebowanie społeczne – wywołane bieżącą polityką oraz koniunkturalną (w neutralnym sensie: czasową) potrzebą nowej opowieści o historii Polski XX w.² – pisze Traba. Są też ważnym narzędziem polityki historycznej, której celem jest budowanie wspólnoty wyobraźni oraz proponowanie języka, w którym – używając określenie Dariusza Gawina, jednego z twórców tej polityki – ludzie się odnajdą i który pozwoli im wyrazić dumę z bycia razem³.

Muzea narracyjne w ostatnich dekadach stały się poważnym wyzwaniem dla całego muzealnictwa. Pisze się wiele o ich sukcesach, o umiejętności zwrócenia na siebie uwagi opinii publicznej i decydentów. To one cieszą się

zainteresowaniem zwiedzających, także tych, którzy nie odwiedzali do tej pory muzeów. Placówki te są też obiektem – często zasadnej – krytyki. Lista zarzutów jest długa i jest to temat na oddzielny tekst. Na pewno ich powstanie wymusza refleksję nad stanem muzeów i ich przyszłością, wszystkich, nie tylko narracyjnych. Skłania do pytania o funkcję muzeów historycznych (ale także innych) i o sposób jej wypełniania. Także do dyskusji o tym – jak pisał w 2013 r. Krzysztof Pomian na łamach „Le Débat” – czy należy inscenizować przeszłość czy też skupić się na autentycznych obiektach z przeszłości⁴. Dyskusji ciekawej, wymuszającej m.in. przemyślenie roli muzealium (i jego definicji), jednak, jak przestrzegał Pomian, zarysowana w ten sposób dycho- tomia jest pozorna, gdyż dzisiaj muzea skazane są na kompromis i tego kompromisu poszukują. Zatem pytanie o zasady, na jakich ów kompromis zostaje zawarty dzisiaj, jest chyba najistotniejsze.

Otwarte 25 stycznia 2016 r. Centrum Dialogu Przełomy (dalej Przełomy lub CDP) w Szczecinie jest dobrą okazją do dyskusji o muzeum narracyjnym. Na jego przykładzie można pokazać dylematy, przed jakimi stoją dzisiaj twórcy takich muzeów. Przełomy odwołują się do historii lokalnej. Celem muzeum jest, jak deklarują jego twórcy, budowanie poczucia tożsamości mieszkańców regionu. Jednocześnie, w założeniu, ma ponadregionalny charakter i opowiada o wydarzeniach kluczowych dla historii całej Polski. CDP poświęcone zostało dziejom Szczecina w latach 1939–1989, przede wszystkim w ich politycznym wymiarze. Jest to jednak opowieść szczególna, skupiona na oporze wobec władz komunistycznych i przypomnieniu jej ofiar. Ten wątek stał się nie tylko istotną częścią muzealnej narracji ale – z racji lokalizacji muzeum na obecnym Placu Solidarności, w sąsiedztwie dawnego Komitetu Wojewódzkiego PZPR, w miejscu demonstracji i walk ulicznych w grudniu 1970 r., podczas których zginęło 16 osób – CDP pełni funkcję upamiętniającą.

Przełomy mają zatem opowiadać o przeszłości, lokalność łączyć z ogólnopolskością, być pomnikiem, instytucją, która przechowuje pamięć i jest jednocześnie nowoczesnym muzeum z jego wszystkimi funkcjami, w tym z edukacją. Budowa nowego gmachu miała pomóc w ponownym zdefiniowaniu charakteru tej części miasta i nadać jej nowy, urbanistyczny ład. Wreszcie, twórcy CDP musieli odpowiedzieć na wszystkie wyzwania związane z ideą muzeum narracyjnego, biorąc pod uwagę polskie doświadczenia w ich tworzeniu i spory wokół tych placówek. Wymienione kwestie na pewno wymagają obszernego opracowania. Tu jednak zostały jedynie naszkicowane.

Miejsce

Szukaliśmy pomysłu, koncentrując się na interesującej i dramatycznej historii tego miejsca⁵ – podkreśla Robert Konieczny, autor projektu budynku; w 2009 r. jego firma KWK Promes wygrała konkurs architektoniczny na siedzibę CDP⁶; budowę rozpoczęto w roku 2012. Plac Solidarności był trudnym miejscem. Do niedawna jeszcze niezabudowany, ale z pozostałościami dawniej architektury, w tym gotyckiego kościoła św.św. Apostołów Piotra i Pawła, barokowej Bramy Królewskiej oraz monumentalnej siedziby policji z początku XX wieku. W 2005 r. na placu odsłonięto *Anioła Wolności* – pomnik autorstwa Czesława Dźwigaja poświęcony

pamięci Ofiar Grudnia’70 (powielający, niestety, wszystkie wady i ograniczenia innych dzieł tego rzeźbiarza). Dodatkowo w bezpośrednim sąsiedztwie wzniesiono gmach Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza. Jej budynek, cały w bieli, zaprojektowany przez hiszpańską pracownię Studio Barozzi Veiga, szybko stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych gmachów w Szczecinie, nową „ikoną” miasta. Został także uznany za jedną z najwybitniejszych realizacji architektonicznych ostatniego 25-lecia w Polsce, otrzymał też w 2015 r. prestiżową Nagrodę imienia Miesa van der Rohe dla architektury europejskiej (European Union Prize for Contemporary Architecture. Mies van der Rohe Award).

W tej sytuacji jedynym wyborem – co podkreśla Konieczny – było zejście na drugi plan. Zachowanie placu oraz wyeksponowanie otaczających go historycznych budynków, ale też gmachu Filharmonii. Musiał także pozostać pomnik Ofiar Grudnia’70. Czyli, najkrócej, trzeba było zabudować plac, nie zabudowując go jednocześnie. Ostatecznie – podsumowuje Robert Konieczny – powstała urbanistyczna hybryda *kwartału i placu miejskiego, która z jednej strony domyka przestrzeń jak zwarta zabudowa, a z drugiej zachowuje walory otwartej przestrzeni publicznej. W konsekwencji ukryliśmy większość kubatury pod ziemią⁷.*

Wzniesiono budynek utrzymany w szarości betonu, minimalistyczny, bardzo oszczędny, wręcz surowy, umiejętnie wykorzystując grę światła, m.in. za pomocą obrotowych paneli przy wejściach do gmachu, które po zamknięciu tworzą ścianę z delikatnymi przerwami pozwalającymi na przenikanie świetlnych promieni z wnętrza gmachu. Naziemna część budynku została ograniczona do biur oraz holu wejściowego połączonego z kawiarnią i szatnią. Pozostałe pomieszczenia – sale ekspozycyjne oraz konferencyjna – znalazły się pod ziemią. Dach budynku jest tu jednocześnie pofalowanym placem, z płaskim terenem pozostawionym przed Filharmonią i kościołem oraz – przypominającą dawną zabudowę – pozostałą przestrzenią placu.

Autorzy, rezygnując z nadmiernej ekspresji, skupili się na precyzyjnym, logicznym, racjonalnym obiekcie, tworząc w ten sposób idealne tło dla minionych wydarzeń, a jednocześnie współczesne miejsce – podkreśla architekt Piotr Śmierzewski na łamach „Architektury”⁸. Podobnych głosów, doceniających zaproponowane przez Koniecznego rozwiązanie, z „niewidocznym” budynkiem, będącym integralną częścią terenu, było więcej. Centrum Dialogu Przełomy w 2016 r. zostało nagrodzone cenionym wyróżnieniem European Prize for Urban Public Space.

Jednak mimo wszystkich tych zabiegów nie udało się uniknąć sporów wokół budynku Przełomów. Dotyczą one – paradoksalnie – tego, za co projekt Koniecznego jest doceniany: stworzenia współczesnej, przyjaznej dla mieszkańców przestrzeni. Plac z pofalowaną powierzchnią szybko przyciągnął m.in. miłośników rolek i jazdy na rowerze. Tylko, czy miejsce, w którym rozegrały się tragiczne wydarzenia, może służyć rekreacji? *Owszem, to jest miejsce pamięci, ale nie cmentarz. Doszło tu do tragicznych wydarzeń, co nie znaczy, że takie miejsca powinniśmy wyłączać z życia* – tłumaczył architekt w rozmowie dla szczecińskiego dodatku „Gazety Wyborczej”. I dodawał: *stworzyliśmy szczecinianom plac miejski w centrum. Zauważyłem, że mało jest takich placów w Szczecinie. Chciałem, żeby z tego placu mogły korzystać zarówno starsze osoby, którym się ten plac kojarzy*



1. Centrum Dialogu Przełomy, proj. Robert Konieczny

1. The Dialogue Centre Upheavals, designed by Robert Konieczny



2. Centrum Dialogu Przełomy, widok od strony Placu Solidarności

2. The Dialogue Centre Upheavals, view from the Solidarity Square

z tragicznymi wydarzeniami, jak i młode⁹. Ostatecznie jednak zwyciężyła wizja pl. Solidarności jako szczególnego miejsca i samo Muzeum Narodowe wprowadziło regulamin zakazujący używania na nim rowerów i rolek¹⁰. Można powiedzieć – drobiazg i łatwo zbagatelizować decyzję muzeum. Jednak podejmując ją podważono jedno z największych osiągnięć tego projektu – stworzenie przyjaznej dla mieszkańców przestrzeni publicznej, zaś problem miasta i jego przestrzeni jest dziś jednym z najważniejszych punktów w debacie publicznej, nie tylko w Polsce.

Opowieść o przeszłości

Centrum Dialogu Przełomy – jak już pisałem – ma być opowieścią o najważniejszych wydarzeniach z dziejów Szczecina, poczynając od jego włączenia do Polski i wysiedlenia jego niemieckich mieszkańców, przez wydarzenia w Grudniu’70, strajki sierpniowe i powstanie Solidarności po stan wojenny i przełom 1989 roku. Jednak sama ekspozycja zaczyna się wcześniej, od miasta pod rządami naziistów i wojennych zniszczeń.

Całość ekspozycji podzielono na cztery części, rozpisane następnie na bardziej szczegółowe zagadnienia¹¹. Zwiedzanie zaczynamy od wystawy zatytułowanej „Geneza – obcy wśród swoich”, idziemy przez „Grudzień’70 / Styczeń’71 – Niepokorne miasto” i „Sierpień’80 / Grudzień’81 – Droga do wolności”, całość kończy „Sierpień’88 / Czerwiec’89 – Koniec i początek”.

Kształt ekspozycji w Przełomach jest wynikiem przyjętych założeń, w których doświadczenie zbiorowe ostatecznie dominuje nad jednostkowym. Nadrzedną osią organizującą całość ekspozycji są zawarte w nazwie instytucji „przełomy”, czyli – jak to zostało opisane w założeniach wystawy – *momenty w dziejach, które: a) „stawiają w innym świetle wszystko to, co dotychczas było nam dobrze znane” (Karl Schlägel); b) są związane z budzeniem się świadomości oporu czy opozycji wobec systemu władzy w wymiarze szerszym (nie jednostkowym, ale grupowym)*¹². Następnym tak przyjętych założeń było podkreślenie w ekspozycji konfliktu władza-obywatele w dobie PRL-u, a nawet wcześniej. Jedną z najważniejszych postaci w części otwierającej wystawę jest katolicki ksiądz Carl Lampert, stracony przez nazistów w 1944 roku. Inne wydarzenia – siłą rzeczy – pozostają trochę w cieniu.

Zastosowane na wystawie podziały są dość oczywiste i zrozumiałe. Jednak w jej koncepcji można dostrzec pewne niespójności, które widoczne są m.in. w sposobie prowadzenia narracji. W pierwszej części ekspozycji zdają się dominować jednostkowe opowieści, często związane z konkretnymi prezentowanymi przedmiotami, bardzo dobrze zresztą dobranymi. Później, z wyjątkiem wydarzeń Grudnia’70, zaczyna dominować historia zbiorowa.

W ekspozycji ogólnie dominuje historia polityczna. Inne – ekonomiczna, społeczna, nie mówiąc już o historii kultury – są tu obecne jedynie punktowo. Oczywiście, można się np. dowiedzieć, że to w Szczecinie w 1958 r. rozpoczęło się *tournee* kwartetu Dave’a Brubecka, a w 1962 r. zorganizowano pamiętny Festiwal Młodych Talentów. Bardzo ważne jest zarysowanie mapy przemysłu w mieście i całym regionie, ze Stocznia im. Adolfa Warskiego (świetna makieta), ale też innymi ważnymi przedsiębiorstwami, mającymi kluczowe znaczenia dla rozwoju Szczecina i ruchu robotniczego, takimi jak stocznia remontowa Gryfia, Zakłady Chemiczne Chemitex-Wiskord, Polmo, czy Zakłady Chemiczne Police. Jednak szczegółowe wskaźniki gospodarcze dotyczą jedynie czasów Gierka, a przecież wyniki gospodarcze i poziom życia miały znaczenie także dla robotniczego buntu w roku 1970, jak i dla ostatecznego kresu komunizmu pod koniec lat 80. XX wieku.

Można wskazać także braki innego rodzaju. Z jednej strony wystawa przekazuje wiele informacji na temat pochodzenia etnicznego mieszkańców miasta w pierwszych latach powojennych, ich kultury, a nawet obyczajowości (fragment „Migracje” należy do najlepszych na wystawie), ale już znacznie mniej o podziałach społecznych (czy też, używając innego języka – klasowych) wśród przybywających do miasta od 1945 roku. Podobnie, niewiele można się dowiedzieć o polityce komunistycznego państwa w dziedzinie przesiedleń i lokowania określonych instytucji. To istotne kwestie, bo wiedza na ten temat pozwoliłaby lepiej zrozumieć odrębność Szczecina na tle innych „ziem odzyskanych”. Zwiedzający Przełomy pozna jedynie fragment dziejów tego

miasta. Pełniejszy obraz może uzyskać, odwiedzając inny oddział tutejszego Muzeum Narodowego – Muzeum Historii Szczecina. Jednak trzeba założyć, że wiele osób ograniczy się do wizyty w gmachu przy pl. Solidarności¹³.

Nie są to jedyne wątpliwości wobec zaprezentowanej narracji¹⁴. Brakuje w niej chociażby problemu legitymizacji władz komunistycznych, wyjaśnienia na czym ona się opierała, bo przecież nie tylko na sile wojska i służb specjalnych. To ważny problem, bo lepiej tłumaczy dzieje polityczne PRL-u, protesty przeciw władzy i powstanie opozycji wobec rządzących. Podobnie istotne jest otwarte postawienie pytania o stosunek do PRL-u, z czym się wiąże pytanie o stosunek do tamtego ustroju. Znamienna była dyskusja wokół zamieszczonego na wystawie w Przełomach biogramu Piotra Zaremby, pierwszego polskiego prezydenta Szczecina w latach 1945–1950¹⁵. Ten przykład dobrze pokazuje, jak bardzo ambiwalentna jest pamięć o PRL-u, ale też, jak różna bywa pamięć zbiorowa, często zinstytucjonalizowana i pamięć indywidualna, prywatna, oparta na wspomnieniach.

Wybitny francuski historyk Pierre Nora pisał o „drugiej pamięci”, o innym pamiętaniu, o emocjonalnym, wrażliwym i bolesnym stosunku do przeszłości. *Dziś*, podkreślał, *obowiązek pamiętania sprawia, że każdy staje się swym własnym historykiem*¹⁶. Wiąże się z tym problem współlnienia czy też uzgodnienia wizji przeszłości. Muzea narracyjne często próbują tego dokonać, pokazując historię poprzez indywidualne spojrzenie, przez jednostki i ich losy.

Tylko, czy można było uniknąć tych wszystkich pominięć i nadmiernych uogólnień? Na pewno było to trudne, ale sposób zaprezentowania niektórych kwestii niewątpliwie wymaga przemyślenia. Nie wolno jednak zapominać, że jednym z najistotniejszych zadań tego muzeum było upamiętnienie ofiar Grudnia’70. Sala im poświęcona to najważniejsze miejsce w całym CDP. Zastosowano tu zresztą bardzo ciekawe rozwiązanie – jest to jedyna przestrzeń utrzymana w bieli, co podkreśla jej odrębność i wyjątkowość, ale też powagę i szacunek. Tu można skupić się na ofiarach, zobaczyć ich twarze, pamiątki z nimi związane, a nie – jak to się często zdarza w muzeach narracyjnych – z mozołem próbować wypatrzyć z wszechogarniającego mroku zarysy twarzy ważnych postaci (niestety, większość twórców muzeów narracyjnych uznała, że jedynie ciemne pomieszczenia pozwalają oddać emocje, jakie towarzyszą opowieści o przeszłości).

Mimo tych wszystkich wątpliwości należy podkreślić, że całość ekspozycji została bardzo starannie przygotowana. Nie ma tu natłoku eksponatów, epatowania widza kolejnymi ciekawostkami. *Jednym z grzechów głównych polskich przestrzeni muzealnych, obok naiwnych, parateatralnych scenografii, z których tu również zrezygnowano, wciąż jest bowiem – jak podkreśla Czesława Frejlich w tekście o Przełomach – ogromna liczba obiektów i informacji, często jedynie zaciemniających przekaz*¹⁷. W CDP jest inaczej.

Znaczną część materiału faktograficznego umieszczono w infoboksach. Nadal jest on dość obszerny, dotyczy to zwłaszcza tekstów. Może to utrudniać odbiór całości, co bywa stawiane jako zarzut pod adresem twórców ekspozycji. Jednak obfitość tego materiału może zostać uznana także za zaletę, podobnie jak naukowy charakter wielu tekstów, bowiem – jak zauważa Piotr Policht w obszernym omówieniu szczecińskiej ekspozycji – może świadczyć



3. Centrum Dialogu Przelomy, fragment ekspozycji – na pierwszym planie kamienna gwiazda z Pomnika Wdzięczności dla Armii Radzieckiej

3. The Dialogue Centre Upheavals, a section of the exhibition, a stone star from the *Monument of Gratitude to the Soviet Army* in the foreground

o szacunku do widza. Istotne są też detale – dodaje – *każdy tekst opatrzony jest bibliografią, a nie jest prezentowany jak wiedza objawiona*¹⁸.

Warto wreszcie podkreślić to, że twórcom CDP udało się pokazać obiekty ciekawe, czasami nieoczywiste, jak kamienną gwiazdę zdjętą w 1992 r. ze szczecińskiego *Pomnika Wdzięczności dla Armii Radzieckiej* czy anonimowy portret Bolesława Bieruta, który – co można dostrzec dopiero po uważnym przyjrzeniu się temu dziełu – został ułożony z tekstu konstytucji z 1952 roku.

Miejsce sztuki

Pomysłodawcy Centrum bacznie przyglądali się powstającym w międzyczasie placówkom i potrafili wyciągnąć wnioski zarówno z ich sukcesów, co i potknięć. Przyznając w narracji istotną rolę sztuce – podkreśla cytowany już Piotr Policht. Ta właśnie decyzja sprawiła, że Przelomy nie tylko wyraźnie wyróżniają się spośród powstałych do tej pory muzeów narracyjnych, ale wprowadzają istotne *novum* w muzealnictwie historycznym.

Dzieła sztuki współczesnej już wcześniej pojawiały się w muzeach narracyjnych. Bywały jednym z elementów ekspozycji, najczęściej dość podrzędnym, chociaż Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku (ECS) w stałą wystawę wkomponowało *Re-konstrukcję z dnia 16.12.1981* Doroty Nieznalskiej z 2011 r., będącą rekonstrukcją oryginalnej Bramy nr 2 Stoczni Gdańskiej staranowanej przez czołg

podczas pacyfikacji zakładu po wprowadzeniu stanu wojennego.

Interesujący jest też przykład Muzeum Katyńskiego otwartego jesienią 2015 r., które – podobnie jak Przelomy – łączy funkcje kommemoratywne i muzealne. Jego aranżację przygotował Jerzy Kalina, jeden z klasyków polskiej sztuki. Zrezygnował on z prób odtwarzania przeszłości. Nie zbudował scenograficznej oprawy, jak to ma miejsce w wielu innych muzeach narracyjnych, lecz konsekwentnie posłużył się językiem sztuki współczesnej, podkreślając to, co stanowi o sile tego muzeum, czyli oryginalne eksponaty (przechowuje ono m.in. blisko 30 000 przedmiotów wydobytych z mogił w Katyniu, Charkowie, Miednoje i Bykowni). Być może nie wszystkich przekonają niektóre pomysły ekspozycyjne Kaliny, jednak np. niezwykle sugestywne umieszczenie rzeczy wydobytych z mogił katyńskich – pojedynczo – w wykonanych z gliny „relikwiarzach”. Każdy z tych przedmiotów, osobno podświetlany, staje się odrębną historią.

Jednak najczęściej prace artystów można znaleźć na wystawach czasowych lub poza stałą ekspozycją. Muzeum Powstania Warszawskiego zamówiło u artystów mural, tworzące „Mur Sztuki” w przylegającym do budynku Parku Wolności. Wśród autorów znaleźli się m.in. Edward Dwurnik, Bartek Materka, Wilhelm Sasnal i Grupa Twożywo, ale też Stasys Eidrigevicius czy Papcio Chmiel (!). Powstały bardzo różne, nie zawsze udane dzieła. Z kolei obok ECS umieszczono monumentalne *Bramy* Grzegorza Klamana, instalację złożoną z dwóch części. *Brama I* w swym kształcie

nawiązuje do dziobu statku. *Brama II* odwołuje się do *Pomnika III Międzynarodówki* Włodzimierza Tatlina.

W przypadku Przełomów dokonano innego wyboru. Sztuka – zarówno dzieła historyczne, jak i powstałe specjalnie na zamówienia – jest tu pełnoprawną częścią ekspozycji. Prace, chociaż nieliczne, są bardzo dobrze wyeksponowane. Niektóre z nich imponują swą skalą. Wystawę otwiera monumentalny, niezwykle realistyczny kolaż fotograficzny Kobasa Laksy *Das Ende des Traums/Koniec marzeń, Stettin'45* przedstawiający Armię Czerwoną zdobywającą zrujnowane miasto. Robert Kuśmirowski wykonał *Pokój straceń/karcer* – oddaną ze wszystkimi szczegółami celę więzienną z lat stalinowskich. Oglądając to pomieszczenie można odnieść wrażenie – Kuśmirowski jest mistrzem w tworzeniu iluzji – że artysta przeniósł do muzeum autentyczne, historyczne wnętrza. Z kolei *Chcesz cukierka – idź do Gierka* Tomasza Mróza to równie hiperrealistyczne przedstawienie Fiata 126, symbolu lat 70., z „upakowaną” we wnętrzu rodziną.

Jedne z prac artystów zgromadzonych w Przełomach dopełniają ekspozycję, ilustrują przeszłość. Inne są swoistym komentarzem, zaburzają opowieść, wywołują niepokój. Przywołany na wystawie zapis akcji Akademii Ruchu „Europa” z 1976 r. to chyba najlepsze podsumowanie epoki Gierka, niereczywistości tamtych czasów, pozoru haseł otwartości i zwrotu na Zachód, za którymi kryła się cenzura, brak wolności, a także postępująca gospodarcza degradacja. Z kolei *Wielkanoc'81* Teresy Murak dobrze oddaje czas optymizmu pierwszej Solidarności¹⁹.

Autorzy ekspozycji w Przełomach radykalnie odeszli od scenograficznych pomysłów²⁰, które – wraz z nowymi mediami – zdominowały myślenie o nowoczesnym muzeum historycznym. Otwiera to nowe pole do dyskusji nad muzeum narracyjnym. Co ciekawe, twórcy ekspozycji proponują odejście od samego terminu „muzeum narracyjne” proponując określenie „muzeum informacyjne”²¹.

Z obecnością dzieł artystów wiążą się jednak istotne pytania: jakie miejsce ma zajmować sztuka w muzeach historycznych? Jakie ma pełnić funkcje? Być komentarzem? Ilustracją? Wzbudzać emocje? Przykład Przełomów

pokazuje, że możliwe są bardzo różne strategie. Trzeba przyznać rację Karolowi Sienkiewiczowi, że dla sztuki obecność w takim muzeum to *dosyć specyficzna sytuacja. Artyści tracą część swojej autonomii, ich prace zostają wpisane w historyczną narrację, na którą sami nie mają większego wpływu, mogą ją ledwie niuansować*. Mimo wątpliwości Sienkiewicz dodaje: *Sztuka spełnia tu jednak bardzo ważną rolę. Wnosi pewien oddech, każe się zatrzymać, zastanowić, dostarcza innego rodzaju przeżyć*²². Wprowadza też do ekspozycji element dialogu, dyskusji, a nawet sporu. Nie zawsze, być może, zamierzony. Dobrym przykładem jest *Blok* Grzegorza Hańderka i Michała Libery, którzy bardzo sugestywnie przedstawili typowe, ponure, opresyjne blokowisko, chcąc oddać poczucie beznadziei lat 80. Jednak dzisiaj, kiedy coraz bardziej docenia się architekturę późnego modernizmu, praca ta wydaje się anachronizmem. Mimo rozmaitych zastrzeżeń – niska jakość wykonania wielu osiedli z czasów późnego komunizmu, brak środków na infrastrukturę towarzyszącą blokom czy na zieleń – dzieło Hańderka i Libery więcej mówi o pewnych ideologicznych wyobrażeniach, niż o realności osiedli z wielkiej płyty.

Meksykańsko-amerykański pisarz i filozof Manuel DeLanda porównał historię do układu nieliniarnych nawastwień. Dopiero interwencja, ich ułożenie nadaje dziejom pewien sens. Nie jest on jednak dany ostatecznie. Za każdym razem zmieniamy go do własnych potrzeb. I to artyści często proponują rewizję, krytycznie, a czasami wręcz obraźliwie potrafią spojrzeć na historię. W ostatnim 25-leciu to oni często w swojej sztuce podejmowali kwestie w Polsce pomijane lub przemilczane²³.

Ekspozycję CDP zamyka neon Huberta Czerepoka. Artysta przywołał w nim sentencję Anatola France’a *Przeszłość nigdy nie będzie już tym, czym miała być*. Słowa układają z zarys mapy Polski. Jacques Le Goff w swej książce *Historia i pamięć* przypomniał deklarację pisma „Annales” z 1952 r.: *Historia nie może logicznie oddzielić badania przeszłości od badania teraźniejszości i przyszłości*²⁴. Czerepok dodaje, że opowiadanie o niej zawsze jest uwikłane w teraźniejszość, bywa nawet jej podporządkowane.



4. Robert Kuśmirowski, *Pokój straceń/karcer*, Centrum Dialogu Przełomy

4. Robert Kuśmirowski, *Room of executions/Solitary confinement unit*, the Dialogue Centre Upheavals



5. Tomasz Mróz, *Chcesz cukierka – idź do Gierka*, Centrum Dialogu Przełomy

5. Tomasz Mróz, *Want a sweet – go to Gierka*, the Dialogue Centre Upheavals



6. Grzegorz Hańderek, Michał Libera, *Blok*, Centrum Dialogu Przelomy

6. Grzegorz Hańderek, Michał Libera, *Blok*, the Dialogue Centre Upheavals

(Wszystkie fot. M. Wojtarowicz, Muzeum Narodowe w Szczecinie)



7. Hubert Czerepok, *Przyszłość nie jest już tym, czym kiedyś była*, Centrum Dialogu Przelomy

7. Hubert Czerepok, *The future is not what it used to be*, the Dialogue Centre Upheavals

Streszczenie: Na przykładzie otwartego w styczniu 2016 r. szczecińskiego Centrum Dialogu Przelomy (dalej CDP lub Przelomy) można pokazać dylematy, przed jakimi stoją dzisiaj twórcy historycznych muzeów narracyjnych. Poświęcone dziejom Szczecina w latach 1939–1989 CDP ma budować poczucie tożsamości mieszkańców, a jednocześnie pokazać historię tego miasta w ogólnopolskiej perspektywie. Ma także upamiętniać ofiary Grudnia’70.

Budowa gmachu CDP na nowo zdefiniowała charakter tej

części miasta i wprowadziła nowy, urbanistyczny ład. W projekcie budynku udało się połączyć w jednym idee placu publicznego i miejskiej zabudowy. Natomiast twórcy wystawy stałej Przelomów odeszli od scenograficznych rozwiązań dominujących w polskich muzeach sztuki. Jej integralną częścią stała się – co jest nowością w muzealnictwie historycznym – sztuka współczesna. Prace, m.in. Huberta Czerepoka, Roberta Kuśmirowskiego i Kobasa Łaksy dopełniają ekspozycję, ilustrują przeszłość lub są do niej komentarzem.

Słowa kluczowe: Centrum Dialogu Przelomy, muzeum historyczne, muzeum narracyjne, sztuka współczesna w muzeum historycznym, upamiętnienie Grudnia’70.

Przypisy

¹ R. Traba, *Epoka muzeów? Muzeum jako remedium, muzeum jako mediator*, w: *I Kongres Muzealników Polskich*, NCK, Warszawa 2015, s. 48.

² *Ibidem*, s. 49.

³ Wypowiedź w dyskusji opublikowanej w książce *Pamięć jako przedmiot władzy*, Warszawa 2008, s. 37.

⁴ K. Pomian, *Musées d’histoire: émotions, connaissances, idéologies*, „Le Débat” 2013, nr 5 (177), s. 47-58.

⁵ R. Konieczny, *Centrum Dialogu Przelomy – projekt wyjątkowy*, <http://muzeum.szczecin.pl/robert-konieczny-centrum-dialogu-przelomy-projekt-wyjatkowy.html>

⁶ Autorzy pracy konkursowej KWK Promes: architektki Robert Konieczny, Dorota Żurek, Katarzyna Furgalińska.

⁷ R. Konieczny, *Centrum Dialogu...*

⁸ P. Śmierzewski, *Spektakularna przestrzeń – o Centrum Dialogu Przelomy*, „Architektura” 31.03.2016, http://architektura.muratorplus.pl/krytyka/spektakularna-przestrzen-o-centrum-dialogu-przelomy-piotr-smierzewski_5906.html. Na łamach „Architektury” ukazał się cały cykl tekstów poświęconych CDP, m.in. Lecha Karwowskiego, Piotra Wysockiego i Tomasza Żylskiego.

⁹ *Architekt o Centrum Dialogu Przelomy: To miejsce pamięci, ale nie cmentarz* [z Robertem Koniecznym rozmawiała Ewa Podgajna], „Gazeta Wyborcza Szczecin” 22.01.2016.

¹⁰ Już po ukończeniu tekstu ponownie Muzeum zmieniło regulamin, liberalizując zasady użytkowania placu (obecnie zakazana jest jedynie „agresywna, szybka jazda”).

¹¹ Autorzy wystawy stałej: architekt Michał Czasnojęc (Redan); artyści Piotr Wysocki (kurator części artystycznej), Roman Kaczmarczyk; współpraca autorska KWK Promes, architektki Robert Konieczny, Mariusz Pawlus, Michał Lisiński, Aneta Świeżak; Agnieszka Kuchcińska-Kurcz (kurator wystawy stałej).

- ¹² Założenia do scenariusza ekspozycji Centrum Dialogu „Przełomy”, Szczecin 2011, s. 2.
- ¹³ Choć scenariusze edukacyjne zamieszczone w poradniku metodologicznym towarzyszącym stałej ekspozycji CDP odwołują się do całej historii Szczecina i pokazują to miasto z bardzo różnych perspektyw. Patrz: E. Szumocka, *Szczecin moje miasto – widzę, działam, czuję*, Szczecin 2015.
- ¹⁴ Np. Karol Sienkiewicz zwrócił uwagę na marginalną obecność kobiet na wystawie. Dotyczy to także artystów, których prace umieszczono na ekspozycji. Patrz: K. Sienkiewicz, *Przełomy – Szczecin*, <https://sienkiewiczkarol.org/2016/03/02/przelomy-szczecin/>
- ¹⁵ M. Maciejowski, *Debiut Centrum Dialogu Przełomy i brązownicy pierwszego prezydenta*, „Magazyn Szczeciński” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 18.03.2016, L. Karwowski, *Problem rzetelności historycznej*, „Magazyn Szczeciński” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 25.03.2016.
- ¹⁶ P. Nora, *Między pamięcią i historią: Les Linux de Mémoire*, P. Mościcki (przeł.), „Archiwum” [Łódź] 2009, nr 2, s. 8.
- ¹⁷ C. Frejlich, *Dialog czy monolog – o Centrum Dialogu Przełomy*, „Architektura” 31.03.2016, http://architektura.muratorplus.pl/krytyka/dialog-czy-monolog-o-centrum-dialogu-przelomy-czeslawa-frejlich_5907.html
- ¹⁸ P. Policht, *Dobra zmiana? O Centrum Dialogu Przełomy w Szczecinie*, „Magazyn Szum” 23.02.2016, <http://magazynszum.pl/krytyka/dobra-zmiana-o-centrum-dialogu-przelomy-w-szczecinie>
- ¹⁹ Oprócz wymienionych w tekście artystów na wystawie znalazły się także prace Xawerego Dunikowskiego, Edwarda Dwurnika, Henryka Stażewskiego i Wojciecha Zasadnego.
- ²⁰ Upodobanie do scenograficznych rozwiązań, często zaczerpniętych z odległej przeszłości teatru czy filmu sprawia, że muzea narracyjne bywają porównywane z dawnymi panoramami, z ich naiwnymi próbami stworzenia złudzenia rzeczywistości.
- ²¹ R. Kaczmarczyk, *Projektowanie muzeum informacyjnego*, w: *Miasto sprzeciwu – miasto protestu*, Szczecin 2015, s. 61-64.
- ²² K. Sienkiewicz, *Przełomy – Szczecin...*
- ²³ Na temat przeszłości w polskiej sztuce współczesnej patrz m.in. I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.
- ²⁴ J. Le Goff, *Historia i pamięć*, A. Gronowska, Joanna Stryczyk (przeł.), Warszawa 2007, s. 63.

Piotr Kosiewski

Historyk i krytyk sztuki, publicysta, redaktor; pracownik Fundacji im. Stefana Batorego w Warszawie; 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”, „Znaku” i „Muzealnictwa”; (2012–2014) członek rady programowej NIMOS; laureat Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy (2013).

Word count: 4 004; **Tables:** -; **Figures:** 7; **References:** 24

Received: 07.2016; **Reviewed:** 08.2016; **Accepted:** 08.2016; **Published:** 09.2016

DOI: 10.5604/04641086.1220222

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Kosiewski P.; PRZEŁOMY. PROPOZYCJA INNEGO MUZEUM HISTORYCZNEGO. *Muz.*, 2016(57): 228-235

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

„ZANURZANIE SIĘ” W PRZESZŁOŚĆ, CZYLI KILKA UWAG O EDUKACYJNYCH ASPEKTACH MUZEÓW NARRACYJNYCH

“IMMERSING” ONESELF IN THE PAST, OR A FEW
COMMENTS ON THE EDUCATIONAL ASPECTS OF
NARRATIVE MUSEUMS

Małgorzata Machałek

Uniwersytet Szczeciński

Abstract: The intensive development of narrative museums over recent decades has resulted in new perspectives for school historical education. Modern and multimedia historical exhibitions provide broad opportunities for preparing an educational offer aimed at all students. However, the educational potential of museums is not currently being fully taken advantage of. One reason is that the education content of schools is not linked closely enough with its museum counterpart. Relationships between

teachers and museum educators need to be redefined. From the perspective of the effectiveness of the educational process, it is essential for teachers to be more active, not to limit themselves to participation in providing educational classes within a museum's premises, but also to organise them together with the museum staff. This postulated change also requires museum professionals to change their attitude towards teachers visiting museums with their students.

Keywords: historical education, narrative museum, historical museum, museum education, didactics.

W ostatnich dekadach, nie tylko w Polsce, można zaobserwować ogromny wzrost zainteresowania historią. Zdaniem socjologów wynika ono nie tyle z wiary, że historia jest źródłem wskazań moralnych i odniesień praktycznych, ale raczej z przekonania, że wiedza o przeszłości stanowi część kapitału kulturowego i intelektualnej formacji człowieka. Przeszłość stała się zatem istotną wartością, którą należy chronić i przekazywać następnym pokoleniom¹. Szczególna rola w realizacji tego zadania przypadła muzeom nowego typu, które zostały nazwane muzeami narracyjnymi. W Polsce pierwszą tego rodzaju placówką było otwarte w 2004 r. Muzeum Powstania Warszawskiego, a obecnie funkcjonuje, bądź jest w fazie budowy, już co najmniej kilkanaście podobnych muzeów.

Muzea narracyjne budują opowieści o przeszłości posługując się obiektami muzealnymi, ale również słowem, obrazem, dźwiękiem tworzą iluzję minionej rzeczywistości i zapraszają do jej poznania. Pełniąc nadal funkcje wystawiennicze coraz bardziej koncentrują się na edukacji². Coraz więcej placówek muzealnych funkcjonuje w postaci centrów kulturalnych i edukacyjnych. Przykładami tego rodzaju instytucji kultury są np. Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku, Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, Brama Poznania – Interaktywne Centrum Historii Ostrowa Tumskiego w Poznaniu, Centrum Dokumentacji Deportacji Górnolązaków do ZSRR w 1945 roku w Radzionkowie czy Muzeum Emigracji w Gdyni. W tego rodzaju placówkach powstają rozbudowane programy edukacyjne, ale również tworzone są archiwa historii mówionej, prowadzone badania naukowe, odbywają się spektakle, dyskusje, koncerty, pokazy filmowe, działają rozbudowane strony internetowe. Wystawy nowego typu tworzą również istniejące już muzea. W tym celu adaptują lub budują od postaw nowe przestrzenie ekspozycyjne: Exploseum będące oddziałem Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, Centrum Dialogu „Przełomy” – oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie czy Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Stargardzie, które wystawę poświęconą historii miasta prezentuje w odrestaurowanej Bastei. Przykładów tego typu działań jest oczywiście znacznie więcej.

Jedną z charakterystycznych cech nowopowstałych muzeów narracyjnych jest – czasami na długo przed zainicjowaniem właściwej działalności wystawienniczej – realizowanie znaczących projektów edukacyjnych i naukowych. Taką działalność prowadzą od kilku lat Muzeum Historii Polski w Warszawie czy Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. W muzeach narracyjnych niezwykle aktywną rolę pełnią edukatorzy muzealni. Ich zadaniem jest nie tylko zaprezentowanie (istniejącej lub powstającej) ekspozycji, ale również aktywność w sferze szeroko rozumianej edukacji historycznej, często wykraczającej poza mury muzeów i poza tradycyjne formy zajęć muzealnych. Bez zbytniej przesady można powiedzieć, że jest ona adresowana do odbiorców w wieku od 1 roku do 100 lat. Ogromny sukces frekwencyjny omawiane muzea zawdzięczają również wizytom uczniów. Warto zatem zastanowić się nad ich znaczeniem dla szkolnej edukacji historycznej, walorami edukacyjnymi narracji muzealnych oraz perspektywami współpracy szkoły i muzeum (w praktyce: nauczyciela historii i edukatora muzealnego)³.

O miejscu muzeów w edukacji historycznej

Aby sprostać oczekiwaniom społecznym polska szkoła systematycznie reformuje się, ale nadal jest krytykowana za nadmiar encyklopedyzmu. Zarzut ten dotyczy również szkolnej edukacji historycznej. Nauczyciele przyznają wprawdzie, że konieczne jest przesunięcie nacisku z wiadomości przyswajanych (model pasywno-kontemplacyjny) na wiedzę zdobywaną i użytkowaną samodzielnie (model aktywno-refleksyjny)⁴, jednak w praktyce dla większości uczniów nadal podstawowym źródłem wiedzy o przeszłości pozostaje podręcznik. Przyczyny takiego stanu rzeczy są złożone, ale niewątpliwie jedną z ciekawszych perspektyw zmian w edukacji historycznej jest szersze wykorzystanie możliwości oferowanych przez nowoczesne muzea historyczne.

W dotychczasowej literaturze przedmiotu podkreślana była przede wszystkim pełniona przez muzea funkcja uzupełniająca i wspomagająca warsztat pracy nauczyciela historii⁵. Bezpośredni kontakt z zabytkami, które uczniowie mogą obejrzeć na wystawach umożliwia wzbogacenie wiedzy spostrzeżeniowej uczniów, przekształcenie jej w obiektywne wyobrażenia historyczne oraz włączenie tych wyobrażeń jako przesłanek formułowania pojęć historycznych⁶. Ekspozycje muzealne umożliwiają też weryfikację i konkretyzację wiedzy historycznej przez uczniów, odciążają ich od pamięciowego przyswajania informacji, pobudzają wiele operacji myślowych, tworzą warunki sprzyjające rozwijaniu umiejętności porównywania, wnioskowania i uogólniania⁷. Szczególną rolę odgrywa atmosfera panująca w muzeach, dotyczy to zwłaszcza, bazujących na nowoczesnych technikach wystawienniczych, muzeów narracyjnych. Wpływa ona stymulująco na zainteresowania uczniów, sprzyja rozwijaniu kompetencji kulturowych oraz budowaniu postaw humanistycznych, patriotycznych i obywatelskich zwiększając tym samym efektywność edukacji historycznej⁸. Kluczowe znaczenie w edukacji muzealnej ma zaangażowanie emocjonalne ucznia wchodzącego w bliski kontakt z przeszłością. Tym łącznikiem mogą być muzealia, ale również scenografia i architektura ekspozycji, jak też cała muzealna narracja. Możliwość „zanurzenia się” w przeszłości, z jaką mamy do czynienia w muzeach nowego typu, może być także doskonałą okazją do refleksji nie tylko nad przeszłością, ale również nad teraźniejszością – przecież na przeszłość patrzymy przez pryzmat współczesnych doświadczeń.

Szkoła z dala od muzeum

Andrzej Stępnik zwraca jednak uwagę, że choć edukacja muzealna jest obecna w uniwersyteckich programach dydaktyki historii, a nauczyciele mają świadomość jej znaczenia, to w praktyce zakres, w jakim szkoły korzystają z oferty muzeów jest marginalny⁹. Wynika to z kilku powodów. Jednym z nich jest kwestia dostępności placówek muzealnych dla uczniów spoza miejscowości, w których są one zlokalizowane. Często dotarcie do wybranych przez nauczyciela muzeów bywa bardzo trudne. W wielu przypadkach koszt zorganizowania wyjazdu na lekcję muzealną przekracza możliwości finansowe rodziców i organów prowadzących. Mam tu na myśli wyjazdy na zajęcia powiązane z programem nauczania, a nie wycieczki, w których planie zwiedzanie muzeum jest jednym z licznych punktów programu. Oprócz kosztów problemem jest

również wygospodarowanie przez szkołę czasu na taki wyjazd – często odbywa się on kosztem zajęć z innych przedmiotów. W obecnym systemie rozliczania godzin dydaktycznych jest to niezmiernie trudne, zwłaszcza jeśli cele tych zajęć nie wynikają bezpośrednio z podstawy programowej. Wprawdzie zadaniem współczesnej szkoły jest również kształcenie kompetencji kulturowych, społecznych i obywatelskich, jednak w praktyce uwaga nauczycieli, a zwłaszcza organów nadzoru pedagogicznego, skupiona jest głównie na celach związanych z edukacją przedmiotową.

Kolejny powód leży po stronie muzeów (i jest zbieżny z poprzednim). Nie zawsze układa się tak, że najbliższe szkoły muzea mają profil historyczny, a nawet jeśli tak jest, to tematyka wystaw bywa trudna do połączenia z treściami nauczania (bądź wymaga kreatywnego podejścia do celów nauczania). Trudnością dla niektórych nauczycieli może być również fakt, że ekspozycje muzealne nie zawsze prezentują obraz przeszłości w sposób chronologiczny i systematyczny, ale skupiają się na wydarzeniach i postaciach wybranych zgodnie z koncepcją wystawy. Z punktu widzenia podstawy programowej często nie są to wydarzenia i postaci kluczowe, co może mieć decydujące znaczenie przy podejmowaniu przez nauczycieli decyzji o wykorzystaniu oferty muzeów.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że większość nauczycieli zdaje sobie sprawę iż muzealny sposób opowiadania o przeszłości jest niezwykle atrakcyjny dla uczniów i ma ogromny potencjał kształcący. Nie wszyscy jednak potrafią go wykorzystać w sposób przemyślany i zaplanowany.

Szkoła bliżej muzeum

Opowiadając się za jak najszerzym włączeniem muzeów do szkolnej edukacji historycznej trudno nie zauważyć, że znaczenie okazjonalnego zwiedzania ekspozycji muzealnych podczas wycieczek szkolnych jest znikome¹⁰. Sytuacja zmienia się, jeśli zajęcia w muzeum mają charakter stałych form organizacyjnych, a współpraca szkoły i muzeum opiera się na zasadzie systemowości (systematyczności)¹¹. Przyjęcie tej zasady oznacza również powiązanie treści zajęć muzealnych z treściami nauczania. Piotr Unger pisząc o tym problemie zwracał uwagę, że *ten związek musi być widoczny i zrozumiały nie tylko dla nauczyciela, ale również dla uczniów*¹². Warunkiem lepszego wykorzystania ekspozycji muzealnych jest dobre przygotowanie merytoryczne uczniów. Zadanie to spoczywa w całości na nauczycielach. Uczniowie muszą znać kontekst historyczny tematyki omawianej w muzeum. Powinni być też przygotowani do tego, że istotą zajęć muzealnych jest ich – uczniów – aktywność i gotowość do samodzielnego poszukiwania wiadomości. Nauczyciel musi o to zadbać, ponieważ zaangażowana postawa uczniów ma kluczowe znaczenie dla procesów poznawczych, a odpowiednio nastawienie do pracy w muzeum jest równie ważne, jak dydaktyczne wykorzystanie zbiorów muzealnych¹³.

Zgodnie z zasadą systemowości, treści jakie uczniowie poznają podczas pobytu na muzealnej wystawie powinny być powiązane z treściami zajęć prowadzonych w szkole zarówno przed wizytą w muzeum, ale także po niej¹⁴. Również zadania, jakie są stawiane uczniom podczas lekcji muzealnej powinny odwoływać się do wcześniej zdobytych wiadomości i wyrobionych już umiejętności wnioskowania oraz

syntetycznego i analitycznego myślenia. Jednocześnie wiedza i umiejętności zdobyte podczas takich zajęć powinny stanowić punkt odniesienia w nowych sytuacjach poznawczych¹⁵. Aby tak się stało nauczyciel powinien wcześniej poznać ekspozycję, a jeśli jego uczniowie mają uczestniczyć w zajęciach muzealnych, to również ich treść, a nie tylko sam temat. To truizm, ale nie zawsze tak się dzieje¹⁶.

Z powyższych uwag wynika zatem, że kluczem do lepszej efektywności zajęć muzealnych są przede wszystkim działania nauczyciela. Aby uczniowie odnieśli jak największe korzyści z zajęć w muzeum nauczyciel powinien:

- Zapoznać się z tematyką wystaw, które mają obejrzeć uczniowie oraz w sposób przemyślany i świadomy zaplanować cele edukacyjne.
- Z wyprzedzeniem zapoznać uczniów z tymi celami – powinni znać temat zajęć oraz otrzymać wskazówki, w jaki sposób mogą się do nich przygotować (mogą to być wskazówki dotyczące literatury naukowej lub popularnonaukowej, informatorów, przewodników, albumów, adresów stron internetowych itp.). Przygotowanie merytoryczne jest niezbędne, aby uczniowie właściwie zrozumieli zagadnienia prezentowane podczas zwiedzania ekspozycji lub podczas zajęć prowadzonych przez edukatora muzealnego. Jeżeli wiadomo, że podczas zwiedzania pojawią się nowe treści, przygotowanie powinno polegać na wyjaśnieniu nieznanych pojęć, przybliżeniu postaci czy przypomnieniu najważniejszych wydarzeń i faktów historycznych. W niektórych przypadkach może być wskazane przydzielenie uczniom konkretnych zadań, aby mogli w sposób czynny uczestniczyć w zajęciach.
- W sposób przemyślany zaplanować i wykorzystać różne metody i materiały pomocnicze.
- Podsumować i uporządkować wiadomości oraz ocenić zaangażowania uczniów podczas zajęć w muzeum i kolejnych, odbywających się już w szkole (czyli przeprowadzić rekapitulację pierwotną i wtórną)¹⁷.

Apel o wiązanie treści edukacji szkolnej i muzealnej nie oznacza, że ta druga ma być jedynie powtórzeniem i uzupełnieniem pierwszej. Edukacja historyczna w muzeum, niezależnie od tego czy będzie realizowana przez edukatora muzealnego czy nauczyciela historii, powinna stanowić nową jakość. Składają się na nią metody prowadzenia zajęć i treści nauczania, ale również emocje i doznania zmysłowe towarzyszące „zanurzeniu się w historię”. Muzea narracyjne stwarzają ku temu okazję. Oddziałując na zwiedzających różnymi środkami wyrazu wpisują się doskonale w założenia nauczania polisensorycznego, zgodnie z którym przekaz dydaktyczny powinien opierać się na słowie wspomaganym przez obraz, dźwięk, dotyk, a nawet zapach. Aby jednak ta nowa jakość zaistniała, realizacja wybranych treści edukacji historycznej w przestrzeni muzealnej powinna stać się, jeśli nie obligatoryjnym, to przynajmniej zalecanym elementem szkolnego programu dydaktycznego i wychowawczego¹⁸.

Edukator muzealny i nauczyciel historii – w poszukiwaniu modelu współpracy

Współpraca większości szkół z muzeami to tradycyjne zwiedzanie ekspozycji z przewodnikiem lub udział w lekcji muzealnej. W obu przypadkach rola nauczyciela zostaje sprowadzona do funkcji organizatora i pilota wycieczki oraz

„pilnowacza” uczniów. Przekraczając progi muzeum nauczyciel staje się gościem, a nie twórcą/współtwórcą procesu edukacyjnego. Problem jest widoczny zwłaszcza w odniesieniu do lekcji muzealnych. Wprawdzie nauczyciel wybierając z oferty muzeum konkretne zajęcia edukacyjne kieruje się potrzebami uczniów, zwykle jednak nie ma wpływu na zawarte w nich szczegółowe treści programowe. Wykazy zamieszczane w informatorach czy na stronach internetowych muzeów ograniczają się zazwyczaj do podania samego tematu lekcji¹⁹. Bierna postawa nauczycieli jest też w znacznym stopniu konsekwencją postawy edukatorów muzealnych, którzy uważają, że tylko oni są w stanie dobrze poprowadzić zajęcia w muzeum. W *Raporcie o stanie edukacji muzealnej w Polsce* czytamy, że na pytanie: kto powinien prowadzić zajęcia muzealne? większość respondentów wskazało odpowiedź „wykształceni edukatorzy”²⁰. Inna sprawa, że wciąż można w muzeach spotkać nauczycieli, którzy chętnie „wyłączają” się z aktywności na czas trwania lekcji muzealnej.

Zastanawiając się nad optymalizacją relacji szkoła – muzeum widzę dwa możliwe modele współpracy. W pierwszym główną rolę odgrywa edukator muzealny, ale z znaczeniem silnej pozycji nauczyciela. Wymaga to zmiany nastawienia i wzajemnego poznania potrzeb i możliwości każdego z partnerów. Edukator musi wiedzieć czego oczekuje nauczyciel, jakie cele mają być zrealizowane w oparciu o ekspozycję, jakie powinien zastosować metody, jaką wiedzę i umiejętności dysponują uczniowie. Nauczyciel z kolei musi dobrze znać treść wystawy w przestrzeni, w której będzie odbywała się lekcja muzealna, musi do niej przygotować uczniów oraz zaplanować formy i metody powiązania treści poznanych na wystawie z tematami kolejnych lekcji (doskonałym kanałem komunikacji mogą być strony internetowe muzeów). Treści lekcji muzealnej muszą stać się integralną częścią procesu dydaktycznego oraz wychowawczego. Przygotowanie do lekcji muzealnej nie może ograniczać się wyłącznie do instrukcji dotyczącej sposobu zachowania w muzeum, choć to również ważna kwestia. Optymalnym rozwiązaniem było przygotowanie wspólnie z muzealnikiem karty pracy do wykorzystania podczas lekcji muzealnej oraz podczas jej podsumowania. Natomiast sama lekcja muzealna powinna być prowadzona wspólnie, z ustalonym wcześniej podziałem na role, przy czym minimum zaangażowania nauczyciela to poprowadzenie części wprowadzającej i podsumowującej lekcję.

Zaletą tego modelu jest spora dawka świeżości wynikająca ze spotkania z pracownikiem muzeum. Z perspektywy ucznia lekcja poprowadzona przez osobę niezwiązaną ze sformalizowanymi relacjami uczeń–nauczyciel pozwala na odejście od schematów klasowych, niweluje bariery wynikające z oceniania, ułatwia otwarcie się, spontaniczność. Edukator występuje w tym modelu jako ekspert doskonale znający ekspozycję, natomiast nauczyciel zachowuje swoją pozycję i autorytet jako organizator procesu dydaktycznego. Funkcjonowanie tego modelu wymaga od muzeów zaproszenia nauczycieli do współpracy już na etapie tworzenia scenariuszy zajęć, a od nauczycieli aktywnego skorzystania z tego zaproszenia.

W drugim modelu główną rolę odgrywa nauczyciel. Obecnie standardem w muzeach jest prowadzenie zajęć przez edukatorów muzealnych, a przecież lekcję ma wstawie powinien móc poprowadzić również każdy chcący

to uczynić nauczyciel. Oczywiście przeprowadzenie takich zajęć musi się wiązać z wcześniejszym uzgodnieniem terminu, aby nie kolidował z innymi zajęciami edukacyjnymi lub innymi formami działalności muzeum. Niemniej jednak stworzenie takiej możliwości otwiera szerszą płaszczyznę integrowania treści poznanych przez uczniów w szkole, z treściami poznawanymi w muzeum. Jest oczywiste, że nawet najlepiej przygotowany nauczyciel nie opowie uczniom tak dogłębnie i barwnie jak muzealnik o obiektach zgromadzonych na wystawie, nie będzie też zapewne znał kontekstu tworzenia wystawy, ciekawostek związanych z ich pochodzeniem itp. Potrafi natomiast doskonale powiązać treści wystawy z treściami omawianymi na lekcjach poprzedzających wycieczkę do muzeum oraz na lekcjach, które będą miały miejsce później. Dobrze przygotowana i poprowadzona autorska lekcja w muzeum może być dla uczniów bardzo atrakcyjna zarówno pod względem formy, jak i treści. W przygotowaniu takiej lekcji nauczyciel powinien mieć możliwość skorzystania z pomocy edukatora muzealnego jako eksperta – bądź to w formie konsultacji indywidualnych, bądź warsztatów metodycznych.

Oba modele wymagają zacieśnienia współpracy nauczycieli i muzealników, poznania wzajemnych oczekiwań i możliwości, wspólnego opracowania programów edukacyjnych²¹. W wielu muzeach już się to dzieje. Trwa również dyskusja nad rolą i zadaniami edukatorów muzealnych. Powinni w nich jednak uczestniczyć również nauczyciele. Nie tylko po to, aby wypracować konkretne rozwiązania dydaktyczne, ale przede wszystkim po to, aby nauczyć się, czym jest współczesne muzeum, i dokonać refleksji nad jego miejscem i rolą w kształtowaniu pamięci zbiorowej i kultury historycznej społeczeństwa, którego częścią jest również szkoła.

Pułapki narracji muzealnych

Muzea narracyjne zawdzięczają swój sukces frekwencyjny znalezieniu odpowiadającego zwiedzającym sposobu opowiadania o przeszłości. Współczesny przekaz muzealny opiera się w nich na emocjach, doznaniach zmysłowych i informacjach. Jest on budowany przy wykorzystaniu zarówno klasycznych muzealiów i tekstów, jak też nowoczesnych technologii cyfrowych (prezentacje multimedialne, hologramy, wirtualne spaceru, wizualizacje 3D i wiele innych rozwiązań), scenografii i rekonstrukcji, co sprawia, że zwiedzanie wystawy coraz bardziej przypomina udział w spektaklu teatralnym. Nadal ważną rolę w konstruowaniu wystaw pełnią muzealia, ale ich znaczenie jest zdeterminowane miejscem, jakie zajmują w opowieści muzealnej²². Zdecydowana większość tych ekspozycji ma charakter interaktywny – na widza czekają ekrany i tablice dotykowe, tablety, interaktywne quizy, gry i zadania prowokujące do aktywnego uczestnictwa. Atrakcyjność, ale też siła oddziaływania wystaw narracyjnych wynika z faktu, że uruchamiają emocje, wciągają zwiedzającego w głąb proponowanej przez siebie opowieści, nie pozwalają mu na pozostanie obojętnym, a tym samym kształtują wyobrażenia o przeszłości. Analizując wystawy narracyjne z perspektywy edukacyjnej widać zatem wyraźnie, że ich konstrukcja jest zgodna z ideą nauczania polisensorycznego, co sprawia, że proces przyswajania przez uczniów odwiedzających muzeum informacji o przeszłości może być niezwykle skuteczny.

Teatralizacja przekazu muzealnego niesie ze sobą również mniej pożądane konsekwencje, czyniąc go bardziej percepcyjnym niż partycypacyjnym²³.

Na dydaktyczną atrakcyjność narracji muzealnych mają wpływ również inne rozwiązania, wśród których warto podkreślić budowanie narracji wystawy poprzez opowiadanie indywidualnych losów ludzi. Opowieści te nie są anonimowe, bo każda z nich przypisana jest do konkretnego imienia i nazwiska, dzięki fotografiom można zobaczyć jak ta osoba wyglądała, obejrzeć należące do niej przedmioty, czy usłyszeć autentyczny głos i poznać emocje opowiadającego. W ten sposób widz poznaje różne wersje przeszłości, bo i doświadczenia poszczególnych osób były odmienne, nawet jeśli uczestniczyły w tych samych wydarzeniach. Suma tych opowieści nie składa się – a przynajmniej nie powinna się składać – na jedną „obowiązującą” interpretację przeszłości²⁴. Opowiadana z perspektywy losów wielu osób staje się wielowymiarowa, skłania do refleksji, pozwala na przemyślenie i zrewidowanie dotychczasowych ocen przeszłości. Pokazuje też, że historia nie jest tylko sumą faktów, że dotyczy konkretnych ludzi i przez to wyzwala naturalną ciekawość uczniów²⁵. Siłę oddziaływania takich opowieści zwiększa to, że są to zazwyczaj relacje z przeszłości tzw. zwykłych ludzi. Inaczej oznacza to deprecjacji tzw. wielkiej historii, ale to właśnie codzienność/niecodziennosc historii i jej bohaterowie wyznaczają najczęściej główną perspektywę narracji we współczesnych muzeach narracyjnych. O doborze tych indywidualnych opowieści decyduje kurator wystawy i od niego zależy, czy i jak bardzo będą one do siebie podobne, a tym samym, czy jednak zostanie narzucona widzowi określona optyka wydarzeń. Pożądane byłoby aby to widz, bazując na swojej wcześniejszej wiedzy i doświadczeniu, mógł samodzielnie konstruować własną wizję przeszłości²⁶. Czasami jednak pokusa narzucenia tej jednej, najbliższej muzealnikiem narracji okazuje się bardzo silna. Sytuacja taka rodzi określone konsekwencje w wymiarze edukacyjnym. Uczeń zazwyczaj dysponuje na tyle niewielką wiedzą, że jest skłonny przyjąć bez zastrzeżeń i refleksji proponowaną narrację. Skłania go do tego siła, z jaką oddziałuje wystawa muzealna oraz autorytet instytucji, jaką jest muzeum. Wybiórczość i symboliczność narracji muzealnych może też sprawiać, że zwłaszcza młodzi uczniowie będą mieli trudności w sformułowaniu wniosków uogólniających. Z tych warunkowań przekaz muzealnego musi zdawać sobie sprawę nauczyciel, na którym spoczywa zadanie zintegrowania informacji zdobytych w muzeum z całościowym systemem wiedzy uczniów.

Duże znaczenie ma również atmosfera muzeum. W jej budowaniu, przyciąganiu uwagi widza i wywoływaniu u niego emocji ogromną rolę odgrywa współczesna technika. Dzięki multimediom możliwe jest wykorzystanie na wystawie filmów, nagrań dźwiękowych, powiększonych i powielonych fotografii bądź dokumentów archiwalnych. Multimedia umożliwiają też poszerzenie klasycznego przekazu słownego. Tekst nie musi już ograniczać się do krótkiego podpisu pod obiektem muzealnym bądź tablicy informacyjnej, ale – dzięki cyfrowym nośnikom – może osiągnąć w zasadzie nieograniczone rozmiary. Przełamane zostają też ograniczenia przestrzenne – widz może obejrzeć doskonałe zdjęcia lub wizualizacje obiektów, które w sposób fizyczny nie mieszczą się już na wystawie. Powyższe rozwiązania

pozwalają zobaczyć i zrozumieć więcej, niż na tradycyjnej wystawie. Przekaz wizualny wzbogacany jest przez różnego rodzaju odgłosy i dźwięki, dotyk czy zapach (np. Fabryka Emalia Oskara Schindlera – Muzeum Historyczne Miasta Krakowa). Iluzję minionej rzeczywistości budują również różnego rodzaju rekonstrukcje i instalacje mające często charakter artystyczny (np. Centrum Dialogu „Przełomy” – Muzeum Narodowe w Szczecinie). Są to formy komunikacji wizualnej zastępujące częściowo muzea i występujące z nimi na równych prawach – jedno po to, aby można ich było dotykać, inne z powodu braku oryginałów. Niektóre wystawy obywiają się bez artefaktów, które są zastępowane przez modele, wizualizacje lub rekonstrukcje (np. nieistniejąca drewniana synagoga w Gwoźdźcu w Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie). Dla ucznia, a zapewne i części nauczycieli, sporą trudnością będzie rozróżnienie, co jest repliką, a co autentikiem. Jeszcze większą trudność mogą napotkać przy interpretacji instalacji o aspiracjach artystycznych. Wszystkie te elementy składające się na wystawę kształtują wyobrażenie o przeszłości, a nie świadomość, że jest to jedna z uprawnionych wizji przeszłości.

Dla młodego widza szczególnie atrakcyjna jest interaktywność wystaw narracyjnych. Zastosowanie różnorodnych rozwiązań technicznych pozwala na prowadzenie wielowątkowej i wielopłaszczyznowej narracji. Zwiedzający ma możliwość zapoznania się z ogólną koncepcją wystawy, ale może też pogłębić swoją wiedzę korzystając z multimedii. Na większości wystaw mnogość informacji zgromadzonych głównie w wersji cyfrowej jest jednak tak duża, że zapoznanie się z nimi przekracza standardowy czas zwiedzania, a przede wszystkim przekracza możliwości percepcyjne przeciętnego zwiedzającego. Z punktu widzenia muzeum jest to sytuacja korzystna, ponieważ może skłaniać do ponownej wizyty. Inaczej wygląda to z punktu widzenia ucznia, którego ciekawość została rozbudzona, ale nie ma już czasu i siły, aby z uwagą zapoznać się z całością zgromadzonego materiału. Przeładowanie informacjami większości ekspozycji zmusza do dokonywania selekcji, pomijania części ekspozycji, co może powodować odczucie chaosu i powoduje fizyczne zmęczenie.

Wystawy narracyjne z założenia mają oddziaływać nie tylko na intelekt widza, ale także na jego emocje. Analizując niektóre z nich można odnieść wrażenie, że ten długi cel jest nawet ważniejszy. Z punktu widzenia nauczyciela oddziaływanie na emocje odbiorcy nie tylko zwiększa zaangażowanie ucznia w proces poznawczy, ale przede wszystkim sprawia, że łatwiej przyjmuje on proponowany przekaz, łatwiej identyfikuje się z jego przesłaniem. Mając na uwadze konieczność kształtowania krytycznego myślenia, warto jednak pamiętać o pozostawieniu miejsca na refleksję i samodzielną ocenę przeszłości²⁷.

Trzeba też pamiętać, że wystawy nie przedstawiają w wyczerpujący sposób aktualnego stanu wiedzy na dany temat, bo nie taka jest ich rola. Często jednak pod adresem kuratorów padają zarzuty o arbitralność w konstruowaniu obrazu przeszłości. W większości przypadków w procesie tworzenia wystaw uczestniczą historycy, dzięki czemu powstające narracje mają odniesienie do aktualnego stanu wiedzy na dany temat, unikają fikcji i narzucania jednej interpretacji²⁸. Gorzej, jeśli punktem odniesienia dla konstruowania narracji muzealnej staje się tylko pamięć historyczna²⁹.

W skrajnych wypadkach realizacja misji polegającej na promowaniu określonych wartości powoduje, że naruszone są zasady warsztatu historycznego i obowiązującego w nauce obiektywizmu. Biorąc pod uwagę fakt, że siła i zasięg oddziaływania narracji muzealnej są większe niż opracowań naukowych, powyższe problemy mają oczywiste konsekwencje dla szkolnej edukacji historycznej i pracy nauczyciela³⁰. W tym kontekście należy się zgodzić z opinią Piotra Ungera, że *zdobywanie wiedzy za pośrednictwem ekspozycji muzealnej jest jedną z najtrudniejszych i wymagających*

*dużego wysiłku dróg poznawania*³¹. Nie zmienia to faktu, że droga ta może być dla uczniów (i dla nauczycieli) niezwykle atrakcyjna i pobudzająca intelektualnie.

Powyższe uwagi nie wyczerpują problemu miejsca i roli współczesnych muzeów historycznych (narracyjnych, multimedialnych) w edukacji historycznej dzieci i młodzieży, a mają jedynie zasignalizować jego złożoność i potrzebę zarówno refleksji teoretycznej, jak też wypracowania wartościowych rozwiązań praktycznych. Zadanie to stoi zarówno przed muzealnikami, jak i nauczycielami historii.

Streszczenie: Intensywny rozwój muzeów narracyjnych, jaki ma miejsce w ostatnich dekadach, stworzył nowe perspektywy dla szkolnej edukacji historycznej. Nowoczesne, multimedialne wystawy historyczne dają szerokie możliwości zbudowania atrakcyjnej oferty edukacyjnej adresowanej do uczniów wszystkich typów szkół. Obecnie jednak potencjał edukacyjny muzeów nie jest w pełni wykorzystywany. Jedną z przyczyn jest zbyt słabe powiązanie treści edukacji szkolnej i muzealnej. Ponownego zdefiniowania wymagają

relacje między nauczycielami a edukatorami muzealnymi. Z punktu widzenia efektywności procesu dydaktycznego konieczna jest bardziej aktywna postawa nauczycieli, którzy powinni nie tylko uczestniczyć w prowadzeniu zajęć edukacyjnych realizowanych w przestrzeni muzealnej, ale również samodzielnie je organizować przy wsparciu pracowników muzeum. Postulowana zmiana wymaga również od muzealników zmiany podejścia do nauczycieli odwiedzających muzea ze swoimi uczniami.

Słowa kluczowe: edukacja historyczna, muzeum narracyjne, muzeum historyczne, edukacja muzealna, dydaktyka.

Przypisy

- ¹ P.T. Kwiatkowski, *Jaką historią interesują się Polacy? Pytanie o kształt pamięci zbiorowej i jej przemiany po 1989 roku*, w: *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red.), Warszawa 2014, s. 122.
- ² *Muzea dziś. Rozmowa z dr hab. Małgorzatą Omilanowską, podsekretarz stanu w MKiDN*, <http://muzealnictwo.com/2013/09/muzea-dzis-rozmowa-z-dr-hab-malgorzata-omilanowska-podsekretarz-stanu-w-mkidn/#sthash.3bETvmwl.dpuf> [dostęp 20.04.2014]. Coraz bardziej rozbudowywana jest oferta dydaktyczna portali internetowych prowadzonych przez muzea. Przykładem tego rodzaju aktywności edukacyjnej jest Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, zakładka Edukacja <http://www.wilanow-palac.pl/edukacja> [dostęp 20.04.2016]. Por. także na temat muzeów wirtualnych: M. Fic, *Rola muzeów on-line w procesie edukacji historycznej i obywatelskiej*, w: *IV Toruńskie Spotkania Dydaktyczne. Muzea i archiwa w edukacji historycznej*, S. Roszak, M. Strzelecka (red.), Toruń 2007, s. 152-156.
- ³ W niniejszym tekście nie odnoszę się do miejsca i roli muzeów historycznych w miejscach pamięci – problematyka posiada już obszerną literaturę, a ze względu na swą specyfikę, wymaga również oddzielnej refleksji na gruncie dydaktyki historii. Patrz np. T. Kranz, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci: zarys problematyki*, Lublin 2000.
- ⁴ J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, w: *Historia. Społeczeństwo. Wychowanie*, J. Maternicki, M. Hoszowska, P. Sierzęga (red.), Rzeszów 2003, s. 27-40.
- ⁵ Szerzej na temat wykorzystania muzeów w edukacji historycznej: P. Unger, *Muzea w nauczaniu historii*, Warszawa 1988; J. Centkowski, *Muzea w nauczaniu historii*, w: *Metodyka nauczania historii w szkole podstawowej*, C. Majorek (red.), Warszawa 1988, s. 387-398; *Muzeum w nauczaniu historii*, A. Zielecki (red.), Rzeszów 1989; *Toruńskie Spotkania Dydaktyczne IV. Muzea i archiwa w edukacji historycznej*, S. Roszak, M. Strzelecka (red.), Toruń 2007; E. Chorąży, D. Konieczka-Śliwińska, S. Roszak, *Edukacja historyczna w szkole. Teoria i praktyka*, Warszawa 2008, s. 258-259.
- ⁶ A. Zielecki, *Muzea*, w: *Współczesne dydaktyka historii. Zarys encyklopedyczny dla nauczycieli i studentów*, J. Maternicki (red.), Warszawa 2004, s. 201-202.
- ⁷ A. Zielecki, *Muzea...*, s. 202.
- ⁸ Efektywności edukacji historycznej rozumiem jako pozytywne rezultaty procesu dydaktyczno-wychowawczego, takie jak: zakres, poziom i trwałość zdobytej przez uczniów wiedzy, rozwój samodzielnego myślenia i działania, operatywność i optymalność wiedzy, skuteczność, sprawność i ekonomiczność. K. Denek, *Efektywność edukacji szkolnej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Pedagogiczne” 1997, z. 30, s. 93.
- ⁹ A. Stępnik, *Nowe czasy. Czy muzea są przyjaciółmi współczesnej edukacji?*, „Wiadomości Historyczne” 2014, nr 4, s. 13.
- ¹⁰ M. Ausz, *Kształtowanie umiejętności uczniów w edukacji muzealnej*, w: *Edukacja muzealna w Polsce. Aspekty, konteksty, ujęcia*, W. Wysoka i A. Stępnik (red.), Lublin 2013, s. 113.
- ¹¹ A. Stępnik, *Rola wizyty w muzeum – miejscu pamięci z punktu widzenia dydaktyki historii*, w: *Wizyty edukacyjne w Państwowym Muzeum na Majdanku. Poradnik dla nauczyciela*, T. Kranz (red.), Lublin 2012, s. 61.
- ¹² P. Unger, *Wybrane zasady dydaktyczne wykorzystania muzeów w nauczaniu historii* w: *IV Toruńskie Spotkania Dydaktyczne...*, s. 11-12.
- ¹³ M. Ausz, *Kształtowanie umiejętności uczniów ...*, s. 107; M. Dąbrowa, *Czynniki decydujące o efektywności lekcji w muzeach*, w: *Muzeum w nauczaniu historii*, A. Zielecki (red.), Rzeszów 1989, s. 108.
- ¹⁴ Według *Raportu o stanie edukacji muzealnej* 75% badanych muzeów wyraża przekonanie, że edukacja muzealna powinna być prowadzona równolegle, a nie spójnie z edukacją szkolną. Najbardziej o potrzebie kształcenia podporządkowanego programom szkolnym są przekonani pracownicy muzeów archeologicznych, historycznych i martyrologicznych; M. Szląg, *Koncepcje edukacyjne w polskich muzeach w świetle „Raportu o stanie edukacji muzealnej”*, w: *Edukacja muzealna w Polsce ...*, s. 19-20.

- ¹⁵ P. Unger, *Wybrane zasady dydaktyczne ...*, s. 14.
- ¹⁶ W przypadku lekcji muzealnych problemem bywa również fakt, że są one dostosowane przede wszystkim do możliwości, jakie daje ekspozycja, a nie do potrzeb edukacyjnych. Na usprawiedliwienie edukatorów należy dodać, że zazwyczaj nie uczestniczą oni w procesie tworzenia wystawy, co ma swoje daleko idące konsekwencje dla prowadzonych przez nich zajęć.
- ¹⁷ E. Chorąży, D. Konieczka-Śliwińska, S. Roszak, *Edukacja historyczna w szkole...*, s. 258-259.
- ¹⁸ M. Szeląg, *Koncepcje edukacyjne w polskich ...*, s. 33-35.
- ¹⁹ M. Ausz, *Kształtowanie umiejętności uczniów ...*, s. 111; A. Stępnik, *Dydaktyka historii wobec ...*, s. 72.
- ²⁰ *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szeląg (red.), Warszawa 2012; Także: M. Szeląg, *Koncepcje edukacyjne w polskich ...*, s. 13-37.
- ²¹ *Ibidem*, s. 33-35.
- ²² A. Ziemińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011, s. 87-88.
- ²³ A. Stępnik, *Dydaktyka historii wobec ...*, s. 73.
- ²⁴ M. Machałek, *Muzea narracyjne i wirtualne*, „Wiadomości Historyczne” 2014, nr 4, s. 276.
- ²⁵ M. Honeybone, *Archiwa i muzea a nauczanie historii w Anglii*, w: *Toruńskie Spotkania Dydaktyczne IV. Muzea i archiwa ...*, s. 25.
- ²⁶ *Ibidem*, s. 22-35.
- ²⁷ J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model...*, s. 27-40.
- ²⁸ R. Kostro, *Współczesna opowieść o historii Polski. Wokół koncepcji wystawy stałej Muzeum Historii Polski*, w: *Historia Polski od-nowa...*, s. 66-68.
- ²⁹ Szerzej na temat relacji historii i pamięci zbiorowej np. K. Pomian, *Historia: nauka wobec pamięci*, H. Abramowicz (tłum.), Lublin 2006; B. Szacka, *Czas przeszły – pamięć – mit*, Warszawa 2006. Natomiast o dydaktycznych konsekwencjach braku neutralności dydaktycznej przestrzeni wystawienniczych pisał A. Stępnik, *Dydaktyka historii wobec...*, s. 79-80.
- ³⁰ S. Kaprański, *Muzea historyczne w perspektywie studiów nad pamięcią zbiorową*, w: *Historia Polski od-nowa...*, s. 159.
- ³¹ P. Unger, *Wybrane zasady dydaktyczne...*, s. 10.

dr hab., prof. US Małgorzata Machałek

Historyk, absolwentka UAM w Poznaniu; obecnie pracuje na Uniwersytecie Szczecińskim; od wielu lat łączy zainteresowania dydaktyką historii z badaniami regionalnymi nad najnowszą historią Polski i Pomorza Zachodniego; autorka wielu publikacji, m.in.: *Szczecin 1945–1990. Moje miasto* (2010), *Przemiany wsi zachodniopomorskiej w latach 1945–1956* (2012), *Jak pracować z uczniem zdolnym z historii? Poradnik dla nauczycieli historii* (wspólnie z J. Usowiczem) (2013); e-mail: Małgorzata.Machalek@usz.edu.pl

Word count: 4 807; **Tables:** -; **Figures:** -; **References:** 31

Received: 06.2016; **Reviewed:** 06.2016; **Accepted:** 06.2016; **Published:** 08.2016

DOI: 10.5604/04641086.1212207

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Machałek M.; „ZANURZANIE SIĘ W PRZESZŁOŚĆ, CZYLI KILKA UWAG O EDUKACYJNYCH ASPEKTACH MUZEÓW NARRACYJNYCH. *Muz.*, 2016(57): 132-138

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

Muz., 2016(57): 71-82
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2016
data recenzji – 06.2016
data akceptacji – 06.2016
DOI: 10.5604/04641086.1214380

JAK NADAWAĆ ZNACZENIE? WYSTAWA „STAN ŻYCIA. POLSKA SZTUKA WSPÓŁCZESNA W KONTEKŚCIE GLOBALNYM” W NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA W PEKINIE

HOW TO GIVE MEANING?
“STATE OF LIFE. POLISH CONTEMPORARY ART
WITHIN A GLOBAL CONTEXT”. AN EXHIBITION
IN THE NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA IN
BEIJING

Jarosław Lubiak

Akademia Sztuki w Szczecinie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie

Abstract: In 2015, the National Art Museum of China in Beijing hosted an exhibition entitled “State of Life. Polish Contemporary Art within a Global Context”. It was a comprehensive and diversified presentation of Polish culture in China, and both its content and professional intent drew upon three main challenges. The first consisted in

incorporating the experiences dispersed and offered by contemporary art in a story which would at some point correspond to the format of a national presentation. The core difficulty was the complexity and ambiguity of the relationship between contemporary art and national identity, and more precisely the form of the nation. The second challenge was

translating those experiences into a story which would be understood by the audience from a different and remote culture. The obstacle was not only the translation itself, but also the very subtle aspect of the differences in the importance of similar experiences in diverse cultural contexts. The third challenge was to arrange cooperation between

two countries whose cultural policies differ completely and whose cultural infrastructure is organised quite differently. Those challenges resulted in the methodology of the exhibition which, contrary to narrative exhibitions and typical exhibitions of contemporary art, implied the creation of a story through experiences materialised in works of art.

Keywords: contemporary art, global art, narratology, museum, narrative exhibition, national identity, experiences.

Długi marsz

Wystawa „Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym” otworzona została 10 maja 2015 r. w National Art Museum of China (NAMOC) w Pekinie z ceremonialną oprawą odpowiednią do międzypaństwowej współpracy. Była elementem szerokiej i zróżnicowanej prezentacji kultury polskiej w Państwie Środka, jednocześnie na poziomie merytorycznym oraz profesjonalnym stanowiła próbę podjęcia trzech zasadniczych wyzwań. Pierwsze z nich polegało na wpisaniu rozproszonych doświadczeń oferowanych przez sztukę współczesną w opowieść spotykającą się w jakikolwiek sposób z formatem prezentacji narodowej. Podstawowa trudność wynikała tu ze złożonej i niejednoznacznej relacji sztuki współczesnej do narodowej tożsamości, ściślej do *formy narodu*. Drugim wyzwaniem było przełożenie tych doświadczeń na opowieść, która byłaby czytelna dla odbiorców z odmienną i odległą kulturą. Trudnością nie była tu wyłącznie sama translacja, lecz również subtelna kwestia różnic w ważkości podobnych doświadczeń w odmiennych kontekstach kulturowych. I wreszcie trzecim wyzwaniem było ułożenie współpracy w sytuacji, gdy w obu krajach prowadzone są zupełnie odmiennie polityki kulturalne oraz zupełnie inaczej zorganizowana jest kulturalna infrastruktura.

Pierwsze dwa problemy musiały zostać rozwiązane za pośrednictwem samej wystawy, ale z uwzględnieniem całego kontekstu, w jakim się ona miała pojawić. Z jednej strony była ona częścią sezonu polskiego, a dzień jej otwarcia był jednocześnie ostatnim dniem prezentacji ekspozycji „Skarby z kraju Chopina. Sztuka polska XV–XX wieku” w National Museum of China przygotowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW) i Instytut Adama Mickiewicza (IAM)¹. Obie wystawy ułożyły się zatem w sekwencję, w której przedstawiono pełną panoramę historii sztuki polskiej od połowy drugiego tysiąclecia do dziś. NAMOC oraz National Museum of China (NMC) są najważniejszymi muzeami artystycznymi w kraju. W takim kontekście przygotowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi (MSŁ) i IAM wystawa „Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym” siłą rzeczy wpisywała wszystkie prezentowane na wystawie dzieła w schemat narodowej identyfikacji.

Przypisywana im polskość miała zostać przełożona na opowieść czytelną dla chińskich odbiorców. 9 kwietnia 2013 r. w NAMOC odbyła się dyskusja o przedłożonej wcześniej wstępnej koncepcji wystawy. Ówczesny dyrektor muzeum prof. Fan Di’an duży nacisk kładł na kwestię kulturowego znaczenia i doniosłość – w kontekście kultury chińskiej – doświadczeń oferowanych przez poszczególne dzieła. Głos Fana był o tyle interesujący, że uczestniczył on we wprowadzaniu

sztuki współczesnej do Chin — należał m.in. do komitetu organizacyjnego wystawy „China/Avant-Garde” uznawanej za jej pierwszą oficjalną manifestację, prezentowanej w dniach 5–17.02.1989 r. w NAMOC-u². Dyskusja o dziełach na wystawę „Stan życia” pozwoliła określić pola wspólne i możliwości dla międzykulturowej translacji.

Trzecie z wyzwań jest najmniej istotne dla tych rozważań, chociaż w bezpośredni sposób określało ono samą możliwość realizacji projektu. Pierwsze próby zostały podjęte pod patronatem IAM-u na przełomie 2009–2010 i były prowadzone zarówno w Pekinie, jak i Kantonie. Spaliły jednak na panewce i dopiero zaangażowanie NAMOC-u w projekt w 2012 r. umożliwiło sfinalizowanie go w roku 2015.

Wystawę odwiedziło 126 000 ludzi³, co sugeruje, że udało się nadać prezentowanym na niej problemom odpowiednią wagę i doniosłość. Trudno będzie jednak określić, jaki wywarła wpływ na odbiorców czy też jaka opowieść zrodziła się z oglądu przez nich wystawy. W jednym z komentarzy (na portalu *people.cn*) zasadniczy nacisk został położony na humor i zabawę⁴. Położenie akcentu na humorystyczny charakter wystawy przesłaniało niestety odbiór ironii jako formy krytycznej relacji do opracowywanej artystycznie materii. Jest to zapewne jeden z niezliczonych elementów, które zagubiły się w procesie tłumaczenia polskiego tekstu na język chiński.

Z perspektywy sztuki współczesnej nie jest to jednak żadną stratą, przeciwnie – to co stracone domaga się zastąpienia w twórczym uzupełnieniu lub nawet wynalezieniu treści. Ekspozycyjna narracja oparta jest na strukturze wykluczającej istnienie z góry założonej treści, która miałaby być przekazana za pośrednictwem wystawy jako mniej lub bardziej przejrzystego medium. Wynika to z samej natury sztuki współczesnej, jak z i przyjętej przeze mnie, jako kuratora wystawy, metodologii tworzenia ekspozycji.

Sztuka globalna a polska sztuka współczesna

W swoim klasycznym tekście *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate* Hans Belting wskazał rok 1989 jako cezurę dla zjawiska, które określił mianem sztuki globalnej⁵. Dla Beltinga jest ona tożsama ze sztuką współczesną i powstaje w wyniku transformacji sztuki nowoczesnej. O ile jednak sztuka nowoczesna była określona przez polityczną i kulturową dominację Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej oraz przez ich tradycje artystyczne, o tyle sztuka współczesna dzięki procesom globalizacji nie tylko pojawia się na obszarach pozbawionych tradycji kulturowej i artystycznej nowoczesności ale, co więcej, nie jest już w żaden

sposób wyrazem bezpośredniej dominacji dawnych zachodnich centrów. Ideą komplementarną do modernizmu była idea sztuki świata, określanej w odniesieniu do euro-amerykańskich wzorców kulturowych, traktowanych jako uniwersalne. Pojęcie sztuki świata jest ściśle powiązane z kolonizacją. Natomiast sztuka globalna powiązana jest z procesem dekolonizacji i podważeniem kulturowych hegemonii XX-wiecznych centrów.

Rozpatrywaną, z punktu widzenia wewnętrznych cech, sztukę współczesną jako sztukę globalną cechuje przede wszystkim jej strukturalne powiązanie z rynkiem sztuki, który jest głównym mechanizmem kreowania wartości artystycznych. Natomiast rozpatrywana z punktu widzenia praktyk artystycznych, jawi się ona jako kontynuacja i rozwinięcie niektórych nurtów sztuki nowoczesnej, takich jak pop-art (szeroko rozumiany), sztuka nowych mediów (wideo, instalacja) czy sztuka konceptualna. Pod względem infrastrukturalnym jej symbolicznym miejscem nie jest już MoMA, lecz MoCA. W przeciwieństwie do muzeów sztuki nowoczesnej, muzea sztuki współczesnej zdaniem Beltinga nie są *budowane z ideą wystawiania historii sztuki, lecz mają ambicję reprezentowania rozszerzającego się świata w zwierciadle sztuki współczesnej*⁶.

Belting wybrał rok 1989 jako przełomowy ze względu na to, że wówczas w Centre Pompidou odbyła się wystawa „Magiciens de la terre”, której kuratorem był Jean-Hubert Martin. Tę samą datę uznaje się dosyć powszechnie za cezurę w polskiej historii sztuki, mimo iż w roku tym nie było żadnego zjawiska artystycznego, które można by uznać za szczególnie przełomowe⁷. Punktem odniesienia jest wyłącznie moment transformacji politycznej i ustrojowej, której efektem było włączenie się Polski do światowego systemu gospodarczego i przyjęcie kapitalizmu w jego neoliberalnej wersji.

Dynamika rozwoju praktyk artystycznych, jaka pojawiła się w Polsce po roku 1989 wykazuje zbieżność z modelem Beltinga – kontynuowane i rozwijane były tradycje nowych mediów i sztuki konceptualnej. Zasadnicza różnica w stosunku do tego modelu przejawiała się w tym, że w Polsce rynek sztuki miał bardzo słaby udział w kształtowaniu procesów artystycznych. W istocie do dziś główną rolę w kształtowaniu życia artystycznego odgrywają publiczne finansowanie i publiczne instytucje. Być może to była jedna z głównych przyczyn opóźnionego włączenia się polskiej sztuki współczesnej w obieg sztuki globalnej.

Nie miejsce tu na rekonstrukcję historii sztuki polskiej po 1989 r., pozwolę sobie jednak zanalizować pokrótce jej dynamikę, aby przedstawić okoliczności, które były punktem wyjścia do tworzenia wystawy „Stan życia”. Na początku lat 90. XX w. nie było jeszcze żadnych sygnałów wskazujących na jakiegokolwiek zerwanie z tym, co działo się w latach 80., przeciwnie wyraźnie widoczna była ciągłość praktyk artystycznych. Skutkiem tej kontynuacji ok. połowy lat 90. wyłoniły się działania określone później mianem sztuki krytycznej⁸. Pierwszą jej wyraźniejszą manifestacją była wystawa „Antyciała” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w roku 1995, w której wzięli udział między innymi Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra. Prezentowane prace powstały jako wyraz sprzeciwu wobec zwyczajowych sposobów myślenia czy traktowania ciała ludzkiego w kulturze. Dla sztuki krytycznej,

z którą wiązani byli również tacy artyści jak Paweł Althamer, Artur Żmijewski kluczowe było pytanie o miejsce jednostki w społeczeństwie oraz badanie mechanizmów opresji, którym jest ona poddawana w relacjach z innymi jednostkami czy z różnymi instytucjami. Środki, którymi się posługiwali artyści często wzbudzały kontrowersje i sprzeciw niektórych odbiorców. Ich skrajnym przejawem był proces o obrazę uczuć religijnych wytoczony Dorocie Nieznalskiej w 2001 r. (zakończony po odwołaniach uniewinnieniem w roku 2009). Na początku nowego tysiąclecia dokonał się zwrot w polskiej sztuce, którego najwyraźniejszym przejawem była wystawa „Rzeczywiście, młodzi są realistami” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2002 roku. Wskazywała ona na pojawienie się nowego pokolenia artystów, które nie było już zainteresowane krytyką instytucji społecznych, lecz raczej obserwowaniem rzeczywistości z ironicznego dystansu. W miejsce interwencji w tkankę społeczną pojawiła się reprezentacja codziennego życia – nie przypadkiem dominującym środkiem wyrazu dla tej grupy stało się malarstwo. Powrót do malarstwa przedstawiającego, ale jednocześnie podjęcie gry z tym medium stały się wyróżnikami praktyki artystycznej takich artystów jak Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski, Robert Maciejuk, Zbigniew Rogalski. Artyści malowali podpatrzone sceny lub sytuacje albo zawłaszczali fragmenty otaczającej ich codzienności, która stawała się uprzywilejowaną materią ich sztuki. Pod koniec dekady ta materia uległa wyczerpaniu i pojawił się fenomen nazywany przez jednego z krytyków „zmęczeniem rzeczywistością” – zmęczeniem prowokującym wycofanie się do świata fantazji i powrót do praktyk surrealistycznych⁹. Jakub Julian Ziółkowski jest artystą, który w najbardziej twórczy sposób przywraca surrealistyczną wrażliwość we współczesnej sztuce. „Zmęczenie rzeczywistością” obwieszczono w 2009 r. było ostatnią z prób spreycyzowania dominującego motywu, czy też nastroju polskiej sceny artystycznej. Od tego czasu wyraźne stało się rozproszenie praktyk i zwiększanie ich różnorodności oraz zanik artystycznej dominacji. Wyraźnym potwierdzeniem tego stanu była prezentacja w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie „Co widać?” z 2014 roku.

Rozmnożenie i rozproszenie zindywidualizowanych praktyk artystycznych było mocno sprzężone ze wzmocnieniem się rynku sztuki w Polsce oraz prywatnych instytucji zajmujących się sztuką. Był to też moment, w którym polska sztuka współczesna w istocie złąła się ze sztuką globalną. Odbyło się to przez surrealistyczne zerwanie z otaczającą codziennością, co rodzi pytanie o stosunek sztuki współczesnej do środowiska, z którego się wyłania. Wystawa „Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym” była próbą odpowiedzi na to pytanie.

Sztuka współczesna a forma narodu

Precyzując różnicę między sztuką świata a sztuką globalną Belting używa zaskakującego porównania: *W skrócie nowa sztuka dziś jest globalna w bardzo podobny sposób jak world wide web jest globalna. Internet jest globalny w tym sensie, że jest używany wszędzie, ale to nie znaczy, że ma uniwersalną treść czy przekaz. Jest infrastrukturą, której techniki oferują system nawigacji. Internet obiecuje wolny dostęp i dlatego umożliwia osobistą odpowiedź na*

świat innych użytkowników¹⁰. O ile wcześniej można było zakładać, że uniwersalne wartości kultury zachodniej zostaną przyjęte na całym świecie i euro-amerykańska sztuka jest w istocie sztuką powszechnie wytyczającą wzorce dla lokalnych scen artystycznych, o tyle dziś mamy do czynienia z dostępnym globalnie formatem praktyk artystycznych, ale nie z globalną treścią czy przekazem. Rodzi to pytanie o to, czy treści i przekazy są wytwarzane lokalnie, a w kontekście wystawy, jak ma się to do kultur i tożsamości narodowych. Najprościej można to ująć w pytaniu: jak bardzo polska może być sztuka współczesna związana z naszym krajem (nie tylko tworzona tutaj, ale również przez artystów pochodzących stąd, a mieszkających w różnych miejscach świata)?

Odwołując się do myśli Étienne'a Balibara można je sformułować jeszcze precyzyjniej: jaką relację ustanawia sztuka współczesna z tym, co nazywa on *formą narodu*? Balibar przedstawił swoją koncepcję w końcu lat 80., a zatem w momencie rodzenia się sztuki globalnej. Przez to pojęcie opisuje on formę, jaką otrzymują społeczne formacje w ramach nowoczesnego państwa narodowego. Podkreśla trzy aspekty tego pojęcia: 1. *forma narodu jest realizowana tylko w kontekście wielości narodów*; 2. *korespondencja między formą narodu, a wszystkimi innymi zjawiskami, ku którym się ona kieruje, wymaga jako warunku wstępnego zupełnego (bez wyjątków) i czytelnego (bez nakładania się) rozdzielenia światowego terytorium i ludności pomiędzy polityczne byty, aby żadna „własność” społeczna – materialna czy ideowa – nie wymknęła się narodowej determinacji, ani nie mogła być narodowo nadmiernie zdeterminowana*; 3. *takie dokładne rozdzielanie nie było historycznie możliwe, co więcej ogólną formą historii narodowych państw była niestabilność granic i ich stała „redefinicja” z jej bezpośrednim wpływem na zewnętrzną i wewnętrzną percepcję „narodowej tożsamości”¹¹*. Forma narodu określona jest zatem przez sprzeczności – jest możliwa w sytuacji, gdy istnieje wiele form narodów (francuska, chińska, polska itd.), musi jednak się od nich ściśle oddzielić, aby określić swoje atrybuty (terytorium, język, instytucje itd.). Tego rozdzielania nigdy w pełni nie udaje się osiągnąć. Następnie filozof dodaje: *Historia narodów [...] jest zawsze z góry prezentowana nam w formie narracji, która przypisuje tym bytom podmiotową ciągłość*. Opiera się to na podwójnej iluzji – z jednej strony *na wierze w przekazywanie niezmiennej substancji z pokolenia na pokolenie, a z drugiej na wierze, że proces rozwoju, z którego retrospektywnie wybieramy aspekty, by widzieć siebie jako jego kulminację, był jedynym możliwym i reprezentuje przeznaczenie¹²*. W ten sposób aleatoryczny przebieg historycznych wydarzeń, będący wynikiem gry rozmaitych sił, zostaje zamknięty w micie źródła i narodowej ciągłości, dzięki którym *wyobrażeniowa pojedynczość narodowych formacji jest konstruowana na co dzień przez cofanie z teraźniejszości w przeszłość¹³*. Zdaniem Balibara to, że forma narodu jest wyobrażeniowa nie oznacza wcale, że jest nierealna, jest realna jako wyobrażeniowa i tylko dzięki temu określa rzeczywistość – Balibar pisze: *każda wspólnota społeczna jest wyobrażeniowa i co więcej tylko wyobrażeniowe wspólnoty są realne¹⁴*. W procesie identyfikacji jednostki z wyobrażeniową wspólnotą tworzy się *fikcyjna etniczność* – ta zaś może być stworzona w taki sposób, żeby nie objawiła się jako fikcja,



1. Włodzimierz Pawlak, *Nostalgia*, 1986, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

1. Włodzimierz Pawlak, *Nostalgia*, 1986, courtesy of the Museum of Art in Łódź

lecz jako najbardziej oryginalne ze źródeł przez język i rasę, a ściślej przez ustanowienie wspólnoty językowej (wspólnoty świadomości określonej przez język ojczysty) oraz wspólnej rasy (która wiąże się z poczuciem, iż wszyscy członkowie wspólnoty narodowej są w pewnym sensie spokrewnieni biologicznie i duchowo). O ile wspólnota językowa przynajmniej formalnie jest egalitarna i opiera się na ujednoczeniu, o tyle wspólna rasa zawsze opiera się na wykluczeniu i odróżnianiu. Balibar kończy swoje rozważania pytaniem o to, w jaki sposób Europa ma zamiar zbudować swoją fikcyjną etniczność (przez jaką wspólnotę językową i jakie wykluczenia) oraz wezwaniem skierowanym do każdego indywiduum, aby w *transformacji swojego wyobrażeniowego narodu, znalazł możliwości wykroczenia poza jego granice, aby skontaktować się z indywiduami z innych narodów, z którymi łączy go te same interesy i do pewnego stopnia ta sama przyszłość¹⁵*.

O ile ostatnie dwadzieścia kilka lat przyniosło odpowiedź na pytanie o fikcyjną etniczność Europy i nie jest to dla nas istotna kwestia, o tyle wezwanie skierowane do jednostek należących do tej lub innej wspólnoty narodowej doskonale oddaje relację sztuki współczesnej do formy narodu. Zasadniczą tezę Balibara jest to, że narodowa wspólnota, forma narodu nie są stabilnymi bytami, które otrzymaliśmy od przodków po to, by przekazać je w niezmiennych postaci następnym pokoleniom, lecz są retrospektywnie konstruowanymi narracjami, określonymi w każdym momencie przez zmienną konstelację wewnętrznych i zewnętrznych sił.

Odwołując się do pojęć Balibara można powiedzieć, że sztuka współczesna dekonstruuje narodową formę jako konstrukt ideologiczny, ujawnia fikcyjność etniczności i wyobrażeniowość wspólnoty narodowej, przekracza narodową

tożsamość, by tworzyć fikcyjne i wyobrażeniowe tożsamości i wspólnoty innego rodzaju. Artyści biorąc za dobrą monetę wyobrażeniowość i fikcyjność, traktują narodowe mity i tożsamości jako wyobrażenia i fikcje właśnie, by grać z nimi swobodnie, odmawiając im statusu rzeczywistości i widząc w nich raczej artefakty niż substancje.

W odniesieniu do polskiej formy narodu można to pokazać na dwóch przykładach — drugi z nich pokaże również specyfikę działania sztuki globalnej. Pierwszym to obraz Włodzimierza Pawlaka *Nostalgia* (1986). Malarz potraktował biało-czerwoną flagę Polski jako metaforę: granica między czerwienią a bielą staje się linią horyzontu, na której widać niewielką postać pływaka. Pływak zanurzony jest w czerwieni jak w morzu, walczy o to, aby utrzymać się na powierzchni. Obraz dobrze oddaje nastroje społeczne lat 80., w ich kontekście tytułowa nostalgia opisywała doświadczenie utraty narodowej wspólnoty i zagrożenia tożsamości. Stworzona przez malarza metafora może być zreinterpretowana przez pryzmat teorii Balibara, obrazowałaby wtedy rozpyływanie się narodowego mitu, który zamiast być opoką, staje się pochłaniającą tonią. Nostalgia wynikałaby z tego, że polskość (jak każda inna tożsamość czy etniczność) jest fikcyjna, a nie substancjalna.

Zupełnie inną grę z wyobrażeniową polskością podjął Piotr Uklański w swojej wystawie „Biało-czerwona” zaprezentowanej w nowojorskiej Galerii Gagosian w 2008 roku. Trudno wyobrazić sobie bardziej „polską”, bardziej patriotyczną wystawę w historii polskiej sztuki współczesnej. Pojawiły się na niej prace nawiązujące do historycznych i lokalnych realiów: *bez tytułu (biało-czerwona)*, w której informacja o wystawie prezentowana była w postaci białych liter wyciętych ze styropianu i zawieszonych na tle czerwonej kurtyny i ceramiczny mural *bez tytułu (Zesłanie Ducha Świętego)* lub stanowiące bezpośredni cytat z tych realiów *Szopki krakowskie*. Ponadto prezentowano obrazy, w których elementy narodowej tożsamości przemieniały się w abstrakcyjne kompozycje. Jednym był ogromny (365,8 x 594,4 cm), minimalistyczny obiekt wykonany z barwionego na biało i czerwono szkła *bez tytułu (Polonia)*, stanowiący parafrazę flagi. Oprócz tego wystawiono również białe płótna, po których niczym krew spływa czerwona farba *bez tytułu (Powstanie Warszawskie '44-Zoliborz)*. Stanowiąc aluzję abstrakcyjnego ekspresjonizmu, jednocześnie obdarzone były uduchowiającą zmysłowością. Odwiedziwszy wystawę jedna z nowojorskich kolekcjonerek z zaskoczeniem stwierdziła, że *Polska jest sexy*¹⁶. Można powiedzieć, że Uklański dosłownie potraktował obrazy, z których zbudowana jest narracja polskiej tożsamości, łącznie z obrazem krwi przelanej w Powstaniu Warszawskim. Elementy fikcji etniczności przekształcone zostały w dzieła sztuki — jednocześnie jednak dzięki nadaniu im formatu sztuki współczesnej mogły wejść w jej globalną cyrkulację. Fikcja polskość, którą można rozumieć dosyć dosłownie, jako opowieść o przeszłości czyniącej nas dziś Polakami, zostaje przełożona na wyabstrahowany język sztuki współczesnej. W języku tym treść ustępuje miejsca formatowi, w którym głównym mechanizmem jest radykalna estetyzacja wyobrażenia. W istocie treść zostaje zmarginalizowana i przekształcona w epifenomen przeżycia estetycznego.

Uklański odnosi się do historycznego wydarzenia jakim było Powstanie Warszawskie, by włączyć je w swoją opowieść o polskości wyrażoną w języku sztuki współczesnej.

To, co jest efektem jego pracy, można za Walterem Benjaminem określić mianem *dialektycznego obrazu*. Trudno byłoby znaleźć praktykę bardziej odmienną od tej, którą proponuje Muzeum Powstania Warszawskiego (MPW). Z perspektywy przedstawionej przez Balibara narracyjna ekspozycja w tym muzeum stanowiłaby element retrospektywnego kształtowania wyobrażeniowej wspólnoty i fikcji etniczności. Niewątpliwym sukcesem MPW polega na tym, że narracja nie ogranicza się tu tylko do wspólnoty języka, ale tworzy znacznie głębszą wspólnotę doświadczenia czy uczestnictwa w przeżyciu pewnej wizji historycznych wydarzeń. O ile MPW jest narzędziem budowania wspólnoty realnej przez uczestnictwo we wspólnocie wyobrażonej, o tyle Uklański proponuje doświadczenie estetyczne jako przeżycie w istocie oderwane od historycznego wydarzenia i jawnie fikcyjne.

Wystawa narracyjna a narratologia konstelacji

Moim celem nie jest tu analiza, ani krytykowanie tak złożonego i zróżnicowanego formatu, jakim jest wystawa narracyjna czy muzeum narracyjne, raczej chodzi o zarysowanie konieczności i charakteru różnicy w tworzeniu wystaw dla sztuki współczesnej. Odwołam się zatem do opisu koncepcji Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, które było modelowym projektem dla tej kategorii muzeów. Jeshajahu Weinberg, autor koncepcji podkreślał, że zdecydował się sięgnąć po formę opowieści przede wszystkim ze względu na jej edukacyjny potencjał: *ludzie mają tendencję do poddawania się emocjom proponowanym przez opowieści oparte na fabule, jakie można znaleźć w legendach, powieściach, filmach czy sztukach teatralnych*¹⁷. Sprawnie poprowadzona fabuła umożliwia widzowi identyfikację z historią i jej bohaterami. Użycie tej strategii miało dwa zasadnicze cele. Pierwszy to uniwersalizacja zdarzenia historycznego, jakim był Holocaust — aby jego znaczenia nie sprowadzać tylko do traumy jednego narodu, lecz postrzegać je jako wydarzenie zwrotne w historii świata. Drugi to przekazanie publiczności lekcji moralnej. Weinberg opierając się na swoich wcześniejszych doświadczeniach dyrektora teatru w Tel Aviwie oraz autora koncepcji dwóch muzeów izraelskich, na tyle radykalnie podszedł do idei fabularyzowanej narracji, że kierownikiem działem odpowiedzialnym za przygotowanie ekspozycji stał się reżyserowi filmowemu. Wystawa jest precyzyjnie wyreżyserowana, unika sensacji, w tym nadmiernego epatowania obrazami przemocy i ludzkiego cierpienia. Tworzy zasadniczo linearną, klarownie ustrukturyzowaną opowieść o historii Zagłady (w jednej z części narrację rozbito na równoległe przedstawienie przebiegu Holocaustu w różnych miejscach okupowanej Europy), przy świadomym użyciu architektury, scenografii a także interaktywnych multimedialnych. Doświadczenie widzów uporządkowane jest przez zaplanowaną ścieżkę zwiedzania (tego elementu często brakuje w innych muzeach narracyjnych) oraz precyzyjnie zaprojektowaną szatę informacyjną. Podsumowując można powiedzieć, że ten model narracji ma wiele wspólnego z filmem fabularnym: sprawnie i klarownie poprowadzona opowieść, identyfikacja z głównym bohaterem, wyraźny morał, który jest podstawą do edukacyjnej efektywności

oraz nowe media w roli efektów specjalnych. W pewnym sensie może nawet ze swym wzorcem rywalizować, umożliwiając widzom interaktywne uczestnictwo w opowiadanej historii.

Zaproponowany przez Weinberga model wynikał z odrzucenia tego, co nazwał on wystawą opartą o kolekcję. W przypadku wielkich globalnych muzeów sztuki (jak MoMA, Tate czy Pompidou) stałe ekspozycje zbiorów miały i nadal mają charakter narracyjny – jest to zazwyczaj opowieść o rozwoju sztuki, często wpisana w mniej lub bardziej konsekwentnie poprowadzoną chronologię. Jest to zatem również linearna narracja z tym, że reprezentuje ona historię sztuki. To pedagogice tego typu muzeów rzucił wyzwanie Weinberg.

Refleksji powinny zostać poddane nie tylko wielkie instytucje muzealne, które próbują w zmienionych warunkach odtwarzać swoją symboliczną hegemonię. Według Claire Bishop również metodologie ekspozycyjne rozwijane w muzeach sztuki współczesnej, często w opozycji do linearnej narracji historycznej, powinny zostać odrzucone. Jak ukazuje w *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* praktyki tych muzeów popadają w innego rodzaju reduktywizm, wynikający z mało twórczego czy wręcz konserwatywnego używania kategorii współczesności. Autorka nazywa to prezentyzmem: *przyjęciem bieżącej chwili za horyzont czy przeznaczenie naszego myślenia*¹⁸. Tak rozumiana współczesność jest w istocie spłaszczeniem zjawisk, jak na powierzchni ekranu, w nieruchomym obrazie i utrzymywanie ich w zastoju prezentacji tego, co rzekomo aktualne. Bishop wiąże to z szerszym kontekstem przemian technologicznych, ekonomicznych i kulturowych, prowadzących do zniwelowania czasoprzestrzennej głębi w spłaszczającej wszystko synchronii. Zamiast podporządkowywać się prezentyzmowi, raczej należy zbudować bardziej złożoną, dialektyczną kategorię współczesności.

Wystawa polskiej sztuki ostatnich dekad nie mogła odwoływać się do modeli narracyjno-fabularnych (ani tym bardziej do jeszcze wcześniejszych chronologiczno-linearnych), gdyż cała praca sztuki współczesnej skupiona była na ujawnianiu, i tym samym podważaniu, *fikcyjności* wspólnoty etnicznej, narracji tożsamości narodowej – prowadziła grę z formą narodu jako determinantą wszelkich przejawów życia. Jednocześnie wystawa ta nie powinna stać się prezentystycznym spłaszczeniem historycznej, społecznej, politycznej i estetycznej dynamiki, określanej w globalnej współczesności przez sprzeczności bądź zgodności. Jednocześnie nie można mieć złudzeń – jeśli myślimy o tożsamości narodowej jako fikcji, to fikcją, tyle że innego rodzaju, jest również globalna synchroniczna aktualność¹⁹. Obie wyobrażeniowe fikcje są na równi realne, tzn. określają codzienne praktyki i zachowania, instytucjonalne mechanizmy, wyznawane wartości itd. Celem wystawy musiało być stworzenie fikcji jeszcze innego rodzaju, która w najlepszy z możliwych sposobów opowiedziałaby doświadczeniu wypracowywanym w sztuce współczesnej.

Sama Bishop, szukając innej kategorii współczesności, odwołuje się do tekstów Waltera Benjamina²⁰. Trudno nie zgodzić się z nią, że można znaleźć w myśli Benjaminowskiej podstawy dla zbudowania takiej kategorii współczesności, która mogłaby obejmować głębsze relacje

i bardziej złożone temporalności²¹. Kluczowymi pojęciami mogą być: konstelacja oraz obraz dialektyczny. Konstelacja umożliwia doświadczenie przeszłości w teraźniejszości, umożliwia *doświadczenie historii, które możliwe jest tylko teraz*, a czyni to powołujące relację *między jego własną epoką a pewną ściśle określoną epoką wcześniejszą*²². Konstelacja jest istotą tego, co myśliciel nazywa obrazem dialektycznym – *obraz jest tym, w czym „byłość” piorunowym błyskiem tworzy konstelację z „teraz”*²³. W obrazie takim wyłania się paradoksalna forma dialektyki znierruchomiałej – to właśnie w znierruchomieniu przeszłość oddaje się teraźniejszości. Nie jest bowiem ona *momentem przejścia*, przeciwnie – w niej to *czas zatrzymuje się i zamiera w bezruchu*²⁴. Doświadczenie dotyka zatem specyficznego przeżycia, którym jest „zamaranie” – tym, co ulega dialektycznemu odwróceniu jest samo przeżywanie, wszak jego niezbywalną cechą jest poruszenie i stałe przechodzenie z jednego stanu w inny. W dziele sztuki (plastycznym, ale też poetyckim) integralność treści może zostać zachowana, ale dlatego, że zostanie na powrót przeniesiona do kategorii doświadczenia. Wystawa przez tworzenie konstelacji z dzieł wydobywa doświadczenie w nich zapisane, odbywa się przez zastosowanie techniki montażu. A stawka jest wysoka gdyż, jak twierdzi Benjamin *tylko obrazy dialektyczne są obrazami autentycznymi*²⁵. Wystawa „Stan życia” zestawiała dzieła sztuki w konstelacje, dzięki którym powstawać miały dialektyczne obrazy, ujawniające doświadczenia zmateralizowane w dziełach.

Można postawić tu pytanie czy w ogóle ma sens stosowanie do takiej metodologii pojęcia narracji zwłaszcza, że nie mieści się ono do końca w słowniku Benjamina. Jego stosowanie wynika z jednej strony z konieczności, a z drugiej strony z kompromisu. Koniecznością jest sekwencyjne uporządkowanie zwiedzania wystawy, które obowiązuje nawet w sytuacjach gdy, jak to ma miejsce coraz częściej, widzom umożliwia się swobodne poruszanie w przestrzeniach wystawy i wybór marszrutę spośród kilku wariantów. Kompromisem natomiast jest potrzeba nadania znaczenia prezentowanym doświadczeniom, przełożenia ich z języka sztuki współczesnej na języki dostępne dla widzów, którzy nie są profesjonalistami. A zatem, jeśli mówimy o narracji w odniesieniu do wystaw sztuki współczesnej, to wynika to z uczasowienia, diachronii przemierzania przestrzeni architektonicznych, w których prezentowane są dzieła sztuki oraz z praktycznej konieczności przekazania widzom komunikatu o proponowanych znaczeniach (o tym, jakie ostatecznie powstaną, decydują jednostkowe akty odbioru). Inaczej niż w modelu rozpoznany przez klasyczne teorie narracji, w przypadku wystaw o niezaprogramowanej trajektorii zwiedzania znaczenie nie jest nadawane retrospektywnie całej historii przez ostatnie zdarzenie w ciągu narracyjnym, lecz zależne jest od poznania całości ekspozycji, od rozpoznania wszystkich konstelacji. Nie chodzi powiem o dotarcie do *puenty*, w której ujawni się sens, lecz o zmierzenie się z całym proponowanym doświadczeniem.

Benjaminowska technika montażu prowadzi nas na powrót do idei filmu – już nie fabularnego jak w przypadku muzeów narracyjnych, lecz raczej eksperymentalnego. Mieke Bal zaproponowała analizę wystawy z punktu widzenia narracji filmowej. W swojej analizie zakładała

zupełnie inną metodologię niż ta proponowana przez Weinberga. W tekście *Exhibition as Film* interpretuje ona konkretną wystawę, lecz jednocześnie przy okazji prezentuje model tworzenia wystawowej opowieści²⁶. Jej propozycja jest istotna, gdyż jednocześnie jest ona teoretyczką narracji oraz reżyserką filmów eksperymentalnych, prezentowanych zarówno na pokazach kinowych, jak i na wystawach w formie wielokanałowych instalacji wideo²⁷. W jej interpretacji zwiedzanie wystawy staje się porównywalnym z doświadczeniem kinematograficznym – ruchowi widza towarzyszy zmienna dynamika widzenia, która prowadzona jest przez to, co nazywa ona gdzie indziej focalizacją (jest to relacja między widzeniem a tym, co ujrzone)²⁸. Jeśli dzieła prezentowane na wystawie tworzą konstelacje relacji zestawienia obrazów dialektycznych, to focalizacja przez rozdysponowanie obiektów w przestrzeni wystawy pozwala rozkładać akcenty, a w konsekwencji pośrednio oddziaływać na znaczenie.

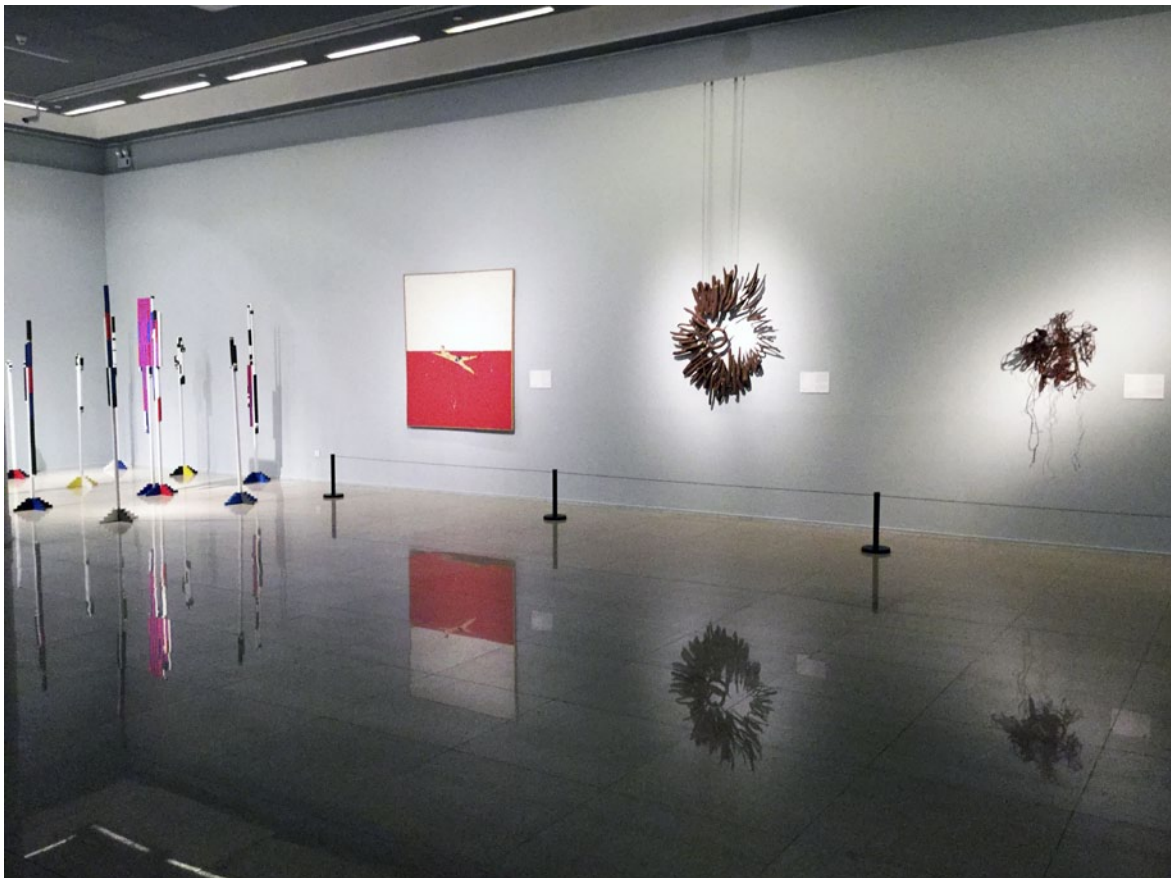
Ostatecznie model tworzenia opowieści, czy też nadawania znaczenia przyjęty dla wystawy „Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym” opisać można jako sieć relacji utworzoną przez konstelacje dzieł z punktami węzłowymi określonymi przez focalizację. Znaczenie zawiązywało się w punktach węzłowych, by objąć całość

wystawy. Fokalizacja miała pozwalać widzom przekuć konstelację przeżyć w doświadczenie, w którym ujawniać się miało znaczenie wystawy.

Stan życia

Pojęcie doświadczenia i przeżycia stały się zatem kluczowymi dla metodologii ekspozycyjnej w pekińskiej wystawie. Ta metodologia pozostaje w ścisłym związku z materią samej sztuki współczesnej. Jeśli punktem odniesienia dla artystycznych poszukiwań nie jest forma narodu – iluzoryczna substancja narodowej wspólnoty języka i rasy, to siłą rzeczy musi ona odnaleźć innego rodzaju substancję, na której oprzeć będzie mogła prawdę swojej fikcji i która nada ich poszukiwaniom znaczenie. Substancją staje się *życie* – to, co artyści dzielą z innymi mieszkańcami kraju, z którego się wywodzą lub w którym zamieszkują, ze swoim bliższym i dalszym środowiskiem, a jednocześnie to, co jest jedyną wspólną kategorią, która łączy wszystko to, co istnieje.

Życie jako substancję sztuki współczesnej należy pojmować materialistycznie. Propozycję takiego pojmowania znajdujemy w myśli Michela Foucaulta, w ukutym przez niego pojęciu biopolityki oraz u Giorgio Agambena oraz bardziej współcześnie u Nikolasa Rose’a. Relację sztuki współczesnej



2. Widok wystawy, część zatytułowana „Stan” – od lewej strony: Janek Simon, *Budżet Państwa na rok 2010*, 2010; Włodzimierz Pawlak, *Nostalgia*, 1986; Olaf Brzeski, *Blask*, 2013; Agnieszka Kalinowska, *Orzeł*, 2010

2. View of the exhibition, section entitled “State” – from left: Janek Simon, *State budget for 2010*, 2010; Włodzimierz Pawlak, *Nostalgia*, 1986; Olaf Brzeski, *Shine*, 2013; Agnieszka Kalinowska, *Eagle*, 2010



3. Widok wystawy, część zatytułowana „Środowisko życia” – na pierwszym planie: Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (7)*, 1939 /1973; w tle od lewej: Leon Tarasewicz, *bez tytułu*, 1987; Zbigniew Rogalski, *Śmierć partyzanta*, 2005

3. View of the exhibition, section entitled “Living environment” – in the foreground: Katarzyna Kobro, *Spacial composition (7)*, 1939 /1973; in the background from left: Leon Tarasewicz, *Untitled*, 1987; Zbigniew Rogalski, *Death of a partisan*, 2005

z *życiem* jako substancją najlepiej chyba może określić wieloznaczna kategoria *przeżycia*.

Dla Agambena, rozwijającego idee Foucaulta, podstawowym gestem biopolityki jest wyodrębnienie tego, co nazywa on *nagim życiem*, a zatem życiem wyłączonym ze społeczeństwa, wyjętym spod jego praw, a w istocie wyjętym spod wszelkich praw, życiem, które można zabić (do pojęcia *nagie* życie sprowadzeni zostają np. uchodźcy przetrzymywani w obozach lub poddawani deportacjom). Natomiast Braidotti, kontynuując tok myślenia Agambena, przekształca je w pojęcie *samo życie (life itself)*, co ma na celu taką radykalizację pojęcia *nagie* życie, aby nie było ono ograniczone tylko do humanistycznego czy antropocentrycznego rozumienia, gdyż biopolityka jej zdaniem nie ogranicza się tylko do życia ludzkiego. Nikolas Rose, rozwijając myśl Foucaulta i Agambena, tworzy pojęcie *samo życie* dla uchwycenia przemiany, jakiej uległ jego status we współczesnych reżimach produkcji, rozwoju, czy zarządzania. To przekształcenie wymaga innego, odmiennego opisu, niż te przedstawione przez Foucaulta i Agambena. Zdaniem Rose’a współczesna biopolityka nie dotyczy już życia na poziomie jednostek – przestaje być administrowaniem, regulowaniem, reprodukowaniem bądź eliminowaniem ciał czy organizmów, lecz staje się kształtowaniem

i przekształcaniem życia na poziomie molekularnym²⁹. Wprowadzenie kategorii *samo życie* uchyla podział wprowadzony przez Agambena. W momencie kiedy biopolityka nie jest już sprawowana przez państwo, lecz staje się narzędziem rozwoju kapitalizmu oraz gdy staje się projektowaniem życia na poziomie molekularnym, wtedy każde *życie* otrzymuje status *nagiego*, gdyż zostaje sprowadzone do funkcji królika doświadczalnego, przedmiotu na globalnej skali eksperymentu obciążonego ogromnym ryzykiem (biomedycyna – a kwestia pandemii, żywność transgeniczna – a kwestia głodu, globalne ocieplenie – a kwestia katastrof). A z drugiej strony w tym samym momencie *nagie życie*, którego status rozciąga się na całość życia, przestaje być elementem wykluczonym, lecz staje paradoksalnym jądrem systemu, formalnie jednak znajdując się poza jego strukturą. Może zresztą Agamben głosząc tezę, że stan wyjątkowy stał się permanentnym stanem współczesnej polityki (czego przykładem mogą być nadzwyczajne środki przyjęte w „wojnie z terroryzmem”), w istocie zbliżał się do takiego rozpoznania.

Jeśli *polityka samego życia*, o której pisze Rose określa całość polityki, to stawia kwestię szczególnie palącą w kontekście naszej wystawy – miejsca i roli sztuki w tak rozumianej współczesności. Być może wytłumaczenia tej kwestii

należy szukać u samego Foucaulta, skoro to mutacja rozpoznanych przez niego biowładzy i biopolityki determinuje współczesną sytuację.

Obok pojęć *władzy nad życiem* i *polityki życia* Foucault doszedł w pewnym momencie do wniosku, że życie zamiast być przedmiotem w praktykach władzy, czy rozgrywkach polityki powinno raczej stać się materiałem dla artystycznej techniki, a nawet materiałem sztuki. W jednym z wywiadów stwierdził: *Idea życia jako materiału estetycznego dzieła sztuki jest czymś co mnie fascynuje*³⁰. Dzięki sztuce może nastąpić upodmiotowienie, jeśli nawet nie wyzwolenie życia, aby tak się jednak stało przekształceniu ulec by musiało samo pojęcie sztuki. *To, co mnie uderza to fakt, że w naszym społeczeństwie sztuka stała się czymś odnoszącym się jedynie do obiektów, a nie do jednostek czy życia. Ta sztuka jest czymś wyspecjalizowanym lub czymś robionym przez ekspertów, którymi są artyści. Ale czy życie każdego nie mogłoby stać się dziełem sztuki. Dlaczego lampa czy dom może być dziełem sztuki, a nie czyjeś życie?*³¹. Przekształcenie życia w sztukę implikuje u Foucaulta nie tylko odebranie sztuki artystom i przekazanie jej wszystkim jednostkom, ale również poddanie życia dążeniu do doskonałości. Celem sztuki życia miałyby być dokonywanie trafnych wyborów,

aby stało się ono najlepszym z możliwych. Foucault nazywa to również estetyką egzystencji.

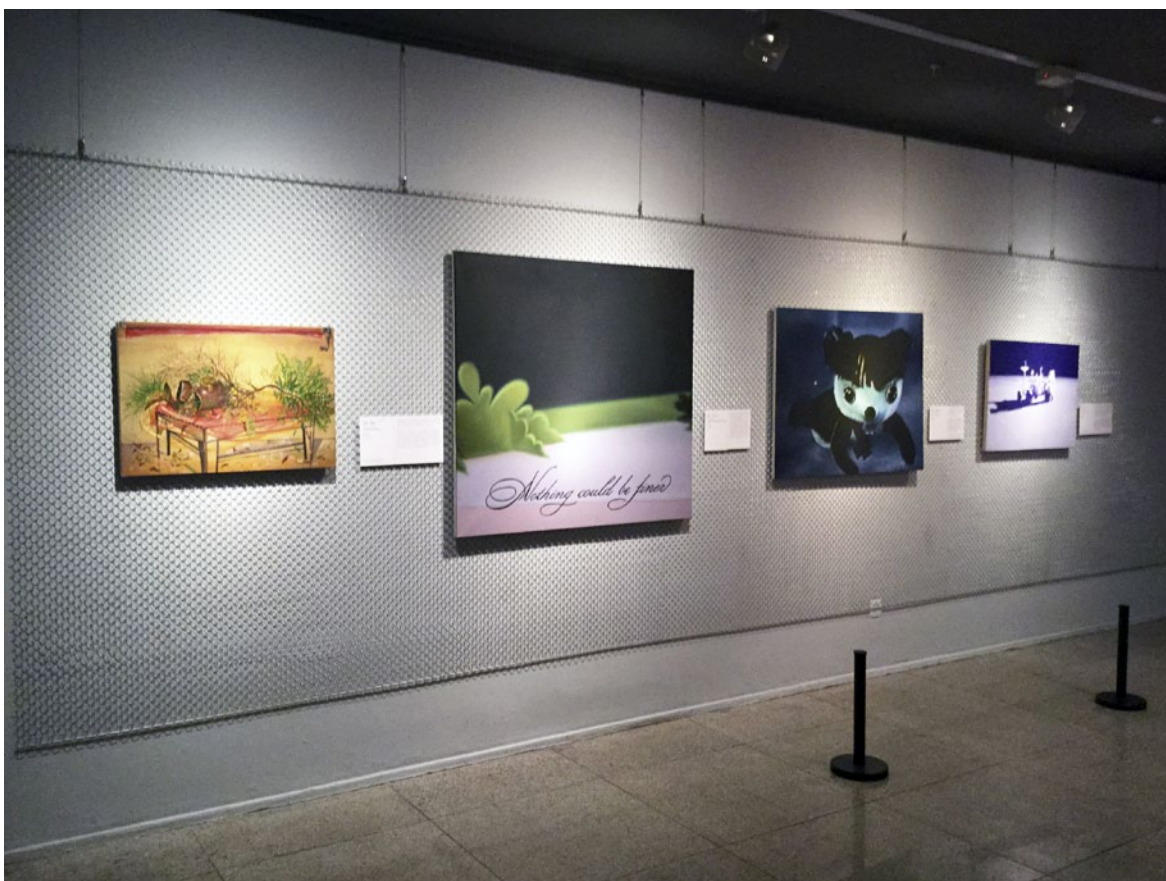
Przykładem takiej estetyzacji egzystencji, przełożenia przeżycia społecznego na doświadczenie estetyczne, jest projekt Pawła Althamera, w którym dzięki wspólnemu działaniu artysty i mieszkańców jednego z warszawskich bloków udało się ułożyć z rozświetlonych okien cyfrę 2000, co stało się okazją do osiedlowego festynu. Działanie artystyczne przekształcało element życia codziennego w czysto estetyczną formę. Ta jednak była efektem zainicjowanej przez artystę transformacji w środowisku życia. Estetyczna forma, którą stanowią cyfry wyświetlone na elewacji bloku, jest efektem i wyrazem tego wspólnotowego przeżycia – mieszkańcy mogli się podzielić swoim doświadczeniem z innymi, to doświadczenie stało się jednocześnie dziełem współczesnej sztuki.

Można powiedzieć, że wystawa „Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym” była swoistym raportem z tego, jak zorganizowane jest życie (przede wszystkim ludzi, ale nie tylko) związane z tym fragmentem świata, który nazywany jest Polską. Raportem ze sposobów przeżywania zarówno w bardzo podstawowym, wręcz biologicznym sensie (utrzymywania się przy życiu), jak i metaforycznym,



4. Widok wystawy, część zatytułowana „Ekologie podmiotowości” – na pierwszym planie: Leszek Knaflewski, *Full Screen, This Is The Soundtrack*, 2011; w głębi od lewej: Aneta Grzeszykowska, *Aneta 1985*, 2010 oraz *Franciszka 2014*, 2011; Mirosław Bałka, *190x60x70,7x(120x9x9)*, 1996; Andrzej Wróblewski, *Zakochani*, 1957; Marek Chlanda, *Tranzit*, 2009–2010

4. View of the exhibition, section entitled “Ecology of subjectivity” – in the foreground: Leszek Knaflewski, *Full Screen, This Is The Soundtrack*, 2011; far off from left: Aneta Grzeszykowska, *Aneta 1985*, 2010 and *Franciszka 2014*, 2011; Mirosław Bałka, *190x60x70.7x(120x9x9)*, 1996; Andrzej Wróblewski, *Lovers*, 1957; Marek Chlanda, *Transit*, 2009–2010



5. Widok wystawy, część zatytułowana „Zglobalizowana przyjemność” – od lewej: Jakub Julian Ziółkowski, *bez tytułu (Martwa natura)*, 2008; Robert Maciejuk, *bez tytułu (Nothing could be finer)*, 2003 oraz *bez tytułu (Kolargol)*, 2003; Wilhelm Sasnal, *bez tytułu (Księżyc)*, 1999

5. View of the exhibition, section entitled “Globalised pleasure” – from left: Jakub Julian Ziółkowski, *Untitled (Still life)*, 2008; Robert Maciejuk, *Untitled (Nothing could be finer)*, 2003 and *Untitled (Colargol)*, 2003; Wilhelm Sasnal, *Untitled (Moon)*, 1999

estetycznym sensie refleksyjnego przetwarzania podstawowej biologicznej substancji w kulturę. Ten drugi sens odnosi nas do relacji międzyludzkich, organizacji codzienności, kształtu podmiotowości, zarządzania społecznościami, postrzegania świata – najogólniej rzecz biorąc wyglądu rzeczywistości. Można zatem powiedzieć, że najpierw chodzi o ukazanie sposobów, w jakie życie (*samo życie czy nagie życie*) uzyskuje swoją specyficzną artykulację, którą są „polskość”, polskie społeczeństwo czy polska kultura, a następnie sposobów, w jakie doświadczenie tej artykulacji jest przekładane na doświadczenie sztuki.

Jednocześnie odwołanie do kategorii życia stanowiło próbę sięgnięcia po najbardziej pierwotną substancję dla każdej kultury, a jednocześnie po substancję, którą dzielą ze sobą wszystkie kultury. W każdej z nich bowiem życie rozgrywa się pomiędzy dwoma biegunami przeżywania – dosłownym, biologicznym oraz metaforycznym, estetycznym. Odwołanie do tej kategorii umożliwić miało widzom w NAMOC-u odbiór wystawy przez porównanie sposobów estetyzacji życia, jakiego sami dokonują w swoich środowiskach, a sposobami, jakie udostępnione im zostało, w doświadczeniu zmaterializowanym w dziełach.

Wystawa w National Art Museum of China w Pekinie odbywała się w galerii na 3. piętrze, składającej się z 5 różnych

wielkości sal wystawowych. Ten podział przestrzeni określał strukturę narracji — zorganizowana ona została w 5 rozdziałów. Wstępna część stawiała pytanie o „Stan”, wykorzystując podwójne znaczenie tego słowa. Był to jedyny moment, w którym wystawa odnosiła się do *formy narodu*, prezentując dzieła sztuki dekonstruujące symbole tożsamości narodowej. Z pierwszej sali widzowie mogli udać się w dwóch kierunkach. Skręcając w lewo przechodzili ku rozdziałowi pt. „Środowisko życia”, gdzie ukazano sposoby organizacji otoczenia oraz przekształcenia, jakim podlegało ono w ostatnich latach. Refleksja nad krajobrazem, pejzażem urbanistycznym i strukturami społecznymi były głównymi wątkami prezentowanych prac. Przedmiotem focalizacji była tu praca Julity Wójcik *Falowiec* (2005–2006) umieszczona w centrum przestrzeni. Opuszczając pierwszą salę w prawą stronę widzowie przechodzili do rozdziału „Ekologia podmiotowości”, gdzie główną kwestią podejmowaną w pracach był sposób kształtowania podmiotowości w kulturze polskiej zaprezentowany za pomocą wątków: formowanie osobowości, relacje z innymi jednostkami, praca afektów i pamięci. Akcent położono na prace Leszka Knaflewskiego *Full Screen* i *This Is The Soundtrack* (2011) oraz dwie rzeźby Anety Grzeszykowskiej *Aneta 1985* (2008) i *Franciszka 2014* (2011). Wystawę zamykały 2 rozdziały

komplementarne względem siebie: „Część, którą można się podzielić” oraz „Zglobalizowana przyjemność”. W pierwszym z nich (do którego przechodziło się od „Środowiska życia”) pokazano prace, których materią były przeżycia — możliwe do doświadczenia przez odbiorców w innych częściach świata. Przedmiotem focalizacji była tu rzeźba Jana Manskiego *Triumphant* (2010). W drugim (stanowiącym kontynuację „Ekologii podmiotowości”) zaprezentowano dzieła odnoszące się o przyjemności, które stały się udziałem mieszkańców różnych regionów świata. Akcent był tu położony na rzeźbę Ewy Axelrad *Warm Leatherette* (2012) i film Tomasza Kozaka *The Song of Sublime* (2008). W obu rozdziałach udostępnienie dokonywało się dzięki przełożeniu na język sztuki globalnej — stanowiący, jak pamiętamy, rozwinięcie tradycji sztuki awangardowej, abstrakcyjnej czy konceptualnej.

Na wystawie prezentowane były również dzieła wcześniejsze, stanowiące dialektyczne obrazy z awangardową i nowoczesną przeszłością sztuki współczesnej w Polsce

oraz otwierające wystawę na temporalność, w której przeszłe doświadczenia mogą kształtować nasze aktualne przeżywanie świata. Były to: *Pejzaż morski* Władysława Strzemińskiego (1934), *Kompozycja przestrzeni* Katarzyny Kobro (1939/1973), *Zakochani* Andrzeja Wróblewskiego (1957), *Metapoezja* Ewy Partum (1972) oraz *Postać porażona* Tadeusza Kantora (1949) i *Zwarta Aliny* Szapocznikow (1968).

W National Art Museum of China w Pekinie sześćdziesiąt kilka prac zestawionych w konstelacje tworzyło pięcioczęściową opowieść o stanie życia w Polsce, a także o transformacji, jaka je dotknęła pod wpływem wewnętrznej dynamiki rozwoju i procesów globalizacyjnych. Dzieła stanowiły zmaterializowane doświadczenia zrodzone w wyniku reakcji na przeżycia wywołane gwałtownymi zmianami społecznymi, ekonomicznymi i kulturowymi. Przejścia związane z transformacją stanowić miały punkt odniesienia umożliwiający identyfikację widzów w Pekinie z opowieścią oraz translację doświadczeń. Wszak Chiny są krajem jeszcze gwałtowniejszych zmian.

Streszczenie: W 2015 r. odbyła się w National Art Museum of China w Pekinie wystawa „Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym”. Była elementem szerokiej i zróżnicowanej prezentacji kultury polskiej w Chinach, jednocześnie na poziomie merytorycznym oraz profesjonalnym stanowiła odpowiedź na trzy zasadnicze wyzwania. Pierwsze z nich polegało na wpisaniu rozproszonych doświadczeń oferowanych przez sztukę współczesną w opowieść, spotykającą się w jakikolwiek sposób z formatem prezentacji narodowej. Podstawowa trudność wynikała tu ze złożonej i niejednoznacznej relacji sztuki współczesnej do narodowej tożsamości, a ściślej do formy narodu. Drugim wyzwaniem było przełożenie tych doświadczeń na

opowieść, która byłaby czytelna dla odbiorców z odmiennej i odległej kultury. Trudnością nie była tu wyłącznie sama translacja, lecz również subtelna kwestia różnic w ważkości podobnych doświadczeń w odmiennych kontekstach kulturowych. I wreszcie trzecim wyzwaniem było ułożenie współpracy w sytuacji, gdy w obu krajach prowadzone są zupełnie odmienne polityki kulturalne oraz zupełnie inaczej zorganizowana jest kulturalna infrastruktura. W odpowiedzi na te wyzwania opracowana została metodologia wystawy, która w przeciwieństwie do ekspozycji narracyjnych oraz typowych pokazów sztuki współczesnej, zakładała stworzenie opowieści przez ustanawianie konstelacji doświadczeń zmaterializowanych w postaci dzieł sztuki.

Słowa kluczowe: sztuka współczesna, sztuka globalna, narratologia, muzeum, ekspozycja narracyjna, tożsamość narodowa, konstelacja doświadczeń.

Przypisy

- ¹ „Skarby z kraju Chopina. Sztuka polska XV-XX wieku”, kurator Maria Poprzęcka, 4.02-10.05.2015, National Museum of China, Pekin.
- ² P. Gladston, *Contemporary Chinese Art: A Critical History*, Reaktion Books, London 2014, s. 157-160.
- ³ Według informacji przedstawionych przez NAMOC Instytutowi Adama Mickiewicza. *Główne projekty Instytutu Adama Mickiewicza w 2015 roku*, https://iam.pl/sites/default/files/press/podsumowanie_roku_2015_i_plany_2016_small.pdf [dostęp: 20.05.2016].
- ⁴ Por. <http://jx.people.com.cn/n/2015/0521/c355202-24947126.html>, [dostęp 22.04.2016].
- ⁵ H. Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, w: *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, H. Belting, A. Buddensieg (red.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009.
- ⁶ *Ibidem*, s. 48.
- ⁷ Dla przykładu można przytoczyć: P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010; I. Kowalczyk, *Ciało i władza ...*; K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli*, Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków – Warszawa 2014.
- ⁸ Por. I. Kowalczyk, *Ciało i władza ...*; K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli*, Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków – Warszawa 2014.
- ⁹ J. Banasiak, *Zmęczenie rzeczywistością. Rozmowy z artystami*, 40 000 Malarzy, Warszawa 2009.
- ¹⁰ H. Belting, *Contemporary Art as Global ...*, s. 40.
- ¹¹ É. Balibar, *The Nation Form: History and Ideology*, I. Wallerstein, C. Turner (przeł.), w: „Review (Fernand Braudel Center)” 1990, Vol. 13, No. 3, s. 337.
- ¹² *Ibidem*, s. 338.
- ¹³ *Ibidem*, s. 339.
- ¹⁴ *Ibidem*, s. 346.
- ¹⁵ *Ibidem*, s. 359.
- ¹⁶ *Orzeł nadmuchany*, w: „Wysokie obcasy” 29.09.2011.

- ¹⁷ J. Weinberg, *A Narrative History Museum*, w: "Curator: The Museum Journal" 1994, No. 37, s. 232.
- ¹⁸ C. Bishop, *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London 2013, s. 6.
- ¹⁹ Por. C. Bishop, *Radical Museology or...*, s. 23; P. Osborne, *The Fiction of the Contemporary*, w: *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London and New York 2013, s. 15-35.
- ²⁰ C. Bishop, *Radical Museology or...*, s. 56, 59.
- ²¹ W swojej praktyce kuratorskiej przynajmniej w dwóch wystawach: „Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki”, kuratorzy Paulina Kurc-Maj, Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki ms², 30.11.2010-27.02.2011; „Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm”, kuratorzy Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak, Muzeum Sztuki | ms², 14.12.2012-30.06.2013.
- ²² W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: tenże, *Konstelacje. Wybór tekstów*, A. Lipszyc (red.), A. Lipszyc, A. Wołkowicz (przet.), Hermeneia, Kraków 2012, s. 321, 322.
- ²³ W. Benjamin, *Pasaże*, I. Kania (przet.), Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 508.
- ²⁴ W. Benjamin, *O pojęciu historii...*, s. 321.
- ²⁵ W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 508.
- ²⁶ M. Bal, *Exhibition as Film*, w: *Exhibition experiments*, S. Macdonald, P. Basu (red.), Blackwell Publishing, Malden – Oxford – Carlton 2007.
- ²⁷ Por. M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, Przykładem jej działalności artystycznej może być wystawa pt. „Miekie Bal i Michelle Williams Gamaker. Madame B - zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, kurator Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki | ms², 06.12.2013-09.02.2014.
- ²⁸ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do...*, s. 151.
- ²⁹ N. Rose, *The Politics of Life Itself*, w: „Theory, Culture & Society” 2001, Vol. 18(6), s. 17.
- ³⁰ M. Foucault, *On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress*, w: *The Foucault Reader*, P. Rabinow (red.), Pantheon Books, New York 1984, s. 348.
- ³¹ *Ibidem*, s. 350.

dr Jarosław Lubiak

Historyk sztuki, absolwent IHS UAM w Poznaniu oraz SNS przy IFIS PAN w Warszawie, (2009) rozprawa doktorska *Architektura dekonstrukcji*; (1996–2014) pracował w Muzeum Sztuki w Łodzi, obecnie zastępca dyrektora ds. programowych CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, adiunkt Akademii Sztuki w Szczecinie; zajmuje się przekształcaniami sztuki współczesnej oraz historią sztuki XX w. w relacji z aktualną filozofią i w odniesieniu do przemian polityczno-społeczno-ekonomicznych, w szczególności do transformacji sfery publicznej; kurator kilkudziesięciu wystaw oraz autor kilkudziesięciu artykułów naukowych, krytyczno-artystycznych oraz katalogów wystaw; e-mail: j.lubiak@csw.art.pl

Word count: 6 696; **Tables:** -; **Figures:** 5; **References:** 31

Received: 06.2016; **Reviewed:** 06.2016; **Accepted:** 06.2016; **Published:** 08.2016

DOI: 10.5604/04641086.1214380

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Lubiak J.; JAK NADAWAĆ ZNACZENIE? WYSTAWA „STAN ŻYCIA. POLSKA SZTUKA WSPÓŁCZESNA W KONTEKŚCIE GLOBALNYM” W NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA W PEKINIE. *Muz.*, 2016(57): 154-165

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

Muz., 2016(57): 83-92
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2016
data recenzji – 05.2016
data akceptacji – 06.2016
DOI: 10.5604/04641086.1210346

GRANICE PARTYCYPACJI W MUZEUM?

THE LIMITS OF PARTICIPATION IN A MUSEUM?

Katarzyna Jagodzińska

Institut Europeistyki, Uniwersytet Jagielloński

Abstract: Over the last dozen years or so, museums all over the world have changed dynamically in terms of their attitude towards their audience. Their attention is centred more and more around the viewers, and their needs have become the management's priority. The word "viewer" no longer means the guest of a museum. The visitor becomes a participant in the museum's activity, and even its co-creator. In Great Britain, projects based on the idea of the audience co-creating the museum programme are being conducted, for example the Tate Gallery, which has been running the Young Tate programme (later the Tate Collective) for young audiences since the mid-1990s. In the USA, the idea of participation in museums has been popularised by Nina Simon whose participation helped the Museum of Art and

History in Santa Cruz. In Poland, practices involving visitors have successfully been used, for example, by the Museum of Art in Łódź, and on an unprecedented scale – the National Museum in Warsaw in their "Anything Goes" project curated by children. However, we know that not everything goes in a museum, and that each participatory action – irrespective of the flexibility of the scenario – needs to be kept in line. The aim of this article is to identify the significance of museum participation as defined by people who run museums, and to reflect upon the limits to the freedom of participants in a museum programme. The methodology comprises a comparative analysis of a selection of participatory actions chosen by various museums, as well as a survey carried out among those who run museums.

Keywords: participation, participatory museum, visitor, museum audiences.

Od końca XX w. w muzeach na całym świecie obserwujemy dynamiczne zmiany w zakresie podejścia do muzealnej publiczności. W centrum zainteresowania coraz większej liczby placówek muzealnych staje widz, a spełnianie jego oczekiwań i potrzeb staje się priorytetem kadry zarządzającej. Słowo „wiedz” często też przestaje być adekwatne do pozycji muzealnego gościa, który bywa aktywnym uczestnikiem muzealnego programu (zaangażowania nierzadko wymaga już samo „oglądanie” wystawy), a nawet jego współtwórcą.

Muzea, a także inne instytucje i organizacje kultury chętnie sięgają po słowo „partycypacja” dla określenia realizowanych przez siebie działań oraz przyjętej filozofii. Jest to z pewnością jedno ze słów kluczowych muzealnych

przemian, jakie zachodzą w drugim dziesięcioleciu XXI w. i jednocześnie jedno ze słów-wytrychów, których się nadużywa w codziennym dyskursie. Hasło „projekt partycypacyjny” brzmi dostojnie w komunikatach *public relations*, jednak stosunkowo niewielką liczbę projektów rzeczywistość można określić tym mianem. Niezależnie od nazewnictwa muzea stają się coraz bardziej przyjazne, dostępne i otwarte dla różnych grup odbiorców. Parafrazując tytuł wystawowego hitu Muzeum Narodowego w Warszawie z 2016 r. (o którym niżej) – w muzeach wolno coraz więcej. Wiadomo jednak, że nie wszystko jest dozwolone, a każda praktyka partycypacyjna – niezależnie od elastyczności scenariusza – zawsze musi pozostać w jego ryzach.

Problem badawczy i metodologia

Celem artykułu jest identyfikacja znaczeń przypisywanych muzealnej partycypacji przez osoby kierujące muzeami oraz realizującymi programy o charakterze partycypacyjnym, a także refleksja nad granicami wolności osób uczestniczących w muzealnym programie.

Metodologia obejmie analizę porównawczą wybranych praktyk partycypacyjnych realizowanych przez muzea. Badania literaturowe oraz empiryczne zostały zrealizowane na potrzeby raportu przygotowanego dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, który z kolei stał się podstawą do opracowania książki zatytułowanej *W poszukiwaniu nowej roli muzeum* (Katarzyna Jagodzińska i Jan Strycharz (red.), w przygotowywaniu). Na potrzeby artykułu wśród osób zarządzających muzeami przeprowadzono krótką ankietę, której celem było sprawdzenie, w jaki sposób partycypacja jest rozumiana. Z uwagi na niewielką liczbę respondentów (28) ankietę jest jedynie przyczynkiem do bardziej pogłębionych badań¹.

Co to jest partycypacja?

Pojęcie partycypacji posiada obszerną literaturę, która w szczególności wiąże je z procesami demokratyzacji. Celem partycypacji jest przede wszystkim zmniejszanie dystansu między państwem a obywatelami, zwiększanie zaufania do instytucji formalnych, poszerzanie zainteresowania sferą publiczną i budowanie poczucia sprawczości². Działania o charakterze partycypacyjnym w muzeach nie są zjawiskiem nowym, chociaż na szeroką skalę wybrzmiały w XXI w., głównie za sprawą Niny Simon – orędowniczki muzeum partycypacyjnego. W 2010 r. dyrektorka Museum of Art and History w Santa Cruz opublikowała książkę *The Participatory Museum*, w której zawarła praktyczne wskazówki odnośnie współpracy z różnymi grupami publiczności oraz sposoby na otwieranie się muzeów na współpracę i współuczestnictwo. Dla niej samej model muzeum partycypacyjnego był sposobem na ratowanie muzeum, któremu groziło zamknięcie. Jej podejście odniosło sukces, którym poprzez książkę, bloga i warsztaty dzieli się z pracownikami muzeów na całym świecie. W jej rozumieniu muzeum partycypacyjne: [...] *to miejsce, w którym odwiedzający tworzą, dzielą się i nawiązują relacje wokół treści. Tworzą w tym znaczeniu, że wnoszą swoje własne pomysły, obiekty i twórczość, zarówno na rzecz instytucji, jak i dla siebie nawzajem. Dzielą się w tym sensie, że dyskutują, zabierają do domów, przetwarzają i ponownie udostępniają zarówno to, co zobaczą podczas wizyty, jak też to, co zrobią. Nawiązują relacje w tym sensie, że socjalizują się z innymi osobami – pracownikami i zwiedzającymi – które podziela ich zainteresowania. Wokół treści oznacza, że rozmowy i działania twórcze odwiedzających dotyczą świadectw, obiektów i idei, które są dla danej instytucji najbardziej istotne*³. Zdaniem Simon aktywne uczestnictwo sprawia, że instytucje kultury zaczynają odgrywać centralną rolę w życiu społeczności⁴.

W Polsce wiele lat wcześniej metodę partycypacyjną zaczęli na polu kultury wcielać w życie twórcy Laboratorium Edukacji Twórczej (LET) działającego w ramach Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie

– Janusz Byszewski i Maria Parczewska. LET realizuje koncepcję kultury czynnej, wprowadzoną do praktyki artystycznej przez Jerzego Grotowskiego, jednego z największych reformatorów teatru XX w. Filozofię działania LET można streścić przy pomocy następujących zestawień: *zamiast upowszechnianiem, zajmujemy się partycypacją; nie mówimy o widzu, biernym odbiorcy, ale o aktywnym uczestniku warsztatów, współtwórcy, twórcy; lekcja muzealna zastąpiona została warsztatem; wykład – interaktywnymi metodami wykorzystującymi nowe media; komentarz historyka sztuki dopełniamy subiektywnymi opiniami; monolog – dialogiem; przewodnik staje się animatorem muzealnym czy galeryjnym, inicjatorem aktywnych działań; dominujący pogląd wzbogacony może być wieloma perspektywami; sferę informacyjną dopełnia wielozmysłowe doświadczenie, templatum zostaje zastąpione przez forum*⁵.

Byszewski do elementów koniecznych dla skutecznej edukacji kulturalnej zaliczył lokalność, aktywność, aktualność i wolność: *Żeby edukacja kulturalna była skuteczna, musi działać tu i teraz. [...] Oprócz tego edukacja kulturalna powinna być przede wszystkim – aktywna. Aktywna to znaczy, że jej odbiorcy muszą w czymś uczestniczyć. Nazywamy to edukacją partycypacyjną. Kolejna rzecz, musi być aktualna. [...] Edukacja kulturalna powinna dotyczyć problemów, które są ważne, a nie wymyślone w oderwaniu od rzeczywistości czy, co gorsza, narzucone*⁶.

Określenie „muzeum partycypacyjne” odnosi się do charakteru, nie typu muzeum. Takie muzeum stara się angażować szerokie spektrum odbiorców do udziału w programie, przełamuje pasywny sposób zwiedzania na rzecz uczestnictwa w procesie i kształtowania tego procesu. Partycypacja nie oznacza edukacji czy uczenia się, ale formuła uczestnictwa ułatwia nabywanie doświadczeń, umiejętności i wiedzy.

Wyniki ankiety rozesełanej do dyrektorów muzeów pokazały, że rozumienie pojęcia „muzeum partycypacyjne” jest przede wszystkim związane z uczestnictwem, zaangażowaniem i współtworzeniem (zestaw słów kluczowych prezentuje Tabela 1). Najwięcej osób stwierdziło, że muzeum partycypacyjne zakłada aktywne uczestnictwo odwiedzających, angażuje do działania bądź, że jest ono współtworzone przez odwiedzających. Kolejne osoby odniosły czynność współtworzenia konkretnie do pracy nad programem muzeum (*muzeum, w którym ważną rolę np. na poziomie współtworzenia planów i programów mają przedstawiciele szeroko rozumianej publiczności – odbiorców* [#11]), a także do pracy nad samą wystawą (*muzeum, w którym zwiedzający staje się aktywnym kreatorem przestrzeni ekspozycyjnej* [#13]). Pojawiły się stwierdzenia mówiące o tym, że takie muzeum jest partnerem dla społeczności lokalnej, oraz że muzeum partycypacyjne jest współuczestnikiem życia publicznego. Jeden z respondentów wskazał, że muzeum partycypacyjne skupia swoją aktywność na potrzebach społecznych: *Muzeum partycypacyjne wchodzi w relację ze społeczeństwem łamiąc stereotypowy paradygmat muzeum. Nie są nimi muzealia (praca nad nimi), ale publiczność. Muzealia będąc nośnikiem doświadczenia, emocji, autentyczności, pomagają kształtować człowieka, „leczą” jego deficyty społeczne. Muzeum partycypacyjne jest miejscem spędzania czasu człowieka „dzisiaj” z człowiekiem „wczoraj” obecnym w doświadczeniu, którego nośnikiem jest muzealium.*

Tabela 1. Wyrażenia kluczowe pojawiające się w odpowiedzi ankietowanych na pytanie: Czym dla Pana/i jest muzeum partycypacyjne? (odpowiedzi udzieliły 33 osoby, liczba wskazań w zestawieniu jest większa z uwagi na fakt, że niektóre osoby udzieliły złożonych odpowiedzi, wskazujących na kilka cech)

Table 1. Keywords mentioned by respondents to the question: What is a participatory museum for you? (the question was answered by 33 people, although the number outlined in the list is greater as some people provided complex answers and mentioned several features)

współtworzenie	7
muzeum otwarte	4
aktywny udział w realizowanych projektach	3
aktywne uczestnictwo w życiu społecznym	2
angażujące widza	2
dialog	2
partnerstwo	2
bezinteresowny udział w pracy muzeum	1
korzystające z oddolnych inicjatyw	1
miejsce spotkania różnych punktów widzenia	1
muzeum debaty	1
muzeum medium i mediator	1
muzeum poddające się sugestiom zewnętrznym	1
przyjazne zwiedzającym	1
skupia się na potrzebach społecznych	1
świadome uczestnictwo	1
umożliwia czynne uczestnictwo	1
upodmiotawia widza	1
utrzymuje żywy kontakt z publicznością	1
wielopłaszczyznowa współpraca	1
wpływ na część programową	1
współpracowanie planu wystaw i ich realizacji	1
zaprasza do inicjatywności	1
zwiedzający jako aktywny kreator przestrzeni ekspozycyjnej	1
zwiedzający jako partner w działaniu	1

Muzealnik animuje tę relację, wzbogaca ją swoim doświadczeniem i negocjuje znaczenia. Interpretuje przeszłość i kreuje przyszłość. Muzeum partycypacyjne to muzeum medium i mediator. To muzeum debaty [#19]. Zgodnie z inną z wypowiedzi: *Muzeum winno być miejscem rzeczywistego spotkania się różnych punktów widzenia i wrażliwości, a także zapraszać do inicjatywności. Jeśli chce się stać żywą częścią współczesnego życia, nie może zostać na pozycji udzielającego wiedzy ex cathedra, ale stać się jakościowym współuczestnikiem życia publicznego, jak i czynnikiem ważnym dla rozwoju indywidualnego, a tych funkcji nie może sprawować inaczej jak przez partnerstwo* [#34]. Ta charakterystyka zbliża muzeum partycypacyjne do muzeum krytycznego, które Piotr Piotrowski starał się zrealizować w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdy w latach 2009–2010 sprawował funkcję jego dyrektora⁷.

Tabela 2. Odpowiedzi ankietowanych na pytanie: Które określenie najlepiej oddaje miejsce/pozycję osoby, która przychodzi na wystawę do prowadzonego przez Pana/nią muzeum? (27 osób udzieliło odpowiedzi)

Table 2. Answers to the question: Which term best describes the place/position of a person who comes to visit an exhibition at your museum? (27 answers given)

odbiorca	9
partner	8
uczestnik	5
zwiedzający	5
współtwórca (programu)	0

Ankietowani łączyli muzeum partycypacyjne z muzeum otwartym. Wśród odpowiedzi znalazły się też takie, które świadczą o, nie do końca trafnym, rozumieniu tego pojęcia. Według nich muzeum partycypacyjne to:

- *świadome uczestnictwo, gdzie odwiedzający sam musi sobie stawiać pytania i sam znajdować odpowiedzi w ramach oferowanej ekspozycji* [#31]
- *zauważanie potrzeb zwiedzających* [#28]
- *muzeum przyjazne zwiedzającym* [#20]
- *muzeum umożliwiające czynne uczestnictwo w muzealnych przedsięwzięciach (zajęcia edukacyjne, pokazy, warsztaty, konkursy, programy artystyczne itp.)* [#10].

Oczywiście są to cechy, które muzeum partycypacyjne powinno posiadać, ale nie stanowią one jego istoty i nie można go do tych cech sprowadzać. Co więcej, model partycypacyjny bywa też – niesłusznie – łączony z muzeami posiadającymi konkretny profil. Świadczą o tym wypowiedzi:

- *muzea partycypacyjne mają szerszą rację bytu w obiektach współczesnych, które nie muszą wyznaczać granic i chronić obiektów architektonicznych* [#32]
- *problem partycypacji inaczej wygląda w przypadku muzeów i galerii sztuki, inaczej w przypadku muzeów historycznych. Wydaje mi się, że w pierwszym przypadku przestrzeń dla partycypacji jest większa, w drugim może być jednym z elementów* [#16].

Większość ankietowanych uznała swoje muzeum za partycypacyjne lub poprzez realizowane działania do partycypacyjnego aspirujące (22 wskazania na „tak”, 8 na „trudno powiedzieć”, tylko 5 na „nie”). Co ciekawe, w pytaniu i prośbie o wskazanie określenia, które najlepiej charakteryzuje osobę przychodzącą na wystawę w muzeum, większość odpowiadających wybrała określenia pasywne: odbiorca i zwiedzający; nikt nie wybrał zaproponowanego w kafeterii określenia – współtwórca (programu) (zestawienie wskazań w Tabeli 2).

W ankiecie sformułowane zostało też pytanie o ewentualne zagrożenia wynikające z wprowadzania w muzeum modelu partycypacyjnego. Większość odpowiadających zagrożeń nie widzi, a wśród wymienionych znalazły się:

- *zbyt daleko idąca ingerencja w realizację zadań, mogąca doprowadzić do zmiany profilu działalności lub komercjalizacji muzeów* [#30]
- *działania pozorne, infantylizacja* [#25]
- *wprowadzanie źle pojętej partycypacji, czyli takiej, która koniecznie zakłada fizyczną aktywność widza i do niej się ogranicza. A zatem założenie, że wystarczy przyjąć*

odpowiedni format – warsztatu, gry, zabawy interaktywnej – by zaistniała realna partycypacja. Bardzo często w tego rodzaju działaniach publiczność jedynie realizuje z góry ustalony scenariusz, a zatem jej kreatywny udział ma charakter iluzoryczny [#22].

Dwa pierwsze sprostowania mają charakter negatywny – partycypacja jest traktowana jako ingerencja w bieżącą (poważną?) działalność muzeów i niebezpieczeństwo jej splęcenia. To w moim mniemaniu źle pojęta partycypacja. Trzeci komentarz zwraca uwagę na realizację działań „na siłę”, gdzie poprzez zastosowanie odpowiednich narzędzi wymusza się partycypację, która ma sztuczny charakter, gdyż jest z góry zaprojektowana.

Większość osób opowiedziała się za koniecznością wyznaczenia ram partycypacji. Opisując powody ograniczeń ankietowani najczęściej wskazywali bezpieczeństwo zbiorów. To warunek *sine qua non* otwierania muzeów na różnego typu aktywności. Dwie osoby zwróciły uwagę na konieczność sprawowania przez pracowników muzeum kontroli procesu, w który włączają się odwiedzający (*weryfikacja/konsultacja* [#24], *uczestnicy nie mogą mieć 100% wolności w kreowaniu projektów* [#13]). W odniesieniu do wyznaczania ram i ewentualnego ograniczania wolności muzealnego gościa pojawił się też komentarz odnoszący do podmiotowości muzeum: *Jest to niewygodne dla polityków. Chcieliby widzieć muzea jako stateczne instytucje, bierne wobec tego, co wokół. Raczej powinny pokazywać rzeczy (artefakty), a nie włączać/zachęcać publiczność do rozmowy, debaty na ważne społeczne tematy* [#35].

Partycypacja w muzeach – wybrane projekty

Wyniki ankiety pokazały, że projekty o charakterze partycypacyjnym są rozumiane i doceniane przez dyrektorów muzeów i osoby realizujące program, jednak inwentaryzacja programów muzealnych nie potwierdziła częstego sięgania do tego modelu w praktyce muzealnej. Niebezpieczeństwo w tym zakresie niesie postrzeganie wszelkich elementów programu muzeum jako partycypacji (jedna z odpowiedzi na pytanie: co świadczy o tym, że muzeum ma charakter partycypacyjny, brzmi: *Wpisuje się w to cały program edukacyjny muzeum zakładający uczestnictwo w zajęciach, warsztatach, seminariach różnych grup wiekowych począwszy od dzieci po seniorów* [#33]), co można porównać z postrzeganiem całej działalności wystawienniczej i wydawniczej muzeum jako edukacji.

Abstrahując od liczby, projekty partycypacyjne w polskich muzeach i centrach sztuki mają długą tradycję, jednak ich skala i częstotliwość jest niewielka. Zaczęło je realizować wspomniane wyżej LET na początku lat 90. XX w. (np. projekt *4 x Pieróg – czyli władza dla wyobraźni* – patrz Tabela 3). Tym tropem poszły kolejne muzea oraz inne instytucje i organizacje kultury, zwłaszcza że LET prowadzi zajęcia warsztatowe dla animatorów kultury, muzealników, bibliotekarzy, nauczycieli, młodych artystów, wychowawców domów dziecka, domów poprawczych, psychologów. Na filozofii LET swoje działania o charakterze edukacyjnym oparło Muzeum Sztuki w Łodzi. Projekty partycypacyjne muzeum mają zarówno charakter programów społecznych (np. *Galeria Dżinsów* – patrz Tabela 3),

edukacyjnych, jak i wystawienniczych (np. *ms3 Re:akcja*, 2009). Muzeum Współczesne Wrocław realizuje projekty partycypacyjne w ramach programu działań społecznych, jak też angażujące odwiedzających w projekty artystyczne (*Samoobsługowe muzeum* – patrz Tabela 3). Działania edukacyjne oraz społeczne poza siedzibą w Krakowie (np. *Wolne Muzeum na Wolnicy. Kolektyw Kazimierz* oraz *Rakowicka 10* – patrz Tabela 3). Nie jest to żadną miarą lista kompletna, jedynie kilka przykładów projektów o różnym charakterze, realizowanych przez różne typy instytucji.

W wielu przypadkach projekty te mają charakter terenowy i łączą się np. z działaniami rewitalizacyjnymi na rzecz otoczenia muzeów, bywają też realizowane w miejscach, które nawet nie wiążą się z działalnością instytucji. Projekty partycypacyjne przybierają charakter działań edukacyjnych bądź wystawienniczych, a ich opracowaniem i realizacją zajmują się najczęściej j. działy edukacji.

Wyjątkowy, nie tylko na gruncie polskiego muzealnictwa, ale także w kontekście międzynarodowym, jest projekt *W muzeum wszystko wolno* zrealizowany w latach 2015–2016 przez Muzeum Narodowe w Warszawie (MNV)⁸. Jego celem było przygotowanie głównej wystawy czasowej przez grupę dziecięcych kuratorów. Łącznie w projekcie udział wzięło 69 dzieci w wieku 6–14 lat, które zostały podzielone na sześć zespołów. Każdy z zespołów pracował nad swoją wystawą w oddzielnej sali, które łącznie złożyły się na wielką wystawę czasową. Przygotowania do niej trwały pół roku i obejmowały cotygodniowe spotkania, każdorazowo trwające po około 4 godziny. Był to więc projekt długofalowy, polegający na systematycznej pracy z konkretną grupą osób.

Koncepcja takiego modelu pracy nie jest nowa, nie była jednak dotąd realizowana w takiej skali i z takim rozmachem. MNV podeszło do tej wystawy z takim samym profesjonalizmem, jak do każdej innej – została przygotowana przez zespół specjalistów z różnych dziedzin, który wcielił w życie wizję wystawy stworzoną przez dzieci. Pomysł na *W muzeum wszystko wolno* czerpie wzory z brytyjskiego projektu Young Tate i innych długofalowych programów skierowanych do młodych odbiorców realizowanych przez brytyjskie muzea.

Celem Young Tate było ustanowienie platformy dla grupy młodych odbiorców Galerii Tate, którzy poprzez serię spotkań, dyskusji, warsztatów i kreatywnych zadań mieliby wpływ na tworzenie oraz dostosowywanie programu muzeum dla swoich potrzeb i oczekiwań⁹. W przestrzeni muzeum powołano grupę złożoną z osób w wieku 14–25 lat (w tym przedziale wiekowym osoby najrzadziej odwiedzają muzeum, poza grupami zorganizowanymi) działającą na rzecz swoich rówieśników, zachęcającą ich do uczestnictwa w muzealnym programie. Young Tate w Tate Liverpool rozpoczęło działalność w 1994 roku. Wielkość grupy określono na początku na 30 osób przy założeniu, że po pierwszych spotkaniach liczba ta spadnie o połowę. Warunkiem członkostwa w grupie był udział w co najmniej jednym spotkaniu w miesiącu, większe zaangażowanie było dobrowolne.

Podczas każdego spotkania odbywała się prelekcja pracownika muzeum, grupa zwiedzała budynek, w tym pomieszczenia niedostępne dla zwiedzających. Dzięki temu, a także poprzez fakt, że często spotykano się w czasie, gdy muzeum było dla zwiedzających zamknięte, budowana była

Tabela 3. Wybrane projekty o charakterze partycypacyjnym zrealizowane przez polskie muzea i Centrum Sztuki Współczesnej. Opisy pochodzą z książki *W poszukiwaniu nowej roli muzeum*, K. Jagodzińska i J. Strycharz (red.), w przygotowywaniu [2016]

Table 3. A selection of participatory actions undertaken by Polish museums and the Centre for Contemporary Art. Descriptions are taken from *W poszukiwaniu nowej roli muzeum*, K. Jagodzińska and J. Strycharz (ed.), in preparation [2016]

Nazwa instytucji, tytuł projektu	Data, miejsce	Opis projektu
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie – Laboratorium Edukacji Twórczej: <i>4 x Pieróg – czyli władza dla wyobraźni</i>	1990–1993 (latem), poza siedzibą CSW: wieś Pieróg pod Siedlcami	Projekt został zrealizowany we wsi Pieróg, nieopodal której znajduje się Ośrodek Pracy Twórczej w Chlewiskach. Maria Parczewska, kuratorka LET tłumaczy, że było to miejsce elitarne, zarezerwowane dla wysokiej sztuki, a przyjeżdżający tu twórcy raczej nie przekraczali bram ośrodka ¹ . Projekt początkowo zakładał pracę z dziećmi, po czym grupa ta była rozszerzana, by ostatecznie objąć całe rodziny. Czas spędzony we wsi i regularne powroty sprawiły, że mieszkańcy oswoiili się z animatorami i zdecydowali na udział w projekcie. W finale powstała wystawa, na którą prace tworzyli mieszkańcy. Na dostarczonych przez animatorów drewnianych panelach (każdy podzielony na cztery płaszczyzny: dzieciństwo, młodość, wiek dojrzały, starość) mieli za zadanie stworzyć pracę. Każdej rodzinie pomagał, w szczególności w zakresie techniki, artysta. Wystawa została zaprezentowana w Muzeum Regionalnym w Siedlcach. Celem projektu w Pierogu była zmiana, ale niekoniecznie fundamentalna. Jak mówi Parczewska: <i>muszą upłynąć lata, żeby się w ogóle jakieś zmiany dokonały. [...] w tym, co się w Pierogu zdarzyło, było kilka ważnych momentów. Mieszkańcy przeżywali sytuację święta i radości z tego powodu, że ktoś się nimi zajął. [...] zwłaszcza dzieci nauczyły się wielu rzeczy, odkryły swoje mocne strony [...]</i> ² .
Muzeum Współczesne Wrocław: <i>Samoobsługowe muzeum</i>	od 2012, w siedzibie muzeum	W ramach projektu powstała monumentalnych rozmiarów panorama, do której można było przytwierdzać przygotowane wcześniej elementy pejzażu. Zajął całe drugie piętro muzeum. Namagnesowane elementy można było przemieszczać i dowolnie układać w formie kolażu. Zgodnie z założeniem: <i>manipulowanie olbrzymim kolażem może mieć charakter nieskrępowanej zabawy, ale jednocześnie zmusza do refleksji nad strukturą dzieła wizualnego, nad istotą obrazu</i> ³ . W 2014 r. w ramach wystaw z cyklu <i>Samoobsługowe Muzeum</i> zwiedzającym udostępniony został <i>Uzewnętrzniaacz</i> – instalacja służąca do jednoczesnego komponowania obrazu i muzyki, przy udziale dotyku i wprawionego w ruch ciała. <i>Instalacja była instrumentem, w którym zmiana położenia fragmentów obrazu zmieniała barwę słyszanych dźwięków</i> – tłumaczy Magdalena Skowrońska, kuratorka programu edukacyjnego. <i>Bawiący się „Uzewnętrzniaaczem” miał za zadanie wybranie jednej spośród przedstawionych na panoramie muszli i ułożenie ślimaka z abstrakcyjnie wyciętych elementów niesfotoszopowanego ciała. Odłona projektu zrealizowana w 2015 roku dedykowana była zmysłom, które zaangażowane zostały, by zwiedzający w sposób spotęgowany mógł doświadczyć przestrzeni schronu [w nim mieści się tymczasowa siedziba muzeum – przyp. aut.]. „W Ziemi” to instalacja wyłączająca przynajmniej na chwilę dominację wzroku i tworząca przestrzeń do „odczuwania inaczej” – za pomocą dotyku, zapachu i dźwięku. Pogrzeżeni w mroku, zanurzeni w miękkiej ziemi posłuchać możemy legend i bajek, a następnie oswoić Pomruk, którego futrzastą sylwetkę ułożymy na planszy magnetycznej</i> ⁴ .
Muzeum Sztuki w Łodzi: <i>Galeria Dżinsów</i>	2014, poza siedzibą muzeum: Łódź	Miejscem realizacji projektu był lokal przy ul. Wschodniej, oddalony nieco ponad kilometr od siedziby oddziału ms ² oraz 750 m od ms ¹ . Ulica ta i jej najbliższe otoczenie cieszy się złą sławą, koncentrują się tu problemy społeczne i ekonomiczne, tkanka architektoniczna ulega degradacji. W lokalu otwarta została <i>Galeria Dżinsów</i> – „sklep” z pozyskanymi od sponsorów spodniami. Spodni jednak nie można było kupić, a jedynie wymienić na pracę twórczą, do której można się było przyłączyć w trakcie codziennych warsztatów skierowanych do mieszkających w okolicy dzieci w wieku 7–12 lat. Stale powiększająca się galeria prac dzieci była dostępna dla publiczności Festiwalu Łódź Czterech Kultur, w ramach którego realizowany był projekt. Ostatniego dnia dzieci biorące udział w projekcie otrzymały upragnione dżinsy. Jak pisze kierujący działem edukacji Leszek Karczewski projekt ten miał przede wszystkim wymiar społeczny. Organizatorzy warsztatów szybko zorientowali się, że przychodzące na zajęcia dzieci są głodne, zapadła więc decyzja, że każdego dnia w lokalu będzie gotowana zupa ⁵ . W efekcie realizacji projektu pracownicy działu edukacji muzeum zaczęli lobbować w <i>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</i> ⁶ .

¹ Rozmowa z Marią Parczewską, kuratorką Laboratorium Edukacji Twórczej działającego w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, przeprowadzona 23 października 2013 r. przez Katarzynę Jagodzińską.

² *Projekt 4 x Pieróg w rozmowie z Małgorzatą Muszańską wspominając Janusz Byszewski i Maria Parczewska*, w: M. Parczewska, J. Byszewski, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012, s. 76.

³ Otwarcie Samoobsługowego muzeum, <http://muzeumwspolczesne.pl/mww/kalendarium/wydarzenie-specjalne/otwarcie-samoobslugowego-muzeum-rita-baum-numer-do-zabawy-koncert/> [dostęp: 23.04.2016].

⁴ Rozmowa z Magdaleną Skowrońską, kuratorką programu edukacyjnego Muzeum Współczesnego Wrocław, przeprowadzona 27 listopada 2015 r. przez Katarzynę Jagodzińską.

⁵ L. Karczewski, *Sztuka czy zupa. Społeczna odpowiedzialność edukacji muzealnej*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 163.

⁶ *Ibidem*, s. 164.

Nazwa instytucji, tytuł projektu	Data, miejsce	Opis projektu
Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie: <i>Wolne Muzeum na Wolnicy. Kolektyw Kazimierz oraz Rakowicka 10</i>	2013–2015, poza siedzibą muzeum: Kraków	<p>Projekt <i>Wolne Muzeum na Wolnicy</i> został osadzony w historii i tożsamości dzielnicy Kazimierz, gdzie znajduje się siedziba muzeum. Realizowany był w 2013 r. we współpracy z Centrum Profilaktyki i Edukacji Społecznej PARASOL. Celem projektu była aktywizacja dzieci i młodzieży, które w ramach projektu poznawały swoje sąsiedztwo i podejmowały działania na rzecz zmiany. Zgodnie z założeniem działania zostały zaprojektowane w taki sposób, by związane z nimi decyzje były podejmowane przez samych uczestników i by to oni byli autorami i organizatorami poszczególnych przedsięwzięć. W ramach projektu odbyła się seria warsztatów i gier terenowych, zrealizowana też została reaktywacja jednego z podwórek na Kazimierzu: <i>Pomysł powstał na bazie obserwacji naszego najbliższego otoczenia</i> – mówi Anna Grajewska. <i>Podwórko zostało wybrane w trakcie rozmów z dziećmi uczestniczącymi w programie. Dużą część z dzieci mieszkała w tej kamienicy. Zależało nam również, aby to było podwórko w kamienicy bez domofonu</i>⁷. Projekt miał swoją kontynuację w kolejnych latach – w 2013 r. rozpoczęła się realizacja projektu <i>Rakowicka 10</i> realizowanego w ramach Programu Obywatele dla Demokracji, finansowanego z Funduszy EOG. W pierwszym roku realizowane były działania, których celem był remont sali w Centrum Izaaka 5. <i>W ich efekcie powstała przestrzeń służąca wypoczynkowi i zabawie. Została ona zaprojektowana wspólnie z dziećmi biorącymi udział w przedsięwzięciu. To one były pomysłodawcami i wykonawcami głównych elementów wyposażenia sali. Stworzyliśmy przestrzeń laboratoryjną, w której cyklicznie dobudowujemy kolejne elementy. Przejście od pomysłu, poprzez projekt, aż do wdrożenia konkretnych rozwiązań uczy trudnej sztuki negocjacji, rozwija kreatywności oraz wzmacnia poczucie siły sprawczej</i>⁸. W drugim etapie programu powstał <i>Ogród zabaw</i> przy ul. Piekarskiej. Punktem wyjścia do jego powstania były ankiety i wywiady przeprowadzone z mieszkańcami, w których pytano o ich potrzeby: <i>największym problemem dzielnicy jest brak dobrze zagospodarowanych terenów zielonych, gdzie można odpocząć, spotkać się z sąsiadami i schować przed zgiełkiem. Brakuje też miejsc, w których mogłyby się spotykać i bawić dzieci w wieku szkolnym – jedyny plac zabaw w dzielnicy przyciąga głównie przedszkolaki i młodsze dzieci wraz z rodzicami – można przeczytać w informacji prasowej</i>⁹. Ogród został otwarty w listopadzie 2015 roku. Jego projekt został oparty na pomysłach dzieci, jakie zostały wypracowane podczas warsztatów. Budulcem stały się naturalne materiały, takie jak drewno, żwir, piasek, szyszki, wiklina oraz roślinność.</p>

⁷ Rozmowa z Anną Grajewską, koordynatorką działu edukacji Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, przeprowadzona 1 grudnia 2015 r. przez Katarzynę Jagodzińską.

⁸ Rakowicka 10, http://etnomuzeum.eu/viewitem,rakowicka_10.html [dostęp: 23.04.2016].

⁹ Informacja prasowa: *Niezwyčajny OGRÓD ZABAW przy ul. Piekarskiej*, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, 29 października 2015 r.

atmosfera wyjątkowości, rodzaju elitarnego klubu, do którego nie każdy mógł należeć. W ramach Young Tate powołano grupę, której celem było przygotowanie wystawy. Jej spotkania organizowano raz w tygodniu, popołudniami, przez 12 miesięcy. Do udziału w pracach zespołu zgłosiło się 14 osób, które wystąpiły w roli młodych kuratorów. Celem wystawy było sprawienie, aby XX-wieczna kolekcja Galerii Tate była bardziej przystępna dla młodej widowni. Grupa dokonała wyboru tematu i tytułu wystawy – „Testing the Water: a Collection display selected by Young Tate”¹⁰ – następnie wyboru prac, stworzyła teksty i opisy do katalogu oraz podpisy na ściany w galerii, zaproponowała również sposób aranżacji. Muzeum podkreślało, że wystawę otwartą w 1995 r. przygotowywano z zachowaniem tych samych wysokich standardów, którym sprostać musi każda inna realizowana przez muzeum ekspozycja.

Doświadczenie pracy nad wystawą w ramach Young Tate zostało powtórzone w 2011 r., kiedy w ramach europejskiego projektu *Youth Art Interchange Phase II* grupa zrealizowała wystawę „A Sense of Perspective”¹¹. W tym samym roku Young Tate przekształciło się w Tate Collective. Spotkania realizowane są co tydzień. Bierze w nich udział 10–17 osób. Członkowie grupy decydują, czym chcą się zająć w danym roku, a pracownicy muzeum pomagają im w realizacji planu. Przy okazji wystawy „Glam! The Performance of Style” (2013) zorganizowali wydarzenia muzyczne (realizowane poza siedzibą muzeum). Grupa w całości opracowała program i zajęła się jego realizacją – od

negocjacji z instytucją, na terenie której wydarzenie miało miejsce, poprzez kwestie finansowe, druk materiałów, przygotowanie sali, po sprzedaż biletów.

Praca nad wystawą w Muzeum Narodowym w Warszawie miała podobny charakter – dzieci wybrały temat (łącznie sześć tematów: *Las, Taniec Minotaura, Pokój strachów, Gra w bohatera, Skarbiec, Zmiany*), dobrały prace na wystawę, stworzyły opisy, zastanawiały się nad sposobem aranżacji, nagrały audio przewodniki. Z tą różnicą, że polscy kuratorzy byli dużo młodszy, a grupa dużo większa. Bożena Pysiewicz, zastępczyni kierownika Działu Edukacji MNW i koordynatorka wydarzenia tłumaczyła, co projekt dał jego uczestnikom: *Udział w projekcie umożliwił im poznanie instytucji muzealnej, poznanie zbiorów, poznanie obiektów, a przede wszystkim poznanie siebie i poznanie innych dzieci. Dzieci przez pół roku spotykają się z kuratorami i zdobywają wiedzę o sztuce. Chcą tę wiedzę zdobyć. Zaprzyjaźniają się z wybranymi obiektami i uważają je niejako za swoje – oni je wybrali, oni je uwolnili z magazynów, oni je odnaleźli i się nimi zaopiekowali. To jest często bardzo osobista relacja z zabytkiem*¹².

Koordynatorzy projektu podkreślają, że nie jest to wystawa dziecięca ani dla dzieci, lecz wystawa dla wszystkich, na której swoją perspektywę zbiorów MNW zaproponowały dzieci. To perspektywa nieobarczona znajomością historii sztuki, kanonów, estetyki, bazująca na świeżym spojrzeniu i interpretacjach nieodnoszących się do wiedzy historyka sztuki.

Zgodnie z pierwotnym zamysłem Agnieszki Morawińskiej – dyrektor MNW, wystawa ta miała być stałą swojego rodzaju



1. Wizyta w Gabinetcie Monet i Medali, projekt *W muzeum wszystko wolno* MNW

1. Visit to the Cabinet of Coins and Medals, the *Anything Goes Museum* project, the National Museum in Warsaw



2. Wizyta w Magazynach Ceramiki, projekt *W muzeum wszystko wolno* MNW

2. Visit to the Warehouse of Ceramics, the *Anything Goes Museum* project, the National Museum in Warsaw



3. Wizyta w Magazynie Rzeźby w Królikarni, projekt *W muzeum wszystko wolno* MNW

3. Visit to the Warehouse of Sculpture in the Królikarnia, the *Anything Goes Museum* project, the National Museum in Warsaw



4. Wizyta w Magazynie Tkanin, projekt *W muzeum wszystko wolno* MNW

4. Visit to the Warehouse of Textiles, the *Anything Goes Museum* project, the National Museum in Warsaw

projektem pilotażowym, który zostanie podjęty przez inne polskie muzea. Ułatwić to ma dokumentacja poszczególnych etapów pracy (materiały video i audio udostępniane na stronie internetowej muzeum, katalog opublikowany dopiero w trakcie wystawy¹³, co umożliwiło uwzględnienie materiałów z jej otwarcia, seminarium poświęcone tworzeniu wystawy). Jak stwierdziła Morawińska: *dzieci w naszych instytucjach są trochę pariasami – stanowią największą część muzealnej publiczności, a jednocześnie muzea są instytucjami bardzo tradycyjnymi, które nie zostały pomyślane dla dzieci. Dzieci przychodzą do muzeum, gdzie obrazy wiszą za wysoko, gdzie nie można zajrzeć do gablotek, gdzie tworząc muzealną narrację nikt nie pomyślał o małym widzu. Dlatego pomyślałam sobie, aby tych małych widzów, którym nic nie wolno – bo każda wizyta w muzeum zaczyna się samych zakazów, od informacji „Dzieci, tu jest muzeum, tu nie wolno biegać, nie wolno krzyczeć, nie wolno dotykać...” – zapytać, co by sami chcieli w muzeum oglądać i co by chcieli pokazać innym¹⁴.*

Czy/gdzie są granice?

Wyniki ankiety świadczą o pozytywnym nastawieniu respondentów do idei muzeum partycypacyjnego, jak również

o dość dobrej orientacji jeśli chodzi o znaczenie tego pojęcia w praktyce muzealnej. To jednak wcale nie oznacza, że model ten jest często wcielany przez muzea w życie. Decydują się po niego sięgać jedynie wybrane placówki. Co istotne, robią to w postaci różnych formatów – wystawy jako największe i najbardziej złożone projekty należą do rzadkości, dużo prościej działania partycypacyjne realizować w ramach różnego rodzaju programów towarzyszących wystawom, najczęściej o charakterze jednorazowym.

MNW stworzyło na polskim gruncie model pracy z przybyszem z zewnątrz – nieprofesjonalistą w zakresie zbiorów muzealnych. Otworzyło się na nieszablone pomysły i przede wszystkim zaryzykowało wpuszczając dzieci do magazynów, pozwalając im na dokonanie wyborów (nierazko zaskakujących), rejestrując ich szczerze wypowiedzi, które finalnie stały się częścią ekspozycji. *W muzeum wszystko wolno* to promocyjne hasło zwracające uwagę na (nową?) filozofię muzeum. Oczywiście nie jest to – bo nie może być – przestrzeń pełnej wolności. Jak wskazali ankietowani, ograniczeniem dla wolności jest chociażby bezpieczeństwo zbiorów, co w kontekście pracy nad tą wystawą oznaczało ograniczenia w doborze prac (ze względów konserwatorskich nie każdy wskazany przez dzieci w magazynie obiekt

mógł zostać pokazany), czy determinowało jej aranżację. Sposób pracy nad wystawą stanowił realizację określonego scenariusza, który oferował wolność wyboru i wypowiedzi, ale w określonych przez muzeum ramach.

Tutaj pojawiają się tytułowe granice partycypacji. Leszek Karczewski kierujący działem edukacji w Muzeum Sztuki w Łodzi słusznie stwierdził, że partycypacja powinna polegać na współdziałaniu wszystkich ze wszystkimi, a nie bazować tylko na uczestnikach działania, którzy zostają wpisani w ramę edukacyjnego scenariusza: *Prawdziwa partycypacja to działania rozumiane jako działania przeprowadzone z jego uczestnikami, nie zaś dla nich lub o nich [...]*¹⁵.

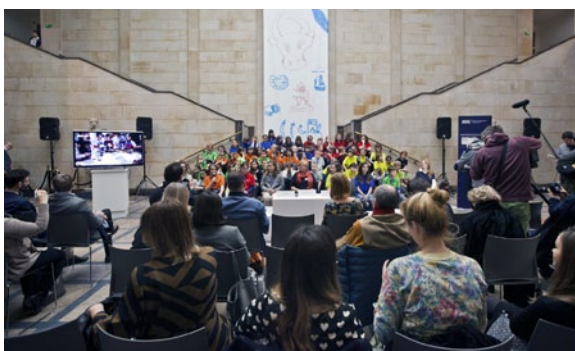
Specyfika muzeum nie pozwala jednak na równość i wolność stron wchodzących w interakcję: *Reguła równości partnerów w partycypacyjnym procesie nie pozostawia miejsca dla specyfiki muzeum jako instytucji posiadającej kolekcję, jako że władza instytucji zostanie unieważniona. Zarazem [...] muzeum jako instytucja zajmuje kluczową pozycję w siatce dystrybucji wiedzy, kompetencji, umiejętności, postaw i wartości nie pozostawiając miejsca na partycypację*¹⁶.

Karczewski przedstawia muzeum jako przestrzeń wykluczenia: *Muzeum prawie w ogóle nie jest przestrzenią wolności. Jest przestrzenią wykluczenia jak żadna inna: przez*

*to, co pokazuje, a czego nie pokazuje; przez to jak pokazuje, a jak nie pokazuje; przez to dla kogo, a dla kogo nie itd. Wykluczają teksty, przepisy bezpieczeństwa, kwalifikowane opiekunki ekspozycji. Nie można także mówić, że prowadzi się demokratyczne procesy edukacyjne wówczas, gdy wie się wszystko, zna się scenariusz, wiadomo co potencjalnie może powstać (a przynajmniej, co na pewno nie powstanie). [...] W obrębie ramy sytuacji edukacyjnej hierarchia muzeum – odbiorca musi przestać ważyć. Chodzi o zbudowanie takiego warsztatu, w którym odbiorca będzie mógł przejąć odpowiedzialność, albo wziąć za niego współodpowiedzialność*¹⁷.

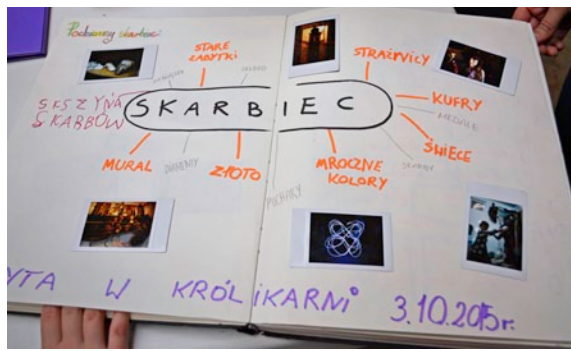
Z pewnością nie jest to łatwe, gdyż w takiej sytuacji nie można przewidzieć ani przebiegu akcji, ani jej końcowego efektu. O pełnej partycypacji w muzeum mówić nie można (o ile w ogóle na jakimkolwiek polu jest ona możliwa). Ale, czy aby osiągnąć cele edukacyjne i społeczne jest ona niezbędna? Chyba nie.

Wydaje się, że z pozytywnym nastawieniem osób zarządzających muzeami do idei muzeum partycypacyjnego, często nie idzie w parze myślenie o własnym muzeum jako partycypacyjnym (mimo deklaracji wyrażonej w ankiecie). Jakby przeważało myślenie, że taki model lepiej sprawdzi się gdzieś indziej, w muzeum o innym profilu. Pozostaje też pytanie, czy



5. Konferencja prasowa z udziałem dziecięcych kuratorów, projekt *W muzeum wszystko wolno* MNW

5. Press conference with participation of children-curators, the *Anything Goes Museum* project, the National Museum in Warsaw



6. Księga z projektami jednej z grup kuratorskich, projekt *W muzeum wszystko wolno* MNW

6. Book with projects by a group of curators, the *Anything Goes Museum* project, the National Museum in Warsaw



7. Wspólne zdjęcie dziecięcych kuratorów, projekt *W muzeum wszystko wolno* MNW

7. Photograph of children-curators, the *Anything Goes Museum* project, the National Museum project in Warsaw



8. Nagrywanie wypowiedzi dzieci nt. przygotowań do wystawy „W muzeum wszystko wolno” MNW

8. Recording children's statements concerning the "Anything Goes Museum" exhibition, the National Museum in Warsaw

(Fot. 1-3 – P. Grochowalski, 4 – M. Jakubowski, 5 – B. Bajerski – dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie; 6-8 – K. Jagodzińska)

realizacja pojedynczych, choćby niewielkich projektów partycypacyjnych, uprawnia do zastosowania etykiety „muzeum partycypacyjne”? Moim zdaniem nie. Taka metoda działania powinna wypływać ze strategii instytucji. Programy zapraszające do współdziałania, współtworzenia i w pewnym stopniu do współodpowiedzialności winny stanowić realizację takiej strategii, a nie pełnić jedynie roli gotowego narzędzia, które sprawdzi się w komunikatach pijarowych.

Zaprezentowane w tekście wystawy i projekty społeczne wyrastają z takich strategii, bądź też rodzą się z głębszej refleksji nad tożsamością muzeum. Mimo że inna jest ich skala i charakter – jedne na wiele miesięcy angażują nawet kilkanaście osób spośród zespołu muzealnego i zajmują przestrzeń wystawową, inne realizowane są poza murami instytucji, trwają krótko, kilka dni, a nawet kilka godzin – to jednak można zaryzykować generalizujące stwierdzenie, że mogą one prowadzić zarówno do zmiany społecznej, jak też zmiany w zakresie funkcjonowania samego muzeum – zarządzania, praktyki tworzenia wystaw, edukacji czy komunikacji. Umożliwienie nieprofesjonalistom podejmowania decyzji programowych, włączanie ich do procesu tworzenia muzealnych strategii, traktowanie jak równorzędnego partnera, np. konsultanta, stanowi dla samego muzeum (podobnie jak dla „odwiedzającego”) lekcję, z której może wyciągać wnioski dla przyszłych działań programowych i organizacyjnych. I tak np. projekt MNW dla zwiedzających mógł stanowić ciekawy eksperyment pokazujący, w jaki sposób na zbiory muzealne patrzą osoby nie będące historykami sztuki, które dokonują

ciekawych zestawień opartych nie na chronologii, warsztacie, czy wartościach, ale na podjętych przez artystów tematach, na zestawieniach kolorystycznych, na emocjach. Dla pracowników muzeów – kadry zarządzającej, kustoszy, kuratorów, edukatorów – to eksperyment pokazujący, w jaki sposób grupa znajdującą się na co dzień na zewnątrz procesów zachodzących za zamkniętymi drzwiami muzeum, poznaje te procesy i zaczyna je kształtować po swojemu. I wreszcie dla młodych kuratorów to jedyne w swoim rodzaju doświadczenie związane zarówno z poznawaniem muzealnej instytucji, jak również z nauką prowadzenia dyskusji, wypowiedzania się, osiągnięcia kompromisów, nauką pracy w grupie i nabywaniem wielu innych kompetencji.

Granice partycypacji w muzeum wyznaczają nie tylko zbiory, ale w pierwszym rzędzie tworzą je obawy samych muzeów (osób nimi zarządzających, zespołu muzealnego) przed zmianą filozofii działania, która zakłada większe otwarcie się na zwiedzającego i rzeczywisty dialog, a nie jedynie transmisję informacji i wiedzy. Realizacja działań o charakterze partycypacyjnym to przecież jedna ze strategii na przeprowadzenie zmiany w zakresie funkcjonowania muzeów. Graham Black, autor książki *Transforming Museums in the Twenty-first Century* stwierdził, że *dzisiaj ludzie już nie zgadzają się na bycie pasywnymi odbiorcami wszystkiego, co oferują rządy, kampanie lub instytucje kulturalne jak muzea*¹⁸. Zmiana jest więc konieczna. A partycypacja wprowadzana w muzealnych programach na pewno jest tą formą strategii, po którą warto sięgać. Korzysta na niej i odbiorca i muzeum.

Streszczenie: Na przestrzeni minionych kilkunastu lat w muzeach na całym świecie obserwujemy dynamiczne zmiany w zakresie podejścia do muzealnej publiczności. W centrum zainteresowania coraz większej liczby muzeów staje widz, a spełnianie jego oczekiwań i potrzeb staje się priorytetem kadry zarządzającej. Słowo „wiedz” często przestaje też znaczyć tylko muzealnego gościa. Odwiedzający muzeum staje się bowiem uczestnikiem muzealnych aktywności, a nawet ich współtwórcą. W Wielkiej Brytanii projekty oparte na idei współtworzenia programu muzealnego przez publiczność realizowane są np. przez Galerię Tate, która od połowy lat 90. XX w. prowadzi program Young Tate (później Tate Collective) dla młodych odbiorców. W Stanach Zjednoczonych partycypację w muzeach propaguje Nina Simon, która w działalności partycypacyjnej znalazła

ratunek dla Muzeum Sztuki i Historii w Santa Cruz. W Polsce po praktyki angażujące odbiorców z sukcesem sięga np. Muzeum Sztuki w Łodzi, a ostatnio na nieporównywalną dotąd skalę – Muzeum Narodowe w Warszawie w projekcie wystawy „W muzeum wszystko wolno”, której kuratorami były dzieci. Wiadomo jednak, że w muzeum nie wszystko jest dozwolone, a każda praktyka partycypacyjna – niezależnie od elastyczności scenariusza – zawsze musi pozostać w jego ryzach. Celem artykułu jest identyfikacja znaczeń przypisywanych muzealnej partycypacji przez osoby kierujące muzeami oraz refleksja nad granicami wolności osób uczestniczących w muzealnym programie. Metodologia obejmuje analizę porównawczą wybranych praktyk partycypacyjnych realizowanych przez muzea oraz ankietę przeprowadzoną wśród osób zarządzających muzeami.

Słowa kluczowe: partycypacja, muzeum partycypacyjne, zwiedzający, muzealna publiczność.

Przypisy

¹ Rozesłana do dyrektorów 46 muzeów (10 państwowych, 8 współprowadzonych, 26 samorządowych i 2 utworzonych przez osoby prawne). W całości ankietę wypełniło 28 osób (na pierwsze pytanie „Czym dla Pana/i jest muzeum partycypacyjne?” odpowiedzi udzieliły 33 osoby) reprezentujących odpowiednio: 8 muzeów państwowych, 3 współprowadzone i 17 samorządowych. Muzea te reprezentują różne typy zbiorów: artystyczne, historyczne, etnograficzne, wielodziałowe, rezydencje, techniki, etnograficzne. W 13 przypadkach odpowiedzi udzielił dyrektor, w 8 wicedyrektor, a w 7 inna oddelegowana w tym celu osoba. Ankieta była wypełniana w terminie 21 marca – 9 kwietnia 2016 r. poprzez platformę SurveyMonkey.

² P. Poławski, *Technologie partycypacji*, w: A. Przybylska i A. Giza (red.), *Partycypacja obywatelska. Od teorii do praktyki społecznej*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2014, s. 30.

³ N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010, s. ii-iii.

⁴ N. Simon, *The Participatory...*, s. ii.

- ⁵ J. Byszewski, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, w: J. Byszewski i M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012, s. 11.
- ⁶ J. Haggmayer, *Nie trzeba być utalentowanym, żeby być twórczym* – wywiad z Januszem Byszewskim, Warszawski Program Edukacji Kulturalnej http://www.wpek.pl/wpek,3,1634.html?locale=pl_PL [dostęp: 16.04.2016].
- ⁷ P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2011.
- ⁸ Wszystkie fotografie zamieszczone w tekście prezentują różne etapy pracy nad wystawą „W muzeum wszystko wolno” w Muzeum Narodowym w Warszawie, 28.02.–08.05.2016. Jest to najszerszy jak dotąd zakrojony projekt o charakterze partycypacyjnym zrealizowany przez polskie muzeum.
- ⁹ Informacje na temat działalności Young Tate pochodzą z rozmowy z Lindsey Fryer, kierowniczką działu nauczania Tate Liverpool, przeprowadzonej 18 marca 2013 r. przez autorkę w związku z przygotowaniem książki: *W poszukiwaniu nowej roli muzeum*, K. Jagodzińska i J. Strycharz (red.), w przygotowywaniu.
- ¹⁰ Wystawie towarzyszył katalog: *Testing the water: a collection display selected by Young Tate*, Tate Gallery Liverpool, London 1995.
- ¹¹ Wystawie towarzyszył katalog: *A Sense of Perspective*, Tate 2011.
- ¹² Rozmowa z Bożeną Pysiewicz, zastępcą kierownika Działu Edukacji MNW, przeprowadzona 16 stycznia 2016 r. przez Katarzynę Jagodzińską, w związku z przygotowaniem książki: *W poszukiwaniu nowej ...*
- ¹³ Wystawie towarzyszy książka: *W Muzeum wszystko wolno*, M. Bukowska (red.), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2016.
- ¹⁴ Wypowiedź Agnieszki Morawińskiej, dyrektor MNW, podczas seminarium *Jak to się stało, że „W Muzeum wszystko wolno”?* zorganizowanego 18.04.2016 przez MNW.
- ¹⁵ L. Karczewski, *Kłopot z partycypacją. Nowa muzeologia i agoniczna demokracja*, w: *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny?*, M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska (red.), Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2012, s. 103.
- ¹⁶ L. Karczewski, *Edukator, instytucja, twórczość*, w: *Zawód: kurator*, M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban (red.), Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2014, s. 572.
- ¹⁷ Rozmowa z Leszkiem Karczewskim, kierownikiem działu edukacji w MŚL, przeprowadzona 27 września 2013 r. przez Katarzynę Jagodzińską w związku z przygotowaniem książki: *W poszukiwaniu nowej ...*
- ¹⁸ G. Black, *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, Routledge, London, New York 2012, s. 3.

Bibliografia

- A Sense of Perspective*, Tate 2011.
- Black G., *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, Routledge, London, New York 2012.
- Byszewski J., *Muzeum jako rzeźba społeczna*, w: J. Byszewski i M. Parczewska, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012.
- Haggmayer J., *Nie trzeba być utalentowanym, żeby być twórczym* – wywiad z Januszem Byszewskim, Warszawski Program Edukacji Kulturalnej http://www.wpek.pl/wpek,3,1634.html?locale=pl_PL [dostęp: 16.04.2016].
- Karczewski L., *Kłopot z partycypacją. Nowa muzeologia i agoniczna demokracja*, w: *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny?*, M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska (red.), Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2012,
- Karczewski L., *Edukator, instytucja, twórczość*, w: *Zawód: kurator*, M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban (red.), Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2014.
- Partycypacja obywatelska. Od teorii do praktyki społecznej*, Przybylska A. i A. Giza (red.), Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2014.
- Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2011.
- Poławski P., *Technologie partycypacji*, w: *Partycypacja obywatelska. Od teorii do praktyki społecznej*, A. Przybylska i A. Giza (red.), Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2014.
- Simon N., *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.
- Testing the water: a collection display selected by Young Tate*, Tate Gallery Liverpool, London 1995.
- W Muzeum wszystko wolno*, M. Bukowska (red.), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2016.
- W poszukiwaniu nowej roli muzeum*, K. Jagodzińska i J. Strycharz (red.), w przygotowywaniu [2016].

dr Katarzyna Jagodzińska

Doktor historii sztuki; absolwentka Historii Sztuki oraz Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na UJ; pracuje w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie oraz w Katedrze Dziedzictwa Europejskiego w Instytucie Europeistyki UJ; członek ICOM i AICA; prowadzi badania z zakresu studiów muzealnych, dziedzictwa kulturowego i komunikacji w kulturze; autorka publikacji z zakresu muzeologii, sztuki i dziedzictwa, redaktor międzynarodowego czasopisma „RIHA Journal”; prowadzi bloga www.museumsadvisor.com popularyzującego wiedzę o muzeach; e-mail: katarzyna.jagodzinska@uj.edu.pl

Word count: 5 192; **Tables:** 3; **Figures:** 8; **References:** 18

Received: 05.2016; **Reviewed:** 05.2016; **Accepted:** 06.2016; **Published:** 06.2016

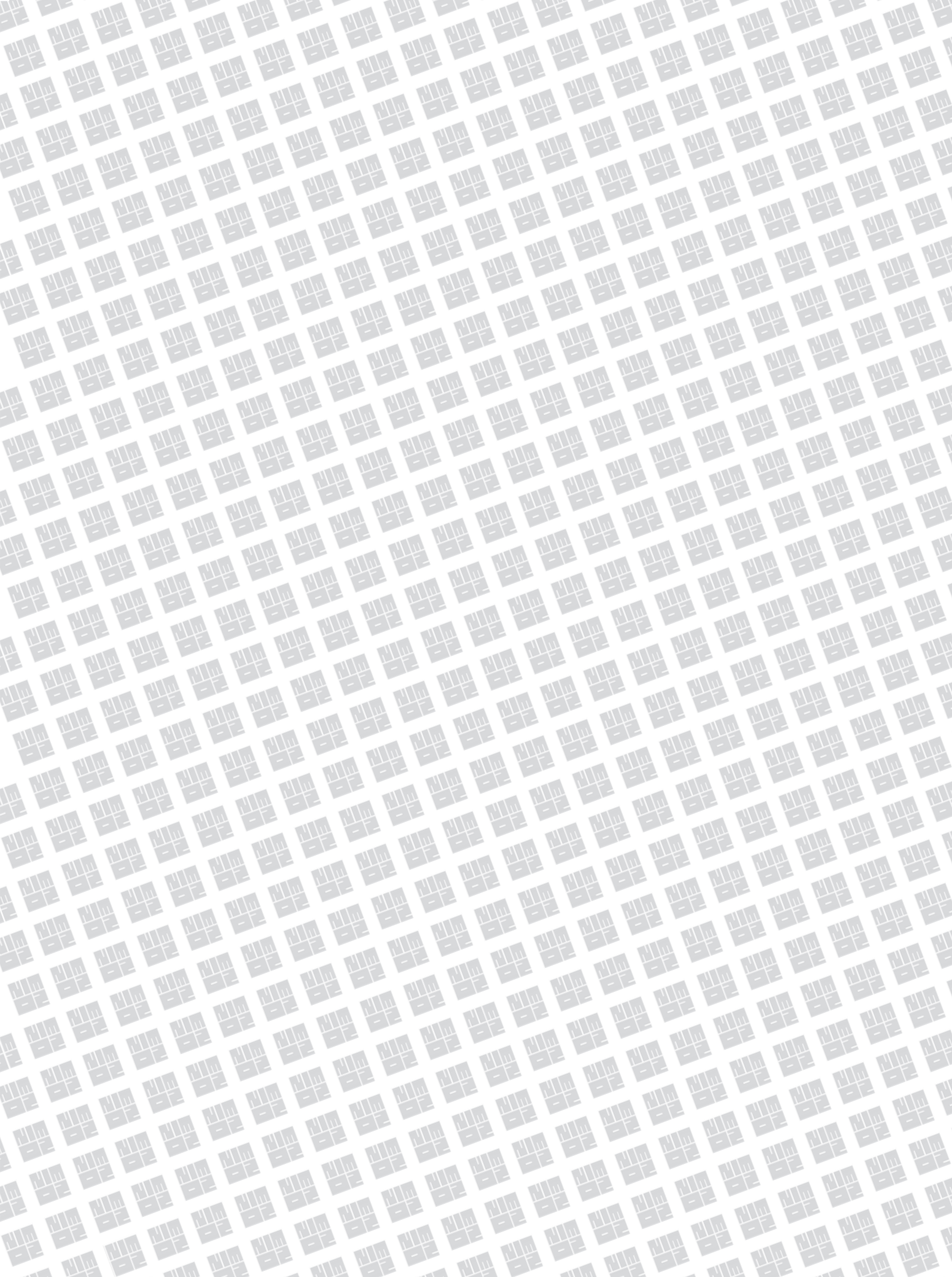
DOI: 10.5604/04641086.1210346

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Jagodzińska K.; GRANICE PARTYCYPACJI W MUZEUM?. *Muz.*, 2016(57): 112-121

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6





MUZEJA I KOLEKCIJE

museums and collections



ADRIAN BARANIECKI – PREKURSOR POLSKIEGO MUZEALNICTWA PRZEMYSŁOWEGO

ADRIAN BARANIECKI – PRECURSOR OF POLISH INDUSTRIAL MUSEOLOGY

Piotr Hapanowicz

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Abstract: Adrian Baraniecki (1827–1891), a doctor, a social activist by profession; a museum professional by passion. During the January Uprising of 1863, he was a major figure in the patriotic movement in the Podolia Governorate. Threatened with arrest, he moved to Paris, and in 1864 reached England. Probably as a result of his fascination with industrial culture, Baraniecki began working on a concept of an industrial museum on Polish soil. This idea was closely linked with the Positivist programme of „organic work” and „grassroots work”. He concluded that the only way to rebuild society after the failure of the Uprising was to develop its manufacturing capacity (craft and industry) and education. In 1868 he came to Cracow and brought his assembled collection with him. The Technical and Industrial Museum in Cracow he set up was the first in Poland. It was established by a resolution of the City Council on 4 June 1868 under which the city received the collections he had offered. According to the museum’s name, its main statutory target was *to develop industry with particular attention to technical and artistic crafts*, i.e. reviving the craft and industrial circles in Cracow, and in a broader perspective within Galicia. Thanks to his numerous private contacts and the way he

organised the acquisition of gifts from the society, the collection of the museum was soon enlarged. The museum consisted of two departments, industrial and ethnographic; it also had a workshop of plaster casts. Moreover, it organised many exhibitions and prepared many publications. Based on the collections he amassed, Baraniecki initiated a broad and varied range of educational activities at his own cost. According to his concept, exhibiting was to be one among many means of achieving the goal he had set, namely the scientific, economic and artistic strengthening of the Polish nation. Baraniecki’s establishment was not only a museum but also a school, a professional training centre, and a place for shaping and exchanging ideas. Baraniecki was a precursor of educating women at the higher level in Poland. He initiated Higher Courses for Women at the Technical and Industrial Museum, one of the most important cultural institutions in Cracow at the turn of the 20th century, which was very modern and useful for the public. The memory of his distinguished social activism remained in the awareness of Cracow’s inhabitants as long as the institution he had established operated. In 1950 the museum was nationalised and liquidated, and his collections were dispersed.

Keywords: Adrian Baraniecki (1827–1891), Cracow, social activist, technical and industrial museum, empowerment of women, museum education.

Jest to szkic do portretu lekarza z wykształcenia, a muzealnika-praktyka z pasji, człowieka zasłużonego, dzisiaj zapominanego, który przeznaczył znaczną część swojego życia i majątku na rzecz polskiego społeczeństwa. Data narodzin Baranieckiego budzi wątpliwości, najczęściej wymieniany jest rok 1828¹. Według najnowszych ustaleń Marka Więca był to rok 1827². Adrian Baraniecki pochodził z niezamożnej rodziny szlacheckiej. Był najstarszym synem Tomasza i Konstancji z Bukarów, urodził się w Jarmolińcach koło Płoskirowa (obecnie Chmielnicki) na Podolu. Po ojcu, cenionym lekarzu oraz społeczniku oddziedziczył chęć do pracy *pro publico bono*. W domu rodzinnym dorastał w atmosferze patriotycznej i społecznikowskiej. Jego stryj, Łukasz Baraniecki (1798–1858) był wysokim hierarchą kościoła katolickiego, arcybiskupem lwowskim. Młody Adrian po ukończeniu szkoły średniej początkowo studiował medycynę na uniwersytecie w Kijowie, gdzie naraził się władzom carskim³. W następstwie przeniósł się do Moskwy, tam też w 1854 r. uzyskał doktorat z medycyny. Potem praktykował u ojca. W 1857 r. wyjechał w celu uzupełnienia studiów do Paryża. W stolicy Francji ujawnił się jego talent społecznikowski, zainicjował powstanie Towarzystwa Paryskich Lekarzy Polskich, którego głównym zadaniem było niesienie



Dr Adrian Baraniecki (fot. Archiwum Narodowe w Krakowie)

pomocy materialnej lekarzom oraz studentom polskim. Baraniecki był człowiekiem powszechnie szanowanym, do grona jego znajomych należał m.in. Ludwik Mierosławski (1814–1878) polski generał, działacz polityczny i niepodległościowy, przywódca powstania wielkopolskiego w 1848 roku⁴. W 1858 r. seria rodzinnych tragedii – śmierć siostry, ojca i stryja – przyczyniły się do powrotu Baranieckiego do kraju. Wkrótce dał się poznać jako uzdolniony lekarz wykonujący praktykę w rodzinnych Jarmolińcach oraz działacz społeczny, który wyznaczał sobie o wiele ambitniejsze zadania, niż tylko prowadzenie praktyki lekarskiej. W 1859 r. przyczynił się do powstania Towarzystwa Lekarzy Podolskich w Kamieńcu Podolskim. W ramach jego działalności po raz pierwszy zetknął się z praktyką muzealniczą, konkretnie przy tworzeniu niewielkiego muzeum przyrodniczego w Kamieńcu Podolskim⁵. Podobną instytucję muzealną udało mu się także założyć w Kijowie. Obok pracy zawodowej i działalności społecznej brał udział w ruchu patriotycznym, który intensywnie się rozwijał po wydarzeniach warszawskich w 1861 roku. Jego dom stał się miejscem zebrań i żywych dyskusji. Był aktywnym działaczem Wydziału (zarządu) Komitetu „Białych” na Podolu, kuratorem tajnych szkółek polskich zakładanych głównie po dworach. W okresie powstania styczniowego pełnił funkcję sekretarza reprezentacji „Białych” w guberni podolskiej. Odbierał misję do Kijowa, a także do Rządu Narodowego w Warszawie w sprawie udziału w akcji powstańczej ziem wcielonych bezpośrednio do Rosji.

Po upadku powstania zagrożony aresztowaniem wyjechał do zaboru austriackiego, zamieszkał we Lwowie. Gdy władze austriackie rozpoczęły prześladowania powstańców, udał się do Paryża, a następnie w 1864 r. do Anglii. Na obczyźnie spędził cztery lata, aktywnie działając wśród polskiej emigracji. Był współtwórcą komitetu pomocy dla byłych powstańców, z dużym zaangażowaniem starał się o zdobycie dla nich potrzebnych środków finansowych. Zabiegał także o pozyskanie opinii angielskiej dla sprawy polskiej. Prowadził żywą korespondencję ze znanymi działaczami społecznymi, przedstawicielami świata nauki i kultury: Józefem Ignacym Kraszewskim (1812–1887) i Karolem Libeltem (1807–1875)⁶. Pobyt w Anglii rozpoczął nowy rozdział w życiu Baranieckiego. Jak pisze historyk sztuki, malarz, muzeolog Władysław Łuszczkiewicz: *W stolicy wielkiego państwa ujrzał, że bogactwo i dobrobyt kraju stoi tam na fundamencie oświaty*⁷. Wieloletni współpracownik Baranieckiego, wybitny botanik Józef Rostafiński (1850–1928) stwierdził, że *wyjeżdżał tam Gustaw, lekarz chrób ludzkich, a wracał stamtąd Konrad, przyszły lekarz społeczeństwa polskiego na polu oświaty*⁸.

W Anglii Baraniecki zapoznał się z nowymi prądami społeczno-kulturalnymi, jakie się tam narodziły w rezultacie I Międzynarodowej Wystawy Wyrobów Przemysłowych w 1851 r. w Londynie. Wystawa ta wyraźnie uświadomiła mechanizację świata współczesnego i wywołała ostrą reakcję ideologiczną; zarysowała się wówczas antynomia sztuki i przemysłu⁹.

Adrian Baraniecki zapoznał się z myślą Johna Ruskina (1819–1890), filozofa który widział konieczność odrodzenia tradycyjnego rzemiosła w pełnym oderwaniu od przemysłu maszynowego – środkiem do realizacji tego miała stać się różnorodna działalność edukacyjna. Ale także, na

kształtowanie się poglądów Baranieckiego znaczny wpływ miał Henry Cole (1808–1882), który proponował integrację sztuki i przemysłu poprzez stworzenie sztuki stosowanej. Realizację tego celu widział w rozwoju szkolnictwa artystycznego i muzealnictwa przemysłowego¹⁰. Podobne stanowisko zajmował Gotfryd Semper (1804–1879) niemiecki architekt, który głosił pogląd o dźwignięciu europejskiego przemysłu z upadku poprzez *zakładanie muzeów dla okazów*¹¹. Ważną rolę odegrało tu zetknięcie Baranieckiego z londyńskim South Kensington Museum. Instytucja ta powstała w 1857 r., łącząc profil artystyczny z techniczno-przemysłowym. Jej celem było wspieranie rozwoju przemysłu i rzemiosła za sprawą podnoszenia stanu wiedzy oraz wyuczania estetycznego społeczeństwa. Zbiory muzeum miały obrazować procesy produkcyjne w cyklu technologicznym od fazy surowcowej do produktu finalnego. Muzeum kensingtonskie proponowało szeroki program edukacyjny w postaci szkolnictwa zawodowego i oświaty społecznej¹². Jak pisał Wincenty Wdowiszewski (1853–1904), wieloletni współpracownik Baranieckiego, tenże: *spędzał [tu] literalnie całe dni wśród jego wspianiałych zbiorów, mieszczących zdumiewający świat surowych materiałów, okazów przemysłu i sztuki z różnych epok i działań ludzkiej [...] pracy*¹³.

Baraniecki zapoznał się także z działalnością innych brytyjskich muzeów (Manchester, Liverpool, Edynburg). Zapewne wówczas w jego umyśle zrodziła się koncepcja stworzenia muzeum przemysłowego na ziemiach polskich. Idea ta łączyła się ściśle z pozytywistycznym programem „pracy organicznej” oraz „pracy u podstaw”. Baraniecki doszedł do przekonania, że jedyną drogą podniesienia narodu polskiego po klęsce powstania styczniowego jest rozwój wytwórczości (rzemiosła i przemysłu) oraz edukacji. Mając taką wizję, postanowił swój majątek (według relacji Rostańskiego, znaczny¹⁴) oraz zdolności poświęcić dla dobra kraju. Zaczął gromadzić zbiory oraz specjalistyczną literaturę w celu założenia muzeum, które – bazując na wzorach brytyjskich – miało stać się ośrodkiem upowszechniania nauki oraz wiedzy technologiczno-przemysłowej, a także artystycznej. Obiekty pochodziły przeważnie od osób prywatnych z Anglii i Francji, a także z wystawy paryskiej w 1867 roku.¹⁵ Baraniecki na rozwinięcie swojej akcji muzealnej nieprzypadkowo wybrał Galicję, konkretnie Kraków. Na taką decyzję wpłynęło kilka czynników, po pierwsze autonomia polityczna i kulturalna Galicji, która zapewniała swobodę funkcjonowania muzeum, po drugie zacofanie gospodarcze tego regionu, a więc pole do pozytywistycznej „pracy u podstaw”. O wyborze Krakowa zadecydowała szczególna pozycja i rola tego miasta w kulturze polskiej. Kraków był na ziemiach polskich ośrodkiem o wielkiej historycznej tradycji, centrum intelektualno-naukowym. Zapewne znaczący wpływ na decyzję Baranieckiego miał też życzliwy stosunek i pomoc ówczesnego prezydenta Krakowa Józefa Dietla (1804–1878), który zaproponował ambitny program uporządkowania i unowocześnienia miasta. Dietl, także lekarz, wielokrotnie wspierał Baranieckiego¹⁶.

Już na początku 1867 r. Baraniecki przesłał do Krakowa, na rzecz Instytutu Technicznego, mającą służyć celom dydaktycznym swoją kolekcję liczącą 714 eksponatów¹⁷. Były to rozmaite surowce oraz gotowe wyroby, zarówno z dziedziny przemysłu technicznego, jak i artystycznego. Pod koniec tego roku dostał kolejnych 1200 obiektów. Stanowiły

one załączek przyszłego muzeum. Ponieważ w tym czasie był Instytut Techniczny zagrożony, Baraniecki zgłosił chęć ofiarowania zbiorów gminie miasta Kraków¹⁸. W maju 1868 r. przybył do Krakowa, przywożąc ze sobą aż 3000 obiektów¹⁹.

Dzieje Muzeum Techniczno-Przemysłowego rozpoczęła uchwała krakowskiej Rady Miasta z 4 czerwca 1868 r., na mocy której miasto przyjęło zbiory ofiarowane przez Baranieckiego. Przekazując swoją bogatą kolekcję liczącą w sumie 5000 obiektów fundator zastrzegł, że: *Będą [one] stanowić odrębne Muzeum Techniczno-Przemysłowe, utrzymywane kosztem miasta i jako jego własność na zawsze pozostaną w Krakowie*²⁰. Opracowany przez Baranieckiego statut muzeum jako instytucji miejskiej został zatwierdzony przez Radę Miasta 3 lipca 1868 roku.

Muzeum Techniczno-Przemysłowe było pierwszym działającym na ziemiach polskich muzeum typu przemysłowego, zorganizowanym 11 lat po wzorcowym muzeum londyńskim i zaledwie 5 lat po wiedeńskim Museum für Kunst und Industrie (Muzeum Sztuki i Przemysłu)²¹. Baraniecki, tworząc je w 1868 r. w Krakowie nie mógł liczyć na pomoc i współpracę pokrewnych instytucji w tym mieście, bowiem działalność muzealna była tutaj dopiero w fazie projektów. Muzeum Książąt Czartoryskich udostępniono w 1876 r., a Muzeum Narodowe powstało w 1879 roku. Celem statutowym nowej placówki było *podniesienie przemysłu ze szczególnym uwzględnieniem rękodzieł w kierunku technicznym i artystycznym*²², czyli ożywienie krakowskiego i galicyjskiego środowiska rzemieślniczego oraz przemysłowego. Środkami do osiągnięcia celu miały być: zbiór okazów i wzorów, biblioteka, szkoła rysunków i modelowania, laboratorium techniczno-chemiczne, pracownia odlewów z gipsu, wykłady, publikacje oraz konkursy. Zamierzenia Baranieckiego były jednak znacznie szersze i ambitniejsze. Pisał on: *Uważam nasze Muzeum [za] służące nie tylko do celów fachowo-przemysłowych, lecz także jak muzeum cywilizacyjne, stąd zakres zbiorów Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie jest obszerny, bo ścisłych granic niepodobna zaznaczyć*²³. W jego koncepcji muzeum powinno być instytucją publicznie użyteczną, która przyczynia się do rozwoju rzemiosła, przemysłu i handlu, a w konsekwencji zapewnia dobrobyt narodu²⁴. W nakreślonej wizji Baranieckiego miała to być placówka dobrze wyposażona, o charakterze edukacyjno-naukowym, ulokowana dogodnie w świeżo odnowionych zabudowaniach dawnej drukarni akademickiej w pobliżu Instytutu Techniki i Plant²⁵. Rzeczywistość okazała się znacznie skromniejsza. Muzeum otrzymało siedzibę w wynajętych przez miasto, podniszczonych pomieszczeniach w dawnych zabudowaniach klasztoru oo. Franciszkanów²⁶. Zwierzchnikiem muzeum była Rada Miasta Krakowa, która uchwałała corocznie budżet instytucji – początkowo utrzymywało się z subwencji miejskiej, później także krajowej, przyznawanej przez Wydział Krajowy we Lwowie, uzyskiwało też niewielkie dochody ze sprzedaży biletów wstępu oraz z wynajmu sal na wystawy czy kursy rękodzielnicze²⁷. Często bieżące rachunki Baraniecki opłacał sam, nie czekając na dotację, prosząc później krakowski magistrat o uregulowanie należności²⁸. Wobec niewystarczających funduszy założyciel muzeum musiał liczyć w dużej mierze na wolontariat. Będąc entuzjastą pracy społecznej, z powodzeniem potrafił pozyskać dla

muzeum całkiem sporą grupę darczyńców, uczonych i artystów. Przyznane przez miasto fundusze wydatkował na przystosowanie poklasztornego budynku do celów muzealnych i na wyposażenie go w odpowiednie sprzęty. Ciągłą troską Baranieckiego był zły stan pomieszczeń użytkowanych przez muzeum, niekończące się pasmo napraw i remontów²⁹.

Muzeum gromadziło niemal wszystko, co człowiek spotkał, wytworzył i czego używał, począwszy od okazów przyrodniczych oraz surowców, a także ich przetworzenia w różnych stopniach fabrykacji, poprzez wyroby przemysłu fabrycznego, rękodzielniczego i domowego, narzędzia, przyrządy, modele urządzeń technicznych i architektonicznych, po okazy etnograficzne i wytwory sztuki użytkowej³⁰. Jak pisał sam założyciel muzeum: *W pierwszym rządzie pożądane są przedmioty krajowego pochodzenia lub wyrobu, a następnie dzieła obce [...], np. wyroby ludów stojących na różnym stopniu cywilizacji: azjatyckich, afrykańskich, amerykańskich, australijskich, z wysp Oceanii*³¹. Dla pozyskania zbiorów apelował Baraniecki do Polaków w kraju i za granicą. Jak wspominał Rostański: *zbierał do Muzeum wszystko, co mu kto ofiarowywał*³², nawet przedmioty o niskiej wartości, po prostu zbędne właścicielom. Wiele darów było przywożonych z różnych stron świata przez *życzliwych dla zakładu rodaków*³³. Zbiory muzeum szybko się powiększyły dzięki licznym prywatnym kontaktom Baranieckiego i jego znakomicie zorganizowanej akcji zbierania darów od społeczeństwa. Już po 4 latach liczba obiektów wzrosła z 5000 do 20 000³⁴, a po kolejnych 12 – do ponad 32 000³⁵ co, zważywszy na skromne środki finansowe i nieliczny personel, było osiągnięciem imponującym, nawet jeśli znaczną część stanowiły próbki surowców mineralnych i roślinnych. Selekcję zbiorów i wymiany muzealne Baraniecki planował realizować w przyszłości. Żeby wyrazić wdzięczność ofiarodawcom, jak również skutecznie promować swoją działalność muzeum ogłaszało drukiem listy dobroczyńców³⁶, a później systematycznie potwierdzało dary w drukowanych sprawozdaniach muzealnych.

Wśród darowizn były także pokaźne i jednorodne kolekcje gromadzone – często z inspiracji i na prośbę Baranieckiego – specjalnie dla muzeum przez wiernych jego przyjaciół. Na uwagę zasługują świadomi donatorzy i podarowane przez nich specyficzne zbiory, które wpłynęły na charakter muzeum. Należy do nich zaliczyć kolekcje obiektów egzotycznych ofiarowane przez badaczy i podróżników. Przykładem może być kolekcja peruwiańska ofiarowana przez zoologa Konstantego Jelskiego (1837–1896). Był on przyjacielem założyciela muzeum jeszcze z okresu studiów w Kijowie. Podczas pobytu na emigracji w Paryżu Baraniecki znacząco wspomógł finansowo zorganizowanie wyprawy Jelskiego do Gujany³⁷. Adrian Baraniecki i prof. Izidor Kopernicki (1825–1891), organizator Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności, byli głównymi opiekunami słynnej wyprawy Stefana Szolca-Rogozińskiego (1861–1896) do Afryki Zachodniej i Kamerunu. Choć nie zachowały się dokumenty wiadomo, że Baraniecki wspomógł finansowo także tę wyprawę, w zamian za co podróżnik zobowiązał się do zebrania kolekcji dla krakowskiego muzeum³⁸. Wiemy także, że Rogoziński już w 1883 r. wysłał pierwsze okazy, które do Krakowa dotarły w końcu stycznia 1884 roku³⁹. Były to afrykańskie wyroby codziennego użytku, ale też artystyczne,

wykonane z kości słoniowej, rogu, metalu, drewna i ceramiki – obiekty niezbyt efektowne, ale reprezentujące kulturę tradycyjną⁴⁰. Baraniecki zaprezentował eksponaty z Afryki społeczeństwu Krakowa na dwóch wystawach czasowych w lutym i październiku 1884 r., a następnie w 1886 roku. Fundusze z wystaw miały być przeznaczone na pozyskanie wyrobów i produktów *ludów i krain zupełnie dotąd nieznanych*⁴¹. Sam Szolc-Rogoziński traktował Muzeum Techniczno-Przemysłowe jako przyszły warsztat pracy nad swoją kolekcją.

W latach 1886–1891 do muzeum została przekazana przez Benedykta Dybowskiego (1833–1930) cenna kolekcja syberyjska. Duże darowizny przyjaciela Baranieckiego, prof. Izidora Kopernickiego, hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego (1825–1899) oraz wielu innych wybitnych ofiarodawców złożyły się na wartościową kolekcję polskiego i obcego rzemiosła ludowego w zakresie tkactwa, haftów i ceramiki. Oprócz prywatnych donatorów mecenat nad zbiorami sprawowały różne instytucje, w tym Akademia Umiejętności, kościoły (np. w Jordanowie), zarządy wystaw krajowych, szczególnie lwowskiej w 1877 r. i krakowskiej w 1887 roku.

Okazją do nabywania wytworów aktualnej produkcji europejskiej były wystawy międzynarodowe, które dostarczały także sporo darów reklamowych większych firm europejskich. Światowe wystawy przemysłowe – wiedeńska w 1873 r. czy paryska w 1878 r. – pozwoliły zgromadzić bogaty zbiór ceramiki i nieco skromniejszy szkła⁴². Nowe kolekcje prezentowane były w muzeum nie tylko na uzupełnianej ciągle ekspozycji stałej, będącej jednocześnie magazynem zbiorów, ale także na wystawach czasowych. Pierwszą z nich była ekspozycja lekarsko-przyrodnicza, urządzona w 1869 r. podczas pierwszego Zjazdu Lekarzy Polskich, którego Baraniecki był inicjatorem i współorganizatorem⁴³. Dwa lata później posiadacze skarbów chińskiej i japońskiej sztuki użytkowej mogli je także zaprezentować na wystawie. W latach późniejszych pokazano kilkakrotnie kolekcję wyrobów domowego przemysłu wiejskiego i strojów włościańskich. Wielkim wydarzeniem w Krakowie były prezentacje kolekcji egzotycznych: afrykańskich wspomnianego Szolca-Rogozińskiego i Antoniego Rehmana (1840–1917) oraz syberyjskiej Dybowskiego⁴⁴.

Muzeum Baranieckiego składało się z dwóch działów: przemysłowego i etnograficznego, miało ponadto pracownię odlewów gipsowych⁴⁵. Dział przemysłowy obejmował surowce, tworzywa, gotowe produkty rzemieślnicze i przemysłowe, a także modele warsztatów i maszyn, które sprowadzano z zagranicy, głównie z Paryża i Londynu. Dział etnograficzny – zgodnie z ideą wyznawaną przez Baranieckiego wspólnoty etnicznej wszystkich dawnych ziem polskich – skupiał obiekty ludowego rzemiosła artystycznego ze wszystkich regionów Polski. W relacji Wdowiszewskiego czytamy, że Baraniecki widział w *etnograficznym zbiorze z całej Polski nieocenioną skarbnicę badań umiejętnej etnografii i etnologii. [...] Z takiego etnograficznego zbioru obiecywał sobie szczególną chlubę dla Polski wobec zagranicy*⁴⁶, co było szczególnie istotne w okresie zaborów. Ponadto uważał, że mogą one posłużyć do rozwoju przemysłu domowego opartego na artystycznych wzorach. Pracownia odlewów gipsowych, pomyślana ambitnie i praktycznie, stanowiła załączek przyszłych warsztatów wzorcowych. Wykonywano tam wysokiej jakości odlewyabytków

dawnej sztuki polskiej, w tym rzeźby i fragmentów architektury. Miały one przede wszystkim dostarczyć krajowemu przemysłowi i sztuce wzorów *pierwszorzędnych pod względem smaku*⁴⁷. Ponadto, te popularne wówczas przedmioty służyły też jako pomoce naukowe w wykładach o sztuce i jako wzorniki do projektowania nowych dzieł. Część tej produkcji trafiała do wolnej sprzedaży⁴⁸.

Adrian Baraniecki zainicjował pionierską działalność wydawniczą. Odlewy stanowiły podstawę dla ilustrowania publikacji albumowych, popularyzujących wybitne dzieła sztuki polskiej w kraju i za granicą. Pierwszy album⁴⁹, wydany w Krakowie w 1878 r. zawierał fotografie odlewów gipsowych detali architektonicznych z wnętrza Kaplicy Zygmuntowskiej i dwóch nagrobków z katedry wawelskiej. Teksty były opracowane w języku polskim, niemieckim i francuskim. Wdowiszewski pisze, że dopiero to wydawnictwo zapoznało znaczną część niemieckich miłośników sztuki z artystyczną wartością krakowskiego dziedzictwa Jagiellonów. Jacob von Falke (1825–1897), dyrektor wiedeńskiego Museum für Kunst und Industrie miał powiedzieć, że *publikacja ta należy do najsympatyczniejszych, jakie mu się widzieć zdarzyło*⁵⁰. Drugi album, wydany w Paryżu w 1881 r. zawierał wzory do geometrycznego rysunku cyrklowego opracowane na postawie zdjęć ozdób z kościoła wołoskiego w Kurtea d'Ardżycz (Curtea de Argeș) w Rumunii uzupełnione rysunkami konstrukcyjnymi Daniela Wierzbickiego⁵¹. Był to podręcznik przeznaczony dla uczestników zawodowych kursów rzemieślniczych. Baraniecki zamierzał wydawać także prace z zakresu ornamentyki ludowej, które miały spełniać również rolę propagandową w Europie, ukazując wysoki poziom polskiej kultury ludowej. Każdego roku muzeum odwiedzało kilka tysięcy osób, mogących często liczyć na zwolnienie ze skromnej opłaty za wstęp. Kilkadziesiąt osób rocznie odbywało bliższe studia nad okazami, posiłkując się także biblioteką oraz fachową pomocą ze strony dyrektora i jego asystenta. Ze zbiorów korzystali artyści, w tym wykładowcy Szkoły Sztuk Pięknych, a także profesorowie Instytutu Technicznego⁵².

Baranieckiemu, który był człowiekiem kreatywnym, samo gromadzenie i udostępnianie zbiorów nie wystarczyło. Wzorem muzeum kensingtonskiego, własnym nakładem, zainicjował szeroką i różnorodną działalność edukacyjną. Celem jej było rozbudzenie w młodym pokoleniu zamiłowania do pracy oraz rozwoju technicznego. W muzeum urządzono wielką, wyposażoną w 300 krzeseł, salę wykładową zwaną amfiteatrem, w której organizowano bezpłatne wykłady świąteczne i niedzielne adresowane do szerokiej publiczności. Przedmiotem wykładów były: *nauki przyrodnicze, technologia, inżynieria cywilna, mechanika i górnictwo; dalek zastosowanie sztuk pięknych do przemysłu i rękodzieł, ekonomia społeczna, higiena, wreszcie prowadzenie ksiąg i rachunkowość rzemieślnicza*⁵³. Wykładowcy starali się przybliżyć te zagadnienia w sposób popularny i przystępny. Tematy objaśniano używając różnorodnych przyrządów naukowych, modeli maszyn oraz okazów przyrodniczych. Prowadzący wykłady przedstawiciele krakowskiego świata nauki i kultury – dzięki sile przekonywania Baranieckiego – nie pobierali wynagrodzenia z tytułu ich wygłaszania. Ogólnokształcący charakter wykładów, niezwiązany tematycznie z funkcją muzeum, wydał się nieco dziwny społeczeństwu Krakowa, lecz spotkał się z dużym zainteresowaniem młodzieży.

Audytoryum liczyło od 80 do 200 osób. Bezpłatne wykłady prowadzono do 1876 roku. Zamierzeniem Baranieckiego było stworzenie instytucji, w której młodzież obojga płci mogłaby się kształcić w sposób regularny. Już pod koniec listopada 1868 r. Baraniecki zainaugurował odczyty popularne. Płeć żeńska dostrzegła tu ogromną szansę zdobycia wykształcenia w zakresie nauk humanistycznych lub przyrodniczych, czy też artystycznego. Przez pierwsze dwa lata wykłady dla kobiet były kursem uzupełniającym wykształcenie po pensji⁵⁴. Stanowiły one załączek Wyższych Kursów dla Kobiet przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym⁵⁵. Jako całkowicie nowatorskie rozwiązanie zapoczątkowały nowoczesne kształcenie kobiet na ziemiach polskich. W tym czasie podobną ofertę edukacyjną posiadał tylko Londyn⁵⁶. Baraniecki chciał założyć placówkę, w której polskie kobiety mogłyby zdobyć gruntowne wykształcenie na poziomie studiów uniwersyteckich. Był, mimo woli, jednym z prekursorów równouprawnienia kobiet. Tak pisał o roli kobiet: *To przyszłe żony, matki, obywatelki nasze, mistrzyni przyszłych pokoleń: pracować dla nich najgorliwiej powinniśmy, dzielić się każdą myślą wyższą, każdą zdobyczą wiedzy [...]*⁵⁷. Co ciekawe, mimo takich poglądów odżegnywał się od hasła głoszonych przez angielskie emancypantki, nie wnikając w idee ruchu. Wdowiszewski wspominał swojego przełożonego, jako zdecydowanego przeciwnika idei przyznania kobietom dostępu do studiów medycznych⁵⁸. Emancypację kobiet pojmował Baraniecki jako *usamodzielnienie [...] duchowe pod wpływem wyższego wykształcenia, które chciał oprzeć na znajomości nauk przyrodniczych*⁵⁹. Wdowiszewski stwierdził, że Baraniecki *widział w edukacji kobiet wyłączny cel życia, w samym zakładzie ukochane dziecko*⁶⁰. W 1870 r. zreorganizował kursy tworząc Wyższy Zakład Naukowy dla Kobiet, w którym nauka odbywać się miała na pięciu wydziałach: nauk przyrodniczych, sztuk pięknych, nauk historyczno-literackich (obejmujący również naukę języków obcych), nauk handlowych, gospodarczych – rzeczywiście funkcjonowały spośród nich tylko trzy pierwsze. Wbrew nowej nazwie reorganizacja nie zlikwidowała koedukacyjnego charakteru placówki, mężczyźni nadal mogli uczestniczyć w nauce. Przyjmowano kandydatki, które ukończyły 16 rok życia, bez względu na pochodzenie społeczne i wyznaniowe. Nauka trwała od listopada do końca kwietnia⁶¹. Kursy zyskały znaczną popularność i uznanie, odznaczały się wysokim poziomem naukowym. Ogólna liczba słuchaczek za życia fundatora wyniosła ponad 3000. Naukę łączono z wychowaniem w duchu patriotycznym. Dyrektor muzeum zabiegał o to, by na wykładowców powoływać wybitnych uczonych, specjalistów z różnych dziedzin nauki i sztuki, którzy potrafili nadać kursom odpowiedni poziom i kierunek⁶². Wśród nich były tak wybitne osobowości Krakowa, jak: Jan Matejko, Władysław Łuszczkiewicz, Marian Sokołowski, Karol Estreicher senior, Jacek Malczewski, Józef Szujski, Józef Ujejski, Izidor Kopernicki, Lucjan Rydel, Stanisław Smolka i Napoleon Cybulski. Uczennice sztuk pięknych otrzymywały medale na wystawach szkoły w Wiedniu i w Paryżu⁶³. Tutaj kształciła się m.in. malarka Olga Boznańska, czy rzeźbiarka Teofila Certowiczówna. W muzeum cyklicznie urządzano wystawy prac platycznych słuchaczek⁶⁴. Do zwyczajów fundatora kursów należało zachęcanie wykładowców do tego, aby przygotowywali publikacje bazujące, przynajmniej częściowo, na treści ich wykładów. Przykładem mogą być

wspomnienia Konstantego Jelskiego z pobytu w Ameryce Północnej.

Organizacja kursów była sukcesem Baranieckiego, ale nie dawały one swym absolwentkom żadnym uprawnień państwowych. Jedynie w zaborze rosyjskim i pruskim uczeni- ce z pomyślnymi wynikami egzaminacyjnymi mogły pełnić funkcję prywatnych nauczycielek. Z istniejących wydziałów jedynie artystyczny w wąskim zakresie zapewniał byt materialny. W 1870 r. Baraniecki podjął starania w Wiedniu o przyznanie instytucji oficjalnego statutu akademii, w roku następnym pojawiła się na to szansa, gdy ministrem do spraw Galicji był Kazimierz Grocholski (1815–1888) a ministrem kultury i oświaty Josef Jireček (1825–1888). Niestety zmiana rządu zaprzepaściła szanse na realizację tych planów⁶⁵. Głównym źródłem dochodu instytucji zwanej popularnie „Baraneum” miało być czesne uiszczane przez uczennice. Jednak Baraniecki chętnie zwalniał znaczną część słuchaczek z konieczności płacenia za naukę. W rezultacie instytucja przynosiła straty, na bieżąco pokrywane z prywatnych funduszy założyciela⁶⁶. Zakład wspomagały także rodziny zamężnych uczennic z Kresów. Inicjatywa Baranieckiego w edukowaniu kobiet na poziomie wyższym była pionierska, niejednokrotnie krytykowana przez środowiska konserwatywne⁶⁷. W tamtych czasach przeważał pogląd, że wykształcenie kobiet powinno ograniczać się do zagadnień czysto praktycznych, ewentualnie uzupełnionych umiejętnością gry na fortepianie, czy też znajomością języka francuskiego. Mimo tego w Krakowie inicjatywa kształcenia kobiet trafiła na podatny grunt, w kilka lat po śmierci Baranieckiego zakład stał się samodzielną placówką, przechodząc gruntowną reorganizację. W nowej formie funkcjonował do 1924 roku.

Trzecią instytucją, jaką zorganizował A. Baraniecki były Wyższe Kursy Handlowe dla Mężczyzn, funkcjonujące w latach 1870–1877. Mimo znacznej przydatności (bo nie było szkoły handlowej w Krakowie), rozwiązano je z braku funduszy⁶⁸. Ponadto Muzeum Przemysłowo-Techniczne prowadziło wiele specjalistycznych kursów dla rzemieślników. Tak współcześnie działalność Baranieckiego komentowano na łamach „Biblioteki Warszawskiej”: *Dr Baraniecki pierwszy zbliżył się do rzemieślników udzielając im wzorów przywiezionych z wystawy paryskiej, objaśniając im nadto, na czym ich ulepszenia i wynalazki zależą [...] Dawanym zarobkiem chciał zachęcić do uznania koniecznej potrzeby doskonalenia się w rzemiośle, nie jak dotąd sposobem mechanicznym, bezmyślnym prawie, lecz wyrabiania w sobie zmysłu badawczego [...]*⁶⁹. Przejawy obojętności wobec jego bezinteresownej, pełnej poświęceń pracy były dla Baranieckiego źródłem poważnych rozczarowań. Przykładem może być wizyta cesarza Franciszka Józefa I w Krakowie we wrześniu 1880 roku. Pierwotny plan pobytu monarchy zakładał m.in. zwiedzanie muzeum⁷⁰. Baraniecki opracował z tej okazji sprawozdanie z dotychczasowej działalności instytucji⁷¹. Niestety ten punkt w ostatniej chwili został wykreślony z programu wizyty monarszej...

Stałym problemem muzeum i przedmiotem trosk założyciela był brak pomieszczeń ekspozycyjnych, biurowych i magazynowych. Przez wiele lat Baraniecki dążył do uzyskania osobnego budynku, odpowiednio dostosowanego do potrzeb muzealnych. Pierwszą szansą był remont Sukiennic i dyskusja o ich przeznaczeniu na pomieszczenia muzealne w latach 1875–1876, ostatecznie przejętych przez nowo

powstałe Muzeum Narodowe w Krakowie. Potem marzenia Baranieckiego o własnym budynku dla muzeum były bliskie realizacji w 1888 r., gdy cesarz obchodził jubileusz 40-lecia swych rządów. Monarcha zażyczył sobie, aby zamiast darów dla niego, gminy przeznaczały fundusze na rzecz instytucji użyteczności publicznej lub działalność dobroczynną. Na odzew cesarza Rada Miasta pod przewodnictwem prezydenta Feliksa Szlachtowskiego (1820–1896) podjęła stosowną uchwałę 27 listopada 1888 r., w której czytamy: *Ku pamięci 40 letnich rządów Najjaśniejszego Pana wybudować Muzeum Techniczno-Przemysłowe, ponadto: Wnieść uniżoną prośbę, aby budynek ten nosił nazwę „Muzeum Techniczno-Przemysłowe imienia cesarza Franciszka Józefa I”⁷²*. W przedsięwzięcie włączyła się krakowska Komunalna Kasa Oszczędności, przeznaczając na ten cel pieniądze, zaś miasto wytyczyło grunt pod budowę na pl. św. Ducha⁷³. Decyzję o budowie gmachu odwlekano, ostatecznie kilka lat później w miejscu tym wzniesiono Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego. Tak więc za życia Baranieckiego nie spełniło się jego marzenie o godnej siedzibie dla muzeum.

Jako dyrektor muzeum A. Baraniecki nie pobierał żadnego wynagrodzenia, często sam dofinansowywał działalność placówki. Zakres jego pracy muzealnej był bardzo szeroki: gromadził i inwentaryzował zbiory, rozmieszczał je w coraz bardziej zatłoczonych salach, organizował kursy, wykłady i wystawy, urządzał pracownie, przygotowywał publikacje, prowadził rozległą korespondencję, wystawiał świadectwa uczniom, wreszcie osobiście oprowadzał po muzeum⁷⁴. W pierwszym okresie funkcjonowania muzeum Baraniecki był nie tylko dyrektorem, ale także kustoszem, katalogującym zbiory, przejmował w razie potrzeby funkcję nawet woźnego, kasjera czy też biletera⁷⁵. Kilka miesięcy po otwarciu muzeum otrzymał do pomocy asystenta oraz stróża⁷⁶, w 1874 r. zatrudnił na jakiś czas pisarza do pomocy w spisywaniu inwentarza, w 1882 r. w miejsce asystenta zatrudnił pierwszego kustosa, którym został Jan Wdowiszewski, jego późniejszy następca⁷⁷. Z własnych funduszy Baraniecki utrzymywał pracownię odlewów gipsowych oraz laboratorium chemiczne⁷⁸. W 1884 r. wynajął dodatkowe trzy pomieszczenia na bibliotekę i czytelnię⁷⁹.

Postawa Baranieckiego nie zawsze spotykała się ze zrozumieniem wśród przedstawicieli miejscowego społeczeństwa. W krakowskich wyższych sferach znajdował mało wsparcia, spotykał się nawet z pewnym uprzedzeniem w stosunku do swej pracy, uważano bowiem, że jego działalność może wprowadzić niezdrową dążność do emancypacji kobiet⁸⁰. Niektórzy nie dostrzegali długofalowych korzyści płynących z faktu istnienia tego typu muzeum. Nawet osoby sympatyzujące z Baranieckim widziały w nim marzyciela, inwestującego swe prywatne fundusze w wątpliwe przedsięwzięcie. Jego innowacyjność w zakresie muzealnictwa doceniali przede wszystkim cudzoziemcy, m.in. w 1885 r. wybitny niemiecki antropolog, patolog Rudolf Virchow (1821–1902)⁸¹. Baraniecki realizował swoją pasję społecznikowską także jako sprawny organizator działający w krakowskim środowisku medycznym. Był pionierem w organizacji zjazdów lekarzy i przyrodników polskich ze wszystkich zaborów, pierwszy z nich odbył się we wrześniu 1869 roku.

Zmarł na zawał serca 15 października 1891 r., został pochowany na cmentarzu Rakowickim. Rodziny nie założył, a przed śmiercią zaadoptował dwie bratanice. W dowód

zastęg Rada Miasta Krakowa uchwaliła, że weźmie udział *in corpore* w jego pogrzebie, który wraz z pomnikiem nagrobnym opłaciła kasa miejska⁸².

O Adrianie Baranieckim tak pisał Rostafiński: *Był to mężczyzna średniego wzrostu, barczysty, z krótką szyją, polskiego typu twarzy. Z natury był wesołym, skromnym aż do zdumienia, wyrozumiałym [...], w swoich zaś zamierzeniach stały, niekiedy aż do uporu*⁸³. Inne relacje współczesnych potwierdzają te słowa⁸⁴. Baraniecki był człowiekiem inteligentnym, wszechstronnie wykształconym, o wielu zainteresowaniach, wizjonerem, a jednocześnie świetnym organizatorem⁸⁵. Kierował się w życiu wskazaniem swojego ojca, który tak napisał: [...] *będziesz dobrze drugim czynił, chociaż ci może nikt nie podziękuje, a tylko w świadectwie własnego sumienia za pracę swoją nagrodę znajdziesz*⁸⁶. Późniejszy prezydent Krakowa Karol Rolle (1871–1954) odnotował we wspomnieniach, że był to: *człowiek idei i benedyktyńskiej pracy*⁸⁷. Szolc-Rogoziński pisał o nim w liście do swej narzeczonej w 1887 r. *Poślij, cudna moja co możesz z tych rzeczy od siebie dla Muzeum Baranieckiego w Krakowie, [załącz] notatkę, że to dla czcigodnych kursów żeńskich i ich biblioteki. Kochany Baraniecki cieszy się nad miarę. U niego mój port w Krakowie. A ta mrówka to najsilniejsza duma sennego miasta, a byłaby nawet jedną z najsilniejszych w British Museum*⁸⁸.

Dla Adriana Baranieckiego muzeum było nie tylko miejscem pracy, ale również domem, w którym spędził resztę życia. Według jego koncepcji prezentowanie zbiorów miało być zaledwie jednym ze środków do osiągnięcia celu, jakim było naukowe, ekonomiczne i artystyczne umocnienie narodu polskiego. Jego placówka była nie tylko muzeum, ale także szkołą, ośrodkiem dokonań zawodowego, czy w końcu miejscem kształtowania i wymiany idei. Jak pisze Kotodziejowa: *Przedsięwzięcie Baranieckiego jest godne podziwu: zdumiewa jego postawa, rozmach, a także rozwiązywanie problemów przekraczających ówczesne możliwości Krakowa*⁸⁹. Historyk sztuki Andrzej Szczerski zwraca uwagę na oryginalność i wyjątkowość dzieła Baranieckiego, uważa go za pioniera przeniesienia na Polski grunt zachodnioeuropejskich idei muzealnictwa przemysłowo-technicznego, realizowanych poprzez świadome wspieranie rękodzieła artystycznego oraz integrację sztuki i przemysłu⁹⁰.

Wielkim marzeniem Baranieckiego było powołanie do życia muzeum ludzkiej cywilizacji. Udało mu się stworzyć bardzo nowoczesną, publicznie użyteczną, jedną z najważniejszych na przełomie XIX i XX w. instytucji kulturalnych Krakowa. Zbigniew Beiersdorf podkreśla, że to muzeum było rodzajem instytutu kulturalnego, w którego programie znalazły odbicie najbardziej aktualne, progresywne idee filozoficzno-społeczne, kulturalne i artystyczne⁹¹. Ewa Wyka analizując działalność muzeum Baranieckiego stwierdza, że niewiele różni się od dzisiejszych trendów wdrażanych we współczesnym muzealnictwie, które zwracają coraz większą uwagę na aktywność edukacyjną, poszukując nowoczesnych sposobów przyciągnięcia zwiedzającego i ciekawych form edukowania go⁹².

Można zaryzykować stwierdzenie, że działalność oświatowa Muzeum Techniczno-Przemysłowego w 2. poł. XIX i pocz. XX w. miała często donioślejsze oddziaływanie niż progamy edukacyjne obecnych muzeów. Baraniecki położył nieocenione zasługi na polu społecznym, zwłaszcza propagując kształcenie kobiet na poziomie wyższym, wyprzedzając w ten sposób myśl współczesne mu społeczeństwo o pół wieku. Pamięć o Baranieckim funkcjonowała w świadomości krakowian, dopóki istniała założona przez niego instytucja. Muzeum Techniczno-Przemysłowe bardzo mocno wpisało się w intelektualny krajobraz miasta. W 1913 r. po wieloletnich staraniach uzyskało nową siedzibę przy ul. Smoleńsk 9. W okresie międzywojennym kontynuowało i rozwijało swoją działalność, od 1920 r. pod nazwą Miejskie Muzeum Przemysłowe im. dra Adriana Baranieckiego w Krakowie, a od 1934 r. Muzeum Przemysłu Artystycznego w Krakowie.

Bez większych strat muzeum przetrwało okres okupacji niemieckiej. Po zakończeniu II wojny światowej, w nowej rzeczywistości politycznej, z wielką szkodą dla społeczeństwa przestało istnieć. W 1950 r., nie bacząc na zapis twórcy tej placówki, muzeum upaństwowiono i zlikwidowano, a jego zbiory uległy rozproszeniu⁹³.

Pamięć o tym nietuzinkowym człowieku uczczono w Krakowie nazywając jedną z ulic jego imieniem, a w 2013 r. mogliśmy w krakowskim Muzeum Inżynierii Miejskiej oglądać wystawę „Zapomniane muzeum. Adrian Baraniecki i Muzeum Techniczno-Przemysłowe 1868–1950”.

Streszczenie: Adrian Baraniecki (1827–1891) z wykształcenia lekarz, działacz społeczny, z pasji – muzealnik-praktyk. W okresie powstania styczniowego był znaczącą postacią ruchu patriotycznego w Guberni Podolskiej. Zagrożony aresztowaniem udał się do Paryża, a w 1864 r. dotarł do Anglii. Zapewne wskutek zafascynowania kulturą przemysłową Baraniecki zaczął pracować nad koncepcją stworzenia na ziemiach polskich muzeum przemysłowego. Idea ta łączyła się ściśle z pozytywistycznym programem „pracy organicznej” oraz „pracy u podstaw”. Doszedł on do przekonania, że jedyną drogą podniesienia narodu polskiego po klęsce powstania jest rozwój wytwórczości (rzemiosła i przemysłu) oraz edukacji. W 1868 r. przybył do Krakowa, przywożąc ze sobą zgromadzone zbiory. Był twórcą pierwszego na ziemiach polskich Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie powołanego uchwałą Rady

Miasta z 4.06.1868 r., na mocy której miasto przyjęło zbiory przez niego ofiarowane. W nawiązaniu do nazwy muzeum jego podstawowym celem statutowym było *podniesienie przemysłu ze szczególnym uwzględnieniem rękodzieł w kierunku technicznym i artystycznym*, czyli ożywienie zarówno krakowskiego, jak i w szerszym kontekście galicyjskiego środowiska rzemieślniczego oraz przemysłowego. Dzięki licznym prywatnym kontaktom fundatora i jego znakomicie zorganizowanej akcji pozyskiwania darów od społeczeństwa zbiory muzeum szybko się powiększyły. Muzeum składało się z dwóch działów: przemysłowego i etnograficznego, miało ponadto pracownię odlewów gipsowych. Prowadziło też ożywioną działalność wystawienniczą i wydawniczą. Na bazie zgromadzonych zbiorów Baraniecki własnym nakładem zainicjował szeroką i różnorodną działalność edukacyjną. Według jego koncepcji prezentowanie zbiorów miało

być tylko jednym ze środków do osiągnięcia celu, jakim było naukowe, ekonomiczne i artystyczne umocnienie narodu polskiego. Placówka Baranieckiego była nie tylko muzeum, ale także szkołą, ośrodkiem dokonań zawodowego, oraz miejscem kształtowania i wymiany idei. Baraniecki był prekursorem na ziemiach polskich kształcenia kobiet na poziomie wyższym. Powołał przy Muzeum

Techniczno-Przemysłowym Wyższe Kursy dla Kobiet – bardzo nowoczesną, publicznie użyteczną, jedną z najważniejszych instytucji kulturalnych Krakowa na przełomie XIX i XX wieku. Pamięć o tym wybitnym społeczniku funkcjonowała w świadomości krakowian dopóki istniała założona przez niego instytucja. W 1950 r. muzeum upaństwowiono i zlikwidowano, a jego zbiory uległy rozproszeniu.

Słowa kluczowe: Adrian Baraniecki (1827–1891), Kraków, społecznik, muzeum techniczno-przemysłowe, równoprawienie kobiet, edukacja muzealna.

Przypisy

- ¹ I. Bojarska, *Adrian Baraniecki*, „Polski Słownik Biograficzny”, t. I, Kraków 1935, s. 270; J. Rostański, *Adrian Baraniecki, twórca Muzeum Przemysłowego (1828-1891)*, „Przemysł i Rzemiosło” 1921, nr 1, s. 3.
- ² M. Więcek, *Adrian Baraniecki – portret pozytywisty*, w: *Zapomniane muzeum. Adrian Baraniecki i Muzeum Techniczno-Przemysłowe 1868-1950*. Katalog wystawy czasowej 14 marca 2013-23 czerwca 2013, Kraków 2013, s. 12.
- ³ S. Buszczyński, *Wspomnienie o Adrianie Baranieckim*, Biblioteka PAU i PAN w Krakowie, rkps 7811, k.10-12; S. Buszczyński, *Najważniejsze prace Adriana Baranieckiego*, „Nowa Reforma” 1.11. 1891, nr 250, s. 3.
- ⁴ J. Kras, *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868-1924*, „Biblioteka Krakowska” 1972, nr 114, s. 10.
- ⁵ „Tygodnik Lekarski” 26.06.1862, nr 26, s. 223.
- ⁶ Korespondencja J.I. Kraszewskiego z lat 1863-1887, Kat. Rękop. Bibl. Jagiell., rkps 6486, T. III, k.71-72, 75-89, 92-121; Korespondencja K. Libelta z lat 1849-1875, Kat. Rękop. Bibl. Jagiell., rkps 6004 III, t. II, k. 6-7.
- ⁷ W. Łuszczkiewicz, *Dr Adryan Baraniecki i jego Muzeum techniczno-przemysłowe w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 11/23.11.1872, t. X, nr 256, s. 250.
- ⁸ J. Rostański, *Adrian Baraniecki...*, s. 3.
- ⁹ Szerzej: Z. Beiersdorf, *Muzeum Techniczno-Przemysłowe*, „Rocznik Krakowski” 1991, LVII, s. 129-130.
- ¹⁰ Szerzej o muzealnictwie przemysłowym: B. Kołodziejowa, *Muzeum Techniczno-Przemysłowe*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1976, s. 187-191; Z. Beiersdorf, *Muzeum Techniczno...*, s. 137-141.
- ¹¹ J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki. Wspomnienie pośmiertne*, Kraków 1891, s. 8.
- ¹² Z. Beiersdorf, *Muzeum Techniczno...*, s. 130.
- ¹³ J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki...*, s. 8, Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 70.
- ¹⁴ J. Rostański, *Adrian Baraniecki...*, s. 6.
- ¹⁵ „Czas” 7.06.1868, nr 130, s. 2.
- ¹⁶ J. Rostański, *Adrian Baraniecki...*, s. 4; W. Łuszczkiewicz, *Dr Adryan Baraniecki...*, s. 250.
- ¹⁷ A. Belcikowski, *Dr Adryan Baraniecki i jego Muzeum techniczno-przemysłowe w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 11/23.11.1872, t. X, nr 256, s. 250; J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki...*, s. 9.
- ¹⁸ J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki...*, s. 9.
- ¹⁹ A. Belcikowski, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 250.
- ²⁰ Akt darowizny zbiorów datowany „Kraków 4 czerwca 1868 r.”, rkps, Archiwum Narodowe w Krakowie [dalej: ANK], sygn. MPA 1. Por. „Czas” 7.06.1868, nr 130, s. 2-3.
- ²¹ Szerzej o początkach muzealnictwa przemysłowego na ziemiach polskich; B. Kołodziejowa, *Muzeum Techniczno...*, s. 192-194; Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie ...*, s. 61, 70.
- ²² *Statut Muzeum Techniczno-Przemysłowego, zatwierdzony uchwałą Rady Miejskiej 3 lipca 1884 r.*, rkps, ANK, sygn. MPA 2.
- ²³ A. Baraniecki, *Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie*, b.r.w.
- ²⁴ K. Wiszniewska, *Muzeum przemysłowo-techniczne w Krakowie*, „Biblioteka Warszawska” 1874, t. 2, s. 183.
- ²⁵ A. Baraniecki, *List do Rady Miasta Krakowa z 4 czerwca 1868 r.* (odpis), rkps, ANK, sygn. MPA 1.
- ²⁶ J. Rostański, *Adrian Baraniecki...*, s. 4; J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki...*, s. 18.
- ²⁷ ANK, sygn. MPA 13, k. 7 i 15.
- ²⁸ ANK, sygn. MPA 13, k. 14.
- ²⁹ ANK, sygn. MPA 13, k. 7-49.
- ³⁰ A. Baraniecki, *Muzeum Techniczno ...*; Szerzej o zbiorach muzeum: I. Bojarska, *Przewodnik po zbiorach Muzeum Przemysłowego im. dra Adriana Baranieckiego*, Kraków 1928.
- ³¹ A. Baraniecki, *Muzeum Techniczno...*
- ³² J. Rostański, *Adrian Baraniecki...*, s. 5.
- ³³ A. Baraniecki, *Sprawozdanie z działalności w ciągu 1866 r.*, ANK, sygn. MPA 4, k. 27.
- ³⁴ A. Belcikowski, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 250.
- ³⁵ A. Baraniecki, *Sprawozdanie z...*, k. 28.
- ³⁶ *Lista osób, które od czasu założenia Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie [...] ofiarą swymi wzbogaciły istniejące zbiory*, Kraków 1869.
- ³⁷ P. Daszkiewicz, R. Tarkowski, J.-Ch. de Massary, *Konstanty Jelski (1837-1896) i jego działalność w zakresie nauk przyrodniczych. Dokumenty z archiwum K. Jelskiego – unikalne materiały dla historii nauk przyrodniczych francuskiej Gujany*, „Polska Akademia Umiejętności, Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2010, T.X. s. 227-228; R. Tarkowski, *Konstanty Jelski (1837-1896). Przyrodnik i badacz Ameryki Południowej*, Kraków 2011, s. 58, 150.

- ³⁸ M. Zachorowska, J. Kamocki, *Stefan Szolc-Rogoziński. Badania i kolekcja afrykańska z lat 1882 do 1890*, Kraków 1984, s. 8.
- ³⁹ *Wystawa przedmiotów z wyprawy Zachodnio-Afrykańskiej S.S.Rogozińskiego w lutym 1884 r.*, Kraków 1884, s. 2.
- ⁴⁰ M. Zachorowska, J. Kamocki, *Stefan Szolc-Rogoziński...*, s. 8.
- ⁴¹ *Wystawa przedmiotów ...*, s. 8.
- ⁴² Szerzej o zbiorach muzeum, B. Kołodziejowa, *Muzeum Techniczno...*, s. 205-208.
- ⁴³ *Katalog Wystawy lekarsko-przyrodniczej wydany przez Komitet Wystawowy*. Wydanie drugie całkowicie przerobione i uzupełnione, Kraków 1881.
- ⁴⁴ A. Baraniecki, *Sprawozdanie z działalności Muzeum techniczno-przemysłowego w Krakowie od chwili powstania instytucji a szczególnie w ciągu r. 1886*, ANK, sygn. MPA 4, k. 27.
- ⁴⁵ B. Kołodziejowa, *Muzeum Techniczno...*, s. 197. Por. A. Bełcikowski, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 250.
- ⁴⁶ J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki...*, s. 12.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ *Cennik odlewów gipsowych szkolnych w odlewni Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie*, Kraków 1881.
- ⁴⁹ *Album ozdób z Kaplicy Zygmuntowskiej i z dwóch nagrobków kanonika Stanisława Borka i Wielkiego Marszałka Kmity w Katedrze krakowskiej*, Kraków 1878.
- ⁵⁰ J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki...*, s. 14
- ⁵¹ *Wzory do ćwiczeń w rysunku cyrklowym dla użytku młodzieży szkolnej. Ozdoby budownicze w cerkwi Kurtae d'Ardzyc na Wołoszczyźnie. Wiek XVI*, Paryż 1881.
- ⁵² A. Baraniecki, *Sprawozdanie z działalności...* k. 28.
- ⁵³ A. Bełcikowski, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 251.
- ⁵⁴ A. Bełcikowski, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 251; A. Baraniecki, *Odczyty publiczne (zarazem rozkład godzin)*, Kraków 1870.
- ⁵⁵ Szerzej o początkach Wyższych Kursów dla Kobiet: J.Kras, *Wyższe Kursy ...*, s. 21-36; Szerzej o kształceniu kobiet: A. Baraniecki, *Wykłady popularne dla kobiet w salach Muzeum Techniczno-Przemysłowego krakowskiego. Rok 1872-1873 (piąty istnienia Zakładu)*, Kraków 1872; A. Dobrowolski, *Wyższy Zakład Naukowy dla Kobiet w Krakowie*, „Świat” 1889, r. 2, s. 42.
- ⁵⁶ J. Kras, *Wyższe Kursy ...*, s. 109.
- ⁵⁷ K.Wiszniewska, *Muzeum przemysłowo-techniczne...*, s. 185.
- ⁵⁸ J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki...*, s. 16.
- ⁵⁹ *Ibidem*, s. 17.
- ⁶⁰ *Ibidem*, s. 18.
- ⁶¹ A. Bełcikowski, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 251.
- ⁶² J. Kras, *Wyższe Kursy ...*, s. 33.
- ⁶³ J. Rostański *Adrian Baraniecki...*, s. 6.
- ⁶⁴ A. Baraniecki, *Sprawozdanie z działalności...*, k. 29.
- ⁶⁵ A. Bełcikowski, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 251.
- ⁶⁶ J. Rostański, *Historia Kursów Wyższych dla Kobiet im. A. Baranieckiego oraz sprawozdanie dyrekcji za rok szkolny 1899/1900*, Kraków [ca. 1900], s. 10.
- ⁶⁷ J. Kras, *Wyższe Kursy ...*, s. 40.
- ⁶⁸ A. Bełcikowski, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 251.
- ⁶⁹ K.Wiszniewska, *Muzeum przemysłowo-techniczne...*, s. 183.
- ⁷⁰ „Czas” 22.08.1880, nr 192, s. 1.
- ⁷¹ A. Baraniecki, *Krótkie sprawozdanie z dwunastoletniej działalności i z obecnego stanu Muzeum Techniczno-Przemysłowego krakowskiego i zakładów przy nim istniejących, zestawione z powodu zapowiedzianej pierwszym programem bytności Najjaśniejszego Pana w tym zakładzie*, Kraków 1880.
- ⁷² *Dziennik Rozporządzeń dla stoł. król. Miasta Krakowa*, R. IX 1888, pos. nadzw. z 27 XI 1888, s. 115.
- ⁷³ J. Rostański, *Adrian Baraniecki ...*, s. 5.
- ⁷⁴ M. Dolińska, *Muzealna codzienność w starych murach*, w: *Zapomniane muzeum...*, s. 28-29.
- ⁷⁵ W. Łuszczkiewicz, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 250; J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki...*, s. 18.
- ⁷⁶ A. Bełcikowski, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 251.
- ⁷⁷ ANK, sygn. MPA 1, k. 495; sygn. MPA 174, k. 13; sygn. MPA 13.
- ⁷⁸ A. Baraniecki, *Sprawozdanie z działalności Muzeum...*, k. 23 i 26.
- ⁷⁹ ANK, sygn. MPA 13, k. 201.
- ⁸⁰ A. Potocka, *Mój pamiętnik*, Kraków 1927, s. 80.
- ⁸¹ J. Rostański, *Adrian Baraniecki ...*, s. 5.
- ⁸² *Dziennik Rozporządzeń dla stoł. król. Miasta Krakowa*, R. XII, 1891, pos. nadzw. z 16 X 1891, s. 77.
- ⁸³ J. Rostański, *Dr Adryan Baraniecki ...*, s. 4.
- ⁸⁴ J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki...*, s. 21-24.
- ⁸⁵ J. Wdowiszewski, *Adryan Baraniecki...*, s. 25.
- ⁸⁶ *Tomasz Baraniecki*, „Tygodnik Ilustrowany” 16/28.01.1860, nr 18, s. 146.
- ⁸⁷ K. Rolle, *Wspomnienia*, XV Muzea – Zdrowie – Opieka społeczna, s. 15, mps w posiadaniu wnuczki, prof. Ewy Kostrzewskiej.
- ⁸⁸ K. Zakrzewski, *Życiorys Szolca-Rogozińskiego. Przepisane w 1952 r. fragmenty listów i dziennika Rogozińskiego*. Kat. Rękop. Bibl. Jagiell., rkps 9902 III, s. 55.
- ⁸⁹ B. Kołodziejowa, *Muzeum Techniczno...*, s. 195. Por. Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie ...*, s. 70.
- ⁹⁰ A. Szczerski, *Wzorce Tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 216.
- ⁹¹ Z. Beiersdorf, *Muzeum Techniczno...*, s. 137.
- ⁹² E. Wyka, *Wstęp*, w: *Zapomniane muzeum ...*, s. 5.
- ⁹³ Szerzej: P. Hapanowicz, *Likwidacja Muzeum Przemysłu Artystycznego w latach 1949-1950*, „Rocznik Krakowski” 2013, LXXIX, s. 169-179.

Piotr Hapanowicz

Historyk, muzealnik, publicysta, absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego; kustosz Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, kierownik Oddziału Pałac Krzysztofory; w przeszłości stypendysta Polskiej Misji Historycznej w Würzburgu, Funduszu im. Jana i Suzanne Brzękowskich w Paryżu oraz Fundacji z Brzezia Lanckorońskich w Londynie; autor wielu publikacji naukowych i popularnonaukowych, kurator wystawy stałej „Cyberteka. Kraków – czas i przestrzeń” oraz kilkunastu wystaw czasowych, w tym wystaw: „Der Freiheitskämpfer – Tadeusz Kościuszko” w szwajcarskiej Solurze, „W bój lećmy zwyciężać... W 150 rocznicę powstania styczniowego”; e-mail: phapanowicz@wp.pl

Word count: 5503; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** 93

Received: 11.2015; **Reviewed:** 02.2016; **Accepted:** 02.2016; **Published:** 03.2016

DOI: 10.5604/04641086.1198511

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Hapanowicz P.; ADRIAN BARANIECKI – PREKURSOR POLSKIEGO MUZEALNICTWA PRZEMYSŁOWEGO. *Muz.*, 2016(57): 17-26

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W OKRESIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO I PO WOJNIE – MIĘDZY PRAGMATYZMEM A IDEĄ

CONTEMPORARY ART MUSEUM IN THE INTER-
WAR PERIOD AND AFTER THE WAR – BETWEEN
PRAGMATISM AND IDEA

Aldona Tołysz

Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Abstract: Contemporary art collecting in Polish museums cannot boast a long tradition; its true beginnings date back to the interwar period. The concept of collecting artworks devised at that time are best reflected by the avant-garde International Collection of Contemporary Art by the “a.r.” group, as well as the Contemporary Art Centre in Vilnius which is rooted in Polish tradition and politics. The latter tendency influenced the practice of collecting in Poland after 1945. The idea of building a Museum of Contemporary Art cultivated by post-war authorities and artists did not come to fruition, becoming rather a dream of

artistic freedom. They were replaced by galleries in already extant artistic museums which, with time, have become more and more specialised. During the first two decades of the Polish People’s Republic several innovative ideas and undertakings were brought up, e.g. gifts from the Krzywe Koło Gallery to museums in Warsaw and Koszalin, as well as Piotr Potworowski’s idea of going “outside the museum”. These laid the ground for contemporary art collecting and its documentation in the 1970s, including by the Centre for Artistic Research in Wrocław, and Gallery 72 in Chełm Lubelski.

Keywords: contemporary art, museum, 19th-20th cc. collecting, public collecting, interwar period, the Communist period.

*Sztuka nowoczesna nie jest tylko jeszcze jednym stylem. Sztuka nowoczesna jest zaprzeczeniem tego wszystkiego, co było przedtem [...]*¹. Deklaracja artystów rewolucyjnych, która przyświecała ich twórczości oraz idei stworzenia międzynarodowej, ogólnodostępnej kolekcji sztuki, zawiera w sobie zarówno determinację, jak i swego rodzaju bezsilność wobec rzeczywistości. Wydaje się, że określenia te nadal dobrze charakteryzują polskie muzea, w szczególności prezentujące współczesną twórczość. Niemniej jednak, zaledwie rok po opublikowaniu pierwszego komunikatu grupy „a.r.”, w 1931 r. miały miejsce dwa dosyć istotne wydarzenia: przekazanie awangardowej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej „a.r.” do Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w Łodzi oraz otwarcie, w gruncie rzeczy dosyć tradycyjnego, Muzeum Sztuki Współczesnej w Wilnie. Pierwsze z nich urosło do rangi ikony, drugie popadło w zapomnienie. Jak na ironię po drugiej wojnie światowej, w okresie komunizmu, koncepcje gromadzenia sztuki współczesnej były wypadkową obu wspomnianych tendencji – próby wychodzenia poza schemat oraz zakotwiczenia w tradycji, przy czym to właśnie druga z nich zdecydowanie dominuje w polskich muzeach.

Wspomniane koncepcje gromadzenia sztuki dobrze ilustrują dwie drogi polskiego publicznego kolekcjonerstwa sztuki współczesnej. W przypadku kolekcji grupy „a.r.”, która nie tylko zwierała wybitne dzieła sztuki, ale nawet jako proces ich gromadzenia była przykładem działania artystycznego², widoczne jest nastawienie na poszerzenie horyzontów poznawczych odbiorców poprzez sztukę awangardową³. Podstawą wileńskiego muzeum była natomiast historia, będąca podbudową dla współczesności⁴. Dzięki temu prezentowana na wystawach sztuka uzyskiwała stosowny kontekst oraz legitymizowała lokalne środowisko artystyczne. Dla porządku warto pokrótce naszkicować uwarunkowania historyczne rzutujące na powstanie obu kolekcji.

W opublikowanym w 1922 r. krótkim tekście dotyczącym organizacji muzealnictwa w niepodległej Polsce Mieczysław Terter stwierdził, że celem muzeów jest *Zbiory artystyczne i historyczne gromadzić, kontemplować, pomnażać [...], należyte konserwować, inwentaryzować i naukowo katalogować, odpowiednio i planowo rozmieszczać, oglądanie ich [gromadzonych dzieł] i studiowanie ułatwiać i możliwie szeroki ogół do korzystania z tych zbiorów zachęcać [...], ale zarazem służyć sztuce współczesnej i oddziaływać korzystnie na jej rozwój (w tej myśli założył Stanisław August Musée moderne i.t.d.)*⁵. W dalszej części tekstu autor wskazał na konieczność podjęcia działań planowych, stawiających za cel zgromadzenie prac na wysokim poziomie artystycznym, które mogłyby *godnie sprostać zadaniu reprezentowania polskiej kultury na zewnątrz*⁶. Co do zasady państwo polskie umożliwiała tego typu działanie na mocy Zarządzenia Ministerstwa Sztuki i Kultury (MSiK) z 1919 r., w którym znalazł się zapis o naczelnej roli państwa w opiece nad sztuką współczesną⁷. W praktyce jednak, po

włączeniu w 1922 r. MSiK w strukturę Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP), a wkrótce potem redukcji z Departamentu Sztuki do jednego z wydziałów MWRiOP (1930), możliwości sprawcze w dziedzinie kolekcjonerstwa sztuki współczesnej (nowoczesnej) były raczej mierne. Również, powołany z inicjatywy ludzi kultury Instytut Propagandy Sztuki (1930) z oczywistych, finansowych względów miał niewielki wpływ na gromadzenie twórczości współczesnej⁸.

W tej sytuacji decyzja Władysława Strzemińskiego o budowie kolekcji bez jakichkolwiek gwarancji materialnego wsparcia ze strony państwa nie powinna dziwić. Potrzeba gromadzenia sztuki awangardowej o wysokiej jakości wyrastała bowiem nie tylko z własnych upodobań artystycznych, świadomości roli społecznej, jaką pełni sztuka, ale i potrzeby walki z argumentem „niepolskości” współczesnych poszukiwań oraz zalewem przeciętnej kultury stojącej pod sztandarem *chwalebnej polskości (???)*, która z *ducha i ciała polskiego wyprowadzi sztukę polską*⁹.

Zagadnienie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, ostatnio podjęte w monografii łódzkiego muzeum¹⁰, jest stosunkowo dobrze rozpoznane, zatem na potrzeby niniejszego tekstu należy wyłącznie podkreślić, że przyjęcie depozytu grupy „a.r.” nie było rzeczą oczywistą dla odbiorców przyzwyczajonych do sztuki akademickiej¹¹. Liczne problemy formalne z tym związane udało się przezwyciężyć dzięki wysiłkom przychylnego tej idei Przeława Smolika, publicyisty i bibliofila, ławnika w Wydziale Oświaty i Kultury łódzkiego magistratu. Ostatecznie podpisana 15 lutego 1931 r. umowa pomiędzy Wydziałem Oświaty i Kultury Magistratu m. Łodzi a przedstawicielem grupy „a.r.” Władysławem Strzemińskim dotyczyła kolekcji 21 prac. Z biegiem lat, i nie bez przeszkód, była ona powiększana przez artystów i kolejnych dyrektorów. Włączenie awangardowej sztuki do istniejących zbiorów nie oznaczało



1. Władysław Strzemiński – artysta malarz, fotografia sytuacyjna (1932), zespół: Koncern „Ilustrowany Kurier Codzienny”

1. Władysław Strzemiński – artist painter, location photography (1932), "Illustrated Daily Courier" Concern Fond

jednak jej dominacji – przemiana muzeum historycznego w artystyczne oraz swoista „mitologizacja” kolekcji w czasach współczesnych, to stopniowy proces osławiania i wrastania zbioru w tkankę miasta. Nie bez znaczenia jest również rola Mariana Minicha oraz Ryszarda Stanisławskiego, którzy „podjęli grę” z koncepcją Strzemińskiego, oraz późniejszej dyirekcji łódzkiej placówki umiejętnie wykorzystującej potencjał artystyczny muzeum¹².

Historia wileńskiego Muzeum Sztuki Współczesnej, mimo współpracy artystów z władzami miasta, wyglądała zupełnie inaczej. Siłą napędową do jego powstania stała się bowiem obecność środowiska artystycznego związanego głównie z Uniwersytetem Stefana Batorego (USB) w Wilnie, oraz doskwierający brak przestrzeni wystawienniczej poświęconej najnowszej twórczości. Uczelnia wznowiła swoją działalność w 1919 r., wyraźnie wytyczając program artystyczny, który skupiał się na ochronie pamiątek przeszłości oraz propagował współczesną twórczość bazującą na tym dziedzictwie¹³. Rozdzźwięk pomiędzy taką wizją sztuki a nowoczesnością dobitnie wykazało niepowodzenie paryskiej wystawy sztuki polskiej, zorganizowanej z ramienia rządowego Komitetu Propagandy przez dziekana Wydziału Sztuk Pięknych USB Ferdynanda Ruszczyca i warszawskiego rzeźbiarza Edwarda Wittiga (1921)¹⁴. Doświadczenie to jednak nie zmieniło kierunku propagowanego przez wileńską uczelnię. Na postawę tę nie wpłynęła nawet zorganizowana przez Witolda Kajruksztisa i Władysława Strzemińskiego „Wystawa Nowej Sztuki” (1923)¹⁵. Przeciwnie, w lokalnej prasie wspomnianą ekspozycję określono jako *wystawę „przyszłej sztuki”, bo [...], te kwadraty, prostokąty, koła, na miano twórczości artystycznej nie zastępują*¹⁶. Wyraźna

w tekście niechęć nie oznaczała jednak zamknięcia się na nowoczesność, ale wynikała raczej z innego jej pojmowania. Kultura polska w okresie zaborów częściej i bardziej świadomie korzystała z literatury niż z twórczości plastycznej. Stan ten uległ niewielkiej poprawie po odzyskaniu niepodległości, jednak ciągle jeszcze działalność kulturalną części łączono z kultywowaniem tradycji, opieką nad zabytkami i pielęgnowaniem narodowej mitologii, niż popieraniem nowoczesnej twórczości¹⁷. Na wyjście poza ten horyzont go-towi byli nieliczni.

W przeciwieństwie do Warszawy, Krakowa czy Lwowa, w Wilnie brakowało struktur promujących sztukę, a Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków rozpoczęło swoją działalność dopiero w 1920 roku. Odpowiedzią na tę sytuację stało się powołanie instytucji, która mimo silnego osadzenia w przeszłości, nazwą wyrażała przekonanie o swojej aktualności. Wileńskie Muzeum Sztuki Współczesnej (1931) nie powstałoby bez poparcia Stefana Kirtiklisa, p.o. wojewody wileńskiego oraz dra Stanisława Lorentza, którzy wraz z komitetem organizacyjnym¹⁸ jako tymczasową siedzibę nowej instytucji wyznaczyli przestrzeń kordegardy Pałacu Reprezentacyjnego (już wcześniej wykorzystywanej na potrzeby ekspozycji sztuki). Docelowo kolekcja zajmować jednak miała przestrzeń dawnego gmachu Ratusza Wileńskiego, który wówczas czekał na odrestaurowanie¹⁹. Przyjęta strategia kolekcjonerska zasadniczo powieliała schemat realizowany w kolekcjach Towarzystwa Przyjaciół Zachęty Sztuk Pięknych – zbiór wileński reprezentować miał twórczość z ostatniego pięćdziesięciolecia, ze szczególnym naciskiem na regionalne środowisko artystyczne, co zostało wyraźnie podkreślone w inauguracyjnym



2. Pałac Reprezentacyjny (dawniej Biskupi) przy pl. Napoleona 8 w Wilnie, zespół: Koncern „Ilustrowany Kurier Codzienny”

2. Representative Palace (formerly Episcopal Palace) at 8, Napoleon Square in Vilnius, "Illustrated Daily Courier" Concern Fond



3. Jerzy Nowosielski, *Trójkąty duże*, dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Kolo dla Muzeum Narodowego w Warszawie

3. Jerzy Nowosielski, *Big triangles*, gift from the Krzywe Kolo Modern Art Gallery to the National Museum in Warsaw

przemówieniu Stefana Kirtiklisa, który stwierdził, że *W sztuce odzwierciedla się tak dusza miasta, jak i tętno jego życia, toteż stałe muzeum sztuki współczesnej jest Wilno niezwykle potrzebne, jako wyraz Wileńskiego życia artystycznego dnia dzisiejszego*²⁰. W intencji organizatorów nowa instytucja miała prezentować współczesne dokonania artystów wileńskich oraz organizować wystawy czasowe – jednak, jak stwierdził Stanisław Lorentz, *Muzeum istniało, ale właściwie zamarło, żadnej poważniejszej działalności nie rozwinęło*²¹. O ile w przypadku koncepcji przyjętej przez Tadeusza Dobrowolskiego w Muzeum Śląskim (1929) – zasadniczym celem było podkreślenie polskiej tożsamości Śląska za pomocą współczesnej twórczości artystycznej²², strategia realizowana przez wileńskie muzeum nosiła znamiona polityczne. Podejście takie wpisywało się w ogólne dążenia artystów do swego rodzaju podporządkowania sztuki władzy centralnej, a tym samym przeniesienia odpowiedzialności za sprawy materialne artystów i jakościowe, w zakresie twórczości, na ogólnie kierowane organy wykonawcze²³. Jak sugeruje Iwona Luba, oddolne żądania przejęcia przez władzę państwową opieki nad twórcami oraz zapewnienia stałych (propagandowych) zleceń artystycznych, były wyrazem fascynacji modelem mecenatu artystycznego uprawianego w faszystowskich Włoszech oraz Rosji Radzieckiej²⁴.

Centralne sterowanie kulturą, o które bezskutecznie walczyło spore grono przedwojennych artystów, z powodzeniem zrealizowane zostało w Polsce Ludowej. Proces ten w pełni nastąpił dopiero w 1949 r. wraz z powołaniem sieci Biur

Wystaw Artystycznych z centralą w Warszawie oraz wprowadzeniem doktryny socrealizmu. Poprzedzały go wystąpienia środowisk artystycznych domagających się, obok zagwarantowania opieki materialnej, także powołania Galerii Sztuki Współczesnej, będącej *podstawowym zagadnieniem organizacji życia artystycznego w Polsce*²⁵. Nie były to postulaty przypadkowe. Jak wskazuje Marcin Szeląg, w oficjalną politykę kulturalną od początku wpisane zostało gromadzenie sztuki współczesnej, choć realizacja tej idei nie była ani łatwa, ani oczywista²⁶. Już w 1945 r. dokonano pierwszych zakupów do zbiorów planowanego Muzeum Sztuki Współczesnej²⁷, a kolejne nabytki dedykowane galerii lub muzeum prezentującemu współczesną twórczość systematycznie zasilaly zbiory najnowszej sztuki²⁸. Było to poniekąd konsekwencją ustaleń przyjętych na zjeździe Delegatów Związku Muzeów w Polsce (Nieborów 19–21.09.1946), podczas którego wyraźnie promowano najnowszą twórczość jako podstawę zbiorów muzealnych na terenach Ziemi Odzyskanych²⁹. Jako swoiste *pars pro toto* rozpoczęto prace nad wydzieleniem – w obrębie już istniejących instytucji – galerii poświęconych aktualnej twórczości, która, co oczywiste, mieściła się w ówczesnych kategoriach artystycznych. Galerie takie, początkowo uwzględniające tendencje realistyczne, otwierane były już w latach 50. XX w. m.in. w Krakowie (1951) czy w Warszawie (1952), by pod koniec dziesięciolecia zostać wyodrębnione jako działy poświęcone wyłącznie współczesności m.in. w Poznaniu (1957) i w Warszawie (1958). Prace pozyskiwane do zbiorów pochodziły najczęściej z wystaw wpisujących się w oficjalną politykę kulturalną, często powiązanych ze środowiskiem lokalnym³⁰.

Nieprzypadkowo koncepcje gromadzenia prac w wileńskim muzeum i powojennych galeriach były do siebie zbliżone. We wspomnianych instytucjach chodziło



4. Stefan Gierkowski *LXXXVIII*, dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Kolo dla Muzeum Narodowego w Warszawie

4. Stefan Gierkowski, *LXXXVIII*, gift from the Krzywe Kolo Modern Art Gallery to the National Museum in Warsaw



5. Zbigniew Dłubak, *Amonity*, dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum Narodowego w Warszawie

5. Zbigniew Dłubak, *Ammonites*, gift from the Krzywe Koło Modern Art Gallery to the National Museum in Warsaw



6. Stefan Gierowski, *XLV*, dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum Narodowego w Warszawie

6. Stefan Gierowski, *XLV*, gift from the Krzywe Koło Modern Art Gallery to the National Museum in Warsaw

o ugruntowanie wizji artystycznej promowanej przez dane środowisko, realizację oficjalnej polityki, a także – co nie jest bez znaczenia – wzmocnienie potencjału twórców z regionu. W przeciwieństwie jednak do Wilna, gdzie równoległe działało Wileńskie Towarzystwo Niezależnych Artystów, w Polsce powojennej do czasu „odwilży” oficjalna polityka kulturalna miała charakter dominujący. Również wytyczone we wspomnianych galeriach „granice współczesności” sięgające do początków XX w., a nieraz także do lat wcześniejszych bliższe były koncepcji wilnian, niż kolekcji grupy „a.r.”. Nie oznacza to jednak, że w Polsce powojennej zabrakło prawdziwie aktualnej wizji muzeum sztuki współczesnej. Jak słusznie zauważył Marcin Szelaąg, permanentny brak takiej instytucji i determinacja do jej powołania stały się swoistym *toposem* powojennego środowiska artystycznego. Wpisywały się w niego tak działania twórców, jak i krytyków, szczególnie w latach 60. i 70. XX wieku.

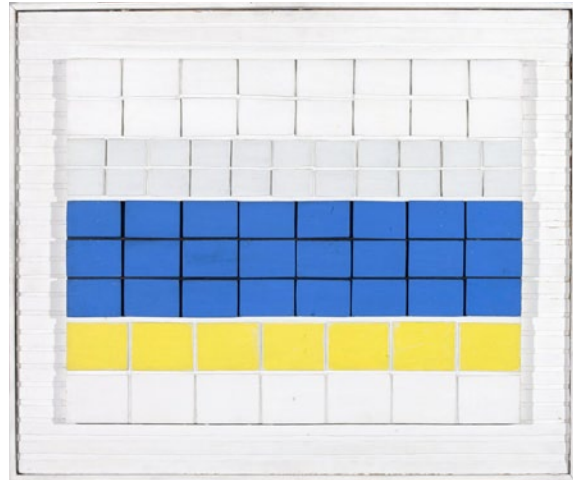
Artystą, który szczególnie przysłużył się do ugruntowania idei stworzenia Galerii Malarstwa (Muzeum Współczesnego) był Marian Bogusz. Prowadząc aktywną działalność wystawienniczą i animatorską w Klubie i Galerii Krzywe Koło (1955) dążył on do rozszerzenia wpływu oraz konfrontacji sztuki współczesnej z rzeczywistością³¹. Jak pisał w 1957 r. *autor* [wystawy organizowanej w Galerii Krzywego Koła] *po porozumieniu się z radą plastyczną ofiarowuje jedną pracę do zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Ofiarowana praca oddana jest w depozyt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*³². Idealnym

rozwiązaniem tej koncepcji stały się organizowane cyklicznie od 1963 r. Plenery w Osiekach (i Koszalinie). Tego samego roku Bogusz w imieniu galerii przekazał dwa dary, pierwszy, obszerniejszy (35 dzieł polskich twórców) do Muzeum Narodowego w Warszawie, drugi (13 prac artystów polskich i zagranicznych) do Muzeum w Koszalinie³³. Jak zauważa Hanna Kotkowska-Bareja, u podstaw tej decyzji leżała obawa przed zakazem dalszej działalności klubu i galerii, a tym samym tworzenia kolekcji z prezentowanych prac. Donacja ta wpisywała się w także w politykę gromadzenia sztuki współczesnej obu instytucji, które nie musiały konsultować treści ideologicznych przekazywanych darów z ministerstwem³⁴.

W tym samym okresie inny polski artysta, Piotr Potworowski kolekcjonowanie sztuki współczesnej postrzegał jako wyjście „poza muzeum”. W listach do Zdzisława Kępińskiego, który zaczął rozważać budowę zbioru sztuki współczesnej – „kolekcji gołuchowskiej”, P. Piotrowski wskazywał na konieczność budowy takiej przestrzeni, która umożliwi pełne oddziaływanie na odbiorcę³⁵. Pomimo, że plany Kępińskiego nie doszły do skutku, ów syndrom „wyjścia” poza obowiązujące standardy stał się coraz bardziej obecny w rozważaniach nad kolekcjonerstwem sztuki współczesnej. Czytelne było to w przyjętej przez Kajetana Sosnowskiego i Bożenę Kowalską strategii Galerii 72 w Chełmie Lubelskim, gdzie odrzucono, podobnie jak w przypadku Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, mariaż z regionalnym środowiskiem

artystycznym. Pomysłodawcą otwarcia galerii sztuki współczesnej w Chełmie Lubelskim był Kajetan Sosnowski – związany z Łodzią malarz, inicjator Biennale Form Przestrzennych Galerii EL w Elblągu. W 1972 r. w Chełmie Lubelskim w Muzeum Chełmskim, obecnie Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza, wydzielono przestrzeń na potrzeby galerii, którą od 1973 r. kierowała krytyk sztuki Bożena Kowalska. Przyjęta przez kuratorkę zbiorów strategia była tożsama z książką jej autorstwa o znamienym tytule *Polska awangarda malarska 1945–70*³⁶. Nieco łagodniej do kwestii budowania kolekcji podszli kuratorzy Muzeum Narodowego we Wrocławiu czy Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, jednak i tam o przyjęciu do zbioru decydowała wysoka jakość pracy. Całkowity zwrot ku współczesności zaproponował natomiast Jerzy Ludwiński w niezrealizowanej koncepcji Muzeum Sztuki Aktualnej (1966), która z czasem ewoluowała w Centrum Badań Artystycznych (1971)³⁷. W obu przypadkach, celem proponowanej przez krytyka instytucji było zbliżenie się do sztuki, jej *specyfika polegałaby nie na ograniczaniu problematyki, lecz na odwrót – na rozszerzaniu o takie zagadnienia, które do tej pory nie były brane pod uwagę*³⁸. W ten sposób Ludwiński odrzucił tradycyjny model retrospektywnego muzeum, na rzecz instytucji współdziałającej z najnowszą sztuką. Program, jaki realizować miało Muzeum Sztuki Aktualnej był niezależny od rozwiązań tradycyjnych, opierał się bowiem na współpracy z artystami i krytykami, których wystąpienia teoretyczne i akcje artystyczne miały stanowić istotę funkcjonowania muzeum. Uzupełnieniem tej działalności miała być współpraca z naukowcami i technikami, gromadzenie dokumentacji, także w postaci dzieł sztuki, oraz działalność dydaktyczna i wydawnicza. W późniejszej koncepcji Centrum Badań Artystycznych Ludwiński odrzucił tradycyjne rozwiązania stosowane do prezentacji sztuki, skupiając się na dokumentacji („żywe” archiwum) oraz stworzeniu dogodnego miejsca dla jej zaistnienia – „pola gry”, pozwalającego na swobodny rozwój sztuki³⁹.

Gromadzenie sztuki współczesnej w instytucjach państwowych, zarówno w okresie międzywojennym, jak i pierwszego dwudziestolecia Polski Ludowej – ze względu na swoje uwikłanie w kwestie polityczne, ekonomiczne i społeczne – napotykało wiele trudnych do pokonania przeszkód. Niemniej jednak znaleźć można przykłady działań, które przybliżyły do tego celu. Z jednej strony było to wpisanie się w zastany kontekst, wykorzystanie istniejącego zaplecza artystycznego, co w przypadku braku sprecyzowanej strategii kolekcjonerskiej



7. Henryk Stażewski, *Relief biały*, dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum Narodowego w Warszawie

7. Henryk Stażewski, *White relief*, gift from the Krzywe Koło Modern Art Gallery to the National Museum in Warsaw

(Fot. 1 – Archiwum Ilustracji, 1-K-5315, NAC; 2 – Archiwum Ilustracji, 1-U-7761, NAC; 3-5, 7 – K. Wilczyński dzięki uprzejmości MNW, 6 – Z. Doliński dzięki uprzejmości MNW)

narażało na presję lokalnych środowisk. Dodatkowo szeroki zakres zainteresowań skazywał takie muzea na wtórność wobec już istniejących instytucji, powielanie ich systemów najczęściej kosztem jakości zbioru. Po przeciwnej stronie sytuowały się kolekcje „wizjonerskie”, autorskie, których strategia opracowywana była najczęściej jeszcze przed powołaniem instytucji. W efekcie nieliczne z nich doczekały się realizacji. Część pozostała w sferze koncepcji, niektóre po włączeniu do istniejących wcześniej zbiorów zatraciły swoją niezależność. Wspomniane instytucje i koncepcje pozwalają na wyodrębnienie dwóch – opisanych wyżej – dominujących nurtów gromadzenia sztuki współczesnej w polskich muzeach, niezależnie od historycznych zawirowań, przypadkowych donacji czy przekazów ministerialnych. Pomędzy nimi, szczególnie w okresie powojennym, znaleźć można przykłady instytucji, które starały się korzystać z obu systemów. W każdym jednak przypadku koncepcje te utrwały obraz Muzeum Sztuki Współczesnej, jako mitycznej świątyni wolnej / polskiej sztuki. Z tą wizją muszą uporać się dzisiejsze instytucje.

Streszczenie: Kolekcjonerstwo sztuki współczesnej w polskich muzeach nie ma długiej tradycji – jego faktyczne początki sięgają dwudziestolecia międzywojennego. Wypracowane wówczas koncepcje gromadzenia sztuki najlepiej obrazują: awangardowa Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” oraz zakotwiczone w tradycji i polityce Muzeum Sztuki Współczesnej w Wilnie. To właśnie druga ze wspomnianych tendencji odbiła piętno na praktyce kolekcjonerskiej w Polsce po 1945 roku. Idea budowy Muzeum Sztuki Współczesnej pielęgnowana przez powojenne władze i artystów, nie doczekała się realizacji, stając się

raczej marzeniem o wolności artystycznej. Ekwiwalentem stały się galerie otwierane przy istniejących muzeach artystycznych, które z biegiem lat wykazywały coraz większą specjalizację. W pierwszym dwudziestolecu Polski Ludowej zrodziło się jednak kilka nowatorskich pomysłów i przedsięwzięć m.in. dary sztuki współczesnej dla muzeów Warszawy i Koszalina od Galerii Krzywe Koło, czy koncepcja wyjścia „poza muzeum” Piotra Potworowskiego. Przygotowały one grunt dla kolekcjonerstwa i dokumentacji sztuki współczesnej w latach 70. XX w., m.in. przez Centrum Badań Artystycznych we Wrocławiu czy Galerię 72 w Chełmie Lubelskim.

Słowa kluczowe: sztuka współczesna, muzeum, kolekcjonerstwo XIX–XX w, zbiory publiczne, dwudziestolecie międzywojenne, czasy PRL-u.

Przypisy

- ¹ Fragment komunikatu grupy „a.r.” nr 1, 1930.
- ² Ciekawe przykłady działań artystycznych z pogranicza kolekcjonerstwa i muzealnictwa, głównie po 1945 r., zebrał m.in. James Putnam, zob. J. Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, Londyn 2001.
- ³ Jedną z inspiracji dla koncepcji gromadzenia kolekcji awangardowej był m.in. moskiewski zbiór sztuki nowoczesnej Sergieja Szczukina, upubliczniony przez kolekcjonera; A. Turowski, *Komentarz do korespondencji Władysława Strzemińskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9, s. 278.
- ⁴ Zwrócił na to uwagę m.in. Karol Estreicher, zob. J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994, s. 76.
- ⁵ M. Treter, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 1922, s. 25-26.
- ⁶ Tamże, s. 26.
- ⁷ B. Mansfeld, *Sprawy muzealne u progu II Rzeczypospolitej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 1980, nr 9 (112), s. 158.
- ⁸ Byli to m.in. W. Jastrzębowski, W. Skoczylas, K. Stryjeński, J. Warchałowski czy wspomniany już M. Treter, zob. K. Kubalska-Sulkiewicz, *Instytut Propagandy Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, A. Wojciechowski (red.), Wrocław 1974, s. 556-560; J. Sosnowska, *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki*, Warszawa 1992.
- ⁹ T. Cieślowski (syn), *O sztukę, w której duch się tłumaczy*, „Pion” 21.07.1934, cyt. za W. Strzemiński, *Blokada sztuki*, „Gazeta Artystów: tygodnik artystyczno-społeczny” 1934, r. 1, nr 3, s. 1; zob. także I. Luba, *Utworzenie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej „a.r.” – kontekst polski*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi: monografia*, A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska (red.), Łódź 2015, t. 1, s. 16-35.
- ¹⁰ *Muzeum Sztuki w Łodzi: monografia...*, t. 1, 2.
- ¹¹ *Chodzi o to, że sztuka nowoczesna w Polsce nie rozwinęła się, ponieważ brak było okresu przejściowego. Brak korzeni dla artystów, a drabiny dla publiczności*, 26.04.1930; *Teraz w magistracie łódzkim kłopot wobec zbytnej nowoczesności, jakiej się nie spodziewali, obawa i chęć przewlec sprawę [otwarcia muzeum] do nadchodzących w październiku wyborów [...]*, 10.07.1930 – *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa*, A. Turowski (opr.), „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9, s. 240-241, 246.
- ¹² P. Kurc-Maj, *Jakie muzeum? – uwagi na temat historii Muzeum Sztuki w Łodzi do 1950 roku*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi: monografia...*, t. 1, s. 124-175.
- ¹³ W cytowanym przez „Tygodnik Ilustrowany” przemówieniu Artura Górskiego z okazji inauguracji działalności USB zawarty został głęboki program ideowy: *W tem poczuciu boskości bytu wolności Polska uległa oczyszczeniu i wróciła do swego ołtarza, a dalej krytyka awangardy: Jakże wobec tych pięknych słów wyglądają nasze współczesne „ekspresyvizmy” i „uturyzmy”, które niestety „uwielbiają same siebie”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 43, nlb.
- ¹⁴ *Postanowiono jednak w Paryżu „pokazać się” i wystawić jak gadyby wszystko: i okazy sztuki ludowej i nasze malarstwo dawne do końca XVIII w. aż po czasy ostatnie i uwzględnić możliwie wielu artystów* – M. Treter, *Ujemne przykłady polskich wystaw zagranicznych i płynąca stąd nauka*, „Sztuki Piękne” 1933, r. 9, nr 4, s. 129; zob. także I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 255.
- ¹⁵ J. Ładnowska, J. Janik, *W 70 rocznicę Wystawy Nowej Sztuki: Wilno 1923, Muzeum Sztuki, Łódź 15 czerwca – 11 lipca 1993*, katalog wystawy, Łódź 1993.
- ¹⁶ Jak na ironię określenie sztuki awangardowej jako „przyszłej” obecnie można nazwać przypadkowym wizjonerstwem, „Przegląd Wileński” 1923, nr 12, s. 5; cyt. za *Polskie życie artystyczne...*, s. 102.
- ¹⁷ I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja...*, szczególnie cz. I i II.
- ¹⁸ Obok Kirtikisa i Lorentza założycielami byli Józef Folejowski, Jerzy Hoppen, Ferdynand Ruszczyk oraz Ludomir Sierdziński, zob. F. Ruszczyk, *Dzienniki. W Wilnie 1919-1932*, E. Ruszczyk (wybór, układ, wstęp, posłowie), Warszawa 1996, s. 567, [data dzienna 9 marca 1931, przypis 1].
- ¹⁹ S. Lorentz, *Album wileńskie*, Warszawa 1986, s. 93.
- ²⁰ „Słowo” 16.06.1931, nr 135, cyt. za F. Ruszczyk, *Dzienniki...*, s. 579, [data dzienna 14 czerwca 1931, przypis 1].
- ²¹ S. Lorentz, *Album wileńskie...*, s. 93.
- ²² I. Luba, *Utworzenie Międzynarodowej Kolekcji...*, s. 31-32.
- ²³ *Memoriał Rady Naczelnej Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, dotyczący organizacji spraw plastyki w Polsce, złożony na ręce Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9-12, s. 152-153.
- ²⁴ I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja...*, s. 43.
- ²⁵ *Do Ob. Ministra Kultury i Sztuki Władysława Kowalskiego w Warszawie (Memoriał)*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1.
- ²⁶ M. Szelaąg, *Między retoryką a praktyką. O kolekcjonerstwie sztuki współczesnej zaraz po wojnie. Lata 1945-1949*, „Kultura współczesna” 2004, nr 2, s. 63-86.
- ²⁷ Kronika, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1.
- ²⁸ M. Szelaąg, *Publiczne ogólnopolskie kolekcje sztuki współczesnej po roku 1945*, mps pracy doktorskiej, promotor prof. dr hab. Piotr Piotrowski, Poznań, Instytut Historii Sztuki UAM 2005, s. 51-53, dzięki uprzejmości autora.
- ²⁹ Z. Bocheński, F. Kopera, *Protokół XVII. Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego w Nieborowie 19-21 września 1946*, Z. Bocheński (red.), „Pamiętnik muzealny” 1947, z. 8, s. 5-23.
- ³⁰ por. M. Szelaąg, *Muzeum sztuki współczesnej – topos powojennego życia artystycznego*, w: *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, D. Folga-Januszewska (red.), Warszawa 2005, s. 27-37.
- ³¹ B. Kowalska, *Bogusz - artysta i animator*, Pleszew 2007, s. 76.
- ³² M. Bogusz, *Galeria Staromiejska*, „Życie Literackie” 1957, nr 39 (297), dodatek „Plastyka” s. 7.
- ³³ por. *Dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum Narodowego w Warszawie*, 10.03.1963, *Dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum w Koszalinie*, 10.04.1963, w: *Galeria Krzywe Koło*, J. Zagrodzki (red.), katalog wystawy retrospektywnej, lipiec-wrzesień 1990 w Muzeum Narodowym

- wym w Warszawie, Warszawa 1990, s. 80; zob. M. Szela, *Kolekcjonowanie sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno*, w: *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne” 2008, Seria A, s. 103.
- ³⁴ H. Kotkowska-Bareja, *Wielkie nadzieje – początek i koniec Galerii Krzywe Koło*, w: *Galeria Krzywe Koło ...*, s. 10.
- ³⁵ *Fragmety listów Piotra Potworowskiego do Zdzisława Kępińskiego 1958-1962*, „Sztuka” 1977, nr 2, s. 6; zob. także E. Hornowska, *Muzeum w muzeum. Od unieruchomienia obiektu do ruchomego celu*, w: *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? ...*, s. 55.
- ³⁶ B. Kowalska, *Z zagadnień tworzenia kolekcji muzealnej – refleksje i dygresje*, w: *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? ...*, s. 205-210.
- ³⁷ por. T. F. de Rosset, *Le musée d'art contemporain et le modèle du Musée Alexandrin: étude de l'idée de musée d'art actuel de Jerzy Ludwiński*, w: *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIXe – XXIe siècles*, A.-Solène Rolland, H. Murauskaya (red.), Paris 2008; Tenże, *Nowoczesny Muzeon Jerzego Ludwińskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2011, XLI, s. 165-183.
- ³⁸ J. Ludwiński, *Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu* (1966), w: J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków, Otwarta Pracownia 2003, s. 90.
- ³⁹ *Miało to być właściwe pierwsze „muzeum gry” na świecie. Wcześniej nikt nie zrobił nic podobnego, nie opracował programu. Później coś takiego usiłował zrobić Pontus Hulten, dyrektor Moderna Museet w Sztokholmie. [...] To był program identyczny jak mój. [...] Tylko, że powstał cztery lata później*, cyt. za *Sztuka zmierzcha do różnorodności*, w: J. Ludwiński, *Epoka błękitu...*, s. 297, Zapis z taśmy magnetofonowej Rafała Jakubowicza z Jerzym Ludwińskim.

Aldona Tołysz

Absolwentka Ochrony Dóbr Kultury na UMK oraz Podyplomowych Studiów Muzealnych na UW; obecnie doktorantka na kierunku Nauki o Sztuce na Wydziale Sztuk Pięknych UMK; stypendystka m.in. Funduszu Promocji Twórczości MKiDN oraz m.st. Warszawy w dziedzinie ochrony zabytków oraz Fundacji Identitas; e-mail: aldona.tolysz@gmail.com

Word count: 4 032; **Tables:** –; **Figures:** 7; **References:** 39

Received: 04.2016; **Reviewed:** 04.2016; **Accepted:** 05.2016; **Published:** 06.2016

DOI: 10.5604/04641086.1205707

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Tołysz A.; MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W OKRESIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO I POWOJNIE – MIĘDZY PRAGMATYZMEM A IDEA. *Muz.*, 2016(57): 87-94

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

KOLEKCJA MUZEUM KARYKATURY IM. ERYKA LIPIŃSKIEGO W WARSZAWIE

COLLECTION OF THE ERYK LIPIŃSKI MUSEUM OF CARICATURE IN WARSAW

Piotr Kułak

Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie

Abstract: The article presents the activity and the unique collection of the Eryk Lipiński Museum of Caricature in Warsaw, the sole museum in Poland which has been assembling, documenting and sharing Polish and foreign works such as cartoon art or satirical prints since 1978. The article describes the origins of the museum's concept and its history, which are inseparably linked with the person of Eryk Lipiński, an outstanding cartoonist, draftsman and journalist. The history of the collection's creation and how it acquired the most valuable group of exhibits is based on the analysis of archival sources. The article also describes the most valuable gifts to the museum by individual donors and institutions, as well as significant purchases by the museum itself. Prominent Polish and foreign artists whose works form part of the collection are mentioned. The collection, comprising over 25,000 works by many generations of artists active from the 18th to the 21st century

and representing various artistic trends and stylistic conventions, is characterised. The article emphasises the formal diversity of the collection which, apart from the biggest collection of drawings and prints, also includes posters, paintings and sculptures. The narrative character of the museum's collection, which documents formal changes in the art of contemporary caricature and that of the two past decades, is presented against this backdrop. Finally, the author deals with the rich collection of books and satirical magazines which complement the collection and comprise an invaluable source for research on the history of caricature and satirical prints in Poland and abroad. In conclusion, the author draws attention to the specificity of the collection of the Museum of Caricature which, together with the visual representations, also often offers verbal comments which register the transitory and changeable social and political contexts.

Keywords: Eryk Lipiński (1908–1991), collection, Eryk Lipiński Museum of Caricature, caricaturist, satirical prints, gift to museum.

Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie jest jedynym w Polsce, które gromadzi oraz udostępnia dobrą kulturę w zakresie karykatury i rysunku satyrycznego. Zajmuje się szeroko rozumianymi badaniami, popularyzacją oraz dokumentowaniem zjawisk z obszaru polskiej i obcej karykatury. Siedziba muzeum znajduje się przy ul. Koziej 11 w pobliżu Starego Miasta w Warszawie.

Niebawem muzeum będzie obchodzić jubileusz czterdziestolecia swojej działalności, co stanowi nie tylko pretekst do podsumowań, ale też dobrą okazję do przypomnienia historii powstania oraz przybliżenia charakteru jego kolekcji.

Geneza powstania muzeum

Od samego początku z ideą utworzenia Muzeum Karykatury związana jest osoba Eryka Lipińskiego, wybitnego polskiego grafika, karykaturzysty i satyryka¹. To dzięki jego staraniom, zapoczątkowanym w latach 60. XX w., autorska koncepcja muzeum zaczęła nabierać realnych kształtów. On sam, z charakterystycznym dla siebie dowcipem, wspominał to w następujących słowach: *Było to 1 marca 1960 roku na otwarciu wystawy rysunków niedawno przedtem zmarłego Henryka Grunwalda. W pewnej chwili podeszła do mnie Wanda Grunwaldowa i zawołała: „Dlaczego pan nie założy Muzeum Karykatury?!” Słowa te podziały na mnie jak ostroga wbita w bok konia. Od dłuższego czasu myśl założenia takiego muzeum nieśmiało we mnie kiełkowała, a tu Pani Wanda, jakby czytając w moich myślach, zawołała wręcz: „Dlaczego...?”². Powołanie nowej instytucji okazało się jednak w praktyce dużym wyzwaniem organizacyjnym i zajęło Lipińskiemu ponad dekadę. Początkowe próby utworzenia Muzeum Karykatury w strukturach Muzeum Narodowego w Warszawie, pomimo przychylnego stanowiska ówczesnego dyrektora MNW prof. Stanisława Lorentza zakończyły się w 1971 r. niepomyślnie. Następnie Lipiński w 1974 r. zwrócił się z tą samą propozycją do Wydziału Kultury Urzędu Miasta st. Warszawy. Po uzyskaniu zgody na powołanie nowej placówki muzealnej jako oddziału Muzeum Historycznego m. st. Warszawy pojawiły się jednak kolejne problemy, tym razem natury politycznej, które uniemożliwiły założenie instytucji w tej formie³. Muzeum powstało dopiero w 1978 r. dzięki ogromnej determinacji i nieustającym staraniom Eryka Lipińskiego oraz, tym razem poparciom wiceprezydenta Warszawy Michała Szyborskiego. Placówka została oficjalnie powołana pismem z 15 września 1978 r. jako Oddział Muzeum Literatury, którego dyrektorem był wówczas Janusz Odrowąż-Pieniążek. Funkcję kustosa objął oczywiście Eryk Lipiński⁴.*

Początkowo siedziba nowo powołanej instytucji mieściła się w dwóch niewielkich pokojach w gmachu firmy Warexpo, dawnym domu towarowym Braci Jabłkowskich przy ul. Brackiej 25. Tak skromna przestrzeń uniemożliwiała rozwój muzeum, a nawet jego efektywne funkcjonowanie, gdyż brakowało miejsca na salę wystawową oraz archiwum. W związku z tym Eryk Lipiński zmuszony był do dalszych poszukiwań właściwego lokalu. W 1979 r. z pomocą przyszedł mu Stanisław Tomaszewski-Miedza, który zajmował się opracowaniem projektu przekształcenia ul. Koziej w deptak. Znalazł on odpowiedni obiekt, a nawet przeprowadził wstępne rozmowy z wiceministrem kultury Kaczmarskim,

z dyrektorem Muzeum Historycznego m. st. Warszawy prof. Januszem Durko oraz z generalnym konserwatorem Lechem Krzyżanowskim⁵. Miejszem tym miał być budynek z zespołu zabudowy gospodarczej pałacu prymasowskiego zwany Śniadalnią lub Domkiem ogrodnika, zbudowany w stylu klasycystycznym w latach 80. XVIII w. na tyłach pałacu⁶. Ostatecznie zapadła decyzja przydzielenia budynku przy ul. Koziej 11 na potrzeby Muzeum Karykatury⁷. W ciągu trzech lat, poczynawszy od 1980 r., przeprowadzono gruntowny remont nieruchomości według projektu inż. arch. Zbigniew Hadały oraz inż. arch. Pawła Bujnickiego i zaadaptowano ją na niewielkie muzeum z dwiema salami wystawowymi⁸. Przełomowym momentem w historii instytucji był rok 1983 – 1 stycznia wydzielona została ona ze struktury Muzeum Literatury i stała się samodzielną jednostką. Zaś po zakończeniu trwającego kilka lat remontu, 29 czerwca 1983 r. wprowadziła się do własnej siedziby przy Koziej, którą zajmuje po dziś dzień⁹.

Początki

Wieloletnim wysiłkiem powołania muzeum od samego początku towarzyszył projekt stworzenia jego unikatowej kolekcji. Również w tym przypadku koncepcja zbiorów oraz ich początki związane są z osobą Eryka Lipińskiego, założyciela i pierwszego kustosa muzeum. Nie jest znana dokładna data kiedy rozpoczął on budować własne zbiory, jednak jest na pewno wcześniejsza niż sam proces powołania placówki muzealnej. Tym samym prywatna kolekcja stała się jednym z głównych czynników motywujących Lipińskiego do utworzenia specjalistycznej instytucji, która mogłaby stać się ich dysponentem. Natomiast same kolekcjonerskie zamiłowania Lipińskiego mają w dużej mierze charakter osobisty i biograficzny. Jego ojciec Teodor Lipiński, rysownik, karykaturzysta oraz publicysta, przez lata zbierał wycinki karykatur oraz rysunków satyrycznych z ilustrowanych czasopism i wklejał je do specjalnych albumów¹⁰. Jednak poza względami osobistymi, które wynikały z chęci kontynuowania dzieła rozpoczętego przez ojca pewne jest, że Lipiński stawiał sobie za cel zachowanie od zapomnienia i udostępnienie większemu gronu odbiorców zgromadzonego zbioru, wiedzy na temat ukazujących się periodyków satyrycznych oraz współpracujących z nimi karykaturzystów¹¹. Wiele lat przed powołaniem Muzeum Karykatury stworzył on kartotekę czasopism humorystycznych i satyrycznych, a także rozpoczął metodyczne zbieranie informacji o artystach uprawiających karykaturę. Doskonałym przykładem wykorzystania tych skrzętnie gromadzonych informacji była, opracowana wspólnie z Hanną Górską i wydana w 1977 r., książka *Z dziejów karykatury w Polsce*. Lipiński oddaje to w następujących słowach: *Przy pisaniu książki „Z dziejów karykatury w Polsce” kartoteka ta oddała nieocenione usługi. Oczywiście, bardzo się też wzbogaciła, wkrótce miałem skatalogowane ponad 2000 nazwisk rysowników i około 500 tytułów zamieszczających karykatury*¹². Już po otwarciu muzeum Eryk Lipiński przekazał część swojej prywatnej kolekcji do jego zbiorów. W skład tego daru weszły nie tylko rysunki i karykatury, ale także część cennego księgozbioru poświęconego historii rysunku satyrycznego. Znalazły się tam również wydawnictwa bogato ilustrowane przez czołowych rysowników działających w Europie, jak np. Paul



1. Franciszek Kostrzewski, *Karykatura kanclerza Ottona von Bismarcka*, 1886, gwasz, papier, 25,5 x 40

1. Franciszek Kostrzewski, *Caricature of Chancellor Otto von Bismarck*, 1886, gouache, paper, 25,5 x 40

Gavarni czy Thomas Rowlandson (w technikach m. in. litografii i drzeworytu). Cennym elementem przekazanej kolekcji były również wspomniane powyżej kartoteki stanowiące nieodzowne narzędzie do badań nad historią prasy satyrycznej i karykatury.

Tworzenie kolekcji

Mimo pierwszej nieudanej próby powołania Muzeum Karykatury jako Oddziału Muzeum Narodowego, Eryk Lipiński równolegle kontynuował metodyczne działania mające na celu pozyskanie zbiorów do planowanej instytucji. Na początek postanowił poinformować wielu czołowych karykaturzystów działających w Polsce i na świecie o zamiarze utworzeniu w Warszawie Muzeum Karykatury, jednocześnie zwracając się do nich z prośbą o przesyłanie darów. W odpowiedzi na tę prośbę znani artyści zagraniczni zaczęli przysyłać swoje prace. Wśród pierwszych darczyńców znaleźli się m. in.: austriacki rysownik Gustav Peichl ps. Ironimus, niemieccy karykaturzyści Karl Schrader, Kurt Halbitter, Jörg Mark-Ingraban von Morgen ps. Markus, czescy artyści Adolf Born i Vladimír Pechar, słowacki grafik i karykaturzysta Ondrej Zimka, francuski rysownik Robert Lassalvy¹³. Łącznie artyści przekazali 37 prac. Następnie w 1972 r. Eryk Lipiński otrzymał 10 karykatur autorstwa różnych artystów przedstawiających Romualda Gierasińskiego¹⁴, które podarowała wdowa po zmarłym

aktorze¹⁵. W 1976 r. żona zmarłego rok wcześniej rysownika Antoniego Wasilewskiego – Maria Wasilewska, przekazała dar w postaci 18 rysunków, które miały być przekazane na rzecz powstającego muzeum. Kolejne dary napływały do muzeum już po otwarciu i w pierwszych latach jego funkcjonowania polscy artyści oraz spadkobiercy ich spuścizny dokonywali coraz liczniejszych darowizn. Wśród darczyńców wymienić można takich artystów, jak m. in.: Aleksander Wołos, Józef Skonieczny, Jerzy Lipiec, Grzegorz Szumowski, Rostaw Szaybo czy Henryk Tomaszewski¹⁶. W 1980 r. kolekcję 120 rysunków podarowała muzeum ponownie Maria Wasilewska¹⁷. Bardzo ważnym darem w 1980 r. był zbiór 380 prac prezentowanych na II Ogólnopolskiej Wystawie Satyry w 1977 r. w „Zachęcie”. Ze znajdującego się w muzealnych zbiorach archiwalnych pisma wynika, że na podstawie decyzji Rady Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 24 kwietnia 1980 r. przekazano nieodpłatnie na własność do Muzeum Karykatury, wówczas jeszcze funkcjonującego jako Oddział Muzeum Literatury, 380 prac, które zakupiono od artystów ze środków Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej¹⁸. W wyniku daru pozyskano do zbiorów prace takich twórców, jak m. in.: Karol Baraniecki, Stefan Brzozowski, Henryk Chmielewski ps. Yes, Karol Ferster ps. Charlie, Maria Szmidt, Gwidon Miklaszewski, Zbigniew Lengren, Mieczysław Piotrowski, Mirosław Pokora czy Edward Lutczyn¹⁹.

17 stycznia 1980 r. odbyła się pierwsza wystawa pokonkursowa zorganizowana przez Muzeum Karykatury zatytułowana „Od Warsa i Sawy do Trasy Łazienkowskiej”, na której prezentowano karykatury i rysunki satyryczne dotyczące Warszawy. W wystawie udział wzięło 68 artystów, wśród których znaleźli się zarówno doświadczeni karykaturzyści i rysownicy m. in.: Karol Ferster ps. Charlie, Włodzimierz Bartoszewicz, Henryk Chmielewski ps. Yes, Gwidon Miklaszewski, jak i przedstawiciele młodszego pokolenia: Andrzej Podulka, Grzegorz Szumowski, Andrzej Pągowski czy Antoni Chodorowski²⁰. Po wystawie niemalże wszyscy rysownicy biorący w niej udział przekazali nadesłane prace do zbiorów muzeum, co wzbogaciło kolekcję o ponad 200 prac związanych z tematem stolicy²¹.

Skromna jeszcze kolekcja Muzeum Karykatury wzbogaciła się znacząco pod koniec 1980 r. w wyniku daru 720 prac pochodzących z prywatnej kolekcji jej kustosa Eryka Lipińskiego²². Wśród 136 autorów znaleźli się najbardziej znani polscy artyści uprawiający karykaturę, m. in. Karol Baraniecki, Maja Berezowska, Władysław Daszewski, Edward Głowacki, Elias Kanarek, Jan Lenica, Bronisław W. Linke, Jerzy Szwajcer ps. Jotes, Henryk Tomaszewski, Julian Żebrowski oraz Jerzy Zaruba. Wymienione nazwiska dowodzą jak wartościowym zbiorem była kolekcja pomysłodawcy i założyciela muzeum. Kolejnym bardzo cennym darem, jaki muzeum otrzymało w roku 1983 były lalki teatralne z telewizyjnych szopek noworocznych, projektowane przez Lidie i Jerzego Skarżyńskich oraz Eryka Lipińskiego²³. Były pierwszymi rzeźbami satyrycznymi jakie trafiły do muzeum, co poza wzbogaceniem go o kolejne pozycje inwentarzowe poszerzyło kolekcję o odmienną formę twórczości plastycznej. W kolejnym roku muzeum otrzymało duży zbiór rysunków satyrycznych i karykatur przekazany przez redakcję tygodnika „Szpilki” założonego przez Zbigniewa Mitzniera i Eryka Lipińskiego w 1935 roku²⁴. Redakcja podarowała 657 prac różnych artystów, wśród których znalazły się rysunki polskich i zagranicznych twórców, takich jak: Zbigniew Lengren, Mirosław Pokora, Maria Tarska, Maciej Żbikowski, Jerzy Ciszewski, Eryk Lipiński, Jean Effel, Herbert Sandberg czy Kukryniksy (Michaił Kuprijanow, Porfirij Kryłow, Nikołaj Sokołow)²⁵.

Kolekcja Muzeum Karykatury w początkowej fazie rozwijała się bazując w dużej na wymienionych wyżej dawrowiznach, jednak pewna część prac została także zakupiona przez samo muzeum, które od początku, dysponując osobnym budżetem, prowadziło zaplanowaną działalność w tym zakresie. Komisja zakupów, w skład której weszli m. in. dyrektor Muzeum Literatury Janusz Odrowąż-Pieniążek i kustosz Muzeum Karykatury Eryk Lipiński, 23.10.1979 r. zdecydowała o zakupie muzealiów z pięciu różnych ofert²⁶. Postanowiono kupić prace czołowych polskich karykaturzystów: Henryka Grunwalda, Jerzego Zaruby, Kazimierza Grusa i Edwarda Głowackiego. Zbiory muzeum wzbogaciły się także o 107 rysunków satyrycznych pochodzących z redakcji czasopisma „Szczutek” – jednego z najlepszych polskich pism satyrycznych 1. poł. XX wieku. Stanowiły one cenne źródło do studiów nad wczesnym okresem prasy satyrycznej w niepodległej Polsce. Wśród autorów zakupionych prac znaleźli się m. in.: Karol Baraniecki, Jakub Bickels, Fryderyk Kleinman ps. Fryc, Bronisław Schneider, Kazimierz Schleyen. W następnym roku dokonano zakupu od wdowy

po Antonim Wasilewskim – do muzeum trafiło wtedy 100 prac tego wybitnego polskiego rysownika i karykaturzysty²⁷.

Wspomniane wcześniej lalki teatralne z szopki noworocznej podarowane przez Telewizję Polską dały początek gromadzeniu w muzeum eksponatów innych niż rysunki i grafiki. W tym miejscu warto wspomnieć o zakupie w roku 1983 18 glinianych rzeźb satyrycznych wykonanych przez Łucję Krajewską w latach 1973–1980²⁸.

W kolejnych latach, a także obecnie, kolekcja była regularnie uzupełniana zarówno przez liczne zakupy jak i dary. Wśród nich wspomnieć warto o darze wdowy po wybitnym krakowskim rysowniku Karolu Fersterze – Serafiny Ferster, która w 1999 r. przekazała do zbiorów ponad 3200 prac męża²⁹. Ważnym źródłem nabytków były także i w dalszym ciągu pozostają liczne konkursy organizowane przez Muzeum Karykatury.

Przedstawione powyżej w zarysie dzieje budowania kolekcji Muzeum Karykatury to nie tylko opisanie historii powstania i rozwoju muzeum, to także wykaz rozlicznych kontaktów założyciela muzeum, kronika wydarzeń artystycznych oraz świadectwo funkcjonowania środowiska artystów karykaturzystów.

Charakterystyka kolekcji

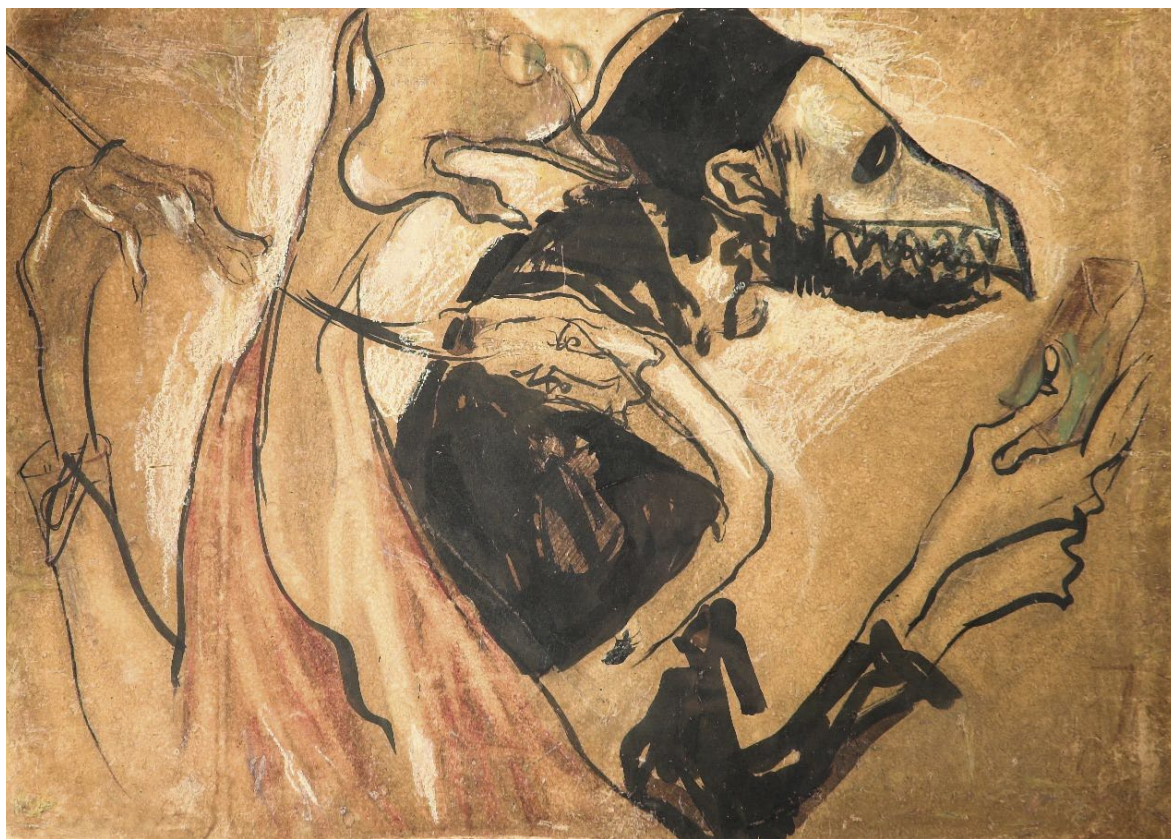
Dzieło zapoczątkowane przez Eryka Lipińskiego jest nieprzerwanie i metodycznie kontynuowane oraz rozwijane na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci. Kolekcja Muzeum Karykatury liczy obecnie, wraz z depozytami, ponad 25 000 obiektów. Jest ona podzielona na dwa główne działy gromadzące dzieła plastyczne. Najważniejszym z nich jest Dział Sztuki, na który składają się głównie rysunki, grafiki, teki graficzne, dzieła malarskie oraz rzeźby. Drugi to Dział Plakatów liczący ok. 1500 obiektów. Ważnym uzupełnieniem zbioru muzealiów jest biblioteka, w której gromadzone są książki, czasopisma, a także druki ulotne dotyczące karykatury i rysunku satyrycznego w Polsce i na świecie od XVIII do XXI wieku.

Kolekcja Muzeum Karykatury przez swój charakter i zamysł jest zbiorem wyjątkowym, skupionym na specyficznym wycinku twórczości artystycznej, który niejednokrotnie wymyka się jednoznacznym definicjom i kategoryzacji. W powszechnej opinii kojarzona jest głównie z artystami współczesnymi, jednak jej ważnym elementem są prace historyczne dokumentujące zarówno satyryczne inklinacje artystów reprezentujących oficjalne nurty w sztuce (np. William Hogarth, Jan Matejko), jak i historyczne korzenie karykatury i rysunku satyrycznego. W zbiorach muzeum znajdują się dzieła tworzone od XVIII do XXI w. przez artystów wielu pokoleń reprezentujących szeroki wachlarz konwencji artystycznych. Przykłady najstarszych dzieł w kolekcji to prace graficzne zagranicznych twórców, takich jak: William Hogarth³⁰, Paul Gavarni³¹ czy John Doyle³². Wśród reprezentantów XVIII i XIX-wiecznej polskiej satyry rysunkowej w zbiorze znajdują się dzieła m. in. Daniela Chodowieckiego³³, Franciszka Kostrzewskiego, Artura Bartelsa³⁴, Jana Feliksa Piwarskiego, Jana Matejki oraz Juliusza Kossaka, noszące znamiona nurtu realistycznego w rysunku satyrycznym i karykaturze. W kolekcji przeważają prace polskich artystów, dla których karykatura i rysunek satyryczny były podstawową formą twórczości, jednak

uzupełniają je również prace twórców zajmujących się karykaturą pobocznie. Ponadto znaczącą grupę dzieł stanowią rysunki artystów obcych, głównie europejskich.

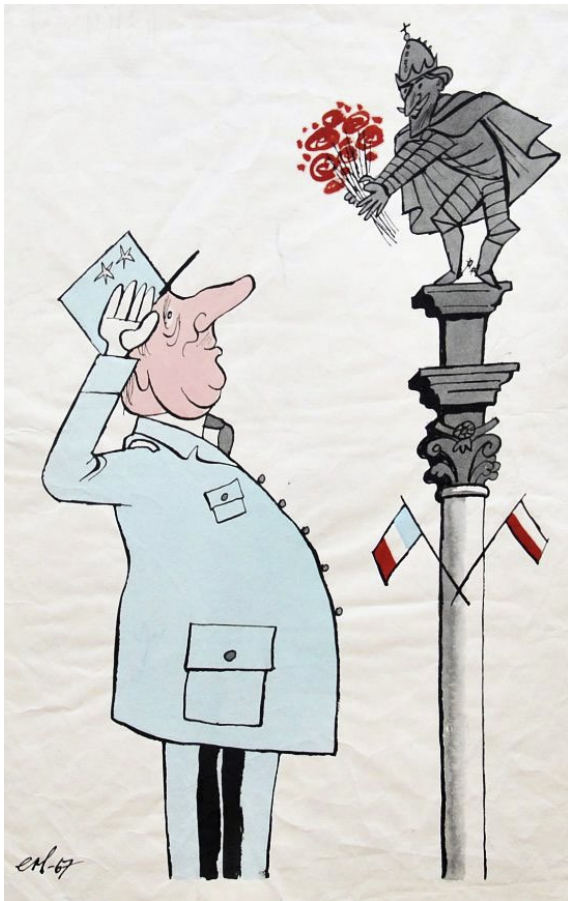
Najliczniejszą grupę w zbiorach muzeum stanowią dzieła artystów tworzących w XX stuleciu. Jest to jednocześnie część kolekcji o najbardziej zróżnicowanym charakterze zarówno pod względem formalnym, jak i tematycznym. Przełom XIX i XX w. był okresem znaczących przeobrażeń w sztuce europejskiej, które pojawiły się wraz z nadejściem secesji. Na podstawie zgromadzonych w muzeum prac z tego okresu można dostrzec, iż zmiany te nie ominęły również karykatury, która wówczas przechodziła istotne przekształcenia. Stawała się lapidarna, pełna szyderczego humoru i operowała często złożoną symboliką. Rysunek, podporządkowany wymogom stylu secesyjnego, nabierał miękkości i operował płynną ciągłą linią³⁵. Niejednokrotnie wybitni młodopolscy artyści uprawiali karykaturę pobocznie, m. in.: Stanisław Wyspiański, Witold Wojtkiewicz oraz Kazimierz Sichulski. Na uwagę zasługują również mniej znani twórcy, którzy w swej działalności artystycznej wykorzystywali zdobycze secesji, tacy jak: Fryderyk Pautsch, Stanisław Kuczborski, Stanisław Rzecki, Antoni Procajłowicz, Karol Frycz czy Zbigniew Waclaw Czerny. Bogactwo poruszanych problemów oraz konwencji stylistycznych dostrzec można zwłaszcza na gruncie prac z dwudziestolecia międzywojennego, w którym rodziły się i rozwijały nowe kierunki w sztuce europejskiej. Wielu artystów uprawiających

rysunek satyryczny i karykaturę odeszło w swojej twórczości od XIX-wiecznego realizmu wykorzystując nowe wzorce niesione przez takie nurty jak: futurizm, ekspresjonizm, surrealizm, kubizm czy rodzimy formizm³⁶. Do szerokiego grona rysowników tworzących pod wpływem nowych konwencji zaliczyć można m. in. twórców karykatur: Fryderyka Kleinmana, Tadeusza Kleczyńskiego, Jerzego Zarubę, Jakuba Bickelsa, Kazimierza Grusa, Zbigniewa Pronaszkę, Edwarda Głowackiego, Bronisława W. Linkego, Feliksa Topolskiego, Zdzisława Czernańskiego czy Henryka Grunwalda. Tak, jak w przypadku formy, również treść rysunków była bardzo zróżnicowana, najczęściej pojawiającymi tematami były: odrodzenie państwa polskiego i walki o jego granice, władza i opozycja oraz towarzyszącej im spory parlamentarne, Józef Piłsudski i sanacja, polityka międzynarodowa, mniejszości narodowe, zagadnienia związane z gospodarką, społeczeństwem, kulturą i obyczajami międzywojennej Polski³⁷. W zbiorach Muzeum Karykatury znajduje się blisko 7000 rysunków powstałych w 1. poł. XX w. – wśród ich twórców poza wyżej wymienionymi karykaturzystami zgromadzone są prace takich artystów, jak: Bogdan Nowakowski, Ludwik Nawojewski, Kamil Mackiewicz, Gustaw Rogalski, Adam Czerny, Andrzej Siemaszko, Franciszek Parecki, Mendel Reif oraz twórców, którzy zazwyczaj nie są kojarzeni z rysunkiem satyrycznym, jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, Zygmunt Waliszewski i Ludomir Sleńdziński.



2. Kazimierz Sichulski, *Karykatura Leona Wyczółkowskiego i Feliksa Jasieńskiego „Mangghi”*, 1908, pastel, tusz, węgiel, tektura, 50 x 70,6

2. Kazimierz Sichulski, *Leon Wyczółkowski's and Feliks "Manggha" Jasieński's caricatures*, 1908, pastel, ink, charcoal, cardboard, 50 x 70,6



3. Eryk Lipiński, *Kopę lat, generale*, 1967, tusz, akwarela, papier, 49 x 31,4

3. Eryk Lipiński, *It's been years, General*, 1867, ink, watercolour, paper, 49 x 31,4

Największą liczebnie grupę (ok. 13 500, ponad połowa wszystkich zbiorów) stanowią rysunki powstałe w 2. poł. XX wieku. Z tego okresu pochodzi twórczość najważniejszych artystów polskiej karykatury i rysunku satyrycznego, którzy niejednokrotnie zaczęli swoją karierę jeszcze przed wojną, by po jej zakończeniu kontynuować działalność na łamach najpoczytniejszych czasopism satyrycznych oraz ilustrowanej prasy codziennej. Do tego grona zaliczyć można m. in.: Jerzego Zarubę, Maję Berezowską, Henryka Tomaszewskiego, Mieczysława Piotrowskiego, Eryka Lipińskiego, Karola Ferstera, Kazimierza Grusa, Jerzego Srokowskiego, Gwidona Miklaszewskiego, Jerzego Szwajcera, Karola Baranieckiego, Feliksa Topolskiego, Władysława Daszewskiego, Edmunda Mańczaka, Ignacego Witza i wielu innych³⁸. Tematyka prac jest bardzo zróżnicowana ale najliczniejsza grupa to karykatury i rysunki polityczne, na czele z pracami Jerzego Zaruby, komentujące wydarzenia, które miały miejsce po wojnie i w 2. poł. XX wieku. Nie brakuje również prac o tematyce społecznej, obyczajowej, oraz karykatur postaci znanych z życia publicznego. Czasy powojenne to przede wszystkim

4. – *Co tu się dzieje? – Żona popędziła mężowi kota...* Anna Gosławska-Lipińska ps. Ha-Ga, bez tytułu, 1966, tusz, akwarela, papier, 29,7 x 42

4. – *What is going on here? – The wife has driven away her husband's cat...* Anna Gosławska-Lipińska aka Ha-Ga, untitled, 1966, ink, watercolour, paper, 29,7 x 42





5. „Szczutek. Tygodnik satyryczno-polityczny” 1923, nr 3

5. "Szczutek. Satirical and political weekly", 1923, issue 3

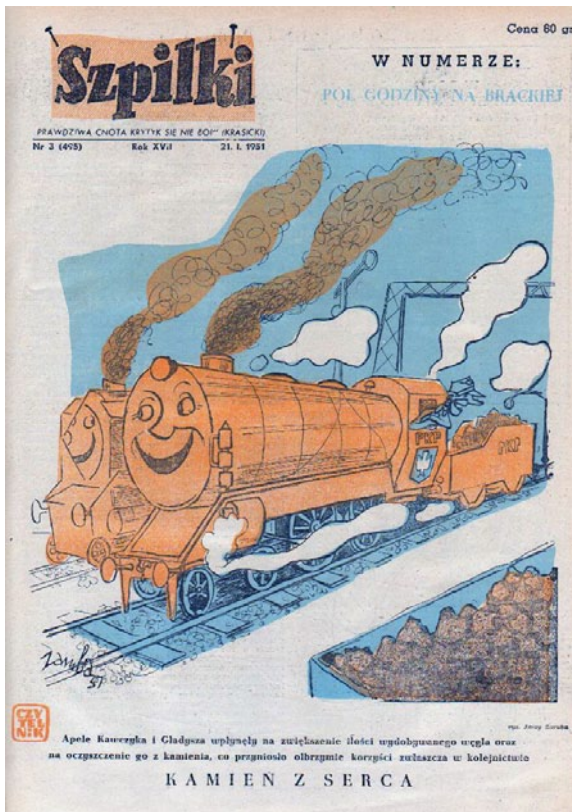
debiuty wielu rysowników młodszego pokolenia, reprezentowanych przez m. in.: Zbigniewa Ziomeckiego, Zbigniewa Jujkę, Rosława Szaybo, Janusza Stannego, Juliusza Puchalskiego, Jana Lenicę, Zbigniewa Lengrena, Zbigniewa Kiulina, Szymona Kobylńskiego, Jerzego Flisaka, Andrzeja Czeczota. W zbiorach muzeum znajdują się również liczne prace współczesnych artystów uprawiających karykaturę i rysunek satyryczny m. in. Henryka Sawki, Henryka Cebuli, Andrzeja Mleczi, Marka Raczkowskiego, Andrzeja Dudzińskiego, Jacka Gawłowskiego oraz Pawła Kuczyńskiego. Rysownicy 2. poł. XX w. oraz pocz. XXI w. w większości nawiązują formalnie do ukształtowanych wcześniej nurtów w sztuce, natomiast rzadko sięgają w swych pracach do XIX-wiecznego realizmu.

Warto również wspomnieć o pracach polskich karykaturzystek, które niewątpliwie stanowią „mniejszość” w tej, zdominowanej jednak przez mężczyzn, dziedzinie sztuki. Obok dwóch sław, jakimi bez wątpienia są Maja Berezowska i Hanna Gosławska-Lipińska ps. Ha-Ga, które swą przygodę z karykaturą i rysunkiem satyrycznym rozpoczęły w dwudziestoleciu międzywojennym, w późniejszym okresie, to jest w 2. poł. XX w., pojawiły się kolejne wybitne karykaturzystki, które celnie i wnikliwie komentowały rzeczywistość przy pomocy rysunku satyrycznego. Do tego grona można zaliczyć m. in.: Jolantę Karczewską, Bożenę Jankowską, Barbarę Gawdzik-Brzozowską, Teresę Jakubowską, Łucję Krajewską, Marię Szmidt, Izabelę Kulczyńską oraz Elżbietę Gaudasińską, Małgorzatę Młodnicką, Elżbietę Krygowską-Butlewską, Małgorzatę Tabakę, Jolantę Kościelecką i Małgorzatę Lazarek³⁹.

Drugim ważnym choć znacznie mniejszym zasobem jest, licząca obecnie ok. 1500 obiektów, kolekcja plakatów. Zawiera głównie dzieła powojenne towarzyszące wystawom rysunku satyrycznego i karykatury, plakaty teatralne i filmowe, reklamowe oraz propagandowe. Zgromadzone plakaty najczęściej projektowane były przez artystów związanych z karykaturą, takich jak: Eryk Lipiński, Henryk Tomaszewski, Jerzy Flisak, Janusz Stanny, Zygmunt Januszewski czy Rosław Szaybo.

Ważnym i z całą pewnością nieodzownym narzędziem do badań dziejów karykatury i rysunku satyrycznego jest bogaty księgozbiór zgromadzony w bibliotece muzeum poświęcony tym zagadnieniom, liczący ponad 5000 woluminów. W jego skład wchodzi: albumy, opracowania naukowe, monografie, wydawnictwa autorskie, katalogi wystaw indywidualnych i zbiorowych. Na zbiór składają się książki polskie i zagraniczne. Wśród nich znajduje się wiele cymeliów, do których można zaliczyć m. in.: bogato ilustrowane księgi *La comédie de notre temps* (1878) autorstwa francuskiego artysty Bartella, *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens* (1845) *Oeuvres choisies de Gavarni* (1846) obie zawierające rysunki Paula Gavarniego i pochodzące z prywatnej kolekcji Eryka Lipińskiego, *Szkice i Obrazki* wydane w Warszawie w drukarni Józefa Ungera w 1857 r. ilustrowane przez znakomitego XIX-wiecznego polskiego karykaturzystę Franciszka Kostrzewskiego. Księgozbiór wzbogaca niepowtarzalna kolekcja unikatowych kalendarzy humorystyczno-satyrycznych, ilustrowanych w technikach litografii, drzeworytu i fotografii pochodzących z ostatniego dziesięciolecia XIX i pierwszego XX wieku. W wydawnictwach tych swoje teksty drukowali wybitni pisarze, satyrycy, poeci i dziennikarze, między innymi Henryk Sienkiewicz, Antoni Orłowski ps. Krogulec, Artur Oppman, Wacław Gąsiorowski czy Kazimierz Laskowski. Wysoki poziom strony ilustratorskiej zapewniali artyści publikujący rysunki w ówczesnej prasie satyrycznej, wśród nich znaleźli się: Antoni Mucharski, Adolf Kozerski, Franciszek Kostrzewski, Ludwik Nawojewski czy Włodzimierz Sandecki. Szata graficzna wielu z omawianych wydawnictw utrzymana jest w konwencji panującej w tym czasie w Europie secesji.

Uzupełnieniem licznych księgozbiórów jest kolekcja czasopism satyrycznych, wśród których znajdują się najpoczytniejsze tygodniki, dwutygodniki, miesięczniki oraz jednodniówki, jak i unikatowe czasopisma satyryczne, zarówno polskie jak i zagraniczne. Znaczenie periodyków dla badań nad karykaturą jest nieocenione ze względu na fakt, iż dzięki nim można niejednokrotnie uzyskać informację o twórcy i dacie powstania rysunku, czy chociażby o towarzyszącym mu tekście, który w sztuce rysunku satyrycznego jest częstokroć niezbędny do zrozumienia kontekstu przedstawionej sytuacji. Do najważniejszych tytułów rodzimych zaliczyć można ukazujące się w XIX i na początku XX w., m. in.: „Kolce”, „Liberum Veto”, „Bocian”, „Różgi”, „Chochlik”, „Djabeł”, „Pędzel”, „Szczutek”, „Sowizdrzał”, „Pokrzywy”, „Maciek”, „Kocynder”, „Szopka”, „Wróble na dachu”, „Cyrulik Warszawski” a szczególnie dwa czasopisma, które ukazywały się przed II wojną światową a po jej zakończeniu nastąpiła ich reaktywacja tj. „Mucha” i „Szpilki”. Wśród zagranicznych periodyków na uwagę zasługują: francuskie „La Baionette”, „Le Rire”, „Hara-Kiri”, niemieckie „Simplissimus”, „Fliegende Blätter”, „Lustige Blätter”, angielski „Punch” czy rosyjski „Krokodil”. Zbiory biblioteczne,



6. „Szpilki” 1951, nr 3

6. „Szpilki” 1951, issue 3

(Wszystkie obiekty i fotografie – własność Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego)

podobnie jak muzealia, pozyskiwane były i nadal są dla muzeum zarówno drogą zakupów, jak i licznych darów pochodzących nie tylko od osób prywatnych ale także od instytucji zewnętrznych, takich jak redakcje czasopism satyrycznych, wydawnictwa polskie i zagraniczne, a nawet przedstawicielstwa dyplomatyczne i instytucje kultury⁴⁰.

Muzeum Karykatury w Warszawie jest instytucją, która stanowi autorską koncepcją jej twórcy i wieloletniego kustosa Eryka Lipińskiego, i która efektywnie i twórczo wypełniła lukę w przestrzeni tradycyjnie rozumianych placówek muzealnych. Karykatura i rysunek satyryczny coraz częściej zyskują autonomię w przestrzeni twórczości plastycznej, a tym samym uznanie krytyki i klasycznie rozumianej historiografii artystycznej. Prawie 40 lat nieprzerwanego funkcjonowania tego muzeum oraz tworzenia jego bogatej kolekcji to ogromny wysiłek kilku już pokoleń muzealników włożony w poszerzanie krajobrazu polskiego życia artystycznego. Muzeum bowiem to nie tylko tradycyjnie rozumiana dokumentacja, ale też aspekt kulturotwórczy. Wiele inicjatyw muzealnych stanowiło i wciąż stanowi stymulujące impulsy twórcze w środowisku rysowników i karykaturzystów (konkursy, wystawy autorskie, przeglądy). Ponadto działalność muzeum obok rejestrowania i dokumentowania twórczości artystycznej skupionej wokół karykatury i satyry, to również przestrzeń wyrażania polemicznego i krytycznego stosunku artystów do zmieniającej się rzeczywistości. Kolekcja muzealna jest niezwykle interesującym źródłem dla badań o charakterze historycznym i socjologicznym, jest ona zatem nie tylko zbiorem prac plastycznych, ale też kroniką przemian społecznych, wydarzeń, postaw, wartkiego nurtu życia społecznego, której nieodzownym elementem jest słowo, kontekst oraz komentarz.

Streszczenie: Niniejszy artykuł prezentuje działalność oraz unikatową kolekcję Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie, jedynego muzeum w Polsce zajmującego się od 1978 r. gromadzeniem, dokumentowaniem i udostępnianiem polskich i zagranicznych dzieł w zakresie karykatury i rysunku satyrycznego. W artykule opisano genezę koncepcji muzeum, a także historię jego powstania, które bezpośrednio wiąże się z postacią wybitnego karykaturzysty, rysownika i publicysty Eryka Lipińskiego. Na podstawie analizy materiałów archiwalnych przedstawiono dzieje tworzenia kolekcji i pozyskiwania najważniejszych grup eksponatów. Opisano najcenniejsze dary na rzecz muzeum darczyńców indywidualnych oraz instytucji, a także znaczące zakupy dokonane przez muzeum. Wymieniono nazwiska wybitnych twórców polskich i zagranicznych, których prace znajdują się w kolekcji muzeum. Najwięcej miejsca poświęcono charakterystyce bogatej i wyjątkowej muzealnej kolekcji. Scharakteryzowany został

zbiór ponad 25 000 obiektów obejmujący prace stworzone przez wiele pokoleń artystów działających od XVIII do XXI w., reprezentujących różne nurty artystyczne i konwencje stylowe. W artykule położono nacisk na ukazanie różnorodności formalnej kolekcji, na którą, obok największego zbioru rysunków i grafik, składają się również plakaty, prace malarskie oraz rzeźba. Na tym tle przedstawiono również narracyjny charakter kolekcji muzealnej, dokumentującej zmiany formalne zachodzące w sztuce karykatury współczesnej oraz dwóch minionych wieków. Na końcu autor omówił bogaty zbiór książek i czasopism satyrycznych, które uzupełniają kolekcję muzeum i stanowią bezcenne źródło do badań nad historią karykatury i rysunku satyrycznego w Polsce i zagranicą. W podsumowaniu artykułu autor zwrócił uwagę na specyfikę zbiorów Muzeum Karykatury, które obok przedstawień plastycznych prezentują często także komentarz słowny rejestrujący ulotny i zmienny kontekst społeczno-polityczny.

Słowa kluczowe: Eryk Lipiński (1908–1991), kolekcja, Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, karykatura, rysunek satyryczny, dar dla muzeum.

Przypisy

- ¹ Eryk Lipiński (1908-1991) polski grafik, karykaturzysta, satyryk, ilustrator, twórca plakatów i scenografii. Studiował malarstwo, grafikę użytkową i scenografię na warszawskiej ASP w pracowniach prof. prof. Tadeusza Pruszkowskiego, Edmunda Bartłomiejczyka, Władysława Daszewskiego. Członek grupy artystycznej Czapka Frygijka. Jako rysownik debiutował w tygodniku „Pobudka” (1928). W 1935 r. wraz ze Zbigniewem Mitznerem założył tygodnik satyryczny „Szpilki”, którego był redaktorem naczelnym w latach 1935-1937 i po wojnie 1946-1953. Współpracował z wieloma czasopismami jako rysownik, ilustrator i grafik, były to m. in.: „Szpilki”, „Gazeta Warszawska”, „Express Wieczorny”, „Karuzela”, „Mucha”. Był inicjatorem, współorganizatorem i komisarzem I Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie (1966) oraz wielu ogólnopolskich wystaw rysunku satyrycznego i prezentacji karykatury polskiej za granicą. Był pomysłodawcą i założycielem: Muzeum Karykatury (1978), Stowarzyszenia Polskich Artystów Karykatury (1987). Por.: *Leksykon polskich artystów karykatury od 1945 do 2013*, G. Godziejewska (red.), Muzeum Karykatury, Warszawa, 2013, s. 110-111.
- ² E. Lipiński, *Muzeum Karykatury 1978-88*, w: J. Nicewicz-Kosińska, *Almanach satyry polskiej*, Muzeum Karykatury, Warszawa 1988, s. 2.
- ³ Lipiński zawarł więcej informacji na ten temat w swoich wspomnieniach, *ibidem*, s. 4.
- ⁴ *Ibidem*, s. 4.
- ⁵ *Ibidem*, s. 4.
- ⁶ Por.: S. Lorentz, *Pałac Prymasowski*, PWN, Warszawa 1982.
- ⁷ E. Lipiński, *Pamiętniki*, Wydawnictwo „Fakt”, Warszawa 1990, s. 154.
- ⁸ E. Lipiński, *Muzeum Karykatury...*, s. 4.
- ⁹ *Ibidem*, s. 4.
- ¹⁰ E. Lipiński, *Pamiętniki...*, s. 11.
- ¹¹ Kartoteka czasopism znajduje się obecnie w Dziale Naukowego Opracowywania Zbiorów Muzeum Karykatury. Por.: Eryk Lipiński, *Muzeum Karykatury...*, s. 2.
- ¹² *Ibidem*, s. 2.
- ¹³ W zbiorach archiwalnych Muzeum Karykatury znajdują się kopie pism przesłanych do artystów z podziękowaniami za przekazane rysunki. Pierwsze pismo nosi datę 15. 03. 1971 r. i skierowane jest do Roberta Lassalvy. Prace kolejnych artystów napływały do Eryka Lipińskiego przez cały rok 1971.
- ¹⁴ Romuald Gierasiński (1885-1956) – polski aktor i tancerz, jeden z najpopularniejszych aktorów kabaretowych dwudziestolecia międzywojennego. Występował w kabaretach „Qui pro Quo”, „Morskim Oku”, „Bandzie”, „Cyryliku Warszawskim”. Por.: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, PWN, Warszawa 1973, s. 905.
- ¹⁵ List z 24 kwietnia 1974 r., w którym Eryk Lipiński przesyła podziękowania za przekazane do przyszłej kolekcji muzeum prace. Dokument znajduje się w zbiorach archiwalnych Muzeum Karykatury.
- ¹⁶ W archiwaliach Muzeum Karykatury znajdują się pisma, które wysłał Eryk Lipiński z podziękowaniami do darczyńców w lutym i marcu 1980 roku.
- ¹⁷ List z 22 lutego 1980 r. znajdujący się w zbiorach archiwalnych Muzeum Karykatury.
- ¹⁸ Pismo z 10 października 1980 r. znajdujące się w zbiorach archiwalnych Muzeum Karykatury.
- ¹⁹ *Ogólnopolska Wystawa Satyry. Katalog wystawy*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1977.
- ²⁰ *Warszawa w karykaturze. Od Warsa i Sawy do Trasy Łazienkowskiej* [kat. wystawy], Muzeum Karykatury Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1980.
- ²¹ Listy do artystów wysyłane przez Eryka Lipińskiego, w których kustosz muzeum składa podziękowania artystom za cenne dary dla Muzeum Karykatury. Listy znajdują się w zbiorach archiwalnych Muzeum Karykatury.
- ²² Pismo z 13 stycznia 1981 r. wraz z załącznikiem znajdujące się w archiwaliach Muzeum Karykatury.
- ²³ Pismo z 29 stycznia 1983 r. przechowywane w zbiorach archiwalnych Muzeum Karykatury informujące o przekazaniu do zbiorów muzeum 8 lalek teatralnych z Szopki Noworocznej ofiarowanych przez Komitet PR i TV.
- ²⁴ Czasopismo „Szpilki” założone w 1935 r. ukazywało się do 1939 r. i po zakończeniu II wojny światowej od 1945 do 1994 roku. Programowo związane było ze środowiskiem lewicowym. Pierwszym redaktorem naczelnym czasopisma był Eryk Lipiński (1935-1937), funkcję tę pełnił również po wojnie (1946-1953). Por.: E. Lipiński, *Drzewo Szpilkowe*, Warszawa 1976, s. 10-12; O. Bergman, *Prawdziwa cnota krytyki się nie boi. Karykatura w czasopiśmie satyrycznych Drugiej Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012, s. 29.
- ²⁵ Pismo z 28 maja 1984 r., w którym Eryk Lipiński składa listowne podziękowania redaktorowi Witoldowi Fillerowi za cenny dar, który przekazała redakcja pisma.
- ²⁶ Protokół Komisji Zakupów nr 1/79 z 23 października 1979 r. dotyczący zakupów dla Muzeum Karykatury. Pismo znajduje się w zbiorach archiwalnych Muzeum Karykatury.
- ²⁷ Pismo z 23 października 1980 r. znajdujące się w zbiorach archiwalnych Muzeum Karykatury.
- ²⁸ Pismo z 22 czerwca 1983 r. znajdujące się w zbiorach Archiwalnych Muzeum Karykatury.
- ²⁹ Dokument z 21 lipca 1992 r. z ofertą Pani Serafiny Ferster oraz pismo z tego samego dnia, w którym dyrektor Marek Wojciech Chmurzyński składa podziękowania.
- ³⁰ Ważnym zbiorem są cykle rycin wybitnego angielskiego artysty Williama Hogartha, który wykorzystywał w swych dziełach na szeroką skalę satyrę, humor i ironię w celu piętnowania przywar społeczeństwa. Dwa cykle „Kariera Kurtyzany” („A Harlot's Progress”) i „Kariera Rozpustnika” („A Rake's Progress”) znajdujące się w zbiorach muzeum, rytowane przez Ernsta Ludwiga Riepenhausena w pełni ukazują zagadnienia społeczne, które interesowały tego angielskiego artystę.
- ³¹ W zbiorach Muzeum Karykatury znajduje się album litografii autorstwa P. Gavarniego *Masques et visages* wydany w 1858 r., który zawiera przedstawienia wielu typów postaci pochodzących z różnych klas i sfer społecznych ukazanych w karykaturalny sposób.
- ³² Ważnym dziełem datowanym na lata 40. XIX w., które w szeroko zakrojony sposób wykorzystuje karykaturę i satyrę jest album litografii z karykaturami politycznymi zatytułowany *Political H. B. Sketches* autorstwa Johna Doylea – karykaturzysty, grafika i rysownika angielskiego. Dzieło powstawało kilka lat, jego podstawą były w głównej mierze sesje i obrady Parlamentu Angielskiego z czasów Wielkich Reform Parlamentarnych. Doyle ukazywał parlamentarzystów w groteskowy sposób dodając każdej z portretowanych postaci subtelny dowcip uwydatniający jej cechy zewnętrzne lub charakter. Por.: [www. bl. uk/ collection-items/john-doyles-political-satires](http://www.bl.uk/collection-items/john-doyles-political-satires) [dostęp: 14. 03. 2016].

- ³³ W kolekcji znajdują się odbitki graficzne autorstwa Daniela Chodowieckiego, w których artysta wykorzystywał podstawowe narzędzia karykatury w kilkudziesięciu studiach postaci z 1794 r., w ilustracjach do *Don Kichota* Cervantesa (1779) czy ilustracjach do *Historii Clarissy Harlowe* autorstwa Samuela Richardsona.
- ³⁴ W zbiorach muzeum znajduje się książkowy projekt niepublikowanej dotąd historii rysunkowej wykonany w 1849 r. przez Artura Bartelsa zatytułowany *Pan Dorobkiewicz* prezentujący perypetie mężczyzny, który zdobywa duży majątek.
- ³⁵ H. Górską, E. Lipińskiego, *Z dziejów karykatury polskiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 125.
- ³⁶ O. Bergman, *Prawdziwa cnota...*, s. 32.
- ³⁷ *Ibidem*, s. 60-61.
- ³⁸ H. Górską, E. Lipińskiego, *Z dziejów karykatury...*, s. 250.
- ³⁹ *Maja i inne polskie karykaturzystki* [kat. wystawy], Muzeum Karykatury, Warszawa 1993, s. 3-4.
- ⁴⁰ Według dokumentów archiwalnych (pisma z roku 1971) kilka ambasad działających na terytorium Polski przekazało dary książkowe poświęcone karykaturze i rysunkowi satyrycznemu do zbiorów planowanego Muzeum Karykatury, były to m. in.: Ambasada Szwajcarii, Ambasada Republiki Bułgarskiej, Ambasada Republiki Wenezueli czy Ambasada Królestwa Grecji.

Bibliografia

- Almanach satyry polskiej*, J. Nicewicz-Kosińska (red.), Muzeum Karykatury, Warszawa 1988.
- Bergman O., *Prawdziwa cnota krytyki się nie boi. Karykatura w czasopiśmie satyrycznych Drugiej Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012.
- Czasy Wojen i Pokoju. Karykatura polska 1914-1939*, Muzeum Karykatury, Warszawa 2004.
- Eryk Lipiński (1908-1991). Satyra i humor*, Muzeum Karykatury, Warszawa 2008.
- Górską H., Lipiński E., *Z dziejów karykatury polskiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Leksykon polskich artystów karykatury od 1945 do 2013*, G. Godziejewska (red.), Muzeum Karykatury, Warszawa 2013.
- Lipiński E., *Drzewo Szpilkowe*, „Czytelnik”, Warszawa 1976.
- Lipiński E., *Pamiętniki*, „Fakt”, Warszawa 1990.
- II Ogólnopolska Wystawa Satyry. Katalog wystawy*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1977.
- Smaczki i zapachy PRL-u. Karykatura z lat 1944-1989*, Muzeum Karykatury, Warszawa 2008.
- Sztuka karykatury okresu Młodej Polski 1890-1918*, Muzeum Karykatury, Warszawa 2003.
- Warszawa 1939-1944. Satyra konspiracyjna oraz okupacyjna rzeczywistość w rysunkach polskich grafików*, Muzeum Karykatury, Warszawa 2012.
- Warszawa w karykaturze. Od Warsa i Sawy do Trasy Łazienkowskiej*, Muzeum Karykatury Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1980.

Piotr Kułak

Historyk sztuki, muzealnik, absolwent Instytutu Historii Sztuki UW; adiunkt w Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego; współautor wystaw oraz katalogów poświęconych karykaturze i rysunkowi satyrycznemu.

Word count: 5 261; **Tables:** -; **Figures:** 6; **References:** 40

Received: 06. 2016; **Reviewed:** 06. 2016; **Accepted:** 06. 2016; **Published:** 07. 2016

DOI: 10.5604/04641086.1210347

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o. o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Kułak P.; KOLEKCJA MUZEUM KARYKATURY IM. ERYKA LIPIŃSKIEGO W WARSZAWIE. *Muz.*, 2016(57): 122-131

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

DZIEDZICTWO OPowieŚCI Z DYMKIEM. PLANY I REALNE SZANSE UTWORZENIA W POLSCE MUZEUM KOMIKSU¹

THE HERITAGE OF STORIES WITH SPEECH BALLOONS. PLANS AND CHANCES TO ESTABLISH A MUSEUM OF COMICS IN POLAND

Paweł Panic

Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

Abstract: This article is devoted to the plans to establish a museum of comics in Poland. The first part presents a list of museum institutions dealing with the art of comics which exist or used to exist in other countries. At the beginning the focus is on French-speaking countries. It is then shifted to the Anglosphere, with some examples from the USA and one from the UK. These reflections on foreign museums are an attempt to determine the way for Polish museums to follow.

In Poland there are plans to open a museum of comics based on the collection of Wojciech Jama; the collector himself is doing his best to implement this idea. Further sections of the article present his vision of this museum, as well as the cities which are being considered to host such an establishment. The article concludes by assessing the realistic chances of establishing and sustaining a museum of comics in our country.

Keywords: comics, museum of comics, English museums, French museums, American museums, Wojciech Jama.

Sztuka komiksu ma na świecie ugruntowaną pozycję. Już dawno przestała być utożsamiana z infantylnymi opowieściami dla dzieci, a stała się pełnoprawnym medium wyrazu artystycznego. Mając świadomość, że film i komiks zyskały na popularności i zaczęły się dynamicznie rozwijać w podobnym okresie przełomu XIX i XX w., wydaje się jednak, że nobilitacja komiksu nastąpiła dosyć późno.

Od powieści graficznych Willa Eisnera, przez *Mausa* Arta Spiegelmana, aż po głośne dzieła Marjane Satrapi – komiksy poruszające tematykę społeczną i polityczną przebijają się do masowej świadomości. W Polsce ten stan rzeczy doskonale obrazuje fakt, że recenzje opowieści obrazkowych stanowią stały element prasowych rubryk kulturalnych.



1. Wnętrze Belgijskiego Centrum Komiksu

1. Interior of the Belgian Comic Strip Centre

Komiks ma swoją historię, twórców i kamienie milowe. W związku z tym nie dziwi fakt, że próbuje się zachować to dziedzictwo przez tworzenie instytucji muzealnych poświęconych wspomnianemu medium. Jakiś czas temu pojawiła się inicjatywa powołania muzeum komiksu również w Polsce. Czy patrząc przez pryzmat dosyć skromnego grona odbiorców tej sztuki w naszym kraju, tego typu inicjatywa ma szansę powodzenia?

Muzea komiksu na świecie

Aby uświadomić sobie czym będzie, lub raczej czym może być muzeum komiksu, warto przyrzeć się już istniejącym placówkom tego typu. Na świecie jest wiele placówek, które można by określić mianem muzeum komiksu. Co prawda wiele z nich nosi to miano nieco na wyrost, a charakter prezentowanych w nich zbiorów nie zawsze jest *stricto* komiksowy, niemniej znajduje się wśród nich kilka instytucji, które dla planowanego polskiego muzeum komiksu mogą stanowić doskonały wzorzec do naśladowania.

Frankofońskie muzea komiksu

Pierwszym z nich jest bez wątpienia Belgijskie Centrum Komiksu. Mieści się ono w sercu Brukseli, w pochodzącym

z 1906 r. budynku projektu Victora Horta. Centrum zostało oficjalnie otwarte w dniu 6 października 1989 r. i uchodzi za pierwsze muzeum komiksu na świecie². Na wystawie stałej prezentowana jest historia europejskiego komiksu – od jego początków aż po czasy współczesne. Z komiksem europejskim utożsamiany jest przede wszystkim komiks frankofoński, zatem stolica Belgii wydawała się naturalnym miejscem dla powstania takiej instytucji. Ważne miejsce zajmuje w niej twórczość Hergégo – autora postaci Tintina i zarazem najważniejszego belgijskiego twórcy komiksowego. Poświęcono mu oddzielną wystawę stałą, podobnie resztą jak Pierre’owi Cullifordowi (znany jako Peyo), twórcy Smerfów. Wystawy czasowe w muzeum to ogólna prezentacja komiksów i artystów z różnych krajów oraz pojedynczych komiksów i autorów, którzy wywarli znaczny wpływ na to medium. Ponadto w Belgijskim Centrum Komiksu znajduje się galeria, w której pokazywany jest ogromny zbiór oryginalnych plansz komiksowych oraz doskonale wyposażona biblioteka. Centre Belge de la Bande Dessinée, bo tak brzmi oryginalna nazwa przedstawianego miejsca, stanowi doskonałe wprowadzenie do świata komiksu.

Warto wspomnieć również o całkiem nowej inicjatywie, jaką jest Muzeum Hergégo w Louvain-la-Neuve, wspomnianego wyżej twórcy przygód Tintina. Otwarte 2 czerwca 2009 r. imponuje swoją formą, w której architekt



2. Fragment ekspozycji Belgijskiego Centrum Komiksu – miejsce pracy twórcy komiksów

2. Section of an exhibition at the Belgian Comic Strip Centre – workplace of comic strips' creators

Christian de Portzamparc starał się nawiązać do stylu ilustracji Hergégo. Belgijski rysownik słynął ze stosowania techniki *ligne claire* (czystej linii), charakteryzującej się prostym, pozbawionym cieniowania rysunkiem i ograniczoną paletą barw. Tę prostotę można dostrzec w bryle muzeum. Co istotne, twórcą terminu *ligne claire* jest holenderski rysownik Joost Swarte³. Artysta uchodzi również za jednego z mistrzów tego stylu. Nie powinno w związku z tym dziwić, że to jemu powierzono misję stworzenia scenografii wewnątrz budynku. Musée Hergé (francuska nazwa muzeum) jest muzeum kompletnym. Bryła, wnętrza, ekspozycja – te trzy elementy idealnie współgrają, stając się prawdziwym pomnikiem największego belgijskiego twórcy komiksu.

Komiks frankofoński to oczywiście nie tylko Belgia, ale również Francja. Ten drugi kraj, mimo że bez wątpienia stanowi najważniejszy punkt na mapie europejskiego komiksu, dosyć późno doczekał się adekwatnej instytucji muzealnej. Powstała ona w mieście Angoulême, w którym od 1974 r. odbywa się Międzynarodowy Festiwal Komiksu. Nie będzie zbyt przesadą stwierdzenie, że Angoulême jest tym dla komiksu, czym Cannes dla filmu. Pomimo tak długiej festiwalowej historii dopiero w 2008 r. powstał tutaj kompleks o nazwie Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (CIBDI) – (Miasto międzynarodowego komiksu i ilustracji), w którego skład wchodzi 3 budynki mieszczące

bibliotekę, księgarnię, kino, rezydencję dla artystów, restaurację i właśnie muzeum.

Na liczącej 1300 m² ekspozycji zaprezentowano kompletną historię francuskiego i amerykańskiego komiksu. Na wystawie stałej umieszczono ponad 400 oryginalnych prac, stare wydania komiksów, materiały reklamowe, zabawki oraz fragmenty filmów. Paski, plansze i szkice komiksowe składają się na liczącą 12 000 elementów kolekcję. Dzięki tak imponującym zbiorom co 4 miesiące można dokonywać kompletnej wymiany prezentowanych oryginałów, które następnie trafiają do magazynu na 4 lata. Z jednej strony zapewnia to ochronę cennych zbiorów przed szkodliwym działaniem czynników zewnętrznych, a z drugiej sprawia, że francuskie muzeum ma nową ekspozycję aż trzy razy w roku⁴. CIBDI bez wątpienia stanowi przedsięwzięcie na miarę kraju z tak bogatym dorobkiem komiksowym, jak Francja. Prostota i wyrazistość ekspozycji muzealnej, która jest ważną częścią Miasta komiksu i ilustracji stanowią cenną inspirację dla osób i instytucji, które chciałyby powołać do życia polskie muzeum komiksu.

Muzea komiksu w Europie to nie tylko Belgia i Francja. Swoich placówek doczekały się również Wielka Brytania, Irlandia, Holandia i Włochy. Wiele muzeów komiksu to jednak inicjatywy niszowe, którym daleko do rozmachu Belgijskiego Centrum Komiksu czy opisanego wyżej francuskiej placówki.

Anglosaskie muzea komiksu

Stany Zjednoczone są ojczyzną opowieści obrazkowych, zatem wydawać by się mogło, że muzea komiksu są powszechnym widokiem w krajobrazie tego kraju. Zanim przyjrzymy się bliżej kilku z nich, należy podkreślić, że w nazwie tego typu placówek często występuje słowo „cartoon”, które w naszym kraju powszechnie utożsamia się z telewizyjnymi kreskówkami, a w słownikach często występuje jako synonim słowa komiks. W interesującym nas przypadku jego znaczenie jest jednak nieco inne. Stykając się z terminem „cartoon” zazwyczaj będziemy mieli do czynienia z rysunkiem, głównie humorystycznym, występującym w gazetach bądź czasopismach i będącym symbolem, satyrą lub karykaturą pewnych wydarzeń, tematów, osób bądź popularnych zainteresowań⁵. Najbliżej zatem temu terminowi do rysunku satyrycznego. Z uwagi na pokrewieństwo obu dziedzin sztuki jest to w zupełności zrozumiałe. W Polsce nie powinno nikogo dziwić, jeśli w muzeum komiksu pojawią się również artyści kojarzeni z rysunkiem satyrycznym, niejednokrotnie rozszerzający swoją działalność artystyczną również na opowieści obrazkowe.

Jednym z najstarszych amerykańskich muzeów, w których pojawiły się zbiory komiksowe było założone w 1974 r. Museum of Cartoon Art. Jego pomysłodawcą to Mort Walker, twórca komiksowy znany przede wszystkim z humorystycznej serii *Beetle Bailey*. Museum of Cartoon Art wielokrotnie zmieniało swoją siedzibę. Pierwotnie zlokalizowano je w Stamford w stanie Connecticut, następnie przeniesiono do Greenwich w tym samym stanie, w końcu na dłużej „zapuściło korzenie” w Port Chester w stanie Nowy Jork. W 1992 r. muzeum przeniesiono do Boca Raton na Florydzie. Równocześnie ze zmianą lokalizacji zmieniła się również nazwa instytucji na National Cartoon Museum. Już w 1996 r. zmieniono ją jednak na International Museum of Cartoon Art. Niestety, prywatne muzeum borykało się z problemami finansowymi i w 2002 r. zostało ostatecznie zamknięte. W 2008 r. cała kolekcja Morta Walkera została włączona do zbiorów bibliotecznych Uniwersytetu Stanowego w Ohio, konkretnie do Billy Ireland Cartoon Library & Museum⁶. W zbiorach Museum of Cartoon Art znajdowało się ok. 200 tysięcy oryginalnych rysunków, 20 tysięcy tomów komiksów, a także 1000 godzin materiałów filmowych. Przy braku funduszy nawet tak bogate zbiory nie uchroniły placówki przed zamknięciem.

Wydaje się, że rynek amerykański nie jest przyjaznym miejscem dla muzeów mających w nazwie słowo „cartoon”. Może zatem jedyną szansą pozostaje zepchnięcie humorystycznego, prasowego dziedzictwa komiksu na dalszy plan i skupienie się na bardziej wyrafinowanych przykładach sztuki sekwencyjnej? Na razie ciężko odpowiedzieć na to pytanie, bowiem w świadomości założycieli tego typu instytucji terminy „comic” i „cartoon” uchodzą za nierozdzielnie ze sobą związane.

Na tle innych amerykańskich inicjatyw związanych z muzeami komiksu wyróżnia się projekt nazwany Museum of Comic and Cartoon Art (MoCCA). Aktualnie jest to artystyczna organizacja *non-profit*, której działalność koncentruje się wokół komiksu. MoCCA zostało założone przez Lawrence’a Kleina w październiku 2001 roku. Organizacja

miała wówczas swoją fizyczną siedzibę w Nowym Jorku i była faktycznie muzeum komiksu, jednak na skutek problemów z funduszami musiała ją opuścić w lipcu 2012 roku. W sierpniu tegoż roku przeniosła się do budynku Stowarzyszenia Ilustratorów (Society of Illustrators). Pomimo kłopotów i związanej z nimi relokacji twórcy muzeum nie zrezygnowali ze swoich ambicji.

Za główny cel istnienia Museum of Comic and Cartoon Art przyjęta została edukacja społeczeństwa w dziedzinie komiksu i sztuki „cartoonu”, technik ich tworzenia, a także tego, co mogą powiedzieć nam o czasach, w których powstały i jak oddano w nich realia historyczne⁷. Trzeba przyznać, że jest to zadanie niezwykle ambitne i jeśli tylko zostanie kiedyś zrealizowane, to może stanowić cenny przykład dla polskiego muzeum komiksu. I to nie tylko pod względem organizacji, ale również projektu. W 2010 r., jeszcze przed przeniesieniem MoCCA do siedziby Stowarzyszenia Ilustratorów, wspólnie z portalem suckerPUNCH zorganizowany został konkurs na projekt architektoniczny planowanego muzeum⁸. W świetle rozważań dotyczących powstania polskiego muzeum komiksu było to wydarzenie tym istotniejsze, że wśród wyróżnionych prac znalazło się dzieło wykonane w Gliwicach przez Jerome’a Glairouxa. Jak widać, również w naszym kraju powstają nowatorskie projekty próbujące wyjść naprzeciw oczekiwaniom, jakie spełniać musi budynek, w którym miałyby powstać muzeum komiksu.

Innym ciekawym projektem było Words & Pictures Museum of Fine Sequential Art, które powołano w 1990 r., a dwa lata później otwarto dla zwiedzających w Northampton, w stanie Massachusetts. Ufundował je Kevin B. Eastman, popularny rysownik i scenarzysta, znany przede wszystkim jako współtwórca Wojowniczych Żółwi Ninja. Już w 1995 r. muzeum zmieniło swoją siedzibę, a w 1997 r. zaczęło borykać się z problemami finansowymi. Instytucję zamknięto w 1999 roku. Oficjalnie zmieniła ona nazwę na Virtual Words & Pictures Museum i przeniosła swoją działalność do internetu⁹. W tej chwili jednak i na tym polu muzeum jest nieaktywne, jego strona bowiem nie była aktualizowana od 2002 roku. Mimo hojnego fundatora i obiecującego startu tego typu placówce niełatwo było przetrwać nawet w Stanach Zjednoczonych, ojczyźnie historii obrazkowych. Krótki żywot wirtualnej inkarnacji wspomnianego muzeum jest z kolei dowodem na to, że tego typu inicjatywa w USA nie sprawdza się w dłuższej perspektywie czasowej.

Ale Stany Zjednoczone Ameryki to nie tylko nieudane próby stworzenia muzeum komiksu. Oczywiście powyższe przykłady są znamienne, jednak nie można ich traktować jako jedynej drogi, na którą wcześniej, czy później zbacza każda inicjatywa powołania instytucji poświęconej zachowaniu i prezentowaniu komiksowego dorobku amerykańskich twórców. Pozytywny przykład stanowi Charles M. Schulz Museum and Research Center – muzeum biograficzne poświęcone Charlesowi Schulzowi – autorowi, któremu ludzkość zawdzięcza *Fistaszki*. Seria ta jest jednym z najpopularniejszych komiksów świata, prawdziwą popkulturową marką, która przyniosła swojemu twórcy ponad miliard dolarów zysku. Nie powinno zatem dziwić, że majątek Schulza mógł przysłużyć się powstaniu po jego śmierci godnej go placówki. Charles M. Schulz Museum



3. Przewodnik przebrany za Tintina oprowadza dzieci po Belgijskim Centrum Komiksu

3. Guide dressed as Tintin showing children around the Belgian Comic Strip Centre

and Research Center kosztowało 8 milionów dolarów i te pieniądze bez wątpienia przyczyniły się do sukcesu tego miejsca¹⁰. Zostało ono otwarte w Santa Rosa w stanie Kalifornia w 2002 roku.

Słowo „cartoon”, powszechne w przypadku zaprezentowanych wyżej placówek, pojawia się również w nazwie jednej z europejskich placówek muzealnych – londyńskim The Cartoon Museum. W swoim charakterze jest to instytucja zbliżona do amerykańskich. Należy jednak podkreślić, że największy nacisk położono w niej właśnie na termin „cartoon”, skupiając się na brytyjskiej ilustracji prasowej, karykaturze oraz animacji. Brytyjski rysunek polityczny i społeczny prezentowany jest od czasów Williama Hogartha, poprzez okres wiktoriański aż do współczesności. Ekspozycja obejmuje zatem czasy przed narodzinami współczesnego komiksu i ze zrozumiałych względów dominują na niej nazwiska kojarzone przede wszystkim z rysunkiem prasowym. Należy zaznaczyć, że prezentowane są na niej również oryginalne prace najważniejszych brytyjskich twórców komiksowych, takich jak David Law, David Lloyd czy Dave Gibbons. Prężna działalność i bogate zbiory sprawiają, iż londyńska placówka może być inspiracją dla polskiego muzeum komiksu, ale jednak tylko w niewielkim stopniu, bowiem w naszym kraju istnieje już instytucja muzealna, której zbiory i charakter są najbardziej zbliżone do The Cartoon Museum. To warszawskie Muzeum Karykatury¹¹.

Muzeum komiksu w Polsce

Od lat starania o powołanie w naszym kraju muzeum komiksu prowadzi Wojciech Jama. Jego wysiłki przyniosą realne efekty i wydaje się, że jeśli kiedyś wspomniana instytucja doczeka się realizacji, to wkład tego rzeszowskiego kolekcjonera będzie miał w całym przedsięwzięciu kluczowe znaczenie. Warto nadmienić, że Wojciechowi Jamie zawdzięczamy powstanie w Rzeszowie Muzeum Dobranocek.

Kolekcjoner kontra rzeczywistość, czyli wizja muzeum komiksu

Aktualnie swoje plany otwarcia muzeum komiksu Wojciech Jama prezentuje na specjalnie w tym celu przygotowanej stronie internetowej oraz stosownym *fanpage'u* w serwisie społecznościowym Facebook. Strona internetowa opatrzona jest nagłówkiem „Muzeum komiksu w...”, jednoznacznie akcentującym fakt, że cały czas trwają poszukiwania miasta, które przyczerpie tego typu placówkę¹². Zarówno na stronie, jak i na *fanpage'u* Jama wyraźnie daje do zrozumienia, że zależy mu na instytucji muzealnej z prawdziwego zdarzenia. Stwierdza wprost: *Nie zgodzę się na żadne półśrodki, żadne instytucje kultury pod nazwą „Muzeum komiksu”, żadne stałe wystawy np. w Domu Kultury, żadne działy w jakimś istniejącym Muzeum bądź*



4. Fragment kolekcji Wojciecha Jamy – figurki bohaterów komiksowych

4. Section of Wojciech Jama's collection – figures of characters of comic series

*Bibliotece, z myślą o tym, że być może kiedyś przetrze się to w Muzeum. Mówię tylko i wyłącznie o autonomicznej instytucji muzealnej... Muzeum Komiksu w...*¹³. Z jego oświadczenia przebija troska zarówno o dobro polskiej sztuki komiksu, jak i prywatnych zbiorów. Kolekcjoner szuka dla nich miejsca, ale nie odda ich bezwarunkowo – przede wszystkim nie ma mowy o darowiźnie, lecz o depozycie. Jego intencje są jasne. Oferuje bogatą kolekcję i pragnie, aby na jej podstawie powstało muzeum komiksu, które będzie godne tej, nadal niedocenianej, sztuki. Szuka partnerów zarówno w samorządach, jak i biznesie, ale muszą to być partnerzy, którzy potraktują komiks poważnie, a nie będą sprowadzać go do roli prostej rozrywki dla najmłodszych. Jama nie chce – po doświadczeniach z Muzeum Dobranocek, które miało być placówką zarówno dla dorosłych, jak i dzieci, a ostatecznie swoją ofertę skierowało wyłącznie do tej drugiej grupy zwiedzających – aby podobny los spotkał muzeum komiksu.

Z czym do gablot, czyli zbiory muzeum komiksu

Wiemy już, czego chce Wojciech Jama. Teraz zobaczymy, co daje od siebie. Jak sam stwierdza: *Komiks to moja najstarsza i najkonsekwentniej rozwijana część zbiorów. Muzeum Dobranocek „wypączkowało” ze zbiorów związanych z komiksem [...]*¹⁴. Oto ich krótki przegląd, uwzględniający nazwy folderów występujących w zakładce „Zdjęcia” na facebookowym *fanpage’u* Muzeum Komiksu¹⁵.

- Karty telefoniczne – mnóstwo kart telefonicznych, głównie z Niemiec, na których prezentowani są zarówno bohaterowie komiksu amerykańskiego, jak i europejskiego.
- Programy teatralne – to kilka wizerunków programów teatralnych z ilustracjami mistrzów polskiego komiksu: Janusza Christy, Papcia Chmiela, Bohdana Butenki oraz Zbigniewa Jujki.
- Kartki pocztowe – zaprezentowano tutaj kilkanaście kart pocztowych z bohaterami polskich komiksów. Co istotne, wiele z nich pochodzi z serii *Bohaterowie opowieści obrazkowych*, która powstała na podstawie zbiorów Wojciecha Jamy.
- Kalendarze – głównie polskie, ale jest też kilka z Czech.

- Kapitan Kloss – w tym folderze umieszczono fotografie eksponatów związanych ze wspomnianym bohaterem. Dominują karty pocztowe z agentem J-23, aczkolwiek pojawiają się również oryginalne plansze komiksowe.

- Puszki i pudełka – to wszelkie możliwe opakowania z komiksowymi bohaterami – od metalowych puszek na ciastka, przez kartonowe opakowania zbiorcze po wafelach, aż po pudełka z plastrami.

- Komiks w służbie reklamy – niezwykle interesujący folder z komiksowymi reklamami, zawierający m.in. przedwojenne reklamy prasowe pasty Colgate.

- Filatelistyka – to oczywiście znaczki pocztowe oraz przykłady stempli pocztowych z wizerunkami bohaterów komiksowych.

To tylko niektóre z zaprezentowanych przez Jamę eksponatów, które miałyby się pojawić w planowanym muzeum. W jego kolekcji obok naprawdę cennych zbiorów, takich jak choćby komiksowe reklamy z przedwojennej prasy, pojawiają się całkiem współczesne gadzety. Zresztą sam zainteresowany ma tego świadomość i zauważa, że jego zbiorów nie można oceniać pod względem liczebności: *Przecież jedną sztuką jest np. numer czasopisma „Świat Młodych” i oryginalna plansza autorstwa Tadeusza Baranowskiego czy Janusza Christy. Jak można to porównywać?*¹⁶. Oczywiście pokazane w serwisie społecznościowym zdjęcia to tylko wycinek jego bogatej kolekcji i nie można wykluczyć, że kryje ona jeszcze mnóstwo wartościowych zbiorów.

Komiks wychodzi na miasto, czyli lokalizacja muzeum komiksu

Wojciech Jama szuka odpowiedniej lokalizacji dla swojej kolekcji. I nie chodzi tutaj tylko o budynek, ale przede wszystkim o miasto. W tym celu rozmawia z samorządami. Propozycję przekazania w depozyt swoich „okołokomiksowych” zbiorów wysłał do władz kilku dużych miast wojewódzkich, zawsze otrzymując odpowiedź odmowną, tłumaczoną w większości przypadków brakiem funduszy¹⁷. Miasta, które poniżej zaproponowałem z pewnością znalazły się na liście Jamy. Władze samorządowe jednak się



5. Fragment kolekcji Wojciecha Jamy – plansze z komiksu *Kapitan Kloss – Ostatnia szansa*

5. Section of Wojciech Jama's collection – panels from the comic strip *Kapitan Kloss – Ostatnia szansa* (*Captain Kloss: The Last Chance*)

zmieniają, a fundusze potrafią się nagle pojawić tam, gdzie jeszcze niedawno ich nie było. Czasami pomaga zmiana koncepcji, innym razem lekkie złagodzenie ostrych kryteriów, a niekiedy po prostu zwyczajny upór, który w wielu przypadkach naprawdę skutkuje.

Pierwsze typowane miasto, które wskaże każdy miłośnik komiksu w naszym kraju, to Łódź. Od 1991 r. odbywa się tu największy w Polsce festiwal miłośników opowieści obrazkowych. Również dla Wojciecha Jamy była to lokalizacja, którą brał pod uwagę w pierwszej kolejności: *Łódź była dla mnie pierwszym i oczywistym miejscem, o którym pomyślałem z racji wieloletnich tradycji Festiwalu Komiksu. Oficjalnie, pisemnie zwróciłem się z taką propozycją do władz miasta i... oficjalnie na piśmie otrzymałem odpowiedź odmowną. Byłem cokolwiek zaskoczony, gdyż z ust pani prezydent, podczas otwarcia Centrum Komiksu słyszałem, iż będzie starała się w przyszłości utworzyć w Łodzi Muzeum Komiksu*¹⁸. Wspomniane Łódzkie Centrum Komiksu zostało otwarte w 2013 r. przy ul. Piotrkowskiej. Znajduje się w nim czytelnia, księgarnia, antykwariat oraz galeria. Mieści się tutaj również biuro Międzynarodowego Festiwalu Komiksu i Gier (MFKiG), które wcześniej zlokalizowane było w Łódzkim Domu Kultury, przez lata nierozzerwalnie związanym z tą imprezą. Centrum Komiksu z muzeum nie ma nic wspólnego, ale jako placówka promująca komiks

i animująca wszelkie dotyczące go wydarzenia, które mają miejsce w Łodzi, jest dla takiej instytucji naturalnym partnerem. Zresztą Adam Radoń, szef stowarzyszenia twórców „Contour”, które mieści się w Centrum Komiksu i od lat organizator MFKiG, już w 2012 r. mówił, że kierowana przez niego organizacja chce stworzyć pierwsze w Polsce muzeum komiksu¹⁹. Możliwe, że w przyszłości władze Łodzi będą chciały utworzyć muzeum komiksu samodzielnie, bez udziału w tym przedsięwzięciu Wojciecha Jamy i jego kolekcji.

Drugi trop to Poznań. W Bibliotece Uniwersyteckiej znajduje się największy w kraju zbiór komiksów i książek poświęconych temu medium. Ponadto w miejscu tym działa Instytut Kultury Popularnej, który – wspólnie ze wspomnianą biblioteką – wydaje „Zeszyty Komiksowe”, jedyne w Polsce czasopismo naukowe zajmujące się komiksem. Można zatem śmiało stwierdzić, że jeśli chodzi o zaplecze naukowo-badawcze Poznań jest na komiksowej mapie Polski jednym z najjaśniejszych punktów, także ze względu na Międzynarodowy Festiwal Kultury Komiksowej Ligatura, który od 2009 r. jest organizowany właśnie w tym mieście.

Jeśli już bierzemy pod uwagę komiksowe zbiory biblioteczne, to wypada wymienić Gdańsk i jego Pracownię Komiksową działającą przy Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Josepha Conrada (WiMBP). Również to miasto ma swój festiwal komiksu. Bałtycki Festiwal Komiksu, bo o nim mowa,

odbywa się cyklicznie od 2008 r., a wśród jego organizatorów znajduje się m.in. właśnie WiMBP.

Trzeci ośrodek, który posiada bogate komiksowe zbiory biblioteczne, to Kraków. W Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej mieści się Małopolskie Studio Komiksu (MKS), które bez wątplenia sprawia, że Kraków stanowi mocny typ, jeśli chodzi o ewentualną lokalizację muzeum komiksu. Dzięki tej inicjatywie miasto wróciło na komiksową mapę kraju²⁰. Przy MSK funkcjonuje Krakowskie Stowarzyszenie Komiksowe (KSK), które od 2011r. organizuje Krakowski Festiwal Komiksu i urządza cykliczne piątkowe spotkania z komiksem. We wrześniu br. przewodniczący Rady Miasta, Grzegorz Kośmider złożył interpelację w sprawie jego powołania²¹. Nie przesądza to jednak o utworzeniu takiej placówki, a sam zainteresowany tak tłumaczy swoje postępowanie: *Moją intencją było rozpoczęcie rozmowy na ten temat. Trzeba pomyśleć, czy ma to być osobne muzeum, część Muzeum Historycznego Miasta Krakowa czy ekspozycja w domu kultury [...]. Jednak mam na myśli przede wszystkim muzeum kameralne*²². Wiadomo, że z propozycją zwrócił się do niego Wojciech Jama. Wzmianka o domu kultury może sugerować, że kolekcjoner złagodził swoje oczekiwania, jednak bardziej prawdopodobne wydaje się, że w rozmowach z przewodniczącym Rady Miasta Jama rzucił jedynie propozycję, twarde warunki zostawiając na moment, kiedy jego sprawa dostanie zielone światło. Zagadnienia nie konsultowano jeszcze z Krakowskim Stowarzyszeniem Komiksowym ale jego przedstawiciel, Artur Wabik daje do zrozumienia, że w razie potrzeby KSK *jest gotowe do konsultacji środowiskowych i wsparcia merytorycznego rady miasta w tej sprawie*²³.

Oczywiście nikt nie mówi, że jedynymi miastami w Polsce, w których można zlokalizować muzeum komiksu są Łódź, Poznań, Gdańsk czy Kraków. Wymienione miejsca wydają się jednakże najbardziej prawdopodobne.

W przytoczonym już wywiadzie z 2012 r. Wojciech Jama wypowiedział bardzo istotne zdanie: *Dodam, że jeżeli okaże się niemożliwym utworzenie podobnego Muzeum w Polsce, to nie wykluczam ewentualności utworzenia takiej placówki poza granicami, a byłby to ogromny wstyd dla naszego kraju*²⁴. Taka deklaracja rzuca całkiem nowe światło na nasze rozważania i sprawia, że w kontekście kolekcji Wojciecha Jamy wcale nie musimy mówić o polskim muzeum komiksu. Z jego dalszych słów jasno wynika również, że nie chce stworzyć placówki skupiającej się tylko na krajowym komiksie: *Nie można ograniczać się wyłącznie do polskiego komiksu. Komiks w Polsce, pomimo wszelkich ograniczeń, nie rozwijał się w pustce*²⁵. Mając na uwadze charakter zgromadzonych przez niego zbiorów, takie stwierdzenie wcale nie dziwi. Na muzeum komiksu tylko i wyłącznie polskiego nie mamy zatem co liczyć. Jednocześnie niepokoi deklaracja Jamy o gotowości utworzenia tego typu instytucji gdzieś poza granicami naszego kraju. Pozostaje mieć nadzieję, że wariant zagraniczny nie będzie musiał być poważnie brany pod uwagę.

Realne szanse powstania i istnienia muzeum komiksu

Myśląc o powołaniu muzeum komiksu trzeba się zastanowić, dla kogo ono właściwie powinno być przeznaczone. Pierwszą grupą zainteresowanych wydają się być miłośnicy historii obrazkowych. Spoglądając na średnie nakłady wydawanych w naszym kraju komiksów, liczbę zagorzałych fanów tego medium można określić na około 1 000 osób. To grupa zbyt skromna, aby specjalnie dla niej powoływać osobną instytucję.

Miłośnikami komiksów są również wielbiciele superbohaterów oraz czytelnicy mangi. Są to jednak środowiska bardzo hermetyczne, które w większości przypadków nie



6. Fragment kolekcji Wojciecha Jamy – matryca i paski komiksowe autorstwa Janusza Christy

6. Section of Wojciech Jama's collection – matrix and comic tiers by Janusz Christa

(Fot. 1-3 – P. Panic; 4-6 – W. Jama)

są otwarte na dzieła komiksowe spoza swojego kręgu zainteresowań. Oczywiście i od tych reguł istnieją wyjątki, a miłośnicy historii obrazkowych sięgają również po amerykańskie opowieści o herosach oraz komiks japoński, ale mówimy w tym przypadku o grupach, które skupiają się tylko na wybranej tematyce (jednocześnie nie ograniczając jej do komiksów, ale sięgając też po filmy, seriale i rozmaite gadzety). Wydaje się, że tego typu pasjonaci raczej nie będą zainteresowani muzeum opartym na kolekcji, w której dominują polskie i europejskie akcenty (a takie wrażenie sprawiają zbiory Wojciecha Jamy).

Kolejna grupa, z której – zwłaszcza według urzędników – będzie wywodził się typowy zwiedzający muzeum komiksu, to dzieci. Najmłodszy polubił Muzeum Dobranocek, więc czemu nie mieliby polubić Muzeum Komiksu? W kolekcji Jamy z pewnością znajduje się mnóstwo przedmiotów, które stanowią dla nich będą nie lada atrakcją. I mimo że on sam jasno daje do zrozumienia, że nie chce, aby komiks był utożsamiany tylko z rozrywką dla dzieci, a muzeum, o którego utworzenie zabiega, powinno w równym stopniu przyciągać dorosłych, to nie ulega wątpliwości, iż to właśnie najmłodszy mogą być jedyną szansą na powstanie tego typu instytucji. Ważne jednak, aby jej przez to nie zinfantylizowano. Doskonałym przykładem, jak można pogodzić poważne muzeum dla dorosłych z miejscem atrakcyjnym dla najmłodszych jest przedstawione wyżej Belgijskie

Centrum Komiksu, w którym oprócz rzeczowej wystawy stałej, prezentacji oryginalnych plansz i doskonale zaopatrzonej czytelnicy, przygotowano również wiele atrakcji dla najmłodszych.

Pomysłów na muzeum komiksu jest mnóstwo, a wśród wymienionych w pierwszej części pracy placówek zagranicznych odnaleźć można zarówno wzory warte naśladowania, jak i przykłady ścieżek, którymi nie należy podążać. Najważniejsze, aby nie ograniczać się tylko do prezentacji zbiorów i stworzyć miejsce, które będzie stale przyciągać zwiedzających. Miejsce, które nie tylko zgromadzi i udostępni pamiętki związane z komiksem oraz oryginalne plansze, ale pozwoli gościom zrozumieć czym jest komiks, przedstawi jego historię, pokaże na czym polega narracja komiksowa i co tak naprawdę świadczy o wyjątkowości tego medium.

Dorobek polskich artystów, prężna działalność krajowych wydawnictw, systematyczna nobilitacja samych opowieści obrazkowych – wszystkie te czynniki sprzyjają powołaniu w Polsce muzeum komiksu. Dodając do nich obserwowany od kilku lat „muzealny boom”, kwestia jego powstania jest raczej przesądzona. Pozostaje zatem uzbroić się w cierpliwość, a następnie trzymać kciuki, aby polskie muzeum komiksu podążyło szlakiem wytyczonym przez europejskie instytucje tego typu i nigdy nie podzieliło losu ich amerykańskich odpowiedników.

Streszczenie: Artykuł poświęcony jest planom powołania w Polsce muzeum komiksu. W pierwszej części przedstawione zostały placówki muzealne zajmujące się sztuką komiksu, które istnieją bądź istniały w innych krajach. Na początku uwaga skupiona została na krajach frankofońskich. Następnie zajęto się muzeami anglosaskimi, prezentując kilka przykładów amerykańskich i jeden z Wielkiej Brytanii. Rozważania nad zagranicznymi muzeami stanowią próbę wskazania drogi, którą mogłyby podążać polskie muzeum komiksu.

W Polsce są plany otwarcia muzeum komiksu na bazie kolekcji Wojciecha Jamy, a sam zainteresowany podejmuje wiele starań mających na celu realizację tego pomysłu. W kolejnych częściach artykułu przedstawiono jego wizję muzeum, zbiory, a także brane pod uwagę miasta, w których tego typu placówka mogłaby funkcjonować. Podsumowanie artykułu stanowi ocena realnych szans powstania i istnienia w naszym kraju muzeum komiksu.

Słowa kluczowe: komiks, muzeum komiksu, muzea anglosaskie, muzea frankofońskie, muzea amerykańskie, Wojciech Jama.

Przypisy

- ¹ Niniejszy artykuł stanowi skróconą wersję pracy dyplomowej przygotowanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Świącha w ramach Podyplomowego Studium Muzeologicznego UJ.
- ² Przywołane w dalszej części pracy instytucje amerykańskie są co prawda starsze, ale ich zakres tematyczny wykracza poza medium komiksu. Równorzędną część ich zbiorów stanowią ilustracje prasowe, a często także materiały związane z filmami animowanymi. Nie można zatem uznawać ich za muzea tylko i wyłącznie komiksu.
- ³ D. Pleban, *Investigating the Clear Line Style*, <http://comicfoundry.com/?p=1526> [dostęp: 26.06.2015].
- ⁴ <http://english.citebd.org/spip.php?article9> [dostęp: 05.12.2015].
- ⁵ <http://dictionary.reference.com/browse/cartoon> [dostęp: 02.12.2015].
- ⁶ Wspomniana instytucja powstała w 1977 r. i stanowi ciekawe miejsce, w którym próbuje się zachować dziedzictwo amerykańskiego komiksu. Ma ona jednak charakter bardziej biblioteczny niż muzealny.
- ⁷ http://www.nyc.com/arts_attractions/museum_of_comic_and_cartoon_art_mocca.1981/ [dostęp: 02.12.2015].
- ⁸ <http://www.suckerpunchdaily.com/2010/08/15/museum-of-comic-and-cartoon-art/> [dostęp: 02.10.2015].
- ⁹ <http://www.wordsandpictures.org/museumhistory.cfm> [dostęp: 02.12.2015].
- ¹⁰ Michael Barrier, *Finally, a Cartoon Museum That Works*, http://michaelbarrier.com/Essays/Schulz/Schulz_Museum.htm [dostęp: 03.12.2015].
- ¹¹ Muzeum Karykatury skupia się na prezentacji przedstawicieli rysunku satyrycznego, w związku z czym twórcy komiksu pojawiają się w nim, jeśli w ich działalności artystycznej odgrywa on dominującą rolę. W ostatnim czasie coś się jednak w tym podejściu zmienia, o czym świadczy wystawa „Papcio Chmiel

i jego podopieczni”, która inauguruje cykl prezentacji komiksu „Galeria komiksu” Muzeum Karykatury w Warszawie.

¹² <http://muzeumkomiksu.eu/> [dostęp: 06.12.2015].

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ W. Jama, *Wojciech Jama: Doświadczenia z Muzeum Dobranocek wpływają na podejście do Muzeum Komiksu*, rozm. przepr. P. Panic, <http://www.alejakomiksu.com/artukul/6336/Wojciech-Jama-Doswiadczenia-z-Muzeum-Dobranocek-wplywaja-na-podejscie-do-Muzeum-Komiksu/> [dostęp: 12.12.2015].

¹⁵ Mogą je oglądać osoby niezalogowane, a co za tym idzie również nieposiadające konta na wspomnianym portalu społecznościowym, https://www.facebook.com/MuzeumKomiksu/photos_stream?tab=photos_albums [dostęp: 6.12.2015].

¹⁶ W. Jama, *Państwo ma pewien dług do spłacenia – rozmowa z Wojciechem Jamą*, rozm. przepr. A. Hołubowska, http://www.qłturka.pl/czytelnia,muzea,panstwo_ma_pewien_dlug_do_splacenia_%E2%80%93_rozmowa_z_wojciechem_jama,15901.html [dostęp: 08.12.2015].

¹⁷ A. Wabik, *Co zrobić z nieczynnym składem nabiálu?*, w: „Projektor. Kielecki magazyn kulturalny” 2015, nr 2, s. 23.

¹⁸ W. Jama, *Wojciech Jama...*

¹⁹ Ł. Kaczyński, *Komikarze uciekają z ŁDK?*, w: „Dziennik Łódzki” 5.10.2012, <http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/671235,komikarze--uciekaja-z-ldk,id,t.html> [dostęp: 07.12.2015].

²⁰ Na przełomie wieków w Krakowie działał Krakowski Klub Komiksu, który wydawał magazyn „KKK” oraz organizował Krakowskie Dni Komiksu.

²¹ N. Grygny, *Powstanie krakowskie muzeum komiksu?*, http://lovekrakow.pl/aktualnosc/powstanie-krakowskie-muzeum-komiksow_10366.html [dostęp: 07.12.2015].

²² Cyt. za *ibidem*.

²³ Cyt. za *ibidem*.

²⁴ W. Jama, *Państwo ma pewien dług...*

²⁵ *Ibidem*.

Paweł Panic

Historyk z wykształcenia, z zawodu – muzealnik pracujący w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu; w kręgu jego zainteresowań leżą m.in. lektura komiksów i starych czasopism o grach komputerowych ale przede wszystkim pisarstwo – pisze głównie o tym, co przeczytał, jego teksty znaleźć można na portalu Aleja Komiksu, w „Zeszytach Komiksowych” oraz w książce *Komiks i jego konteksty*; e-mail: pkp84@o2.pl

Word count: 4172; **Tables:** –; **Figures:** 6; **References:** 25

Received: 02.2016; **Reviewed:** 03.2016; **Accepted:** 03.2016; **Published:** 04.2016

DOI: 10.5604/04641086.1200671

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Panic P.; *DZIEDZICTWO OPOWIEŚCI Z DYMKIEM. PLANY I REALNE SZANSE UTWORZENIA W POLSCE MUZEUM KOMIKSU*. *Muz.*, 2016(57): 59-68

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

ZBIÓR

T-wa ZACHĘTY S

N^o

Roz

Autor

Treść

Zakup

Akta

Zapis

BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

museum exhibits provenance studies

ORY

ZTUK PIĘKNYCH

miar

cm

BADANIA PROWENIENCYJNE W POLSCE* (CZĘŚĆ 1.)

PROVENANCE STUDIES IN POLAND (PART 1)

Maria Romanowska-Zadrożna

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Abstract: The article complements the article *Provenance Studies in Europe and the USA* published in issue 56 of the "Muzealnictwo" Annual in 2015. Emphasis is placed on the historical conditioning of Polish provenance studies stimulated by restoration activities in various periods of Polish history, from the Swedish invasion till WWII, and the post-war period of liquidating its effects. Provenance studies have autonomous aims and characters; nevertheless, their application in restoration activities have led them to be perceived as a way of claiming rights to lost heritage and the process of recovering it. Polish history and traditions regarding seeking objects looted in Poland by foreign armies and administrations have resulted in marking clear differences in comparing American and Polish attitudes towards the goals and methodology of provenance studies. Museum professionals from the USA – a country which since proclaiming its independence has not experienced any invasions, and thus any looting by any foreign state – have stated with regret that American museum collections might have received objects which had lost their history and identity as a result of Germany's criminal policies and war operations

in 1933–1945. Faced with potential claims, they elaborated methods of provenance studies on works of unknown origin. Those solutions have become a model which was later popularised worldwide, something which is confirmed by the effects of international conferences and the agreements concluded therein. However, for Polish museum professionals, studying provenance has become above all a tool for documenting wartime losses from Polish museums and proving their potential claims. Attempts to solve problems resulting from the post-war displacement of works of art and scattering historical collections, i.e. issues connected with the so-called post-court and church property, moved to museum and post-Jewish institutions after the war, fell by the way-side. A proof of the compromise being achieved between these two approaches, and a breakthrough in thinking about these collections, was the appointment in Poland of a Team of Experts on provenance studies in Polish museums regarding post-Jewish property, whose task was to draw up guidelines for museum professionals researching the property of Holocaust victims as well as to prepare a questionnaire to assess the scale of the phenomenon.

Keywords: provenance studies, war losses, requisition, restitution of cultural goods, team of experts, provenance, conference.

W różnych okresach dziejów Rzeczypospolitej z powodu toczonych wojen, doświadczanych najazdów czy zaborów

– w ramach układów pokojowych i misji na obcym terytorium – konieczne okazywało się podejmowanie wysiłków

na rzecz dochodzenia praw do prywatnej lub narodowej własności. Z czasem te działania wymuszone sytuacją, prowadzone w sferze praktycznej bez głębszego teoretycznego wsparcia, doprowadziły u schyłku XIX stulecia do wyodrębnienia specyficznej metodologii, sposobu opisu poszukiwanych dokumentów lub obiektów, a w końcu i refleksji badawczej. Dochodzenie praw, rozpoznanie rzeczy i ich dziejów, starania o pozyskanie własności zagrabionej przez najeźdźców lub choćby ożywianie pamięci o utraconych w naturalny sposób dobrach, kształtowały podstawy nie tylko formalnych czy „cichych” praktyk rewindykacyjnych lub starożytnych poszukiwań, ale także badań, które dziś określamy badaniami proveniencyjnymi. Te, jako niezbędne narzędzie wszelkich rewindykacji, w potocznym rozumieniu utożsamiane zostały z nimi tak dalece, że w publicznym odbiorze potrzeby rewindykacyjne zdają się obecnie dominować nad celami autonomicznymi badań proveniencyjnych, jakimi są poznanie dziejów obiektu w aspekcie ich przynależności prawnej i kulturowej, potwierdzające względnie kwestionujące jego autentyczność i właściwy stan¹. Umiejętność identyfikacji obiektów lub całych zbiorów – osadzenia ich w kontekście, w relacjach do dawnych kolekcji, nade wszystko udokumentowania tych związków

i praw własności, wsparte konsekwencją, dbałością i zrozumieniem celu – decydowały o sukcesie bądź porażce historycznych misji rewindykacyjnych. Jak wiadomo, znaczących sukcesów nie odnieśli pierwsi wysłannicy królów polskich Jana II Kazimierza Wazy i Jana III Sobieskiego, którzy po „szwedzkim potopie” realizowali postanowienia artykułu 9. traktatu pokojowego w Oliwie potwierdzającego prawa Rzeczypospolitej do wszystkich archiwów i Biblioteki Królewskiej wywiezionych przez Szwedów z Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego². Księgi i dokumenty były niezbędne do funkcjonowania państwa. Z tego względu jeszcze latem 1789 r., z polecenia króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, ruszył z misją ex-jezuita, ksiądz Jan Chrzyciel Albertrandi, historyk i bibliotekarz, ówczesnie kanonik gnieźnieński i warszawski³. Jego podróż nie przyniosła żadnych oczekiwanych zwrotów, za to sporządził rękopis *Iter Sueticum*, efekt gorliwie prowadzonych kwerend i analiz, częściowo tylko opublikowany w XIX w., zawierał rejestr pozycji przez niego rozpoznanych rękopisów o polskiej proveniencji, ustalonej w efekcie naukowych poszukiwań⁴.

Od strony praktycznej skuteczniejsze okazały się nieformalne zabiegi księcia Adama Czartoryskiego. W 1810 r.



1. Księga z supereklibrisem Władysława IV Wazy ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie za: *Orzeł i trzy korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII wiek)*, Warszawa 2002, s. 183-184, poz. II. 80

1. Book with a supralibros of Władysław IV Vasa from the collection of the National Library in Warsaw, after *Orzeł i trzy korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII wiek)*, Warsaw 2002, pp. 183-184, pos. II. 80



2. Per Krafft St., *Portret Jana Chrzyciela Albertrandiego 1790*, za: *Orzeł i trzy korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII wiek)*, Warszawa 2002, s. 183, poz. II. 80

2. Per Krafft the Elder, *Portrait of John Baptist Albertrandi from 1790*, after *Orzeł i trzy korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII wiek)*, Warsaw 2002, p. 183, pos. II. 80

wyprawił on do Szwecji z misją Felicjana Biernackiego, zaufanego bibliotekarza, który niczym sprawny dyplomata potrafił zjednać sobie zarówno wpływowego kancleza i ministra stanu do spraw zagranicznych Wawrzyńca Engeströma, jak i bibliotekarzy w Sztokholmie i Uppsali, i wrócić z obfitym plonem⁵. W XIX stuleciu nadal podróżowano do Szwecji⁶ i w tamtejszych archiwach i bibliotekach podejmowano różne studia, ważne i szczegółowe, wyszukując obiekty i zbiory, jakie tam trafiły w wyniku wojen północnych⁷. Jednak ekspedycję naukową do Szwecji, której celem miało być odszukanie i opisanie najcenniejszych rękopisów, inkunabułów i druków o polskiej proweniencji, Akademia Umiejętności zdecydowała się powołać dopiero po latach prac przygotowawczych w 1911 r. i to pod wpływem moraliskich wzorów sprzed półwiecza⁸. W jej skład weszli Ludwik Birkenmajer, Eugeniusz Barwiński i Jan Łoś a sprawozdanie, które zawierało opisy 205 rękopisów komisja ta ogłosiła drukiem w 1914 roku⁹. Znaczące badania nad zbiorami bibliotecznymi o polskiej proweniencji w Szwecji prowadzili później – tuż przed drugą wojną światową – Czesław Pilichowski¹⁰, po wojnie Adam Heymowski i Józef Trypućko¹¹, a ostatnio kontynuował je Michał Spandowski¹². Ten pospiesznie zakreślony portret zbiorowy badaczy poszukujących w szwedzkich zbiorach

obiektów pochodzących z Polski byłby dalece niepełny bez dwu ważnych postaci: Henryka Bukowskiego i Zygmunta Łakocińskiego. Bukowski, uczestnik powstania styczniowego, emigrant polityczny i właściciel antykwarium (od 1870 r.), wśród oferowanych mu do sprzedaży przedmiotów z pasją wyszukiwał te pochodzące z Polski bądź z Polską związane, by je odkupić i przekazać narodowym placówkom naukowym i kulturalnym. Łakociński, historyk sztuki, w latach 60. i 70. XX w. publikował swoje badania nad dziełami o polskiej proweniencji w zbiorach szwedzkich po to by, jak to sam określił, została podana bezcenna garść wiadomości o wędrownkach i zagładzie zabytków polskich, aby ukazać ich dzieje w Szwecji¹³.

Szwedzka lekcja była niezwykle ważna dla rozwoju polskich badań historycznych, szczególnie zaś badań proweniencyjnych, choć pod względem efektów praktycznych, czyli rewindykacyjnych, nie przyniosła wielkich rezultatów. Nie była to jednak lekcja ani stracona, ani jedyna. Po trzecim rozbiore zaborcy sukcesywnie przystąpili do ogąłania polskich skarbców, archiwów i bibliotek z bezcennych obiektów i kolekcji historycznych, przede wszystkim ze zbiorów królewskich. Z wolna lecz nieuchronnie kiełkowała świadomość zgubnych konsekwencji utraty materialnych świadectw dziedzictwa, wraz z którymi Rzeczypospolita i jej narody traciły istotny czynnik budowania wspólnoty i tożsamości. Dbałość o narodowe pamiątki nabierała znaczenia. Udokumentowane pochodzenie księgi lub przedmiotu, ale także i to kreowane legendą, przydawało obiektom wartości, a kolekcjom rangi. Dlatego w pierwszych polskich muzeach w Puławach i Wilanowie obok najprzedniejszych dzieł sztuki europejskiej gromadzono pieczołowicie pamiątki po królach polskich i osobistościach życia narodowego i chlubiono się nimi. Rosła sława stworzonej przez Izabelę Czartoryską w Puławach Sybilli – świątyni narodowych pamiątek i najważniejszego elementu jej wyposażenia – *Szkatuły Królewskiej*. Pragnienie zachowania świadectw dawnej wielkości narodu i państwa powodowało, że rozproszeni w świecie emigranci, wspaniali mecenas sztuki i nauk, wielcy i całkiem skromni kolekcjonerzy, kupowali i gromadzili najchętniej polonica.

Jednak już od pierwszych lat i dni utraty suwerenności, po to aby ratować materialne cząstki dziedzictwa potrzebne były nie tylko dobra wola, szeroka wiedza, gorący sentyment i pasja kolekcjonera, lecz także działania zuchwałe. W 1795 r. na takie czyny poważał się Tadeusz Czacki w chwili likwidacji archiwum koronnego, kolekcji królewskich oraz Biblioteki Narodowej Załuskich, podczas przewożenia tych zbiorów do stolicy rosyjskiego imperium oraz rozpakowywania ich na miejscu w Petersburgu. Wyłuskiwał z pak najcenniejsze okazy rękopisów z dawnych polskich zbiorów i wszelkimi dostępnymi sposobami, legalnymi i nielegalnymi, pozyskiwał je do własnej kolekcji w Porycku, zachowując tym samym dla ojczyzny i ojczystej nauki¹⁴. Dzięki tym nieformalnym, „cichym” rewindykacjom i zafascynowaniu Czackiego dziejami Polski i pamiątkami narodowymi (wśród nich choćby relikwie kości Bolesława Chrobrego), przetrwały do dziś w polskich kolekcjach bezcenne rękopisy iluminowane, które w swych dziejach zapisały ten ważny, choć krótki porycki rozdział.

W okresie zaborów pamięć o spuściźnie przodków umacniała potrzebę współdziałania w ramach komitetów



3. Szkatuła Królewska symbolicznie umieszczona na okładce książki *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce* wydane przez Alexandra Przędzieckiego i Edwarda Rastawieckiego, Warszawa 1860-1869

3. Royal Casket symbolically placed on the cover of *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce* wydane przez Alexandra Przędzieckiego i Edwarda Rastawieckiego, Warsaw 1860-1869



4. Poziom III Szkatuły Królewskiej, fot. S.S. Komornicki 1939 za: E. Czepielowa, Z. Żygulski jun *Losy Szkatuły Królewskiej z puławskiej Świątyni Sybilli*, „Cenne, Bezcenne / Utracone” 1998 nr 2 (8), s. 18, il. 10

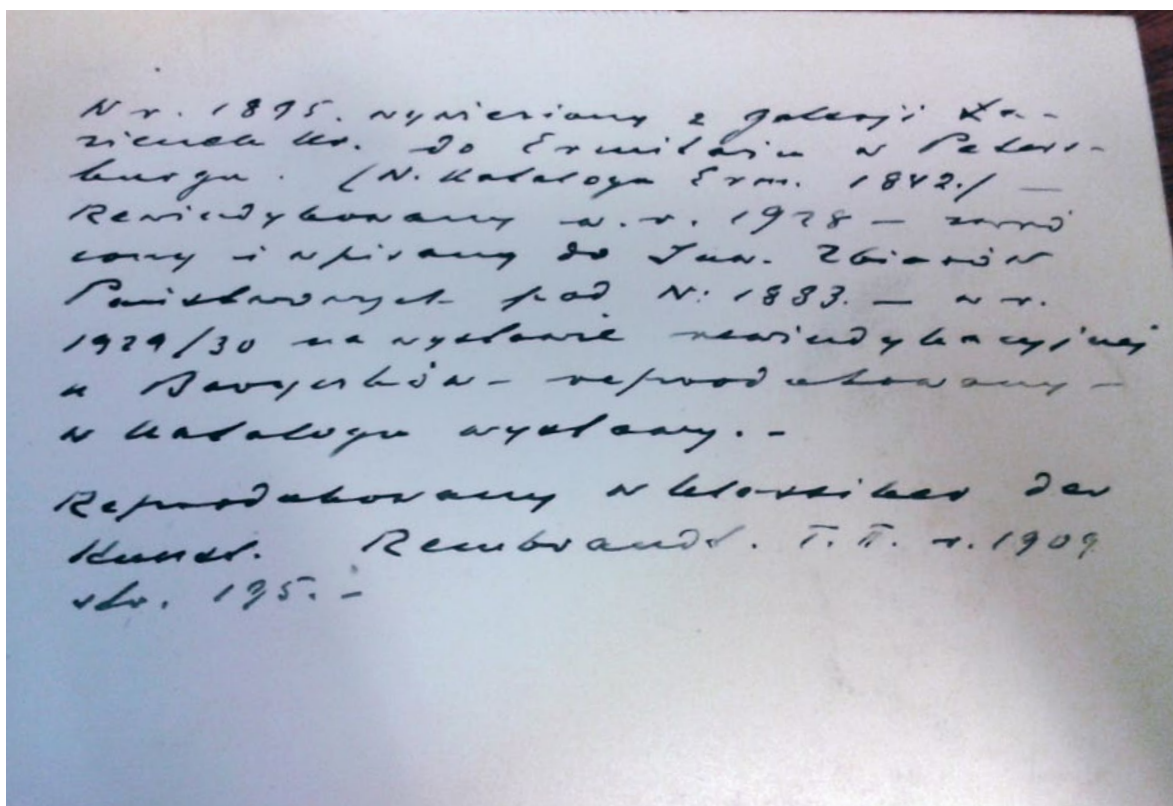
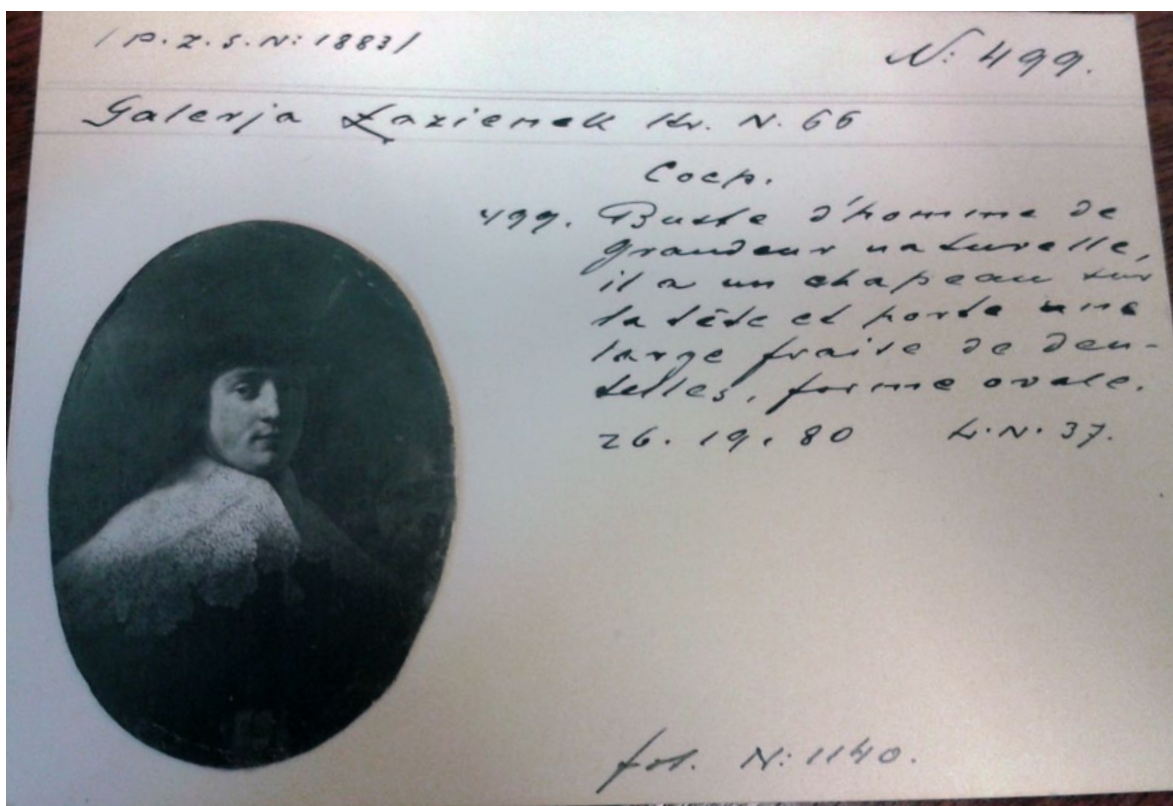
4. The third level of the *Royal Casket*, photograph by S.S. Komornicki 1939, after E. Czepielowa, Z. Żygulski Jr., *Losy Szkatuły Królewskiej z puławskiej Świątyni Sybilli*, „Valuable, Priceless, Lost” 1998, issue 2 (8), p. 18, il. 10

i stowarzyszeń poszukujących, dokumentujących, konserwujących, gromadzących i popularyzujących zabytki związane z kulturą polską. Z prac ówczesnie powstałych licznych towarzystw: naukowych, sztuk pięknych, krajoznawczych – wśród nich szczególnie Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości (TOnZP) – wciąż czerpią wiedzę i inspirację polscy i nie tylko polscy badacze¹⁵. W atmosferze ożywienia patriotycznego składającego do poświęceń w pracy dla narodu tworzono bezcenne dzieła dokumentacyjne, takie jak choćby *Zbiory polskie* Edwarda Chwalewika, stanowiące kompendium wiedzy o polskich kolekcjach w kraju i na obczyźnie, którego pierwsze wydanie przypadło na rok 1916¹⁶, drugie na lata 1926–1927¹⁷, a ostatnie na rok 1991¹⁸. Ewa Manikowska nazwała je *najważniejszą i po dziś dzień jedyłą kompleksową próbą ujęcia zjawiska polskiego zbieractwa*, zwracając przy tym uwagę na dwójaki charakter tej pracy, z jednej strony wykazu strat poniesionych przez naród polski w czasie pierwszej wojny światowej¹⁹, z drugiej manifestacji *korzeni narodowej kultury*, ukazanych przez pryzmat fenomenu polskiego kolekcjonerstwa²⁰. Jednak wspominając o tych dwu aspektach nie można nie dostrzec w pracy Chwalewika prób dokumentowania proveniencji najcenniejszych dzieł w kolekcjach. Niewątpliwie, spis ten we wczesnej swej postaci był narzędziem, którym autor posługiwał się i które rozwijał podczas negocjacji nad XI artykułem traktatu ryskiego prowadzonych w ramach Mieszanej

Komisji Specjalnej, a i później Chwalewik nie zarzucił swoich badań nad kolekcjami²¹.

Za zwieńczenie *prac Komisji Rewindykacyjnej [...] i ich logiczną konsekwencję*²² uznali współcześni monumentalną *Galerię Stanisława Augusta* Tadeusza Mańkowskiego, która opublikowana została w roku 1932²³. Tak właśnie pięć lat wcześniej przed jej opublikowaniem określił tę pracę Ludwik Bernacki, dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, w liście do Edwarda Kuntze, przewodniczącego polskiej Komisji Rewindykacyjnej, prosząc adresata o poparcie starań o dotację z Funduszu Kultury Narodowej na wydanie tej książki. Jej przygotowanie było przedsięwzięciem wymagającym od autora ogromnych nakładów finansowych i skrupulatnych studiów, przede wszystkim żmudnych badań proveniencyjnych, których dowody spotykamy w pozostałej po Mańkowskim kartotece²⁴.

W okresie międzywojennym informacje proveniencyjne, podawane choćby skrótowo, należały do standardów opisu obiektu zarówno w katalogach zbiorów i wystaw, jak i katalogach domów aukcyjnych. W Polsce jednak wzmianki o pochodzeniu obiektów miały specyficzny charakter wynikający z doświadczeń polskiej historii i realiów, z pamięci o zatraceniu wielu kolekcji, ze świeżo odzyskanej niepodległości i odbytej lekcji działań rewindykacyjnych. Zapisy przywoływały głównie postaci darczyńców, rzadziej źródła



5. i 5a. Fiszka z kartoteki obrazów pochodzących z kolekcji Stanisława Augusta, sporządzone przez Tadeusza Mańkowskiego: *Portret młodego mężczyzny* z warsztatu Rembrandta (awers) wraz z opisaną proveniencją (rewers)

5. and 5a. Note from a register of paintings from the collection of Stanisław August written by Tadeusz Mańkowski: *Portrait of a young man* from the work-
shop of Rembrandt (face) together with provenance described (reverse)

26. ZAMEK KR. WARSZAWA.

✓ 190	✓ 442	✓ 1168	✓ 1765	201.	
✓ 191	✓ 443	✓ 1169	✓ 1766	1081.	nieznajszka nr 37.c
✓ 192	✓ 560	✓ 1170	✓ 1896		
✓ 193	✓ 867	✓ 1171	✓ 1897		
✓ 196	✓ 868	✓ 1172	✓ 1898		
✓ 197	✓ 869	✓ 1173	✓ 1899		
✓ 423	✓ 870	✓ 1174	✓ 1971.		
✓ 424	✓ 979	✓ 1175	✓ 1972		
✓ 425	✓ 1011	✓ 1176	✓ 1973.		
✓ 428	✓ 1157	✓ 1177	✓ 1974.		
✓ 429	✓ 1158	✓ 1178	✓ 1975.		
✓ 430	✓ 1159	✓ 1179	✓ 2130.		
✓ 432	✓ 1160	✓ 1180	✓ 2235.		
✓ 433	✓ 1161	✓ 1181	2249	a-v.	
✓ 435	✓ 1162	✓ 1182			
✓ 436	✓ 1163	✓ 1183			
✓ 437	✓ 1164	✓ 1184			
✓ 438	✓ 1165	✓ 1185			
✓ 439	✓ 1166	✓ 1184			

6. Fiszka z kartoteki obrazów pochodzących z kolekcji Stanisława Augusta, sporządzona przez Tadeusza Mańkowskiego: Spis obrazów z Galerii Stanisława Augusta znajdujących się w okresie międzywojennym na Zamku Królewskim w Warszawie

6. Note from a register of paintings from the collection of Stanisław August written by Tadeusz Mańkowski: a list of paintings from the Gallery of Stanisław August which were housed in the Royal Castle in Warsaw during the war

zakupu, w tle zaś toczyła się ożywiona dyskusja nad kształtem muzealnictwa polskiego i zainteresowanie narodowym dziedzictwem nie słabło. Publikując w 1930 r. informację o muzeach w „Nauce Polskiej” szczególną uwagę zwracano na stopień uporządkowania i zinventaryzowania zbiorów²⁵. Opublikowano serię katalogów najcenniejszych dzieł przechowywanych w największych polskich muzeach, z informacją o pochodzeniu i sposobie ich nabycia²⁶. W czasopiśmie zamieszczano artykuły o dawnych, ważnych lub całkiem nowych prywatnych kolekcjach²⁷. Donatorzy spieszyli z darami, kolekcjonerzy oferowali swoje zbiory do zakupu, urządzano wystawy nowych nabytków, wszystko to zyskiwało odzwierciedlenie na kartach ewidencyjnych i w inventarzach. Władysław Tomkiewicz nie mógł przypuszczać, że podejmując badania nad polonicami w Niemczech, gromadząc w formie fiszek materiał o malarstwie, rzeźbie, militariach i sztuce zdobniczej, kilka lub kilkanaście lat później – po zakończeniu II wojny światowej – dostarczy argumentów w dyskusji o restytucji zastępczej²⁸.

W 1939 r., w chwili wybuchu II wojny światowej polscy historycy sztuki i muzealnicy weszli w trudne, niszczące realia okupacji niemieckiej. Stawić musieli czoła wyzwaniom nadzwyczajnym, ale umacniały ich doświadczenia rewindykacyjne i tradycje polskich badań proveniencyjnych, i przynajmniej w sferze rejestracji wydarzeń i obiektów gotowi byli przeciwdziałać grabieżczej działalności funkcjonariuszy

Trzeciej Rzeszy. Już w listopadzie 1939 r. utworzona została z inicjatywy byłego ministra przemysłu i handlu Antoniego Olszewskiego tajna Komisja Rewindykacji i Odszkodowań, którą w połowie 1941 r. włączono do Delegatury Rządu na Kraj jako Departament Likwidacji Skutków Wojny. Olszewski – stojąc w latach 1921–1922 na czele Delegacji Polskich w Mieszanych Komisjach Reewakuacyjnej i Specjalnej w Moskwie, negocjujących tryb zwrotu Polsce z Rosji Sowieckiej zagrabionych dzieł sztuki i ewentualnej rewindykacji zastępczej za dobra zniszczone – zdawał sobie sprawę, jak ważna jest szybka rejestracja strat wojennych i późniejszych grabieży. Skupił wokół siebie grono wybitnych specjalistów, muzealników, historyków sztuki, bibliotekarzy i archiwistów, którzy świetnie znali ówczesne polskie kolekcje, także prywatne i kościelne²⁹. Wysiłki podejmowane w „walce o dobra kultury” w kraju i na wychodźstwie koncentrowały się na gromadzeniu informacji, przetrucaniu ich za granicę i publikowaniu na obczyźnie.

Dzięki stale napływającym z kraju raportom Karol Estreicher, kierujący Biurem Rewindykacji Strat Kulturalnych przy Ministerstwie Prac Kongresowych w Rządzie RP na Wychodźstwie, opracował wzorcową kartotekę strat wojennych. Z jego doświadczeń czerpali alianci³⁰. Wydane w 1944 r. przez Estreichera *Cultural Losses of Poland*³¹ po dziś dzień są wykorzystywane przez polskich i obcych badaczy jako źródło badań proveniencyjnych, a po blisko 60

Nr inw:	Dział: MALARSTWO
Nr Fund: 222.	Szkoła: Holenderksa
Klisza: 75.	Autor: <u>Goyen, Jan van (1596-1656)</u>
Fot: 1.	
Zamek: II.p. Gabinet w baszcie duńskiej	Opis: Krajobraz z zamkiem na wzniesieniu nad wodą.
Magazyn:	Sygn: V.G.1651 (na wodzie pod łódką)
Fundacja	Techn: Olej na desce
L. hr. Pinińskiego	Wym: 62,5 x 85.
1934.	Stan zach: Szpara wzdłuż spojenia desek.
Uwagi: Według prof. Morelowskiego jedno z najlepszych dzieł tego malarza. - Wystawiony na wystawie mistrzów dawnych we Lwowie w 1911r. - Repr. w kat. te. wyst. Nr. 23. Repr. w kat. Zbior. Wawel. Str. 31.	

7. Karta ewidencyjna obrazu z daru Fundacji Wawelskiej Leona hr. Pinińskiego w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu

7. Registry note of the painting from the donation by the Leon Piniński Wawel Foundation in the National State Collections in Wawel

latach doczekały się polskiego wydania³². Po wojnie zgromadzona w kraju i za granicą dokumentacja: notatki konserwatorów, dzienniki wydarzeń, raporty, publikacje oraz kwestionariusze na temat strat wojennych rozpisane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, pozwoliła na działania restytucyjne oraz opracowywanie i publikację katalogów strat przez Biuro Rewindykacji i Odszkodowań³³. Dokumentacja z tego okresu znajdująca się w zbiorach Archiwum Akt Nowych nadal jest wykorzystywana zarówno w celach badawczych, jak i rewindykacyjnych.

Po drugiej wojnie światowej władze komunistyczne i ich agendy odnosiły się z nonszalancją do praw własności. Obywatele ziemscy wraz z parcelowanym majątkiem³⁴ tracili dorobek pokoleń, w tym pozostałości gromadzonych przez wieki kolekcji, które – jak to określił Bolesław Bierut w przemówieniu radiowym z 31 grudnia 1944 r. – były w egoistycznym władaniu dworów obszarników³⁵. Mienie poniemieckie i porzucone, w tym wyposażenie kościołów z Ziemi Zachodnich i Północnych, od 1945 r. zwożono do Składowic Muzealnych Ministerstwa Kultury i Sztuki uruchamianych przez Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zbiorów. Ze składowic przenoszono je do muzeów, urzędów lub kolejnych magazynów. W 1954 r. powołano Centralną Składowicę Muzealną Ministerstwa Kultury i Sztuki, która do 1976 r. działała w pałacu w Kozłowie, dokąd oprócz zakupionych dzieł współczesnych artystów przekazywano

również pozostałości ze składnic likwidowanych. Obiekty pochodzące z repatriacji z utraconych Kresów Wschodnich oraz dobra kulturalne będące własnością osób i instytucji z obszarów państw okupowanych przez Niemcy w czasie II wojny światowej do muzeów zwożono jako rewindykowane. Jak stwierdziła Lidia Karecka, tylko część zabytków przywiezionych w wyniku akcji rewindykacyjnej, pochodziła ze zbiorów przedwojennych polskich muzeów³⁶. Niektóre zaś dzieła sztuki przejęte w ramach akcji rewindykacyjnej, choć należały do polskich zbiorów, wracały nierozpoznane³⁷. W literaturze odnaleźć można liczne wzmianki o dziełach sztuki, które wypożyczono do rozmaitych urzędów, a które zniknęły wraz z odchodzącym z resortu ministrem lub były przekazywane w prezencie towarzyszącej z bratnich narodów bez przeprowadzenia należytych formalności. Bywało też, że zwrotów, które spływały do muzeów, nie odnotowywano lub po powrocie wpisywano je ponownie do inwentarza pod nowym numerem³⁸. Do ksiąg inwentarzowych wpisywano też przedwojenne i wojenne depozyty, co niewątpliwie potęgowało zamęt i dla wielu dzieł oznaczać mogło zatracenie dzieł. Przykładem niech będzie los części zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk zgromadzonych w Muzeum im. Mielżyńskich – tej części, która w latach 20. i 30. XX w. została zdeponowana w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu. Jak pisała Dorota Suchocka *dzieła przejęte przez muzeum po wojnie znalazły*

MUZEUUM NARODOWE W WARSZAWIE

INWENTARZ

№	Opis	Wzrost	Pochodzenie	UWAGI
15761	Karol Wilhelm Beringer von Friausen 1874-1920 w celi podarunek w 1918 r. przez DESA na podstawie listu z 1918 r.	200 cm		opisany w 1970 r. w 1970 r. na podstawie listu z 1918 r.
15762	Friedrich Leopold Kallman 1878-1918 w celi podarunek w 1918 r. przez DESA na podstawie listu z 1918 r.	200 cm		opisany w 1970 r. w 1970 r. na podstawie listu z 1918 r.
15763	Karl von Prandl 1861-1918 w celi podarunek w 1918 r. przez DESA na podstawie listu z 1918 r.	200 cm		opisany w 1970 r. w 1970 r. na podstawie listu z 1918 r.
15764	Ballarin Adolf von Bartsfeld 1873-1918 w celi podarunek w 1918 r. przez DESA na podstawie listu z 1918 r.	200 cm		opisany w 1970 r. w 1970 r. na podstawie listu z 1918 r.
15765	Friedrich Leopold Kallman 1878-1918 w celi podarunek w 1918 r. przez DESA na podstawie listu z 1918 r.	200 cm		opisany w 1970 r. w 1970 r. na podstawie listu z 1918 r.
15766	Ernst Kallman 1878-1918 w celi podarunek w 1918 r. przez DESA na podstawie listu z 1918 r.	200 cm		opisany w 1970 r. w 1970 r. na podstawie listu z 1918 r.
15767	Friedrich Leopold Kallman 1878-1918 w celi podarunek w 1918 r. przez DESA na podstawie listu z 1918 r.	200 cm		opisany w 1970 r. w 1970 r. na podstawie listu z 1918 r.
15768	Ernst Kallman 1878-1918 w celi podarunek w 1918 r. przez DESA na podstawie listu z 1918 r.	200 cm		opisany w 1970 r. w 1970 r. na podstawie listu z 1918 r.
15769	Friedrich Leopold Kallman 1878-1918 w celi podarunek w 1918 r. przez DESA na podstawie listu z 1918 r.	200 cm		opisany w 1970 r. w 1970 r. na podstawie listu z 1918 r.

precyzyjna
prekazaao do P.P.U
DESA na podst. pro
z listu 11.5.18.

8. i 8a. Strona z książki inwentarzowej Muzeum Narodowego w Warszawie z wykreśleniem muzealiów i adnotacjami o przekazaniu ich do DESY oraz fragment zapisu

8. and 8a. Page from inventory book of the National Museum in Warsaw, with some object crossed out and additional notes about their transfer to DESA and a detail of the page

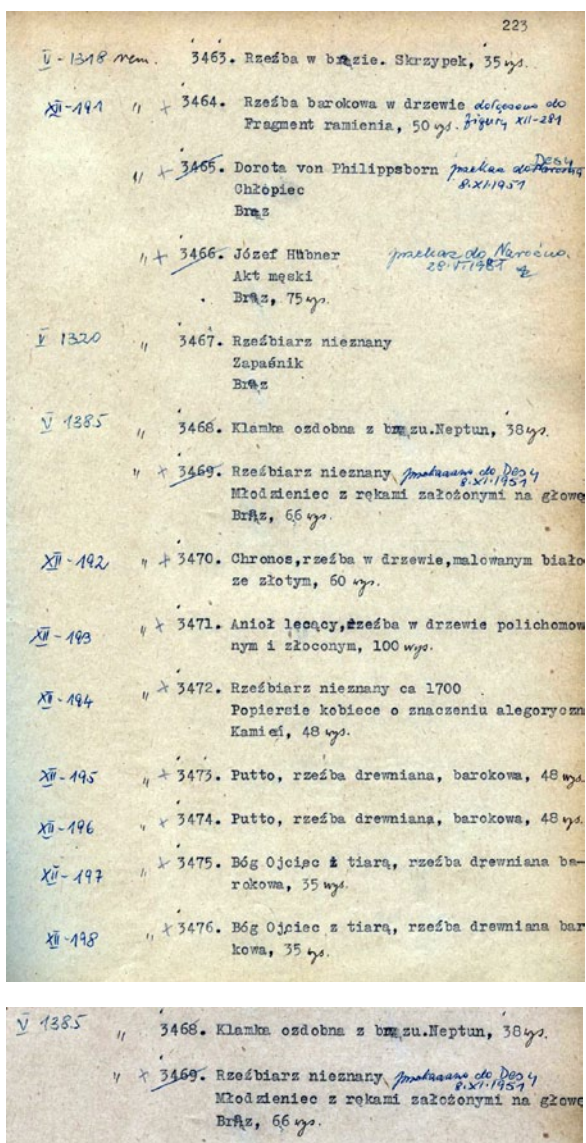
się w inwentarzu prowizorycznym, prowadzonym w latach 1945-1951, a od roku 1951 zaczęto je wpisywać do inwentarza muzealnego. Pomimo nadania tym obiektom nieoddających stanu faktycznego numerów inwentarzowych Muzeum Narodowego w Poznaniu, zachowane do dziś obiekty są [...] własnością PTPN, z wyjątkiem kilku zaginionych w czasie wojny, a zakupionych później na rynku antykarycznym przez Muzeum Narodowe w Poznaniu³⁹.

Po utworzeniu w kwietniu w 1950 r. przedsiębiorstwa państwowego DESA zajmującego się z ramienia Ministerstwa Kultury i Sztuki handlem dziełami sztuki i antykami, za jego pośrednictwem ze składnic i muzeów sprzedawane były dzieła nie mających wartości muzealnej. Często pojawiają się wątpliwości dotyczące zarejestrowanych

obecnie strat, czy niektóre z nich nie „przeptynęły” aby przez tę instytucję.

Specyficzne nastawienie władz komunistycznych do prawa własności oraz wojenne i powojenne przemieszczenie setek tysięcy dzieł sztuki i wyrobów rzemiosła artystycznego nie sprzyjało prowadzeniu badań proveniencyjnych. Nigdy jednak nie zatracono świadomości, że są one niezbędne i niezbywalne w warsztacie i w środowisku historyków sztuki czy badaczy dziejów. Nadal obowiązywała banalna prawda, że dzieła tworzą kolekcję, a kolekcje z kolei opowiadają historię dzieł. Przejawy wierności dobremu warsztatowi w tym zakresie można obserwować w bardzo wielu pracach, choćby w publikacjach Zdzisława Żygulskiego jun., Bożeny Majewskiej-Maszkowskiej, czy Andrzeja Ryszkiewicza⁴⁰. Ryszkiewicz opracował nawet fiskalny katalog kolekcjonerów, zawierający charakterystykę zbiorów i ich bibliografię. Obecnie jest on przechowywany w Narodowym Instytucie Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ) i udostępniany w wersji elektronicznej⁴¹. Katalogi zbiorów z lat 70. i 80. XX w. opracowane przez Bożenę Steinborn odznaczały się pieczołowitością i skrupulatnym ustalaniem proveniencji⁴². W połowie lat 80. zaczęło ukazywać się wielotomowe wydawnictwo pt. *Materiały do dziejów rezydencji*, monumentalne kompendium wiedzy o rezydencjach na dawnych Kresach Rzeczypospolitej autorstwa Romana Aftanazego⁴³. Publikacja zawierająca wiele bezcennych informacji o dawnych zbiorach artystycznych dała impuls do rozszerzania i pogłębiania badań nad dziejami kolekcjonerstwa w Rzeczypospolitej i nad proveniencją obiektów pochodzących z historycznych kolekcji. Cennych prac tego typu ukazało się wiele, choćby Konrada Ajewskiego⁴⁴, Ewy Manikowskiej⁴⁵ czy Katarzyny Mikockiej-Rachubowej⁴⁶.

Po okresie zapoczątkowanych w Polsce w 1989 r. przemian społeczno-politycznych, do jakich doszło w Europie Środkowo-Wschodniej, rwące się do wolności państwa i ich instytucje muzealne, głównie za sprawą potomków ofiar Holokaustu, stanęły wobec serii poważnych roszczeń. Przemiany dały potomkom żydowskich ofiar wojny nadzieję na rozwiązanie spraw związanych ze stratami materialnymi, jakie ponieśli ich bliscy. W wielu krajach, również i w Polsce, powrócił temat grabieży wojennych, wyzwalając z dotychczasowych ograniczeń sferę badań proveniencyjnych. Zaczęto te badania traktować jako narzędzie do uzasadnienia bądź podważenia roszczeń. W działalności muzealnej w Stanach Zjednoczonych i niemal całej Europie zyskały one znaczenie priorytetowe, również w Polsce zaczęto do nich przykładać większą wagę. W czerwcu 1990 r. został powołany – w celu gromadzenia dokumentacji utraconych przez Polskę dóbr kulturalnych oraz prowadzenia rokowań z nadzieją odzyskania strat – urząd Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, a następnie zorganizowano jego Biuro⁴⁷. Polscy eksperci: prawnicy, bibliotekarze, archiwiści, historycy sztuki, muzealnicy i specjaliści różnych innych dziedzin zwrócili swą uwagę na badania poświęcone tematyce strat wojennych z okresu II wojny światowej, grabieżom i przemieszczeniom dóbr kulturalnych oraz likwidacji skutków wojny. Podobne zagadnienia w odniesieniu do innych państw stawały się przedmiotem kolejnych międzynarodowych sympozjów i konferencji organizowanych w kraju i na świecie, w których uczestniczyli polscy eksperci.



9. i 9a. Strona z książki wpływów Muzeum Narodowego we Wrocławiu ze skreśleniami obiektów i adnotacjami o przekazaniu ich do składnicy w pałacu Narożno lub do DESY (fragment zapisu)

9. and 9a. Page from a registry of the National Museum in Wrocław, with some objects crossed out, and additional notes about their transfer to depository in Narożno palace or to DESA (and a detail)

Grunt do spotkania na wysokim szczeblu i wiążących międzynarodowych umów przygotowały dwie wielkie międzynarodowe konferencje: „The Spoils of War” w Nowym Jorku w 1995 r. oraz „In Nazi Gold” zorganizowana w Londynie w grudniu roku 1997. W opublikowanych materiałach z nowojorskiego sympozjum znalazły się artykuły Jana Pruszyńskiego⁴⁸ a także Wojciecha Kowalskiego⁴⁹, który z ramienia Polski uczestniczył i zabierał głos w obu spotkaniach. W Nowym Jorku i w Londynie przedstawiono stanowiska poszczególnych narodów i ich wojenne i powojenne doświadczenia w zakresie strat i ich likwidacji, uzgodniono podstawowe, niezbędne do dalszych prac pojęcia i zagadnienia. Wobec narastającej fali roszczeń i prowadzenia szerokich badań proveniencyjnych dotyczących dzieł

sztuki o nieznanym pochodzeniu w zasobach muzealnych, przełomowe znaczenie miała dopiero międzynarodowa Konferencja Waszyngtońska z 1998 r., która dotyczyła bezpośrednio mienia utraconego w czasach Zagłady. Podczas konferencji sformułowano zasady określające ramy postępowania ze sknifskowanymi przez nazistów i nierestytuowanymi dziełami sztuki⁵⁰. Dwie kolejne podobnej rangi konferencje na temat mienia utraconego w okresie Holocaustu zostały zorganizowane w 2000 r. w Wilnie⁵¹ i w 2009 r. w Pradze i Terezynie⁵². Zakończone zostały podpisaniem deklaracji, także przez rząd polski⁵³. Deklaracja Terezińska nawoływała do ułatwienia procesu restytucji mienia żydowskiego przejętego po II wojnie światowej. Innym ważnym postulatem było zachowanie integralności zbioru przedmiotów pozostałych po więźniach w martyrologicznych muzeach powstałych na terenie byłych niemieckich obozów koncentracyjnych rozsianych po całej Europie. Zdarzały się przypadki ubiegania się spadkobierców o zwrot przedmiotów należących do więźniów lub przez nich wytworzonych, np. rysunków. W materiałach pokonferencyjnych opublikowano wystąpienie Władysława Bartoszewskiego⁵⁴ i Nawojki Cieślińskiej-Lobkowicz⁵⁵. Spotkanie w Pradze poprzedziły trzy międzynarodowe konferencje zorganizowane przez Centrum ds. Dokumentacji Majątkowych Przekazań Dóbr Kultury Ofiar II Wojny Światowej⁵⁶, które w 2001 r. powołano przy Czeskiej Akademii Nauk. Odbływały się one co dwa lata: w Brnie (2003)⁵⁷, Czeskim Krumlowie (2005)⁵⁸ i Libercu (2007)⁵⁹, a ich głównym tematem była dokumentacja, identyfikacja i restytucja dóbr kulturalnych ofiar II wojny światowej. Nie zabrakło na tych konferencjach polskich przedstawicieli⁶⁰.

Podobne spotkania na temat strat wojennych, ich dokumentacji i restytucji organizowały ministerstwa kultury i spraw zagranicznych. W kwietniu 1998 r. w Warszawie odbyła się sesja naukowa „Pokłosie wojny”, zorganizowana przez Zarząd Oddziału Warszawskiego SHS oraz Biuro Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą. Przypomniano na niej o stratach wielkich kolekcji i zbiorów polskiej arystokracji, z których wiele po wojnie przestało istnieć⁶¹. Tylko jeden referat Magdaleny Sieramskiej traktował o stratach żydowskiej sztuki kultowej – podawał informacje na temat skali rabunku, niszczenia i kierunku wywozu oraz przedstawiał powojenne losy niektórych obiektów, m.in. z nieistniejącego już warszawskiego Muzeum im. Mathiasa Bersohna⁶². Odzyskanie w 2002 r. ze Stanów Zjednoczonych jedwabnej makaty perskiej z XVI w., pochodzącej z prywatnych zbiorów książy Czartoryskich w Krakowie⁶³ dało pretekst do zorganizowania przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie konferencji na temat badania proveniencji w kontekście strat wojennych. Ujawnił się pewien uwarunkowany historycznie dysonans w podejściu do tego zagadnienia. Inne były bowiem doświadczenia mieszkańców Stanów Zjednoczonych, którzy nie przeszli okupacji i grabieży wojennych, inne Polaków, którzy dotkliwie odczuli i jedno i drugie. Wpłynęło to też na ich odmienne spojrzenie na zagrabione dzieła sztuki. Dla amerykańskich muzealników poruszającym odkryciem był fakt, że w ich muzeach mogą znajdować się obiekty, które należały nie tylko do ofiar Holocaustu, ale i polskiej arystokracji. Wśród

prelegentów wystąpiła Anna Walsh, współautorka podręcznika do badań proveniencyjnych⁶⁴, która prezentując go, dzieliła się doświadczeniami w zakresie badania dzieł muzealiów o nieustalonym pochodzeniu, wypracowanymi przez The American Association of Museums (obecnie The American Alliance of Museums). Polscy badacze przedstawili stosowane przez nich metody przy ustalaniu historii zaginionego dzieła z polskiej kolekcji. Na tym etapie prowadzonych badań przywracali raczej pamięć o polskich stratach wojennych, odtwarzając po latach pracę swoich starszych kolegów z okresu okupacji i powojennej działalności Biura Rewindykacji i Odszkodowań, nie myśląc jeszcze o sprawdzeniu zasobów muzealnych pod kątem dzieł o niewyjaśnionym pochodzeniu.

Faktycznie, musiało upłynąć nieco czasu zanim problem badań proveniencyjnych znalazł oddźwięk w Polsce, zanim przy Komisji Muzeów SHS z inicjatywy Cieślińskiej-Lobkowicz założono Forum ds. Rozproszonych Dóbr Kultury⁶⁵. Z inspiracji osób zaangażowanych w działania Forum Fundacja im. Stefana Batorego zorganizowała w latach 2003–2005 międzynarodowe konferencje i sympozja. Dyskutowano na nich nie tylko nad problemem strat wojennych, ale i dzieł sztuki przejętych przez komunistyczne władze po wojnie i przypomniano, że w zasobach muzealnych znajdują się tzw. dzieła osierocone. Ich ślady znajdujemy w trzech publikacjach: 1. *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku* dotyczącej dóbr zagrabionych lub przemieszczonych podczas II wojny światowej oraz sytuacji i regulacji prawnych w krajach Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 roku⁶⁶; 2. *Dobra kultury i problemy własności – doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku* na temat własności dzieł sztuki przejętych przez

państwo w czasach komunistycznych i porównania rozwiązań obowiązujących w różnych krajach, dotyczących własności osób prywatnych, organizacji społecznych, kościołów i związków wyznaniowych⁶⁷; 3. *Własność a dobra kultury* poświęconej sytuacji własnościowej dóbr kultury w Polsce i Europie po 1989 r. i problemowi reprowertyzacji⁶⁸.

W atmosferze dyskusji o dziełach osieroconych⁶⁹ i postulowanym ustawowym obowiązku prowadzenia badań proveniencyjnych⁷⁰, w efekcie przyjęcia postanowień konferencji w Pradze w 2009 r., Tomasz Merta, wiceminister, podsekretarz stanu w MKiDN, powołał Zespół ekspertów ds. badań proveniencyjnych w muzeach polskich w zakresie mienia żydowskiego, który swoje prace zakończył w 2011 roku⁷¹. Zespół opracował: zbiór przydatnych wskazówek i informacji dla osób, które chciałyby badać proveniencyjność dzieł w kontekście utraconego mienia żydowskiego, kwestionariusz, który pozwoliłby MKiDN zorientować się w skali zjawiska, oraz list – przesłanie do muzealników motywujące do prowadzenia tego typu badań. W pierwotnym zamyśle materiały miały być rozesłane do muzeów, ostatecznie zostały opublikowane w 53. numerze rocznika „Muzealnictwo”⁷² i na stronie internetowej NIMOZ⁷³, aby zainteresowane muzea mogły się nimi bez przeszkód posłużyć.

Znaczącą cezurę w badaniach proveniencyjnych wyznacza rok 2010, w którym Muzeum Narodowe w Warszawie utworzyło stanowisko ds. badania proveniencyjnego, a na Uniwersytecie Warszawskim powołano studia podyplomowe, w których programie znalazły się zajęcia z tego zagadnienia. Zwiększyła się też liczba publikowanych tekstów poświęconych badaniom z tego zakresu, zarówno w kontekście metodologii, jak i w aspekcie prawnym. Ale o tym będzie mowa w drugiej części artykułu, która opublikowana zostanie w „Muzealnictwie” nr 58 w 2017 roku.

Streszczenie: Artykuł stanowi dopełnienie tekstu *Badania proveniencyjne w Europie i Stanach Zjednoczonych*, który został opublikowany w 56. numerze „Muzealnictwa” w 2015 roku. Zwrócono w nim uwagę na historyczne uwarunkowania polskich badań proveniencyjnych pobudzanych działaniami restytucyjnymi w różnych okresach polskich dziejów, poczynając od wojen szwedzkich, a kończąc na II wojnie światowej i powojennym czasie likwidacji jej skutków. Badania proveniencyjne mają charakter i cele autonomiczne, jednak ich wykorzystanie w działaniach restytucyjnych wpłynęło na postrzeganie tego rodzaju badań jako dochodzenia praw do utraconego dziedzictwa i proces jego odzyskiwania. Polskie dzieje i tradycje poszukiwania obiektów zagrabionych w Polsce przez obce wojska i administracje sprawiły, że zarysowały się wyraźne różnice w zestawieniu amerykańskich i polskich postaw wobec celów i metod badań proveniencyjnych. Muzealnicy z USA – kraju, który od czasu proklamowania niepodległości na własnym terytorium nie doświadczył żadnego najazdu a więc i grabieży dokonanej przez obce państwo – z przykrością skonstatowali, że do zbiorów muzeów amerykańskich mogły przeniknąć obiekty, które w konsekwencji zbrodniczej polityki Niemiec

i działań wojennych w latach 1933–1945 zatraciły swoje dzieje i tożsamość. W obliczu potencjalnych roszczeń wypracowali metody badań proveniencyjnych dzieł o nieznanym pochodzeniu. Rozwiązania te stały się wzorem spopularyzowanym na całym świecie, o czym świadczą efekty międzynarodowych konferencji i poczynione na nich uzgodnienia. Natomiast dla polskich muzealników badanie proveniencyjności stało się przede wszystkim narzędziem dokumentowania strat wojennych polskich muzeów i dowodzenia ich ewentualnych roszczeń. Na dalszy plan odsuwano próby rozwiązania problemów wynikających z powojennego przemieszczania dzieł sztuki i rozpraszania historycznych kolekcji, czyli kwestie związane ze statusem tzw. mienia podworskiego, kościelnego przeniesionego po wojnie do instytucji muzealnych i żydowskiego. Dowodem kompromisu między obiema postawami i przełomem w myśleniu o zbiorach stało się powołanie w Polsce Zespołu ekspertów ds. badań proveniencyjnych w muzeach polskich w zakresie mienia żydowskiego, który za cel postawił sobie opracowanie vademecum dla muzealników podejmujących te badania w odniesieniu do mienia ofiar Zagłady oraz sporządzenie kwestionariusza do oceny skali zjawiska.

Słowa kluczowe: badania proveniencyjne, straty wojenne, rewindykacje, restytucja dóbr kultury, zespół ekspertów, proveniencyjność, konferencja.

Przypisy

- ¹ Niniejszy tekst jest kontynuacją i uzupełnieniem artykułu: M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Europie i Stanach Zjednoczonych*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 224-238.
- ² Gwoli przypomnienia, w kodeksie etyki ICOM Stanisław Waltoś zdefiniował proveniencję 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* – S. Waltoś, *Kodeks etyki ICOM dla muzealników*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa-Kraków 2009, s. 32.
- ³ W 1660 r. – E. Barwiński, L. Birkenmajer, J. Łoś, *Sprawozdanie z poszukiwań w Szwecji dokonanych z ramienia Akademii Umiejętności*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914, s. XII, XIII; C. Pilichowski, *Straty bibliotek i archiwów polskich podczas szwedzkiego „Potopu” 1655-1660*, w: *Polska w okresie drugiej wojny północnej, 1655-1660*, t. 2, *Rozprawy*, PWN, Warszawa 1957, s. 451-479; M. Romanowska-Zadrożna, *Grabieże szwedzkie w Polsce (2), Próby rewindykacji i prowadzone badania*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2005, nr 4 (45), s. 31-33.
- ⁴ Albertrandi towarzyszył posłowi Jerzemu Michałowi Potockiemu – Z. Anusik, *Misja polska w Sztokholmie w latach 1789-1795*, Łódź 1993, Wydaw. Uniwersytetu Łódzkiego; C. Pilichowski, *Straty bibliotek i archiwów...*, s. 476; E. Barwiński, L. Birkenmajer, J. Łoś, *Sprawozdanie z poszukiwań...*, s. XIII, XIV; M. Romanowska-Zadrożna, *Grabieże szwedzkie w ...*, s. 32.
- ⁵ Wielką zasługą Albertrandiego było także sporządzenie kopii odnalezionych w bibliotekach dokumentów i ksiąg – E. Barwiński, L. Birkenmajer, J. Łoś, *Sprawozdanie z poszukiwań...*, s. XIII, XIV.
- ⁶ C. Pilichowski, *Straty bibliotek i archiwów...*, s. 476, 477; E. Barwiński, L. Birkenmajer, J. Łoś, *Sprawozdanie z poszukiwań...*, s. XIV-XVII.
- ⁷ Choćby: A. Przeździecki, *Szwecya, wspomnienia jesienne z roku 1833*, Drukarnia Łątkiewicza, Warszawa 1836; E. Tyszkiewicz, *Listy o Szwecji*, Wilno 1846, J. Zawadzki (z wykorzystaniem fragmentów rękopisu Albertrandiego).
- ⁸ E. Barwiński, L. Birkenmajer, J. Łoś, *Sprawozdanie z poszukiwań...*, s. XIX.
- ⁹ *Ibidem*, por. B. Dudik, *Forschungen in Schweden für Mährens Geschichte*, Carl Winiker, Brünn 1852.
- ¹⁰ Towarzyszył im Aleksander Birkenmajer, a na miejscu wspierał Isak Gustaf Collijn, dyrektor biblioteki uniwersyteckiej w Uppsali, *ibidem*, s. XIX-XXVII.
- ¹¹ C. Pilichowski, *Straty bibliotek i archiwów...*, s. 451-479.
- ¹² J. Trypućko, *Bibliografi över svenska polonica 1918-1939*, Slaviska institutionen vid Uppsala Universitet, Uppsala 1955; *idem*, *Polonica vetera Upsaliensia. Catalogue des imprimés polonais ou concernant la Pologne des XV^e, XV^e, Almqvist & Wiksells, Uppsala 1958*; por. *The catalogue of the book collection of the Jesuit College in Braniewo held in the University Library in Uppsala*, vol. 1-3, J. Trypućko (introd., manuscripts, incunabula), M. Spandowski (ext. a. compl.), M. Spandowski, S. Szyller (ed.), K. Diehl (transl.), Biblioteka Narodowa, Uppsala Universitetsbibliotek, Warszawa, Uppsala 2007.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Z. Łakociński, *Polonica svecana artistica*, „Rocznik Historii Sztuki” 1962, t. 3, s. 219-261; *idem*, *Magnus Stenbock w Polsce. Przyczynek do historii szwedzkich zdobyczy w czasie wojny północnej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydaw. PAN, Wrocław 1967; Z. Łakociński, *Polonica svecana artistica*, „Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej”, t. 17, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- ¹⁵ P. Bańkowski, *Archiwum Stanisława Augusta. Monografia archiwoznawcza*, PWN, Warszawa 1958, s. 82-91; J. Zathej, *Katalog rękopisów średniowiecznych Biblioteki Kórnickiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydaw. PAN, Wrocław 1963, s. XXXIV, XXXV.
- ¹⁶ Choćby z bezcennego zbioru fotografii TONZP, który przechowywany jest w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie – zob. *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, E. Manikowska, P. J. Jamski (red.), IS PAN, Warszawa 2014; *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, E. Manikowska, P. [J.] Jamski (red.), MKiDN, IS PAN, Warszawa 2010.
- ¹⁷ E. Chwałewik, *Zbiory polskie, archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w zestawieniu alfabetycznym według miejscowości*, z zapomogi Kasy Pomocy dla Osób Pracujących na Polu Naukowym im. J. Mianowskiego, Warszawa 1916.
- ¹⁸ *Idem*, *Zbiory polskie, archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, Wydaw. J. Mortkowicza, Warszawa 1926-1927.
- ¹⁹ *Idem*, *Zbiory polskie, archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, KAW, Kraków 1991.
- ²⁰ Niemal na każdej karcie można znaleźć uwagi typu: *obrabowany przez honwedów, uległy zniszczeniu podczas wojny światowej, uległy zniszczeniu przez bolszewików, zbiory artystyczne całkowicie zniszczone przez bolszewików, uległo spaleniu w końcu r. 1917 i ostatecznej dewastacji przez Ukraińców w r. 1918, pożar cennych druków polskich, starą porcelaną i szkła wytłukli Moskale, zniszczyły wojska austriackie itp.* – *ibidem*, s. 111, 115, 116, 121, 132, 133, 135, 138.
- ²¹ E. Manikowska, *W stronę muzeum narodowego. Kolekcje i budowa polskiej tożsamości kulturowej na progu niepodległości*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, K. Kludkiewicz, M. Mencfel (red.), NIMOS, Warszawa 2014, s. 69-70.
- ²² Kontynuował je nawet w czasie okupacji niemieckiej, a ocalałe rękopiśmienne notatki z lat 1935-1954 przekazał do Biblioteki Narodowej w Warszawie, rps 10505 I – E. Chwałewik, *Zbiory polskie. Kartoteka uzupełnień*, T. 1, [s. 1.], 1935-1942, *Zbiory polskie: Kartoteka uzupełnień*, Cz. 2, [s. 1.], 1935-1954.
- ²³ List Ludwika Bernackiego, dyrektora wydawnictwa Ossolineum, z 29 lipca 1927 r. do Edwarda Kuntzego, przewodniczącego polskiej Komisji Rewindykacyjnej, za: E. Manikowska, *W stronę muzeum...*, s. 74-75.
- ²⁴ *Galerja Stanisława Augusta*, T. Mańkowski, przy współudziale Z. Batowskiego, K. Brokła, M. Morelowskiego (oprac.), Wydaw. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1932.
- ²⁵ Wspomniana kartoteka przechowywana jest w Dziale Inwentarzu Muzeum Narodowego w Warszawie.
- ²⁶ S. Herbst, *Muzea i zbiory o charakterze muzealnym w Polsce*, w: *Materiały do spisu instytucji i towarzystw naukowych w Polsce. Suplement do t. VII*, „Nauka Polska” 1930, t. XII, s. 87.
- ²⁷ Choćby z serii *Muzea Polskie*: F. Kopera, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Wybór i opis cenniejszych zabytków*, Drukarnia Narodowa, Kraków 1933 (pierwsze wydanie Kraków 1923); M. Gumowski, *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Wybór i opis cenniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej*, Drukarnia Narodowa, Kraków 1924; B. Gembarzewski, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wybór i opis cenniejszych zabytków i dzieł sztuki*, Drukarnia Narodowa, Kraków 1926.

- ²⁷ Np. M. Walicki, *Nowa kolekcja warszawska*, Arkady, Warszawa 1938, z. 5, s. 241-248; *idem*, *Ocalone dzieło zbieracza*, Arkady, Warszawa 1936.
- ²⁸ Materiały Władysława Tomkiewicza. *Polonica w Niemczech*. Archiwum Polskiej Akademii Nauk, sygn. III-280.34.
- ²⁹ Por. J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, Kraków 2001, Zakamycze, t. 1, s. 450-451; A. Eberhardt, M. Gniazdowski, T. Jaskułowski, M. Krzysztofowicz, *Szkody wyrządzone Polsce podczas II wojny światowej przez agresora niemieckiego. Historia dociekań i szacunków, w: Problem reparacji, odszkodowań i świadczeń w stosunkach polsko-niemieckich 1939-2004*, t. 1, Studia, W.M. Góralski (red.), Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, Warszawa 2004, s. 15, 44; P. Majewski, *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa, 1939-1945*, Wydaw. Trio, Warszawa 2005, s. 105-107; P. Majewski, *Wojenne raporty o stratach dóbr kultury, w: Straty Warszawy 1939-1945. Raport*, W. Falkowski (red.), Miasto Stołeczne Warszawa, Warszawa 2005, s. 328-330, 334-343; K. Ajewski, T. Zadrożny, *Straty muzeów i kolekcji artystycznych Warszawy w latach 1939-1945*, w: *ibidem*, s. 565-607; N. Cieślińska-Lobkowicz, *Walka w obronie polskich dóbr kultury w czasie wojny i okupacji hitlerowskiej*, „Kronika Zamkowa” 2008, Nr. 1-2 (55-56), s. 159-177; 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 - oddział Muzeum Woli, Warszawa 2009, s. 35-36.
- ³⁰ W. Kowalski, *Udział Karola Estreichera w alianckich przygotowaniach do restytucji dzieł sztuki zagrabionych w czasie II wojny światowej*, „Muzealnictwo” 1986, nr 30, s. 27.
- ³¹ C. Estreicher, *Cultural Losses of Poland. Index of Polish Cultural Losses during the German Occupation, 1939-1944*, London 1944.
- ³² K. Estreicher, *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944 wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży (Cultural Losses of Poland during the German Occupation 1939-1944 with original documents of the looting)*, Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2003.
- ³³ Zob. M. Romanowska-Zadrożna, *Dokumentacja polskich strat ...*, s. 41 przyp. 41; *eadem*, *Wstęp*, w: *Straty wojenne. Malarstwo polskie. Obrazy olejne, pastele, akwarele artystów polskich i w Polsce działających utracone w latach 1939-1945 w granicach Polski*, t. 2, A. Tyczyńska, K. Znojewska (oprac.), MKiDN, Departament Dziedzictwa Kulturowego, Warszawa 2012, s. 13, 14, przyp. 15.
- ³⁴ Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej i, Dz.U. 1944 nr 4. poz. 17.
- ³⁵ AAN, DRPP, 2002/III/45, Sprawozdania, meldunki, informacje o KRN, PKWN, k. 15, za: A. Łuczak, *Utracone decorum. Grabież dóbr kultury z majątków ziemiaństwa polskiego w Wielkopolsce w czasach okupacji niemieckiej w latach 1939-1945*, Warszawa-Poznań 2011, s. 274.
- ³⁶ L.M. Karecka, *Akcja rewindykacyjna w latach 1945-1950. Spór o terminologię, czy o istotę rzeczy*, „Ochrona Zabytków” 2002, nr 3-4, s. 406-407. Lidia Karecka (obecnie Kamińska) powraca do tego tematu w najnowszym numerze „Muzealnictwa”: L.M. Kamińska, *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57 na stronie www.muzealnictworocznik.com, druk pod koniec roku.
- ³⁷ Typowym przykładem obrazu o nierozpoznanej proveniencji jest wspomniany w poprzednim artykule *Pokłon Trzech Królów* nieznanego z imienia malarza niemieckiego – M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Europie...*, s. 143, 144.
- ³⁸ r. Olkowski, *O badaniu proveniencji muzealiów*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 27.
- ³⁹ D. Suchocka, *Wstęp*, w: *Katalog dzieł malarstwa, rysunku lawowanego i rzeźby ze zbiorów poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, D. Suchocka (red.), Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2008, s. 8.
- ⁴⁰ Np. Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów Puławskich. (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, nr 7, s. 5-265; B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej 1736-1816*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976; A. Vetulani, A. Ryszkiewicz, *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, Wydaw. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1951; A. Ryszkiewicz, *Początki handlu obrazami w Śródomwisku warszawskim*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953; *idem*, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, PWN, Warszawa 1981; *idem*, *Na tropach obrazów francuskich w Polsce*, PWN, Warszawa 1981.
- ⁴¹ M. Sołtysiak O „Katalogu Kolekcjonerów Polskich XIX i XX wieku” autorstwa Profesora Andrzeja Ryszkiewicza, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, s. 131-134.
- ⁴² B. Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1973; *eadem*, *Katalog zbiorów malarstwa krajów romańskich*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1982.
- ⁴³ r. Aftanazy, *Materiały do dziejów rezydencji*, J. Baranowski (red. A.), t. 1-11, IS PAN, Warszawa 1986-1993.
- ⁴⁴ K. Ajewski, *Zbiory artystyczne i galeria muzealna Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*, Muzeum Zamojskich w Kozłowie, Kozłówka 1997; *idem*, *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasieńskich w Warszawie. Losy, ludzie, znaczenia*, Wydaw. Neriton, Warszawa 2004.
- ⁴⁵ E. Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, nr 25, s. 145-199.
- ⁴⁶ K. Mikocka-Rachubowa, *Pałac w wołyńskim Romanowie i jego rzeźby*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, nr 1(75), s. 37-67.
- ⁴⁷ Obecnie prace i zadania Biura Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą kontynuuje Wydział Strat Wojennych w Departamencie Dziedzictwa Kulturowego w MKiDN.
- ⁴⁸ J. Pruszyński, *Poland, The War Losses, Cultural Heritage, and Cultural Legitimacy*, w: *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, s. 49-52.
- ⁴⁹ W. Kowalski, *World War II Cultural Losses of Poland: Historical Issues Or Still a “Hot” Political and Legal Topic?*, w: *The spoils of War ...*, s. 235-236.
- ⁵⁰ http://nimos.pl/upload/Badania_proveniencji/Zasady_Konferencji_Waszyngtonskiej.pdf.
- ⁵¹ W Wilnie Polskę reprezentowali przedstawiciele Ministerstwa Spraw Zagranicznych z ambasadorem RP w Wilnie oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z wiceministrem Tomaszem Żurowskim, podsekretarzem stanu i jednocześnie Pełnomocnikiem Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za granicą wraz z dyrektorem Departamentu Dziedzictwa Narodowego Franciszkiem Cemką.
- ⁵² Na czele delegacji polskiej stał minister Władysław Bartoszewski, pełnomocnik premiera ds. dialogu, więzień niemieckiego obozu koncentracyjnego w Auschwitzu. W skład polskiej delegacji weszli także: wiceminister kultury i dziedzictwa narodowego Tomasz Merta, w randze podsekretarza stanu oraz Anna Perl, wicedyrektor Departamentu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą, a także wiceminister spraw zagranicznych Andrzej Kremer, w randze podsekretarza stanu i Wojciech Kowalski.
- ⁵³ Tłumaczenie Deklaracji Wileńskiej i Terezińskiej na stronie internetowej NIMOZ: http://nimos.pl/upload/Badania_proveniencji/Deklaracja_Wilenska_2000.pdf, http://nimos.pl/upload/Badania_proveniencji/Deklaracja_Terezinska%2C_2009.pdf [dostęp: 1.04.2016].
- ⁵⁴ W. Bartoszewski, *[Wystąpienie]*, w: *Holocaust Era Assets Conference Proceedings*, Forum 2000 Foundation, Prague 2009, s. 218-222, wersja elektroniczna na stronach: www.claimscon.org/forms/prague/looted-art.pdf lub www.claimscon.org/forms/prague/Judaica.pdf

- ⁵⁵ N. Cieślińska-Lobkowicz, *The Obligation of the State or a Hobby of the Few. The Implementation of the Washington Principles in Poland*, w: *Holocaust Era Assets Conference Proceedings*, Prague 2009, s. 979-993.
- ⁵⁶ Tłumaczenie nazwy podają za: H. Koenigsmerková, *Muzeum Szuki Dekoracyjnej w Pradze a badania zbiorów pod kątem dóbr kultury należących do ofiar II wojny światowej*, „Muzealnictwo” 2013, nr 54, s. 81.
- ⁵⁷ *The Lost Heritage of Cultural Assets. The documentation, identification, restitution and repatriation of the cultural assets of WWII victims*. 20.-21. November 2003 <http://www.cdmp.cz/en/mezinarodni-konference-v-brne/> [dostęp: 1.05.2016].
- ⁵⁸ *Future of the Lost Cultural Heritage. Documentation, identification and restitution of cultural property of the victims of World War II*. 22.-24. November 2005 <http://www.cdmp.cz/en/mezinarodni-konference-v-ceskem-krumlove/> [dostęp: 1.05.2016].
- ⁵⁹ *Restitution of Confiscated Art Works – Wish or Reality? Documentation, identification and restitution of cultural property of the victims of World War II*. 24.-26. October 2007. <http://www.cdmp.cz/en/mezinarodni-konference-v-liberci/> [dostęp: 1.05.2016].
- ⁶⁰ Brali w nich udział przedstawiciele obu resortów: MKiDN i MSZ oraz Nawojka Cieślińska-Lobkowicz jako badacz niezależny.
- ⁶¹ Por. M. Kuhnke, *Pokłosie wojny*, „Cenne, Bezcenne/Utracone”, 1998, nr 2, s. 3.
- ⁶² M. Sieramska, *Z problematyki strat wojennych żydowskiej sztuki kultowej* – por. Kuhnke, *ibidem*, s. 3.
- ⁶³ *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*. Volume III, Oxford University Press, London – New York 1939, s. 2199; Volume VI, Oxford University Press, London – New York 1939, Pl.1090,1091.
- ⁶⁴ N.H. Yeide, K. Akinsha, A.L. Waish, *The AAM Guide to Provenance Research*, American Association of Museums, Washington 2001.
- ⁶⁵ Forum skupiało historyków sztuki, którym na sercu leżało wprowadzenie badań proveniencyjnych zbiorów pod kątem dzieł o niewyjaśnionym pochodzeniu. Po kilku latach działalności rozpadło się.
- ⁶⁶ *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku*, G. Czubek, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2004.
- ⁶⁷ *Dobra kultury i problemy własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku*, G. Czubek, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2005.
- ⁶⁸ W materiałach pokonferencyjnych opublikowane zostały artykuły Andrzeja Dąbrowskiego, Nawojki Cieślińskiej-Lobkowicz, Doroty Folgi-Januszewskiej, Dariusza Grota, Urszuli Grygiel, Agnieszki Jaskanis, Pawła Jaskanisa, Krzysztofa Kornackiego, Piotra Kosiewskiego, Edyty Kotyńskiej, Hanny Łaskarzewskiej, Zbigniewa Pietrzyka, Andrzeja Rottermunda, Bożeny Steinborn, Władysława Stępnia, Wojciecha Suchockiego, Mirosława A. Supruniuka, Magdaleny Tarnowskiej, Stanisława Waltosia, Krzysztofa Zamorskiego. Por. *Własność a dobra kultury*, G. Czubek, P. Kosiewski, Warszawa 2006.
- ⁶⁹ D. Folga-Januszewska, A. Jaskanis, *Problemy własności zbiorów w muzeach polskich. Ilościowa skala problemów własności*, w: *Własność a dobra kultury*, s. 57-69, dyskusja s. 71-85.
- ⁷⁰ D. Folga-Januszewska, *Muzea w Polsce 1989-2008. Stan, zachodzące zmiany i kierunki rozwoju muzeów w Europie oraz rekomendacje dla muzeów polskich*, MKiDN, Warszawa 2008, http://www.nck.pl/files/muzea_raport.pdf [dostęp: 2.05.2016].
- ⁷¹ Na przewodniczącego wybrano Piotra Kosiewskiego; wszyscy członkowie zespołu byli mocno zaangażowani ale szczególnie, inspirujący wkład w jego prace miała Bożena Steinborn. W początkowym zamyśle Zespół ekspertów do spraw badań proveniencji muzealiów w muzeach polskich w zakresie mienia żydowskiego miał się przekształcić – po zakończeniu tego etapu swoich prac – w rozszerzony pod względem osobowym, jak i kompetencyjnym zespół ds. badań proveniencyjnych, służący dalszą merytoryczną pomocą instytucjom muzealnym w pracach nad badaniem muzealiów.
- ⁷² Z. Bandurska, D. Kacprzak, P. Kosiewski, M. Romanowska-Zadrożna, B. Steinborn, M. Tarnowska, *Badania proveniencyjne muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 14-26.
- ⁷³ <http://nimoz.pl/pl/bazy-danych/baza-wiedzy-1/badania-proveniencji> [dostęp: 1.05.2016].

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 reindykacji polskich strat wojennych, publikowanych m.in. w czasopismach „Muzealnictwo”, „Cenne, Bezcenne/Utracone” i „Mówią Wieki”; e-mail: MRomanowska@nimoz.pl

Word count: 6 989; **Tables:** -; **Figures:** 12; **References:** 73

Received: 05.2016; **Reviewed:** 07.2016; **Accepted:** 07.2016; **Published:** 09.2016

DOI: 10.5604/04641086.1216916

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Romanowska-Zadrożna M.; *BADANIA PROWIENIENCYJNE W POLSCE (CZĘŚĆ 1.)*. Muz., 2016(57): 179-191

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

Muz., 2016(57): 149-155
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2016
data recenzji – 04.2016
data akceptacji – 05.2016
DOI: 10.5604/04641086.1204576

POWOJENNE SKŁADNICE PRZEMIESZCZANYCH DÓBR KULTURY W POLSCE. PRZYCZYNEK DO SZERSZEGO OPRACOWANIA¹

POST-WAR REPOSITORIES FOR RELOCATED CULTURAL GOODS IN POLAND. CONTRIBUTION TO BROADER ELABORATION

Lidia Małgorzata Kamińska

Niezależny menedżer kultury, Warszawa

Abstract: The article deals with the so-called “conservators” and “museum” repositories set up in Poland within its current borders, after WWII, in the 1940s and 1950s, in order to assemble the movable monuments obtained during the transportation and requisition campaign. It indicates and summarises the information on the geopolitical factors and law provisions which influenced the creation of repositories, although it does not analyse them. It deals with the general description of how the repositories functioned, without detailing the histories of each one. It mentions the duties of the Ministry of Culture and Art’s representatives responsible for protecting cultural property, i.e. delegates

for actions related to collecting pieces; it presents the procedures applied by the repositories and the mechanisms for fulfilling the Ministry’s obligation to supervise them. It also describes the activities connected with destroying selected items in the presence of a committee, as well as transferring them free of charge to the state-owned enterprise DESA and to central institutions, churches and collections of Polish museums.

The information is based solely on the archival material gathered by the author. The text also describes the later activity of repositories until the present day. It is also a prelude to a broader elaboration of the topic.

Keywords: movable monuments, exhibits, transport campaign, requisition campaign, Wawel repository, Warsaw repository, Silesian repositories, repository in Oliwa, repository in Sopot, recording collections.

Artykuł ten dotyczy tzw. składnic „konserwatorskich” i „muzealnych” zakładanych na terenie Polski w obecnych granicach w latach 40. i 50. ubiegłego wieku, w celu gromadzenia zabytków ruchomych: dzieł sztuki i różnego typu muzealiów². Konieczność organizowania wielu tymczasowych miejsc przechowywania dóbr kultury wynikała ze skutków II wojny światowej i zmian geopolitycznych zachodzących w kraju, z rewizją granic i wprowadzeniem reformy rolnej na czele. Istniała pilna potrzeba zagospodarowania zabytków ruchomych, które utraciły swych właścicieli – zarządców muzeów i kolekcjonerów niemieckich, polskich właścicieli majątków ziemskich, a także zabytków muzealnych i prywatnych polskich kolekcji oraz tych o nieznanym pochodzeniu, rozproszonych na skutek działań wojennych. Status prawny mienia przejętego przez agendy państwa polskiego, w tym znacznej części zabytkowych ruchomości, gromadzonych w stanowiących przedmiot moich badań składnicach, określały stosowne przepisy wydawane w latach 1944–1958³. Jednak, nie miejsce tu na opis ówczesnej sytuacji politycznej i prawnej ani na przypomnienie zakresu niemieckiej grabieży polskich dóbr kultury i podjętej przez Polskę, jeszcze przed zakończeniem działań wojennych, akcji ich poszukiwania na byłych terenach niemieckich przekazanych pod polską administrację. Także nie analizuję kwestii restytucji mienia kulturalnego z terenów Niemiec i Austrii okupowanych przez aliantów oraz repatriacji polskich zabytków ruchomych z terenów przedwojennej Rzeczypospolitej Polskiej [RP], zajętych przez Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich [ZSRR] oraz rekwizycji prywatnego mienia, w nomenklaturze urzędowej nazwanego podworskim. Pomimo tego trzeba tu podkreślić, że data formalnego zakończenia wojny – 8.05.1945 r. nie była dla powstania składnic kluczową. Znaczenie strategiczne miały inne zdarzenia i daty: powstanie tymczasowej administracji polskiej (lipiec 1944 r. w Lublinie; od lutego 1945 r. w Warszawie i Łodzi), podporządkowanej ZSRR; sukcesywne przeprowadzanie reformy rolnej od 1944 r. na terenach wolnych od wojny; powołanie w styczniu 1945 r. przy resorcie kultury Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zbiorów [NDMiOZ] – agendy, której przypisano m.in. zadanie „rewindykacji dóbr kultury”; utworzenie 6.04.1945 r., na miesiąc przed zakończeniem wojny, województwa gdańskiego, a województwa wrocławskiego ponad rok później 28.06.1946 r.; sprawowanie na terenach tzw. Postulowanych⁴ faktycznej władzy przez komendantury wojenne Armii Czerwonej⁵ (w Szczecinie, aż do lipca 1945 r.) oraz decyzje umowy z 2.08.1945 r. o kształcie zachodnich granic Polski podjęte na konferencji w Poczdamie⁶.

Polskie władze dążyły do odzyskania zagrabionego przez niemiecką administrację majątku polskiego, głównie przemysłowego, jak wyposażenia fabryk, kopalń, etc. – wywiezionego poza teren kraju. Działania te nazwano akcją rewindykacyjną⁷. Pierwszym organem państwowym zajmującym się rewindykacją mienia polskiego był resort Odszkodowań Wojennych powołany przez Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego [PKWN], następnie przekształcony w Biuro Odszkodowań Wojennych przy Prezydium Rady Ministrów [PRM], zlikwidowane w 1947 roku. Do działań operacyjnych rewindykacji mienia przemysłowego w maju 1945 r. powołano Biuro Rewindykacji i Odszkodowań [BROW] przy Ministerstwie Przemysłu, przeniesione 10.01.1946 r. do

Centralnego Urzędu Planowania⁸, za pośrednictwem którego powstały delegatury Biura oraz specjalne misje restytucyjne we wszystkich strefach okupacyjnych Niemiec i Austrii. BROW zlikwidowano w 1950 roku. Resort kultury został włączony do tychże działań⁹. W strukturze NDMiOZ utworzono Biuro Rewindykacji i Odszkodowań, które miało na celu *rewindykację polskiego mienia kulturalnego wywiezionego przez okupanta w głąb Niemiec i Austrii oraz w związku z potrzebą opracowania planów odszkodowań w dziedzinie kultury*, również sprowadzenia do kraju dóbr kultury z przedwojennych terenów wschodnich RP¹⁰.

Na terenie kraju zaś, w tyleż skomplikowanych politycznie, co dynamicznie zmieniających się warunkach, administracja polska¹¹ obejmowała w zarząd liczne dobra kultury, prowadząc tzw. akcję zwózkową i organizując w jej ramach specjalne składy i składnice¹². Działania te polegały na poszukiwaniach na byłych terenach niemieckich, ukrytych w różnych miejscach i warunkach zabytków polskich i niemieckich¹³. Podejmowano również próby objęcia w posiadanie zabytków będących we władaniu Armii Czerwonej, uprzedzenia rabunku dokonywanego przez jej oddziały trofiejne oraz zapobiegania nagminnemu wówczas szabrowi tak cywilnemu¹⁴, stanowiącemu poważne zagrożenie dla dóbr kultury, jak i „oficjalnemu”¹⁵ oraz przejmowania znacionalizowanych prywatnych zbiorów właścicieli polskich¹⁶. Dla akcji zwózkowej ważna była następująca okoliczność: terenami tzw. Nowymi „na okres przejściowy” zarządzało Ministerstwo Ziem Odzyskanych (powołane 13.11.1945 r., zlikwidowane 11.01.1949 r.)¹⁷. Pełniło ono na tych terenach rolę nadrzędną w stosunku do administracji centralnej; między innymi wprowadzało procedury towarzyszące zabezpieczeniu dóbr kultury, również pochodzenia niemieckiego¹⁸. Zakazano swobodnego poruszania się na terenie Ziem Odzyskanych. Na wyszukiwanie i zabezpieczanie, na każdy przewóz ruchomości, nawet w obrębie jednego województwa, konieczne było uzyskanie odpowiednich zezwoleń. Wydawały je Okręgowe Urzędy Likwidacyjne na podstawie szczegółowych wykazów przewożonych obiektów. Przy zabezpieczeniu i zwózce aparat likwidacyjny zobowiązany był okazywać wszelką pomoc organom Ministerstw: Kultury i Sztuki¹⁹ i Oświaty, delegowanym do prowadzenia zabezpieczeń dóbr kultury. Wyśłannikami MKiS do realizacji zadań akcji zwózkowej byli tzw. delegaci do spraw zabezpieczania dóbr kultury. Ich obowiązki to: zorganizowanie składnic, zarządzanie ich funkcjonowaniem i finansami, poszukiwania i wstępna selekcja zabytków ruchomych, sporządzanie spisów i uzyskiwanie zezwoleń na przewiezienie do składnic zabezpieczonych zabytków, organizacja transportów zabytków ze składnic do miejsc docelowych, do pewnego stopnia również dobór pracowników²⁰. Delegaci decydowali i odpowiadali przed kierownictwem NDMiOZ za całość spraw. Posługiwali się pieczęcią okręgową używaną do stemplowania asygnat: DELEGAT MKiS DO ZABEZPIECZANIA ZABYTKÓW RUCHOMYCH. Tylko oni mogli wystawiać upoważnienia imienne dla osób biorących udział w akcji zwózkowej. Kierownicy składnic dóbr kultury podlegali bezpośrednio odpowiedniemu delegatowi MKiS lub Konserwatorowi Wojewódzkiemu – na Pomorzu od 1945, a na Śląsku od 1949 roku. Z lektury zachowanych archiwaliów wynika jednoznacznie, że proces i efektywność zakładania składnic zależała od operatywności osób

delegowanych do tych działań. Zwracano uwagę aby wybrane na składnice lokalizacje nieruchomości były bezpieczne i zapewniały względnie poprawne warunki przechowywania zgromadzonych zabytków. Niektóre składnice pełniły li tylko role magazynowe, inne posiadały rozwinięte funkcje i odpowiednią do nich strukturę instytucjonalną. Składnice, w których gromadzono księgozbiory i archiwalia podlegały Ministerstwu Oświaty. MKiS zaś, finansowało większość tych, do których zwożono dzieła sztuki i muzealia. Warunkiem otrzymania przez składnice subsydiów było przekazywanie przez kierowników poszczególnych składnic, w określonym czasie, comiesięcznych sprawozdań do NDMiOZ. Sprawozdania te, monotonne w treści, są dzisiaj doskonałym źródłem wiedzy na temat codziennego funkcjonowania składnic²¹. Wynika z nich, że ministerialne subwencje nie były wystarczające, często przekazywane z opóźnieniem, nie pokrywały kosztów opału i innych podstawowych opłat, uposażenia pracowników były niskie. Nieliczny, ale bardzo zaangażowany personel, pracujący w warunkach niejednokrotnie zagrażających życiu, charakteryzował się pomysłowością i zaradnością. Często jednak pracownicy ci byli bezradni, w szczególności wobec dojmującego braku środków transportu. Przewożenie obrazów, księgozbiorów, retabulów, rzeźb i mebli wymagało sprawnych i pojemnych samochodów²². *Konieczność pozostawienia zabezpieczonych zabytków ruchomych w terenie przez dłuższy czas, mimo wysiłków osób zobowiązanych do opieki, powoduje znaczny ich ubytek*²³. Objazdy terenu wykonywano na motorach, rejestrując jedynie obecność dóbr kultury pozostawionych bez opieki, by podczas kolejnych wizyt stwierdzić ich brak.

Składnice powstały zasadniczo w każdym województwie, często umiejscawiano je w muzeach lub budynkach, w których urzędowały referaty kultury. W części województw centralnych i wschodnich gromadzono w nich głównie dobra uzyskane w wyniku działań reformy rolnej. Takie składnice, np. w Przeworsku, muzeum kieleckim i poznańskim, pełniły skromniejszą rolę niż śląskie czy pomorskie. Stosunkowo niewielkie zasoby w nich zgromadzone zwykle później włączano do zbiorów muzeów, w których były ulokowane. Inaczej funkcjonowały składnice, do których zwożono liczne obiekty różnej proveniencji (śląskie, pomorskie). Przedmioty przyjmowano na podstawie protokołów zdawczo-odbiorczych, sporządzanych pomiędzy przekazującymi (np. przedstawicielami Grup Operacyjnych) i kierownikiem składnicy. Po wstępnej selekcji pod kątem ich ogólnej wartości i typowania przydatności dla poszczególnych muzeów, dostarczone zbiory ewidencjonowano. Prowadzono odrębne inwentarze dla zbiorów dóbr kultury i inwentarze gospodarcze dla przedmiotów użytkowych. Na poszczególne obiekty nanoszono numery inwentarowe. Posługiwano się nalepkami, np.: *Składnica Muzealna M.K.I.S. W Narożnie nr....* W inwentarzu wprowadzono później zapisy o miejscu wysyłki zabytków. Każdej wysyłce towarzyszył odrębny spis przedmiotów: *na zabytkach numery nanoszono zgodnie ze spisem, poszczególne części składowe jednego obiektu (np. rozmontowana szafa) winne nosić ten sam numer (z dodaniem litery a,b,c,...). Części te mogą być uwzględnione sumarycznie w spisie*²⁴. Zasady te nie różnią się od stosowanych obecnie w inwentarzach cyfrowych²⁵. Kierownicy składnic posługiwali się pieczętkami firmowymi,

prowadzono ewidencję korespondencji i szczegółową rachunkowość. Przy rozwiązywaniu poszczególnych składnic specjalne powołane przez NDMiOZ komisje sporządzały spis z natury, skontrum i protokolarnie zamykały ich działalność przekazując dokumentację do MKiS, a zbiory rozdysponowując między instytucje i muzea lub przesyłając do innych składnic. Wszelkie uwagi pojawiające się przy sprawdzaniu zasobów zapisywano w księgach inwentarzowych składnic oraz w treści protokołów. Niezależnie od przeprowadzanych okresowo kontroli – „remanentów” składnic według ksiąg inwentarzowych – weryfikowano również prawidłowość wystawianych protokołów. W składnicach starano się przechowywać przedmioty według rodzajów. Natomiast wydaje się, że nie sporządzano zgromadzonym obiektom kart ewidencyjnych. Spotkałam się z nimi dopiero w dokumentach składnicy oliwskiej z lat 60. XX wieku.

Niektóre zbiory celowo niszczone. Wyboru przedmiotów do zniszczenia dokonywały komisje powoływane przez NDMiOZ, złożone ze specjalistów. Kierowano się w takich przypadkach następującymi kryteriami: [przedmioty] *nie przedstawiające wartości muzealnej, zabytkowej, ani użytkowej, tak ze względu na swój poziom artystyczny, jak i stan zachowania, ponadto ze względu na swój specyficzny charakter lokalno-niemiecki i z tego względu nie nadają się w żadnym wypadku do użytkowania w naszych warunkach*²⁶. Podobne komisje decydowały o wyborze zabytków przekazywanych ze zbiorów składnic i muzeów do sprzedaży przez Państwowe Przedsiębiorstwo Dzieła Sztuki i Antyki (P.P. Desa), utworzone 3 kwietnia 1950 roku.

Składnice śląskie sukcesywnie opróżniano, głównie ze względów ekonomicznych, zamykając lub przekształcając je w lokalne muzea²⁷. Ilustracją tego procesu jest wykaz w województwie wrocławskim składów z zabytkami przeznaczonych do likwidacji w 1947 r.: Żary (referat kultury i sztuki), Lwówek (b. Heimatmuseum), kościół trynitalny, kościół parafialny), Legnica (referat kultury i sztuki), Krasków (pałac), Rychbach (referat kultury i sztuki), Jelenia Góra (Paulinum, muzeum), Henryków (kościół), Czocho (zamek), Żąbkowice (referat kultury i sztuki), Skałeczno (pałac), Narożno (pałac), Szlagowo (pałac), Raszewo Dolne (pałac), Olszynka (pałac), Brzezina (pałac), Milicz (skład O.U.L), Żmigród (pałacowe piwnice), Czerwony Zamek (pałac), Syców (kościół katolicki), Oleśnica (w terenie), Janowice (pałac), Agnieszków (willa Hauptmanna), Środa (w rynku), Lubiń (referat kultury i sztuki), Krajewo (pałac), Nowy Jagit (pałac), Głogów (katedra), Białobrzezie (lokal), Łojowice (pałac), Ziołowice (pałac), Chojno (zamek Kyncburg), Niemcza (b. Heimatmuseum), Łądek (lokal PPK), Gościec (pałac), Bystrzyca (powiat, w terenie)²⁸. Składy mieszczące się w zamku Paulinum w Jeleniej Górze i w pałacu Narożno w Bożkowie, zostały w 1947 r. przekształcone w sprawnie funkcjonujące składnice zbiorcze.

W trakcie funkcjonowania zmieniano lokalizację niektórych składnic, zwykle na skutek interwencji władz, najczęściej Urzędu Bezpieczeństwa, które przejmowały wykorzystywane przez nie nieruchomości. Z tego powodu w 1950 r. zbiory z zamku Paulinum przewieziono do Karpacza, do przydzielonego na ten cel przez Jednostkę Wojskową budynku; w Świdnicy konieczne było pilne przeniesienie zbiorów do gmachu Zarządu Miejskiego,

ponieważ budynek zajęty przez składnicę również przejął Urząd Bezpieczeństwa, Narożno – pałac przeznaczono dla PGR, w zamian PGR przekazał MKiS na składnicę zamek w Żelaźnie. Te interwencyjne działania pochłaniały wiele czasu, wysiłku i dodatkowych kosztów na przenoszenie zabytków z jednej składnicy do drugiej. Nie trzeba dziś szerzej argumentować muzealnikiem wpływu tych przenosin na kondycję zabytków, a także w tym kontekście podkreślić należy lekceważący stosunek ówczesnej administracji państwowej do ocalałego mienia kultury.

Zbiory ze zlikwidowanej składnicy w Narożnie w dużej liczbie wysłano do różnych muzeów i instytucji, pozostałe zabytki przewieziono do Żelazna, ostatniej z dużych składnic śląskich. Następnie z Żelazna, w 1954 r. przetransportowano zabytki do nowej, nazwanej Centralną Składnicą Muzealną, założonej w Kozłowie w województwie lubelskim²⁹.

Na Pomorzu sytuacja wyglądała podobnie, jak na Dolnym Śląsku. W pierwszym okresie po wyzwoleniu działały w Gdańsku trzy ośrodki władzy: sowieckie komendantury wojenne, grupy operacyjne administracji centralnej oraz tworzące się władze samorządowe³⁰. Przeszukiwania terenu i zwózka zabytków prowadzone były zarówno przez wysłanników MKiS z Warszawy³¹ (od marca do końca października 1945 r.)³² jak i osoby delegowane przez Ministerstwo Oświaty, które przyjechały do Gdańska z Krakowa³³. Działania obu grup nie były skorelowane, co szybko stało się przyczyną nieporozumień wynikających z braku jasno sprecyzowanych kompetencji³⁴. Pomiędzy 9 czerwca a 2 sierpnia 1945 r. delegaci MKiS odbyli 17 podróży na trasach Sopot – miejscowości pomorskie ze skrytkami – Sopot, oraz ostatnią podróż dwoma autami na trasie Sopot – Warszawa³⁵. Zbiory z kościołów, stodół i innych skrytek³⁶ przewożono do składnicy mieszczącej się w Sopocie, przy ul. Abrahama 24, przeznaczonej na *obrazy, meble i drobne dzieła sztuki*, natomiast *drewno kościelne oraz większe dzieła sztuki umieszczano* w spichrzach klasztornych znajdujących się przy katedrze w Oliwie, elementy architektoniczne w lapidariach (miejsca gromadzenia głównie kamiennych elementów zabytkowych budowli i pomników) urządzanych na terenie Gdańska, między innymi przy kościele pod wezwaniem św. Jana.

Sopocki *Inwentarz zbiorów muzealnych Gdańskiego Wojewódzkiego Wydziału Kultury w Sopocie przy ul. Abrahama 24, za czas 16.IV po dzień 18.V.45r. zawierał 164 pozycje*³⁷. Łączna liczba zabytków zabezpieczonych bądź pozostałych na miejscu w Muzeum w Gdańsku przekroczyła 1000 pozycji. Poza zabytkami przewiezionymi do Warszawy (50 pozycji spisu)³⁸, reszta została pod opieką Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku, a później Konserwatora Wojewódzkiego w Gdańsku – Oliwie w Pałacu Opatów³⁹.

Jeszcze w 1946 r. na terenie Gdańska istniało 10 lapidariów, w których przechowywano elementy architektoniczne⁴⁰. Do połowy 1946 roku w sopockiej składnicy zgromadzono ponad 1000 eksponatów dzieł sztuki oraz część biblioteki Pałacu Biskupiego w Oliwie, w spichrzach oliwskich zaś 3000 eksponatów. W planach Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku, co do prac przewidzianych na 1947 rok, była likwidacja zbiornic i depozytów muzealnych w terenie oraz przeprowadzenie

*inwentaryzacji zwiezionych zabytków*⁴¹ i *ukończenie remontu budynków mieszczących zbiornice muzealne w Oliwie*⁴².

Charakterystyczne dla działalności tej składnicy jest przekazywanie – w większości wypadków w depozyt, nie zaś na własność – zabytków lub elementów architektonicznych instytucjom posiadającym nieruchomości, do których wymienione przedmioty należały lub były ich częścią składową przed II wojną światową. Główna składnica pomorska, nazywana konserwatorską, mieszcząca się w Gdańsku – Oliwie, zachowała swą funkcję i już w nieznacnej liczbie zasoby do dnia dzisiejszego. W 2015 r. uzyskała dodatkowe pomieszczenia w Fortach Św. Gertrudy⁴³. Zgromadzono tam elementy architektoniczne zabytkowych budowli Gdańska, dotąd od wojny, przechowywane w różnych miejscach, zwłaszcza na terenie wspomnianego już kościoła św. Jana.

Wśród wszystkich krajowych składnic muzealnych wyróżniały się znaczeniem i wielkością zasobów: krakowska na Wawelu i warszawska w Muzeum Narodowym [MNW]. Szczegółową historię tych składnic planuję przedstawić w oddzielnym studium. W kontekście obecnych uwag należy wszakże podkreślić, że gromadzono w nich zabytki uzyskane zarówno w akcji zwózkowej prowadzonej w ich bliskiej okolicy (mienie podworskie), na Dolnym Śląsku, Pomorzu i Mazurach, jak również pozyskane i odzyskane zbiory w wyniku działań akcji rewindykacyjnej poza krajem. W składnicach wawelskiej i warszawskiej każdy przywieziony przedmiot zapisywany był pod odrębnym numerem spisu rewindykacyjnego. Zatem, niezależnie od pochodzenia i źródła pozyskania zbiorów, przedmioty zyskiwały tu miano rewindykatów⁴⁴. Powodem tej procedury był napływ, w krótkim czasie, wielkiej liczby obiektów: na Wawel ze Śląska, w czasie od 21.06.1945 r. do 9.12.1945 r. przybyło 30 transportów, zaś w latach 1946–1949 z akcji rewindykacyjnej 8 transportów; do MNW od 22.07.1945 r. do 23.12.1952 r. dostarczono łącznie 59 transportów dóbr kultury. Po sporządzeniu ewidencji: szczegółowej dla zbiorów nieznanymi i własnymi, ogólnikowej dla zbiorów zapakowanych w oryginalne skrzynie poszczególnych instytucji, z których zostały one wywiezione (np. z Muzeum Archeologicznego, Muzeum Wojska Polskiego) – zidentyfikowane obiekty z polskich instytucjonalnych zbiorów sukcesywnie zwracano właścicielom. Zwroty zabytków osobom prywatnym nie były już tak oczywiste, podlegały bowiem zawiłym procedurom⁴⁵. Wiele przedmiotów przywiezionych zwłaszcza ze śląskich składnic było odbieranych przez muzea, ale także centralne instytucje państwowe, z przeznaczeniem do dekoracji i użytkowania. Najwięcej zabytków przekazano do: MKiS, Kancelarii Prezydenta i Urzędu Rady Ministrów (w tym do rezydencji: Mała Wieś, Jadwisin), Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Warszawskiego, Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, Ministerstwa Obrony Narodowej, ale także do kościołów warszawskich i w innych diecezjach. Często nie dokumentowano we właściwy sposób czynności przekazywania czy użyczenia zabytków. Opisy tychże na pokwitowaniach były niewystarczające do późniejszej identyfikacji – zamiast protokołów w ich treści wystawiano lakoniczne potwierdzenia przyjęcia⁴⁶. Pozostałe zabytki, wśród nich liczne poniemieckie, albo pozostawiono na Wawelu i w MNW, albo zasilono nimi zbiory innych muzeów: w Toruniu, Łodzi, Białymstoku, Lublinie oraz nowych,

które powstały na Ziemiach Zachodnich i Północnych: we Wrocławiu, Olsztynie, Szczecinie, Gdańsku, również Muzeum Zoologicznego w Warszawie, Żydowskiego Instytutu Historycznego, Muzeum Archeologicznego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Wojska we Wrocławiu i w Warszawie, Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Główne przekazy zbiorów przyjętych do składnicy w MNW, do innych muzeów, początkowo jako depozyt, następnie na własność, miały miejsce w latach 70. i 80. XX wieku. Przeprowadzane w latach 2000–2012 w MNW gruntowne badania dokumentacji proveniencyjnej muzealiów również skutkowało wieloma przekazami muzealiów do miejsc ich pochodzenia.

Poniższy artykuł opisuje ogólną sytuację i charakterystykę funkcjonowania składnic. W przygotowaniu znajdują się

zagadnienia takie jak: szczegółowa historia poszczególnych składnic, działalność osób zaangażowanych w ratowanie dóbr kultury, analiza politycznych i prawnych uwarunkowań ich działalności, związki polityki z władzami muzealnymi, wreszcie losy zbiorów gromadzonych w składnicach. Będą zawarte w planowanej monografii największych i najważniejszych powojennych składnic polskich szczególnie: na Wawelu, w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz w Kozłówce. Ta ostatnia realizowała politykę gromadzenia muzealiów prowadzoną przez resort kultury do lat 70. XX wieku.

Nie waham się twierdzić, że opisane działania – mimo że dzisiaj poddawane często krytyce, szczególnie w kontekście zmian statusu własności i posiadania dóbr kultury – ocaliły od bezpowrotnego zniszczenia i zaginięcia wiele tysięcy obiektów dziedzictwa, wówczas pozbawionych opieki⁴⁷.

Streszczenie: Artykuł dotyczy tzw. składnic „konserwatorskich” i „muzealnych” zakładanych na terenie Polski w obecnych granicach, po II wojnie światowej, w latach 40. i 50. XX w., w celu gromadzenia zabytków ruchomych pozyskanych w akcji zwózkowej i rewindykacyjnej. Wskazuje i systematyzuje informacje o czynnikach geopolitycznych i przepisach prawa, które miały wpływ na powstawanie składnic, jednak nie zawiera ich analizy. Zajmuje się ogólną charakterystyką funkcjonowania składnic, bez szczegółowej historii każdej z nich. Wymienia obowiązki delegatów Ministerstwa Kultury i Sztuki do spraw zabezpieczenia dóbr

kultury czyli delegatów do zadań związanych z zwózką zabytków, prezentuje stosowane procedury funkcjonowania składnic i mechanizmy realizacji obowiązku nadzoru tychże przez MKiS, a także opisuje działania związane z komisyjnym niszczeniem wybranych obiektów oraz bezpłatnym przekazywaniem ich do P.P. Desa i do instytucji centralnych, kościołów oraz do zbiorów muzeów polskich.

Informacje oparte są wyłącznie na zebranych przez autorkę materiale archiwalnym. Tekst wskazuje również na późniejszą działalność składnic, aż do czasów współczesnych. Jest zapowiedzią szerszego opracowania tematu.

Słowa kluczowe: zabytki ruchome, muzealia, akcja zwózkowa, akcja rewindykacyjna, składnica wawelska, składnica warszawska, składnice śląskie, składnica oliwska, składnica sopocka, ewidencjonowanie zbiorów.

Przypisy

- ¹ Powstanie artykułu jest pierwszym efektem badań, opartych głównie na materiale archiwalnym, jeszcze nie zamkniętych. Przedstawia próbę usystematyzowania informacji o czynnikach, które miały wpływ na powstanie i działanie składnic polskich. Artykuł nie zawiera opisu funkcjonowania poszczególnych składnic. Również nie wymienia osób biorących czynny udział w wydarzeniach. Z powodu ograniczonej objętości tekstu konieczne byłoby dokonanie wyboru tychże, czego autorka chciała uniknąć.
- ² Poza wymienionymi, organizowane były także składnice księgozbiorów, archiwaliów, zabytków techniki.
- ³ § 11 Rozporządzenia Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z dnia 1.03.1945 r. w sprawie dekretu PKWN z dnia 6.09.1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej, Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej, [Dz.U.] 1945 Nr 10. poz. 51. i na podstawie przepisu wykonawczego do dekretu PKWN z dnia 6.09.1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej, Dz.U. 1945 r. Nr 3. poz. 13., ze zm. oraz dotyczące mienia opuszczonego, porzuconego, poniemieckiego i Wolnego Miasta Gdańsk; Dekret z 2.03.1945 r. o majątkach opuszczonych i porzuconych Dz.U. Nr 9. poz. 45.; Ustawa z dnia 6.05.1945 r., o majątkach opuszczonych i porzuconych Dz.U. Nr 17. poz. 97. ze zm. Nr 30. poz. 179.; Dekret z dnia 8.03.1946 r. o majątkach opuszczonych i poniemieckich Dz.U. Nr 13. poz. 87. ze zm.; Ustawa z dnia 25.02.1958 r. o uregulowaniu stanu prawnego mienia pozostającego pod zarządem państwowym Dz.U. Nr 11. poz. 37.
- ⁴ Ziemie, które znalazły się w granicach Polski po II wojnie światowej nosiły również nazwy: Ziemie Postulowane, Ziemie Powracające, Ziemie Nowe, Ziemie Odzyskane, Ziemie Zachodnie i Północne.
- ⁵ S. Łach, *Status prawny komendantur wojennych Armii Czerwonej na ziemiach zachodnich i północnych Polski w 1945 roku*, w: *Ziemie Odzyskane pod wojсковą administracją radziecką po II wojnie światowej*, S. Łach (red.), Słupsk 2000, s. 85-86.
- ⁶ A. Kłafkowski, *Umowa Poczdamka z dnia 2.VIII.1945 r.*, Warszawa 1985.
- ⁷ W. Borowy, *Tezy ogólne w sprawie rewindykacji i odszkodowań z zakresu kultury i sztuki*, „Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań MKiS” 1945, nr 2; W. Tatariewicz, *Etyczne podstawy rewindykacji i odszkodowań*, „Prace i Materiały...”, nr 3; H. Szczerbiński, *Restytucja mienia polskiego z zachodnich stref okupacyjnych Niemiec*, Warszawa 1983, szerzej: L.M. Karecka, R. Olkowski, *Akcja rewindykacyjna dóbr kultury po II wojnie światowej*, na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego [MKiDN], w przygotowaniu.
- ⁸ Szczegółowo: W. Kowalski, *Likwidacja skutków wojny w dziedzinie kultury*, Warszawa 1994, s. 66 i nast.
- ⁹ List ministra W. Kowalskiego do premiera E. Osóbki-Morawskiego z 21.05.1946 r. – AAN PRM, Biuro Prezydyjne, 5/503; B. Franczyk, K. Staszko, *Sprawa restytucji i rewindykacji mienia po drugiej wojnie światowej. Wybór dokumentów*, Ministerstwo Sprawiedliwości, Główna Komisja Badań Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, Warszawa 1972; A. Wiślicki, *Roczny bilans prac rewindykacyjnych*, Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych zespół 6, wiązka 44, t. 692,

- s. 119; J. Pruszyński, *Dziedzictwo Kultury Polski, jego straty i ochrona prawna*, Kraków 2001, t. II, s. 58-75; por.: K. Sroczyńska, *Rewindykacja dzieł sztuki w pierwszych latach powojennych*, w: „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków” 1968, seria B, t. XXIII, s. 47-51; Sprawozdanie w przedmiocie strat i szkód wojennych Polski w latach 1939-1945, Biuro Odszkodowań Wojennych przy PRM, Warszawa 1947.
- ¹⁰Zabytki ze Lwowa trafiły do Krakowa i Wrocławia, patrz: M. Matwijów, *Walka o lwowskie dobra kultury w latach 1945-1948*, Wrocław 1996, ss. 334; Tenże, *Muzea lwowskie w latach 1939-1945 i sprawa ich rewindykacji przez Polskę po II wojnie światowej*, w: „Muzealnictwo” 1997, nr 39, s. 18-28; zabytki z Litwy trafiły do Warszawy, patrz: R. Olkowski, *Losy wileńskich dóbr kultury po II wojnie światowej*, mps.
- ¹¹Ministerstwo Kultury i Sztuki [MKiS], Ministerstwo Oświaty, referaty kultury w urzędach wojewódzkich i starostwach powiatowych, Okręgowe Urzędy Likwidacyjne, Państwowe Nieruchomości Ziemskie.
- ¹²Lista śląskich składnic niemieckich została opublikowana i omówiona w: J. Gębczak, *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie II wojny światowej*, Wrocław 2000 oraz W. Kieszkowski, *Składnica muzealna Paulinum i rewindykacja zabytków na Dolnym Śląsku*, w: *Pamiętnik Związku Historyków Sztuki*, A. Gieysztor (red.), Warszawa 1948, s. 135-158; *Lista pomorskich składnic niemieckich*, Archiwum Polskiej Akademii Nauk. Materiały Michała Walickiego [APAN] sygn. III-178/73.
- ¹³Zbiory niemieckie z mocy prawa przeszły na własność Skarbu Państwa Polskiego, traktowane jako restytucja zastępcza lub reparacja wojenna. Por. przypis nr 3 oraz K. Kocot, *Problem pojęć: reparacje wojenne, restytucja, odszkodowania, itp., w aspekcie umowy poczdamskiej, traktatów pokojowych i doktryny prawa międzynarodowego*, Warszawa 1974, W. Kowalski, *Restytucja dzieł sztuki w prawie międzynarodowym*, Katowice 1989.
- ¹⁴Szabrownictwo i wywóz mienia z ziem zachodnich i północnych uznane zostało za *przestępstwo szczególnie niebezpieczne* Dz.U. 13.06.1946 r. Nr 30. poz. 192, za: F. Kusiak, *Dewastacja oraz wywóz mienia z ziem zachodnich i północnych po II wojnie światowej*, w: *Ziemie Odzyskane pod...*, s. 258.
- ¹⁵Zjawisko „szabru oficjalnego” polegało na wywozie wszelkich dóbr brakujących na innych terenach, za zgodą władz, głównie Ministerstwa Przemysłu i Handlu oraz Funduszu Inwestycyjno-Obrotowego Ziem Odzyskanych PPR, por.: F. Kusiak, *Dewastacja oraz wywóz...*, s. 255-266.
- ¹⁶CZMiOZ prosi o wstawienie w upoważnieniu – po słowie: „poniemieckich” słów „lub podworskich”, Akta Muzeum Narodowego we Wrocławiu [AMNWr], sygn. 21/47.
- ¹⁷Dekret z dnia 13.11.1945 r. O zarządzie Ziem Odzyskanych, Dz.U. 1945, Nr 51. poz. 295.
- ¹⁸M. Rutowska, *Elementy polityki wobec niemieckiej spuścizny kulturalnej na Ziemiach Zachodnich (1945-1950)*, w: *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Z. Mazur (red.), Poznań 2000.
- ¹⁹Pismo RP Ministerstwa Ziem Odzyskanych [MZO] Departament Likwidacyjny nr L.dz.10281 do MKiS NDMiOZ, AAN MZO, sygn. 196/1007.
- ²⁰Informacje zebrano na podstawie dokumentacji składnic założonych przez MKiS w 1945 r. w Sopocie i Oliwie, w 1947 r. na Śląsku: Paulinum, Narożno, Lubin Legnicki, Żelazno oraz sprawozdań z przeprowadzenia transportów dzieł sztuki, które dotarły do składnic urządzonych w Muzeum Narodowym w Warszawie, na Wawelu, w Kozłowie. **Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.**
- ²¹Zasób tychże nie jest pełny. Niektóre zespoły archiwalne dokumentujące funkcjonowanie składnic, wytworzone w MKiS, zostały poddane kasacji.
- ²²Problem zasadności przewożenia wyposażenia kościołów, kolekcji etc. został celowo pominięty. Wymaga szczegółowej analizy czynników wpływających na ówczesnie podejmowane jednostkowe decyzje, co wykracza poza zakrojony temat.
- ²³AMNWr, sygn. 16/47.
- ²⁴AMNWr, sygn. 18/47.
- ²⁵L.M.Karecka, *Ewidencjonowanie polskich zbiorów muzealnych*, w: *ABC zarządzania kolekcją muzealną. „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzeów i Ochrony Zbiorów” 2014*, nr 3, s. 8.
- ²⁶AAN, Zespół Centralny Zarząd Muzeów [CZM], sygn.5/48, s. 1.
- ²⁷J. Gębczak, *Straty ruchomego mienia artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie ostatniej wojny*, mps, Wrocław 1950, AAN MKiS 387/131; por. J. Gębczak, *Losy ruchomego mienia...*; S. Lorentz, *Muzea i zbiory w Polsce 1945-1955*, Warszawa 1956; P. Wiater, *Losy muzeów dolnośląskich muzeów regionalnych po 1945 r.*, Szklarska Poręba 2001, mps.
- ²⁸AMNWr, sygn. 14/47.
- ²⁹Zarządzenie nr 111 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 29 czerwca 1955 r.
- ³⁰Archiwum Państwowe w Gdańsku [APG] Zespół Urząd Wojewódzki Gdański [UWG], sygn. 1164/20, s. 12, Sprawozdanie Zarządu Miejskiego w Gdańsku za okres do dnia 1 maja 1945 r., podpisane przez Franciszka Kotus-Jankowskiego – Prezydenta Gdańska.
- ³¹APAN III-178/73, por. Delegację służbową M. Walickiego z dnia 13.04.1945 r.
- ³²Stryczyński twierdzi, że zbiory wywiezione przez Niemców uległy całkowitemu lub częściowemu zniszczeniu, zanim ustalono ich miejsce ukrycia, patrz: M. Stryczyński, *Gdańsk w latach 1945-1948. Odbudowa organizmu miejskiego*, w: „Studia i Materiały do dziejów Gdańska” 1981, E. Cieślak (red.), s. 39.
- ³³M. Stryczyński, *Gdańsk w latach ...*, s. 49; A. Drzycimski, *Miasto Gdańsk! Niegdyś nasze, będzie znowu nasze*, „W drodze” 1985, nr 7, s. 55 – podaje, że pierwsi przedstawiciele polskiej administracji przybyli 2 kwietnia 1945 r.
- ³⁴APG UWG 1164/1225, s. 109-110.
- ³⁵APAN III-178/73, s. 27.
- ³⁶Por. przypis 11. Brakuje informacji z nieodnalezionego jeszcze Sprawozdania nr 1 za kwiecień-maj 1945 r.
- ³⁷Były to: *obrazy wpisane na 34 pozycjach inwentarzowych, grafiki w liczbie 6; rzeźb 12, głównie barokowych, ceramika wpisana na 43 pozycjach, wśród której była porcelana miśnieńska i chińska; 1 krzesło z 1776 roku; brązy wpisane na 35 pozycjach, na 8 pozycjach rozpisano biały metal i żelazo, na 10 pozycjach obiekty drewniane zabytki orientalne, tkaniny – kilimy i dywaniki na 14 pozycjach, inne drobiazgi wpisano na 1 pozycję inwentarzową*. APAN III-178/73, s. 6-10.
- ³⁸APG UWG 1164/1250.
- ³⁹M. Stryczyński, *Gdańsk w latach ...*, s. 118.
- ⁴⁰APG UWG 1164/1229 Sprawozdanie WKiS UWG z 8 maja 1946 r.
- ⁴¹*Ibidem*, Sprawozdanie datowane na 31 grudnia 1946 r.
- ⁴²*Ibidem*, Sprawozdanie za I kwartał 1947 r.
- ⁴³www.ochronazabytkow.gda.pl/uncategorized/nowa-skladnica-w-gdansk [dostęp: 4.04.2016].

⁴⁴ Por.: L.M. Karecka, *Akcja rewindykacyjna w latach 1945-1950. Spór o terminologię czy o istotę rzeczy*, w: „Ochrona Zabytków” 2002, nr 3/4, s. 404-409.

⁴⁵ Por.: R. Olkowski, *Kolekcja Rotwandów. Losy polskich zbiorów w dobie bezprawnych praktyk*, w: „Adlojada - Prawo i kultura” 2016, s. 202-209.

⁴⁶ M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne, czyli habent sua fata artis opera*, w: „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 12-13, R. Olkowski, *O badaniu proveniencji*, w: „Muzealnictwo”, *ibidem*, s. 27-37.

⁴⁷ Por. APG UWG 1164/369, 1164/370, a także AAN MZO 196/1007 oraz L.M. Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, w: „Muzealnictwo”, *ibidem*, s. 44-57.

Lidia Małgorzata Kamińska

Menadżer kultury, audytor procedur muzealnych; absolwentka Wydziału Teologicznego w zakresie archeologii chrześcijańskiej na ATK i Podyplomowego Studium Menedżera Kultury w SGH; (od 2003 i 2015) pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie na stanowiskach od asystenta do zastępcy dyrektora (1987–2013); stypendystka Ministra KiDN, autorka opracowań o ewidencji zbiorów muzealnych poprzez ich cyfryzację oraz o losach dóbr kultury w latach 1939–1989; obecnie jako niezależny ekspert, zajmuje się badaniem proveniencji polskich dóbr kultury; email: lidia.kaminska2@gmail.com

Word count: 4 747; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 47

Received: 04.2016; **Reviewed:** 04.2016; **Accepted:** 05.2016; **Published:** 06.2016

DOI: 10.5604/04641086.1204576

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.

All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Kamińska L.M.; POWOJENNE SKŁADNICE PRZEMIESZCZANYCH DÓBR KULTURY

W POLSCE. PRZYCZYNEK DO SZERSZEGO OPRACOWANIA. *Muz.*, 2016(57): 74-80

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

CZY TYLKO PROWENIENCJA? O METODOLOGII I NARRATOLOGICZNYM UJĘCIU W BADANIACH NAD KOLEKCJONERSTWEM NA PRZYKŁADZIE KOLEKCJI BRONISŁAWA KRYSTALLA

ONLY PROVENANCE? ON THE METHODOLOGY
AND THE NARRATIVE APPROACH IN RESEARCH
INTO COLLECTING, BASED ON THE EXAMPLE
OF THE BRONISŁAW KRYSTALL COLLECTION

Milena Woźniak-Koch

Instytut Sztuki PAN, Warszawa

Abstract: Studies on collecting are indispensably accompanied by questions on the methodology of research. The circle of art historians and museum professionals has established the conviction that they are mainly linked to provenance studies. However, in the 1980s, mainly within the Anglo-American humanities, there was a discussion on the social and cultural conditions of objects in humanities, which was also of significant importance for

studies on collecting. The incorporation of such currents of thought as constructivism, deconstruction, textualism and narratology, as already applied in literature studies, philosophy and sociology, has broadened the scope of the meanings analysed, and has opened up the perspective of interdisciplinary studies. The article presents different methodological stances, which mainly discuss the issue whether it is possible to extend the notion of narration, if so

to what degree, and whether objects may become a narration or whether they may tell a story. From the semiological perspective, the collector's narration starts when a series of random acquisitions or gifts becomes a meaningful sequence – it is when a collector becomes a narrator who creates a kind of semiotics for the narration devoted to various problems, those of identity, history and transience, etc. A perfect illustration for the potential of narrative research methodology is its application in the case of Bronisław Krystall, a collector and patron of the arts from Warsaw, whose life and activity was briefly described. Krystall created his collection mainly in the inter-war period, focusing first on contemporary sculpture, in order to gradually

extend his interest with paintings, graphics and crafts. At the beginning, aesthetic reasons in Krystall's activity prevailed over other motives, and over time the narration of collecting was dominated by the desire to obtain a place in the collective memory, as evidenced by his donations to the National Museum in Warsaw among others. Amassing sacral art was of particular significance for Krystall as it was initiated by personal tragedies (the death of his wife and son). Collecting provided Krystall with his own way of fulfilling his needs, not only aesthetically but also spiritually and religiously, which, together with the overlapping motive of commemorating the death of his loved ones, constitutes an eschatological expression of the collection.

Keywords: collecting, provenance studies, interdisciplinary studies, Bronisław Krystall, methodology, narratology, semiotics.

Studiom nad kolekcjonerstwem nieodłącznie towarzyszą pytania o metodę badań. Głównie za sprawą muzealniczej praktyki wśród historyków sztuki ugruntowało się przekonanie, że są one związane przede wszystkim z badaniami proveniencyjnymi. Tymczasem w drugiej połowie ubiegłego wieku przetożyła się dyskusja nad redefinicją statusu rzeczy w humanistyce, mająca ogromne znaczenie także dla badań nad kolekcjonerstwem. Warto – choćby ze względów poznawczych – przyjrzeć się wnioskowi i odmiennej od dominującej perspektywie. Dla pełniejszego zobrazowania wniosków wynikających z rozważań teoretycznych w dalszej części artykułu posłużę się konkretnym przykładem i krótko omówię postać i działalność warszawskiego kolekcjonera Bronisława Krystalla, wykorzystując przy tym jedną z omawianych metod – narratologię.

Jak zauważyła Susan Pearce, znakomita brytyjska badaczka kolekcjonerstwa, tradycyjne studia poświęcone kolekcjonowaniu niemal od zawsze koncentrowały się na przedmiotach postrzeganych jako materialna wysoka kultura: *Ich intelektualna spójność została wywiedziona z obszarów, które zrodziły podstawę dla głównych dyscyplin naukowych ukształtowanych w Europie w dobie modernizmu jak – nauki przyrodnicze, akademicka historia, archeologia, antropologia i historia sztuki [...]. Prawdą jest, że studia prowadzone nad przedmiotami w XVI, XVII i wczesnym XVIII wieku przyczyniły się do ukonstytuowania tych dyscyplin. Jednak prawdą jest także to, że ówczesne badania skoncentrowały się na znaczeniu samych obiektów, tracąc z pola widzenia rozumienie kolekcjonowania jako procesu oraz analizę złożonych mechanizmów powodujących gęstnienie materii w obrębie kolekcji¹. Zbliżone refleksje towarzyszyły niektórym polskim badaczom kolekcjonerstwa. Ewa Manikowska omawiając krzeszowicką kolekcję Artura i Zofii Potockich, w podobnym duchu odniosła się do dotychczasowych opracowań: *Wszędzie zbieractwo pojmowane jest w sposób dość tradycyjny, problem kolekcjonerstwa spychany jest na plan dalszy, a ono samo staje się w istocie narzędziem pomocniczym do innego rodzaju analiz, przyczynkiem do badań nad historią wybitniejszych obrazów czy rzeźb, anegdotycznie zazwyczaj przedstawianej osobowości zbieracza, wreszcie sztucznie wyodrębnianych zagadnień².**

Postrzeganie kolekcjonowania jako aspektu intelektualnej aktywności człowieka wciąż stanowi w humanistyce

swoiste *novum*. Zjawisko to – mimo ugruntowanej pozycji badań nad kulturą materialną i obszernej historiografii dotyczącej dziejów kolekcjonerstwa – rzadko stanowiło przedmiot poważnych studiów akademickich. Jeden z bardziej czytelnych postulatów dotyczących podjęcia badań nad kolekcjonerstwem został sformułowany swego czasu przez Krzysztofa Pomiana. Używając kategorii „faktu antropologicznego” podkreślił, iż potrzeba gromadzenia wpisana jest w ludzką tożsamość, a jako fenomen o uniwersalnym charakterze kolekcjonerstwo występuje niezależnie od zmiennych kontekstów historyczno-społecznych. Zbieranie w takim rozumieniu jest złożoną aktywnością, przejawem indywidualnej oraz społecznej praktyki, która stanowi narzędzie w konstruowaniu relacji człowieka ze światem materialnym i budowaniu własnej tożsamości. Poświęcone temu zjawisku studia – jak pisał Pomian – *umieszczone na skrzyżowaniu wielu dróg [...] jawią się jako jedna z uprzywilejowanych odmian historii kultury³.*

Dyskurs naukowy dotyczący społecznego i kulturowego uwarunkowania rzeczy toczył się głównie w obrębie angloamerykańskiej humanistyki lat 80. XX wieku⁴. Włączenie do niego współczesnych nurtów myślowych stosowanych w literaturoznawstwie, filozofii, socjologii, takich jak konstruktywizm, dekonstrukcja, tekstualizm czy narratywizm poszerzyło zakres analizowanych znaczeń i otworzyło perspektywę badań interdyscyplinarnych. Równie istotny dla refleksji nad kulturą materialną był popularny w latach 60. XX w. strukturalizm oraz semiologia, które proponując nowe pojęcia i metody analizy rzeczy, uwrażliwiły badaczy na ich rolę w procesie komunikacji. Wychodząc z założenia, że przedmioty mogą być postrzegane jako znaki i symbole, przedstawiciele semiologii, strukturalizmu oraz poststrukturalizmu – w oparciu o teorię badań nad językiem – stworzyli metodę interpretacji materialności analogiczną do tej, wykorzystywanej w analizie tekstów. Do przełomowych pozycji, w których dzięki semiologii możliwa stała się analiza zjawiska kodowania przedmiotów przy użyciu systemu znaków i znaczeń, należy książka *Le système des objets* Jeana Baudrillarda⁵, w której kolekcjonerstwo rozpatrywane jest jako jeden z aspektów konsumpcjonizmu. W tym kontekście należy wymienić także inne ważne prace, m.in.: Pierre'a Bourdieu *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy*

sądzenia⁶, Daniela Millera *Material Culture and Mass Consumption*⁷ oraz Russella W. Belka *Possessions and the Extended Self*⁸. Warto również wspomnieć o książce *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* i zawartej w niej części *Toward an Anthropology of Things*, na którą składają się ważne teksty: Arjuna Appaduraja *Introduction: Commodities and the Politics of Value*⁹ oraz Igora Kopytoffia *The Cultural Biography of Things: Commodification as Process*¹⁰. Do kanonu współczesnej myśli o kolekcjonerstwie należą również publikacje wspomnianej Susan Pearce z pozycją *On Collecting. An investigation in the European Tradition*¹¹ na czele oraz *The Cultures of Collecting* pod redakcją Johna Elsnera i Rogera Cardinala¹². Książka ta stanowi niezwykle interesujący zbiór esejów, składających się na wielopoziomową perspektywę badawczą, której celem jest zgłębienie kolekcjonerstwa w jego psychologicznym, społecznym, filozoficznym i historycznym znaczeniu. Zawiera m.in. szczególnie ważny tekst Mieke Bal ukazujący kolekcjonerstwo w narratologicznym ujęciu. Bal stawia w eseju *Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting* prowokacyjne pytanie – czy, a jeżeli tak, to jak dalece można rozszerzyć pojęcie narracji i czy rzeczy mogą stać się opowieścią lub mogą opowiadać?: [...] *kolekcjonowanie jest niezwykłą cechą ludzką, czerpiącą swe źródło z potrzeby opowiadania, dla której nie sposób znaleźć odpowiedniej formy w słowach lub w innym konwencjonalnym modelu narracji. Dlatego kolekcjonowanie jest opowiadaniem, każdy ma potrzebę takiego opowiadania, co jednocześnie nie oznacza, że każdy człowiek jest lub może zostać kolekcjonerem*¹³. Zbieranie rzeczy zaczyna oznaczać kolekcjonowanie, kiedy seria przypadkowych nabytków lub podarków nagle staje się mającą znaczenie sekwencją. To od tego momentu kolekcjoner zaczyna świadomie opowiadać i staje się narratorem, tworząc swoistą semiotykę dla narracji poświęconej rozmaitym problemom: tożsamości, historii, przemijania etc. Tym co stanowi mechanizm napędzający potrzebę zbierania jest motywacja, do której zaliczyć można między innymi przyjemność, względy estetyczne, rywalizację, ryzyko, fantazję, potrzebę poczucia przynależności społecznej, prestiż, dominację, zmysłową gratyfikację, perfekcjonizm, „rozwiniecie” samego siebie w oparciu o kolekcjonowane przedmioty i potrzebę potwierdzenia za ich pomocą własnej cielesności, ukonstytuowanie tożsamości, osiągnięcie nieśmiertelności¹⁴. Powyższe zestawienie nie wyczerpuje listy potencjalnych motywów, których może być nieskończenie wiele, podobnie jak nieskończona jest liczba jednostkowych kolekcjonerskich przypadków. Co więcej, owa motywacja nie zostaje raz określona – jest zmienna i ewoluuje wraz z rozwojem kolekcjonerskiej *storii*. I tak przykładowo, o ile w początkowym okresie zbierania ważny dla wyrazu kolekcji będzie problem statusu społecznego lub tożsamości, o tyle w miarę upływu czasu, u kresu życia kolekcjonera narrację zdominować może kwestia przemijalności. W odkrywaniu podświadomie zakonotowanych motywacji pomocne bywa również inne narzędzie – psychoanaliza. Warto na marginesie odnotować uwagę Pearce, że to właśnie klasyczna psychologia była pierwszą z nauk, która potraktowała kolekcjonerstwo jako zjawisko samo w sobie ważne, rozwijając na bazie Freudowskiej koncepcji popędu m.in. pogląd o kolekcjonowaniu jako onanistycznej pogoni za przyjemnością¹⁵.

Aby móc lepiej zrozumieć narracyjny potencjał kolekcjonerstwa warto przyjrzeć się konkretnym przykładom. Doskonałą ilustracją tego zjawiska stanowi przypadek warszawskiego kolekcjonera i mecenasa sztuk Bronisława Krystalla¹⁶. Początkowo jego zbiory składały się przede wszystkim z rzeźby – głównie prac Dunikowskiego i grupy Rytm (Kuna, Wittig). Stopniowo włączył do nich również malarstwo (Wyczółkowski, Podkowiński, Weiss, Chełmoński, Brandt, Malczewski), rysunek (Matejko, Wyspiański, Stryjeńska), grafikę (Herszaft, Wąsowicz), rzemiosło artystyczne (ceramika z Miśni, Wiednia i Baranówki). Ponadto ważną częścią kolekcji były rysunki Stanisława Noakowskiego oraz ceramika związanego z Rytmem Wacława Wąsowicza, a także okazały księgozbiór zawierający cenne XVII-wieczne starodruki.

W efekcie wielokrotnie zmieniającego się profilu kolekcji powstał bardzo eklektyczny zbiór, którego początki zbiegły się w czasie z utworzeniem w 1904 r. Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie i objęciem przez Xawerego Dunikowskiego profesury na wydziale rzeźby. Artysta o intrygującej, charyzmatycznej osobowości, postrzegany przez współczesnych jako postać kontrowersyjna, niewątpliwie wpłynął na młodego zbieracza, który od kupowania rzeźb związanych z pracownią Dunikowskiego rozpoczął swoje kolekcjonerstwo¹⁷. Piętrzące się życiowe problemy i przykrości (wynikające również z antysemitkich uprzedzeń¹⁸) silnie oddziaływały na działalność Krystalla odciskając piętno na jego kolekcji, a więc *sensu stricto* na kolekcjonerskiej narracji. Niespodziewana śmierć ukochanej żony, a następnie jedynego syna spowodowały, że Krystall zwrócił się ku dziełom o treści religijnej. Zaczął gromadzić utrzymaną w tej tematyce sztukę ludową, włączył też do zbiorów XV- i XVI-wieczne figury *Marii z Dzieciątkiem* oraz *Piety*, których – jak wspominał Krystall – *ładunek uczuciowy i formacja wyrazu zdołały temperować doznania losu*¹⁹. W obliczu osobistych dramatów kolekcjonowanie nabrało zatem dodatkowo wymiaru terapeutycznego, a zbiór pośmiertnie w całości przekazany Muzeum Narodowemu w Warszawie miał ostatecznie posłużyć upamiętnieniu najbliższych oraz postaci samego kolekcjonera²⁰. Ofiarowanie przez kolekcjonera kolekcji stanowi rudymenarny element zbierania, o czym wspominał m.in. Pomian: *Dzieło życia staje się świadectwem wysiłku intelektualnego, ale również siłą wyrazu zaradności i przedsiębiorczości zbierającego. [...] znaczna część ludzi parających się kolekcjonerstwem oprócz doraźnych korzyści postrzega zbieracką pasję również jako sposób na zapewnienie swojej osobie miejsca w zbiorowej pamięci*²¹.

Powszechny pogląd jakoby kolekcja stanowiła swego rodzaju pośmiertny pomnik ugruntował przekonanie, że przedmioty pomagają pogodzić się ze świadomością bezpowrotnego i nieuchronnego przejścia od narodzin do śmierci. Nieco odmienne stanowisko w tej kwestii prezentuje Jean Baudrillard. Jego zdaniem tworzona za życia otulina z przedmiotów nie ma nic wspólnego z perspektywicznym działaniem, którego celem miałyby być zapewnienie sobie miejsca w zbiorowej pamięci, czy też z *sui generis* transgresją i uzyskaniem pewnej formy nieśmiertelności dzięki trwającym w czasie rzeczom. Jest to według Baudrillarda dużo bardziej skomplikowane zjawisko o doraźnym wymiarze, zawierające w sobie proces symbolicznego odzyskiwania momentu narodzin i śmierci. Wiąże się ono z potrzebą

nieustannego urzeczywistniania własnego życia w cyklicznym module nabywania rzeczy, poprzez co możliwe staje się symboliczne wykroczenie poza realność egzystencji oraz jej kruchość, wobec której pozostajemy bezsilni. Gust, ciekawość, prestiż, społeczna pozycja – wszystko to może wciągając kolekcjonera w szerszą sferę relacji i zależności, jednak kolekcjonowanie pozostaje przede wszystkim formą osobistego przepracowania doświadczenia przemijania: [...] *poprzez ustanowienie stałego repertuaru czasowych odniesień, które mogą być dowolnie powtarzane, jeśli zajdzie taka potrzeba – w odwrotnej kolejności, kolekcjonowanie reprezentuje wiecznie nowy początek kontrolowanego cyklu, dzięki któremu zaczynając od dowolnie wybranego momentu, będąc jednocześnie pewnym powrotu do niego, człowiek może w pewnym stopniu stawić czoła wielkiej grze życia i śmierci*²².

A zatem, początkowo przeważające w działalności Bronisława Krystalla względy estetyczne ustąpiły miejsca innym motywom i – jak już wspominałam – z czasem kolekcjonerską narrację zdominowała chęć uzyskania, dzięki gromadzeniu sztuki, miejsca w zbiorowej pamięci. Krystall przyznawał też, że oprócz gustu i osobistych preferencji, brał również pod uwagę aktywne sprawowanie mecenatu nad ówczesnymi artystami oraz – jak to określił – „wartości dokumentacyjne” kolekcji. Szczególne znaczenie miało dla niego zbieranie sztuki o charakterze religijnym, zainicjowane osobistymi dramatami. Tu możemy dostrzec kolejny rozdział narracji – Krystall pozostawał niepraktykującym Żydem, który nie zajmował oficjalnego stanowiska w kwestii własnego wyznania, co odpowiada ogólnej charakterystyce pokolenia zasymilowanych Żydów, programowo deklarujących religijną neutralność bądź wprost ateizm. A jednak wątki religijne często pojawiały się w jego kolekcji, i to zarówno żydowskie, jak i chrześcijańskie, do czego zaliczyć można nie tylko ikony oraz wspomniane Madonny, ale również liczne judaika. Co więcej, zachowane fotografie świadczą o szczególnym sposobie ekspozycji sztuki religijnej, pełnym pietyzmu tworzeniu przez kolekcjonera prywatnej sfery *sacrum*. Najprawdopodobniej w kolekcjonowaniu Krystall odnalazł własny sposób na realizowanie potrzeb nie tylko natury estetycznej, ale i duchowo-religijnej, co z nakładającym się motywem upamiętnienia śmierci bliskich tworzy eschatologiczny wyraz kolekcji.

Niezwykle istotny z punktu widzenia analizy narracyjności kolekcji jest fakt, że oprócz dużego fragmentu zbiorów zachowało się także archiwum po Krystallu (notatki, szkice artykułów), w którym informacje o nabywanej sztuce przeplatają się z refleksjami nad istotą kolekcjonowania. Zdolność zbierania sztuki Krystall postrzegał w kategoriach daru, a samo kolekcjonowanie jako formę twórczości, wielokrotnie używając przy tym określenia „artyzm kolekcjonerski”, który: [...] *krystalizuje się w zespolonym znanstwie wiedzy zasilanym przez intuicję i wyobraźnię*²³. Podkreślając wyjątkowość kolekcjonerskiego zjawiska pisał też o predestynacji, a własne doświadczenie charakteryzował jako swobodną ewolucję, która zbieractwo przeistoczyła w *świadome swych celów kolekcjonerstwo*²⁴. Reprezentując szczególnie typ kolekcjonera *par excellence*, będąc zarazem filozofem i historykiem sztuki, traktował zbieranie sztuki jako komplementarną część swojej działalności naukowej, którą niesprzyjające okoliczności zdusiły w zarodku²⁵. Krystall

mimo swych znakomitych kompetencji nigdy nie podjął pracy. Choć we wspomnieniach w dość zawiły sposób tłumaczył, że decyzja o wycofaniu się z życia zawodowego była świadomym wyborem, nie można wykluczyć dość powszechnych wówczas trudności z akcesem do środowiska akademickiego, wynikających z uprzedzeń do inteligencji żydowskiego pochodzenia²⁶. Możliwe, że w wyniku zaistniałych okoliczności działalność, która w innych warunkach stanowiłaby jedynie *addendum*, stała się treścią życia dostarczając tym samym poczucia intelektualnego spełnienia. Krystall dał temu wyraz pisząc: *Z instynktem i potrzebą kolekcjonowania przychodzi człowiek wraz z życiem na świat. Zdawać by się mogło, że jest to zjawisko (popęd) irracjonalne (zbieranie dla zbierania), ale z biegiem lat i w miarę pogłębiania własnych zainteresowań oraz poznania istoty impulsów i bodźców staje się następnie formą wyładowania energii życiodajnego procesu włączenia się w rytm życia intelektualnego i społecznego, łączącego przeszłość z przyszłością*²⁷.

Postać i działalność kolekcjonerska Bronisława Krystalla, choć z konieczności omówione dość syntetycznie, doskonale obrazują wielość autobiograficznych wątków narracyjnych, które może mieścić w sobie kolekcja. Jest to szczególnie przykład, gdzie wyjątkowy splot okoliczności uczynił z kolekcji istotny fragment życia i dodatkowo pozwolił na zachowanie zbiorów oraz wspomnień umożliwiających dokładny wgląd w towarzyszący Krystallowi zamysł. Znaczna większość kolekcjonerskich historii ogranicza się do niepełnych wykazów obiektów i tylko podstawowych informacji biograficznych, co niezwykle utrudnia szczegółową analizę. Wśród warszawskich kolekcjonerów wywodzących się z podobnej do Krystall grupy wymienić można Leona Franciszka Goldberga-Górskiego²⁸, Gustawa Wertheima²⁹, Jakuba Glassa³⁰, Eugeniusza Lewnsterna³¹. Interesujące byłoby w kontekście wymienionych nazwisk postawienie dalszych pytań, m.in. o to w jakim stopniu obsesyjne wręcz zbieranie polskiej sztuki przez inteligencję pochodzenia żydowskiego wiązało się z potrzebą autoidentyfikacji narodowej.

Krytyczna refleksja nad metodologią studiów poświęconych kolekcjonerstwu, choć rozpowszechniona głównie w ramach anglo-amerykańskiej humanistyki, ma także polską odstonę. Do przełomów należała przede wszystkim konferencja oraz pokonferencyjna publikacja *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności* z 2008 roku³². W obszarze przekrojowo wytyczonej problematyki pojawiły się wówczas stanowiska takich badaczy, jak Ewa Domańska, Janusz Barański, Jacek Kowalewski, Marek Krajewski, Ewa Klekot, Sławomir Sikora. W tym samym roku odbyła się też konferencja *Nowoczesność kolekcji* towarzysząca wystawie „Kwiaty naszego życia” w toruńskim CSW, której celem było przełamanie schematów dotyczących szeroko rozumianej relacji ludzie – rzeczy³³. Propozycja poszerzenia instrumentarium metodologicznego spotkała się z dyskredującymi nową perspektywę określeniami typu „mody”, „nowinki”. Argumentem, który najczęściej towarzyszył odrzuceniu *a priori* „efekciarskich intelektualnych mód” było ryzyko nadinterpretacji oraz wynikających stąd wypaczeń. Perspektywa historyczna bez wątplenia stanowi fundament dla zrozumienia kolekcjonerstwa, warto jednak szukać rozwiązań pozwalających uniknąć ekstremów i badań prowadzonych wyłącznie do opisu historycznego lub do jałowej

ogólności teorii. W przekonaniu, że obie koncepcje można połączyć i zgłębiając istotę kolekcjonerskiego fenomenu godzić rzetelność badań historyczno-archiwalnych z pogłębioną interdyscyplinarną analizą utwierdza Krzysztof Pomian w swojej znakomitej pracy *Zbieracze i osobliwości*. To dzięki

wykorzystaniu współczesnych kierunków myślowych możliwe jest wpisanie badań nad kolekcjonowaniem w szerszy nurt naukowo-intelektualny, który Pomian we wspomnianym na wstępie postuluje określił mianem *uprzywilejowanej odmiany historii kultury*.

Streszczenie: Studiów nad kolekcjonerstwem nieodłącznie towarzyszą pytania o metodę badań. Wśród historyków sztuki ugruntowało się przekonanie, że są one związane przede wszystkim z badaniami proveniencyjnymi. Tymczasem w latach 80. XX w., głównie w obrębie anglo-amerykańskiej humanistyki, przetoczyła się dyskusja dotycząca społecznego i kulturowego uwarunkowania rzeczy w humanistyce, mająca ogromne znaczenie także dla badań nad kolekcjonerstwem. Włączenie do niej współczesnych nurtów myślowych jak konstruktywizm, dekonstrukcja, tekstualizm czy narratologię stosowanych w literaturoznawstwie, filozofii, socjologii poszerzyło zakres analizowanych znaczeń i otworzyło perspektywę badań interdyscyplinarnych. W artykule przedstawiono stanowiska różnych badaczy, którzy m.in. stawiali prowokacyjne pytanie – czy, i jak dalece można rozszerzyć pojęcie narracji i czy rzeczy mogą stać się opowieścią lub mogą opowiadać? Narracja kolekcjonera rozpoczyna się w momencie, w którym seria przypadkowych nabytków lub podarków staje się mającą znaczenie sekwencją – wtedy kolekcjoner staje się narratorem, tworząc swoistą semiotykę

dla narracji poświęconej rozmaitym problemom: tożsamości, historii, przemijania etc. Doskonałą ilustracją potencjału narratologicznej metody badań stanowi jej zastosowanie w przypadku warszawskiego kolekcjonera i mecenasa sztuk Bronisława Krystalla, którego postać i działalność omówiono. Krystall tworzył swoje zbiory głównie w okresie międzywojennym, skupiając się najpierw na współczesnej rzeźbie, aby później stopniowo rozszerzyć zainteresowania o malarstwo, grafikę, rzemiosło. Początkowo przeważające w działalności B. Krystalla względy estetyczne ustąpiły miejsca innym motywom, a kolekcjonerską narrację z czasem zdominowała chęć uzyskania miejsca w zbiorowej pamięci, o czym świadczą m.in. donacje na rzecz Muzeum Narodowego w Warszawie. Szczególne znaczenie miało dla Krystalla zbieranie sztuki o charakterze religijnym, zainicjowane osobistymi dramataми (śmierć żony i syna). W kolekcjonowaniu Krystall odnalazł własny sposób na realizowanie potrzeb nie tylko natury estetycznej, ale i duchowo-religijnej, co z nakładającym się motywem upamiętnienia śmierci bliskich tworzy eschatologiczny wyraz kolekcji.

Słowa kluczowe: kolekcjonerstwo, badania proveniencyjne, badania interdyscyplinarne, Bronisław Krystall, metodologia, narratologia, semiotyka.

Przypisy

- ¹ S.M. Pearce, *On Collecting. An investigation in the European Tradition*, London – New York, 2001, s. 6.
- ² E. Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic*, w: „Rocznik Historii Sztuki” 2000, t. 25, s. 145-149.
- ³ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości: Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek*, Gdańsk 2012, s. 13.
- ⁴ E. Domańska, *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (ku historii nieantropocentrycznej)*, H. Manikowska, J. Kochanowicz (red.), w: „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 2005, t. LXV, s. 7-23. Por.: E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, w: „Kultura współczesna” 2008, nr 3, s. 9-21; E. Domańska, B. Olsen, *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa (red.), Olsztyn 2008, s. 83-100.
- ⁵ J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Paryż 1968.
- ⁶ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Bilos, Warszawa 2005.
- ⁷ D. Millera, *Material Culture and Mass Consumption*, Londyn 1987.
- ⁸ R.W. Belk, *Possessions and the Extended Self*, w: „Journal of Consumer Research” 1988, 15, s. 139-168.
- ⁹ A. Appadurai, *Introduction: Commodities and the Politics of Value*, w: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, A. Appadurai (red.), Cambridge-New York-New Rochelle 1986, s. 3-63.
- ¹⁰ I. Kopytoff, *The Cultural Biography of Things: Commodization as Process*, w: *The Social Life ...*, s. 64-94.
- ¹¹ S.M. Pearce, *On Collecting ...*. Por.: *Interpreting Objects and Collections*, S.M. Pearce (red.), Londyn – Nowy Jork 1994.
- ¹² *The Cultures of Collecting*, J. Elsner, R. Cardinal (red.), Londyn 1997.
- ¹³ M. Bal, *Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting*, w: *The Cultures of ...*, s. 103. Por.: *Dyskurs muzeum*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Kraków 2005, s. 345-368; M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.
- ¹⁴ M. Bal, *Telling Objects ...*, s. 103.
- ¹⁵ S.M. Pearce, *On Collecting ...*, s. 7.
- ¹⁶ Szczegółową analizę kolekcji Bronisława Krystalla zawarłam w jednym z esejów w katalogu towarzyszącym wystawie poświęconej kolekcjonerowi. Zob.: *Bronisław Krystall. Warszawski kolekcjoner i mecenas sztuki*, w: *Bronisław Krystall. Testament*, kat. wyst., K. Załęski, K. Mączewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, 19.11.2015-06.03.2016, Warszawa 2015, s. 79-109.
- ¹⁷ J. Torchała, nota katalogowa w: *Bronisław Krystall. Warszawski ...*
- ¹⁸ Mowa tu o fasku pomysłu na stworzenie „namiastki muzeum rzeźby” prezentującej stale powiększające się zbiory Krystalla. Kupno nieruchomości, które kolekcjoner pragnął zaadaptować do celów ekspozycyjnych nie doszło do skutku ze względu na antysemickie uprzedzenia kontrahentów, co nie tylko unie-

możliwość realizację ambitnego przedsięwzięcia, ale dodatkowo zniechęciło do dalszej aktywności. Jak gorzko skonstatował sam Krystall: *na tym urwało się gromadzenie dzieł przez jednego z nielicznych zbieraczy polskiej rzeźby nowoczesnej dwudziestolecia międzywojennego w Warszawie*. Zob.: *O działalności artystycznej i naukowej Bronisława Krystalla na podstawie rozmów oraz literatury istniejącej na powyższy temat* (tekst autoryzowany przez dra Bronisława Krystalla), w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1971, t. 15, nr 2, s. 256.

¹⁹ *O działalności artystycznej...*, s. 247.

²⁰ W 1938 r. kolekcjoner przekazał Muzeum Narodowemu w Warszawie Dar im. Izabelli i Karola Krystall[ów], co zapoczątkowało wieloletnią relację z instytucją, której ostatecznie przekazał gros swoich zbiorów. Na dar składały się następujące dzieła: *Kozacy* Chelmońskiego, *Podwórko* Brandta, *Martwa natura z czapłą* Czachórskiego, *Portret Karola Krystalla*, *Portret Juliusza Kossaka* i *Autoportret* Wojciecha Kossaka, *Sybiracy* i *Autoportret* Malczewskiego, *Portret Wandy Kossuth*, *Portret prof. Koniuszki* i *Kopanie buraków* Wyczółkowskiego, *Potyčka* Juliusza Kossaka. Dodatkowo dr Bronisław Krystall podarował MNW rysunek *Łuk wolności* Noakowskiego oraz 6 porcelanowych przedmiotów z wytwórni w Baranówce, Bolesławcu, Ćmielowie, Korcu. Zob. Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/28, B. Krystall, Odpis listu do Muzeum Narodowego w Warszawie informujący o darze, Warszawa 10.06.1938.

²¹ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 7.

²² J. Baudrillard, *The System of Collecting*, w: *The Cultures of...*, s. 16.

²³ Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/5, s. 85.

²⁴ *Ibidem*, s. 137.

²⁵ Już w pierwszym zdaniu artykułu opublikowanego w Roczniku pojawia się znamieną uwagę, że osiągnięcia naukowe są nierozzerwalnie związane z działalnością kolekcjonerską. Zob.: *O działalności artystycznej...*, s. 223.

²⁶ A. Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006, s. 98-99: *Najbardziej rzucającą się w oczy różnicą między inteligencją zasymilowaną a inteligencją polską były wykonywane zawody, pełnione funkcje. Wiele stanowisk – w administracji państwowej, w szkolnictwie, w wojsku, w sądownictwie – było dla osób wyznania mojżeszowego niedostępnych lub trudno dostępnych*. Por.: T. Hołótko, *Kwestia narodowościowa w Polsce*, Księgarnia Robotnicza, Warszawa 1922, w: Cz. Miłosz, *Wyprawa w Dwudziestolecie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 276-277: *Przed wszystkim bezsensownym jest odpychanie tych Żydów, którzy uważają siebie za Polaków. To inteligencja – często inteligencja o wysokim poziomie kulturalnym i intelektualnym. Dzięki się rzeczy absurdalne – nie otrzymują katedr na wydziałach matematycznym, lekarskim, przyrodniczym, nie mówiąc już o prawnym i historyczno-filologicznym, ludzie wielkiej wiedzy, o europejskiej sławie [...] Jak częste są wypadki, że profesorowie nie biorą na asystentów młodych i obiecujących sił tylko dlatego, że są znowu żydowskiego pochodzenia*.

²⁷ Arch. MNW, Arch. B.K., s. 131.

²⁸ Z. Nowak, *Zbiory Leona Franciszka Goldberg-Górskiego*, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, t. X, s. 423-470.

²⁹ Archiwum rodziny Wertheimów w Warszawie, *Zbiór obrazów Gustawa Wertheima w Warszawie i „Julisynie”* [album z fotografiami dokumentującymi kolekcję Wertheimów].

³⁰ J. Wiercińska, *Charakterystyka rynku*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, A. Wojciechowski (red.), Wrocław-Warszawa 1967, s. 205.

³¹ Arch. MNW, sygn. 320/51, Dary L-K I. 1918-1939, Dar – Lewensternowa Zofia Ewelina.

³² Konferencja *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*; Także inna konferencja – *Nowoczesność kolekcji* oraz powiązana z nią wystawa „Kwiaty naszego życia” inaugurująca działalność toruńskiego Centrum Sztuki Współczesnej również stanowiła próbę ukazania problematyki kolekcjonerstwa w nowej perspektywie pojęciowej.

³³ *Nowoczesność kolekcji*, T. de Rosset (red. nauk.), A. Kluczeńska-Wójcik, K. Lewandowska (red.), Toruń 2010.

Milena Woźniak-Koch

Absolwentka Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego – praca magisterska poświęcona działalności kolekcjonerskiej Henryka Bukowskiego i historii Muzeum Polskiego w Rapperswilu; od 2010 prace nad dysertacją doktorską nt. kolekcjonerstwa warszawskiego w latach 1880-1939; zainteresowania naukowe to oprócz zagadnień historycznych również metodologia badań nad kolekcjonerstwem; 2012 – uzyskała stypendium artystyczne m.st. Warszawy, 2014-2015 prowadziła gościnne wykłady poświęcone historii polskiego kolekcjonerstwa w Collegium Civitas w Warszawie; e-mail: milena.j.wozniak@gmail.com

Word count: 4 081; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 33

Received: 04.2016; **Reviewed:** 04.2016; **Accepted:** 05.2016; **Published:** 06.2016

DOI: 10.5604/04641086.1204634

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.

All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Woźniak-Koch M.; CZY TYLKO PROWENIENCJA? O METODOLOGII I NARRATOLOGICZNYM UJĘCIU W BADANIACH NAD KOLEKCJONERSTWEM NA PRZYKŁADZIE KOLEKCJI BRONISŁAWA KRYSTALLA. *Muz.*, 2016(57): 81-86

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=56



Fot. Wojciech Staszkiwicz ze zbiorów Muzeum Historii
Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie

DIGITALIZACJA W MUZEACH

digitisation in museums



ODBIORCY W PROCESIE PROJEKTOWANIA CYFROWEJ USŁUGI DLA MUZEÓW

THE ROLE OF THE AUDIENCE IN THE PROCESS OF DESIGNING DIGITAL SERVICES FOR MUSEUMS

Magdalena Laine-Zamojska

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Agnieszka Mróz

Logisfera Nova

Abstract: The article tackles the activities undertaken and commissioned by the National Institute for Museums and Public Collections (NIMOZ) with regard to defining the audience for museums' online offer, and analysing their needs. In connection with the preparation of "E-museums – sharing museums' collections", the national strategic project in the field of digitising and sharing the resources of museums, research on defining the needs of the museums' audience was carried out, for the first time on such a large scale. The work included verifying literature, analysing the

audience for online cultural offers, and individual workshops. Many activities used the service design methodology, since some of the effects of the project are services. In accordance with its founding principles, it is particularly important to recognise future users' needs in order to prepare a solution which is both user-friendly and meets their expectations. The results of these activities will also be used by other cultural institutions in order to deepen their knowledge about their audience, and to provide new services or products.

Keywords: audience research, designing services, service, user experience – UX, museum sector, audience segmentation.

Rewolucja wywołana pojawieniem się przeglądarki internetowej i ogólnodostępnego Internetu wpłynęła radykalnie na relacje między muzeami i ich odbiorcami. Odbiorca już nie tylko korzysta z oferty muzealnej, ale staje się jej aktywnym współtwórcą i użytkownikiem. W ostatnich latach w strategiach muzealnych coraz większy nacisk kładziony był na

„doświadczenie użytkownika” (user experience – UX), a dzięki wykorzystaniu praktyk charakterystycznych dla projektowania usług, także projektowanie doświadczenia użytkownika może być jeszcze bardziej efektywne (French 2016).

Projektowanie usług jako samodzielna dyscyplina rozwija się od początku lat 90. XX w., kiedy to po raz pierwszy

została przedstawiona przez prof. Michaela Erlhoffa na Köln International School of Design¹. Jej korzeni można doszukiwać się jednak już w latach 80., kiedy to planowanie usług było postrzegane jako jedno z działań marketingowych. Pozostaje tym samym dyscypliną stosunkowo młodą. Sama usługa definiowana jest jako działanie podejmowane w celu zaspokojenia określonej potrzeby danej osoby. Jest niematerialna i zazwyczaj jej realizacja rozłożona jest w czasie.

W kontekście muzeów projektowanie usług nie jest jeszcze ugruntowanym działaniem. Oczywiście muzea wykorzystują cyfrowe narzędzia, które można określić jako usługi. Ciekawymi przykładami są np. różnego rodzaju cyfrowe repozytoria (Europeana², Muzeum Cyfrowe³, V&A Collections⁴), innowacyjne narzędzia umożliwiające odbiorcom kreatywne wykorzystanie zdigitalizowanych zbiorów (Rijksstudio⁵), projekty oparte o społecznościowe szukanie rozwiązań – czyli *crowdsourcing* (Heir⁶, Art UK Tagger⁷), czy wykorzystanie cyfrowych technologii w rozwijaniu nowego modelu wystaw, w którego centrum są odbiorcy (Make Your Mark⁸, ASK Brooklyn Museum⁹). Wspólnym mianownikiem wszystkich projektów jest prowadzenie badań dotyczących odbiorców, ich potrzeb i zachowań, przede wszystkim w cyfrowym środowisku. Wyniki tych badań wykorzystywane są na każdym etapie procesu projektowego: zarówno przy definiowaniu problemu, szukaniu rozwiązań, jak i ich testowaniu. Zaprojektowane w odniesieniu do badań działania pozwalają równocześnie gromadzić nowe dane, które nie tylko stanowią uzupełnienie tych już pozyskanych, lecz także mogą stanowić zaczątek ich weryfikacji. Opierają się bowiem na obserwacji realnych działań, nie mając tym samym charakteru wyłącznie deklaracyjnego, dzięki czemu mogą stać się bodźcem do modyfikacji usługi.

W najnowszym projekcie „e-muzea – udostępnianie zbiorów muzeów” (dalej „e-muzea”)¹⁰, przygotowywanym dla polskiego sektora muzealnego i koordynowanym przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ), odbiorcy i ich potrzeby są w centrum uwagi. W ramach przygotowań do projektu NIMOZ rozpoczął badania odbiorców, ponieważ wstępne działania pokazały, że brakuje takiej wiedzy¹¹.

Nieliczne muzea prowadzą statystyki *online* i wykorzystują – w bardzo ograniczonym stopniu – zebrane dane, również projektowanie usług nie jest powszechnie stosowane przy tworzeniu oferty w internecie. Dlatego też przeprowadzenie badań umożliwi zaprojektowanie cyfrowej usługi muzealnej, wykorzystującej zdigitalizowane zasoby polskich muzeów. Jednym z działań będzie skonstruowanie i uruchomienie ogólnopolskiego portalu muzealnego, udostępniającego cyfrowe zbiory i informacje o muzeach. Rezultaty podjętych działań mogą być jednakże szerzej wykorzystane w innych muzealnych projektach, przede wszystkim realizowanych w internecie.

Metodologia

Działania podjęte w ramach przygotowań do projektu „e-muzea” zaplanowano i realizowano zgodnie z zasadami projektowania skoncentrowanego na użytkowniku (*human centered design*), przy wykorzystaniu głównie metod i narzędzi projektowania usług, które wpisują się w ten szeroki trend. Naczelnym celem działań jest zaspokajanie realnych potrzeb

odbiorców. To z kolei implikuje konieczność dogłębnego poznania użytkowników oraz zdiagnozowania ich oczekiwań i problemów, dzięki czemu możliwe jest zaproponowanie konkretnych rozwiązań.

Proces projektowy ma charakter iteracyjny. Zdobywana na każdym jego etapie wiedza z jednej strony pozwala zrobić krok do przodu, z drugiej może być bodźcem do cofnięcia się i zrewidowania wypracowanych już wcześniej elementów rozwiązania. W proces projektowy, w myśl zasady, zaangażowani są jego interesariusze – zarówno przedstawiciele organizacji, dla której usługa jest projektowana, jak również użytkownicy, którzy będą jej ostatecznymi odbiorcami.

Proces projektowy można podzielić na 4 kluczowe fazy (Council Design 2007):

- Faza I Odkrywanie – w jej ramach poznawane są potrzeby odbiorców usług, jak również otoczenie usług: sytuacja rynkowa, działania realizowane już w danym obszarze.
- Faza II Definiowanie – to systematyzacja zebranych informacji. Jej celem jest stworzenie załączka projektu – krótkiego opisu wskazującego wyzwania projektowe. Na podstawie informacji zgromadzonych w dwóch pierwszych fazach definiowany jest problem projektowy.
- Faza III Rozwój – to szukanie pomysłów, w jaki sposób zdiagnozowany problem może być rozwiązany. W tę fazę wpisuje się także prototypowanie i testowanie rozwiązań.
- Faza IV Dostarczenie – to dostarczenie gotowego produktu/usługi na rynek.

Należy przy tym zaznaczyć, że faza I oraz III są fazami dywergencyjnymi, w których gromadzimy możliwie dużo danych lub rozwiązań, zaś faza II i IV oparte są na konwergencji, równoznacznej w tym przypadku z dokonywaniem wyborów projektowych.

Działania zrealizowane podczas projektowania cyfrowej usługi dla muzeów w ramach projektu „e-muzea” w większości wpisywały się w dwie pierwsze fazy. Podjęte aktywności skoncentrowane były bowiem na poznaniu użytkowników oraz istniejących rozwiązań. Z drugiej strony opracowywanie konkretnych funkcjonalności stanowiło już działania właściwe fazie III – szukaniu rozwiązań zdefiniowanych potrzeb i problemów.

Wyniki podjętych działań

Stan digitalizacji

Wstępne działania¹² miały na celu rozpoznanie sytuacji obecnej i odpowiedzenie na pytanie, jaki jest stan digitalizacji w muzeach prowadzonych lub współprowadzonych przez MKiDN. Umożliwiły one przygotowanie podstaw projektu i zaplanowanie niezbędnych badań. Rezultaty wskazują także, że muzea nie miały ustandaryzowanych procesów digitalizacji, tylko w niewielkim stopniu udostępniały zbiory, a także nie prowadziły cyfrowych badań odbiorców. Żadne z muzeów nie wykorzystywało narzędzi z zakresu projektowania usług w kontekście udostępniania zbiorów.

Analiza determinantów popytu na usługi projektu

Wstępne analizy pokazały, że konieczne jest także zidentyfikowanie popytu na nową usługę związaną z udostępnianiem zdigitalizowanych kolekcji. W konsekwencji zlecona została analiza determinantów popytu, której rezultatem jest opracowanie *Analiza determinantów popytu na usługi*

projektu e-muzea. Trendy i pozycja strategiczna przedsięwzięcia (dalej *Analiza determinantów popytu*) (Możdżeń & Strycharz 2014, 2015). Główne wnioski i rekomendacje dotyczące projektu odnoszą się do: (1) specyfiki przedsięwzięcia, (2) strategii wprowadzenia na rynek i modelu biznesowego oraz (3) specyfiki usługi i konsumenta. W odniesieniu do punktu 3., usługa powinna w zrozumiały sposób umożliwiać dostęp do atrakcyjnych treści, które mogą być przetworzone i wykorzystane kreatywnie przez odbiorców, także w ramach rozrywki. Najważniejszym dobrem usługi jest informacja, dlatego jej jakość i spójność jest szczególnie istotna, podobnie jak umożliwienie do niej dostępu poprzez wyszukiwanie, sortowanie czy wartościowanie. Ważna jest także sama jakość cyfrowej platformy – zarówno zakres proponowanych usług, jak i jej wygląd oraz sposób działania, które muszą być zaprojektowane w taki sposób, aby oferowały odpowiednie doświadczenie i sposób interakcji z użytkownikiem.

Analiza serwisów udostępniających zdigitalizowane zbiory
Według autorów *Analizy determinantów popytu* (Możdżeń & Strycharz 2014: 15) kluczowymi dla powodzenia przedsięwzięcia projektu są: stworzenie portalu, który będzie stanowił kreatywne połączenie zdigitalizowanych obiektów, elementów tekstowych, graficznych, audio, czy animacyjnych przygotowanych na jego potrzeby, jak też kodu programistycznego. Wszystko to wpływa na jakość doświadczenia użytkownika. W związku z tym w kolejnym etapie – w celu wskazania technologicznie i graficznie najlepszych rozwiązań w kontekście GUI (Laine-Zamojska 2014) – przeprowadzona została analiza funkcjonalności istniejących już serwisów i portali udostępniających zbiory muzealne, oraz ocena graficznego interfejsu użytkownika (GUI), wraz z zastosowanymi rozwiązaniami informatycznymi wspierającymi funkcjonalność wyselekcjonowanych serwisów. Analizie poddano 22 projekty – serwisy lub portale udostępniające zasoby z muzeów (przede wszystkim europejskie, ale także z USA, Nowej Zelandii i Australii). Wszystkie one charakteryzują się podobnymi cechami i funkcjami, co pozwala na stwierdzenie, że rozwinął się pewien gatunek serwisów internetowych udostępniających zasoby dziedzictwa kulturowego, którego najlepszymi przykładami są: Digitalt Museum¹³, Europeana¹⁴, Museum Finna¹⁵, NYPL Digital Collections Beta¹⁶, Rijksmuseum Rijksstudio¹⁷, Smithsonian Institution – Collections Search Center¹⁸ oraz Tate Collection Online¹⁹ (Laine-Zamojska 2014: 52). Do wybranych projektów warto dodać także Google Art Project²⁰, który się bardzo rozwija i jego aktualna wersja już znacząco różni się od wersji analizowanej. Poza Google Art Project są to projekty rozpowszechniane przez znaczące na świecie instytucje, które od wielu lat prowadzą badania użytkowników, i które uzyskane wyniki wykorzystują do ciągłego rozszerzania swoich usług.

Przegląd literatury dotyczącej udostępniania informacji o cyfrowych zbiorach

W kolejnym etapie realizacji projektu „e-muzea” przeprowadzony został przegląd literatury na temat udostępniania informacji o cyfrowych zbiorach muzeów (Koryś 2015). Przeglądowi poddano dostępne *online*, polskojęzyczne opracowania naukowe, artykuły prasowe i internetowe oraz

wypowiedzi kluczowych uczestników prowadzonej debaty. Według autorki przeglądu, tematyka poświęcona udostępnianiu informacji o zbiorach jest zdominowana przez techniczne zagadnienia odnoszące się do digitalizacji, brakuje natomiast badań pozwalających ocenić skuteczność konkretnych działań cyfrowych, czyli przede wszystkim udostępniania. Brakuje też publikacji o ewaluacji projektów i odbiorców – nieznany jest ich profil, a także nie wiadomo jaka jest relacja między odbiorcami w internecie i świecie fizycznym.

Badania odbiorców

W ramach prac przygotowawczych do projektu „e-muzea” powołana została grupa ds. portalu koordynowana przez NIMOZ, w której skład weszli reprezentanci muzeów prowadzonych lub współprowadzonych przez MKiDN. W trakcie spotkań omówiono sposoby, za pomocą których można prowadzić badania odbiorców internetowej oferty muzeów. Muzea wykorzystują różnego rodzaju narzędzia do analityki internetowej, ale dane zbierane są i przetwarzane w różny sposób. Muzea nie prowadziły badań jakościowych odbiorców, czyli w trakcie wstępnych prac przygotowawczych do projektu grupa ds. portalu nie posiadała dogłębnej wiedzy kim są użytkownicy i odbiorcy stron i serwisów muzeów. W związku z tym zlecone zostało badanie, które przeprowadziła firma Polskie Badania Internetu (Ciemniewska & Pliszka 2015).

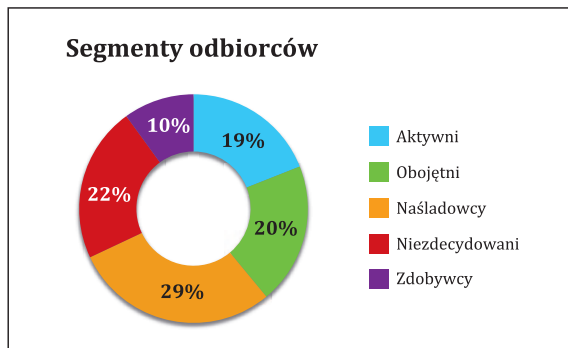
Cele badania były następujące:

- zidentyfikowanie grup docelowych, dla których udostępni się cyfrowo zasoby kultury;
- przedstawienie analizy dotyczącej aktualnych/prognozowanych potrzeb, możliwości, ograniczeń i planowanych korzyści dla ww. grup docelowych;
- dokonanie analizy stopnia dotychczasowego dostępu i zakresu korzystania przez grupy docelowe z zasobów kultury, zwłaszcza w odniesieniu do oferty muzealnej, oraz określenie kluczowych czynników wpływających na stopień jej wykorzystania.

Badanie było dwuetapowe:

- badanie ilościowe (CAWI)²¹, w którym wzięło udział 836 internautów. Dobór był losowo-kwotowy, stworzony na podstawie badania Megapanel PBI/Gemius oraz NetTrack Millward Brown. Dzięki temu struktura badanych w pełni odzwierciedla populację internautów w Polsce (Ciemniewska & Pliszka 2015: 10). Uczestnicy odpowiadali na 15 pytań kwestionariuszowych i 8 metryczkowych;
- badanie segmentacyjne, w którym wzięło udział 672 internautów. Badanie obejmowało 7 pytań kwestionariuszowych, 4 zestawy stwierdzeń i pytania metryczkowe. Zebrane dane zostały poddane statystycznej segmentacji. Segmentacja pozwoliła na określenie cech i oczekiwań poszczególnych grup względem zainteresowania kulturą i ogólnopolskim portalem muzealnym (Ciemniewska & Pliszka 2015: 10-11).

Bazując na wynikach badań określono segmenty potencjalnych odbiorców ogólnopolskiego portalu muzealnego. Segmenty zostały wyróżnione na podstawie stwierdzeń i reprezentowanych postaw (Ciemniewska & Pliszka 2015: 6, 68-100). Wyróżniono 5 segmentów, do każdego z nich należałoby w inny sposób przygotować usługę, a także inaczej – poprzez kampanie promocyjne – budować interakcję.



1. Segmenty odbiorców

1. Audience segmentation

Wyniki tego badania były brane pod uwagę w całym procesie projektowania usług i tworzenia funkcjonalności portalu, a także przy tworzeniu planu ewaluacji i rozwoju portalu oraz promocji.

Tworzenie ogólnopolskiego portalu muzealnego

Celem projektu było określenie zestawu kluczowych funkcji portalu odpowiadających potrzebom różnych docelowych grup odbiorców. Znaczące było skonstruowanie procesu projektowego w taki sposób, aby można było określić funkcje ważne dla wielu grup, przy równoczesnym braku możliwości osobistego spotkania się z przedstawicielami wszystkich grup. Był to punkt wyjścia do dalszych prac, w efekcie których określone zostały kluczowe funkcje, które powinny być dostępne na portalu. Podjęte działania składały się z następujących kroków: (1) stawianie hipotez dotyczących użytkowników; (2) weryfikacja hipotez; (3) szukanie rozwiązań i sposobów zaspokajania zdefiniowanych potrzeb oraz (4) osadzenie rozwiązań w realiach.

Zorganizowano serię warsztatów, w których wzięli udział użytkownicy końcowi, reprezentanci muzeów oraz zespół projektowy. Dla przebiegu procesu szczególnie ważny był udział użytkowników końcowych, umożliwił bowiem nie tylko weryfikację hipotez lecz także uzyskanie informacji o tym, jakie – właśnie oni – mają oczekiwania względem portalu. W odrębnych warsztatach brali udział reprezentanci muzealnej grupy ds. portalu oraz zespołu projektowego NIMOZ. Dzięki temu możliwe było zweryfikowanie funkcji zaproponowanych przez użytkowników oraz osadzenie rozwiązań w realiach. Opracowano zestaw funkcji, który stał się podstawą do przygotowania funkcjonalności portalu.

Persony – podstawowe informacje o narzędziu

Persony to narzędzie służące systematyzacji oraz agregacji informacji o użytkownikach usługi. Celem konstrukcji person jest doprecyzowanie, w kontekście projektowanej usługi, potrzeb poszczególnych grup, w tym lepsze zrozumienie ich motywacji, celów itp. Ułatwiają także komunikację w zespole projektowym (Blomquist & Arvola 2002, Cooper 1999, Grudin & Pruitt 2002, Nielsen 2002, Williams 2009).

Zgodnie z metodologią projektowania usług opracowanie person samo w sobie jest procesem iteracyjnym. W pierwszym etapie jest to praca bazująca na hipotezach ekspertów uczestniczących w procesie projektowym. Hipotezy te

weryfikowane są następnie poprzez badania jakościowe oraz zestawiane z danymi ilościowymi. Zdobyte w ten sposób informacje wykorzystywane są do modyfikacji opisów person i ich uzupełnienia. Praca nad cyfrową usługą dla muzeów przebiegała w oparciu o ten schemat.

W tym kontekście warto zaznaczyć, że wartością persony jako narzędzia projektowego jest także możliwość zdiagnozowania obszarów, które wymagają dalszych badań, gdyż ilość posiadanych o nich informacji jest niewystarczająca do dalszej pracy.

Weryfikacja hipotez i umiejscowienie w szerszym kontekście

W celu zweryfikowania hipotez konieczne było doprecyzowanie cech użytkowników. Wstępnie zaproponowano ponad 50 potencjalnych typów odbiorców. Spośród nich wybrano 8 skrajnych typów użytkowników w odniesieniu do dwóch określonych wartości: celu korzystania z e-usługi (zawodowy lub rozrywkowy) oraz oczekiwanej formy przekazu (przede wszystkim łatwego w odbiorze lub przede wszystkim wiarygodnego i niosącego dużo informacji). Opis każdej z person uwzględnił dane istotne z punktu widzenia usługodawcy, takie jak: dane demograficzne, sposób korzystania z internetu, kluczowe wartości, potrzeby materialne/emocjonalne, trudności, bolączki, formy spędzania czasu wolnego i życie zawodowe.

Weryfikacja opracowanych person miała miejsce podczas warsztatów, na które zaproszono osoby wpisujące się w określone profile. Wypracowane persony umiejscowione zostały w szerszym kontekście – przypisano je do grup określonych w analizie odbiorców projektu (Ciemniewska & Pliszka 2015) jako uzupełnienie informacji, w szczególności wskazanie potrzeb, aspiracji i oczekiwań oraz motywacji w kontekście rozwijanej usługi. Spośród wszystkich segmentów odbiorców jedynie grupa określona jako „Obojętni” deklaruje brak zainteresowania portalem i obojętność wobec całego pomysłu (Ciemniewska & Pliszka 2015:7). W związku z tym działania projektowe zostały skoncentrowane na pozostałych grupach. Po zidentyfikowaniu ich potrzeb opracowano katalog funkcji, jakie powinny pojawić się na portalu, wskazano również jakimi cechami powinny charakteryzować się interakcje.

Persony stanowiły doprecyzowanie i uzupełnienie grup odbiorców, które badanie wyodrębniło. Szczególnie ważne w tym kontekście było wskazanie, jakie zadania te grupy chcą wykonać za pośrednictwem portalu. W celu przybliżenia znaczenia persony w usystematyzowaniu wiedzy na temat potencjalnych odbiorców usługi prezentujemy skrócony opis wybranych archetypów użytkowników wraz z przykładowymi funkcjami portalu.

Jedną z wypracowanych person, wpisującą się w grupę „Aktywnych” był bloger, zajmujący się tematyką kulturalną. Aktywnie korzysta z internetu – nie tylko konsumuje treści, lecz przede wszystkim je tworzy. Prowadzenie tego typu działań związane jest z kosztami, np. uczestnictwa w wystawach lub podróżowania na różnego rodzaju wydarzenia. Postrzega to jako pewne ograniczenie, ponieważ rozwijanie swojej działalności nie zawsze jest dochodowe. Problemem jest także brak informacji, treści czy plików, które może zgodnie z prawem wykorzystywać przy swojej pracy np. wysokiej jakości zdjęć udostępnionych na zasadzie odpowiedniej licencji. Biorąc pod uwagę potrzeby tej grupy, portal powinien

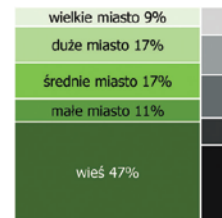
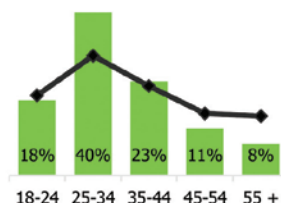
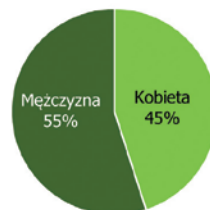
OBOJĘTNI

Kim są?

Młodzi mężczyźni, z wykształceniem średnim, mieszkający głównie na wsi. Nie lubią podejmować ryzyka, nie są zainteresowani poznaniem nowych rzeczy, nie podróżują. Interesuje ich elektronika, motoryzacja i sport. Mimo że internet jest obecny w ich życiu na co dzień, nie korzystają z niego jako z narzędzia.

Zachęca do odwiedzin w muzeum...

WŁASNE ZAINTERESOWANIA; NIŻSZA OPŁATA LUB DARMOWY WSTĘP; BLIŻSZA LOKALIZACJA LUB LEPSZY DOJAZD



Średnia dla wszystkich badanych

Podejście do życia



- ✓ Rodzina jest dla mnie najważniejsza
- ✓ Chętnie dowiaduję się czegoś o innych krajach, ludziach, kulturach
- ✓ Nie lubię zbytniego ryzyka



- ✓ Lubię się uczyć nowych rzeczy
- ✓ Lubię podróżować
- ✓ Lubię brać sprawy w swoje ręce
- ✓ Mam dużo spraw na głowie
- ✓ Pracuję przede wszystkim dla pieniędzy
- ✓ Czasem warto posłuchać rad innych, nie zadając pytań

Aktywności



- ✓ czytanie, pobieranie czasopism on-line
- ✓ ściąganie plików z gram, muzyką, filmami
- ✓ korzystanie z poczty elektronicznej
- ✓ korzystanie z usług bankowych
- ✓ kupowanie w sklepach internetowych
- ✓ oglądanie telewizji/filmów on-line, plików wideo
- ✓ szukanie informacji dotyczących zdrowia
- ✓ wyszukiwanie informacji o towarach i usługach
- ✓ korzystanie z serwisów społecznościowych

- ✓ pisanie na blogu lub forum internetowym
- ✓ wykorzystanie mapy w telefonie do znalezienia lokalizacji lub nawigacji

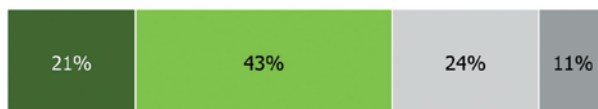
Korzysta z internetu
kilka razy dziennie



W ciągu roku
odwiedzili muzeum



Biorąc pod uwagę Twoje otoczenie: znajomych, rodzinę, kolegów, kiedy sięgasz po nowe rozwiązania lub produkty?



- zwykle jako pierwszy
- jako jedna z pierwszych osób, wcześniej niż większość
- kiedy sporo osób w moim otoczeniu ich używa, ale ciągle nie jest to powszechne
- kiedy większość osób w moim otoczeniu ich używa

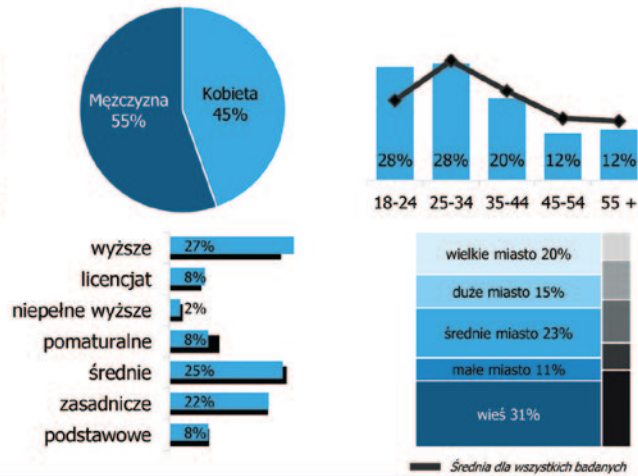
2. Grupa odbiorców – Obojętni
2. Audience group – Indifferent

AKTYWNI

Kim są?

Mężczyźni, mieszkający w dużych miastach. Bardzo aktywni, zaangażowani, biorący odpowiedzialność za swoje czyny. Chcą się rozwijać i uczyć. Pracę postrzegają jako źródło zarobków, a swoje pasje realizują poza nią. Internet jest dla nich naturalnym środowiskiem, wykorzystują jego możliwości w pełni.

**Zachęca do odwiedzin w muzeum...
 ATRAKCYJNOŚĆ LUB WYJĄTKOWOŚĆ
 KOLEKCJI, ZBIORÓW; NIŻSZA OPŁATA
 LUB DARMOWY WSTĘP; CIEKAWY
 WYDARZENIA, NP. WARSZTATY,
 POKAZY**



Podejście do życia



- ✓ Rodzina jest dla mnie najważniejsza
- ✓ Lubię się uczyć nowych rzeczy
- ✓ Lubię podróże
- ✓ Chętnie dowiaduję się czegoś o innych krajach, ludziach, kulturach
- ✓ Lubię brać sprawy w swoje ręce
- ✓ Mam dużo spraw na głowie
- ✓ Pracuję przede wszystkim dla pieniędzy

- ✓ Mam niewielki wpływ na swoje życie

Aktywności



- ✓ czytanie, pobieranie czasopism on-line
- ✓ ściąganie plików z gramy, muzyką, filmami
- ✓ korzystanie z poczty elektronicznej
- ✓ korzystanie z serwisów poświęconych turystyce
- ✓ korzystanie z usług bankowych
- ✓ kupowanie w sklepach internetowych
- ✓ oglądanie telewizji/filmów on-line, plików wideo
- ✓ szukanie informacji dotyczących zdrowia
- ✓ telefonowanie przez internet, wideokonferencje
- ✓ udział w aukcjach
- ✓ udział w czatach i forach dyskusyjnych
- ✓ wyszukiwanie informacji o towarach i usługach
- ✓ udostępnianie zdjęć lub plików
- ✓ korzystanie z serwisów społecznościowych
- ✓ pisanie na blogu lub forum internetowym
- ✓ wykorzystanie mapy w telefonie do znalezienia lokalizacji lub nawigacji

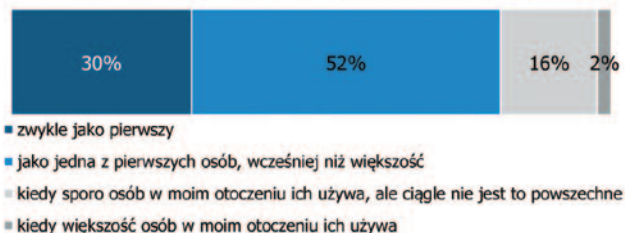
Korzysta z internetu
kilkna razy dziennie



W ciągu roku
odwiedzili muzeum



Biorąc pod uwagę Twoje otoczenie: znajomych, rodzinę, kolegów, kiedy sięgasz po nowe rozwiązania lub produkty?



3. Grupa odbiorców – Aktywni

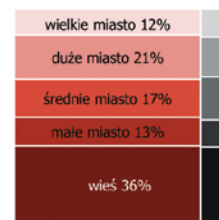
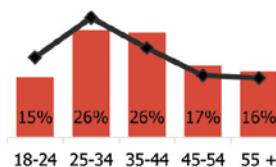
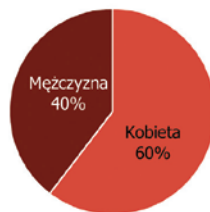
3. Audience group – Active

NIEZDECYDOWANI

Kim są?

Głównie kobiety, z wyższym wykształceniem, mieszkające w dużych miastach. Skupione na sobie, jednocześnie wycofane i niezdecydowane. Interesują je różne obszary, od mody po inne kultury. Boją się podejmować ryzyko, w równym stopniu nie ufają tradycji, jak i nowościom.

**Zachęca do odwiedzin w muzeum...
 ATRAKCYJNOŚĆ LUB WYJĄTKOWOŚĆ
 KOLEKCJI, ZBIORÓW; NIŻSZA OPŁATA
 LUB DARMOWY WSTĘP; CIEKAWSZA
 TEMATYKA LUB WYSTAWA**



— Średnia dla wszystkich badanych

Podejście do życia



- ✓ Nie lubię zbytniego ryzyka
- ✓ Chcę osiągnąć więcej niż inni



- ✓ Lubię życie pełne wyzwań, nowości i zmian
- ✓ Moja kariera jest dla mnie ważna
- ✓ Żyję szybko, w pośpiechu
- ✓ Ufam tradycji – stoi za nią mądrość pokoleń
- ✓ Lubię być w centrum uwagi
- ✓ Często szukam silnych wrażeń
- ✓ Lubię korzystać z życia i nie myśleć o przyszłości

Aktywności



- ✓ korzystanie z poczty elektronicznej



- ✓ czytanie, pobieranie czasopism on-line
- ✓ telefonowanie przez internet, wideokonferencje
- ✓ udostępnianie zdjęć lub plików

Korzysta z internetu
 kilka razy dziennie



W ciągu roku
 odwiedzili muzeum



Biorąc pod uwagę Twoje otoczenie: znajomych, rodzinę, kolegów, kiedy sięgasz po nowe rozwiązania lub produkty?



- zwykle jako pierwszy
- jako jedna z pierwszych osób, wcześniej niż większość
- kiedy sporo osób w moim otoczeniu ich używa, ale ciągle nie jest to powszechne
- kiedy większość osób w moim otoczeniu ich używa

4. Grupa odbiorców – Niezdecydowani

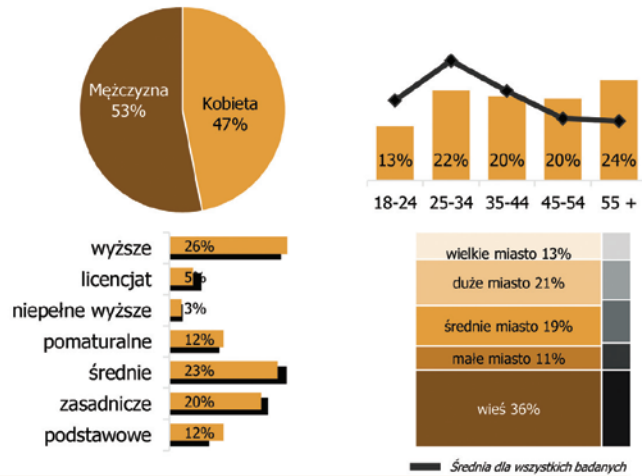
4. Audience group – Indecided

NAŚLADOWCY

Kim są?

Mężczyźni, z wyższym wykształceniem, mieszkający w średniej wielkości miastach. Pewni siebie, o tradycyjnym podejściu do życia. Interesują się motoryzacją oraz modą. Powszechnie używają wyszukiwarek i poczty elektronicznej, chętniej niż inni korzystają z serwisów społecznościowych.

Zachęca do odwiedzin w muzeum...
MOŻLIWOŚĆ POSZERZENIA WIEDZY;
NIŻSZA OPŁATA LUB DARMOWY WSTĘP;
BLIŻSZA LOKALIZACJA LUB LEPSZY DOJAZD



Podejście do życia



- ✓ Rodzina jest dla mnie najważniejsza
- ✓ Chętnie dowiaduję się czegoś o innych krajach, ludziach, kulturach



- ✓ Łatwo wyprowadzić mnie z równowagi
- ✓ Mam niewielki wpływ na swoje życie

Aktywności



- ✓ korzystanie z poczty elektronicznej
- ✓ wyszukiwanie informacji o towarach i usługach
- ✓ korzystanie z serwisów społecznościowych



- ✓ pisanie na blogu lub forum internetowym

Korzysta z internetu
kilką razy dziennie



W ciągu roku
odwiedzili muzeum



Biorąc pod uwagę Twoje otoczenie: znajomych, rodzinę, kolegów, kiedy sięgasz po nowe rozwiązania lub produkty?



- zwykle jako pierwszy
- jako jedna z pierwszych osób, wcześniej niż większość
- kiedy sporo osób w moim otoczeniu ich używa, ale ciągle nie jest to powszechne
- kiedy większość osób w moim otoczeniu ich używa

5. Grupa odbiorców – Naśladowcy

5. Audience group – Imitators

oferować np. możliwość wygodnego pobierania zarówno odwzorowań obiektów (zdjęć), ale także wzoru przystępnej licencji, w myśl której zainteresowany może je wykorzystać.

Zdecydowanie inne potrzeby wybrzmiały ze strony przedstawicieli grupy „Niezdeterminowanych” – osoby w wieku emerytalnym, która sporadycznie korzysta z komputera. Odwiedza muzea przy okazji zorganizowanych wycieczek. Chętnie przychodzi na wydarzenia dedykowane seniorom, takie jak na przykład wernisaże. W portalach internetowych ceni sobie prostotę, bardzo łatwą nawigację, klarowny i prosty układ informacji. Dla tej grupy przydatne będą funkcje umożliwiające zaplanowanie wycieczki, np. poprzez wyszukanie muzeów. Umożliwione powinno być także przeglądanie zbiorów w formie ścieżek tematycznych, zaproponowanych przez kuratorów.

Przedstawicielem grupy „Naśladowców” była aktywna zawodowo osoba w średnim wieku, która odwiedza strony muzealne, gdy szuka konkretnych informacji. Z portalu korzystałaby chętnie w celach naukowych i badawczych. Portal powinien oferować możliwość precyzyjnego wyszukiwania obiektów według określonych kryteriów.

Do ostatniej ze zdefiniowanych grup – „Zdobywców” wpisani zostali m.in. uczniowie szkół gimnazjalnych, dla których internet jest zarówno rozrywką, jak i źródłem wiedzy. Chętnie dzielą się interesującymi treściami. Z portalu korzystać będą w celu znalezienia konkretnych informacji, których znajomość jest od nich wymagana. Oczekują skondensowanych treści i łatwej możliwości ich pobrania. Ważna jest dla nich także możliwość dzielenia się treściami za pośrednictwem portali społecznościowych, forów, czy innych portali dedykowanych tej grupie wiekowej. Niebagatelne znaczenie ma tu aspekt rozrywkowy, może to być np. przeglądanie treści przedstawianej w postaci ścieżek tematycznych za pomocą ciekawych odwzorowań obiektów.

W związku z tym, że wiele person opisanych zostało w odniesieniu do wieku użytkowników (np. uczniowie, seniorzy, osoby w średnim wieku) konieczne należy podkreślić, że przy konstruowaniu person nie metryka odbiorcy miała kluczowe znaczenie, a swoboda i sposób korzystania z urządzeń elektronicznych, stosunek do usług muzealnych oraz zidentyfikowane w ich kontekście potrzeby. Dane demograficzne umożliwiły grupie projektowej stworzenie sobie obrazu odbiorców portalu, dzięki czemu projektowanie było łatwiejsze.

Dyskusja i wnioski

Jakkolwiek polskie muzea tworzą cyfrowe narzędzia do komunikacji z odbiorcami, nie mają jednak jeszcze dużego doświadczenia w budowaniu cyfrowych usług, które na dużą skalę wykorzystywałyby zdigitalizowane zbiory muzealne. Jedną z podstawowych przeszkód jest brak wiedzy na temat odbiorców, ich zachowań i oczekiwań w stosunku do cyfrowego środowiska. Działania podjęte przez NIMOZ dostarczają nowej wiedzy w tym zakresie i mogą być wykorzystane przez wszystkie muzea w Polsce.

W projekcie „e-muzea” zlecone i przeprowadzone badania stanowiły podstawę do projektowania nowej usługi – portalu udostępniającego zdigitalizowane zbiory. Na dalszych etapach realizacji należałoby doprecyzowywać zaproponowane rozwiązania i ponownie poddać je weryfikacji przez użytkowników końcowych. Usługa wymaga także ciągłego

monitorowania zachowań jej realnych użytkowników, dostosowywania do ich potrzeb i wprowadzania zmian.

Wyniki mogą być wykorzystane także przez inne muzea, instytucje lub firmy planujące rozwinięcie usługi dla muzeów i ich odbiorców, przede wszystkim w formie usług dostępnych przez internet. Segmentacja, powszechnie znana przede wszystkim jako segmentacja klientów w marketingu, jest także wykorzystywana przez muzea do rozwijania swojej oferty w internecie. W wielu pokonferencyjnych publikacjach (Museums and the Web²² i the International Conferences on Hypermedia and Interactivity in Museums – ICHIM²³) dyskutowane są różne aspekty związane z badaniem zachowań potrzeb użytkowników i dostosowywaniem cyfrowej oferty w odpowiedni sposób oraz z segmentacją użytkowników (np. Peacock & Brownbill 2007, Haley-Goldman & Schaller 2004, Haynes & Zambonini 2007, Filippini Fantoni, Stein & Bowman 2012, Tasich & Villaespesa 2013, MacDonald 2015, Villaespesa & Stack 2015, Lisboa 2014, Coburn 2016). Jak pisze Nanna Holdgaard w swoim badaniu, *zgodnie z moją wiedzą, nie ma długoterminowego lub zakrojonego na dużą skalę badania, które skupiałoby się na znaczeniu online mediów zarówno z perspektywy użytkownika jak i muzeum* (Holdgaard 2014: 2). Holdgaard przeprowadziła pierwsze tego typu obszerne badanie dotyczące wykorzystania mediów *online* przez duńskie muzea oraz zachowań *online* użytkowników. To ilustruje, jak niewiele jeszcze wiemy na ten temat i wskazuje na dużą potrzebę zaproponowania odpowiedniej metodologii umożliwiającej zdobycie wiedzy dotyczącej wykorzystania cyfrowych narzędzi przez sektor muzealny. Uzyskanie odpowiednich wyników, zrozumienie potrzeb oraz zachowań odbiorców umożliwiłoby zaprojektowanie usług spełniających ich oczekiwania.

Pomimo możliwych korzyści wynikających ze zdobycia tej wiedzy należy mieć na uwadze ograniczenia związane z zastosowanym w badaniach podejściem. Już na etapie definiowania i weryfikowania użytkowników usługi niezmiernie ważne jest dokonanie wyboru kluczowych jej odbiorców. W myśl zasady, usługi publiczne kierowane są do bardzo szerokiego grona odbiorców jednak, ze względu na ograniczone zasoby, konieczne jest wyłonienie grup, w kierunku których skierowane zostaną działania projektowe. Podjęta w tej kwestii decyzja ma znaczenie dla całego procesu projektowego i może w znaczący sposób wpłynąć na zaproponowane rozwiązanie. W przypadku usług, które jeszcze nie istnieją, duża część prowadzonych badań ma charakter deklaracyjny. Brak badań pozwalających na konfrontację pozyskanych informacji z realnymi zachowaniami użytkowników może w znaczącym stopniu przekłamać prawdziwy obraz projektu, a tym samym oprzeć proces projektowania na niewłaściwych założeniach. W konsekwencji stworzona usługa nie odpowie na potrzeby odbiorców, ani nie rozwiąże ich faktycznych problemów, przez co nie zrealizuje założonych celów instytucji.

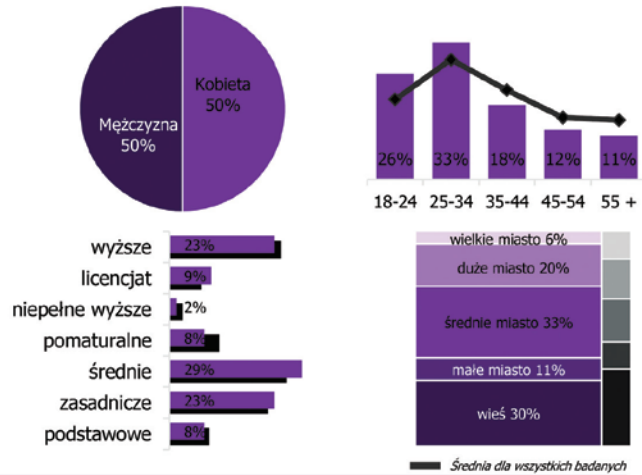
Podsumowując – znajomość odbiorców jest kluczowa dla tworzenia nowych usług. Muzea badają swoich odbiorców, ale wiedza dotyczy przede wszystkim osób odwiedzających fizycznie przestrzeń instytucji. W odniesieniu do odbiorców internetowej oferty muzeów wiedza na temat użytkowników jest mniejsza. Wykorzystanie metodologii projektowania usług umożliwia, na poszczególnych etapach prac,

ZDOBYWCY

Kim są?

Młodzi z dużych miast, zainteresowani światem i chętnie go eksplorujący. Szanują odmienność na równi z tradycją, jednak żyją własnym życiem i nie boją się nowości i zmian. Wychowani w cyfrowym świecie, rzadziej niż inni korzystają z jego dobrodziejstw.

Zachęca do odwiedzin w muzeum...
WŁASNE ZAINTERESOWANIA; NIŻSZA OPŁATA LUB DARMOWY WSTĘP;
CIEKAWSZY SPOSÓB PREZENTOWANIA EKSPONATÓW



Podejście do życia



- ✓ Lubię podróżować
- ✓ Lubię brać sprawy w swoje ręce
- ✓ Czasem warto posłuchać rad innych, nie zadając pytań
- ✓ Lubię życie pełne wyzwań, nowości i zmian
- ✓ Moja kariera jest dla mnie ważna
- ✓ Chcę osiągnąć więcej niż inni
- ✓ Często szukam silnych wrażeń

- ✓ Pracuję przede wszystkim dla pieniędzy
- ✓ Żyję szybko, w pośpiechu
- ✓ Lubię korzystać z życia i nie myśleć o przyszłości
- ✓ Lubię być w centrum uwagi
- ✓ Łatwo wyprowadzić mnie z równowagi
- ✓ Ufam tradycji – stoi za nią mądrość pokoleń
- ✓ Mam niewielki wpływ na swoje życie

Aktywności



- ✓ udział w czatach i forach dyskusyjnych



- ✓ korzystanie z poczty elektronicznej
- ✓ korzystanie z usług bankowych
- ✓ wyszukiwanie informacji o towarach i usługach
- ✓ korzystanie z serwisów społecznościowych

Korzysta z internetu
kilkna razy dziennie



W ciągu roku
odwiedzili muzeum



Biorąc pod uwagę Twoje otoczenie: znajomych, rodzinę, kolegów, kiedy sięgasz po nowe rozwiązania lub produkty?



- zwykle jako pierwszy
- jako jedna z pierwszych osób, wcześniej niż większość
- kiedy sporo osób w moim otoczeniu ich używa, ale ciągle nie jest to powszechne
- kiedy większość osób w moim otoczeniu ich używa

6. Grupa odbiorców – Zdobycy

6. Audience group – Conquerors

(Wszystkie fot. z: J. Ciemniowska, S. Pliszka, *Analiza odbiorców projektu E-Muzea. Użytkownicy Internetu*, Warszawa 2015)

zdobyć odpowiedniej wiedzy na temat potrzeb i problemów, z którymi borykają się użytkownicy, a także zaprojektowanie odpowiedniego rozwiązania. W działaniach podjętych przez NIMOZ pozyskana została wiedza na temat odbiorców, którzy mogą być potencjalnymi odbiorcami

powstających usług muzealnych. Pomimo wszelkich ograniczeń i niedoskonałości są to pierwsze w Polsce tak obszerne badania odbiorców cyfrowej oferty muzealnej, które mogą być bezpośrednio wykorzystane do projektowania usług oferowanych przez sektor muzealny.

Streszczenie: Artykuł przedstawia działania podjęte i zlecone przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ) w zakresie zdefiniowania odbiorców internetowej oferty muzeów oraz rozpoznania ich potrzeb. W związku z przygotowaniem ogólnopolskiego, strategicznego projektu z zakresu digitalizacji i udostępniania zasobów muzeów „e-muzea – udostępnianie zbiorów muzeów” przeprowadzono po raz pierwszy – na tak dużą skalę – badania nad zdefiniowaniem potrzeb odbiorców oferty muzealnej. Prace obejmowały zarówno weryfikację

literatury, badanie odbiorców internetowej oferty kultury, jak i indywidualne warsztaty. W wielu działaniach wykorzystano metodologię projektowania usług (*service design*), ponieważ niektóre z efektów projektu są usługami. Zgodnie z jej założeniami rozpoznanie potrzeb przyszłych użytkowników usługi jest szczególnie ważne, aby móc stworzyć rozwiązanie, które jest im przyjazne i odpowiada na ich oczekiwania. Wyniki podjętych działań mogą być wykorzystane także przez inne instytucje kultury do pogłębienia znajomości odbiorców i do stworzenia nowych usług lub produktów.

Słowa kluczowe: badania odbiorców, projektowanie usług, usługa, doświadczenie użytkownika, user experience – UX, sektor muzealny, segmentacja odbiorców.

Przypisy

- ¹ Service Design – Practical Access to Service Design, <http://hci.liacs.nl/files/PracticalAccess2ServiceDesign.pdf>
- ² Europeana, <http://www.europeana.eu/portal/>
- ³ Cyfrowe Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion>
- ⁴ V&A Collections, <http://collections.vam.ac.uk>
- ⁵ Rijksstudio, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>
- ⁶ HEIR Tagger – Historic Environment Image Resource, <http://heirtagger.ox.ac.uk>
- ⁷ Art UK Tagger, <http://artuk.org/tagger/>
- ⁸ Więcej o aplikacji w: Hellmuth et al (2016).
- ⁹ GLAMi Nomination, ASK Brooklyn Museum, <http://mw2016.museumsandtheweb.com/glami/ask-brooklyn-museum/> oraz ASK Brooklyn Museum, iTunes Preview, <https://itunes.apple.com/us/app/ask-brooklyn-museum/id949540325?mt=8>
- ¹⁰ Projekt e-muzea jest projektem przygotowywanym przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów dla sektora muzealnego w zakresie wsparcia procesu digitalizacji i udostępniania zbiorów. Więcej o projekcie: <http://digitalizacja.nimoz.pl/programy/polska-cyfrowa>.
- ¹¹ W ramach działań NIMOZ zespół projektowy badał i pracował z muzeami prowadzonymi lub współprowadzonymi przez MKiDN. Część badań obejmowała proces digitalizacji w muzeach. Wyniki nie są jeszcze opublikowane. Podczas innych działań NIMOZ, wspólnie z muzeami i z konsorcjum, projektował rozwiązania.
- ¹² Dane były zbierane między jesienią 2013 a wiosną 2014 roku. W badaniu uczestniczyło 31 muzeów prowadzonych lub współprowadzonych przez MKiDN. Wstępnie rozesłano ankietę, następnie zespół NIMOZ odwiedził muzea, rozmawiał z pracownikami i zapoznawał się z procesem digitalizacji. Wykorzystane metody to przede wszystkim ankietą, wywiad i obserwacja.
- ¹³ Digitalt Museum, <http://digitaltmuseum.no>
- ¹⁴ Europeana, <http://www.europeana.eu>
- ¹⁵ Finna, <https://www.finna.fi>
- ¹⁶ NYPL Digital Collections Beta, <http://digitalcollections.nypl.org>
- ¹⁷ Rijksmuseum Rijksstudio, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>
- ¹⁸ Smithsonian Institution – Collections Search Center, <http://collections.si.edu/search/>
- ¹⁹ Tate Collection Online, <http://www.tate.org.uk/about/our-work/collection>
- ²⁰ Google Art Project, <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/>
- ²¹ Badanie zostało przeprowadzone metodą CAWI (ang. Computer-Assisted Web Interview – wspomagany komputerowo wywiad wykorzystujący WWW).
- ²² Pierwsza konferencja Museums and the Web została zorganizowana w 1997 roku. Jest to jedna z największych międzynarodowych konferencji skupiających muzealników. Publikacje: <http://www.museumsandtheweb.com/bibliography/>
- ²³ Konferencje ICHIM poświęcone były aspektom politycznym, prawnym, ekonomicznym, technologicznym, organizacyjnym związanym z dziedzictwem kulturowym. Konferencje odbywały się do 2007 roku. Publikacje: <http://www.archimuse.com/conferences/ichim.html>

Bibliografia

Blomquist Å. & Arvola M., *Personas in action: ethnography in an interaction design team*, w: *Proceedings of the second Nordic conference on Human-computer interaction*, ACM 2002, s. 197-200.

Ciemniewska J., Pliszka S., *Analiza odbiorców projektu E-Muzea. Użytkownicy Internetu*, Warszawa 2015, *Polskie Badania Internetu: raport przygotowany na*

- zlecenie NIMOZ, http://digitalizacja.nimoz.pl/uploads/zalaczniki/analizy_e_muzea/07_Analiza_odbiorcow_PBI.pdf [dostęp: 13.07.2016].
- Coburn J., *I don't know what I'm looking for: Better understanding public usage and behaviours with Tyne & Wear Archives & Museums online collections*, 2016, Museums and the Web 2016, <http://mw2016.museumsandtheweb.com/paper/i-dont-know-what-im-looking-for-better-understanding-public-usage-and-behaviours-with-tyne-wear-archives-museums-online-collections/> [dostęp: 03.05.2016].
- Cooper A., *The inmates are running the asylum*, Macmillan Publishing Company Inc., Indianapolis, IN 1999.
- Council, Design. Eleven lessons: Managing design in eleven global companies-desk research report. 2007, *Design Council*, [http://www.designcouncil.org.uk/Documents/About%20design/Eleven%20Lessons/Desk%20Research%20Report.pdf](http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20080821115409/) [dostęp: 12.07.2016].
- Filippini Fantoni S., Rob S. & Bowman G., *Exploring the Relationship between Visitor Motivation and Engagement in Online Museum Audiences*, 2012, Conference paper, Museums and the Web 2012, http://www.museumsandtheweb.com/mw2012/papers/exploring_the_relationship_between_visitor_mot [dostęp: 09.05.2016].
- French A., *Service design thinking for museums: Technology in contexts*, 2016, MW2016: Museums and the Web 2016, <http://mw2016.museumsandtheweb.com/paper/service-design-thinking-for-museums-technology-in-contexts/> [dostęp: 09.05.2016].
- Grudin J. & Pruitt J., *Personas, participatory design and product development: An infrastructure for engagement*, w: *PDC*, 2002, s. 144-152.
- Haley-Goldman K., Schaller D., *Exploring Motivational Factors and Visitor Satisfaction in On-line Museum Visits*, w: *Museums and the Web 2004: Proceedings*, Archives & Museum Informatics, Arlington, USA 2004, <http://www.archimuse.com/mw2004/papers/haleyGoldman/haleyGoldman.html> [dostęp: 10.05.2016].
- Haynes J. and Zamboni D., *Why Are They Doing That!? How Users Interact With Museum Web sites*, w: *Museums and the Web 2007: Proceedings*, J. Trant and D. Bearman (ed.), Archives & Museum Informatics, Toronto 2007, <http://www.archimuse.com/mw2007/papers/haynes/haynes.html> [dostęp: 06.05.2016].
- Holdgaard N., *Online Museum Practices: A Holistic Analysis of Danish Museums and their Users*, PhD diss., IT University of Copenhagen, Copenhagen 2014.
- Koryś I., *Udostępnianie w Internecie informacji o zbiorach muzealnych*, Warszawski Instytut Studiów Ekonomicznych, Warszawa 2015, opracowanie przygotowane na zlecenie NIMOZ, http://digitalizacja.nimoz.pl/uploads/zalaczniki/analizy_e_muzea/03_Raport_udostepnianie_kolekcji_muzeow_wise.pdf [14-07-2016].
- Laine-Zamojska M., *Analiza portali i serwisów udostępniających zbiory muzealne w internecie*, Warszawa 2014, analiza przygotowana na zlecenie NIMOZ, http://digitalizacja.nimoz.pl/uploads/zalaczniki/analizy_e_muzea/02_Analiza_serwisow_muzealnych_2014.pdf [13.07.2016].
- Lisboa P., *Research project about the user experience design in web museums in Brazil: the case of the website "ERA Virtual"* 2014, MW2014: Museums and the Web 2014, <http://mw2014.museumsandtheweb.com/paper/the-users-experience-design-in-web-museums-in-brazil-the-case-of-the-website-era-virtual/> [dostęp: 09.05.2016].
- MacDonald C., *Assessing the user experience (UX) of online museum collections: Perspectives from design and museum professionals*, 2015, MW2015: Museums and the Web 2015, <http://mw2015.museumsandtheweb.com/paper/assessing-the-user-experience-ux-of-online-museum-collections-perspectives-from-design-and-museum-professionals/> [dostęp: 09.05.2016].
- Mat H., *What is design and why it matters*, <http://www.thecreativeindustries.co.uk/uk-creative-overview/news-and-views/view-what-is-design-and-why-it-matters#> [dostęp: 15.05.2016].
- Moritz S., *Service Design. Practical access to an evolving field*, KISD, London 2005.
- Możdżeń M., Strycharz J., *Analiza determinantów popytu na usługi projektu e-muzea. Trendy i pozycja strategiczna przedsięwzięcia*, Fundacja Gap, Kraków 2014, analiza przygotowana na zlecenie NIMOZ, http://digitalizacja.nimoz.pl/uploads/zalaczniki/analizy_e_muzea/06_Raport_Analiza_Popytu.pdf [dostęp: 13.07.2016].
- Możdżeń M., Strycharz J., *Aktualizacja analizy determinantów popytu na usługi projektu e-muzea w części dotyczącej popytu na kulturę w Polsce*, Fundacja Gap, Kraków 2014, aktualizacja przygotowana na zlecenie NIMOZ.
- Nielsen L., *From user to character: an investigation into user-descriptions in scenarios*, w: *Proceedings of the 4th conference on Designing interactive systems: processes, practices, methods, and techniques*, ACM 2002, s. 99-104.
- Peacock D. and Brownbill J., *Audiences, Visitors, Users: Reconceptualising Users Of Museum On-line Content and Services*, w: *Museums and the Web 2007: Proceedings*, J. Trant and D. Bearman (ed.), Archives & Museum Informatics, Toronto 2007, <http://www.archimuse.com/mw2007/papers/peacock/peacock.html> [dostęp: 09.05.2016].
- Tasich T. and Villaespesa E., *Meeting the Real User: Evaluating the Usability of Tate's Website*, w: *Museums and the Web 2013*, N. Proctor & R. Cherry (ed.), Silver Spring, MD 2013, Museums and the Web 2013, <http://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/meeting-the-real-user-evaluating-the-usability-of-tates-website/> [dostęp: 09.05.2016].
- Villaespesa E. and Stack J., *Finding the motivation behind a click: Definition and implementation of a website audience segmentation*, MW2015: Museums and the Web 2015, <http://mw2015.museumsandtheweb.com/paper/finding-the-motivation-behind-a-click-definition-and-implementation-of-a-website-audience-segmentation/> [dostęp: 09.05.2016].
- Williams A., *User-centered design, activity-centered design, and goal-directed design: a review of three methods for designing web applications*, w: *Proceedings of the 27th ACM international conference on Design of communication*, ACM 2009, s. 1-8.

Magdalena Laine-Zamojska

Absolwentka etnologii i antropologii kulturowej UAM w Poznaniu; od 2008 doktorantka na Uniwersytecie w Jyväskylä w Finlandii, współpracowała także z NODEM – Network of Design and Digital Heritage, obecnie współpracuje z NIMOZ przy tworzeniu ogólnopolskiego portalu muzealnego; pracuje w zespołach skupiających specjalistów z różnych dyscyplin, tworzących nowe usługi i produkty – wykorzystując metody etnograficzne pomaga zrozumieć odbiorców i razem z nimi współtworzyć rozwiązania, które realizują ich potrzeby i oczekiwania; e-mail: mlaine@nimoz.pl

Agnieszka Mróz

Absolwentka politologii na UG; projektantka usług w firmie Logisfera Nova; zajmuje się wykorzystaniem metodologii *service design* oraz *design thinking*; przeprowadziła wiele procesów projektowych dla firm, instytucji publicznych, instytucji kultury m.in. Gminy Gdynia, Wojewódzkiego Specjalistycznego Szpitala Dziecięcego w Olsztynie, Festiwalu Interference, a także kilkadziesiąt warsztatów i szkoleń dotyczących kreatywności, projektowania usług, *design thinking* oraz edukacji pozaformalnej; e-mail: agnieszkam@lsnova.pl

Word count: 4 827; **Tables:** -; **Figures:** 6; **References:** 23

Received: 05.2016; **Reviewed:** 06.2016; **Accepted:** 07.2016; **Published:** 09.2016

DOI: 10.5604/04641086.1216915

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Laine-Zamojska M., Mróz A.; ODBIORCY W PROCESIE PROJEKTOWANIA CYFROWEJ USŁUGI DLA MUZEÓW. *Muz.*, 2016(57): 166-178

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

Muz., 2016(57): 177-185
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2016
data recenzji – 08.2016
data akceptacji – 08.2016
DOI: 10.5604/04641086.1220430

APLIKACJE MOBILNE W MUZEACH, MODA CZY POTRZEBA?

MOBILE APPLICATIONS IN MUSEUMS: JUST A FASHION, OR A DEMAND?

Alicja de Rosset

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Katarzyna Zielonka

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Abstract: Together with the development of mobile technology, applications (the programmes devoted to those devices) are rising in popularity. And this tendency has not bypassed the museums. In many cases, although it is an essential improvement in the activity of a given institution, a museum's decision to commission an application results not from conclusions drawn from their audience's needs but exclusively from the conviction that a modern institution should provide such a solution. There are a few dozen applications operating in Polish museums, and these may be divided into

two categories: those supporting a visit and those which are intended to educate. Regrettably, only a few of the Polish museum applications are downloaded more than a few thousand times. Research carried out by NIMMZ regarding museums' usage of modern technologies has proved that the main problems result from insufficient knowledge and both the organisational and financial possibilities of the museums themselves. There is also a lack of uniform standards for producing data which would enable the aggregation of information in common applications and the further usage of resources.

Keywords: mobile applications, new communication technologies, smartphones, tablets, audience of museum offer, education, visiting, museum's offer.

Aplikacje a digitalizacja

W ostatnich latach muzea coraz powszechniej wykorzystują cyfrowe technologie, w wielu przypadkach jednakże nie z potrzeby wsparcia bieżącej działalności, a jedynie z przekonania, że ich zastosowanie świadczy o poziomie „nowoczesności” instytucji. Fascynacja nowymi rozwiązaniami połączona z brakiem dostatecznej wiedzy powoduje, że wszelkie przejawy zastosowania multimedialnych i techniki informatycznych są utożsamiane z pojęciem cyfryzacji.

Nie rozróżnia się przy tym procesu tworzenia danych cyfrowych i ich późniejszego wykorzystywania. Cyfryzacja, określana zamiennie digitalizacją, w najbardziej wąskim rozumieniu oznacza pozyskanie cyfrowego wizerunku obiektu wraz z jego metadanymi, w szerszym pojęciu to dokumentacja obiektów muzealnych za pomocą narzędzi cyfrowych, obejmująca zarówno metadane opisowe, jak i odwzorowania, a w następstwie, także cyfrowe zarządzanie obiektami i informacjami na ich temat¹. Digitalizacja

pozwala na wytworzenie danych, które mogą być wykorzystywane na bardzo wielu polach: od podstawowego ewidencjonowania i kontroli muzealiów, po ich udostępnianie na wystawach, w wydawnictwach czy w aplikacjach. Naturalną konsekwencją digitalizacji jest zatem wykorzystanie wytworzonych cyfrowych zasobów za pomocą nowych technologii. Tak jak tradycyjna dokumentacja muzealna wykorzystywana zawsze była we wspomaganiu zwiedzania, promocji czy w wydawnictwach, tak zasoby cyfrowe mogą służyć tym samym celom dzięki nowym technologiom.

Nowe rozwiązania zmieniają nie tylko sposób pracy muzealników ale przede wszystkim sposób komunikacji z widzem poprzez zastosowanie internetu czy, w ostatnim czasie, aplikacji mobilnych. Te ostatnie to programy zaprojektowane specjalnie dla urządzeń przenośnych – smartfonów czy tabletów, których popularność rośnie wraz ze wzrostem zainteresowania tymi urządzeniami. Tak jak każde inne oprogramowanie, mogą mieć różny cel – od informacyjnego po edukacyjny czy czysto rozrywkowy. Zależnie od charakteru aplikacji może ona korzystać ze zdigitalizowanych zasobów lub innych informacji wytwarzanych przez muzea. Samo tworzenie oprogramowania nie jest bezpośrednio związane z digitalizacją, a jest jedynie wykorzystaniem jej efektów (np. w przypadku, gdy aplikacja służy do wspomagania zwiedzania danej wystawy i prezentuje wizerunki obiektów). Dlatego też takie rozwiązania można przypisać raczej do dziedziny promocji muzeum czy obsługi zwiedzania, a nie do procesu digitalizacji zbiorów.

Po co muzeom aplikacje?

Aplikacje mobile są już od kilku lat popularnym narzędziem poszerzającym możliwości korzystania z danych i służącym do większego zaangażowania klienta, stosowanym przez wiele firm i instytucji. Stanowią istotne wzbogacenie treści dostępnych na stronach internetowych – w obu przypadkach informacje są łatwo dostępne za pomocą urządzenia mobilnego, jednak aplikacja poszerza je o dodatkowe funkcjonalności, niedostępne za pomocą strony internetowej lub znacznie łatwiejsze w obsłudze (np. aplikacja-sklep internetowy nastawiona bezpośrednio na zamawianie i optacanie towarów).

Najprostszym wykorzystaniem aplikacji w muzeach jest powiązanie powszechnie stosowanych narzędzi, takich jak czytniki kodów QR, z dodatkowymi treściami dla obiektów znajdujących się na wystawie dostępnymi po zeskanowaniu kodu. Mimo że zastosowanie takiego rozwiązania jest łatwym sposobem na większe zaangażowanie widza w zwiedzanie i nie wiąże się z ponoszeniem kosztów związanych z produkcją dedykowanego oprogramowania, w Polsce jest ono umiarkowanie powszechne². W podobny sposób muzea powszechnie wykorzystują serwisy internetowe, takie jak *Facebook* i *Twitter* (które mogą działać jako strony internetowe lub właśnie jako aplikacje mobilne) jako dodatkowe kanały komunikacji i udostępniania treści – w polskich muzeach tego typu aplikacje cieszą się największą popularnością³.

Rodzajem takich zewnętrznych aplikacji są również różnego typu programy turystyczno-kulturalne, często bardzo

popularne, prezentujące informacje o muzeach jako jeden z wielu elementów usługi (np. *Tripadvisor*). Wykorzystując one dane z muzeów (najczęściej podstawowe, teleadresowe) i stanowią dla nich promocję, niekoniecznie jednak instytucje w tym wypadku biorą udział w tworzeniu treści, jest to raczej zazwyczaj przykład ponownego wykorzystania informacji. Najciekawszą kategorią aplikacji, które powstały niezależnie od muzeów, są aplikacje w kreatywny sposób wykorzystujące zasoby muzealne, np. *DailyArt*⁴ prezentujące każdego dnia jedno dzieło sztuki czy *Google Arts & Culture*⁵.

Użytkownicy urządzeń mobilnych mają możliwość dostarczenia do informacji dotyczących muzeów także poprzez aplikacje zbierające dane z różnych instytucji muzealnych – lokalne lub o zasięgu krajowym. Najczęściej są to programy wspierające zwiedzanie w zrzeszonej grupie muzeów. Na świecie istnieje wiele takich rozwiązań, jednakże tylko nieliczne posiadają wysoki odsetek pobrań. Dotyczy to np. aplikacji, prezentujących muzea największych amerykańskich miast, które doczekały się instalacji w systemie Android w granicach 10 000–50 000 (np. *Museums in NYC*⁶). W przypadku analogicznych europejskich rozwiązań (np. *Greek Museums*⁷, *Museos Madrid*⁸, *Musei Italia*⁹) pobrania nie przekraczają 1000–5000. Wyjątek stanowi aplikacja *museum.de*¹⁰ zawierająca dane o niemieckich muzeach, posiadająca instalacje rzędu 5000–10 000. Podobne wartości osiąga *Smart Museums*¹¹, zbierająca informacje na temat muzeów z całego świata. Istniejące na rynku polskie aplikacje mają zazwyczaj niższe statystyki instalacji: najpopularniejsza aplikacja *Kulturysta*¹² wspierająca zwiedzanie Łazienek Królewskich, Zamku Królewskiego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Krakowie osiągnęła 1000–5000 instalacji.

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ), w ramach prowadzonych w latach 2015–2016 analiz stosowania aplikacji mobilnych w muzeach w Polsce, skupił się przede wszystkim na dedykowanych programach, zamawianych przez muzea i stosowanych do wspomagania zwiedzania oraz edukacji¹³.

Wśród dedykowanego oprogramowania, w muzeach w Polsce najpowszechniejsze są aplikacje wspierające zwiedzanie. Za ich pośrednictwem udostępniane są multimedialne przewodniki, dodatkowe informacje o eksponatach (w tym prezentacje modeli 3D, filmy, artykuły) oraz plany ekspozycji. Programy te mogą prezentować również aktualną ofertę muzeów: wystaw i towarzyszących im wydarzeń oraz działań edukacyjnych. Mogą charakteryzować się również funkcjonalnościami, pozwalającymi na tworzenie treści przez użytkowników, np. własnych kolekcji, tras zwiedzania, czy robienia zdjęć, a także zintegrowane z mediami społecznościowymi, takimi jak *Facebook* czy *Twitter*. Tego typu aplikacje tworzone są dla całego muzeum lub dla konkretnej wystawy stałej (*Gniezno 3D* – Muzeum Początków Państwa Polskiego¹⁴) bądź czasowej (*WWB Teaser* – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie¹⁵). Często wprowadzane są również elementy grywalizacji w postaci powiązanych z wystawami quizów, zagadek, zbierania punktów na terenie muzeum itp. Jako przykład może tu posłużyć aplikacja utworzona dla Muzeum Zamkowego w Malborku – *Zamek Malbork – Kościół NMP*¹⁶.

Tworzone są też osobne aplikacje edukacyjno-rozrywkowe mające cechy gier lub quizów, zazwyczaj skierowane

do najmłodszych odbiorców. Mogą, ale nie muszą, być one związane z konkretną wystawą. Przykładami tego typu aplikacji jest program Muzeum Techniki w Szczecinie – *Gra edukacyjna – Tramwaje*¹⁷ lub Muzeum Architektury we Wrocławiu – *Szalony Konserwator*¹⁸.

Za osobną kategorię można uznać rozwiązania mające na celu dostarczanie aktualnych informacji na temat działalności muzeów (dedykowane – jak *Wilanów Live*¹⁹). Tego typu programy mają za zadanie przywiązanie użytkownika do aplikacji i samego muzeum na dłużej przez regularne przedstawianie aktualnej oferty.

Muzea tworzą również aplikacje, które nie służą bezpośrednio zwiedzaniu wystaw, jednak poruszają konkretny problem powiązany tematycznie z muzeum. Przykładem jest tu aplikacja *Pamięć Miasta* wydana przez Muzeum Powstania Warszawskiego²⁰, realizująca specyficzną potrzebę, wykraczającą poza sztafety przewodnika po muzeum – prezentuje informacje na temat 300 miejsc w różnych częściach Warszawy powiązanych z powstaniem warszawskim (jest to jednocześnie jedna z najczęściej pobieranych na system Android aplikacji muzealnych w Polsce). Innym przykładem wśród tych niezwiązanych bezpośrednio z działalnością wystawienniczą są *dzieje.pl* będące uzupełnieniem portalu oferującego wiadomości z zakresu historii prowadzonego przez Muzeum Historii Polski i Polską Agencję Prasową²¹.

Aplikacje udostępniane przez muzea zazwyczaj można znaleźć w sklepach internetowych, takich jak GooglePlay lub App Store, a informacje na temat istnienia tych rozwiązań zamieszczane są na stronie internetowej muzeum. Często jednak dotarcie do nich na stronie www muzeum jest trudne (np. jedyny artykuł znajduje się w aktualnościach na temat realizowanego we wcześniejszych latach projektu). Zdarza się, że aplikacja pełniąca rolę przewodnika nie jest udostępniana do pobrania za pośrednictwem internetu, a jedynie możliwa do wypożyczenia na miejscu razem z urządzeniem mobilnym, pełni więc rolę poszerzonego o dodatkowe atrakcje tradycyjnego audioprzewodnika.

Należy mieć na uwadze, że statystyki pobrań tego typu programów, generalnie niewysokie dla niszowej tematyki muzealnej, w Polsce są bardzo niskie i nie przekraczają maksymalnie kilku tysięcy instalacji (dane dla systemu Android). W innych krajach aplikacje są nieco bardziej popularne. Najczęściej tworzone są przewodniki po muzeach, jednak tylko największe światowe instytucje mogą pochwalić się pobraniami w granicach 10 000–50 000; rekordy bije tu Rijksmuseum, którego aplikacja-przewodnik²² ma w granicach 100 000–500 000 instalacji w systemach Android. W niektórych przypadkach instytucje decydują się na wprowadzanie płatnych rozwiązań, jednak cieszą się one bardzo małą popularnością. Niestety muzea, należąc do tzw. kultury wyższej, najczęściej przegrywają z bardziej popularnymi rozrywkami takimi jak koncerty, kina czy restauracje. Dodatkowym czynnikiem wpływającym na niskie zainteresowanie aplikacjami muzealnymi w Polsce jest również bez wątpienia brak wystarczającej promocji – muzea przeznaczają niejednokrotnie znaczne fundusze na same aplikacje, jednak nie skupiają się na ich promocji, traktując je jako element promocyjny danego projektu sam w sobie.

Z czym właściwie mamy problem?

Analizowane dane na temat aplikacji mobilnych w Polsce wskazują, że zarówno w zakresie rozwiązań stosowanych przez indywidualne instytucje, jak i o szerszym zasięgu, zainteresowanie ze strony użytkowników tego typu programami w Polsce nie jest wielkie.

Polskie muzea wykorzystują coraz częściej nowe technologie, wprowadzając coraz chętniej multimedia, w tym także aplikacje, jednak rzadko analizują czy są one dopasowane do potrzeb odbiorców i samej instytucji, w tym jej możliwości organizacyjnych i finansowych. Muzea najczęściej nie są przygotowane do tego typu wdrożeń – brakuje im doświadczenia i wiedzy na temat potrzeb odbiorców oraz swoich własnych, zarówno w zakresie planowanych treści i funkcjonalności, koniecznego nakładu pracy, jak i stosowanych technologii. Zdają się w związku z tym na oferty firm, kupując produkty gotowe, nieprzystosowane do sposobu funkcjonowania instytucji (często stanowiące zamknięty, nie dający się rozbudować czy zintegrować z innymi narzędziami produkt) lub skomplikowane i kosztowne narzędzia, których funkcjonalności nie będą w pełni wykorzystywane. Niejednokrotnie są to produkty po prostu niepotrzebne, zamówione w przekonaniu, że takie są wymogi nowoczesnego muzeum. Zdarza się, że instytucje – przekonane przez firmy – od razu zamawiają aplikacje na wiele systemów, zamiast przygotować program na najbardziej popularną platformę²³ i po weryfikacji popularności i potrzeb ewentualnie poszerzyć ofertę. W ramach projektów realizowanych z grantów często wytworzenie aplikacji traktuje się jako element promocji, nie zauważając, że powinno to być narzędzie mające określony cel, które *nota bene*, aby stało się zauważone samo powinno być promowane.

Problemem jest również fakt, że obecnie w muzeach niejednokrotnie brakuje wystarczającej infrastruktury internetowej dla zwiedzających. Co prawda aplikacje udostępniane są zazwyczaj za darmo, jednak na miejscu często nie ma dostępu do darmowego Wi-Fi (lub Wi-Fi w ogóle), z którego zwiedzający mogliby korzystać w przypadku aplikacji wymagających dodatkowego łączenia się z internetem, a zdarza się, że w muzeach pojawia się problem z dostępem do internetu w ogóle (np. na ekspozycjach znajdujących się pod ziemią). Przy powszechności internetu w urządzeniach mobilnych może wydawać się to niewielkim problemem, jednak zwiedzający nie mając pełnej wiedzy, jak dużo danych będzie pobierała aplikacja (np. czy nie pojawią się dodatkowe treści takie jak filmy) może z tego powodu zrezygnować z jej używania. Nie można ponadto zapominać o zagranicznych zwiedzających, dla których korzystanie z internetu w roamingu może wiązać się z wysokimi kosztami, w związku z czym zachodzi podejrzenie, że nie będą zainteresowani korzystaniem z takiej aplikacji bez dostępu do bezpłatnego Wi-Fi.

Przy zamawianiu programów należy przewidzieć, że największe nakłady zostaną poniesione w zakresie wytwarzania danych przeznaczonych do udostępniania. Aplikacje zawierają teksty popularno-naukowe, zdjęcia, ale również modele 3D, filmy, animacje, gry i ścieżki tematyczne oraz tłumaczenia materiałów na inne języki. Koszty wyprodukowania danych i ich uzupełnianie mogą niejednokrotnie być wyższe, niż koszty produkcji samego oprogramowania.

Należy mieć również na uwadze, że muzea nie tylko organizują dużo wydarzeń w ciągu roku, ale także często zmieniają podstawowe informacje dotyczące zwiedzania. W dużym muzeum dane muszą podlegać zmianom nawet kilka razy w tygodniu. Należy również pamiętać o konieczności regularnych aktualizacji samych aplikacji, naprawy błędów, modernizacji itp.

Większość muzeów nie jest przygotowana merytorycznie do pełnienia nowych zadań oraz boryka się z brakiem wystarczającej kadry, która mogłaby przygotować i odpowiadać za utrzymanie i rozwój aplikacji. Zazwyczaj o zakresie funkcjonalności decydują w muzeach osoby nie mające większej wiedzy w zakresie rynku usług mobilnych, przekonane, że aplikacja powinna zaoferować klientowi narzędzie pokrywające wszystkie potencjalne potrzeby mniej lub bardziej związane ze zwiedzaniem. Dzieje się tak, ponieważ często punktem wyjścia jest zastosowanie technologii dla niej samej, a nie racjonalne jej użycie w celu wsparcia działalności muzeów i popularyzacji ich zbiorów. Niejednokrotnie uznaje się, że wytworzenie aplikacji jest konieczne ze względu na samą technologię, która uchodzi za modną i nowoczesną – szczególnie w kontekście zdobywania grantów, gdyż wśród kryteriów klasyfikujących do ich otrzymania innowacyjność i nowoczesność rozwiązań zajmuje priorytetową pozycję. Refleksja i decyzja, co dana aplikacja ma oferować przychodzi w drugiej kolejności i ma znaczenie drugorzędne. Brak odpowiedniego przygotowania i doświadczenia współpracy z podmiotami działającymi na rynku komercyjnym skutkuje często opracowywaniem narzędzi nieużytecznych dla odbiorców muzeów i niewykorzystaniem potencjału nowoczesnych technologii.

Osobne problemy wiążą się z tworzeniem aplikacji wspierających zwiedzanie czy prezentację zbiorów dla grupy muzeów. Wyzwaniem jest przede wszystkim konieczność zbierania informacji z różnych instytucji. Ze względu na brak ogólnopolskiej standaryzacji danych nie jest możliwe proste ich połączenie. Należy również pamiętać, że muzea nie są jednorodne. Inne potrzeby i wymagania mają muzea wnętrz, niż np. muzea wielooddziałowe. Pierwsze będą zainteresowane głównie systemami o prowadzającymi i ułatwiającymi nawigację po obiekcie, a drugie oczekiwałyby rozwiązań wspomagających wystawy czasowe.

Ze względu na rosnące zainteresowanie tematyką nowych technologii w muzeach wśród producentów, NIMOZ analizował możliwości wytworzenia oficjalnej ogólnopolskiej aplikacji wspierającej zwiedzanie muzeów. W sytuacji gdyby taki program powstał, duża liczba instytucji i danych powodowałaby konieczność centralnego zarządzania i powołania zespołu obsługującego merytorycznie i technicznie całą aplikację. Nie zwalniałoby to jednocześnie muzeów z obowiązku stałego dostarczania i aktualizacji danych. Z analiz przeprowadzonych przez NIMOZ (2014–2015) w ramach przygotowań projektu „e-muzea – udostępnianie zbiorów muzeów”²⁴ wynika, że takie rozwiązanie narzucałoby im znaczące zobowiązania. Muzealnicy zwracali uwagę, iż utrzymanie obecnie funkcjonujących stron i aplikacji jest już dla nich sporym wyzwaniem. Zaproponowano, że najlepszym rozwiązaniem byłoby zastosowanie interfejsu programistycznego aplikacji (ang. Application Programming Interface – API) na stronach muzeów, za pomocą którego informacje byłyby pobierane automatycznie. Dane w ten

sposób mogłyby być agregowane do innych stron i programów. Wskazuje to na istotny fakt, że problemem jest nie tyle brak tego typu aplikacji, co trudność w agregacji potrzebnych danych.

W tym kontekście należy mieć na uwadze, że aplikacje prezentujące informacje związane z muzeami nie muszą być tworzone jedynie przez same instytucje, konsorcja czy ich organizatorów. Wejście w życie Ustawy o ponownym wykorzystaniu informacji sektora publicznego powoduje, że każdy podmiot może wykorzystać dane. Najczęściej pozyskiwane od muzeów informacje dostępne są w aplikacjach związanych z turystyką. Szerszy kontekst prezentacji powoduje, iż tego typu rozwiązania są chętniej wykorzystywane przez odbiorców. Zatem udostępnienie danych i ponowne ich wykorzystanie w konsekwencji są korzystne dla instytucji, ponieważ wspomagają promocję muzeów i ich oferty. Niestety, dane muzeów w Polsce mogą być wykorzystywane w niewielkim stopniu z uwagi na brak przygotowania technicznego; nieliczne instytucje posiadają strony internetowe/bazy danych mogące automatycznie generować dane za pomocą API.

Myśląc o zamówieniu nowych technologii należy szczególnie zastanowić się nad stosunkiem kosztów do zysków w wymiarze społecznym. Aplikacje związane z muzealnictwem generalnie nie cieszą się, jako produkty dość nisze, bardzo dużym zainteresowaniem. Jedynie największe muzea świata mogą pochwalić się wynikami sięgającymi kilkudziesięciu tysięcy instalacji, natomiast programy polskich instytucji zazwyczaj nie przekraczają kilkuset instalacji (jedynie w przypadku Łazienek Królewskich i Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie oraz Muzeum Techniki i Komunikacji w Szczecinie można mówić o przedziale rzędu 1000–5000 instalacji). Dlatego bardzo ważne jest zastanowienie się, czy faktycznie w wymiarze społecznym korzystne jest wydanie dziesiątek, czy wręcz setek tysięcy złotych na aplikację, która zostanie zainstalowana przez kilkaset lub kilka tysięcy osób.

Bardzo istotnym elementem jest określenie celu, w jakim aplikacja muzealna ma powstać. Osoby, którym zależy na wprowadzaniu nowych technologii do muzeów (a szczególnie firmy, które starają się zareklamować stosowane przez siebie technologie i sprzedać ich jak najwięcej), mają skłonność do podejmowania próby, aby za pomocą aplikacji wypełnić możliwie najszerszy zakres potencjalnych potrzeb zainteresowanych muzeami. W związku z tym dążą do wykorzystania jak największej liczby funkcjonalności i technologii podkreślających nowoczesność rozwiązania: skanowanie 3D, rozszerzanie rzeczywistości, wprowadzenie grywalizacji, korzystanie z GPS, NFC, QR czy Beacon. Tego typu „totalne” rozwiązania mogą okazać się karkołomne – istnieje duże ryzyko, że taka aplikacja będzie obciążona błędami, „ciężka” i niezrozumiała dla użytkownika. Ponadto aplikacja muzealna, która wymaga częstego zaangażowania na różnych polach, może być po prostu przeciętnemu użytkownikowi niepotrzebna. Nierozważne byłoby zakładanie, że niszowy produkt może stać się narzędziem w rodzaju *Facebook*. Bardzo funkcjonalna aplikacja *TripAdvisor*, na którą warto zwrócić szczególną uwagę, ma za zadanie ułatwienie organizacji wycieczki przez wyszukiwanie (i rezerwowanie poprzez powiązanie z innymi witrynami) hoteli, lotów, restauracji i miejsc oraz przeglądanie opinii

innych turystów na ten temat, zatem jej cel jest jasny i prosty, natomiast dostępne dane bardzo zróżnicowane i bogate (miliony ofert kulturalnych, hotelowych, gastronomicznych itp.). W przypadku skomplikowanych programów muzealnych mielibyśmy do czynienia z sytuacją odwrotną: wiele funkcjonalności ograniczonych do mało zróżnicowanych tematycznie danych (wyłączki muzea), które szybko przestałyby być dla potencjalnego użytkownika użyteczne.

Najpierw badaj, potem działaj

Podstawą prac nad projektem aplikacji powinno stać się przebadanie zapotrzebowania na daną usługę²⁵. Błędem jest wyjście z założenia, że będzie ona atrakcyjna tylko dlatego, że przyjmie formę oprogramowania działającego na urządzeniach przenośnych. Trzeba zwrócić uwagę na fakt, że trudno jest „przebić się” z nową aplikacją mobilną. I choć użytkownicy urządzeń mobilnych spędzają przy nich coraz więcej czasu (obecnie 90% czasu spędzanego przy smartfonach), to liczba programów, z których korzystają nie rośnie znacząco – obecnie jest to przeciętnie dwadzieścia kilka aplikacji²⁶. To niewiele, bo trzeba brać pod uwagę fakt, że są to najczęściej bazowe programy mobilne, takie jak przeglądarka internetowa, *Facebook*, klient poczty, kalkulator, *Youtube*, odtwarzacz muzyki itd. Oznacza to, że użytkownicy mają zainstalowane aplikacje z konkretnymi funkcjami, z których korzystają regularnie i które są im rzeczywiście potrzebne i nie są zbyt skłonni do instalowania nowych. Dlatego trzeba bardzo dokładnie przemyśleć, jaki jest cel powstania aplikacji i czy planowane funkcjonalności są niezbędne. Decyzja o stworzeniu nowego rozwiązania powinna być poprzedzona dokładnymi badaniami i odpowiedzią na powyższe pytania.

Zgodnie z dobrymi praktykami przy projektowaniu aktywności w Internecie wskazane jest w pierwszej kolejności zaprojektowanie dobrej jakości (responsywnej) strony internetowej, a następnie przeanalizowanie, jakie usługi planuje się dodatkowo. W sytuacji, gdy strona internetowa nie może zawierać wymaganej funkcjonalności, wskazane jest zaprojektowanie specjalnej aplikacji. Z badań Nielsen Norman Group wynika, że w większości przypadków lepszym rozwiązaniem jest zaprojektowanie dostosowanej do urządzeń mobilnych strony internetowej²⁷. Jako niewymagająca dodatkowych instalacji ze strony użytkownika powinna ona stanowić podstawę, natomiast aplikacja powinna mieć wartość dodaną (musi mieć cel, dawać możliwości, których nie da się uzyskać za pomocą strony internetowej).

Bardzo dużym ryzykiem jest zaplanowanie zbyt rozbudowanych funkcji danej aplikacji. Najczęściej zdarza się, że największy sukces odnoszą rozwiązania niezwykle proste, ale oparte na interesującym pomysły. Dostępny od 10.05.2016, *Art Sherlock* (Fundacja Communi Hereditate)²⁸ pozwalający na rozpoznawanie zrabowanych w czasie II wojny światowej dzieł sztuki, po trzech tygodniach dostępności osiągnął przedział 1000–5000 instalacji na systemach Android, co jak na polskie aplikacje związane z muzealnictwem jest wysokim wynikiem. Programy zbyt skomplikowane, wymagające zbyt dużego zaangażowania użytkownika, nie mające określonego celu, albo mające ich aż za wiele, szybko zostają odrzucone. Na rynku aplikacji mobilnych istnieje ogromna konkurencja, nawet połowa z nich praktycznie

wcale nie jest pobierana. W dodatku sektor muzealny jest sektorem wciąż wzbudzającym w Polsce zainteresowanie mniejsze w porównaniu z krajami Europy Zachodniej, w związku z czym zdobycie klientów będzie bardzo trudne. Natłok planowanych możliwości, uwzględniający funkcje informacyjne, grywalne, społecznościowe, komunikacyjne zakłada bardzo wysokie zaangażowanie użytkownika, czyniące z aplikacji narzędzie niemal ciągłego użytkowania. Jedynie najwięksi gracze oferujący multifunkcjonalne narzędzia, takie jak *Facebook*, są w stanie zatrzymać przy sobie użytkowników, mających uruchomioną aplikację jako stałe narzędzie praktycznie cały czas. Trzeba brać też pod uwagę fakt, że wiele aplikacji jest pobieranych i w szybkim czasie wyrzucanych, ze względu na to, że nie odpowiadają potrzebom użytkowników lub są potrzebne jednorazowo, a tak jest w przypadku aplikacji wspierających zwiedzanie konkretnego muzeum czy wystawy. Zgodnie z raportem Google na temat zachowań konsumentów z maja 2015 – ok. 38% aplikacji jest usuwanych z urządzeń po jednorazowym użyciu²⁹.

Dlatego przy ocenie, czy istnieje zapotrzebowanie na daną aplikację, należy przede wszystkim odwoływać się do potrzeb i zachowań odbiorców. Muzea, które realizują strategię cyfrowe, posługują się metodologią projektowania usług (*service design*)³⁰ nastawionych na doświadczenia użytkowników (*user experience – UX*). Dane z analiz są podstawą zarówno do określenia problemów jakie dana aplikacja ma rozwiązać, budowy i określania funkcjonalności, jak i późniejszej modyfikacji. Istotą tej metodologii jest ciągłe obserwowanie działań odbiorców, pozyskiwanie informacji i bieżące wdrażanie zmian³¹.

Co dalej?

Zastosowanie technologii cyfrowych w bieżącym funkcjonowaniu muzeów, zwłaszcza w kontekście komunikacji z widzami, jest już bez wątpienia wymogiem współczesnych czasów, a nie chwilową modą. Są to rozwiązania, które będą coraz powszechniej proponowane przez instytucje i używane przez odbiorców. Z uwagi, iż większość muzeów nie jest jeszcze dostatecznie przygotowana do wdrażania nowych narzędzi, konieczne jest zaproponowanie centralnych rozwiązań. Wsparcie powinno zostać skierowane jednakże nie na dostarczanie wybranych technologii, a w pierwszej kolejności na opracowanie zaleceń i wymogów, na badania potrzeb odbiorców oraz szkolenia kadry tak, aby instytucje mogły samodzielnie dobierać rozwiązania stosowne do swoich potrzeb, a w szczególności oczekiwań odbiorców. Istotne jest, aby działania nie skupiały się jedynie na aplikacjach mobilnych, a dotyczyły całego spektrum różnych rozwiązań technologicznych stosowanych do wspomaganie zwiedzania, wyszukiwania informacji i innych aktywności związanych z komunikacją z widzami. Musimy również pamiętać, że w kwestii wykorzystania, narzędzi cyfrowych nie należy łączyć tego procesu bezpośrednio z digitalizacją zbiorów, a także trzeba rozdzielić wytwarzanie danych od ich wykorzystywania oraz promować wśród muzeów zastosowanie rozwiązania umożliwiające automatyczną agregację danych (API).

Opracowanie zaleceń powinno zostać poprzedzone badaniami dotyczącymi rynku tego typu usług na świecie i w Polsce, obejmującymi rozwiązania pojedynczych muzeów oraz ich grup, w kontekście dostępności i zakresu wykorzystywania usług, a w szczególności:

- stosowanych rozwiązań i zakresu ich funkcjonalności (aplikacje mobilne, audioprzewodniki, infokioski, strony responsywne itp.);
- zakresu użytkowania tego typu rozwiązań (częstotliwość użytkowania, wymiar poświęconego czasu, okoliczności użytkowania, np. w czasie zwiedzania czy w domu itp.);
- powodów nieużytkowania tego typu rozwiązań (w ogóle lub porzucenia po jakimś czasie z powodu nieużyteczności, błędów, nieatrakcyjności, nadmiernego obciążenia urządzenia itp.).

Badania rynku usług powinny zostać połączone z analizą użytkowników usług cyfrowych. W pierwszej kolejności należy zidentyfikować grupy odbiorców w zakresie ich potrzeb, możliwości, ograniczeń i planowanych korzyści. Przeprowadzone badania powinny stać się następnie podstawą do opracowania zaleceń dla muzeów z zakresu budowy i wykorzystywania nowych technologii. W dokumencie, poza opisem samego procesu tworzenia i rozwoju narzędzi cyfrowych, należy wskazać na przepisy i dobre praktyki w zakresie:

- metod projektowania zorientowanych na użytkownika;

- wymagań dotyczących interoperacyjności, określonych w Rozporządzeniu Rady Ministrów z dnia 12 kwietnia 2012 r. w sprawie Krajowych Ram Interoperacyjności (KRI);
- wymagań w zakresie prawnego udostępniania informacji określonych w Ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych;
- standardów cyfrowego udostępniania zasobów, w tym zwłaszcza Web Content Accessibility Guidelines (WCAG 2.0) oraz otwartości danych (5 Star Open Data).

Stosowanie się do zaleceń w przypadku realizacji usług cyfrowych w ramach dotacji państwowych powinny mieć charakter wymogu regulaminowego.

Ze względu na złożoność zagadnień związanych z nowymi technologiami komunikacji konieczne jest wdrożenie kompleksowego programu szkoleń. Powinien on obejmować tematy z zakresu wdrażania i wykorzystywania nowych narzędzi, w tym przegląd dostępnych rozwiązań, ich funkcjonalności i obsługi, budowy strategii cyfrowych, tworzenia treści i narracji cyfrowych i wykorzystywania multimediów oraz promocji w mediach cyfrowych.

Zastosowanie powyższych rozwiązań przygotowałoby muzea do pracy z nowymi technologiami. Zyskując tę wiedzę muzea będą potrafiły lepiej wybierać, wdrażać i wykorzystywać nowoczesne technologie, a co za tym idzie – w sposób bardziej racjonalny wydatkować środki przeznaczone na rozwój w tym kierunku.

Tabela 1. Liczba instalacji aplikacji wspierających zwiedzanie (przewodniki) oraz gier edukacyjnych w muzeach w Polsce na systemach Android (stan na maj 2016).

Table 1. Number of installations of applications supporting a visit (guides) and educational games in museums in Poland on Android devices (as of May 2016).

W tabeli ujęto wyłącznie aplikacje powstałe na zamówienie muzeów związane bezpośrednio ze wsparciem zwiedzania (przewodniki po wystawach stałych i czasowych) oraz aplikacje wspierające edukację (różnego rodzaju gry edukacyjne). Pominęto aplikacje luźno związane z tematyką, którą zajmuje się muzeum (takie jak historyczny portal informacyjny, przewodnik po miejscach historycznych w danym mieście lub regionie itp.)

lp.	Nazwa	Przedział instalacji
1	Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie – <i>Muzeum Łazienki Królewskie</i>	1000–5000
2	Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie – <i>Przewodnik: Park Wilanowski</i>	1000–5000
3	Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie – <i>Wilanów Live</i>	1000–5000
4	Muzeum Techniki i Komunikacji w Szczecinie – <i>Muzeum Pojazdy Szczecin</i>	1000–5000
5	Muzeum Narodowe w Warszawie – <i>Galeria Sztuki XX i XXI w.</i>	1000–5000
6	Muzeum Powstania Warszawskiego – <i>Miasto Warszawa 44</i>	1000–5000
7	Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie – <i>Gniezno 3D</i>	1000–5000
8	Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie – <i>MOCAK</i>	1000–5000
9	Muzeum Historii Polski w Warszawie – <i>Muzeum Historii Polski</i>	500–1000
10	Muzeum Śląskie w Katowicach – <i>Muzeum Śląskie</i>	500–1000
11	Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie – <i>Wilanów Guide</i>	500–1000
12	Muzeum Zamkowe w Malborku – <i>Zamek Malbork – Kościół NMP</i>	500–1000
13	Muzeum Techniki i Komunikacji w Szczecinie – <i>Gra edukacyjna – Tramwaje</i>	500–1000
14	Muzeum Techniki i Komunikacji w Szczecinie – <i>Gra edukacyjna – Motory</i>	500–1000
15	Muzeum Wsi Kieleckiej w Kielcach – <i>Muzeum Wsi Kieleckiej</i>	100–500

lp.	Nazwa	Przedział instalacji
16	Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Stargardzie – <i>Muzeum Stargard</i>	100–500
17	Muzeum Sztuki w Łodzi – <i>Muzeum Sztuki w Łodzi</i>	100–500
18	Muzeum Narodowe w Krakowie – <i>Muzeum Dźwięków</i>	100–500
19	Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie – <i>Chrzest 966</i>	100–500
20	Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie – <i>MPPP Gniezno</i>	100–500
21	Muzeum Historii Polski w Warszawie – <i>Linia Czasu MHP 1.0.0.5</i>	100–500
22	Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku – <i>Mamy Niepodległą!</i>	100–500
23	Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – <i>WWB Teaser</i>	100–500
24	Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – <i>WWB Exhibition</i>	100–500
25	Muzeum Techniki i Komunikacji w Szczecinie – <i>Gra edukacyjna – Warsztat</i>	100–500
26	Muzeum Podkarpackie w Krośnie – <i>Karpacka Troja</i>	100–500
27	Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie – <i>Wydra króla Jana III</i>	50–100
28	Muzeum Śląskie w Katowicach – <i>Meluzyny i nowe technologie</i>	50–100
29	Muzeum Regionalne w Wiślicy – <i>Muzeum Regionalne w Wiślicy</i>	50–100
30	Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie – <i>MOCAK Cube</i>	50–100
31	Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie – <i>Parkowy Detektyw</i>	10–50
32	Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie – <i>Primus inter pares</i>	10–50
33	Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu – <i>SmartGuide Muzeum AH w Elblągu</i>	10–50
34	Muzeum Architektury we Wrocławiu – <i>Szalony Konserwator</i>	10–50
35	Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie – <i>Śladami Janusza Korczaka</i>	10–50
36	Muzeum Zamek Oświęcim – <i>PL Muzeum Zamek Oświęcim</i>	10–50
37	Muzeum Zamek Oświęcim – <i>ENG Muzeum Zamek Oświęcim</i>	10–50
38	Muzeum Zamek Oświęcim – <i>PL NFC Muzeum Zamek Oświęcim</i>	10–50
39	Muzeum Zamek Oświęcim – <i>ENG NFC Muzeum Zamek Oświęcim</i>	10–50
40	Muzeum Niepodległości w Warszawie – <i>Orły w Warszawie</i>	10–50
41	Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem – <i>Szlak Stylu Zakopiańskiego</i>	10–50
42	Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku – <i>Jachty i Wraki</i>	5–10
43	Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu – <i>Museum Elblag</i>	5–10
44	Muzeum Zamek Oświęcim – <i>DE Muzeum Zamek Oświęcim</i>	1–5
45	Muzeum Zamek Oświęcim – <i>FRA Muzeum Zamek Oświęcim</i>	1–5
46	Muzeum Zamek Oświęcim – <i>ITA Muzeum Zamek Oświęcim</i>	1–5
47	Muzeum Zamek Oświęcim – <i>ITA NFC Muzeum Zamek Oświęcim</i>	1–5
48	Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku – <i>Zbuduj Statek</i>	1–5
49	Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku – <i>Konserwacja Metalu</i>	1–5
50	Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku – <i>Konserwacja Drewna</i>	1–5
51	Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku – <i>Oś Czasu</i>	1–5
52	Muzeum Zamek Oświęcim – <i>FRA NFC Muzeum Zamek Oświęcim</i>	Brak danych
53	Muzeum Zamek Oświęcim – <i>DE NFC Muzeum Zamek Oświęcim</i>	Brak danych

Streszczenie: Wraz z rozwojem technologii mobilnych rośnie popularność aplikacji – programów przeznaczonych specjalnie na te urządzenia. Tendencja ta nie omija również muzeów. W wielu przypadkach jest to niezbędne usprawnienie działalności danej instytucji, jednak często decyzja muzeum o zamówieniu aplikacji jest skutkiem nie tyle wniosków wynikających z analiz potrzeb swoich odbiorców, a jedynie przekonania, że nowoczesna instytucja musi mieć tego typu rozwiązania. W polskich muzeach funkcjonuje już kilkadziesiąt aplikacji, które można podzielić na dwie

główne kategorie: wspomagające zwiedzanie i edukacyjne. Niestety, jedynie nieliczne polskie aplikacje muzealne osiągały liczbę pobrań przekraczającą kilka tysięcy. Prowadzone przez NIMOZ badania dotyczące wykorzystania przez muzea nowych technologii wykazały, iż główne problemy wynikają z niedostatecznej wiedzy oraz możliwości organizacyjnych i finansowych w muzeach. Brakuje również jednolitego standardu wytwarzania danych, który pozwoliłby na agregację danych we wspólnych aplikacjach i dalsze wykorzystanie zasobów.

Słowa kluczowe: aplikacje mobilne, nowe technologie komunikacyjne, smartfony, tablety, odbiorcy oferty muzealnej, edukacja, zwiedzanie, oferta muzeów.

Przypisy

- ¹ *Zalecenia dotyczące planowania i realizacji projektów digitalizacyjnych w muzealnictwie*, Warszawa 2011, s. 9.
- ² W latach 2015–2016 NIMOZ prowadził badania nad zastosowaniem przez polskie muzea aplikacji mobilnych, na które składała się weryfikacja oferty 353 muzeów państwowych, współprowadzonych, samorządowych dostępnych poprzez internet oraz ankieta dotycząca stosowania nowych technologii w zakresie wspierania działalności muzealnej skierowana do 417 muzeów o statucie lub regulaminie uzgodnionym z MKiDN, na którą odpowiedziało 101 instytucji. Drugie badanie wykazało między innymi, że jedynie 29 muzeów używa kodów QR przy wspomaganiu zwiedzania.
- ³ *Analiza odbiorców projektu „e-muzea”. Użytkownicy Internetu*, Joanna Ciemnińska, Sławomir Pliszka, Polskie Badania Internetu, Warszawa 2015.
- ⁴ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.moiseum.dailyart2&hl=pl> – dostęp do wszystkich linków w niniejszym artykule: stan na czerwiec 2016.
- ⁵ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.google.android.apps.cultural&hl=pl>
- ⁶ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.androidsfuture.museumsnyc&hl=pl>
- ⁷ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.parallelrealities.greekmuseums&hl=pl>
- ⁸ https://play.google.com/store/apps/details?id=com.proyecto.museos_jqm&hl=pl
- ⁹ <https://play.google.com/store/apps/details?id=guru.meditation.museitalia&hl=pl>
- ¹⁰ <https://play.google.com/store/apps/details?id=de.appsider.museum&hl=pl>
- ¹¹ <https://play.google.com/store/apps/details?id=ru.smartmuseum&hl=pl>
- ¹² <https://play.google.com/store/apps/details?id=air.pl.pzu.kulturysta&hl=pl>
- ¹³ Weryfikacja internetowej oferty muzeów wykazała, że na 353 instytucji 26 stosuje aplikacje mobilne (w systemach Android) do wspierania swojej działalności. Wyniki ankiety wykazały, że 86% muzeów, ze 101 które odpowiedziały na ankietę, deklaruje stosowanie szeroko pojętych nowoczesnych technologii we wspieraniu swojej działalności, a 25% z nich zaznaczyło, że stosuje dedykowane bądź zewnętrzne aplikacje mobilne. Weryfikacja odpowiedzi muzeów wskazuje jednakże, że są to w większości aplikacje zewnętrzne, w tym także media społecznościowe oraz rozwiązania dostępne tylko na miejscu w instytucji.
- ¹⁴ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.rrrstudio.GnieznoMakieta&hl=pl>
- ¹⁵ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.rrrstudio.wwb.kamienica&hl=pl>
- ¹⁶ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.siroccomobile.malborkapp>
- ¹⁷ <https://play.google.com/store/apps/details?id=eu.muzeumtechiki.tramwaje>
- ¹⁸ <https://play.google.com/store/apps/details?id=pl.ma.szalonykonserwator>
- ¹⁹ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.moiseum.wilanow&hl=pl>
- ²⁰ <https://play.google.com/store/apps/details?id=air.air.pl.k2.air.MPWMobileAppPL>. Aplikacja posiada 5000–10000 pobrań na system Android.
- ²¹ <https://play.google.com/store/apps/details?id=pl.dzieje>
- ²² <https://play.google.com/store/apps/details?id=nl.rijksmuseum.mmt&hl=pl>
- ²³ Zgodnie z badaniami dla Generation Mobile 2015 przeprowadzonymi przez SW Research w 2015 r. najbardziej popularnym systemem w telefonach komórkowych w Polsce był Android (75% urządzeń), następnie Windows (14,2%) i iOS (zaledwie 3,9%), w przypadku tabletów były to te same systemy: Android (63,8%), Windows (15,7%) i iOS (9,5%). <http://antyweb.pl/mamy-dane-o-polskim-rynku-mobilnym-2015/> [dostęp: 22.06.2016]. Według badań TNS Polska jest to dla urządzeń mobilnych odpowiednio: 65%, 6% i 4% <https://mobirank.pl/2015/05/28/nowy-raport-polska-jest-mobi-2015/>
- ²⁴ Projekt „e-muzea” jest projektem przygotowywanym przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów dla sektora muzealnego w zakresie wsparcia procesu digitalizacji i udostępniania zbiorów. Więcej o projekcie: <http://digitalizacja.nimoz.pl/programy/polska-cyfrowa>.
- ²⁵ Dostępne są poradniki dedykowane instytucjom kultury zamierzającym tworzyć aplikacje mobilne.
APPetyt na APPLikacje. Praktyczny przewodnik. Sylwia Żółkiewska, Warszawa 2016, <https://fundacja.orange.pl/ajax/download/6.html?hash=5547241a5d31776751cb3196b839a3d2>; *Krótki poradnik. Jak mądrze wdrażać nowe technologie w projektach kulturalnych, społecznych i edukacyjnych*, Katowice 2015 https://medialabkatowice.eu/wp-content/uploads/2015/10/Jak-m%C4%85drze-wdra%C5%BCa%C4%87-nowe-technologie-w-projektach-kulturalnych-spo%C5%82ecznych-i-edukacyjnych_1.01.pdf
- ²⁶ <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2014/smartphones-so-many-apps--so-much-time.html>
- ²⁷ *Mobile usability*, J. Nielsen, R. Budi, 2012; *Tablet Usability*, J. Nielsen, 2013 (<https://www.nngroup.com/articles/tablet-usability/>)
- ²⁸ <https://play.google.com/store/apps/details?id=pl.artsherlock.app&hl=pl>
- ²⁹ <https://think.storage.googleapis.com/docs/mobile-app-marketing-insights.pdf>

³⁰ *Service design* – projektowanie usług, polegające na tworzeniu lub optymalizacji usług z uwzględnieniem modelu i procesów biznesowych oraz komunikacji i interakcji z klientem w podejściu zorientowanym na użytkownika (*user-centered design*).

³¹ Temat metodologii projektowania usług w odniesieniu do odbiorców muzeów został szerzej przedstawiony w tym numerze „Muzealnictwa”, w artykule: M. Laine-Zamojska, A. Mróz, *Odbiorcy w procesie projektowania cyfrowej usługi dla muzeów*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 166-178 na www.muzealnictworocznik.com; numer drukowany „Muzealnictwa” ukaże się w listopadzie br.

Katarzyna Zielonka

Absolwentka historii sztuki UG oraz studium podyplomowego Nowoczesne Techniki Dokumentacji i Promocji Dziedzictwa Kulturowego UW; (2008–2012) Główny Inwentaryzator Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku – m.in. koordynowała projekty digitalizacji zbiorów muzeum; obecnie kierowniczka Działu Digitalizacji NIMOZ, zajmuje się zagadnieniem zarządzania kolekcjami muzealnymi, zwłaszcza wykorzystywaniem w tym zakresie nowych technologii; e-mail: kzielonka@nimoz.pl

Alicja de Rosset

Absolwentka kierunku Ochrony Dóbr Kultury na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu oraz Podyplomowych Muzealnych Studiów Kuratorskich w IHS UJ; (2007–2013) pracowała w Muzeum Zamkowym w Malborku, m.in. w Dziale Głównego Inwentaryzatora przy wdrażaniu programu do ewidencji i zarządzaniu bazą danych; obecnie główny specjalista w Dziale Digitalizacji NIMOZ, zajmuje się kwestiami programów do zarządzania zbiorami i opisem metadanowym obiektów; e-mail: aderosset@nimoz.pl

Word count: 4 775; **Tables:** 1; **Figures:** – ; **References:** 31

Received: 06.2016; **Reviewed:** 08.2016; **Accepted:** 08.2016; **Published:** 09.2016

DOI: 10.5604/04641086.1220430

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: de Rosset A., Zielonka K.; APLIKACJE MOBILNE W MUZEACH, MODA CZY POTRZEBA? Muz., 2016(57): 236-244

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6



EDUKACJA W MUZEACH

education in museums



OD MONOLOGU DO POLILOGU. CZTERY FORMATY PUBLIKACJI EDUKACYJNYCH

FROM A MONOLOGUE TO A POLYLOGUE. FOUR FORMATS OF EDUCATIONAL PUBLICATIONS

Leszek Karczewski

Muzeum Sztuki w Łodzi, Uniwersytet Łódzki

Abstract: The author, both a practician and a theoretician of museum education, scientifically explores publications on museum education. From among numerous publications he chooses to analyse those published within the past ten years by Polish museums, dealing with art and targeted at children and teenagers. He uses the typology of museums by George

E. Hein as his research tool. After an American museologist, he tries to elicit four paradigms of museum publications: didactic, behavioural, explorative and constructivist. He analyses Polish museum publications and describes each paradigm in details. While opting for the last format, the author points out positive and negative aspects of all models.

Keywords: museum, museum education, constructivism, behaviourism, didacticism, discovery, museum publications, educational publications, institutional criticism, pedagogy of creativity.

W ciągu ostatnich trzech dziesięcioleci muzea zmieniły się tak, jak prawdopodobnie żadne inne instytucje kultury. By sparafrazować zapisane już w 1994 r. uwagi Eileen Hooper-Greenhill, w przeszłości muzea były napędzane kolekcjami, dziś – napędzane są publicznością. Kiedyś wystawy przygotowywano, by eksponować zebrane muzealia, wydawano publikacje, by upowszechnić wyniki badań nad poszczególnymi obiektami, a muzealnicy sprawowali profesjonalizowaną kuratelę nad wydzielonymi sekcjami kolekcji, sklasyfikowanymi zgodnie z dyscyplinami akademickimi. Dziś wystawy przygotowuje się, by odpowiedzieć na

rozpoznane potrzeby specyficznych grup docelowych, wydaje się publikacje podyktowane popytem konkretnych segmentów odbiorców, muzealne badania uwzględniają badania samej publiczności, a muzealnicy rekrutują się spośród absolwentów studiów marketingowych¹.

I nie był to jedynie efektywny pierwszy akapit tekstu. To wnioski z dyskusji podczas I Kongresu Muzealników Polskich, podkreślającej – wśród zmian, jakim uległy polskie muzea po symbolicznej cezurze 1989 r. – profilowanie oferty muzeów pod kątem publiczności. Dzieje się tak zarówno w domenie funkcjonalnych rozwiązań infrastrukturalnych,

jak i spektakularyzacji ekspozycji czy domokulturyzacji działań pozawystawienniczych, na dobre i na złe, ponieważ taki popyt został wykreowany przez publiczność². Teoretyczne marzenie o „muzeum publiczności”, które na polskim gruncie najdobitniej sformułował Marek Krajewski³, spełnia się przede wszystkim w radykalnych praktykach coraz stateczniejszych organizacji muzealnych. Projekty partycypacyjne przedostają się do głównego nurtu wystawienniczego. W 2009 r. projektowi *ms³ Re:akcja* dało zielone światło Muzeum Sztuki w Łodzi⁴, w 2013 r. wystawę „Co ma korona do wiatraka? Niderlandy” przygotowało Muzeum Narodowe w Poznaniu⁵, w 2016 r. projekt zwieńczony wystawą „W muzeum wszystko wolno” zaprezentowało Muzeum Narodowe w Warszawie⁶. Uwarunkowanie polskich muzeów polityką historyczną samo w sobie stanowi temat na odrębny artykuł, jest wszakże innym dowodem na coraz donośniejszy głos publiczności.

Zmiana wektora pracy muzeum – z obiektów na publiczność – to funkcja zmiany myślenia o muzeum jako o instytucji pryncypialnie edukacyjnej. Nowe metody pracy muzeum wynikają bowiem przede wszystkim ze współpracy z publicznością. Współczesne muzeum kolekcjonuje, inwentaryzuje, bada, chroni i wystawia⁷ nie dla Muz, lecz dla ludzi, żyjących po sąsiedzku, tu i teraz. Jego edukacyjnej misji nie wyczerpują oprowadzania i aktywności programów towarzyszących wystawom różnoimiennych działań oświatowych. To ekspozycja stanowi podstawowy wehikuł edukacji: wszak oto ktoś komuś pokazuje coś w jakimś, często wysoce perswazyjnym, celu.

Ma tego świadomość George E. Hein, proponując pedagogiczne spojrzenie na całość instytucji muzeum⁸. Wyodrębnia on cztery możliwe paradygmaty, wg których muzea dzielimy na: dydaktyczne, behawioralne, odkrywcze i konstruktywistyczne. Muzeum dydaktyczne proponuje linearny układ ekspozycji, wyznacza jej porządek logiką chronologii bądź złożoności treści, zaopatrza wystawę w teksty objaśniające jej przedmiot; to muzeum wiedzy przekazywanej w formie podawczej. Muzeum behawioralne uzupełnia paradygmat dydaktyczny, włączając elementy interaktywne, które poprzez zadania dają bodźce odbiorcom i nagradzają ich właściwe, uprzednio przewidziane odpowiedzi; to muzeum wiedzy pozyskiwanej metodą ćwiczeniową. Muzeum odkrywcze proponuje nieliniarną i niehierarchiczną ekspozycję, której edukacyjne komponenty tworzą swoiste „eksperymentarium”, inspirowane odbiorców do zbudowania roboczych definicji, swobodnych przybliżeń obiektywnej wiedzy. Muzeum konstruktywistyczne powtarza wystawę odkrywczą, uzupełniając ją przedmiotami, ideami, aktywnościami i wydarzeniami, które angażują codzienne doświadczenie odbiorców; muzeum konstruktywistyczne buduje hipertekstualną ekspozycję jako punkt wyjścia dla subiektywnych interpretacji, także w kontrze do interpretacji proponowanych przez samo muzeum i to prezentowanych tak, by odbiorca był świadomy, że ma do czynienia z równie subiektywnymi interpretacjami.

Intelektualna propozycja Heina wydaje się atrakcyjna z kilku względów. Po pierwsze, jest niezależna od powszechnej, a niespecjalnie inspirującej badawczo, funkcjonalno-rzeczowej typologii muzeów⁹. Po drugie, ujmuje instytucję muzeum jako organiczną całość, wskazując na wzajemne

uwarunkowanie ekspozycji i działań pozawystawienniczych. Po trzecie, teoria Heina umożliwiłaby bardziej szczegółowe analizy poszczególnych aspektów muzealnej aktywności. W tym tekście, poprzez jej filtr, przyjrzyć się publikacjom edukacyjnym.

Mimo że typologia Heina jest intelektualną matrycą o ambicjach kompletności, nie stanowi czysto obiektywnego opisu modeli muzeów; jak każda kategoryzacja niesie w sobie element oceny. Hein wyraźnie opowiada się za wartościami paradygmatu konstruktywistycznego. Uprzedzając zatem zarzut stronniczości proponowanego przeglądu muzealnych publikacji edukacyjnych, otwarcie przyznaję, że podążam za Heinem i czuję się upoważniony do jasnego wskazania własnych konstruktywistycznych preferencji. Przedstawię jednak zalety wydawnictw realizowanych zgodnie z pozostałymi podejściami i niedostatki samego konstruktywizmu.

Ponieważ imię publikacji edukacyjnych to Legion, pozwolę sobie arbitralnie określić ramy tego omówienia. Przybliżę wydawnictwa ostatnich 10 sezonów, niezależnie od ich ciężaru gatunkowego, które po pierwsze – odnoszą się do sztuki, których po drugie – zaprojektowanymi odbiorcami są dzieci i młodzież, a wydawcami, po trzecie – polskie muzea. Zatem, po pierwsze, pominię – z jednym wyjątkiem – te publikacje dla dzieci i młodzieży, które nie dotyczą sztuki, i to przede wszystkim sztuki najnowszej. Po drugie, przegapię te wydawnictwa, których adresatami widomie nie są wspomniani czytelnicy – a zatem cały korpus muzealnych katalogów, folderów, gazet i ulotek towarzyszących wystawom. Z tego samego powodu przeoczę także publikacje meta-edukacyjne i autoprezentacyjne, w szczególności książki Janusza Byszewskiego i Marii Parczewskiej, twórców Laboratorium Edukacji Twórczej Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie¹⁰. Po trzecie, zajmę się wyłącznie realizacjami muzealnymi, pomijając publikacje wydawnictw komercyjnych, jak np. *S.Z.T.U.K.A. Szalenie Zajmujące Twory Utalentowanych i Krnąbrnych Artystów* Sebastiana Cichockiego oraz Aleksandry i Daniela Mizielińskich¹¹, choć w tym wypadku zgadza się zarówno temat, jak i precyzyjnie zaprojektowana grupa czytelników. Oczywiście w prezentowanym tekście nawet nie będę usiłował wymienić wszystkich edukacyjnych publikacji muzealnych z ostatnich 10 lat; celem tego szkicu nie jest zbudowanie kompletnej bibliografii, lecz badawczy rekonesans.

Dydaktyczna omnipotencja

Książka Elizy Piotrowskiej *Jest w Muzeum obraz taki...* z 2007 r.¹² to według mnie modelowy egzemplarz publikacji dydaktycznej. Książka, by zacytować Słowackiego, *Krasickim trąci* – strategią Piotrowskiej jest uczyć, bawiąc. Publikacja zawiera 11 wierszy, zainspirowanych dziełami z ówczesnej Galerii Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Poznaniu. Teksty, udane jako mowa wiązana, jako pomoc edukacyjna budzą już wątpliwości. Nie tylko z powodu dydaktycznego formatu – o czym niżej; przede wszystkim z powodu solipsystycznych sądów, które urastają do rangi Logosu.

Autorka tekstu i ilustracji w obu domenach przyjmuje pozę pseudo-dziecka, które patrzy np. na obraz Jacka



1. Eliza Piotrowska w książce *Jest w Muzeum obraz taki...* wydanej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu sugeruje, że obraz stanowi drzwi do innego świata

1. Eliza Piotrowska in her book *Jest w Muzeum obraz taki...* published by the National Museum in Poznań suggests that a painting constitutes doors to another world

Sempolińskiego z cyklu *Czaszka* z 1983 roku. Czyli patrzy na ekspresyjne, niemal monochromatyczne, ciemnobłękitne płótno, z „raną” – śladem fizycznej destrukcji, drugim oczywistym (po tytule) znaku egzystencjalnego tematu. U Piotrowskiej obraz Sempolińskiego zasługuje co najwyżej na infantylny szczebiot: *Wyobrażam sobie wtedy, / że po drugiej, jasnej stronie / różne śmieszne rzeczy robię: / śpię na luksusowym tronie, / mam tygrysy na balkonie / i królową pięknej broni, / która różę ma w koronie*. To ekfrazja istotnie hiperapokryficzna – Piotrowska snuje narrację alternatywną wobec dzieła, którego burej formie z całych sił zaprzecza. Intencja jest jasna i pochodzi z pedagogicznego archiwum; dziecko nie może spotkać się z nie-pozytywnymi treściami. Spotyka się za to z bierną królową, która tylko pachnie różami, strzeżoną przez domyślnie aktywny, dominujący męski podmiot. Spotyka się z koncepcją sztuki, w której obraz stanowi drzwi do innego świata. Spotyka się zatem z narracją arbitralną i boleśnie niedorzeczną, którą jednak przyjmuje – za sprawą dydaktycznego formatu – jako prawdę objawioną.

Także warstwa ikoniczna książki *Jest w Muzeum obraz taki...* skrojona jest *ad usum Delphini*; paradoks polega na tym, że tytułowych obrazów często nie widać. Warstwę wizualną Piotrowska stylizuje na naiwną kreskę kilkulatek, wizualnie ingerując w autonomię dzieł. Na przykład obraz

Sempolińskiego, zacytowany przez autorkę na prawach kołażu w ramach ilustracji, został przysłonięty narysowaną drabiną, przytrzymywaną przez narysowanego chłopca. Nie oznacza to, że nie sposób wydać zajmującej publikacji dydaktycznej. Świadomie z dydaktyką gra Zofia Dubowska, autorka m.in. książek *Zachęta do sztuki*¹³ oraz *Kto to jest artysta?*¹⁴. Ta pierwsza to chyba pionierska w Polsce praca upowszechniająca wyłącznie sztukę współczesną. Tę drugą tworzą lakoniczne (i zabawnie zilustrowane przez Jana Bajtlika) odpowiedzi na postawione tytułem pytanie.

Lektura *Zachęty do sztuki* dowodzi jednocześnie, że teoretyczne kategorie Heina w konfrontacji z praktyką ulegają (z konieczności) niejakiemu pomieszaniu. Książka łączy bowiem dydaktyzm z innymi formatami. Po lekturze pracy Łukasza Korolkiewicza *Horyzont* z 1985 r. (werystycznie oddaje ona mizerię kąta podwórka kamienicy z kubłami śmieci, miską dla kota-dachowca i komórkami z blachy falistej) Dubowska pyta i sama sobie odpowiada: *Czy możemy tu zobaczyć tytułowy horyzont? Nie! Gdzie ta przestrzeń i dal? Nie ma! Gdzie niebo styka się z ziemią? Nigdzie!*. Zero-jedynkowe pytania stanowią element strategii behawioralnej, choć zostają rozwiązane (dydaktycznie) przez autorkę. Ale już wątpliwość *Może artysta tęskni za przestrzenią, morzem i powietrzem, bo większość czasu spędza w mieście?* otwiera czytelnika na gdybanie, czyli sięga po paradygmat odkrycia.

Tomasz Tatarczyk w pracy *Krok po kroku* z 1998 r. pokazuje ślady odbite błękitną farbą przez podeszwy butów. Dubowska w omówieniu sięga po poetykę instrukcji: *Idźcie na spacer i rozejrzyjcie się wokół siebie. Zwróćcie uwagę na szczegóły: ślady, odciski, leżące liście, gałęzie, kałuże i ziemię. Czy udało się wam zaobserwować podobne obrazy?*. Tworzy to konstruktywistyczną perspektywę, otwartą na subiektywizm codziennego doświadczenia.

Nie bez znaczenia dla podważania czystości dydaktyzmu jest także ikoniczna warstwa książki autorstwa Natki Luniak, ironicznie komentującej reprodukowane prace artystów. Śmietnik Korolkiewicza jest dopełniony przez *skyline* metropolii, narysowanej ręką dziecka. Z kolei ślady kroków Tatarczyka zdyskontowane są przez odbicia dłoni.

By podsumować te uwagi można stwierdzić, że paradygmat dydaktyczny to zdecydowanie najpowszechniejsza forma publikacji edukacyjnych. Powiela ona dość bezrefleksyjnie narrację dydaktycznych tablic ekspozycyjnych i tekstów naściennych, komunikatów prasowych, katalogów i przewodników. Mówiąc innymi słowami, reprodukuje ideologię logicznego porządku chronologicznego lub hierarchii układu – od treści prostych do złożonych, w formie podawczej monologu omnipotentnego muzealnego podmiotu. Czyli tę ideologię, której wiwisekcję prowadzi od lat 60. XX w. krytyka instytucjonalna¹⁵.

Dydaktyczna hipostaza Instytucji Muzeum nie jest zdradliwą pułapką paradygmatu, której można uniknąć, lecz

nieuchronnym uwarunkowaniem tego muzealnego modusu. Sam mu się poddałem. Moja *Kolekcja sztuki XX i XXI wieku*¹⁶, czyli przewodniki po wystawie stałej Muzeum Sztuki w Łodzi, sprowadzała jej nieliniarną strukturę, otwartą na intelektualny ruch ciągłych reinterpretacji, do linearnego (z konieczności) wykładu petryfikującego sensy. To zniechęcenie sensów całkowicie przeczyło kuratorskim intencjom.

Publikacja dydaktyczna implikuje bowiem midasowy gest, właściwy wszelkim działaniom w paradygmacie dydaktycznym. Jego największa „zaleta” – pełna kontrola nad przekazywaną wiedzą – okazuje się zarazem jego największą wadą. Dydaktyzm nieuchronnie tworzy wrażenie, że po pierwsze – wiedza istnieje. Że wiedza ta, po drugie, jest rzetelna i pewna. Po trzecie, że owa rzetelna i pewna wiedza istnieje wyłącznie w liczbie pojedynczej. I, po czwarte, że podmiot, który wypowiada te wiedzę w monologu, ma na nią monopol.

Publikacje dydaktyczne w praktyce cechuje jednak mocny punkt, wynikający właśnie z owej pozornej uniwersalności. Może z nich korzystać praktycznie nieograniczona liczba odbiorców (dopóki zawarta w nich wiedza nie „przeterminuje się” i nie zostanie odłożona *ad acta* – ale i wówczas mogą funkcjonować jako teksty źródłowe). Zdeponowana w nich wiedza stoi otworem dla każdego, kto chciałby ją przyswoić.



2. Drukowany przewodnik, także ten napisany przez autora tego tekstu dla Muzeum Sztuki w Łodzi, petryfikuje sensy wystawy, wbrew intencjom kuratorów

2. The printed guide, also written by the author for the Museum of Art in Łódź, petrifies the senses of the exhibition, against curators' intentions

Dydaktyzm aluzyjnie zakłada bowiem, że ta wiedza powinna zostać przyswojona. Zakłada zatem, że edukacyjne doświadczenie muzealne ma wyłącznie dyskursywny charakter, i że miarą jego sukcesu jest zdolność parafrazy. Daty, nazwiska, terminy – odbiorca ma się ich nauczyć, czyli w domyśle, nauczyć reprodukować. Nie tylko w wypadku odbioru sztuki jest to osiągnięcie wątpliwe. Paradygmat dydaktyczny sprowadza zdolności poznawcze człowieka do jego racjonalności, do intelektu. Na doświadczenie emocjonalne czy cielesne miejsca dydaktyka nie zostawia.

Dygresyjnie należy zwrócić uwagę na inny jeszcze aspekt dyskursywnej praktyki: kwestią nie do przecenienia jest właściwa ocena kompetencji kulturowej modelowego odbiorcy. Problem dostosowania języka do odbiorcy dotyczy także innych paradygmatów, dydaktyczny monolog wydobywa go jednak na plan pierwszy. Właśnie kompetencji kulturowej zakładanej przez autorów tekstów o sztuce dotyczyła dyskusja, która przetoczyła się przez *artworld* w latach 2012–2013, poświęcona swoistemu dialektowi sztuki współczesnej: *International Art English* (IAE), *Angielszczyźnie Sztuki Międzynarodowej*¹⁷. Z tego w istocie ironizuje istniejący od stycznia 2012 r. na portalu społecznościowym Facebook fanpage *Podpisy pod obrazkami w MOCAK-u*¹⁸. W wypadku IAE kompetencja kulturowa odbiorcy jest (celowo) przeceniona; angielski dialekt globalnej sztuki współczesnej reprodukuje społeczną dystynkcję,

ustanawianą przez świat sztuki. W wypadku MOCAK-u przygotowanie odbiorcy do samodzielnych interpretacji wydaje się niedocenione.

Paradoks behawioryzmu, czyli powtarzalność choć jednorazowe

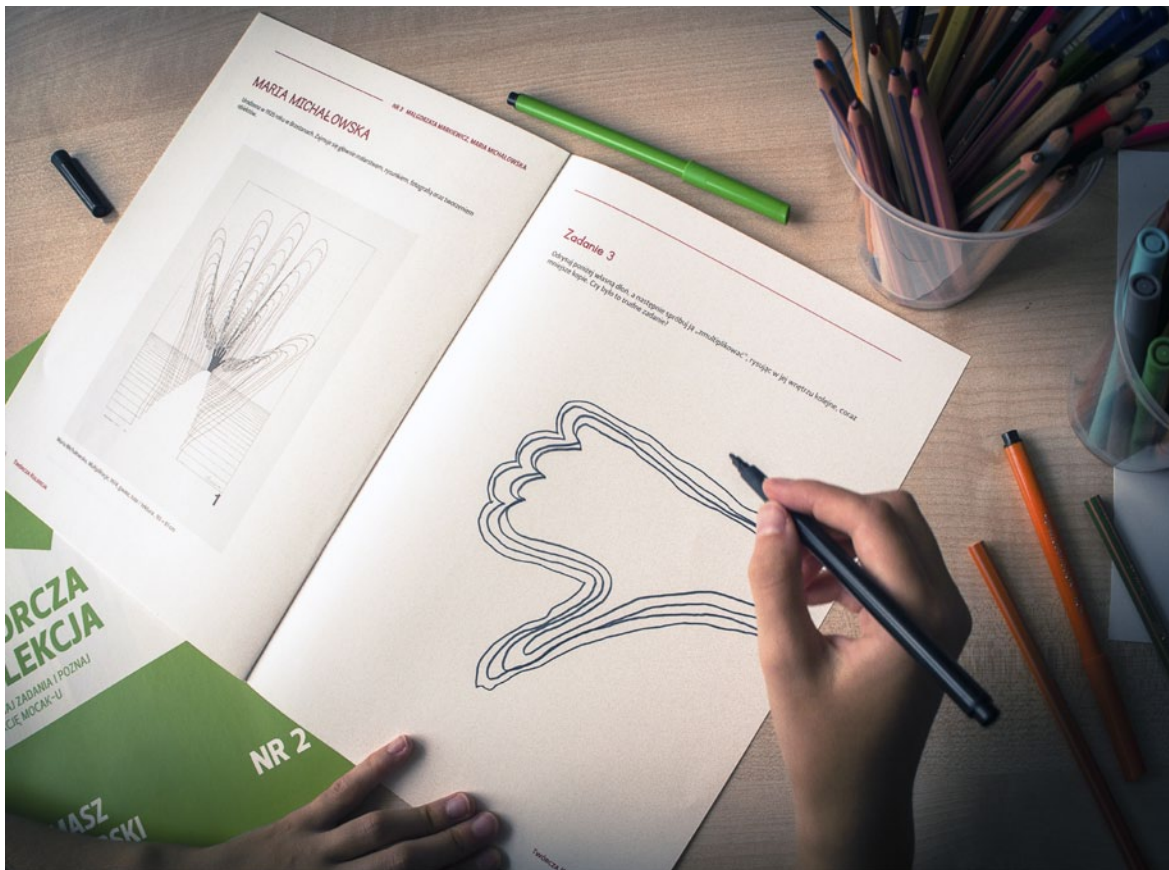
Paradygmat behawioralny – ćwiczenie konkretnych umiejętności – najpełniej realizuje się w publikacjach edukacyjnych, będących emanacjami karty pracy do wystawy zakładających jedną, jedyną możliwość właściwego uzupełnienia. Istnieje tylko jeden prawidłowy sposób rozwiązania krzyżówki, wklejenia nalepek, rozwikłania rebusu, połączenia kropek, ułożenia rozsypanki wyrazowej, wyprowadzenia bohatera z labiryntu itd. W tym przypomina dydaktyzm z jego przekonaniem o monolityczności wiedzy, dzieli się jednak z widzem dostępem do niej. Ta autonomia widza jest oczywiście rzekoma: dostęp do wiedzy jest reglamentowany przez szlak przewidziany publikacją.

Behawioryzm zakłada, że doświadczeniu edukacji muzealnej towarzyszy wzmocnienie pozytywne w postaci nagrody. Naklejka nalepiona we właściwym miejscu pozwala cieszyć się uzupełnionym obrazkiem; właściwie wypełniona krzyżówka ujawnia hasło; wyprowadzenie bohatera z labiryntu pozwala czuć satysfakcję z rozwiązania zadania. Uczy zatem, że doświadczenie edukacji



3. Ilustrację z zeszytu *Na tropie... zwierząt* Muzeum Narodowego w Warszawie można pokolorować, nie wiadomo w jakim celu

3. Illustrations from the *On the scent of ... animals* notebook by the National Museum in Warsaw, which can be coloured in, for reasons unknown



4. Zeszyt nr 3 z MOCAK-u raczej nie przewiduje, że można odrysować dłoń w innym układzie, niż ten zaproponowany przez artystkę

4. Notebook no.3 from MOCAK does not actually provide a possibility to copy your palm in a different layout than that proposed by the artist

wymaga zaopatrzenia w wartość z zewnątrz; paradoksalnie nie wiedza stanowi tu wartość, ale nagroda za jej przyswojenie.

Należy też nadmienić, że wspomniane behawioralne formaty publikacji nie sprowadzają się do dyskursywnej wiedzy. Niewątpliwym pozytywnym jest fakt, że przedmiotem behawioralnego treningu można uczynić każdą umiejętność, która poddaje się ćwiczeniu, a zatem nie tylko intelektualne aktywności. Wadą natomiast – zasięg takiego treningu, z konieczności ograniczony do liczby odbiorców, których rzeczywiste postępy można sprawdzić, ocenić i nagrodzić. W wypadku publikacji efekty te będą paradoksalnie powtarzalne i jednorazowe zarazem. Powtarzalne – ponieważ każdy odbiorca powinien rozwiązać te same zadania dokładnie tak samo; krzyżówka, rebus czy labirynt nic sobie nie robią z indywidualności czytelników. Jednorazowe – ponieważ każda z identycznie wypełnionych kart pracy nadaje się wyłącznie na makulaturę. Trudno bowiem cieszyć się na przykład z rozwiązania rozwiązywanej krzyżówki.

Paradygmat behawioralny jest szeroko reprezentowany wśród publikacji edukacyjnych, ponieważ pożądamy go instytucjonalni opiekunowie progenitury. Rozwiązane zadania stanowią materialny dowód na to, że podopieczni wyćwiczyli konkretne umiejętności. Behawioryzm publikacji muzealnej stoi w ścisłej zgodności z treningiem szkolnym; to inne wcielenie zeszytu ćwiczeń.

Bardziej problematyczne jest jednak to, że statystyczna popularność edukacyjnych publikacji behawioralnych (nie tylko w muzeach) sprawia, iż same dzieciaki bezwiednie reprodukcją behawioralne wzorce nawet tam, gdzie nie jest to potrzebne. Dowodzą tego np. broszury towarzyszące wystawie Muzeum Narodowego w Warszawie „W Muzeum wszystko wolno” – wspomnianemu we wstępie projektowi partycypacyjnemu wymyślönemu przez Agnieszkę Morawińską, dyrektor muzeum¹⁹. Grupa 69 dzieci w wieku 6–14 lat w 6 zespołach kuratorskich przygotowała nie tylko scenariusze ekspozycji, ale także m.in. zaprojektowała druki edukacyjne. Kolejnym częścią wystawy towarzyszyły karty pracy z cyklu *Na tropie...* (stanowiące zapowiadany wyjątek, jako że nie są to publikacje, których temat stanowi sztuka).

Oto polecenie: *Rozejrzyj się uważnie i znajdź te przedmioty na wystawie. Wpisz ich nazwy we właściwe miejsca i odczytaj hasło*²⁰. Zadanie to ujawnia, że wystawa stanowi właściwie pretekst do wypełniania karty zadań; obiekty zostają zinstrumentalizowane, a podstawowym zadaniem muzealnego widza jest wypełnianie broszury.

Przykład z innego zeszytu. Czego uczy zadanie pod czarno-białą grafiką przedstawiającą 20 drzew w lesie: *Na wystawie „Las” widocznych jest ponad 30 zwierząt. 20 z nich ukryło się w poniższej ilustracji. Odnajdź je i pokoloruj*²¹. Cierpliwości we wpatrywaniu się w czarno-białą ilustrację? Cierpliwości w kolorowaniu? Czy w edukacji muzealnej

chodzi o wyćwiczenie umiejętności nie wyjeżdżania kredką za linię?²².

Istotny element paradygmatu behawioralnego – jedynomyślność odpowiedzi – w wypadkach najbardziej skrajnych przyjmuje postać rodem z zabawy w „ojca Wirgiliusza”: trzeba „robić wszystko”, co zrobił artysta. Jak na przykład w *Zeszycie nr 3* serii MOCAK-u *Twórcza kolekcja*²³, poświęconym twórczości Małgorzaty Markiewicz i Marii Michałowskiej.

Redaktorzy reprodukują pracę Michałowskiej *Multiplikacje* z 1974 roku. To lewa dłoń artystki, odrysowana przez nią tużem na tekturze tak, że obrys zawiera w sobie wiele zmniejszających się, narysowanych dłoni, powtórzonych echem. Polecenie dla odbiorcy brzmi: *Odrysuj poniżej własną dłoń, a następnie spróbuj ją „zmultiplikować”, rysując w jej wnętrzu kolejne, coraz mniejsze kopie. Czy było to trudne zadanie?*

Zadałbym raczej pytanie o to, dlaczego należy powtarzać to, co zrobiła artystka? Przecież to zajęcie totalnie odwrotne, na pograniczu plagiatu – i do tego całkiem czcze, bo akurat dłoń została już odrysowana. Odpowiem jednak na zadane pytanie, zamiast dzieci: nie, odrysowanie dłoni nie jest trudnym zadaniem (także, niestety, nietrudno je wymyślić), a o jego rzekomej prostocie decyduje to, że artystka odrysowała dłoń. A gdyby to Alina Szapocznikow odlała z żywicy epoksydowej własną pierś, czy należałoby równie bezrefleksyjnie odlać własną? A gdyby eksponatem był silnik parowy w muzeum techniki, czy siedmiolatki miałyby skonstruować działający prototyp?

To oczywiście problem z behawioryzmem jako takim, a nie tylko z 3. zeszytem *Twórczej kolekcji* MOCAK-u. W podejściu behawioralnym trening pewnej umiejętności zastępuje namysł nad celem tego treningu – nawet jeśli ćwiczenie to prowadzi do nabierania wprawy w praktykowaniu sztuki. Bo sztuka, jak każda inna praktyka społeczna, jest wartościowa tylko w określonym kontekście. Nadto, trening behawioralny eliminuje osoby, które nie wykazują zakładanych ćwiczeniem sprawności, na przykład w wypadku edukacji w polu sztuki – nie posiadają talentu manualnego.

Pytanie o odkrycie

Modelową publikacją w paradygmacie odkrycia jest znana ulotka *Czym jest sztuka współczesna?* Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie²⁴. Zamiast udzielać dydaktycznych odpowiedzi zadaje pytania, inspirując odbiorców do wypracowania subiektywnych interpretacji, także w kontrze wobec nieistniejącej „właściwej” interpretacji, samodzielnie, w indywidualnym tempie, w indywidualnej kolejności, z indywidualną uwagą itd. Zacytuję kilka pytań: *W jaki sposób praca została zrobiona? Czy praca ma tytuł? Czy praca opowiada historię? Czy w tej pracy są wykorzystane przedmioty, materiały, przedmioty, znaki, które coś symbolizują? Czy kolor jest ważnym elementem pracy? Czy potrzeba dużo czasu, żeby obejrzać tę pracę?*

Wszystkie te pytania mają kilka cech wspólnych. Pierwsza to uniwersalność. Są sensowne nie tylko wobec dzieł sztuki współczesnej, nie wahałbym się zadać ich w odniesieniu do *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki.

Po drugie, ważniejsze: pytania ulotki *Czym jest sztuka współczesna?* są pytaniami otwartymi. Umożliwiają wiele



5. Ulotka *Czym jest sztuka współczesna?* warszawskiej Zachęty sprawdzi się wobec każdej sztuki

5. The leaflet *What is contemporary art?* by the Zachęta Gallery in Warsaw works for any kind of art

różnorodnych odpowiedzi (najlepsze z nich to te, których nie można zbyć zdawkowym potaknięciem czy zaprzeczeniem). Co więcej – pytania te są wychylone w stronę odpowiedzi subiektywnych, samodzielnych, krytycznych, ku pogłębionemu doświadczeniu poszczególnych wytworów kulturowych. To zasadnicza zaleta podejścia odkrywczego. Można ją jednak interpretować jako jego główny niedostatek. Brak zaprogramowanych z góry modelowych odpowiedzi sprawia, że odbiorca może nauczyć się niekoniecznie tego, czego życzyliby sobie edukatorzy. Za każdym razem będą to odpowiedzi twórcze.

Drugi niedostatek podejścia jawi się w tym – to znów złudzenie uniwersalności metody – że można ulec wrażeniu, że wystarczy zadawać pytania. Podobne pytania tworzą szkielet książki Małgorzaty Bogdańskiej-Krzyżanek, Marii Świerżewskiej-Franczak i Zofii Dubowskiej *Bardzo nam się podoba*²⁵. *Czy można wyrzeźbić literaturę?* – takie fundamentalne, filozoficzne pytania stawiają autorki wobec pracy Krzysztofa M. Bednarskiego *Moby Dick* z 1987 roku²⁶. Trudno byłoby je uzasadnić wobec dzieła, które nie jest ani rzeźbą, ani nie odwołuje się do dzieł literackich. Kwestia *Ile penerstwa jest w sztuce?*, podjęta wobec pracy Wojciecha Bąkowskiego *Film mówiony 3* z 2008 r., stanowi sensowne pytanie tylko dla mieszkańców Poznania²⁷ – tylko oni znają znaczenie słowa „penerstwo”²⁸.

Trzecie uwarunkowanie odkrywczego formatu edukacyjnych publikacji muzealnych stanowi ich zależność od animacyjnych działań edukatora. Pytanie *Czy praca ma tytuł?* może okazać się kapitalnym otwarciem rozmowy o sztuce;



6. Pytanie *Czy można wyrzeźbić literaturę?* z publikacji warszawskiej Zachęty, postawione wobec obrazów Władysława Strzebińskiego, staje się niedorzeczne

6. The question *Is it possible to sculpt literature?* from a publication by the Zachęta Gallery in Warsaw, compared with paintings by Władysław Strzebiński, becomes ridiculous

nie każdy jednak lubi samodzielnie snuć podobne dywagacje. Lektura publikacji odkrywczych wręcz wymaga animacji przez edukatora.

Konstruktywizm: publikacja jako pretekst do twórczości

Paradygmat konstruktywistyczny edukacyjnych publikacji muzealnych stanowi największe wyzwanie. Podejmuje je m.in. *Minimanual*²⁹, pierwsza publikacja krakowskiego Bunkra Sztuki skierowana do dzieci. Składa się z dwóch części. Historyczna zawiera wybrane akcje artystyczne dla dzieci, zebrane przez Janusza Byszewskiego w latach 80. Część drugą tworzą instrukcje 30 gier zaprojektowanych dla dzieci przez artystów współcześnie.

W jej ramach np. Zorka Wollny poleca: *A teraz rozejdźcie się i po dwóch minutach zacznijcie krążyć po terenie, szukać się nawzajem i robić zdjęcia. Chodzi o to, żebyście wyszli i ujęli w kadrze wszystkich uczestników zabawy, ale sami pozostali niesportretowani, a przynajmniej niesportretowani wyraźnie*³⁰. Maciej Chorąży radzi: *Wyrzuc wszystko, co jest ci niepotrzebne w wyznaczonym miejscu dodając, że miejsce, w którym dzięki opróżnieniu kieszeni „kupka roślin” należy wyznaczyć w przestrzeni galeryjnej*³¹.

Tu sama publikacja stanowi wyłącznie pretekst, podsuwa odbiorcy idee i aktywności, będące punktem wyjścia, a nie celem samym w sobie. Dodatkowo angażują one codzienne doświadczenie odbiorców. Co ważne – i odmienne od

formatu behawioralnego – te aktywności nie zakładają treningu określonej umiejętności (tu: fotografowania czy segregacji śmieci). Działania stają się punktem wyjścia do interpretowania filozoficznych fundamentów sztuki.

Paradygmat konstruktywistyczny może być realizowany także skromniej. Dobry przykład stanowi *Zeszyt nr 2 Tomasz Ciecierski* z cyklu *Twórcza kolekcja MOCAK-u* – poświęcony tylko jednej pracy, *Palecie malarzkiej* Tomasza Ciecierskiego z 1972 roku. To żart z malarskich rozważań nad naturą barwy: każdy kolor otrzymuje tu idiosynkratyczne określenie w rodzaju „nijaki lub wymiotny”. Na kolejnych stronach zeszytu MOCAK-u odbiorca może więc stworzyć *nazwy dla tych barwnych plam, które nie mają podpisu* i uzupełnić kartkę o własne kolory i podpisać je wymyślonymi nazwami³². Zwróciłbym uwagę na odmienną tę strategii od strategii z *Zeszytu nr 3*, omawianego wyżej³³, przy pozorach formalnego podobieństwa („ojciec Wirgiliusz”). W wypadku zadania inspirowanego Ciecierskim efekty będą nieprzewidywalne, różnorodne, twórcze; liczba rozwiązań także jest nielimitowana (zawsze można znaleźć nową barwę czy nową nazwę).

Niezależnie od tego, czy poetyka instrukcji rozpropagowana przez Fluxus – i szerzej kontrkulturę 1968 r. – jest aktualizowana jawnie, jak przez Bunkrowy *Minimanual*, czy implicytnie, jak w wypadku *Zeszytu nr 2* z MOCAK-u, efekty są jak najbardziej konstruktywistyczne. Po pierwsze w obu wypadkach odpowiedzialność za działanie, zarówno za samo sprawstwo, jak i za jego sens, zostaje

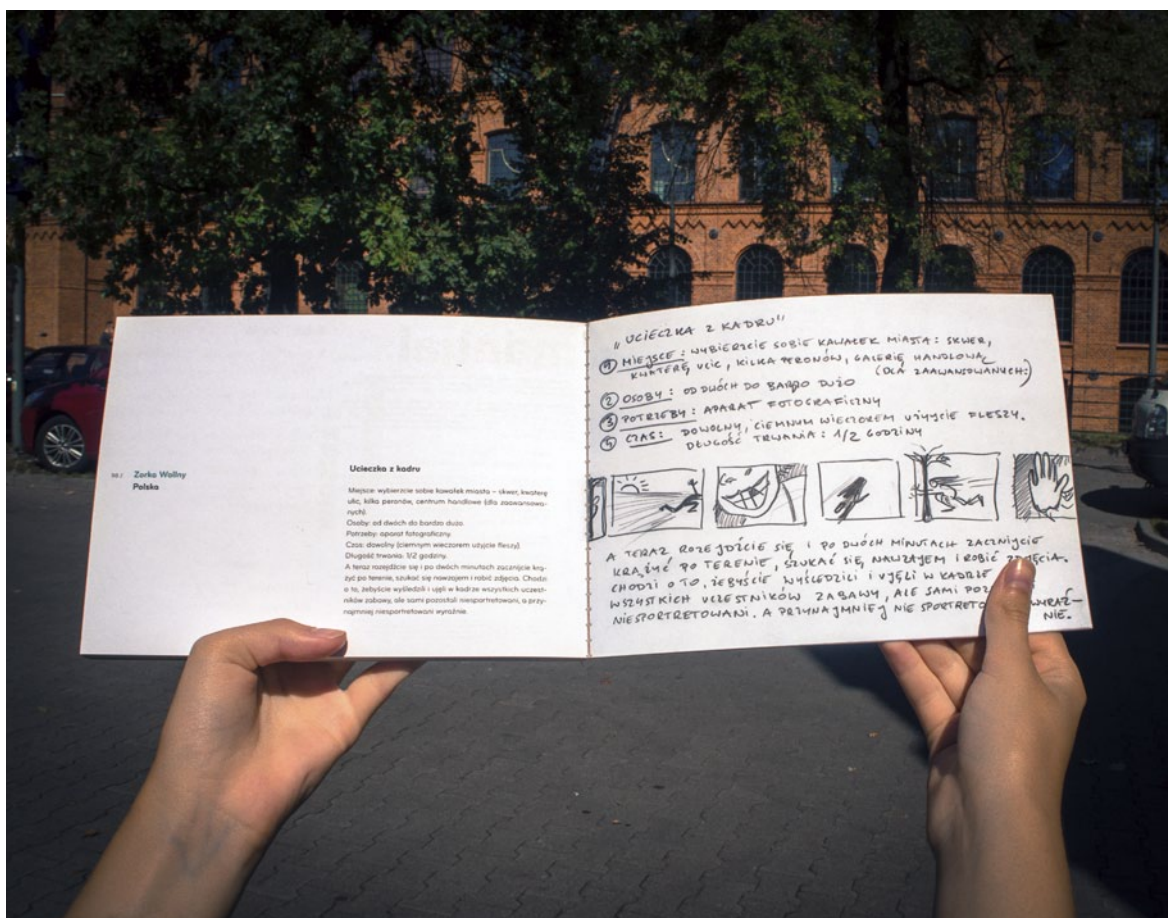
przeniesiona na odbiorcę. Po drugie powierzone odbiorcy działanie jest działaniem twórczym, instrukcja określa zaledwie jego kontekst. Po trzecie polecenia rekontekstualizują codzienne doświadczenie odbiorcy, jak wymyślanie nazw, pstrykanie nieostrych zdjęć „na chybcika”, czy obszukiwanie kieszeni, umieszczając je w ramach wydarzenia zwanego sztuką.

Paradygmat konstruktywistyczny sprawia, że po pierwsze przewidywalne efekty złożą się na samodzielne, krytyczne i pogłębione doświadczenie odbiorcze. Ponadto po drugie, efekty te będą twórcze, różnorodne i niestereotypowe; nie istnieje matryca określająca właściwy sposób rozwiązania tego typu zadań. Dlatego po trzecie, odbiorcy mają tu możliwość rzeczywiście intersubiektywnej konfrontacji z rozwiązaniami zaproponowanymi przez innych; kontakt ze sztuką dokonuje się tu faktycznie w sieci społeczno-kulturowych relacji. To porównanie może zaowocować z kolei, po czwarte, przeświadczeniem o wartości interpretacyjnego bogactwa (a także o relatywności prawd objawionych). W ten sposób lektura publikacji konstruktywistycznej staje się już nawet nie dialogiem, ale poli-logiem możliwie wielu równorzędnych partnerów, którzy mogą nie tylko doświadczać sztuki, ale także cudzych

doświadczeń. Tu ja mogę stać się świadkiem czyjejs reakcji na moje obszukiwanie kieszeni i na odwrót, mogę zareagować na obszukiwanie przez kogoś jego kieszeni (jak się wydaje ta możliwość pojawia się także w wypadku formatu odkrywczego – w mniejszym jednak stopniu, ponieważ podstawowy temat stanowi tam przedmiot, a nie podmiot doświadczenia).

Skutkiem ubocznym doświadczenia pedagogiki konstruktywistycznej jest jednak i to, że odbiorca może dowiedzieć się czegoś raczej o sobie, o swojej roli wśród innych w świecie, niżli o przedmiocie w muzeum. Innymi słowy: konsekwencją paradygmatu konstruktywistycznego jest znaczące przesunięcie przedmiotu edukacji muzealnej, jej „psychologizacja”³⁴. W miejscu *pointy* mogą tylko napisać, że również i tę cechę afirmuje *Książka do zobaczenia*³⁵ z Muzeum Sztuki w Łodzi (ponieważ jestem za nią odpowiedzialny, powstrzymam się od jej komentowania).

W tym miejscu chciałbym podsumować cały rekonesans po edukacyjnych publikacjach muzealnych. Na początek należy jednak uczynić pewne zastrzeżenie. Tak jak propozycja Heina jest teoretyczną, a przez to cokolwiek utopijną strukturą – którą trudno z równą kategorięnością przyłożyć do, zawsze bardziej złożonej, praktyki



7. *Minimanual* z krakowskiego Bunkra Sztuki to książka do użytku także poza kontekstem muzeum

7. *Minimanual* from the Bunkier Sztuki in Cracow is a book which may be also used outside a museum

(Wszystkie fot. M. Wasińska-Stelmaszczyk, Dział Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi)

muzealnej, realizującej cztery wskazane przez Heina modele równoległe w różnych proporcjach – tak i ja, dbając o instruktywność tego tekstu, pominąłem wielowymiarowość omawianych publikacji muzealnych. W każdym bowiem z prezentowanych wydawnictw można odkryć odprysk wszystkich paradygmatów, co analizowałem bardziej szczegółowo na przykładzie książki Dubowskiej *Zachęta do sztuki*. W większości wypadków wydobylem jednak tylko dyskurs dominujący.

Niezależnie od koniecznych uproszczeń przyjęta metoda interpretacyjna na pewno pozwala dostrzec przyległość założeń publikacji muzealnych do wizji wcielanej przez samo muzeum. Pewną wartością, która wyłania się z łączności tych bytów, jest spójność. Spójność właśnie będzie walorem dydaktycznego przewodnika po dydaktycznej wystawie, spójność będzie walorem behawioralnego podręcznika użytkownika behawioralnej ekspozycji itd. – przy zastrzeżeniu, że jak już wskazałem, widzę w paradygmatach odkrycia i konstruktywistycznym daleko bardziej wartościowe propozycje.

Moja propozycja zawiera w sobie element wartościujący – pewne modele edukacji poddaje krytyce, jednocześnie prototypując inny jej kształt. By odnieść się jeszcze raz do poszczególnych paradygmatów, to po pierwsze, najlepsze edukacyjne publikacje dydaktyczne – te nieprzykrojone paternalistycznie do założonych, a naiwnych, potrzeb

czytelnika – powielą jedynie badawcze ustalenia ekspertów z katalogów i innych specjalistycznych kompendiów. W dobie powszechnej dostępności wiedzy funkcja upowszechniająca edukacji muzealnej nie wydaje się najistotniejsza.

Po drugie, prawdopodobnie nie sposób wykorzenić z procesu edukacyjnego pewnych elementów behawioryzmu, składających się na naukę przez naśladowanie. By zawęzić temat do sztuki – myślę tu w pierwszym rzędzie o formalnej edukacji artystycznej, rozumianej jako kształcenie artystów, także miłośników. Trudno dyskutować z poglądem, że na przykład umiejętności w zakresie poszczególnych technik grafiki warsztatowej nie posiadzie się przez studiowanie książek, ale przez żmudne wykonywanie kolejnych odbitek. To fakt. Czy analogiczne ćwiczenia stanowią jednak zadanie muzeów? By bez ogródek odpowiedzieć na to retoryczne pytanie: moim zdaniem nie.

Jestem przekonany, po trzecie i po czwarte, że edukacja muzealna mieści się w nurcie edukacji kulturowej. Twierdę, że edukacja muzealna ma przekazywać nie teoretyczną wiedzę i nie praktyczne umiejętności, lecz stanowić naukę aktywnego, świadomego, krytycznego, samodzielnego i współsprawczego uczestnictwa w kulturze, także – a nawet statystycznie rzecz biorąc, przede wszystkim – poza muzeum. I temu służą publikacje w domenie odkrycia i konstruktywizmu.

Streszczenie: Autor artykułu – praktyk i teoretyk edukacji muzealnej – prowadzi badawczy rekonesans wśród edukacyjnych publikacji muzealnych. Spośród rozlicznych wydawnictw analizie i interpretacji poddaje te, które ukazały się w ciągu ostatnich 10 lat, dotyczą sztuki, są skierowane do dzieci i młodzieży, oraz zostały wydane przez polskie muzea. Narzędziem badawczym, które pozwala na przegląd

publikacji, jest typologia muzeów Georga E. Heina. Za amerykańskim muzeologiem autor proponuje wyróżnić cztery paradygmaty publikacji muzealnych: dydaktyczny, behawioralny, odkrywczy i konstruktywistyczny. Analizując polskie publikacje muzealne szczegółowo charakteryzuje każdy z paradygmatów. Opuścił jasno za ostatnim formatem autor wskazuje na pozytywne i negatywne uwarunkowania wszystkich modeli.

Słowa kluczowe: muzeum, edukacja muzealna, konstruktywizm, behawiorizm, dydaktyzm, odkrycie, publikacje muzealne, publikacje edukacyjne, krytyka instytucjonalna, pedagogika twórczości.

Przypisy

- ¹ Zob. E. Hooper-Greenhill, *Museum Education: Past, Present and Future*, w: *Towards the Museum of the Future: New European Perspectives*, R. Miles i L. Zavala (red.), Routledge, New York 1994, s. 134.
- ² Zob. zwłaszcza M. Niezabitowski, *Zwiedzający – widz czy aktor współtworzący doświadczenie muzealne? Uwagi na temat zmian determinujących recepcję muzeum*, w: *I Kongres Muzealników Polskich, Komitet Programowy I Kongresu Muzealników Polskich pod przewodnictwem M. Niezabitowskiego* (red.), M. Wysocki (red. prowadzący), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 121-128.
- ³ Zob. M. Krajewski, *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, w: *Museum as a luminous object - of desire / Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, J. Lubiak (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2007, s. 51-64.
- ⁴ Projekt *ms³ Re:akcja*, 2.04-24.05.2009, *ms²* – Muzeum Sztuki w Łodzi, kurator: Leszek Karczewski. Projekt został nominowany w XXIX edycji konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku *Sybill* 2008 w kategorii Edukacja.
- ⁵ Wystawa edukacyjna „Co ma koronka do wiatraka? Niderlandy” Muzeum Narodowego w Poznaniu 10.05-14.07.2013, nagrodzona I nagrodą w kategorii Edukacja w XXXI edycji konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku *Sybill* 2013.
- ⁶ Wystawa „W muzeum wszystko wolno”, 28.02-8.05.2016, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2016.
- ⁷ Zob. Dz.U. 1997 Nr 5. poz. 24. Opracowano na podstawie tekstu jednolitego Dz.U. 2012 poz. 987.
- ⁸ Zob. G.E. Hein, *Learning in the Museum*, Routledge, Oxon-New York 1998, s. 14-40, lub też moje omówienie w: L. Karczewski, *Konstruowanie edukacji. Uwagi po szkoleniu Edukacja w muzeum sztuki współczesnej*, w: „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2015, nr 8 [ABC edukacji w muzeum. Muzea sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielooddziałowe i interdyscyplinarne], NIMOZ, Warszawa, s. 24-35.
- ⁹ Zob. historyczne ustalenia D. Folgi-Januszewskiej, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015, zwi. s. 103-115.
- ¹⁰ Zob. zwłaszcza J. Byszewski, M. Parczewska, *Projektowanie sytuacji twórczych*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski Laboratorium Edukacji

- Twórczej, Warszawa 2004; tychże, *Sztuka współczesna – instrukcja obsługi*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski Laboratorium Edukacji Twórczej, Warszawa 2007.
- ¹¹ S.Z.T.U.K.A. *Szalanie Zajmujące Twory Utalentowanych i Krnąbrnych Artystów*, S. Cichocki (tekst), A. i D. Mizielniński (ilustracje), Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2011.
- ¹² E. Piotrowska, *Jest w Muzeum obraz taki...*, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań 2007.
- ¹³ Z. Dubowska-Grynberg, *Zachęta do sztuki*, N. Luniak (proj. graficzny), Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Wydawnictwo Muchomor, Warszawa 2008.
- ¹⁴ *Kto to jest artysta?*, Z. Dubowska (konceptcja i tekst), J. Bajtlik (oprac. graficzne), Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013.
- ¹⁵ Zob. antologię tekstów *Institutional critique. An anthology of artist's writings*, A. Alberro i B. Stimson (ed.), The MIT Press, Cambridge Massachusetts 2011, otwieraną przez *Wprowadzenie do ogólnej teorii Miejsca* W. Borowskiego, M. Tchorka i H. Ptaszkowskiej.
- ¹⁶ L. Karczewski, *Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku* [przewodnik]. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2009, tenże, *Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku. Przemieszczenia* [przewodnik]. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.
- ¹⁷ Dyskusję omawia M. Moskalewicz, *Aj-ej -i, czyli język, którym mówimy*, „szum” 2014, nr 4, s. 84-93. Analizowałem ją także: L. Karczewski, *Ekfrazja i French Theory*, w: *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, W. Hajduk-Gawron (red.), Uniwersytet Śląski w Katowicach Szkoła Języka i Kultury Polskiej Katedra Międzynarodowych Studiów Polskich, Katowice 2015, s. 297-309.
- ¹⁸ Podczas przygotowywania niniejszego tekstu fanpage był wciąż aktywny: <https://www.facebook.com/pages/Podpisy-pod-obrazkami-w-MOCAK-u/170701933035964?fref=ts> [dostęp: 20.04.2016].
- ¹⁹ Zob. *Książka dokumentująca wystawę / W muzeum wszystko wolno / 28 lutego – 8 maja 2016 / Wystawa przygotowana przez dzieci* [katalog], M. Bukowska, A. Kielczewska (konceptcja książki), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2016. O tym projekcie zob. A. Knapke, *W muzeum wszystko wolno, czyli pięć zmysłów partycypacji*, w: „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 139-148 na www.muzealnictwoorocznik.com. Numer drukowany ukaże się w listopadzie br.
- ²⁰ *Na tropie... skarbcza. Ćwiczenia i zagadki*, opiekun grupy Anna Kwiatkowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015.
- ²¹ *Na tropie... zwierząt. Ćwiczenia i zagadki*, opiekun grupy Katarzyna Szumlas, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015.
- ²² Dygresyjnie należałoby tu wspomnieć o niesłychanie właśnie modnych kolorowanek dla dorosłych, obiecujących „kreatywność” i *mindfulness*.
- ²³ *Zeszyt nr 3. Małgorzata Markiewicz, Maria Michałowska*, z cyklu *Twórcza kolekcja. Wykonaj zadania i poznaj kolekcję MOCAK-u*, treść zadań: Dział Edukacji MOCAK-u oraz współpracownicy, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2015.
- ²⁴ *Czym jest sztuka współczesna?* [ulotka] Opracowanie: Dział Edukacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa 2015, CC 3.0 Polska.
- ²⁵ M. Bogdańska-Krzyżanek, M. Świerżewska-Franczak i Z. Dubowska, *Bardzo nam się podoba*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.
- ²⁶ Aspektowej interpretacji tej pracy, jak i innym, towarzyszy w książce krótki (i stereotypowy) biogram artysty, który wydaje się нефunkcjonalny, zwłaszcza w kontekście pytań; Zob. *ibidem*, s. 18 i nast.
- ²⁷ *ibidem*, s. 14 i nast.
- ²⁸ Poetyka pytań i odpowiedzi jest właściwie znakiem firmowym warszawskiej Zachęty; taką proponuje też publikacja *Sztuka w naszym wieku. Kolekcje Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki oraz Fundacji Sztuki Polskiej ING*, M. Miecznicka (red.), Fundacja Sztuki Polskiej ING i Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.
- ²⁹ *Minimanual*, A. Bargiel, Mariusz Sobczyński (red.), Bunkier Sztuki, Kraków 2010. Książka jest kolejną odsłoną projektu *Manual CC*, wyrosłego ze Studiów Kuratorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, a zainaugurowanego w Galerii Kronika w Bytomiu w 2007 roku.
- ³⁰ *ibidem*, s. 98.
- ³¹ *ibidem*, s. 42.
- ³² *Zeszyt nr 2. Tomasz Ciecierski*, z cyklu *Twórcza kolekcja. Wykonaj zadania i poznaj kolekcję MOCAK-u*, treść zadań: Dział Edukacji MOCAK-u oraz współpracownicy, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2015.
- ³³ Zob. przypis 23.
- ³⁴ Zwracali już na to uwagę J. Byszewski i M. Parczewska, *Projektowanie sytuacji ...*, s. 24.
- ³⁵ *Książka do zobaczenia*, B. Kaczorowska, L. Karczewski, K. Mądrzycka-Adamczyk, M. Pawlikowska, M. Wiktoro, M. Wlazeł, A. Wojciechowska-Sej (teksty i ilustracje), L. Karczewski (red.), Łódzkie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015.

Bibliografia

- Bogdańska-Krzyżanek M., Świerżewska-Franczak M., Dubowska Z., *Bardzo nam się podoba*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.
- Czym jest sztuka współczesna?* [ulotka], Dział Edukacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki (oprac.), Warszawa 2015, CC 3.0 Polska.
- Dubowska-Grynberg Z., *Zachęta do sztuki*, N. Luniak (proj. graficzny), Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Wydawnictwo Muchomor, Warszawa 2008.
- Hein G.E., *Learning in the Museum*, Routledge, Oxon-New York 1998.
- Piotrowska E., *Jest w Muzeum obraz taki...*, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań 2007.
- Książka do zobaczenia*, B. Kaczorowska, L. Karczewski, K. Mądrzycka-Adamczyk, M. Pawlikowska, M. Wiktoro, M. Wlazeł, A. Wojciechowska-Sej (teksty i ilustracje), L. Karczewski (red.), Łódzkie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015.
- Minimanual*, A. Bargiel, Mariusz Sobczyński (red.), Bunkier Sztuki, Kraków 2010.
- Na tropie... skarbcza. Ćwiczenia i zagadki*, opiekun grupy Anna Kwiatkowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015.
- Na tropie... zwierząt. Ćwiczenia i zagadki*, opiekun grupy Katarzyna Szumlas, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015.
- Zeszyt nr 2. Tomasz Ciecierski*, z cyklu *Twórcza kolekcja. Wykonaj zadania i poznaj kolekcję MOCAK-u*, treść zadań: Dział Edukacji MOCAK-u oraz współpracownicy, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2015.
- Zeszyt nr 3. Małgorzata Markiewicz, Maria Michałowska*, z cyklu *Twórcza kolekcja. Wykonaj zadania i poznaj kolekcję MOCAK-u*, treść zadań: Dział Edukacji MOCAK-u oraz współpracownicy, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2015.

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; członek Rady Programowej NIMOS; wyróżniony m.in. honorową odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej; e-mail: l.karczewski@msl.org.pl

Word count: 5 530; **Tables:** -; **Figures:** 7; **References:** 35

Received: 07.2016; **Reviewed:** 07.2016; **Accepted:** 07.2016; **Published:** 09.2016

DOI: 10.5604/04641086.1218156

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Karczewski L.; OD MONOLOGU DO POLILOGU. CZTERY FORMATY PUBLIKACJI EDUKACYJNYCH. *Muz.*, 2016(57): 216-227

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

W MUZEUM WSZYSTKO WOLNO, CZYLI PIĘĆ ZMYŚLÓW PARTYCYPACJI

ANYTHING GOES MUSEUM, OR THE FIVE SENSES OF PARTICIPATION

Anna Knappek

Muzeum Narodowe w Warszawie

Abstract: Usually an exhibition takes several years to be created. The curator responsible for it carries out queries and research, thanks to which the topic presented to the guests is presented in a broad historical and cultural context. The exhibition "Anything Goes Museum", curated by children and organised by the National Museum in Warsaw, was created within six months. The topics chosen by the young curators (aged between 6 and 14) are universal questions about the definition of fear, the relationship between people and the world of nature, heroism,

and the changes that the world constantly undergoes. The curators prepared this exhibition in an emotional way – it was an entirely novel approach to what an exhibition should look like. This experience allowed both the museum staff and the young curators to get to know each other better and look at each other from a different perspective than usual.

This museum and educational experiment is a participatory project which fully empowered the children, who represent the most significant group of museum visitors.

Keywords: National Museum in Warsaw, education, temporary exhibition, Anything Goes Museum, participatory project.

Węch, wzrok, smak, słuch i dotyk. To za ich pośrednictwem ludzie poznają świat. Jednym z miejsc, w którym mogą to robić są muzea. Dlatego właśnie za pomocą zmysłu wzroku czytający te słowa poznają projekt Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW) *W Muzeum wszystko wolno*¹. Praca nad nim była doskonałą okazją do sprawdzenia jak daleko może (chce?) posunąć się muzeum realizując projekt partycypacyjny. Przygotowana przez dzieci wystawa i wydarzenia jej towarzyszące to także namacalna (sic!) odpowiedź na pytania, które zadaje sobie wielu muzealników. Czy w dobie rzeczywistości wirtualnej, powód istnienia muzeów, czyli oryginalny obiekt ma jeszcze jakiegokolwiek znaczenie? Jak

powinny wyglądać wystawy interesujące, ciekawe i przystępne dla muzealnych gości²?

Preludium / słuchając siebie

Opublikowane w ostatnich latach teksty poświęcone muzeom, ich definicji, zadaniom i wyzwaniom przed jakimi stoją jednoznacznie pokazują, że miejsca te dawno przestały pełnić rolę „świątyni sztuki” gromadzących i przechowywujących relikty przeszłości. Obecnie [...] *muzea spełniają wiele funkcji. Są mediatorami, przy zmianach społecznych, przejmują odpowiedzialność w kwestiach integracji*



1. Kuratorzy wystawy „W Muzeum wszystko wolno” w komplecie

2. Curators of the “Anything Goes Museum” exhibition

*i rozwoju społeczności oraz przyczyniają się do postępu w dziedzinie nauki i oświaty*³. Świadome tej zmiany są nie tylko osoby zawodowo związane z muzeami. Z badań wynika, że tę nową rolę muzeów dostrzegają także ich goście: *Wielopłaszczyznowa przestrzeń publiczna, społecznie integrująca. Forum do dyskusji o teraźniejszości i o tym, w jaki sposób możemy pracować na ideach, które się zmateriałyzywały i które w materialnej formie występują w charakterze eksponatów. Miejsce wspólnego uczenia się i wspólnego poznawania świata, dostarczające nie tylko wiedzę, ale i rozrywkę. Przestrzeń odpowiadająca na potrzeby szerokiego i różnicowanego grona odbiorców [...]*⁴.

Wyraźnie widać, że obydwie strony – muzeum i jego goście – dostrzegają ogromny potencjał tych instytucji i związaną z nim odpowiedzialność. Ów drzemący potencjał od wielu lat jest coraz bardziej rozbudzany przez działalność edukacyjną. Choćby pobieżna lektura stron internetowych polskich muzeów przekonuje, że realizowane wydarzenia adresowane są do zróżnicowanych grup odbiorców: grup szkolnych, rodzin z dziećmi, seniorów, gości indywidualnych, turystów, „stałych bywalców”, nauczycieli, osób z różnymi niepełnosprawnościami, młodych rodziców. Oferta, mimo że różnorodna, do niedawna wpisywała się w klasyczny obraz muzeum jako „nadawcy” i muzealnych gości „odbiorców” proponowanych treści. W takiej relacji muzeum (a w zasadzie jego pracownicy) to eksperci, przekazujący wiedzę za pomocą „nośników”: obiektów, wystaw i oferty edukacyjnej. Osoba przychodząca do muzeum pozostaje raczej biernym zwiedzającym, przytłoczonym ogromem własnej niewiedzy, niż mile widzianym gościem⁵. W przytoczonych powyżej definicjach muzeum, sporządzonych przez

„nadawców” i „odbiorców” pojawiają się słowa i zwroty: „mediacja”, „integracja i rozwój społeczności”, „przestrzeń społeczna”, „forum do dyskusji”. To wyraźny sygnał, że obydwie strony odczuwają silną potrzebę nawiązania trwałego, twórczego i rozwijającego dialogu. Krokiem w tym kierunku jest np. wykorzystanie przez muzea w działalności edukacyjnej metod pracy pedagogicznej uwzględniających różne style uczenia się (np. metoda Davida Kolba). W ostatnich latach coraz większą popularnością cieszą się projekty partycypacyjne. Podstawowym założeniem tego typu projektów jest współtworzenie, nawiązanie osobistych, demokratycznych relacji między ich uczestnikami (należy pamiętać, że należą do nich także pracownicy instytucji!). Kluczowym staje się poczucie, zarówno u pracownika jak i gościa instytucji, że jest to „jego miejsce” – znajdzie tu coś dla siebie i/lub zostawi coś od siebie dla innych. Partycypacja leży u podstaw wielu projektów, w które w ostatnich latach angażują się, bądź które inicjują muzea⁶. Także w Polsce od kilku lat cieszą się one coraz większą popularnością, o czym świadczą m.in. nagrody dla takich projektów, jak *Temat: Sztuka*⁷ wyróżniony Grand Prix V Warszawskiej Nagrody Edukacji Kulturalnej, czy też *Muzeum mojego podwórka* laureat Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2014 w kategorii edukacja⁸. Realizacja projektów partycypacyjnych pokazuje, że gotowość obydwu stron na nowatorskie doświadczenia pozwala zasmakować nowego.

Czerwiec 2015 / zasmakować nowego

Innowacyjny. Wyjątkowy. Odważny. To tylko kilka przymiotników, którymi opisywany był projekt *W Muzeum wszystko*

wolno. Przystępując do jego realizacji Muzeum Narodowe w Warszawie rozpoczęło zupełnie nowy rozdział w swojej historii. Od momentu powstania w maju 1862 r. muzeum zaprezentowało publiczności ponad 600 wystaw czasowych⁹. Wszystkie przygotowywane były przez doświadczonych, cieszących się uznaniem w świecie naukowym kuratorów. Otwarta 27 lutego 2016 r. wystawa „W Muzeum wszystko wolno” została przygotowana przez dzieci. Koordynację działań związanych z realizacją projektu powierzono Działowi Edukacji MNW¹⁰.

W wyniku otwartego naboru¹¹ MNW zyskało 69 młodych kuratorów – dziewcząt i chłopców w wieku 6–14 lat, pochodzących z Warszawy i jej najbliższych okolic. Część kuratorów uczestniczyła wcześniej w warsztatach i zajęciach organizowanych przez muzea, dla niektórych był to pierwszy kontakt z tego typu instytucją. Kuratorzy podzieleni na 6 zespołów¹² rozpoczęli prace nad wystawą w czerwcu 2015 roku. Zespoły były zróżnicowane pod względem wieku i płci. Dla dziecięcych kuratorów przyzwyczajonych do pracy w grupach rówieśniczych (klasy szkolne) oraz przebywania wśród dzieci z tej samej dzielnicy była to sytuacja znacznie odbiegająca od tej, spotykanej na co dzień.

Zadanie powierzone młodym kuratorom przez pomysłodawczynię projektu dr Agnieszkę Morawińską, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie było dla nich wymagającym sprawdzianem, nie tylko ze względu na konieczność pracy w zróżnicowanej grupie wiekowej. Żadne z dzieci nie miało wcześniejszego doświadczenia w pracy kuratorskiej. Wiedzę

kim jest kurator i jakie są jego zadania dzieci zdobywały „na bieżąco”, w miarę postępu prac nad wystawą. Wyzwaniem, z którym musiały się zmierzyć była „abstrakcyjność” projektu. Namacalny efekt wielomiesięcznej pracy, poszczególnych jej etapów, podjętych decyzji młodzi kuratorzy zobaczyli dopiero niedługo przed wernisażem, gdy w liczącej blisko 600m² przestrzeni wystaw czasowych zbudowano scenografię poszczególnych sal, gdy wybrane przez dzieci na wystawę obiekty przyniesiono z magazynów, druki edukacyjne przywieziono z drukarni, multimedia zostały zainstalowane a opowieści o prezentowanych dziełach wgrane w audioprzewodniki.

Przebieg przez złożony, wieloetapowy proces tworzenia wystawy pomagał każdemu zespołowi kuratorskiemu tutor¹³ – osoba wybrana z grona edukatorów MNW. Podobnie jak dzieci, tutorzy także znaleźli się w nowej sytuacji. Nigdy nie byli kuratorami wystawy. Przez długi czas pracowali z tą samą grupą, dzięki czemu dobrze poznali swoich podopiecznych, mogli dopasować przebieg spotkań do ich realnych potrzeb i możliwości. Młodym kuratorom dało to zaś poczucie bezpieczeństwa i wytworzyło więź z muzeum. Rola tutorów zmieniała się w zależności od etapu realizacji projektu. Integrowali grupę, przypominali o konieczności podjęcia decyzji, o zadaniach jakie kuratorzy mają jeszcze do wykonania, rozwiązywali konflikty. Ponadto robili wszystko aby złożony i wieloetapowy proces tworzenia wystawy był dla młodych kuratorów zabawą i przygodą. Spędzony wspólnie czas pozwolił obydwu stronom zobaczyć, czyli zrozumieć siebie nawzajem.



2. Tutorzy nie tylko wspierali dzieci przy pracy nad wystawą, dbali także o dobrą atmosferę i chwile wytchnienia

2. The tutors not only supported children in their work at the exhibition, but also took care to ensure a good atmosphere and moments for relaxation

Wrzesień–październik 2015 / zobaczyć, czyli zrozumieć

Co najbardziej zapamiętaliście z całego procesu przygotowywania wystawy? Pytanie to zadały w lutym 2016 r. młodym kuratorom socjolożki zajmujące się ewaluacją projektu¹⁴. Odpowiedź z jednej strony może zaskakiwać, z drugiej wydaje się oczywista – brzmi: *muzealne magazyny*. Dlaczego zaskakuje? Pytanie zostało zadane po blisko 5 miesiącach jakie upłynęły od wizyt młodych kuratorów w magazynach. Te niedostępne, otoczone nimbem tajemniczości, „przepastne” magazyny muzealne dzieci odwiedziły we wrześniu 2015 roku. Na podstawie wizyt każda z 6 grup wymyśliła temat własnej wystawy i wybrała obiekty, które się na niej znajdują. Następnie, wspólnie z dorosłymi projektantami, przygotowała scenografię sal. W połowie października etap związany z projektowaniem wystawy został zakończony i przekazany do realizacji Działowi



3. Wizyty w magazynach zapadły młodym kuratorom głęboko w pamięci

4. The visit to the storage rooms was embedded in the young curators' memories

Organizacji Wystaw MNW. Od tego momentu do końca stycznia 2016 r. młodzi kuratorzy pracowali m.in. nad przygotowaniem druków edukacyjnych, multimediów i innych elementów interaktywnych, opracowaniem podpisów do eksponatów oraz programem wydarzeń towarzyszących wystawie. Mimo tak wielu nowych i różnorodnych doświadczeń najbardziej zapamiętali wizyty w magazynach. Być może stało się tak za sprawą wrażenia, jakie wywołuje mnogość i różnorodność zabytków będących na wyciągnięcie ręki. Powodem może być także fakt, że jako kuratorzy wystawy mogli dotykać oryginalnych obiektów, na takich samych zasadach jak robią to dorośli kuratorzy, czyli w specjalnych rękawiczkach. Wizyta w magazynach mogła stać się także dla uczestniczących w projekcie dzieci synonimem tego, co było dla nich najważniejsze w trakcie pracy nad wystawą – wolności. W artykule poświęconym psychologicznemu aspektowi projektu psychoanalitik Ewa

Modzelewska-Kossowska napisała: *Podarowana przez dorosłych wolność (poruszania się po Muzeum, wolność wyboru, przestrzeń dla działającej bez ograniczeń wyobraźni) pokazała im również swoje mniej przyjazne oblicze¹⁵*. Rozwijając sformułowanie „mniej przyjazne oblicze” autorka cytowanego tekstu pisze: [...] *dzieci napotkały pierwszą granicę, wyznaczoną przez własne możliwości percepcyjne i pojemność umysłu wobec ogromu świata przedstawionego – wielości epok, stylów i wizji artystycznych [...]. Z kolei praca w grupie narzuciła inne, naturalne ograniczenie: własne wybory trzeba było skonfrontować z innymi, szukać argumentów dla obrony wybranych przez siebie prac, wytrzymać rozczarowanie, gdy się nie udało¹⁶*.

Projekt pozwolił zatem dzieciom na lepsze poznanie samych siebie, rozwinięcie wielu umiejętności i kompetencji społecznych. Spotkania i rozmowy z pracownikami muzeum: dorosłymi kuratorami, konserwatorami, edukatorami, pracownikami pierwszego kontaktu oraz wolontariuszami



4. Wszystkie decyzje grupy podejmowały poprzez głosowanie

4. All group decisions were taken by voting

szami sprawiły, że dzieci doświadczyły czym jest muzeum i przekonały się, że jego największa siła tkwi w oryginalnych zabytkach. Znalazło to odzwierciedlenie w wystawie, na której pokazano blisko 300 obiektów, o których kuratorzy mówili, że zostały „uwolnione z magazynów”. Wielomiesięczna praca z przedstawicielami grupy najliczniej odwiedzającej muzea czyli dziećmi sprawiła, że *muzealnicy musieli odejść od rutyny chronienia zbiorów, pokazać dzieciom wszystkie eksponaty. [...] dorośli byli bez przerwy zaskakiwani pomysłami dzieci. I tymi, które dotyczyły danego wyboru dzieł, i tymi, które dotyczyły bardzo sprecyzowanych oczekiwań w stosunku np. do projektantów wystawy. [...] dzieci odczuwały dużą satysfakcję, odrzucając pomysły dorosłych. Chciały być w swoich wyborach autonomiczne¹⁷*.

Realizacja projektu *W Muzeum wszystko wolno* pokazała, jak dużą wagę w budowaniu relacji muzeum – gość

powinno odgrywać stworzenie przestrzeni umożliwiającej nawiązanie osobistej, emocjonalnej więzi z dziełem. Uwidoczniono się to na będącej końcowym efektem projektu wystawie, chociażby w przygotowanych przez młodych kuratorów podpisach i nagraniach audioprzewodników. Wiele z nich było uzasadnieniem wyboru dzieła, odwoływało się do tego co znane dziecku z codzienności, np. *Wybrałam ten obiekt ponieważ bardzo lubię koty [...]*. Część podpisów odwoływała się do emocji i uczuć jakie wywoływały w dzieciach dzieła (np. poczucie godności, obrzydzenie). Przykładem najsilniejszej więzi z obiektem są podpisy, w których dziecko utożsamia się z opisywanym obiektem: *Jestem bucikiem. Pochodzę z Chin. Żle się czułem w magazynie muzealnym, bo jest tam gorąco i ciemno. Dawno temu nosiła mnie bogata dama. Żeby mnie nałożyć musiała najpierw bardzo mocno zawiązać sobie całe stopy. Kości jej się łamały, krzywiły i zniekształcały. Teraz moim domem jest Muzeum Narodowe*



5. Muzeum tworzą ludzie, dlatego bardzo ważne były spotkania młodych kuratorów z pracownikami muzeum

5. Museums are created by people, which is why the meetings between the young curators and the museum staff were extremely important

w Warszawie. Biorę tam udział w różnych wystawach, a nawet w jednej zaprojektowanej przez dzieci¹⁸.

Wreszcie „W Muzeum wszystko wolno” to dowód, nie tylko dla muzealników, lecz wszystkich gości wystawy, że świat dzieci jest światem poważnym. To świat wypełniony pytaniami o strach i sposoby jego przezwyciężenia („Pokój strachów”), o relacje łączące ludzi ze zwierzętami („Las”), o zmiany zachodzące dookoła („Zmiany”), o bohaterstwo i postawy godne naśladowania („Gra w bohatera”). To także pytania o powiązanie przeszłości z teraźniejszością („Taniec Minotaura”) oraz o to, co jest dla ludzi najcenniejsze („Skarbiec”). Wystawa była wyraźnym sygnałem, że świata dzieci nie należy infantylizować, przywołując we własnych wspomnieniach jedynie te miłe chwile, które sprawiają, że dorośli często uważają dzieciństwo za czas beztroskiej, nieskrępowanej zabawy.

Październik 2015–styczeń 2016 / dzieci mają nosa

W ankiecie przeprowadzonej w 2012 r. wśród mieszkańców 6 dużych miast (powyżej 100 000 mieszkańców) 58% respondentów uznało ofertę muzeów w Polsce za atrakcyjną.

Badani mają pozytywne skojarzenia z muzeum. Dla większości z nich muzeum to możliwości: pogłębienia tematów, które ich interesują, zdobycia cennej wiedzy oraz obejrzenia i wypróbowania ciekawych eksponatów. Tylko 14% badanych kojarzy muzeum z nudą¹⁹. W tej samej ankiecie zadano pytanie o czynniki, które sprawiłyby, że badani chętniej odwiedziliby muzea. Najwięcej respondentów (68%) wskazało na ciekawą tematykę wystaw. W drugiej kolejności ankietowani (64%) wymienili atrakcyjną ofertę, np. multimedia, możliwość interakcji²⁰. Te dwa czynniki były dla nich większą zachętą niż tańszy lub bezpłatny wstęp (54%), spotkanie z wybitnymi dzieła-

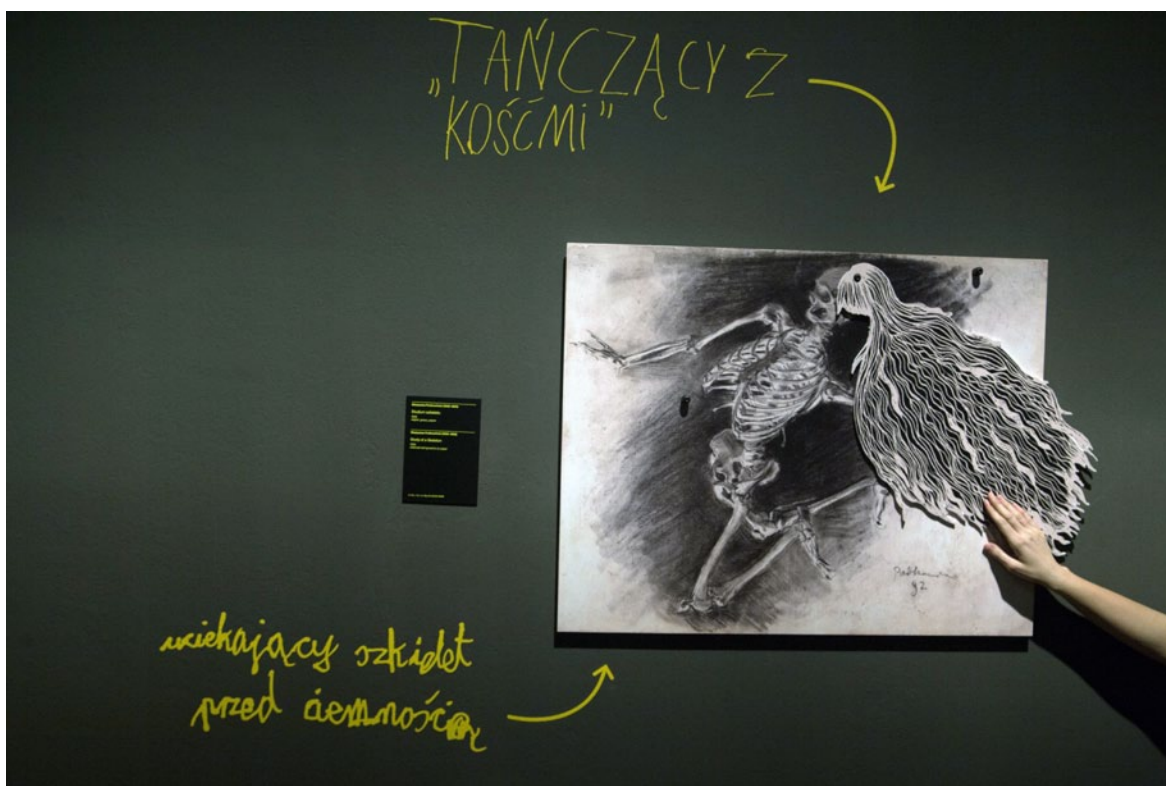


6. Prace nad scenografią wystawy uwolniły w młodych kuratorach niezwykle pokłady kreatywności

6. Work on the exhibition's scenography revealed the impressive resources of creativity in the young curators

mi sztuki (31%), czy też skorzystanie z ciekawej oferty dla dzieci i młodzieży (24%).

Muzea świadome dwóch pierwszych potrzeb w miarę swoich możliwości wychodzą im naprzeciw. Tym bardziej, że interakcja z obiektem czyni go ciekawszym i pozwala na nawiązanie z nim osobistej relacji. W przestrzeni galerii coraz częściej można więc np. zagrać w gry, korzystać z aplikacji, rozszerzonej rzeczywistości, hologramów, oglądać filmy i modele 3D. Kluczowe pozostaje pytanie o „złoty środek”, zachowanie równowagi między oryginalnym zabytkiem, nowymi technologiami i oczekiwaniami gości. Warto się także zastanowić czy możliwość interakcji z obiektem (wystawą) dają tylko nowinki technologiczne. Wątpliwości te wyrażane są często w tekstach poświęconych współczesnemu muzealnictwu. *Mimo wielkiego zachwytu nowoczesnymi metodami przekazywania wiedzy i powszechnej akceptacji*



7. Reprodukcje „strasznych” grafik pomagały przezwyciężyć strach

7. Reproductions of “frightening” prints helped to overcome fear

takiego sposobu czerpania informacji przez współczesnego gościa muzealnego, zastanawiam się, na ile wirtualne muzea czy hologramy są efektywne/skuteczniejsze w poszerzaniu naszej wiedzy o przeszłości, a na ile są tylko atrakcją technologiczną²¹.

W rozważania te bardzo dobrze wpisuje się wystawa „W Muzeum wszystko wolno”. Jeszcze przed wizytami w magazynach, zanim jej młodzi kuratorzy poznali zbiory muzeum, zanim wymyślili swoje własne projekty już wiedzieli, że chcą wystawy ciekawej. Przełożyło się to na konieczność stworzenia ekspozycji, która będzie dawała możliwość większej interakcji z dziełem i samą wystawą, niż tylko ich oglądanie. Wynikało to z tkwiącego od samego początku w młodych kuratorach przekonania, że tworzą wystawę nie z myślą o sobie, lecz przede wszystkim mając na uwadze gości muzeum. Z tego powodu, po dokonaniu wyboru tematów będących odzwierciedleniem ich zainteresowań oraz ilustrujących te tematy obiektów, pracowali nad stworzeniem pola do interakcji gościa muzeum z dziełem i ekspozycją. Do metody tradycyjnej interakcji należy zaliczyć przygotowane przez dzieci druki edukacyjne z zadaniami i zagadkami dotyczącymi poszczególnych sal. Do tej kategorii należą także audioprzewodniki, z zastrzeżeniem że znajdujące się w nich nagrania znacznie odbiegały od tych, które zazwyczaj można usłyszeć²². Narratorami byli kuratorzy wystawy, którzy opowiadali o emocjach i wrażeniach związanych z dziełami, czasami dzielili się wiedzą o nich. Na uwagę zasługuje nagrana przez grupę szarą bajka, która łączyła znajdujące się w sali „Pokój strachów”

dzieła w jedną historię. Odszyfrować, na którym z przeszło 30 obrazów dzieje się właśnie akcja opowieści – to dopiero wyzwanie (i interakcja)! Ta sama grupa zdecydowała się na umieszczenie w przestrzeni swojej sali kilku budzących strach grafik. Do wydrukowanych na PCV reprodukcji zostały doczepione, wykonane także z PCV, elementy zasłaniające przerażające fragmenty dzieła (np. kapelusz zasłaniający czaszkę). Odważni lub chcący pokonać lęk mogli odsłonić to co straszne, a osoby o słabszych nerwach mogły bezpiecznie przejść. Grupa zielona („Zmiany”) umieściła na swojej wystawie próbki tkanin. Dzięki temu każdy mógł dotknąć materiału, z którego zostały uszyte prezentowane na niej, a także namalowane na obrazach stroje.

Możliwość interakcji i nawiązania relacji umożliwiły również zastosowane na ekspozycji rozwiązania scenograficzne. W „Pokoju strachów” był to mapping, który pogłębiał atmosferę grozy oraz dzwoniący co kilka minut telefon, w słuchawce którego rozlegały się przerażające dźwięki. W sali „Taniec Minotaura” zaaranżowanej jako labirynt, dzięki kilku tajemniczym i niezbyt dużym przejściom, można było chować się, uciekać. Ustawione przy gablotach ze strojami schodki w sali „Zmiany” zmieniły ją w przymierzalnię. W sali „Las” rozbrzmiewały ptasie trele.

Multimedia pojawiły się na wystawie w postaci dwóch filmów oraz krzyżówki. W sali „Taniec Minotaura” wyświetlany był film przypominający mit o Minotaurze. W „Skarbcu”, w bezpośrednim sąsiedztwie najcenniejszych zabytków ze zbiorów muzeum, można było posłuchać wywiadów z dziećmi, które opowiadały co dla nich jest skarbem

(rodzina, przyjaciele, natura). W sali „Gra w bohatera” uwagę przykuwała mierząca prawie 6 m długości multimedialna krzyżówka, której hasła były związane z prezentowanymi w tej części wystawy dziełami. Po ułożeniu prawidłowego słowa, na ścianie wyświetlała się animowana postać, której dotyczyło hasło.

Młodzi kuratorzy zacerpnęli także coś z... portali społecznościowych. Napisali odręcznie podpisy do dzieł – pełne osobistych refleksji, wrażeń i emocji jakie wywołują w nich konkretne zabytki. Umieścili je na ścianach wystawy w formie wielkoformatowych skanów z zachowaniem oryginalnej pisowni. Stworzyli w ten sposób rzeczywistego „walla” znanego wszystkim użytkownikom facebooka.

Wymyślone przez dzieci sposoby interakcji z dziełem i wystawą pokazują kilka prawidłowości i są ważną wskazówką dla wszystkich pracujących nad uatrakcyjnieniem własnych ekspozycji. Przede wszystkim należy przygotowywać je we współpracy z tymi, którzy będą z nich korzystali. Ponadto wymyślone przez młodych kuratorów elementy interaktywne były uzasadnione, pasowały do kontekstu wystawy, uzupełniały go bądź rozwijały. Były tłem. Dzieci zdecydowały, że w głównej roli pozostaną obiekty. Nie zrezygnowały także z tradycyjnych, znanych gościom muzeów narzędzi (druki edukacyjne, audioprzewodniki), jednak zrobiły je całkowicie po swojemu. Obecne na wystawie „W Muzeum wszystko wolno” elementy interaktywne pokazały, że ważna jest ich różnorodność, pozwalająca zaangażować wszystkie zmysły, w tym dotyk.

Luty–maj 2016 / dotyk, czyli o wnioskach i korzyściach płynących z partycypacji

Na wystawę „W Muzeum wszystko wolno” warto spojrzeć jako na metaforę trwającej ponad pół roku rozmowy prowadzonej między dziećmi, ich rodzicami, tutorami i pracownikami MNW. Dzięki niej wszyscy poznali się i wspólnie, z zaangażowaniem pracowali nad stworzeniem wystawy innej niż dotychczasowe. Jak w każdym dialogu pojawiały momenty, w których kompromis był niezbędny. *W grupie szarej, gdzie widz miał się bać, dzieci początkowo chciały*

*powiesić meble do góry nogami, ale konserwatorzy nie wydadli na taki zabieg zgody, ponieważ stwarzał on zagrożenie dla zabytku. Wypracowano zatem rozwiązanie kompromisowe: meble ustawiono na pochyłych podestach, dzięki czemu wyglądają jakby za chwilę miały się przewrócić, a o taki efekt dzieciom chodziło*²³.

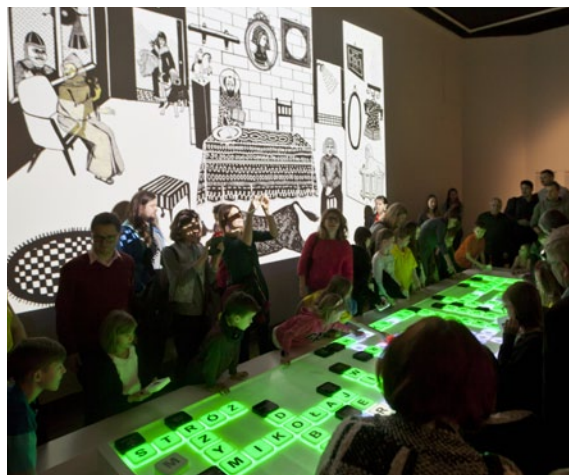
Muzeum dało się porwać nieskrępowanej dziecięcej wyobraźni i świeżości jaką wniosły w jego mury. Dzieci stworzyły wystawę ze zrozumieniem czym jest muzeum, jakie przyświecają mu cele i dlaczego, mimo że wszystko im było wolno, niektóre działania nie były możliwe.

W każdej rozmowie obok słów pojawia się komunikat pozawerbalny. To co „między wierszami” często ciekawsze jest od tego, co zostało powiedziane na głos. Zebranie tych „ukrytych”, niewypowiedzianych myśli było możliwe dzięki poddaniu projektu *W Muzeum wszystko wolno* profesjonalnej, zewnętrznej ewaluacji prowadzonej niemalże od samego początku jego realizacji²⁴. Wynika z niej, że dzieci bardzo szybko odnalazły się w muzealnej rzeczywistości i umiały ją twórczo wykorzystać do własnych celów. Rodziców zaskoczyła skala, na jaką projekt był realizowany oraz fakt, że dzieci nie znudziły się po kilku miesiącach i mimo intensywności spotkań chętnie w nich uczestniczyły. Młodzi kuratorzy spotykali się w każdą sobotę od czerwca 2015 do lutego 2016 r. (z pominięciem wakacji, świąt oraz ferii zimowych) na ponad trzy godziny. Jak sami mówią, znaleźli się w projekcie z inspiracji rodziców. Mimo że 67% dzieci uznało, iż projekt był dla nich męczący, to aż 98% nie uważało go za stratę czasu. Ten entuzjazm to w dużej mierze zasługa tutorów, którzy dbali o różnorodność zajęć, a także stworzenie więzi między nimi a podopiecznymi.

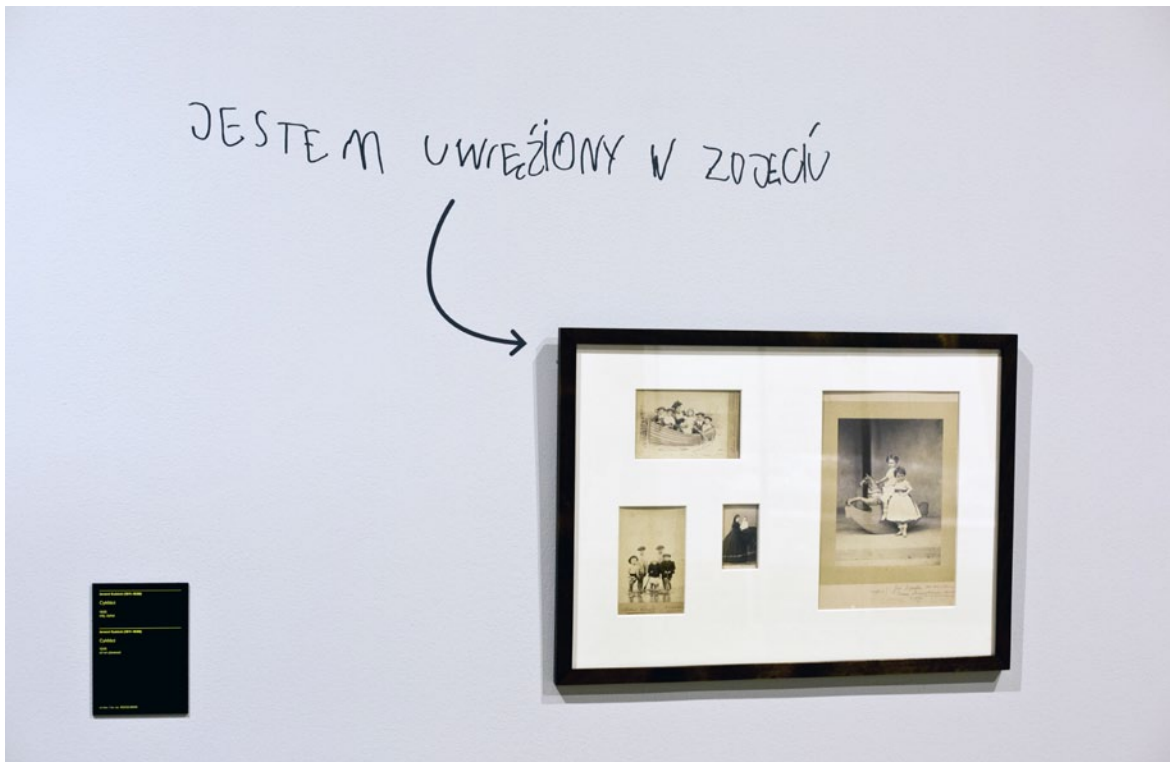
Praca nad wystawą w Muzeum Narodowym w Warszawie dała dzieciom przekonanie, że *wiek nie jest przeszkodą by tworzyć poważne przedsięwzięcia*²⁵. Spotkania zaowocowały zdobyciem przez dzieci nowej, specjalistycznej wiedzy o pracy muzeum, umożliwiły rozwinięcie umiejętności artystycznych, takich jak kreacja i postrzeganie sztuki przez pryzmat emocji. Jednak, jak pokazują wyniki badań, najbardziej zyskały dzieci w zakresie kompetencji społecznych. Wzmocniło się ich poczucie własnej wartości,



8. Mierzenie dawnych strojów umożliwiły ustawione przy gablotach schody
8. The stairs by the display-cases allowed the young ones to try on old costumes



9. Jedną z największych atrakcji wystawy była multimedialna krzyżówka
9. The multimedia crossword was one of the exhibition's greatest attractions



10. Podpisy do obiektów przyciągały uwagę gości wystawy i zachęcały do bliższego kontaktu z dziełami

10. The captions to the exhibits attracted the attention of the visitors and encouraged closer contact with the works of art

(Fot. 1, 3, 5 – P. Grochowalski; 2, 4, 6 – M. Jakubowski; 7 – M. Bajkowska; 8-10 – B. Bajerski)

wzrósł autorytet w rodzinie i klasie, otwartość względem dorosłych i odwaga (co podkreślają także rodzice). Nauczyły się także sztuki negocjacji oraz autoprezentacji.

W ewaluacji obecny jest także wątek związany z wiekiem dzieci zaangażowanych w projekt (6–14 lat). Mimo silnej integracji w obrębie zespołu, dla niektórych kuratorów problemem pozostały relacje z młodszymi/starszymi kolegami w grupie. Zapytani o tę kwestię rodzice nie są zgodni. *Połowa rodziców popiera zaproponowane rozwiązanie odnośnie do wieku dzieci. 18% osób jest natomiast zdania, że warto aby brały w nim udział nieco starsze dzieci* [tj. od 10. roku życia – przyp. AK], W gronie rodziców pojawiły się także propozycje aby projekt był adresowany do dzieci od 8. lub do 12. roku życia. Opinie tutorów dotyczące wieku dzieci również nie są jednoznaczne. *Napięcie [...] zasada się na tym, co uznamy za cel projektu – jeśli celem jest rozwój dzieci – wiek ma mniejsze znaczenie. Jeśli celem zaś jest produkt w postaci profesjonalnej wystawy – dzieci powinny być raczej starsze*²⁶.

W realizację projektu zaangażowany był cały zespół MNW. Pracownicy instytucji podkreślają dużą wartość zdobytego doświadczenia w zakresie tworzenia wstaw adresowanych do dzieci i do „widza przyszłości”. Projekt był okazją do przełamania rutyny, zarówno jeśli chodzi o postrzeganie i zestawianie zabytków, jak i kwestie związane z obecnością multimediów w przestrzeni ekspozycji. Pracownicy MNW uważają także, że projekt wpisuje się w najnowsze trendy obecne w muzealnictwie oraz, że podniósł prestiż instytucji [o wystawie „W Muzeum wszystko

wolno” pisała zagraniczna prasa, projekt nominowany był do 2016 Children in Museums Award – przyp. AK].

Od wernisażu wystawy (27 lutego 2016 r.) do finału (8 maja 2016 r.) w rozmowie prowadzonej między dziećmi, ich rodzicami, tutorami i pracownikami MNW uczestniczyła jeszcze jedna strona – goście wystawy. W większości uznali ekspozycję za ciekawą (97% ankietowanych), widzieli w niej także próbę zachęcenia młodych do odwiedzenia muzeum oraz do wpływania na jego wygląd. 55% uważa, że adresatami ekspozycji były dzieci, 23% że raczej dorośli, a 22% iż jest ona zarówno dla dzieci jak i dorosłych. Nietypowe zestawienia różnych zabytków dorośli goście wystawy określali jako *otwarcie oczu*²⁷.

Z drugiej strony zaś goście pytali: Jeżeli w muzeum wszystko wolno to dlaczego nie możemy niczego dotykać? Odpowiedzi udzielali młodzi kuratorzy, na kilka sposobów. Janek (lat 10) jeszcze przed otwarciem wystawy powiedział: *Spodziewają się pewnie jakichś takich pluszaków, miśków, tęczy. [...] A zobaczą porządne wystawy, bo my jesteśmy porządni*.

To młodzi kuratorzy tworzyli wystawę i zdecydowali, że znajdują się na niej oryginalne dzieła, nie zaś reprodukcje czy wydruki. Oczywistym zatem było dla kuratorów, że wystawa będzie podlegała takim samym prawom, jak każda inna ekspozycja w muzeum. Gdy okazało się, że goście muzeum potraktowali wystawę jak „plac zabaw”, kuratorzy napisali regulamin zwiedzania wystawy, w którym czytamy: *Prosimy Cię o odpowiednie zachowanie ponieważ na wystawie zobaczysz prawdziwe, stare i bardzo cenne przedmioty. [...]*

Jak zachowywać się na naszej wystawie: 1. To prawdziwe, cenne zabytki, więc ich NIE DOTYKAJ! [...]”²⁸.

Do tego apelu dołączyło się muzeum zwracając uwagę, że w każdej przestrzeni, w której przebywamy obowiązują pewne reguły a sam tytuł wystawy należy traktować jako metaforę: *Nie należy interpretować go* [tytułu wystawy – przyp. AK] *dosłownie. Wszyscy wiemy, że w teatrze nie można gwizdać, czy jeść podczas spektaklu operowego. Nasi*

*kuratorzy, czyli dzieci, które przygotowały wystawę, same doskonale zdają sobie z tego sprawę*²⁹.

Realizacja projektu i wystawy „W Muzeum wszystko wolno” pokazały, jak wielkie korzyści dla wszystkich płyną ze ścisłej współpracy, prowadzenia dialogu, określanego mianem partycypacji. Rozmowa ta prowadzi do tego co najważniejsze – wzajemnego zrozumienia, szacunku, zaufania i przyjaźni. Warto włączać do niej coraz więcej osób.

Streszczenie: Zazwyczaj wystawa powstaje kilka lat. Przygotowujący ją kurator prowadzi kwerendy i badania naukowe, dzięki którym prezentowany muzealnym gościom temat można poznać w szerokim kontekście historycznym i kulturowym. Przygotowana przez dzieci wystawa „W Muzeum wszystko wolno” w Muzeum Narodowym w Warszawie powstawała ponad pół roku. Poruszone przez młodych kuratorów (6–14 lat) tematy mają charakter pytań uniwersalnych o to czym jest lęk, jakie relacje łączą ludzi ze światem natury, o bohaterstwo czy też zmiany jakim ciągle

podlega świat. Przez kuratorów muzealnych wystawa została przygotowana emocjonalnie – było to spotkanie z zupełnie nowym podejściem do tego jak powinna wyglądać ekspozycja. Doświadczenie pozwoliło zarówno pracownikom muzeum jak i młodym kuratorom poznać się i spojrzeć na siebie z zupełnie innej niż zazwyczaj perspektywy.

Ten muzealno-edukacyjny eksperyment to projekt partycypacyjny, który całkowicie oddał moc sprawczą w ręce osób stanowiących największą część muzealnych gości, czyli dzieci.

Słowa kluczowe: Muzeum Narodowe w Warszawie, edukacja, wystawa czasowa, w muzeum wszystko wolno, projekt partycypacyjny.

Przypisy

- 1 Informacje o projekcie i wystawie wraz z krótkimi filmami znajdują się na stronie internetowej Muzeum Narodowego w Warszawie: <http://www.mnw.art.pl/wystawy/w-muzeum-wszystko-wolno-wystawa-przygotowana-przez-dzieci,195.html> [dostęp: 25.06.2016]. Projekt został także opisany w esejach opublikowanych w książce *W Muzeum wszystko wolno*, A. Kielczewska (red.), Warszawa 2016.
- 2 Goście to osoby odwiedzające muzea. W opinii autorki taka nomenklatura nadaje „zwiedzającym” właściwy status. Gość – zaproszony czy też niespodziewany – to osoba, której winni jesteśmy szacunek oraz zapewnienie takich warunków odwiedzin, aby czuła się komfortowo, swobodnie, zawsze mile widziana!
- 3 *Muzea i uczenie się przed całe życie – podręcznik europejski* (edycja polska), P. Majewski (red. naukowa), Warszawa 2003, s. 25.
- 4 *Pozycja Muzeum Narodowego w Warszawie na mapie kulturalnej Warszawy i Polski. Raport z badań*, s. 25. Badania zostały przeprowadzone w okresie luty-lipiec 2014 r. Przytoczona definicja jest syntezą opinii uczestników badania.
- 5 Koncepcja muzeum jako komunikatu społecznego została omówiona przez Magdalenę Izabelę Sachę w artykule *Samotność w Muzeum*, w: *Edukacja muzealna. Konteksty teoretyczne i praktyczne*, U. Wróblewska, K. Radłowska (red.), Białystok 2013, s. 75 i nn.
- 6 Koncepcję „muzeum partycypacyjnego” oraz realizowane przez muzea projekty partycypacyjne szczegółowo omawia Nina Simon w książce *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010, wersja internetowa <http://www.participatorymuseum.org/read/> [dostęp 20.05.2016].
- 7 <http://www.mnw.art.pl/edukacja/aktualnie/archiwum/temat-sztuka/> oraz <https://www.youtube.com/watch?v=vDPBvgBi3Ow> [dostęp: 26.06.2016].
- 8 http://konkurssybilli.nimoz.pl/podworko_wystawa [dostęp: 25.06.2016].
- 9 A. Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862-2002*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002.
- 10 Z ramienia Działu Edukacji MNW projekt koordynowały Bożena Pysiewicz i Anna Knapiek.
- 11 Informacja o naborze do projektu ukazała się na stronie internetowej MNW. Została także rozesłana w newsletterze muzeum oraz na profilu facebook muzeum. Zapisy rozpoczęły się 11 maja 2015 r., o zakwalifikowaniu się do projektu decydowała kolejność zgłoszeń.
- 12 Liczbę grup zdefiniowała liczba sal w przestrzeni wystaw czasowych MNW – znajduje się tam 7 sal, z których jedna została przeznaczona na działania warsztatowe. Każdy z zespołów kuratorskich otrzymał do „zagospodarowania” jedną z 6 pozostałych sal.
- 13 Tutorzy: Katarzyna Szumlas (grupa pomarańczowa, wystawa „Las”), Katarzyna Ampt (grupa czerwona, wystawa „Taniec Minotaura”), Maciej Marciniak (grupa szara, wystawa „Pokój strachów”), Maria Wasińska-Stelmaszczyk (grupa żółta, wystawa „Gra w bohatera”), Anna Kwiatkowska (grupa niebieska, wystawa „Skarbiec”), Wioletta Cicha (grupa zielona, wystawa „Zmiany”).
- 14 Projekt *W Muzeum wszystko wolno* podlegał profesjonalnej, zewnętrznej ewaluacji, prowadzonej na każdym etapie realizacji. Uwzględniła ona postrzeganie projektu przez osoby bezpośrednio zaangażowane (dzieci, rodziców, pracowników muzeum), jak i opinie osób, które odwiedziły wystawę. Pełny tekst raportu dostępny jest na stronie internetowej MNW.
- 15 E. Modzelewska-Kossowska, *Kilka słów o tym, co się dzieje, gdy w Muzeum wszystko wolno*, w: *W Muzeum wszystko wolno*, A. Kielczewska (red.), Warszawa 2016, s. 249.
- 16 *Ibidem*.
- 17 A. Kielczewska, B. Pysiewicz, *Czy w Muzeum naprawdę wszystko wolno, czyli o procesie przygotowania przez dzieci wystawy „W Muzeum wszystko wolno”*, w: *W Muzeum wszystko wolno...*, s. 244.
- 18 Opis dotyczy chińskiego bucika ze zbiorów MNW (nr inw. SKAZsz 2589 MNW), który na wystawie „W Muzeum wszystko wolno” prezentowany był w sali „Zmiany” przygotowanej przez grupę zieloną.

¹⁹ http://www.arc.com.pl/muzeum_to_nie_nuda-41999398-pl.html [dostęp: 29.05.2016].

²⁰ *Ibidem*.

²¹ R. Chowaniec, *Rozwój edukacji muzealnej. Od wystawiania przedmiotów w agorach i forach po hologramy i kody QR*, w: *Edukacja muzealna. Konteksty teoretyczne i praktyczne*, U. Wróblewska, K. Radłowska (red.), Białystok 2013, s. 24.

²² Nagrania audioprzewodników dostępne są na stronie internetowej Muzeum Narodowego w Warszawie <http://www.mnw.art.pl/multimedia/audioprzewodniki/w-muzeum-wszystko-wolno/>

²³ A. Kielczewska, B. Pysiewicz, *Czy w Muzeum naprawdę...*, s. 244.

²⁴ Akapit został opracowany na podstawie wyników badań ewaluacyjnych projektu prowadzonych od września 2015 do maja 2016 r. Pełny tekst raportu dostępny jest na stronie internetowej MNW.

²⁵ Raport z ewaluacji projektu „W Muzeum wszystko wolno”, p. 9.

²⁶ *Ibidem*, s. 33.

²⁷ *Ibidem*, s. 51.

²⁸ Fragment regulaminu zwiedzania wystawy, stworzonego przez młodych kuratorów. Regulamin był rozdawany wszystkim osobom kupującym bilety na tę ekspozycję.

²⁹ Wypowiedź Marty Dziewulskiej, odpowiedzialnej w MNW za kontakty z mediami, dla portalu WaWaLove.pl <http://wawalove.pl/W-muzeum-wszystko-wolno-Kustosz-Tylko-nie-dotykac-a22341> [dostęp: 25.05.2016].

Anna Knapiek

Asystentka w Dziale Edukacji Muzeum Narodowego w Warszawie, koordynatorka programów adresowanych do rodzin, autorka druków i książeczek edukacyjnych; (2010, 2011 i 2015) członkini zespołu tworzącego projekt *Muzeum na wynos*, prowadziła warsztaty realizowane w jego ramach; (2015) zrealizowała projekt *Dobranocka w Muzeum* nagrodzony Warszawską Nagrodą Edukacji Kulturalnej; współkoordynatorka projektu *W Muzeum wszystko wolno*; e-mail: aknapiek@mnw.art.pl

Word count: 3 989; **Tables:** -; **Figures:** 10; **References:** 29

Received: 06.2016; **Reviewed:** 06.2016; **Accepted:** 06.2016; **Published:** 08.2016

DOI: 10.5604/04641086.1212217

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Knapiek A.; W MUZEUM WSZYSTKO WOLNO, CZYLI PIĘĆ ZMYŚLÓW PARTYCYPACJI. *Muz.*, 2016(57): 139-148

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6



Die Bücher sind die besten Freunde, die wir haben können. Sie
bringen uns neue Ideen, sie helfen uns zu verstehen, was
wir sind und was wir tun können. Sie sind die besten
Freunde, die wir haben können.



Lesen ist das Beste,
was es gibt.
Es ist ein Abenteuer,
das dich immer weiter
führt. Es ist ein Weg,
den du nie verlassen
wirst. Es ist die schönste
Reise, die es gibt.



Z ZAGRANICY

from abroad



Meije

dag

Doet de laatste die die soek en
voerder bijrij met buien gaa
de verwarming laag, de lucht is
de ratten, dicht of of een vier
met de vanden die met de dellen

STARA KOLEKCJA – NOWA ARCHITEKTURA. DULWICH PICTURE GALLERY W LONDYNIE

OLD COLLECTION – NEW ARCHITECTURE. DULWICH PICTURE GALLERY IN LONDON

Anna Jasińska

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Artur Jasiński

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Abstract: The article presents the history of the Dulwich Picture Collection in London. The gallery building, erected in 1813 and designed by the prominent British architect Sir John Soane, is regarded as an archetype of a picture gallery

building. The many additions and extensions to the structure of the building have not spoiled the original edifice; on the contrary, they have boosted its attractiveness and provided it with new functions required in modern museums.

Keywords: Dulwich Picture Gallery, Private Collections of Art, John Soane, The Architecture of Museums.

Położone na południowych przedmieściach Londynu Dulwich Picture Gallery (dalej – Galeria) jest muzeum niezwykłym, zarówno ze względu na jakość artystyczną zbiorów, głównie dzieł malarskich pędzli europejskich mistrzów, jak i z racji wartości architektonicznej budowli, w której płótna te są eksponowane. Powstały w 1813 r. budynek, którego autorem był wybitny brytyjski architekt Sir John Soane uznawany jest za archetyp galerii malarstwa. Kolejne przebudowy i zmiany wprowadzane w bryle budowli nie spowodowały zatarcia cech oryginalnego dzieła, przeciwnie, dodały mu atrakcyjności i pozwoliły na realizację dodat-

kowych funkcji, wymaganych przez współczesne placówki muzealne.

Zwiedzając galerię obrazów w Dulwich nasuwa się myśl, że spora część eksponowanych tu płócien mogłaby – gdyby bieg historii potoczył się inaczej – zdobić polskie muzea. Obrazy, które stanowią trzon kolekcji Dulwich Picture Gallery zostały bowiem zamówione ponad 200 lat temu przez ostatniego króla Polski, Stanisława Augusta Poniatowskiego, z myślą o stworzeniu Galerii Narodowej w Warszawie. W 1790 r. Stanisław August, za pośrednictwem swojego brata, prymasa Michała Poniatowskiego zwrócił się do



1. James Northcote, *Portret Noela J. Desenfansa*, 1796

1. James Northcote, *Noel J. Desenfans*, 1796

osiadłego w Londynie antykwariusza Noela Desenfansa (1744–1807) z prośbą o zgromadzenie odpowiedniej kolekcji. Obrazy te nie dotarły do Polski¹. W 1814 r. znalazły się natomiast w Dulwich, wówczas podlondyńskiej wiosce, w specjalnie wybudowanej dla nich galerii, zaprojektowanej przez Sir Johna Soane'a.

Zwyczaj kolekcjonowania dzieł sztuki przez europejskie domy panujące ma długą tradycję, sięgającą czasów cesarstwa rzymskiego. Rzymscy notabie otaczali się rzeczami rzadkimi i pięknymi. Witruwiusz, w księdze VI z *Dziesięciu Ksiąg o Architekturze* podkreśla prestiżową rolę jaką sztuka odgrywała w ich rezydencjach: *Dla ludzi znakomitych, którzy piastując dostojęstwa muszą świadczyć usługi obywatelom, należy budować przedsionki królewskie, atria wysokie, perysteje bardzo obszerne, zieleńce i promenady odpowiednie do godności, jakie piastują, prócz tego biblioteki, pinakoteki i bazyliki nie mniej wspaniałe niż publiczne, gdyż w domach ich często odbywają się zarówno państwowe narady, jak i prywatne sądy i arbitraże*². Wspomniane pinakoteki to pomieszczenia, w których eksponowane były obrazy i freski (od: *pinakes* – malowane tablice).

Kolekcje królewskie, cesarskie i książęce stanowiły zarówno atrybut, jak i emanację władzy³. Reprezentacyjne i bogato urządzone siedziby dworskie pełniły symboliczne i ceremonialne funkcje, a zbiory sztuki, które się w nich mieściły stanowiły *niezbędny element funkcjonowania dworu, a przy okazji odbijały jego rozmaite dyplomatyczne i kulturalne powiązania, oraz mechanizmy, które nimi rządziły*⁴. W czasach nowożytnych najbardziej znaną kolekcją dworską były zbiory Habsburgów, zapoczątkowane przez arcyksięcia Fryderyka III, które w XVIII w. zostały udostępnione publiczności w wiedeńskim Belwederze, a następnie przekształcone w narodowe Muzeum Historii Sztuki, otwarte przez cesarza Franciszka Jó-

zefa w 1891 roku. Pasja kolekcjonerska Habsburgów stała się wzorem dla wielu kolekcji powstających w Europie Środkowej od XVI do XX w., a wiedeński Belweder stał się pierwszą na świecie galerią malarstwa, której celem była powszechna edukacja⁵. Kolekcje królewskie, z Luwrem, Ermitażem i Galerią Drezdeńską na czele, leżały u podstaw powstania największych europejskich narodowych muzeów sztuki.

Także polscy władcy byli kolekcjonerami, poczynając od Zygmunta Augusta, który zebrał wspaniały zbiór arrasów. Koneserami i patronami sztuk byli Zygmunt III i jego syn, Władysław IV Waza⁶. Znana była też pasja kolekcjonerska Augusta III, który otworzył na Zamku warszawskim stałą ekspozycję malarstwa, a w Dreźnie, w 1747 r. założył galerię obrazów starych mistrzów⁷. Stanisław August Poniatowski nie przejął po Sasach ani majątku, ani dworu *sensu stricto*, dlatego musiał swoją kolekcję sztuki – niezbędny element dworu królewskiego – budować od nowa. Wzorcem dla niego były wielkie oświeceniowe dwory w Wiedniu, Berlinie i Paryżu. Dzieła sztuki, rzemiosła artystyczne i instrumenty naukowe na dwór warszawski kupowane były na głównych rynkach europejskich: w Rzymie i innych miastach włoskich, od Wenecji poczynając na Neapolu kończąc, na aukcjach w miastach holenderskich i niemieckich, a także w paryskich antykwariuszach. Mimo stosunkowo skromnych środków, jakie mógł przeznaczyć na dzieła sztuki, zakupów dokonywano systematycznie i programowo, gromadząc galerię obrazów, rycin i rzeźb, bibliotekę, gabinet naukowy i obserwatorium astronomiczne. Perły swojej kolekcji, w tym zamówione u Desenfansa obrazy starych mistrzów, Stanisław August zamierzał umieścić w Pałacu na Wodzie w Łazienkach⁸, którego rozbudowa w stylu klasycznym trwała w latach w 1788–1793.

W związku z ciągłym narastaniem popytu, poczynając od XVI w., stopniowo organizował się europejski rynek sztuki. Światowymi stolicami handlu sztuką były początkowo Amsterdam i Paryż, pod koniec XVIII w. na skutek rewolucji francuskiej to miejsce zajął Londyn. Wtedy też nastąpiła profesjonalizacja handlu dziełami sztuki, powstały słynne domy aukcyjne: Sotheby's, Christie, Manson & Woods Ltd., rozwinął się silny rynek antykwaryczny, z firmami takimi jak: Koetser, Sedelmeyer, Seligman, Wildenstein. To właśnie tu, w 1778 r. dom aukcyjny Christie's pośredniczył w zakupie znakomitej kolekcji malarstwa Horacego Walpole'a dla carycy Katarzyny II⁹. Do Londynu przywożono znacznie więcej dzieł aniżeli wcześniej – częściowo dzięki agentom, którzy w imieniu brytyjskich handlarzy skupowali je we Włoszech od zakonów i ubożejącej arystokracji, częściowo zaś dzięki wyprzedaży zbiorów, które trafiały tu z ogarniętej rewolucją Francji. Desenfans potrafił korzystać z obu tych źródeł. Do 1795 r. zgromadził pokaźny zbiór obrazów, zawierający przykłady twórczości dawnych mistrzów podziwianych w tym czasie. Współczesna mu sztuka była znacznie skromniej reprezentowana, gdyż przy zakupach musiał brać pod uwagę preferencje króla Stanisława i jego upodobania do malarstwa Antona van Dycka, Rubensa, Charlesa Le Bruna, Poussina i Rembrandta. Desenfans w latach 1790–1795 skupował dla dworu polskiego nie tylko obrazy, ale i dzieła rzemiosła artystycznego, które posłużyły do wyposażenia pałacu prymasowskiego w Warszawie i rezydencji królewskiej w Jabłonnie. Za swoje usługi został mianowany na stanowisko polskiego konsula generalnego w Londynie¹⁰.



2. William Beechey, *Portret François Bourgoisa*, ok. 1805

2. William Beechey, *François Bourgois*, c. 1805

Kiedy w 1795 r. Rosja, Prusy i Austria dokonały ostatniego rozbioru Polski, Stanisław August musiał abdykować i londyński antykwariusz został z kolekcją liczącą 180 obrazów. W 1801 r. Desenfans przesłał *Memorandum* carowi Rosji, z ofertą ich sprzedaży. Podaje w nim, że na obrazy przeznaczone dla Polski wydał w latach 1790–1795 sumę 9000 funtów i nigdy nie otrzymał zwrotu tych pieniędzy¹¹. Później podejmował jeszcze kilka prób sprzedaży obrazów. W 1802 r. urządził aukcję dzieł z „polskiej” kolekcji, opublikował również do niej obszerny katalog. Jednak aukcja nie przyniosła spodziewanych wyników¹² – sprzedano zaledwie kilka dzieł.

Desenfans zmarł w 1803 roku. W testamencie zostawił majątek żonie i swojemu długoletniemu przyjacielowi – malarzowi Françoisowi Bourgeoisowi (1756–1811). Oprócz obrazów przeznaczonych dla polskiego króla w jego kolekcji znajdowało się również wiele innych płócien. Spadkobierca szukał sposobu, by kolekcja ta przyczyniła się do rozwoju nauki, do czego Desenfans dążył zawsze nieustraszenie, myślą i czynem¹³. Jednak chcąc zakupić nieruchomość od księcia Portlandu, aby tam stworzyć galerię i udostępnić *odpłatnie artystom jak i publiczności*, spotkał się z odmową. Potem, ze względu na obawę przed rozproszeniem kolekcji, odrzucił pomysł zapisania zbiorów dla British Museum. Ostatecznie Bourgeois zdecydował, że podaruje kolekcję obrazów College’owi w Dulwich.

Na początku XIX w. Dulwich College był zamożną instytucją, bardziej znaną z gościnności niż z wysokiego poziomu nauczania. Szkołę tę założył Edward Alleyn (1566–1626), słynny aktor i przedsiębiorczy organizator życia artystycznego na przełomie XVI i XVII wieku. Lustracja z 1808 r. tak opisuje Dulwich: *Próżno szukać posiadłości tak rozległej,*



3. *Portret Edwarda Alleyna*, szkoła angielska, 1626

3. *Edward Alleyn*, English school, 1626



4. Thomas Lawrence, *Portret Johna Soane’a*, 1828

4. Thomas Lawrence, *John Soane*, 1828



5. Dulwich Picture Gallery, mauzoleum po wschodniej stronie budynku, w głębi widoczny Stary College

5. Dulwich Picture Gallery, mausoleum on the eastern side of the building, the Old College in the background

pięknej z tak różnymi widokami. Wtulona w bogatą, żyzną dolinę o urozmaiconej powierzchni, z pagórkami i płaszczyznami ożywiona krzątaniem, pracą i handlem, hałasem manufaktur i gwarem zajętych ludzi¹⁴. College posiadał już galerię obrazów, na którą składały się kolekcje Edwar- da Alleyna (1566–1626) i innego angielskiego aktora Wil- liama Cartwrighta (1606–1686). Alleyn zapisał szkole swój prywatny zbiór – portrety własne, serie podobizn królów i królowych angielskich, apostołów i sybilli. Mają one dużą wartość antykwareczną, jako jedna z nielicznych, stosun- kowo wysokiej klasy zachowanych kolekcji elżbietańskich. Pozostała część najstarszych obrazów w Dulwich pochodzi z zapisu Williama Cartwrighta z 1686 roku. Jego kolekcja obejmowała portrety: rodzinne, rodziny królewskiej i wy- bitnych aktorów, martwe natury, pejzaże. Skromna klasa tych obrazów, z których część została namalowana przez artystów mało lub wcale nieznaną, paradoksalnie stała się wartością tego zbioru, stanowiąc niezwykle świadectwo epoki. Francis Bourgeois zmarł w 1811 roku. Jego kolekcja obejmowała wówczas około 350 obrazów. Wraz z obrazami zapisał Dulwich College sumę 10 000 funtów przeznaczoną na budowę nowej galerii. Życzeniem Bourgeois'a było aby nową galerię zaprojektował najbardziej wówczas znany angielski architekt John Soane (1753–1837), który m.in. kie- rował przebudową Bank of England. Indywidualność jego stylu polegała na pragnieniu tworzenia nowej architektury opartej na klasycznych zasadach i dostosowanej do współ- czesnych potrzeb. To połączenie wzbudzało u wielu pewną nieufność. Soane był przyjacielem kolekcjonerów i bardzo

ważną była dla niego perspektywa zaprojektowania galerii malarstwa – typu budowli, który go szczególnie interesowa- wał – ale także stworzenie projektów mauzoleum jej fun- datorów. Pierwsze mauzoleum autorstwa Soane'a zostało wybudowane na tyłach domu przy Charlotte Street w Lon- dynie, gdzie mieszkali Desenfans i Bourgeois. Po śmierci Desenfansa właśnie tam umieszczono jego ciało. Bourgeois pragnął aby podobna budowla powstała w Dulwich i aby tam spoczęły szczątki zarówno jego, jak i Desenfansa. Wybór architekta, który połączyłby galerię z mauzoleum nie mógł być trafniejszy. Soane wielokrotnie przedstawiał projekty, wystawiane w Akademii Królewskiej, w których podkreślał fascynację śmiercią i upodobanie w przedstawianiu jej w sposób symboliczny.

W testamencie Bourgeois proponował zgromadzenie obrazów w odpowiednio przebudowanym zachodnim skrzydle college'u. Soane, po przybyciu po raz pierwszy do Dulwich – już następnego dnia po śmierci Bourgeois'a – stwierdził, że ze względu na zły stan techniczny istniejącego budynku byłoby lepiej na tyłach college'u wybudować cał- kiem nowy obiekt. Wykonał kilka szkicowych wersji projek- tu, opatrzonych akwarelami i rysunkami przedstawiającymi założenie w widokach z lotu ptaka. Początkowo planował czworobok złożony z budynku Dulwich College, galerii, bi- blioteki i sierocińca. Jednak dopiero piąta, najskromniejsza wersja projektu, ograniczona do wolnostojącego budynku, w którym mieściła się galeria obrazów i przytułek, zosta- ła 12 lipca 1811 r. przyjęta przez zarząd Dulwich College, wraz ze stosunkowo skromnym budżetem, szacowanym na



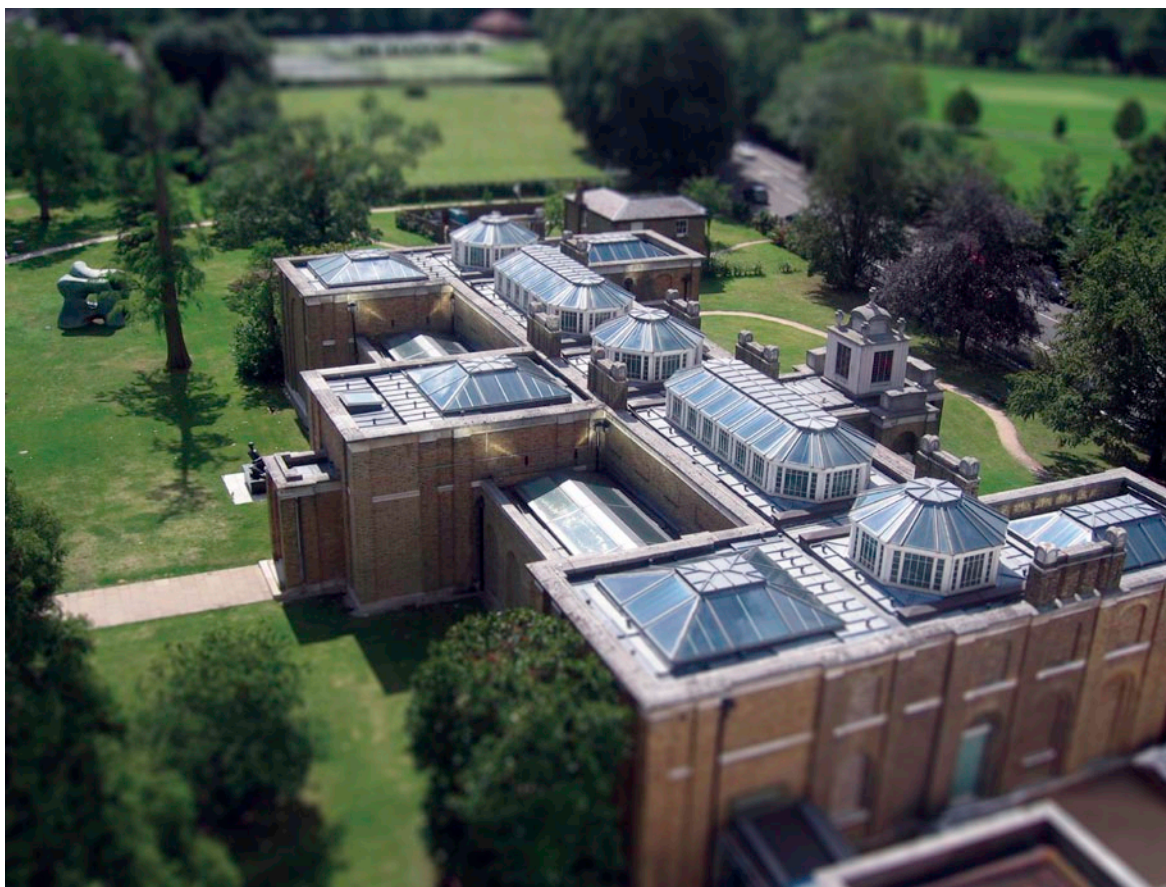
6. Dulwich Picture Gallery, widok od zachodu, od strony wejścia głównego

6. Dulwich Picture Gallery, view from the west, from the main entrance



7. Świetliki dachowe i surowe detale ceglanej elewacji

7. Skylights and austere elements of a brick facade



8. Dulwich Picture Gallery, widok z lotu ptaka

8. Dulwich Picture Gallery, aerial view

kwotę 11 270 funtów¹⁵. Plan Soane'a zakładał wzniesienie budowli w formie pięciu połączonych amfiladowo sal, nawiązujących układem do tradycyjnej galerii [ang. *gallery*] – długiego, reprezentacyjnego pomieszczenia w angielskich rezydencjach wiejskich, zazwyczaj budowanego od południowej strony domu¹⁶.

Prace budowlane zostały zakończone w 1813 roku. Obrazy przewieziono do Dulwich w roku następnym. W 1815 r. w nowym mauzoleum umieszczono sarkofagi fundatorów. Od tego roku kolekcja była dostępna dla członków Akademii Królewskiej oraz jej studentów. Dopiero w 1817 r., po pokonaniu trudności z ogrzewaniem, kolekcja została na stałe udostępniona publiczności¹⁷. Architektura Galerii zwraca uwagę swoją surowością, będącą częściowo skutkiem finansowych cięć, do których musiał się dostosować architekt. W sierpniu 1811 r. Soane pisał do Dyrektora Dulwich College *Uczynię co tylko w mej mocy, by przy ograniczeniu wydatków nie ucierpiła solidność i trwałość konstrukcji*¹⁸. Oszczędność jednak miała wpływ na ostateczny kształt budynku. Nigdy nie zrealizowano arkad projektowanych w elewacji wschodniej od strony ogrodu. W zbiorach Soane Museum zachował się rysunek prezentujący budynek tak, jak go sobie wyobrażał architekt.

Surowość budynku łączy się jednak przede wszystkim z poszukiwaniem przez architekta prostoty w architekturze

i powrotem do elementarnych zasad projektowania stosowanych we wczesnym okresie rozwoju cywilizacji. Zagadnieniem tym zajmował się wcześniej projektując budynki gospodarcze, takie jak stajnie i mleczarnie. Wiejskie otoczenie Galerii w Dulwich, obojętność jej władz na sprawy estetyki oraz ograniczony budżet stworzyły okazję do porzucenia ustalonej w architekturze mody (klasycystycznej) na rzecz nowego stylu. Okazję tę Soane skrupulatnie wykorzystał. W owych czasach powszechnie uważano, że muzeum powinno być zbudowane z kamienia, podkreślając jego solidność, i utrzymane w stylu opartym na porządku klasycznym. W Dulwich Gallery warunki te nie zostały spełnione. Budynek składający się z mauzoleum, Galerii i przytułku dla sierot został wzniesiony z żółto-brązowej cegły londyńskiej, najtańszego wówczas materiału budowlanego, którego w bardziej reprezentacyjnych budynkach nie stosowano. Architekt dostrzegł urodę tego materiału, różnorodność jego odcieni i osobiście doglądał murarzy przy układaniu cegły. Jedyнным drogim materiałem użytym w budowie był kamień portlandzki zastosowany w latarni i we fryzie.

Odejście od klasycznego porządku było dla współczesnych trudne do przyjęcia. Ustępstwem architekta na rzecz kanonu było zastosowanie w elewacjach pionowych występów z cegieł, które w pewien sposób imitują arkadowe pilastry nie różniąc się materiałem od reszty budynku. Kamien-

ny pas przebiegający dołem wspiera te występy sugerując bazę, a wieńczący je pas z kamienia portlandzkiego imituje belkowanie. Soane upraszczał formy architektoniczne, co pozwoliło mu skupić się na cechach, które uważał za najważniejsze: współzależności elementów, kontraście światła i cienia, sylwetce budynku na tle nieba, grze płaszczyzn. Prostota układu przestrzennego Galerii – naprzemienne zestawianie sześcianu i sześcianu zdwojonego – jest odbiciem wiary angielskiego palladianizmu w zalety doskonałych proporcji. Sale są oddzielone od siebie łukami. We wnętrzu, tak jak i na zewnątrz, brak jest klasycznych detali, poza lunetami w nietypowym sklepieniu.

Dla Soane’a znaczącą rolę odgrywało światło, dzięki któremu można było otrzymywać teatralne efekty i jednocześnie tworzyć „poezję architektury”. Fascynacja światłem wywodzi się od Nicolasa Le Camus de Mézièresa (1721–1789), którego teoria architektury kładła nacisk na ścisłe jej powiązanie z teatrem. John Soane rozwinął ten motyw jako podstawę nowej architektury wnętrz o niezapomnianej poezji¹⁹. W projekcie Stock Office w Banku Anglii z 1792 r. (nie istnieje)²⁰, przy którym pomagał mu George Dance (1741–1825), jego nauczyciel, Soane stworzył „architekturę uwolnioną z pęt”, w której atrybuty języka klasycznego zostały zredukowane do systemu rytych linii na elementach nośnych i gęstych rowków na sklepieniu. Oświetlone z góry przestrzenie nabrały niezwykle poetyckiego wyrazu (osobiste i romantyczne połączenie klasycyzmu i gotyku)²¹. Znamienne dla tych przestrzeni były efekty świetlne i podwieszane sklepienia (Law Courts w Pałacu Westminsterskim,

Privy Council Chamber w nowych Board of Trade and Privy Council Offices – żadna z budowli nie zachowała się).

Budynek Dulwich Picture Gallery nie jest duży. Ekspozycja znajduje się na parterze, w salach w układzie amfiladowym, każda z nich zwieńczona jest łukiem. Dążenie do specjalnej iluminacji przestrzeni znalazło odbicie w nowatorskim systemie górnego oświetlenia Galerii zaprojektowanego tak, aby zapewnić obrazom jak najlepsze światło, jednocześnie unikając powstawania refleksów na ich powierzchni. Górne oświetlenie Galerii zostało przejęte i upowszechnione przez inne tego rodzaju instytucje, tworząc model dla nowoczesnych galerii malarstwa²², który powtórzony został m.in. w Kimbell Art Museum w Teksasie [Luis Kahn, 1972], Getty Center w Los Angeles [Richard Meier, 1997] i rozbudowie National Gallery w Londynie [Venturi, Scott Brown and Associates, 1991].

Od czasu ukończenia pierwotnej budowli w 1813 r. była ona wielokrotnie przebudowywana i rozbudowywana. W 1884 r. dwupiętrowy trakt mieszczący przytułek dla sierot został przebudowany przez Charlesa Barry’ego Juniora na równoległą galerię, o wysokości podwójnej kondygnacji; 18 lat później Barry dobudował hall wejściowy od południowej strony budynku (rozebrany w 1953 roku). W latach 1910–1915, na podstawie projektu Edwina Stanley’a Halla wyburzono arkady wzdłuż wschodniej elewacji i w ich miejsce wzniesiono kolejny rząd czterech galerii, imitujących styl Soane’a. W 1936 r. Harry Stuart Goodhart-Rendel zakończył symetrycznie wschodnią elewację, dodając hall po północnej stronie budynku. W rezultacie od wschodniej strony nie widać już praktycznie nic z pierwotnego budynku.



9. Amfiladowe sale Galerii z górnym świetlikiem

9. Gallery en enfilade with an upper skylight



10. Peter Lely, *Chłopiec w stroju pasterza*, ok. 1660

10. Peter Lely, *A Boy as a Shepherd*, c. 1660

W czasie II wojny światowej, kiedy w 1940 r. zaczęły się niemieckie naloty, obrazy zostały wywiezione do Walii bądź ukryte w piwnicach Akademii Królewskiej. 17 lipca 1944 r. jedna z bomb spadła obok Galerii niszcząc jej zachodnią stronę. Po wojnie, po wielu dyskusjach dotyczących nadania Galerii bardziej nowoczesnego wyglądu, postanowiono jednak ją wiernie odtworzyć. Pieczołowitą rekonstrukcją, z użyciem zachowanych oryginalnych elementów budowli, przeprowadzono według projektu Russela Vermona z biura Austin Vernon Associates. Wtedy też od wschodu, na osi budynku, dobudowano pawilon wejściowy. Galerię ponownie udostępniono publiczności w 1953 roku. W 1980 r. odmalowano ją, przywracając ścianom oryginalny brudnoróżowy kolor, zwany „spaloną ochrą”²³. Pierwotnie budynek Dulwich Picture Gallery miał wielu krytyków, przez cały XIX w. wypowiedano się o nim z rezerwą, a o stosunku jego byłych administratorów świadczy fotografia z ok. 1910 r. przedstawiająca mury Galerii całkowicie porośnięte bluszczem²⁴. Dopiero niedawno w pełni doceniono jego architekturę. Szczęśliwie architekci, którzy na przestrzeni czasu dokonywali pewnych przeróbek zawsze liczyli się z oryginalnym projektem, dzięki czemu zachowany został styl pierwotnego budynku.

Ufundowana w 1811 r. Dulwich Picture Gallery, najstarsza udostępniona dla publiczności galeria w Wielkiej Brytanii, zaczęła wcześniej przyciągać innych ofiarodawców. Jednym z ważniejszych był William Linley (1771–1835). To od niego, w 1822 r. Galeria otrzymała jako długotrwały depozyt, wspaniałą podwójny portret pędzla Thomasa Gainsborougha przedstawiający siostry Linley’a. W 1835 r. przekazał on również do Galerii 9 rodzinnych portretów tego wspaniałego malarza. W przeciągu XIX w. miało miejsce wiele

kolejnych wartościowych przekazów. Do najważniejszych należą m.in.: portret przekazany przez Thomasa Moody’ego malowany przez Gainsborougha przedstawiający jego żonę, dar Henry’ego Yatesa Thompsona (1838–1928), który był Przewodniczącym Picture Gallery Committee i odegrał znaczącą rolę w historii Galerii, a także przekaz malarza i kolekcjonera Charlesa Fairfaxa Murray’ego (1849–1919) – obrazy z jego kolekcji reprezentują głównie XVII i XVIII-wieczne angielskie malarstwo portretowe. Obecnie Galeria liczy około 650 obrazów, niektóre z nich rzadko pojawiają się na ekspozycji. Wśród najważniejszych dzieł sztuki znajdują się znane obrazy: Rembrandta *Dziewczyna w oknie*, Rubensa *Wenus, Mars i Kupidyn*, Poussina *Triumf Dawida* czy Guida Reniego *Święty Jan Chrzyciel*. Jednym z bardziej znanych dzieł Galerii jest *Portret młodzieńca* pędzla Petera Lely’a, należący dawniej do kolekcji Charlesa Fairfaxa Murray’a.

To co dzisiaj zwiedzający może oglądać w Dulwich Gallery tylko w części jest zbiorem obrazów zgromadzonych dla króla polskiego. Jedynie 52 płótna wymienione w katalogu z 1802 r. znajdują się obecnie na ekspozycji. Kolekcja zawdzięcza swoją sławę głównie obrazom mistrzów szkół holenderskiej, flamandzkiej i francuskiej. Są tu dzieła Rembrandta, Antona van Dycka, Rubensa, Davida Teniersa, również pejzaże Jacoba van Ruisdaela i Meindertera Hobbema’ego. Znajduje się też duży zbiór pejzaży italijskich, malowanych przez m.in. Aelberta Cuypa, Philipsa Wouwermansa, Nicolaesa Berchemy, Jana Botha i Karla Dujardina. Szkoła francuska reprezentowana jest przez najwyższej wówczas cenionych francuskich malarzy: Nicolesa Poussina i Claude’a Lorraina²⁵, malarstwo hiszpańskie – przez słynny obraz *Dziewczyna z kwiatami*, dzieło Bartolomé’a E. Murilla.



11. Bartolomé E. Murillo, *Dziewczyna z kwiatami*, ok. 1670

11. Bartolomé E. Murillo, *The Flower Girl*, c. 1670



12. Dulwich Picture Gallery po rozbudowie, widok od strony College Road, po prawej wieża kaplicy i zabudowania starego sierocińca

12. Dulwich Picture Gallery after enlargement, view from College Road, chapel's tower and buildings of the old orphanage to the right

31 grudnia 1966 r., zostało skradzionych z Galerii sześć obrazów²⁶ – szczęśliwie wszystkie odzyskano. Kradzież ta uzmysłowiła – podobnie jak rabunek w Isabella Stewart Gardner Museum w Filadelfii – jak ważne jest w starych budynkach muzealnych odpowiednie zabezpieczenie antywłamaniowe i szczególna czujność straży muzealnej. Wszystkie problemy z tym związane zostały wzięte pod uwagę przy kolejnej modernizacji, rozpoczętej w 1995 roku. Rozbudowa i modernizacja Dulwich Picture Gallery przeprowadzona w latach 1995–2000 wpisuje się w proces przekształceń funkcjonalno-przestrzennych budynków muzealnych na przełomie XX i XXI wieku. Współczesne muzea stały się konkurującymi ze sobą, wielofunkcyjnymi instytucjami. Bywanie w muzeach zmieniło się w obowiązek kulturowy, rozwinęła się masowa turystyka muzealna. Towarzysząca tym zjawiskom komercjalizacja muzeów i znaczne poszerzenie ich pola działania wywarły silny wpływ, zarówno w zakresie ich strategii działania, jak i modeli przestrzennych²⁷. Współczesna placówka muzealna, nawet najmniejsza, chce dysponować dodatkowymi, wspierającymi jej podstawową działalność pomieszczeniami: salą wystaw czasowych, sklepem muzealnym, kawiarnią i restauracją, oraz pomieszczeniami, w których można prowadzić działalność klubową, edukacyjną i oświatową. Motywy te legły u podstaw decyzji o kolejnej rozbudowie, której projekt powierzony został Rickowi Matherowi.

Rick Mather (1937–2013) urodził się w Portland, w stanie Oregon w USA. W 1961 r. podjął studia architektoniczne, dwa lata później przeniósł się do Londynu, gdzie osiadł

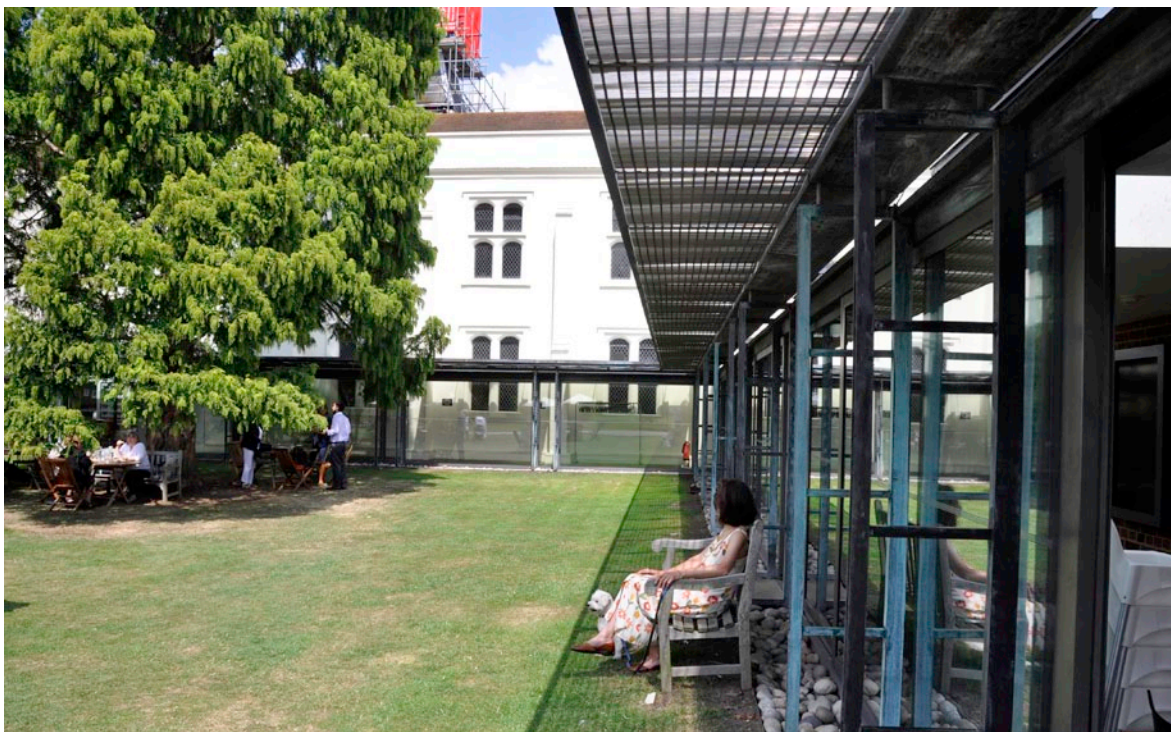
i kontynuował naukę w prestiżowej szkole Architectural Association a w 1973 r. założył swoje własne, autorskie biuro architektoniczne, zlokalizowane w artystowskiej dzielnicy Camden Town. Elegancja jego projektów, wycucie w użyciu szkła i znajomość współczesnych, energooszczędnych technologii przyniosła mu wkrótce liczne sukcesy w postaci wygranych konkursów i udanych realizacji. Był szczególnie cenionym projektantem modernizacji i renowacji budynków muzealnych. Wykorzystując swój talent potrafił stare i ciemne wnętrza muzealne napełnić przestrzenią i światłem, w zręczny i subtelny sposób przekształcał historyczne budynki we współczesne instytucje²⁸. Charakterystyczną cechą jego projektów było stosowanie dużych przeszkleń w postaci zadaszeń dziedzińców (Wallace Collection w Londynie, National Maritime Museum w Greenwich) lub przeszklonych krużganków, które zastosował w Dulwich.

Koncepcja rozbudowy Dulwich Picture Gallery w formie arkadowego krużganka otaczającego wewnętrzny dziedziniec nawiązywała do pierwszych szkiców Soane'a. Mather pozostawił bryłę Galerii jako pozornie wolnostojącą, odcinając dobudowane skrzydło szklaną przewiązką. Efekt szklanej przewiązki powtórzony jest na styku z bryłą College'u i kaplicy. Pawilon wejściowy mieści kawiarnię, salę wielofunkcyjną, szatnię i sanitariaty. Odczuwana jest tu modernistyczna zasada ciągłości wnętrza i przestrzeni zewnętrznej – kawiarnia wylewa się na dziedziniec, a z obejścia widoczna jest sylweta Galerii. Wnętrze powstałe pomiędzy budynkiem Galerii i zbudowanym z ciemnej cegły pawilonem wejściowym, obudowane stalowo-szklanymi



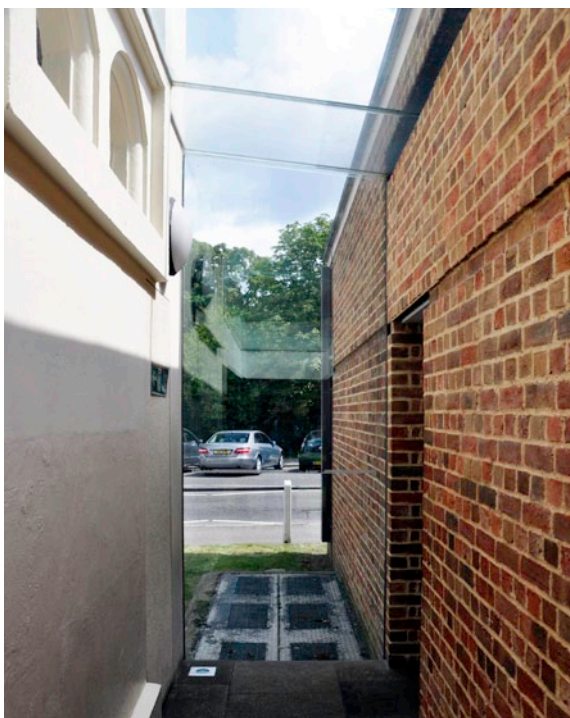
13. Pawilon wejściowy mieszczący kawiarnię, restaurację, salę wielofunkcyjną, szatnię i zaplecze sanitarne

13. Entrance Pavilion housing the café, restaurant, multifunctional room, cloakroom and sanitary facilities



14. Przeszklone krużganki łączące Galerię z pawilonem wejściowym, w głębi zabudowania Old College i wieża The Almhouses Christ Chapel

14. Glass cloister linking the Gallery with the Entrance Pavilion, the Old College and the Almhouses of Christ Chapel Tower in the background



15. Szklana przewiązka na styku sierocińca – The Almhouses (po lewej) i nowego pawilonu wejściowego (po prawej)

15. Glazed passage at the junction of the orphanage - the Almhouses (left) and a new entrance pavilion (right)

krużgankami redefiniuje kompozycję całego założenia urbanistycznego. Poprzez podkreślenie osi głównego wejścia zmieniła się przestrzenna hierarchia fasad: wolnostojący budynek Galerii, zaprojektowany przez Soane'a posiadał w zasadzie dwa fronty: od zachodu, podkreślony zwieńczoną wieżyczką bryłą mauzoleum i od wschodu, z głównym wejściem do galerii malarstwa, podkreślonym arkadami. Zmieniła się także ścieżka ruchu: pierwotnie wejście główne było także wyjściem, obecnie z Galerii wychodzi się przez sklep ulokowany w narożnej sali bezpośrednio na przeszklony krużganek.

Po ostatniej rozbudowie budynek ma mocno zdefiniowany front, a część zawierająca mauzoleum stała się oficyną. Wrażenie to jest spotęgowane faktem, że od tyłu, obok mauzoleum został zlokalizowany plac dostawczy. Zresztą, do dziś nie jest jasna pierwotna intencja Soane'a, towarzysząca sposobowi zaprojektowania mauzoleum²⁹, które otoczone zostało trzema parami zamkniętych na głucho drzwi, postawionych w formie atrap, osadzonych w ślepych ścianach, przed właściwymi ścianami budowli – być może architekt chciał dać tym sygnał, że do budowli musi być jeszcze wejście z innej strony³⁰, a być może chodziło o podkreślenie pustki, jaka towarzyszy śmierci.

Zmodernizowana i rozbudowana Dulwich Picture Gallery została uroczystie otwarta przez królową Elżbietę II 25 maja 2000 roku. Rozbudowa zyskała przychylne opinie, została uhonorowana wieloma nagrodami, m.in. Crown Estate Conservation Award przyznana w 2001 r. przez Królewskie Stowarzyszenie Architektów Brytyjskich RIBA. W uzasadnieniu przyznania nagrody członkowie jury napisali: *trzeba błysku architektonicznego geniuszu aby wziąć tak istotny budynek*



16. Połączenie Galerii i nowych krużganków z wyjściem przez sklep muzealny

16. Link between the Gallery and new cloisters with the exit through the museum shop



17. Dulwich Picture Gallery po modernizacji i rozbudowie – wielofunkcyjne muzeum i ośrodek życia towarzyskiego na południowych przedmieściach Londynu, stan z 2014

17. Dulwich Picture Gallery after refurbishment and enlargement – a multifunctional museum and a centre for social life in the southern suburbs of London, as of 2014

(Fot. 1-3, 10, 11 – Wikimedia Commons; 4 – ©John Soane Museum; 5-7, 9, 12-17 – A. Jasiński; 8 – ©Dulwich Picture Gallery)

– jak arcydzieło Soane’a – i przekształcić je w turystyczną atrakcję na miarę XXI wieku. Dobry projekt konserwatorski nie polega tylko na odtworzeniu materii oryginału, ważniejsze jest odtworzenie ducha oryginalnej budowli. Trudno dziś wyobrazić już sobie Dulwich Picture Gallery bez jej przeszklonych krużganków i kawiarni, która penetruje przestrzeń ze śmiałością godną Mies van der Rohe. Wnętrza starych galerii zostały iluminowane za pomocą komputerowo sterowanych systemów oświetleniowych wbudowanych w zrekonstruowane świetliki dachowe, instalacje niezbędne do obsługi i zabezpieczenia bezcennej kolekcji zostały subtelnie wbudowane w obiekt, odtworzono dębowe parkiety. Gdyby Soane mógł dziś to zobaczyć, z pewnością pochwaliłby to dzieło³¹.

W okresie dwustu lat, jakie upłynęły od jej wzniesienia Dulwich Picture Gallery była wielokrotnie przebudowywana, niszczona, odbudowywana i rozbudowywana. Niewiele pozostało w jej murach oryginalnych cegieł, ale nadal drżmie w nich pierwotny duch architektury, wzmocniony siłą kolekcji arcydzieł zachodniego malarstwa. Galeria ta jest obecnie prężną instytucją kulturalną, w której prowadzona jest intensywna działalność edukacyjna i oświatowa, stanowi także ośrodek życia towarzyskiego południowych przedmieść Londynu. W sprawozdaniu za rok 2013³² podano, że Galerię odwiedziła rekordowa liczba 160 000 zwiedzających, w programach edukacyjnych uczestniczyło 37 000 osób, a Towarzystwo Przyjaciół Dulwich Picture Gallery liczy ponad 6000 członków.

Streszczenie: Artykuł prezentuje losy kolekcji malarstwa zgromadzone w Dulwich Picture Gallery w Londynie. Powstały w 1813 r. budynek, którego autorem był wybitny brytyjski architekt Sir John Soane jest uznawany za archetyp galerii malarstwa. Kolejne przebudowy

i zmiany wprowadzane w bryle budowli nie spowodowały zatarcia cech oryginalnego dzieła, przeciwnie, dodały mu atrakcyjności i pozwoliły na realizację dodatkowych funkcji, wymaganych przez współczesne placówki muzealne.

Słowa kluczowe: Dulwich Picture Gallery, prywatne kolekcje sztuki, John Soane, architektura muzeów.

Przypisy

- ¹ Część z zamówionych dla Króla Stanisława Augusta Poniatowskiego obrazów została po raz pierwszy pokazana na wystawie w Zamku Królewskim w Warszawie w 1992 roku. Wówczas ukazał się katalog wystawy pt. *Kolekcja dla Króla. Obrazy dawnych mistrzów ze zbiorów Dulwich Picture Gallery w Londynie*, Warszawa 1992. W tym samym czasie w Dulwich Gallery miała miejsce wystawa „Skarby z Polski. Stanisława August – król polski – mecenas sztuki i kolekcjoner” zorganizowana przez Zamek Królewski w Warszawie.
- ² Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 2004, s. 158.
- ³ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, Warszawa 1996, s. 321.
- ⁴ E. Manikowska, *Sztuka, ceremonia!, informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007, s. 7.
- ⁵ D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s. 46.
- ⁶ J. Żukowski, *Sztuka dyplomacji i dyplomacja sztuki, w: Sztuka i dyplomacja*, Warszawa 2013, s. 51.
- ⁷ C. Taracha, *Dyplomaci i marszandzi. O zakupie obrazów w Madrycie do kolekcji króla Augusta III*, w: *Sztuka i dyplomacja...*, s. 104.
- ⁸ E. Manikowska, *Sztuka, ceremonia!...*, s. 179-183.
- ⁹ C. Taracha, *Dyplomaci i marszandzi...*, s. 103.
- ¹⁰ *Kolekcja dla króla...*, s. 22.
- ¹¹ G. Waterfield, *Galeria obrazów w Dulwich*, w: *Kolekcja dla króla...*, s. 22.
- ¹² *Ibidem*, s. 22-23.
- ¹³ *Ibidem*, s. 24.
- ¹⁴ *Ibidem*, s. 27.
- ¹⁵ C. Davies, *Dulwich Picture Gallery*, „Architects Journal” 24.04.1984, s. 54.
- ¹⁶ A. Ken, *Architects and Architecture of London*, Architectural Press, Oxford 2008, s. 115.
- ¹⁷ R. Beresford, *Dulwich Picture Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, London 1998, s. 19.
- ¹⁸ *Ibidem*, s. 37.
- ¹⁹ D. Watkin, *Historia Architektury Zachodniej*, Warszawa 2006, s. 330.
- ²⁰ N. Pevsner, *A History of Building Types*, Washington 1976, s. 201-202.
- ²¹ D. Watkin, *Historia Architektury...*, s. 330.
- ²² Górne oświetlenie galerii malarstwa zostało zaproponowane po raz pierwszy w 1786 r. przez malarza Huberta Roberta dla Grande Galerie w Luwrze, lecz pomysł ten został zrealizowany dopiero w 1938 r., za: N. Pevsner, *A History...*, s. 121.
- ²³ C. Davies, *Dulwich Picture...*, s. 65.
- ²⁴ R. Beresford, *Dulwich Picture...*, s. 40.
- ²⁵ *Ibidem*
- ²⁶ Trzy płótna pędzla Rembrandta: *Dziewczyna w oknie*, wersja *Portretu Tytusa*, *Portret Jacoba de Gheyn III*; trzy obrazy Rubensa: *Boginie z rogiem obfitości*, *Święta Barbara*, *Trzy Gracje*; jeden obraz Gerrita Dou’a *Kobieta grająca na klawikordzie*, jeden obraz Adama Elsheimera *Zuzanna i starcy*.
- ²⁷ A. Kiciński, *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2004, s. 24-76.
- ²⁸ P. Levy, *Rick Mather: Architect hailed for his subtle and light-filled renovations of historic building*, „The Independent” 25.04.2013.
- ²⁹ Na pierwszych wersjach projektu Soane’a mauzoleum znajdowało się od strony dziedzińca, po wschodniej stronie budynku.
- ³⁰ C. Storrie, *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*, I. B. Tauris & Co. London 2006, s. 124.
- ³¹ www.architectsjournal.co.uk/.../stirling-2001-crown-estate-conservation-award [dostęp: 29.11.2014].
- ³² http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/media/294328/DPG_AR_2013-14_online_low.pdf

Bibliografia

- Beresford R., *Dulwich Picture Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, Unicorn Press, London 1998.
- Davies C., *Dulwich Picture Gallery*, „Architects Journal” 24.04.1984.
- Folga-Januszewska D., *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015.
- Ken A., *Architects and Architecture of London*, Architectural Press, Oxford 2008.
- Kiciński A., *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2004.
- Kolekcja dla króla. Obrazy dawnych mistrzów ze zbiorów Dulwich Picture Gallery w Londynie*, Katalog, Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, Warszawa 1992.
- Levy P., *Rick Mather: Architect hailed for his subtle and light-filled renovations of historic building*, „The Independent” 25.04.2013.
- Manikowska E., *Sztuka, ceremonia!, informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2007.
- Pevsner N., *A History of Building Types*, Princeton University Press, Washington 1976.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- Storrie C., *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*, I. B. Tauris & Co. London 2006.
- Taracha C., *Dyplomaci i marszandzi. O zakupie obrazów w Madrycie do kolekcji króla Augusta III*, w: *Sztuka i dyplomacja*, M. Kuhnke, A. Badach (red.), Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013.
- Watkin D., *Historia Architektury Zachodniej*, Arkady, Warszawa 2006.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
- Żukowski J., *Sztuka dyplomacji i dyplomacja sztuki, w: Sztuka i dyplomacja*, M. Kuhnke, A. Badach (red.), Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013.

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; praktykujący architekt, dyrektor biura architektonicznego Artur Jasiński i Wspólnicy, laureat nagród i wyróżnień w ponad dwudziestu konkursach architektonicznych, autor projektów wielu budynków użyteczności publicznej; główne zainteresowania naukowe i publikacje dotyczą wpływu współczesnych procesów cywilizacyjnych i modernizacyjnych na urbanistykę, architekturę i praktykę zawodową architekta.

Word count: 4686; **Tables:** –; **Figures:** 17; **References:** 32

Received: 12.2015; **Reviewed:** 02.2016; **Accepted:** 02.2016; **Published:** 03.2016

DOI: 10.5604/04641086.1198398

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Jasińska A., Jasiński A.; STARA KOLEKCJA – NOWA ARCHITEKTURA. DULWICH PICTURE GALLERY W LONDYNIE. *Muz.*, 2016(57): 3-16

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

MUZEA W BIBLIOTECE POLSKIEJ W PARYŻU¹

MUSEUMS IN THE POLISH LIBRARY IN PARIS

Paweł Ignaczak

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie

Abstract: The Polish Library in Paris is an institution with a long tradition. Founded in 1834, it has been protecting the treasures of Polish historical and cultural heritage for over 150 years. Since 1903, the building has also been housing the Adam Mickiewicz Museum which makes it also a museum institution.

Today, it also houses the so-called Salon Chopin commemorating the outstanding composer, and the Musée Bolesław Biegas, promoting the art of Polish artists active in Paris in the 19th and 20th century. The text analyzes the functioning of these three institutions, pointing out their strengths and challenges that they need to face.

Keywords: the Polish Library in Paris, Fryderyk Chopin, Bolesław Biegas, Adam Mickiewicz, museum, Polish historical heritage.

Biblioteka Polska w Paryżu (Biblioteka) to instytucja o długiej tradycji i licznych zasługach dla kultury polskiej. Założona w 1838 r. jest jedną z najstarszych instytucji chroniących polskie dziedzictwo narodowe. Biblioteka mieszcząca się od 1854 r. w budynku przy 6, quai d'Orléans na Wyspie Św. Ludwika, w samym sercu francuskiej stolicy, posiada księgozbiór liczący ponad 200 000 woluminów, w tym wiele cennych starodruków. Do dzieł, którymi się szczyli należą m.in. *Commune Poloniae Regni privilegium* czyli tzw. Statut Łaskiego (Kraków 1506) i pierwsze wydanie *De revolutionibus orbium coelestium* Mikołaja Kopernika (Norymberga 1543). Część z książek posiada znakomite oprawy oraz niekiedy unikalne ekslibrisy². Wart podkreślenia jest niejednokrotnie zapominany fakt, że od początku XX w. jest to również instytucja muzealna. W 1903 r. Władysław Mickiewicz, syn wieszczka, powołał do istnienia Muzeum Adama Mickiewicza z siedzibą w jej budynku. Biblioteka Polska w XX w. wielokrotnie się reorganizowała szukając nowych sposobów funkcjonowania i dostosowania do zmieniających się potrzeb publiczności polskiej,

francuskiej (i nie tylko). Dziś, oprócz muzeum Mickiewicza, oferuje ona zwiedzającym także tzw. Salon Chopina gromadzący pamiątki po kompozytorze oraz Muzeum Bolesława Biegasa. Po reorganizacji na początku XXI w. oraz po zmianach funkcjonowania w 2010 r., muzea te cieszą się coraz większym zainteresowaniem nie tylko polskiej publiczności. I choć osiągnięte wyniki statystyczne nie są obiektywnie imponujące, to biorąc pod uwagę konkurencyjność oferty paryskiej i problemy natury technicznej nie sposób nie zauważyć, że muzea te konsekwentnie rozbudowują krąg swojej publiczności.

Niniejszy tekst poświęcony jest organizacji wymienionych muzeów, dlatego niezbędnym jest komentarz do złożonej struktury Biblioteki Polskiej w Paryżu. Trzy muzea działają w ramach jednej instytucji³. Bazując na jej kolekcji funkcjonują 3 ekspozycje, które ze względów historycznych noszą nazwę oddzielnych muzeów. Zbiory książek drukowanych, rękopisów i dzieł sztuki posiadające odrębnych opiekunów, służą nie tylko organizacji wystaw stałych i czasowych, ale udostępniane są na bieżąco zainteresowanym

w czytelnich. W artykule świadomie zrezygnowano z analizy wydarzeń muzycznych i naukowych (np. wykładów, konferencji). W związku z faktem, że zbiory Biblioteki Polskiej w Paryżu były w ostatnich latach kilkakrotnie omawiane⁴, niniejszy tekst rozważy przede wszystkim zagadnienia związane z funkcjonowaniem tych nietypowych, nawet jak na warunki paryskie, muzeów.

Aby zrozumieć znaczenie Biblioteki Polskiej dla polskiej kultury warto przyrzeć się pokrótce jej dziejom⁵. Założona została przez grupę emigrantów polistopadowych, którzy we Francji szukali schronienia. Wobec klęski zrywu militarnego postanowili walczyć o ojczyznę innymi środkami – badając i utrwalając historię oraz propagując polską kulturę. Tego rodzaju walka była tym bardziej konieczna w obliczu likwidacji najważniejszych polskich bibliotek i zbiorów artystycznych na terenie zaboru rosyjskiego.

W 1832 r. część środowisk emigracyjnych powołała do życia Towarzystwo Literackie (w 1854 r. przekształcone w Towarzystwo Historyczno-Literackie, TH-L). Jego prezesem został ks. Adam Jerzy Czartoryski. To właśnie Towarzystwo Literackie było inicjatorem założenia Biblioteki Polskiej, które oficjalnie nastąpiło 24 listopada 1838 roku. Początkowo mieściła się w budynku pod adresem 10, rue Duphot, niedaleko kościoła św. Marii Magdaleny, by po różnych perypetiach osiąść na stałe w obecnym miejscu. Jej funkcjonowanie związane było

z działalnością Towarzystwa Historyczno-Literackiego, które pod koniec XIX w. przeżywało poważny kryzys. W związku z malejącą liczbą członków obie instytucje popadały w coraz większe problemy finansowe. Dla ratowania Biblioteki i jej zbiorów w 1892 r. TH-L zdecydowało się na przekazanie jej do Akademii Umiejętności (od 1919 r. Polska Akademia Umiejętności, PAU) z Krakowa. Oficjalne nastąpiło to w roku 1893, a w 1899 Akademia na swojego reprezentanta ds. Biblioteki wyznaczyła Władysława Mickiewicza, działacza zasłużonego dla polskiej emigracji we Francji. Stał on na czele Biblioteki do swej śmierci w roku 1926. Za jego administracji pojawiło się pod jej dachem pierwsze muzeum – w 1903 r. syn poety przekazał pamiątki po ojcu a także dużą część własnych zbiorów zakładając Muzeum Adama Mickiewicza. Ten fakt nie przełożył się jednak na zwiększenie popularności Biblioteki w społeczeństwie. Po śmierci Władysława Mickiewicza funkcję delegata Akademii w Bibliotece Polskiej przejął Franciszek Pułaski. Doprowadził on do istotnej reformy paryskiej instytucji. Reprezentacyjna sala na pierwszym piętrze została przebudowana przez znanego francuskiego projektanta Armand-Alberta Rateau (1882–1938), zyskując modny i nowoczesny wygląd. Biblioteka stała się czymś w rodzaju instytutu popularyzującego kulturę polską we Francji. Organizowano odczyty, wystawy promujące polską sztukę (m.in. ważną wystawę grafiki polskiej w 1930 r., której kuratorem był Gustaw Gwozdecki), a w 1937 r. powołano do życia Centre d'Études Polonaises (Centrum Studiów Polskich). W ramach reformy podjęto też akcję inwentaryzowania zbiorów,



1. Biblioteka Polska w Paryżu – Muzeum Adama Mickiewicza, sala wystaw czasowych

1. The Polish Library in Paris – the Adam Mickiewicz Museum, temporary exhibition room



2. Biblioteka Polska w Paryżu – Salon Chopina

2. The Polish Library in Paris – the Chopin Salon

z których część niezwiązaną bezpośrednio tematycznie z Polską wysłano do kraju (książki i ryciny)⁶.

Ten okres rozwoju Biblioteki został przerwany przez wybuch II wojny światowej. Najcenniejsze zbiory ukryto, ale większa część została zajęta przez Niemców i wysłana do Rzeszy. Gdy po wojnie Franciszek Pułaski wrócił do budynku przy 6, quai d'Orleans, zastał go w stanie opłakanym. Natychmiast przystąpił do przywracania funkcjonalności oraz odzyskiwania zbiorów. Odzyskano większą część zbiorów, ale poważnym problemem było uwikłanie paryskiej instytucji kulturalnej w politykę. Rząd PRL zawiesił funkcjonowanie Polskiej Akademii Umiejętności powołując jednocześnie do życia Polską Akademię Nauk. Uznając faktycznie – choć na kruchych podstawach prawnych – PAN za następcę PAU, komuniści zaczęli dążyć do przejęcia Biblioteki Polskiej wraz z jej zbiorami. Zdecydowana postawa polskiej emigracji, która podjęła decyzję o odtworzeniu Towarzystwa Historyczno-Literackiego, oraz wsparcie francuskich przyjaciół uchroniły istnienie niezależnej Biblioteki.

Zerwanie oficjalnych kontaktów z ojczyzną skutkowało problemami finansowymi. Mimo tych kłopotów był to decydujący okres dla rozwoju muzealnego charakteru Biblioteki Polskiej. Napłynęły wówczas cenne donacje. Bez wątpienia najbardziej spektakularna to dar Kamila Gronkowskiego, prezesa TH-L w latach 1946–1949. Ten wieloletni kustosz Petit Palais des Beaux-Arts w Paryżu zapisał Bibliotece w testamencie (zm. w 1949) swoje zbiory obejmujące głównie dawną sztukę francuską. Rok później Bolesław Biegas zapisał w testamencie całość swojego majątku, na który składały się jego rzeźby, obrazy, kolekcja sztuki oraz cenne

rękopisy. Na podstawie tego zapisu możliwe było otwarcie Muzeum Bolesława Biegasa, w którym wyeksponowano jego twórczość malarską i rzeźbiarską, a także dzieła artystów jemu współczesnych. Po 1945 r. otwarto również salę muzealną poświęconą Fryderykowi Chopinowi, wybitnemu kompozytorowi, a jednocześnie członkowi TH-L⁷. Należy wspomnieć też, że przez cały ten okres spływały do Biblioteki dzieła artystów związanych z Polską: m.in. Olgi Boznańskiej, Sary Lipskiej, Georges'a van Haardta, Jana Wacława Zawadowskiego, Jana Ekierta i wielu innych. Niestety, w okresie powojennym następowały także uszczerplenia kolekcji. Z powodu trudnej sytuacji ekonomicznej sprzedano w latach 70. grupę cennych dzieł, m.in. prace Biegasa czy interesujący portret autorstwa J.L. Davida⁸.

Po roku 1989 nastąpiła stabilizacja funkcjonowania Biblioteki Polskiej. Niezwykle istotnym wydarzeniem było powołanie – w wyniku porozumienia między powojennym TH-L a odrodzoną PAU – Stowarzyszenia Biblioteki Polskiej w Paryżu. Powstanie tej nowej instytucji pozwoliło zakończyć wieloletni impas prawny wynikający z pretensji obu tych podmiotów do własności budynku Biblioteki i jej zbiorów. Wręcz ze stabilizowaniem się sytuacji prawnej oraz finansowej warunki przechowywania i udostępniania zbiorów bibliotecznych, rękopiśmiennych oraz artystycznych uległy znacznemu polepszeniu. W latach 2000–2004 dokonano skontrum zbiorów oraz całościowego remontu budynku, połączonego z instalacją nowoczesnych systemów przechowywania zbiorów bibliotecznych. Dokonano też reorganizacji przestrzennej powiększając ekspozycję Muzeum Adama Mickiewicza (na pierwszym piętrze) i organizując na

nowo przylegający doń Salon Chopina oraz znajdujące się na drugim piętrze Muzeum Bolesława Biegasa.

Dzisiejsze usytuowanie i aranżacja 3 muzeów w Bibliotece Polskiej są wynikiem transformacji pierwotnej koncepcji, która miała miejsce w 2010 r., w związku z 200. rocznicą urodzin Chopina. Obecnie wszystkie ekspozycje stałe mieszczą się na jednej kondygnacji, tylko sale wystaw czasowych (krótkoterminowych) znajdują się na parterze. Muzeum Mickiewicza przeniesiono do dawnej sali pracy bibliotekarki, a na jej miejscu zorganizowano przestronną salę wystaw czasowych (długoterminowych) związanych z postacią i twórczością wieszczka. Salon Chopina zmodernizowano⁹, a Muzeum Biegasa przeniesiono z 2. na 1. piętro. Muzea, do których wstępu obowiązuje wspólna opłata, otwarte są dla wszystkich zwiedzających od wtorku do piątku, od godz. 14.15 do 18.00.

Muzeum Adama Mickiewicza

Adam Mickiewicz osiadł wraz z Wielką Emigracją w Paryżu po Powstaniu Listopadowym (w którym osobiście nie brał udziału) i należał do założycieli Biblioteki Polskiej. Było więc całkiem naturalne, że jego syn, Władysław przekazał tej instytucji pamiątki po ojcu. Dziś Muzeum Adama Mickiewicza to pierwsza ekspozycja, na którą natrafia zwiedzający wchodząc po schodach Biblioteki na 1. piętro. Zajmuje średniej wielkości pomieszczenie (ok. 49 m²), w którym ustawiono plansze z tekstami w jęz. francuskim opisujące poszczególne etapy życia poety. Tekstom towarzyszą reprodukcje

map krajów, widoków miast, portretów osób związanych z poetą, wreszcie faksymilia rękopisów z bogatej kolekcji BPP. Pomiędzy nimi pojawiają się też obiekty oryginalne – dzieła sztuki, pamiątki osobiste, przedmioty codziennego użytku. Wystawa w sposób chronologiczny ukazuje życie Mickiewicza – nie tylko jako poety ale też jako wędrowca, Europejczyka, działacza politycznego. Historia zaczyna się na Litwie, opowiada o jego dzieciństwie i młodości. Następnie, prezentując wczesne wydania jego poezji, ukazuje rosnącą sławę poety jeszcze w czasie jego pobytu w Rosji. W 1829 r. Mickiewicz opuścił Cesarstwo Rosyjskie (o czym przypomina paszport pisarza) i udał się początkowo do Drezna. Pobyt tam zaowocował nie tylko napisaniem *Dziadów*, ale też spotkaniem z Goethem w Weimarze. Najwięcej miejsca poświęcono oczywiście pobytowi Mickiewicza w Paryżu: zauroczeniu ideami Towiańskiego, wykładom w College de France, redagowaniu „La Tribune des peuples”, pracy w Bibliotece Arsenалу. Przypomniano działalność rewolucyjną poety – jego zaangażowanie w wydarzenia roku 1848 czy wyprawę do Turcji, zakończoną śmiercią w 1855 roku. Nie mniej ważne „życie po życiu” pokazano wspominając: uroczystości pogrzebowe, przeniesienie ciała na Wawel oraz odsłonięcie w 1929 r. w Paryżu pomnika Mickiewicza autorstwa Emila Antoine’a Bourdelle’a.

Planszom i reprodukcjom towarzyszą dzieła oryginalne, które budują szeroki kontekst życia poety. Do najciekawszych obrazów należy *Portret Marii Szymanowskiej*, znanej w Europie pianistki i kompozytorki. Wykonany w Petersburgu przez Walentego Wańkówicza przypomina



3. Biblioteka Polska w Paryżu – Muzeum Bolesława Biegasa

3. The Polish Library in Paris – the Musée Bolesław Biegas

nie tylko niezwykłą osobowość epoki, ale także matkę przyszłej żony Mickiewicza. Pamiątką jego przyjaźni z Jean-Pierre'em Davidem d'Angersem, wybitnym rzeźbiarzem epoki, jest portret poety. Srebrny medal Maurice N. Borrela z 1845 r., ukazujący profile Mickiewicza, Jules'a Micheleta i Edgara Quineta, profesorów Collège de France, przypomina o wykładach poety w tej prestiżowej instytucji. Model pomnika polskiego wieszacza wykonany przez Bourdelle'a, wybitnego rzeźbiarza, jest nie tylko wybitnym dziełem sztuki – świadczy o pielęgnowaniu pamięci o Mickiewiczu wiele lat po jego śmierci przez polską kolonię w Paryżu.

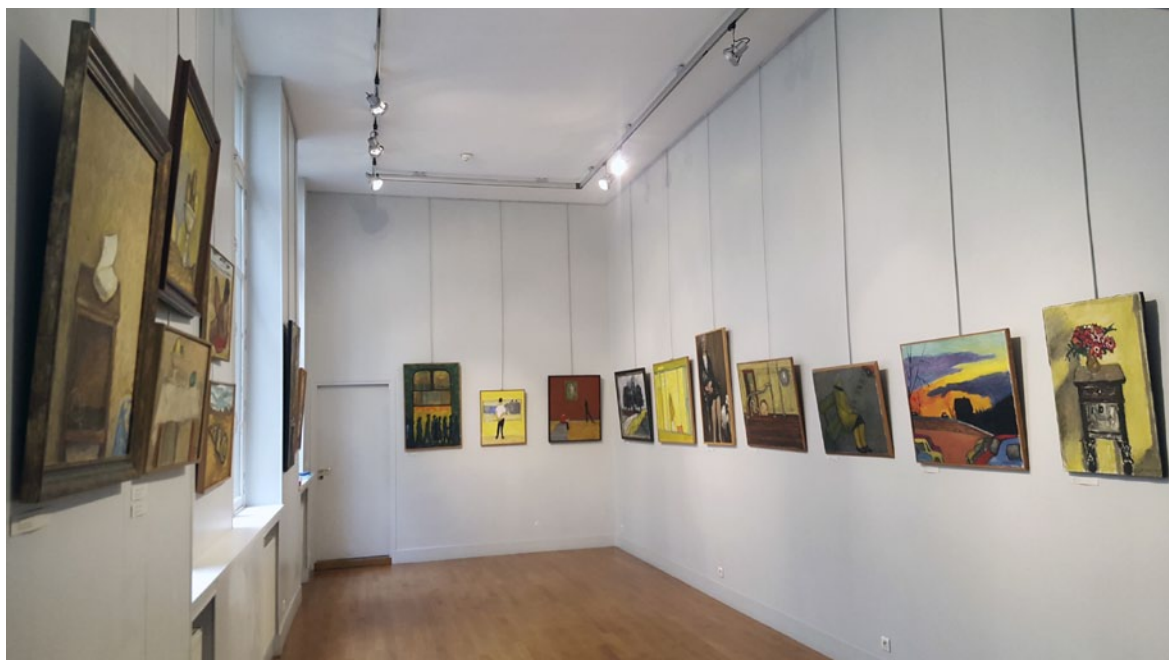
Ekspozycję stałą uzupełniają długoterminowe wystawy roczne prezentowane w przestronnej dawnej sali zebrań. Wnętrze to stanowi doskonałe tło dla ekspozycji związanych z osobą Mickiewicza lub szerzej, prezentujących XIX-wieczne zbiory BPP, wpisane na międzynarodową listę UNESCO „Pamięć świata”. W 2015 r. była to wystawa zatytułowana „Adam Mickiewicz (1798–1855), maître à penser de la nation, médecin des âmes – ses écrits et sa vie”, natomiast w roku obecnym: „Ladislas Mickiewicz (1838–1926), intellectuel parisien”.

Biblioteka Polska przygotowując ekspozycje musi uwzględniać dwie najważniejsze grupy zwiedzających – Polaków oraz Francuzów. Znalezienie spójnego programu ekspozycji dla tak odmiennej publiczności jest bardzo problematyczne. Konieczne jest połączenie perspektyw, które często są nieprzystające. O ile polska publiczność doskonale wie kim był Adam Mickiewicz, to dla pozostałych zwiedzających jest to postać nieznana. Francuzi bez większych problemów odczytują paryski kontekst, który z kolei dla Polaków bywa niejasny. Biblioteka Polska wychodzi obronną ręką z tego problemu ukazując Mickiewicza jako

Europejczyka – osobowość odnajdującą się w różnych kontekstach kulturowych i politycznych Starego Kontynentu XIX wieku. Jednak ten kompromis powoduje, że część widzów wychodzi z niedosytem spowodowanym również faktem, że ekspozycja, zaprojektowana na otwarcie Biblioteki w 2004 r., jest już przestarzała. Opracowana na początku wieku koncepcja wystawy planszowej nie odpowiada dzisiejszym przyzwyczajeniom widzów. Instytucje w Polsce w dużej mierze odrobiły lekcję nowoczesności i wyznaczyły nowe standardy ekspozycyjne w oparciu o nowe technologie. Bez względu na to, jak będziemy oceniać tzw. muzea multimedialne to one dla wielu zwiedzających są synonimem nowoczesności. Na ich tle¹⁰ ekspozycja paryska, jeszcze dekadę temu w miarę atrakcyjna, razi dziś statycznością i nie spełnia oczekiwań zwiedzających.

Salon Chopina

Z sali wystaw czasowych można przejść do Salonu Chopina. Zorganizowano go w Bibliotece tuż po II wojnie światowej, jednak przez wiele lat wyposażony był przez dość przypadkowe przedmioty z epoki. Renowacji ekspozycji dokonano w roku 2010, z okazji 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. Obecny wystrój tego najmniejszego pomieszczenia muzealnego w BPP (ok. 22 m²) nawiązuje do wyglądu salonu w paryskim mieszkaniu Chopina przy Placu Vendome. Miejsce to jest znane każdemu wielbicielowi kompozytora, ponieważ to właśnie tu zmarł on 17 października 1849 roku. W oparciu o akwarelę Teofila Kwiatkowskiego – artysty zaprzyjaźnionego z Chopinem, która ukazuje wnętrze tego mieszkania – odtworzono wykładzinę i tapety, a także zakupiono i wstawiono kominek z epoki. Ekspozycja obejmuje



4. Biblioteka Polska w Paryżu – sala wystaw czasowych podczas ekspozycji „Józef Czapski 1896–1993. Peintures” (6.04–13.05.2016)

4. The Polish Library in Paris – temporary exhibition room during the “Józef Czapski 1896–1993. Peintures” Exhibition (6 April–13 May 2016)

(Wszystkie fot. SHLP/BPP)

pamiętki po kompozytorze, jego portrety, wizerunki jemu współczesnych oraz przedmioty z epoki budujące atmosferę paryskiego wnętrza ok. poł. XIX wieku. Do najważniejszych eksponatów należy fotel Chopina oraz fortepian z 1845 r. firmy Pleyel, którą kompozytor wysoko ceniał. Duża część obiektów prezentowana jest w przezroczystych gablotach, dzięki czemu ta niewielka przestrzeń wystawiennicza robi wrażenie przestronniejszej.

Salon Chopina to skromne, lecz bardzo ciekawe muzeum. Jego koncepcję zbudowano na dwóch założeniach – odtworzenia charakteru wnętrza mieszkalnego i prezentacji pamiątek po kompozytorze. W związku z tym ekspozycja odwołuje się przede wszystkim do emocji widza, proponując mu przeniesienie się w wyobraźni do czasów kompozytora. Trudno odmówić tej koncepcji słuszności, biorąc pod uwagę m.in. profil zbiorów Biblioteki Polskiej, w tym chopinianów¹¹ – gromadzone w czasach niewoli narodowej, pod wpływem idei romantycznych, miały na celu przede wszystkim „pokrępienie serc”. Z powodu ograniczeń związanych ze szczupłością miejsca widz może wyjść z wystawy z uczuciem niedosytu, ale kontakt z przedmiotami należącymi do Chopina daje możliwość wyjątkowych przeżyć. Autor niniejszego tekstu pracując w Bibliotece Polskiej miał okazję widzieć bardzo wzruszające reakcje zwiedzających.

Muzeum Bolesława Biegasa

Trzecim muzeum działającym w strukturze Biblioteki Polskiej jest Musée Biegas. Podstawą jego otwarcia w 1994 r. był zapis testamentowy Bolesława Biegasa (1877–1954), który całą swą spuściznę (obrazy, rysunki a także rękopisy: korespondencję, prace literackie oraz fotografie) zapisał Towarzystwu Historyczno-Literackiemu. Ekspozycję zaaranżowano w pomieszczeniu o powierzchni ok. 32 m², w pobliżu windy. Znajdują się na niej reprezentacyjne dzieła różnych okresów twórczości – przede wszystkim rzeźby, zarówno symbolistyczne, które przyniosły Biegasowi sławę w Paryżu, jak i znakomite portrety utrzymane w konwencji realistycznej, ukazujące krąg znajomych i przyjaciół artysty (m.in. wizerunek Olgi Boznańskiej). Na ścianach wiszą obrazy z okresu symbolistycznego oraz „sferycznego”¹². Nie jest to jednak muzeum jednego artysty. Dziełom Biegasa towarzyszą prace polskich twórców współczesnych Biegasowi, m.in. G. Gwozdeckiego, O. Boznańskiej, J. Rubczaka, S. Lipskiej, W. Terlikowskiego, J.W. Zawadowskiego. Dzięki temu zwiedzający mają okazję poznać całkiem szeroką panoramę artystycznej kolonii polskiej działającej we Francji od okresu międzywojennego do ok. 1960 r., w tym prace artystów nieco w Polsce zapomnianych¹³. Uzupełnieniem ekspozycji są meble pochodzące z atelier Biegasa, które – podobnie jak przedmioty w Salonie Chopina – pozwalają zwiedzającemu „podejrzeć” życie codzienne artysty i przenieść się w realny świat, w którym żył i tworzył.

Tu także poważnym ograniczeniem jest niewielka przestrzeń ekspozycyjna. Z tego powodu, aby pełniej udostępnić kolekcję Biblioteki Polskiej, co pewien czas zmieniane są prezentowane dzieła (dotyczy to głównie obrazów). Nowe zestawienia obrazów ujawniają nieznanie wcześniej relacje między artystami lub ich dziełami. Nieoficjalnym uzupełnieniem tych prezentacji są dzieła wystawiane w korytarzach, na klatce schodowej (np.: *Portret Artura Rubinsteina* rzeźbiony przez S. Lipską), w czytelnikach, a także rzeźby zdobiące dziedziniec (prace E. Wittiga, P. Jocza, M. Papy-Rostkowskiej).

W kontekście działalności tego muzeum nie sposób nie omówić wystaw czasowych poświęconych sztuce. Program wygląda imponująco, jak na tak niewielką instytucję – co roku prezentowanych jest ok. 7–10 wystaw trwających po kilka tygodni. Rzucają one światło i przybliżają różne aspekty polskiej kultury wizualnej, przypominając artystów ważnych i znanych, albo odkrywając twórców zapomnianych. Najczęściej są to plastycy pochodzenia polskiego lub związani w różny sposób z Polską. Wystawy te bazują najczęściej na zbiorach własnych Biblioteki, ale pozwalają także zobaczyć dzieła z kolekcji prywatnych lub innych instytucji publicznych, polskich i francuskich. Biblioteka Polska dysponuje dwoma pomieszczeniami na parterze o powierzchni ok. 34 i 47 m² – w obu eksponowane są na stałe dzieła, które trudno przenieść (marmurowe popiersie Andrzeja Mniszcha w jednej sali i monumentalny pastel Wyczółkowskiego w drugiej). Wielkość sal uniemożliwia organizację bardzo dużych wystaw – w większym pomieszczeniu można eksponować jedynie ok. 20–30 dzieł średniej wielkości. Usytuowanie przestrzeni wystawienniczych na parterze, z jednej strony pozwala na organiczne włączenie wystaw w program koncertów i konferencji (organizowanych w trzecim pomieszczeniu na parterze, tzw. audytorium), z drugiej – odrywa je niestety od bezpośredniego sąsiedztwa muzeów.

Od obchodów 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina zwiększyła się liczba wystaw w ciągu roku. W latach 2010 i 2011 Biblioteka Polska zorganizowała po 5 ekspozycji, w roku 2012 było ich już – 8, w latach 2013 i 2014 – 9, a na rok 2016 zaplanowano aż 10 ekspozycji. Wystawy w Bibliotece mają rozmaity charakter. Oprócz artystycznych (i wystawy rocznej) Biblioteka proponuje co roku kilka ekspozycji historycznych prezentujących rękopisy, dokumenty, książki. Przegląd tematów pozwala zauważyć, że wystawy w Bibliotece Polskiej, mimo skromnych często rozmiarów, są wydarzeniami o istotnej randze. W 2010 r. były to głównie wystawy związane z osobą Fryderyka Chopina (m.in. prezentacja akwarel Teofila Kwiatkowskiego). W roku następnym przypomniano m.in. różnorodną i ciekawą twórczość Sary Lipskiej, świetnej rzeźbiarki, partnerki Ksawerego Dunikowskiego. Kilka miesięcy później wystawę poświęcono Marii Szymanowskiej, kompozytorce i pianistce początku XIX wieku. Trudno nie odnieść wrażenia, że Biblioteka Polska stawia sobie za cel odkrywanie artystów mniej lub bardziej zapomnianych. W roku 2012 eksponując zbiory prywatne pokazano malarstwo Włodzimierza Terlikowskiego. Rok później, we współpracy z Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy zaprezentowano graficzną twórczość Karola Mondrała¹⁴. Paryska wystawa Michała Płońskiego w 2016 r. była pierwszą od wielu lat monograficzną prezentacją prac tego artysty. Tegoroczne wystawy Franciszka Blacka i Georges’a van Hardta mają za zadanie wydobyć z zapomnienia tych polskich artystów, tworzących przez długi czas we Francji.

Niektóre wystawy artystyczne pozwalają widzom zobaczyć mało znane, często nieeksponowane i niepublikowane wcześniej dzieła. Tak było na wspomnianej ekspozycji obrazów Terlikowskiego, a także na wystawie dzieł Olgi Boznańskiej (październik 2015), odbywającej się w cieniu cieszącej się popularnością publiczności ekspozycji w Muzeum Narodowym w Krakowie. Pozwala to zauważyć, że pomimo ograniczonych możliwości lokalowych i finansowych program wystawienniczy Biblioteki Polskiej jest bardzo ambitny zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym.

Wystawy czasowe mają też swoje słabsze strony. Pierwsza wiąże się ze skromnością lub całkowitym brakiem katalogów. Drugim mankamentem wystaw w Bibliotece Polskiej jest krótki czas ich trwania – od 2 do 5 tygodni (większość trwa od 3 do 4 tygodni). W związku z tym badacze i widzowie z Polski często nie mają możliwości ich zobaczenia, trudno jest bowiem znaleźć czas kilka razy w ciągu roku, w środku tygodnia (w weekendy Biblioteka nie pracuje), aby pojechać do Paryża w celu obejrzenia wystawy. Te dwa fakty powodują, że ciekawe, niekiedy bardzo ważne dla polskiej historii sztuki ekspozycje przemijają bez większego echa.

Przedstawiony obraz koncentrował się głównie na pozytywnym aspekcie funkcjonowania Muzeum Biegasa (i całości Kolekcji Artystycznych). Na co dzień również ten dział Biblioteki Polskiej musi zmagać się z licznymi problemami. Przede wszystkim, co podkreślano już w tym tekście kilkakrotnie, poważnym ograniczeniem jest mała powierzchnia wystawiennicza. W związku z tym możliwe jest pokazanie zaledwie ułamka bogatych kolekcji Biblioteki Polskiej. Problem niewielkiej przestrzeni dotyka także magazynowania zbiorów, liczących kilkadziesiąt tysięcy obiektów. Magazyny już w tej chwili osiągają granice pojemności stawiając pod znakiem zapytania możliwość dalszego rozwoju kolekcji. Mimo że powiększanie zbiorów następuje wskutek darów, a zatem dość przypadkowo, nie należy sądzić, że nie będą się one rozrastać. Ścisłe powiązanie Biblioteki Polskiej z Towarzystwem Historyczno-Literackim skutkuje dość częstymi przekazami od jego członków, niekiedy bardzo cennymi. Przykładem dużego i wartościowego artystycznie daru jest zbiór kilkudziesięciu dzieł ofiarowanych w 2013 r. przez Andrzeja Niewęglowskiego. W skład przekazu weszły m.in. prace J.P. Norblina, J. Matejki, S. Noakowskiego¹⁵. Zbiory Biblioteki powiększają się również przy okazji wystaw czasowych¹⁶.

Jednym z najważniejszych problemów dotyczących zbiorów artystyczne (również rękopiśmienne) Biblioteki Polskiej są kwestie konserwatorskie. Przy braku własnej stałej pracowni działania konserwatorskie prowadzone są w sposób mało konsekwentny. Nie oznacza to jednak, że ten aspekt aktywności muzealnej jest przeoczony. Od początku XXI w. zabiegom konserwatorskim poddano kilka większych zespołów eksponatów. Odbывało się to we współpracy z francuskimi i polskimi instytucjami (np. z Institut National du Patrimoine, Biblioteką Narodową w Warszawie, Muzeum Narodowym w Gdańsku, Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie), które finansowały działania. Konserwacje z własnych, ograniczonych środków są sporadyczne.

Zabiegom poddawane są dzieła najcenniejsze lub najbardziej potrzebujące, nie jest to jednak niestety zaplanowana na wiele lat polityka.

Innym problematycznym zagadnieniem jest utrudniony dostęp do części zbiorów. Jeden z magazynów jest skomunikowany w taki sposób z salami muzealnymi, że transport większych i cięższych obiektów następuje wielu problemów. Brak powierzchni przekłada się też na trudne kompromisy konserwatorskie, i tak duża część prac na papierze (zwłaszcza ryciny i plakaty) przechowywana jest bez ochronnych podkładek czy *passe-partouts*, niekiedy w rulonach. Nie jest to wynikiem braku profesjonalizmu, ale faktu, że na właściwe ich składowanie nie ma fizycznie miejsca. Podobnie zresztą bardzo skromna jest powierzchnia przeznaczona do codziennej pracy muzealnej. Jednym ze skutków pogorszenia się sytuacji finansowej jest ograniczenie profesjonalnego personelu do jednej osoby (wspomaganej wolontariuszami i stażystami). Dzięki zaangażowaniu kustoszki Kolekcji Artystycznych dr Anny Czarnockiej, dział ten funkcjonuje bardzo sprawnie. Do jego zadań należy bowiem nie tylko organizacja (lub współorganizacja) wystaw, ale też zarządzanie wypożyczeniami, udostępnianie zbiorów, administrowanie kolekcją, uzupełnianie dokumentacji naukowej.

Dzięki trzem muzeom różnorodne zbiory Biblioteki Polskiej w Paryżu dokumentujące życie polskiej emigracji we Francji dostępne są szerokiej publiczności. Widzowie mają okazję poznać działalność polityczną, pisarską, muzyczną, plastyczną Polaków żyjących w XIX i XX w. poza krajem. Wystawom stałym towarzyszy bogaty program kulturalny, oferujący ekspozycje czasowe, koncerty, wykłady, konferencje naukowe, w tym historyczne i historyczno-artystyczne, niekiedy o randze międzynarodowej¹⁷. Tak szeroka oferta wynika z chęci dostosowania się Biblioteki do wymagań i oczekiwań paryskiego widza. Uwzględniony jest również odbiorca polski, zarówno mieszkający we Francji, jak i przyjeżdżający tu na krótsze okresy.

Częstotliwość i jakość ekspozycji pozwala zaliczyć Bibliotekę Polską do ważnych instytucji wystawienniczych w kontekście krajowym, a także paryskim. Skupienie się na artystach tworzących pomiędzy różnymi krajami, najczęściej polsko-francuskich, buduje mosty między narodami. Ta działalność jest ważna szczególnie dziś, gdy waży się przyszłość Europy. Biblioteka Polska, dostępna dla publiczności w samym sercu Paryża, przypomina niezmiennie o polskim wkładzie w dzieje kultury europejskiej.

Streszczenie: Biblioteka Polska w Paryżu to instytucja o wspaniałej tradycji. Założona w pierwszych latach Wielkiej Emigracji od ponad 150 lat ochrania skarby polskiego dziedzictwa historycznego i kulturalnego. W 1903 r. w budynku Biblioteki zostało założone Muzeum Adama Mickiewicza, jest to więc też instytucja muzealna. Dziś funkcjonuje w niej

także tzw. Salon Chopina gromadzący pamiątki po wybitnym kompozytorze oraz Muzeum Bolesława Biegasa, propagujące sztukę polskich artystów działających w Paryżu w XIX i XX wieku. Tekst analizuje funkcjonowanie tych trzech instytucji, wskazując na ich atuty oraz problemy, z jakimi muszą się zmagać.

Słowa kluczowe: Biblioteka Polska w Paryżu, Fryderyk Chopin, Bolesław Biegas, Adam Mickiewicz, muzeum, polskie dziedzictwo historyczne.

Przypisy

- ¹ Autor niniejszego tekstu miał okazję pracować w dziale kolekcji artystycznych Biblioteki Polskiej w latach 2006-2007 oraz 2008-2009, od 2014 współpracuje przy projekcie NPRH *Opracowanie naukowe zbiorów artystycznych Biblioteki Polskiej*. Niniejszy tekst jest wynikiem doświadczeń i obserwacji zebranych przy okazji realizacji wspomnianych zadań oraz w trakcie innych wizyt w Bibliotece Polskiej. Za wszelką pomoc dziękuję dr Annie Czarnockiej, kustoszce zbiorów artystycznych Biblioteki Polskiej w Paryżu.
- ² A. Wagner, *By chronić i zdobić. O oprawach, supereklibrisach i ekslibrisach w Bibliotece Polskiej w Paryżu*, Toruń 2014.
- ³ Pod względem formalno-prawnym budynki i kolekcje są własnością Stowarzyszenia Biblioteki Polskiej w Paryżu, które zostało powołane do życia przez Towarzystwo Historyczno-Literackie i Polską Akademię Umiejętności. Por.: K.P. Lubicz-Zaleski, *Towarzystwo Historyczno Literackie i Biblioteka Polska w Paryżu, w: Towarzystwo Historyczno-Literackie. Biblioteka Polska w Paryżu. Zarys historii i prezentacja zbiorów*, Paryż-Warszawa 2014, s. 11-13.
- ⁴ Najważniejsze opracowania to: *Skarby kultury polskiej ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu*, Warszawa 2004; A. Czarnocka, M.M. Grąbczewska, *Malarstwo polskie w zbiorach BPP*, Paryż 2011; *Towarzystwo Historyczno-Literackie. Biblioteka Polska w Paryżu. Zarys historii i prezentacja zbiorów*, Paryż-Warszawa 2014.
- ⁵ Historia Biblioteki Polskiej została opisana pokrótce m.in. w: K.P. Lubicz-Zaleski, *Towarzystwo Historyczno Literackie...*, s. 9-16. Bardziej szczegółowe opracowania to m.in.: J. Pezda, *Historia Biblioteki Polskiej w Paryżu w latach 1838-1893*, Kraków 2013; F. Pułaski, *Biblioteka Polska w Paryżu w latach 1893-1948*, Paryż 1948.
- ⁶ Zbiór graficzny przekazany do Krakowa stał się podstawą Gabinetu Rycin Biblioteki Naukowej PAU.
- ⁷ A. Niewęglowski, *Salon Chopina*, „Cenne, Bezcenne / Utracone” 2011, nr 2(67), s. 14.
- ⁸ Portret wzmiankowany jako własność TH-L w: A. Ryszkiewicz, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J. L. Davida*, Warszawa 1967, s. 63-65.
- ⁹ A. Niewęglowski, *Salon...*, s. 14-15.
- ¹⁰ Niedawno otwarte Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu dzięki użyciu nowoczesnych technologii zapewne łatwiej dotrze do młodszych odbiorców.
- ¹¹ Por.: M.M. Grąbczewska, *Chopin. Przewodnik po zbiorach Towarzystwa Historyczno-Literackiego/ Biblioteki Polskiej w Paryżu*, Paryż 2010.
- ¹² por. X. Deryng, *Boleslas Biegas. Sculptures-Peintures*, kat. wyst., Paris 1992; X. Deryng, *Bolesław Biegas*, PTHL-BPP – Artgaleria, Paryż-Warszawa 2011.
- ¹³ W ostatnich latach niektórzy z tych artystów doczekali się wystaw monograficznych, np.: W. Terlikowski (Salon Wystawowy Marchand, Desa-Unicum, Warszawa 2008), Sara Lipska („W cieniu mistrza”, Muzeum Rzeźby im. Xaverego Dunikowskiego, Warszawa, 19.08-4.11.2012). W 2014 r. Muzeum Historyczne w Sanoku opublikowało monografię J.W. Zawadowskiego (Charles Gourdin, *Zawado*, Sanok 2014).
- ¹⁴ Wystawie towarzyszył katalog wydany przez bydgoskie muzeum, będący pełnym opracowaniem *oeuvre* rytonicznego artysty: B. Chojnacka, *Karol Mondral (1880-1957). Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, Bydgoszcz 2012.
- ¹⁵ „Cabinet d’un amateur. Dons d’Andrzej Niewęglowski”, Paryż 2013.
- ¹⁶ Wystawa rzeźb Beaty Czapskiej w 2009 r. zaowocowała darem kilku prac od artystki, z kolei przy okazji ekspozycji prac Marii Papy-Rostkowskiej w 2015 r. rodzina artystki ofiarowała jedną rzeźbę.
- ¹⁷ W 2015 i 2016 r. zorganizowano m.in. konferencje dotyczące polskiego kolekcjonerstwa na obczyźnie, a ważnym wydarzeniem w bieżącym roku była sesja *La représentation sculpturale du pouvoir royal en France et son rayonnement en Europe à l’époque moderne*, która odbyła się w dniach 17-18 marca. Pełny program konferencji dostępny jest na stronie internetowej Biblioteki Polskiej.

dr Paweł Ignaczak

Absolwent historii sztuki na UAM w Poznaniu, gdzie również obronił doktorat; (2003–2015) pracował w Gabinetcie Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu, (2006–2007) i (2008–2009) był opiekunem kolekcji graficznej Biblioteki Polskiej w Paryżu; od 2015 wykłada na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną ASP i pracuje w Muzeum Warszawy; członek Rady Muzeum Łazienki Królewskie; e-mail: pawel.ignaczak@cybis.asp.waw.pl

Word count: 2 570; **Tables:** -; **Figures:** 4; **References:** 17

Received: 06.2016; **Reviewed:** 07.2016; **Accepted:** 07.2016; **Published:** 09.2016

DOI: 10.5604/04641086.1218150

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Ignaczak P.; MUZEA W BIBLIOTECE POLSKIEJ W PARYŻU. *Muz.*, 2016(57): 192-199

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

MUZEALNICTWO MORSKIE I OCHRONA ZABYTKÓW W CHINACH

MARITIME MUSEUMS AND MONUMENTS' PROTECTION IN CHINA

Robert Domżał

Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku

Abstract: The article presents the latest tendencies in museology in China, with emphasis placed on institutions dealing with maritime cultural heritage. The author discusses various forms of communication and narration in museums, and mentions the issue of the so-called virtual and interactive exhibition forms. He presents the so-called Cultural Revolution in China in the 1950s against its historical background, when priceless architectural monuments and works of art were destroyed. Later in the article the author focuses on the protection of maritime heritage and highlights the role of shipwrecks. The latter are devoted a lot of space and the author presents the potential which is hidden at the bottom of the South China Sea.

Brought wrecks undergo conservation treatment and are again exhibited in newly-built museums. Exhibitions are at a very high level and technical solutions used, in terms of methods of exploring and exhibiting, attract experts from all over the world. Not all of the institutions built in China in the 21st century may boast rich monument collections. The majority of museums resemble rather science parks and experimental centres where new technologies prevail and interactive exhibitions have nothing to do with traditional museums with exhibits. It is this lack of original monuments that is a distinctive feature of Chinese museums. The state is trying to fill those gaps with archaeological artefacts gained from land and underwater excavations.

Keywords: maritime museology, China, historic monument protection, archaeology.

Wirtualne czy realne?

Formy przekazu w muzeach od kilku dekad podlegają ciągłej ewolucji. Zadając 20 lat temu pytanie, czy może istnieć muzeum bez zabytków, odpowiedź byłaby jednoznaczna. Nie ma muzeum bez oryginalnych eksponatów, zabytek to „esencja” i treść muzeum. Podobnie w kwestii tzw. wirtualnego muzeum. „Wirtualny” może być portal, baza danych z zabytkami, ale czy muzeum? To przecież nic innego niż rodzaj strony internetowej, portalu, który można odwiedzić i obejrzeć na monitorze wykreowane różne wirtualnie byty.

Obecnie nikogo już nie dziwi termin „wirtualne muzeum”. Pojęcia: wizualizacja, digitalizacja, modelowanie 3D, rzeczywistość rozszerzona, urządzenia typu Oculus przenoszące nas do takiej właśnie rozszerzonej rzeczywistości – wszystkie one wkrały się do naszego języka w ostatnich latach i na stale w nim zadomowiły. Dla muzealników nie ulega wątpliwości, że wszystkie „wirtualne byty” (zdigitalizowane muzealia) powinny być komplementarne z rzeczywistymi, istniejącymi realnie zabytkami. Czy jednak wszyscy chcą zobaczyć oryginały i obcować z nimi? Czego oczekuje młodzież



1. Urządzenie Oculus przenoszące widza do tzw. rozszerzonej rzeczywistości – jedno z pierwszych urządzeń tego typu w Polsce zastosowano na wystawie czasowej pt. „Statki nasza pasja” przygotowanej przez Holding Remontowa z Gdańska

1. Oculus device which transfers the viewer into the so-called augmented reality – in Poland one of the first devices of this kind was used during a temporary exhibition entitled “Ships – our passion” organised by the Remontowa Holding in Gdańsk

surfująca w sieci, nieczytająca książek tylko zamieszczone w internecie pliki PDF lub słuchająca chętnie audiobooków? Może muzeum przyszłości będzie w większej mierze wirtualne niż realne, jak ogromna część naszych muzealnych kolekcji, których wersje cyfrowe rok po roku w tejsze sieci zamieszczamy. Zapewne na ten temat powstają już poważne opracowania naukowe¹.

Dwa lata temu do Zarządu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Morskich (International Congress of Maritime Museums – ICMM) wpłynęło podanie o przyjęcie do Stowarzyszenia wirtualnego muzeum morskiego z Finlandii. W tym przypadku „wirtualne” oznaczało całkowicie osadzone w internecie, bez jakichkolwiek realnie posiadanych zabytków. Pikanterii temu wnioskowi dodał fakt, że grupa osób stojąca za tą inicjatywą toczyła z rządem fińskim i Biurem Ochrony Zabytków w Helsinkach spór sądowy o prawa do realnych zabytków pochodzących z XVIII-wiecznego wraku statku *Vrouw Maria*, który zatonął na Morzu Bałtyckim wypełniony dziełami sztuki i kosztownościami wiezionymi dla carycy Katarzyny I. Zabytków, które w większości leżą wciąż na dnie morza! Nie mogąc uzyskać zgody na przejęcie ładunku, odkrywcy wraku postanowili stworzyć wirtualne muzeum w internecie prezentujące „skarby” z tego unikatowego stanowiska archeologicznego.

Zarząd ICMM nie zgodził się złamać żelaznej zasady przyjmowania w grono członków tylko tych muzeów, które posiadają realne, rzeczywiste zbytki. Wniosek więc odrzucono.

Refleksje te są wstępem do omówienia ciekawego zjawiska tworzenia wystaw i budowy nowych muzeów w Chińskiej Republice Ludowej (potocznie Chinach) – kraju, w którym moglibyśmy się spodziewać ogromnej liczby muzealiów i artefaktów związanych z jego wielowiekową, przebogatą kulturą. Rzeczpospolita Polska stała się po II wojnie światowej Polską Republiką Ludową, krajem rządonym przez „lud” utożsamiany z klasą robotniczą. Nasza kultura jednak przetrwała ten trudny okres. Koszty, które zapłaciliśmy były ogromne, ale tożsamość narodowa, zabytki, muzea przetrwały. Ba, nawet zakładano w tym czasie nowe muzea, do których m.in. należy placówka, w której na co dzień pracuję. Losy kultury i muzealnictwa w Chinach potoczyły się jednak w latach 70. XX w. diametralnie inaczej niż w Polsce.

Rewolucja kulturalna

W połowie lat 50. XX w. Mao Zedong rozpropagował własną koncepcję systemu komunistycznego, odmienną od sowieckiego, zwaną potem maoizmem. Ustrój miał być oparty,

nie jak w Związku Radzieckim na warstwie robotniczej, która w Chinach nie była wystarczająco wykształcona i liczna, a na dominujących w kraju chłopach. Chiny były wielkim krajem agrarnym. Mao postanowił zindustrializować państwo. Sądził, że mobilizując miliony słabo wykwalifikowanych rąk, uda się przeobrazić kraj. Niestety doprowadziło to do wielkiego kryzysu i klęski głodu. Przeciwnicy próbowali odsunąć Mao na boczny tor, ale przywódca postanowił rozprawić się z nimi za pomocą lojalnej mu armii. Ogłosił także tzw. Rewolucję Kulturalną, która miała stworzyć nowy model państwa, zupełnie nowej demokracji oraz nowej kultury. Zaczęło się w maju 1966 r. od czystek i rewolty na uczelniach. Młodzi studenci i robotnicy zaczęli organizować się w oddziały czerwonogwardzistów ślepo oddanych wodzowi. Miliony młodych członków Czerwonej Gwardii rozpoczęło bunt i zwalczanie starych idei, kultury, zwyczajów, zabytków. Kraj pogrążył się w rewolucyjnym chaosie. Niszczono „burżuazyjną” architekturę, zabytki, świątynie, muzea. Nie oszczędzono nawet wielkiego chińskiego muru, z którego rozkradziono miliony cegieł. Prześladowano naukowców i artystów. Można powiedzieć, że w przeciągu około 10 lat zniszczono przebogata i wyjątkową chińską kulturę. Kraj stanął na skraju wojny domowej. Mao zmarł, ale skutki jego działań w sferze kultury odczuwalne były w Chinach jeszcze przez wiele lat. Mimo traumatycznych przeżyć Chińczyków za rządów przywódcy Mao, nie brakuje wciąż miejsc, gdzie czczony jest on na równi z Buddą. Istnieje wiele kaplic i świątyń, w których tęskniący za komunami ludowymi wieśniacy umieszczają zdjęcie „Wielkiego Sternika” obok innych bóstw. Ostatnio w prowincji Gansu wzniesiono nawet jego kilkumetrowy posąg.

Kiedy Partia Komunistyczna przejęła kontrolę nad krajem w 1949 r. w Chinach było tylko 25 muzeów. Wiele z nich zniszczono podczas rewolucji. Trzeba jednak dodać, że udostępnianie zbiorów dla publiczności nigdy nie było chińską tradycją. Najcenniejsze zbiory sztuki i kosztowności trzymano z dala od oczu obywateli, w Pałacu Letnim niedaleko od tzw. Zakazanego Miasta w Pekinie. Od czasu reform rozpoczętych po 1978 r. liczba nowych muzeów rośnie lawinowo. Stolica każdej prowincji pragnie wznieść nowy gmach, nawet jeśli w środku nie będzie jeszcze zbyt wiele do pokazania. W przyjętej przez rząd w 2009 r. pięcioletniej strategii rozwoju kulturę podniesiono do rangi „przemysłu strategicznego”. Ma być ona „duszą narodu” i przynosić co najmniej 5% krajowego PKB².

Boom na budowę nowych muzeów w Chinach zaczął się ok. roku 2000, w którym istniało w tym kraju 1198 muzeów. W ciągu kolejnych 12 lat liczba ta się prawie potroiła. Powodów jest kilka, między innymi chęć symbolicznego podkreślenia historii kraju i podniesienia dumy narodowej. Wielomilionowe inwestycje będące często perełkami architektonicznymi na światową skalę, chętnie wspierane są przez rząd. Jak zauważyła w ostatnim, 56. numerze „Muzealnictwa” Andrzej Rottermund, w ostatnich dekadach nie istniał w tym kraju zwyczaj odwiedzania muzeów. Placówki te mogą więc mieć wkrótce problemy z frekwencją³. Nie należy się jednak obawiać ich niedofinansowania, jeśli rząd będzie je wciąż hojnie wspierał i rozwinął różne formy działalności komercyjnej. Ta ostatnia wychodzi im często lepiej niż wielu muzeom europejskim. Czas pokaże na ile chińskie placówki, na wzór zachodnich, staną się

narzędziem „miękkiej polityki” państwa i ambasadorem kulturalnym kraju.

Rozproszone zabytki

W tym kontekście zwrócić należy uwagę na materialne dziedzictwo Chin rozsiane po świecie. Część bezcennych kolekcji została nielegalnie przewieziona do Europy i Stanów Zjednoczonych i do dzisiaj jest przedmiotem handlu. W 2015 r. głośna była historia skradzionej w 1995 r. z małej świątyni we wsi Yangchun w prowincji Fujian (południowo-wschodnie Chiny) znumifikowanej postaci buddyjskiego mnicha. Ten dekorowany złotem niecodzienny zabytek liczy sobie około 1000 lat. W marcu obiekt pojawił się na wystawie w węgierskim Muzeum Historii Naturalnej w Budapeszcie. W czasie przeprowadzonego śledztwa trudno było odtworzyć historię kradzieży. Obiekt należy do prywatnego kolekcjonera z Holandii, który nabył go w 1995 r. od innego kolekcjonera, który z kolei otrzymał go od marszanda w Hong Kongu.

Przy dobrej woli stron i wsparciu mediów udaje się czasem odzyskać zrabowane dzieła sztuki. W znanym domu aukcyjnym Christie`s wystawiono na sprzedaż dwie chińskie zabytkowe głowy z brązu o wartości około 38 mln dolarów⁴. By nie stracić twarzy i klientów w Chinach, gdzie Christie`s otworzył właśnie pierwszy w tym kraju zachodni licencjonowany dom aukcyjny, właściciele firmy odkupili w 2013 r. eksponaty i przekazali je Chińskiemu Muzeum Narodowemu⁵.

Morskie dziedzictwo kulturowe

17. Kongres Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Morskich (dalej Kongres), który odbył się w listopadzie 2015 r. w chińskich miastach Hong Kong oraz Makau, był okazją do przyjrzenia się azjatyckiej recepcji na odzyskanie utraconej tożsamości narodowej, odbudowę muzeów i politykę ochrony zabytków. Organizatorami Kongresu były dwa muzea morskie mieszczące się we wspomnianych miastach, które są obecnie centrami niezależnych okręgów administracyjnych będących pod faktycznym zwierzchnictwem Chin od 1997 roku.

W Kongresie wzięło udział około 110 osób z 22 krajów i 6 kontynentów, między innymi z Kanady, Stanów Zjednoczonych, Australii, Nowej Zelandii, Ameryki Południowej i oczywiście Europy. Generalnym tematem forum było spotkanie „Wschodu z Zachodem”, ale część referatów poświęcona była ochronie morskiego dziedzictwa kulturowego w Chinach.

Starając się przybliżyć publiczności na całym świecie starożytną żeglugę chińską, założono w ostatnim roku organizację – wzorowaną na ICMM – zrzeszającą ok. 20 chińskich muzeów morskich. Oficjalnymi jej członkami zostały już dwa muzea morskie: wspomniane prywatne muzeum w Ningbo oraz największe Chińskie Muzeum Morskie w Szanghaju. Ukazujący się w formie internetowej biuletynu chińskiej sieci muzeów morskich będzie miał specjalną kolumnę poświęconą sprawom międzynarodowym i Międzynarodowemu Stowarzyszeniu Muzeów Morskich. Dzięki temu placówki z odległych miejsc świata będą mogły lepiej się poznać, sprawniej wymieniać informacje, wystawy i prowadzić wspólne badania.



2. Model dżonki, *Lu Meimao* (Zielona Brew), przedstawia najbardziej charakterystyczne cechy dawnych dżonek miasta Ningbo, leżącego w prowincji Zhejiang w Chinach

2. Junk model, *Lu Meimao* (Green Eyebrow), depicts the most distinctive features of old junks of the Ningbo City, Zhejiang Province in China

Działania skierowane na zachowanie morskiego, w tym podwodnego, dziedzictwa kulturowego napotykają w Azji na wiele trudności. Jako przykład przywołać można losy wystawy bardzo cennych zabytków pozyskanych z wraku *Belitung* (IX w. n.e.) odkrytego u wybrzeży Indonezji⁶. Zabytki te, głównie ceramika, ale także bogata biżuteria ze srebra i złota, zostały wydobyte przez prywatną firmę eksploracyjną praktycznie bez nadzoru archeologicznego. Kolekcja w formie wędrującej ekspozycji czasowej została zaoferowana na komercyjnych warunkach wielu znanym muzeom, między innymi w 2011 r. Smithsonian Institution w Waszyngtonie oraz w 2013 r. Muzeum Morskiemu w Hong Kongu. Przeciwno właścicielowi wydobytej kolekcji toczyły się sprawy karne w sądzie indonezyjskim. Zarząd ICMM upoważnił Prezydenta Stowarzyszenia do pisemnej opinii na temat tychże zbiorów. Po konsultacjach ze środowiskiem archeologów morskich ICMM wydało negatywną rekomendację zalecając muzeom niewypożyczanie kolekcji, która została pozyskana z naruszeniem przepisów UNESCO dotyczących eksploracji archeologicznych stanowisk podwodnych. Zanim opinia ta została wydana w 2013 r.

Muzeum Morskie w Hong Kongu rozpoczęło starania o pozyskanie tejże wystawy. Przekonanie zarządu muzeum i dyrekcji do zmiany decyzji zajęło wiele miesięcy i nie było łatwe. ICMM zagroziło nawet, że w razie odmowy Kongres ICMM w 2015 r. nie odbędzie się w Chinach. Na szczęście w porę wypracowano kompromis i muzeum w Hong Kongu nie przyjęło tej kontrowersyjnej wystawy. Ten i inny przypadek działań komercyjnej firmy eksploracyjnej wydobywającej zabytki ze słynnego *Titanica* spowodowały, że w 2014 r. Zarząd ICMM reaktywował zawieszoną niegdyś Komisję ds. Archeologii Morskiej opiniującą przypadki powyższego typu. W jej skład wchodzi 5 specjalistów z Europy i Stanów Zjednoczonych⁷.

Opisany wyżej przypadek unikatowej kolekcji zabytków z wraku *Belitung* miał jeszcze jedną ważną dla chińskiego muzealnictwa reperkusję. Leżący na dnie Morza Jawajskiego statek zidentyfikowano jako arabski *dhau*. Jest to najstarszy tego typu statek arabski odkryty w azjatyckich wodach, co potwierdziło teorię naukowców o intensywnych morskich kontaktach handlowych w Azji. Ten fakt z kolei to jeszcze jeden dowód na istnienie tzw. Morskiego Jedwabnego Szlaku

funkcjonującego równolegle z lepiej rozpoznany szlakiem lądowym. Muzealnicy z Chin postanowili zapoznać z tym tematem europejską publiczność organizując wystawę, która miała być pokazywana w największych muzeach morskich w Europie, w tym także w Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku. Wystawa miała być niestety pozbawiona oryginalnych zabytków. Składać się na nią miały głównie modele chińskich statków handlowych (największy miał 5,5 m długości i ponad 3 m wysokości), kopie map, narzędzia szkutnicze i wizualizacje. Sam fakt przewiezienia dużej liczby, o sporych rozmiarach modeli sprawiał już pewne problemy logistyczne. Muzeum Morskie w Ningbo, które stało za tym projektem, to jedno z nowo utworzonych w Chinach muzeów o profilu morskim. Jest instytucją prywatną, założoną przez lokalnego biznesmana Pana Feijun You około 10 lat temu. Kolekcja tej placówki to budowane współcześnie modele statków z różnych epok. Są one wykonywane przez współpracujący z muzeum zespół modelarzy, którzy oferują też modele na sprzedaż innym muzeom w kraju i za granicą. Do tej pory stworzyli oni ponad 150 takich obiektów. Modele budowane są na wysokim poziomie, w oparciu o wiedzę historyczną i badania grupy naukowców zrzeszonych w Instytucie Dawnych Statków Chińskich, który związany jest z Muzeum Morskim w Ningbo i został powołany do życia przez tą samą osobę, która założyła muzeum. Bardzo pragmatyczne rozwiązanie, które w sumie pod jednym szyldem skupia różne rodzaje komercyjnej działalności: muzeum, pracownię modelarską i instytut badawczy. To duże przedsiębiorstwo, jak samo o sobie pisze w informacyjnych drukach, skupia najlepszych w Chinach specjalistów w dziedzinie

historii dawnej żeglugi i ten fakt trudno podważyć⁸. Firma za cel stawia sobie promocję idei „Morskiego Jedwabnego Szlaku”, badania nad morskim dziedzictwem kulturowym i prezentację tegoż dziedzictwa światu⁹. W Muzeum Morskim w Ningbo nie znajdziemy jednak żadnych autentycznych – w europejskim, tradycyjnym rozumieniu tego słowa – modeli historycznych i jakichkolwiek zabytków.

W szerokim ekonomicznym zakresie realizowana jest na naszych oczach idea rozwoju „Morskiego Jedwabnego Szlaku” oraz jego części lądowej. Przekłada się to na konkretne działania ekonomiczne i polityczne między Chinami a Europą, w tym Polską. W 2014 r. powstał „Funduszu Jedwabnego Szlaku” – z zarezerwowaną kwotą 40 mld USD – dla stworzenia nowej sieci połączeń gospodarczych krajów leżących bliżej lub dalej na trasie starożytnego szlaku. Co ciekawe, Polska ma być kluczowym krajem zapewniającym powodzenie tego przedsięwzięcia. To właśnie u nas mają powstać wielkie centra logistyczne, z których towary i dobra produkowane w Państwie Środka będą dystrybuowane do wszystkich pozostałych państw Europy. W ślad za kluczową rolę w regionie, pojawią się także gigantyczne pieniądze z tytułu obsługi tranzytu oraz strategiczny sojusz gospodarczy między Warszawą a Pekinem. W okolicach Łodzi zaplanowano główne centrum logistyczne. Polska ma więc pełnić rolę głównego „hubu” na zachodnim krańcu szlaku¹⁰.

Muzealnictwo morskie

Chińskie Muzeum Morskie w Szanghaju to flagowa, narodowa placówka zajmująca się historią żeglugi, handlu



3. Budynek Muzeum Morskiego w Hong Kongu – pierwotnie był to jeden z 8 terminali promowych zbudowany w 2006 r., które zastąpiły wcześniejsze generacje przystani promu istniejące w tym miejscu od 1890 r.; większość z tych terminali wciąż służy celom żeglugowym

3. Maritime Museum building in Hong Kong – initially one of 8 ferry terminals built in 2006 which replaced earlier generations of ferry harbours which had existed there from 1890; the majority of those terminals serve shipping objectives

morskiego, budową statków i innymi działaniami pokrewnymi. Jest to instytucja państwowa. Imponujący niezwykle architekturą przypominającą dwa abstrakcyjne żagle budynek otwarto hucznie w 2010 roku. Budowa kosztowała ok. 74 mln USD. Wystawy o profilu historycznym mieszczą się na 3 piętrach o łącznej powierzchni ponad 46 000 m². Oprócz obowiązkowych dziesiątek modeli z różnych epok, replik instrumentów nawigacyjnych, opowieści o bohaterze narodowym, odkrywcy, dyplomacie i admirale Zheng He (1371–1435) ekspozycja ma także za zadanie krzewić patriotyzm pokazując przeszłość, teraźniejszość i przyszłość chińskiego przemysłu morskiego. Centralna część wystawy to ogromny model dżonki w skali 1:1, na który można wejść. Wystawę dopełnia kino 3D i różne symulatory żeglugi. Szczególnie sporo miejsca poświęcono dzie-

parterze okres starożytny i średniowieczny, oraz na pierwszym i drugim piętrze – żeglugę współczesną. Wśród wielu tematów pokazanych na powierzchni ponad 4000 m² uwagę turystów przyciąga odwieczna problematyka piractwa na Morzu Południowo Chińskim. Wystawy są profesjonalnie wykonane, estetyczne i – biorąc pod uwagę ilość informacji oraz pokazywanych muzealiów – dobrze wyważone. Wśród prezentowanych obiektów trudno doszukać się eksponatów starszych niż 50 lat. Trzeba jednak dodać, iż koncepcja wystaw i narracja bardzo dobrze oddają zamysł pomysłodawców starających się położyć nacisk na XX-wieczną żeglugę, handel morski, rozwój terminali promowych oraz typy budowanych w Hong Kongu statków. Na pierwszym piętrze muzeum mieści się duża sala konferencyjna, w której odbywała się główna część Kongresu Międzynarodowego



4. Muzeum Morskiego Jedwabnego Szlaku zbudowane zostało dla pokazania unikalnej ekspozycji wraka *Nanhai 1*; ogromne okna budynku wychodzą wprost na plażę Morza Południowochińskiego

4. Maritime Silk Route Museum was built to present a unique exhibition of the *Nanhai 1* wreck; huge windows overlook the beach of the South China Sea

ciom i interaktywnym ekspozycjom niepozwalającym młodzieży widowni na nudę.

Zupełnie innego typu jest Muzeum Morskie w Hong Kongu. Otwarto je między innymi z inicjatywy bogatych przedsiębiorstw żeglugowych, które budowały swoją potęgę w przeciągu ostatniego stulecia, kiedy regionem tym zarządzała Wielka Brytania. Placówka mieści się w kameralnym budynku przystani promowej, w obrębie najprawdopodobniej najpiękniejszego na świecie nabrzeża nazwanego „Portem Wiktorii”. Budynek ma dwa piętra a wystawy mieszczą się na trzech kondygnacjach. Na drugim piętrze usytuowana jest malownicza restauracja z ogromnym tarasem i widokiem na port. Głównym tematem ekspozycji jest historia żeglugi chińskiej podzielona na: mieszczącą się na

Stowarzyszenia Muzeów Morskich. Jedynym zgrzytem w tymże muzeum były odwiedziny w sklepie muzealnym, gdzie można zakupić oryginalne zabytki pochodzące z ... wraków statków. Jak się okazuje handel zabytkami wydobytymi z wraków statków, które zatoniły w wodach południowo-wschodniej Azji nie jest w żaden sposób kontrolowany. Wykopaliska podwodne podejmowane w Chinach, Indonezji czy na Filipinach prowadzone są przez prywatne firmy poszukiwawcze, które dostają 75% substancji zabytkowej, a tylko 25% trafia do państwa. Prywatne firmy mogą legalnie odsprzedawać zabytki na wolnym rynku. Proceder jest więc legalny, jednak nieetyczny w rozumieniu Konwencji UNESCO o Ochronie Podwodnego Dziedzictwa Kulturowego z 2001 r. oraz kodeksu etycznego ICOM¹¹. W związku z zaistniałą

sytuacją Zarząd ICMM przygotowuje specjalną notę na temat konieczności stosowania przez muzea morskie międzynarodowych standardów w zakresie obrotu zabytkami pozyskanymi z archeologicznych badań podwodnych. Specjalny Komitet ds. Archeologii Morskiej przy ICMM ma opracować dokument, w którym wskazana zostanie szczególna rola muzeów morskich, jako depozytariuszy tego typu dziedzictwa kulturowego. Niestety we wspomnianej konwencji UNESCO z 2001 r. rola muzeów morskich jest praktycznie niezauważona i poza jednym przypadkiem, wręcz pominięta.

Właśnie kwestia archeologii morskiej jest obecnie w Chinach bardzo gorącym tematem. Próbując nadrobić wieloletnie zapóźnienia w dziedzinie kultury, oraz pozyskać oryginalne zabytki, prowadzi się bardzo dużo różnego rodzaju wykopaliisk archeologicznych. Wśród nich wymienić można światowego formatu badania wraka *Nanhai nr 1* znalezionej w zachodniej części ujścia Rzeki Perłowej (Zhu Jiang), będącego początkiem „Morskiego Jedwabnego Szlaku”¹². Statek – eksponowany w specjalnie zbudowanym muzeum – zatonął w czasie rządów dynastii Song 1127–1279 n.e. Odkryto go przez przypadek w 1987 r. podczas angielsko-chińskiej ekspedycji szukającej innego wraka holenderskiego statku Kompanii Wschodnio-Indyjskiej. Obiekt jest wyjątkowo dobrze zachowany. Uważa się, że na jego pokładzie znajdowało się od 60 000 do 80 000 cennych zabytków, zwłaszcza ceramiki. Po wstępnych badaniach archeologicznych

zdecydowano się na niebywałą metodę wydobycia zabytku w całości. Podniesiono go we wkopanym w dno stalowym kontenerze, który został umieszczony pod wrakiem. Pojemnik został zamknięty od dołu i całość podniesiono w 2007 roku. Dla eksponowania tego wyjątkowego obiektu zbudowano ogromne Muzeum Morskiego Jedwabnego Szlaku, którego przeszklone ściany wychodzą wprost na plażę Morza Południowocchińskiego.

Tylko dwa kompletne wraki statków wyjątkowych dla historii Europy wydobyto w całości i eksponuje się je do dnia dzisiejszego. Starszy z nich to słynny flagowy okręt angielski *Mary Rose*, duma króla Henryka VIII – zatonął on podczas bitwy w cieśninie Solent w lipcu 1545 roku. Zlokalizowany okręt wydobyto w całości w 1982 roku. Obecnie znajduje się w nowo otwartym, specjalnie dla niego zaprojektowanym muzeum w Portsmouth. Drugi przypadek wydobycia w całości kadłuba wyjątkowego okrętu miał miejsce w Szwecji. W 1628 r. zwodowany właśnie okręt *Vasa*, chluba szwedzkiej floty, miał być podziwiany przez króla i rzesze widzów w Sztokholmie podczas swojego dziewiczego rejsu. Błędy konstrukcyjne i nieszczęśliwy zbieg okoliczności spowodowały, że mocno obciążona jednostka, otrzymawszy silny podmuch boczny, przechyliła się na tyle, że woda wdarła się przez otwarte furty armatnie. Zamiast tryumfu król doznał upokorzenia widząc, jak przyszła duma jego floty idzie na dno na oczach tłumu widzów. Okręt wydobyto po



5. Tysiące naczyń zalegających między grodziami wraka było głównym towarem – w 2010 r. dokonano wstępnych wykopaliisk jeszcze przed napełnieniem zbiornika wodą

5. Thousands of dishes lingering between the bulkheads of the wreck used to be one of the main commodity – in 2010 preliminary excavation works were carried out before filling the tank with water



6. Chińskie Muzeum Portowe w Ningbo połączone z jednym z trzech Narodowych Centrów Ochrony Podwodnego Dziedzictwa Kulturowego

6. China Port Museum in Ningbo is connected with one of three National Centres of Underwater Cultural Heritage Protection

przeprowadzonych wykopalskach w 1961 r. i obecnie jest jedną z głównych atrakcji Sztokholmu. W 2014 r. liczba odwiedzających muzeum okrętu *Vasa* znacznie przekroczyła 1 mln powodując konieczność przebudowy części infrastruktury niedostosowanej do przyjęcia aż tylu widzów.

Oba wymienione wyżej przypadki wydobywania słynnych okrętów były do siebie nieco podobne. Przed podniesieniem jednostek dokładnie je zbadano na dnie. Sporządzono też szczegółową dokumentację, podniesiono zabytki, wydobyto opróżnione z większych zabytków kadłuby. Metoda chińska była zupełnie inna. Zaniechano eksploracji wraka *in situ*, nie chciano naruszyć jego konstrukcji i przeprowadzać prac przy ograniczonej widoczności pod wodą. Podniesiono więc obiekt w całości z otaczającym go fragmentem dna. Po wprowadzeniu do muzeum, wrak znów znalazł się pod wodą i oglądać go można z górnych galerii obserwując jednocześnie pracujących na nim... archeologów podwodnych. Te niedoścignione rozwiązanie jest bardzo chwalone na całym świecie, a specjaliści, między innymi z muzeów w Portsmouth i ze Sztokholmu podkreślają zalety tej koncepcji. Jednostka jest eksplorowana bez pośpiechu w naturalnym środowisku, ale jednak pod dachem w komfortowych warunkach. Zadbano natomiast o to, żeby woda wokół zabytku miała tę samą temperaturę i skład chemiczny jak ta, która otaczała wrak przez ostatnie stulecia. Wydobywane zabytki po konserwacji trafiają na wystawy w tymże muzeum. Sam budynek nazywany „Kryształowym Pałacem” zbudowano z epickim wręcz rozmachem. Ma zmieścić docelowo około 300 000 zabytków. Nie jest oblegany przez tłumy turystów jak okręt *Vasa* w Sztokholmie. Znajduje się w dość odległym od dużych miast miejscu, na wyspie Hailing Yangjiang w prowincji Guangdong.

Znalezienie wraku *Nanhai 1* (numer 1 dlatego, żeby odróżnić go od innych wraków rozpoznanych na dnie w tym samym miejscu) jest porównane do odkrycia znanych chińskich wojowników z terakoty wykopanych w grobowcu pierwszego

chińskiego cesarza Qin Shi z 210 roku p.n.e.¹³. Muzeum Morskiego Szlaku Jedwabnego mieszczące ten wrak stało się tym samym jednym z najważniejszych muzeów podwodnego dziedzictwa kulturowego na świecie.

Widząc, że żadne współczesne modele starożytnych statków nie zastąpią autentycznych zabytków, chińscy archeolodzy – by pozyskać autentyczne muzealia – zaczęli prowadzić na dużą skalę kolejne podwodne wykopalska archeologiczne. W 2008 r. otworzono Muzeum Historyczne Ningbo pokazujące historię miasta i portu Ningbo cofając się około 7000 lat wstecz. Obecnie Ningbo to ogromny, dynamicznie rozwijający się port. Część turystów twierdzi, że sama unikatowa architektura muzeum jest bardziej imponująca, niż wystawy wewnątrz. Może to nic dziwnego, bo projektant niezwykłego, przypominającego kształtem statek budynku Wang Shu, otrzymał w 2012 r. nagrodę architektoniczną Pritzкера¹⁴. Z drugiej strony ten wyjątkowy budynek został zbudowany z rozbiórkowego materiału starych dzielnic miasta, ponieważ sam ma więc wartość historyczną. Zupełnie wyjątkowe jest także nowe, otwarte w październiku 2014 r. Chińskie Muzeum Portowe w Ningbo. Jest ono połączone z jednym z trzech narodowych Centrów Ochrony Podwodnego Dziedzictwa Kulturowego (National Underwater Cultural Heritage Protection Base). Oprócz wystaw o historii żeglugi i portu w Ningbo, zobaczyć tam można zakonserwowane relikty wraków statków i niewielką wystawę poświęconą archeologii morskiej. Oprócz tego w tym naszpikowanym elektroniką i multimediami nowoczesnym budynku brak jest oryginalnych muzealiów. Muzeum temu znów bliżej profilem do centrum nauki, niż do palcówki gromadzącej zabytki. Archeolodzy morscy w Chinach mają w najbliższym czasie dostać nowe narzędzie pracy. Ma nim być nowoczesny statek badawczy o wyporności 580 ton. Oprócz tego planuje się powołać dwa nowe narodowe centra ochrony podwodnego dziedzictwa kulturowego w Szanghaju i Xiamen.



7. Wrak *Nanhai 1* spoczywa obecnie w basenie wypełnionym wodą morską

7. *Nanhai 1* wreck currently rests in a pool filled with sea water



8. Muzeum Morskie w Makau – kilkumetrowy model bocznołowca rzeczno napędzanego siłą mięśni; takie zaawansowane technicznie okręty budowane od czasów dynastii Tang (618-907 n.e.) zapewniły ówczesnym Chinom dominację geopolityczną w tej części świata

8. Maritime Museum in Macau – a several metres long model of a paddle-wheel riverboat propelled by muscle; such technically advanced ships built from the times of the Tang Dynasty (618-907 A.D.) provided the then China with geopolitical dominance in this part of the world

(Fot. 1, 3, 8 – R. Domżał; 2 – B. Gallus, ze zbiorów NMM w Gdańsku; 4, 5, 6 – C. Dobbs; 7 – L. Guocong, dzięki uprzejmości Narodowego Centrum Ochrony Podwodnego Dziedzictwa Kulturowego w Ningbo)

Najbardziej europejskie ekspozycje można spotkać w Muzeum Morskim w Makau. Wzniesiono je w miejscu gdzie portugalscy odkrywcy wylądowali w 1553 roku. Przypominający statek żaglowy budynek ma 3 piętra i mieści wystawy na temat historii morskiej Makau, Chin i Portugalii. Wystawy podzielone są na 5 sekcji i omawiają historię lokalnego rybołówstwa, odkryć geograficznych i portugalskich podbojów, poruszają także zagadnienia transportu morskiego i nawigacji. W podpiwniczeniu budynku znajdują się duże akwaria z różnymi gatunkami azjatyckich ryb oraz bogata kolekcja egzotycznych muszli. W muzeum tym można spotkać dużo więcej muzealiów niż w omawianych wyżej placówkach. W centralnej części ekspozycji umieszczono kilkumetrowy model bocznołowca rzeczno napędzanego siłą mięśni. Takie zaawansowane technicznie okręty budowane od czasów dynastii Tang (618–907 n.e.) oraz w następnych stuleciach stanowiły podstawę chińskiej dominacji morskiej w tej części świata.

Podsumowanie

Wszystkie wystawy oglądane przeze mnie w chińskich muzeach prezentowały wysoki poziom merytoryczny i estetyczny. Podkreślić trzeba, że mówimy o placówkach założonych w przeciągu ostatniej dekady. Ekspozowane w nich muzealia umieszcza się w specjalnie przygotowanych i oświetlonych gablotach. Czytelne, niezbyt długie teksty są w języku chińskim i angielskim, w Makau także po portugalsku. Angielskie tłumaczenia tekstów chińskich są na dobrym poziomie. Generalnie wystawy są nowoczesne, dość proste, ale nie odbiegające od światowego poziomu. Ciekawe rozwiązanie zastosowano w Muzeum Morskim w Makau, gdzie krótkie teksty w gablotach uzupełniały dodatkowe, większe objaśnienia w formie dużych, drukowanych i rozkładanych broszur znajdujących się w pobliżu gablot. Umieszczone w nich teksty były pisane po chińsku i angielsku.

Współczesne chińskie muzea to zazwyczaj duże, nowoczesne centra budowane dla celów edukacyjnych, zorientowane na dostarczenie widzom zróżnicowanej wiedzy zarówno w formie tradycyjnych ekspozycji, jak i nowoczesnych multimedii. Zabytki i oryginalne artefakty nie zawsze są w nich obecne. Mimo tego cieszą się zainteresowaniem

wśród lokalnej społeczności oraz są pozytywnie odbierane przez zagranicznych turystów podróżujących z całymi rodzinami. Zwiedzający dają temu wyraz w licznych wpisach na portalach społecznościowych i w ocenach np. w największym na świecie serwisie turystycznym Tripadvisor¹⁵. Za wejście do muzeów pobiera się opłaty, których ceny nie odbiegają od średnich cen w Europie. Prezentowane na wystawach eksponaty pokazywane są z reguły w odpowiednim kontekście i oprawie, nie występują jako oderwane od głównej narracji byty. Budowane w ostatnich latach prestiżowe budynki muzealne są same w sobie atrakcją turystyczną, a ich projektowanie powierza się światowej klasie architektom. Nie bez znaczenia jest tu duma narodowa i chęć dorównania placówkom zachodnim.

Tak samo ma się sytuacja z muzeami morskimi. Oprócz realizowania szeroko pojętych zadań edukacyjnych prezentują one wystawy historyczne dotyczące żeglugi, nawigacji i budowy statków w przeciągu ostatnich 2 tysięcy lat. Tradycyjnym wystawom towarzyszą symulatory 3D i 4D, w których można poczuć się jak na mostku kontenerowca podczas sztormu lub zamieci śnieżnej. Powszechne w zastosowaniu są małe ekrany dotykowe zawierające rozszerzone teksty wystaw. Informacje na ekspozycjach są czytelnie przygotowane, zwizualizowane, a dzięki badaniom historycznym bogate w treści, które trudno podczas jednej wizyty sobie przyswoić. W muzeach znajdują się sklepy z pamiątkami i kawiarnie działające także komercyjnie po zamknięciu wystaw.

Niezależnie od liczby zgromadzonych na wystawach oryginalnych zabytków na pewno w chińskich muzeach nie można się nudzić, szczególnie z dziećmi, którym proponuje się sporą dawkę wiedzy i rozrywki. W większych placówkach o dużej kubaturze powszechne są sale zabaw dla najmłodszych. O dynamicznie rozwijającym się muzealnictwie w Chinach z pewnością będziemy słyszeli jeszcze dużo w nadchodzących latach. Tempo w jakim wznosi się nowe placówki w tym kraju jest zdumiewające i nieporównywalne nawet z boomerem na budowę nowych muzeów w Europie i Stanach Zjednoczonych, jaki mogliśmy obserwować w latach 70. i 80. XX wieku¹⁶. Ważne żeby projektując nowe, olśniewające gmachy wypełnić je adekwatną treścią. To wydaje się obecnie największym wyzwaniem muzealnictwa chińskiego.

Streszczenie: W artykule zaprezentowano najnowsze tendencje w muzealnictwie w Chinach, z naciskiem na placówki zajmujące się morskim dziedzictwem kulturowym. Autor omawia różne formy przekazu i narracji w muzeach, dotyka kwestii tzw. muzeów wirtualnych i interaktywnych form ekspozycyjnych. Na tle historycznym przedstawia przeprowadzoną w Chinach w latach 50. XX w. tzw. Rewolucję Kulturalną, w czasie której zniszczeniu uległy bezcenne zabytki architektury i sztuki tego kraju. W dalszej części artykułu autor skupia się na ochronie dziedzictwa morskiego podkreślając rolę wraków statków. Tym ostatnim poświęca sporo miejsca pokazując potencjał, jaki kryje się na dnie Morza Południowochińskiego. Wydobytne wraki są poddawane

konserwacji i ekspozowane w nowo budowanych muzeach. Poziom wystaw jest bardzo wysoki, a stosowane rozwiązania techniczne w zakresie metod eksploracji i ekspozycji powodują, że odwiedzają je specjaliści z całego świata. Nie wszystkie budowane w XXI w. w Chinach placówki muzealne mogą pochwalić się bogatymi kolekcjami zabytków. Większość muzeów przypomina charakterem raczej parki naukowe lub centra eksperymentu, gdzie przeważają nowe technologie, a interaktywne wystawy nie mają wiele wspólnego z tradycyjnymi muzeami posiadającymi eksponaty. Właśnie brak oryginalnych zabytków jest zauważalną cechą wielu chińskich muzeów. Te braki państwo stara się uzupełnić o artefakty archeologiczne pozyskiwane z lądowych i podwodnych badań wykopaliskowych.

Słowa kluczowe: muzealnictwo morskie, Chiny, ochrona zabytków, archeologia.

Przypisy

- ¹ Ostatnio na temat digitalizacji w muzeach wypowiediano się na łamach 56. numeru *Muzealnictwa*, M. Mondzelewski, *Po co nam digitalizacja? Katalogi internetowe i wirtualne muzea. Nowe metodologie*, „*Muzealnictwo*” 2015, nr 56, s. 150-159. Autor niniejszego artykułu także zabrał na ten temat głos: R. Domżał, *Nowoczesne techniki dokumentacji zabytkowych łodzi i statków*, „*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*”, nr 3/ 2015, s. 535-540.
- ² <http://www.economist.com/news/special-report/21591710-china-building-thousands-new-museums-how-will-it-fill-them-mad-about-museums> [dostęp: 14.12.2015].
- ³ A. Rottermund, *Muzea – Perspektywy*, „*Muzealnictwo*” 2015, nr 56, s. 15-27.
- ⁴ <http://www.economist.com/news/china/21647655-china-seeks-gather-up-its-scattered-treasures-relics-plunder> [dostęp: 15.12.2015].
- ⁵ Tenże dom aukcyjny od 20 lat ma swoją filię także w Rosji.
- ⁶ Nazwa stanowiska archeologicznego pochodzi od nazwy wyspy, przy której znaleziono wrak.
- ⁷ W skład komisji wchodzi także autor niniejszego artykułu.
- ⁸ http://www.ioacs.org/Our_Uniqueness.html [dostęp: 21.11.2015].
- ⁹ Na temat Morskiego Jedwabnego Szlaku por. L. Qingxin, *Maritime Silk Road*, Pekin 2006. Na temat historii tegoż szlaku i aspektów morskich por. H. Uhlig, *Jedwabny Szlak. Kultury Antyku między Chinami a Rzymem*, Katowice 2007, s. 11-120 i in. oraz A. Kajdańska, E. Kajdański, *Jedwab. Szlakami dżonek i karawan*, Warszawa 2007, s. 61-73, 195-205 i in.
- ¹⁰ <http://eurofundsnews.eu/wazne/chinska-wizja-nowego-jedwabnego-szlaku-z-polska-za-40-mln-dolarow> [dostęp: 22.12.2015]; por. też L. Cigui, *Reflections on Maritime Partnership: Building the 21st Century Maritime Silk Road*, http://www.ciis.org.cn/english/2014-09/15/content_7231376.htm [dostęp: 08.03.2016].
- ¹¹ <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/underwater-cultural-heritage/2001-convention/official-text/> [dostęp: 07.12.2015].
- ¹² Nanhaj – to chińska nazwa Morza Południowochińskiego.
- ¹³ To słynne stanowisko archeologiczne wpisano na listę światowego dziedzictwa UNESCO w 1987 roku.
- ¹⁴ Najważniejsza nagroda dla żyjących architektów mających wkład w rozwój środowiska człowieka, nazywana też „noblem architektów”, <http://www.pritzker-prize.com/2012/works> [dostęp: 21.11.2015].
- ¹⁵ https://pl.tripadvisor.com/pages/about_us.html [dostęp: 07.12.2015].
- ¹⁶ Por. R. Domżał, *Morskie dziedzictwo kulturowe w Stanach Zjednoczonych na tle wybranych problemów amerykańskiego muzealnictwa*, „*Muzealnictwo*” 2012, nr 53, s. 171-172.

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

Word count: 4545; **Tables:** –; **Figures:** 8; **References:** 16

Received: 01.2016; **Reviewed:** 03.2016; **Accepted:** 03.2016; **Published:** 04.2016

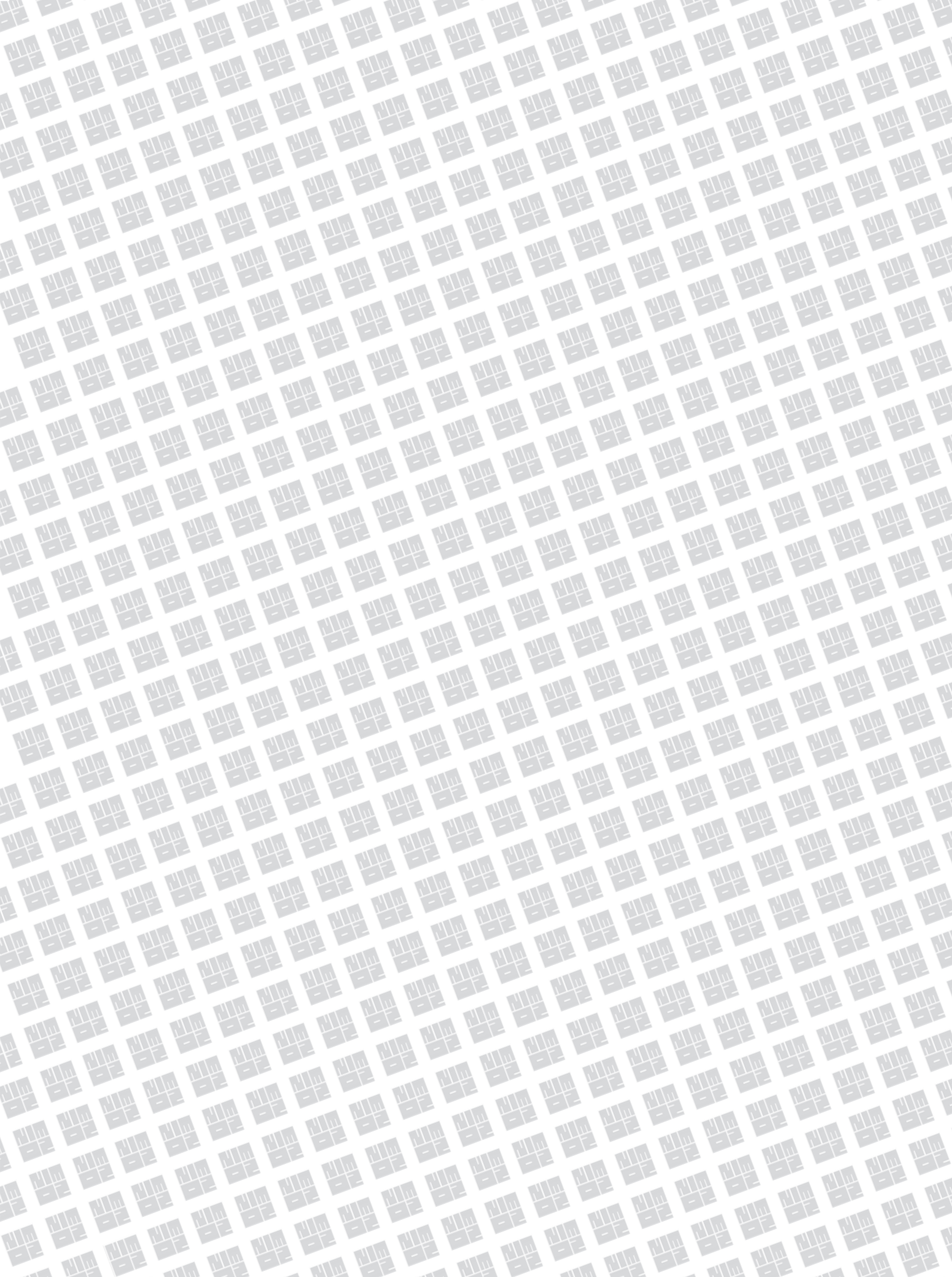
DOI: 10.5604/04641086.1199845

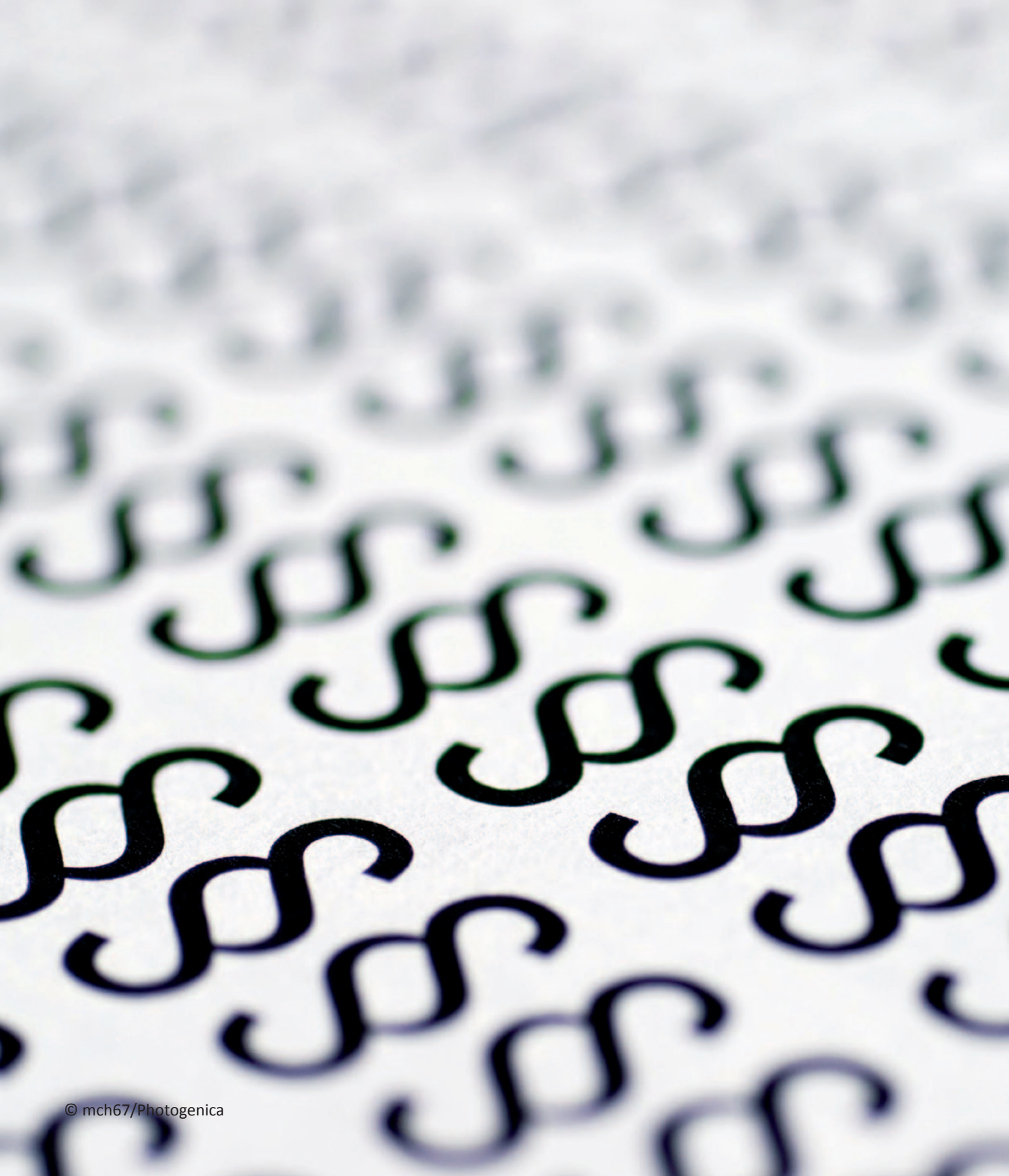
Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Domżał R.; MUZEALNICTWO MORSKIE I OCHRONA ZABYTEKÓW W CHINACH. *Muz.*, 2016(57): 47-58

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6





PRAWO W MUZEACH

law in museums



MATERIAŁY ROZPOWSZECHNIANE PRZEZ MUZEA A OCHRONA PRAW OSÓB TRZECICH

CONTENTS SHARED BY MUSEUMS AND PROTECTION OF THE RIGHTS OF THIRD PARTIES

Rafał Golał

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Abstract: Museums' activity requires creating and sharing various kinds of content, information and communications, including those related to the organisation and promotion of exhibitions. It is essential for museums to share such contents taking into account the protection of the rights of third parties. In particular, one cannot forget about the protection of intangible goods which result from the legislation. Such goods are protected by exclusive rights whose violation may result in entitled persons filing specific claims, including financial ones, against a museum.

In museum practice two ranges of protected goods, i.e. personality rights and works protected by copyright, are of greatest significance. Personality rights, including images of particular people are regulated by the Polish Civil Code while their protection is provided for under the Act of 4 February 1994 on Copyright and Rights Related to Copyright (Polish Journal of Laws of 2006, no 90, item 631 as amended). An example to illustrate the significance of both above-mentioned scopes of protection is the fact of museums utilizing photographs depicting images of various people, which are

protected by copyright. The applicable law stipulates significant restrictions of intangible goods' protection which is manifested in two aspects, one related to time and the other to the subject-matter. On one hand, the protection of author's economic rights is limited in time as such rights expire after the lapse of 70 years; whereas on the other, before such rights' expiry, one may utilize works protected by them only if such utilization is justified by important reasons, including social ones.

Restrictions in the second case, which legalise utilization of works still protected by copyright, result, to a great extent, from a regulation of fair use which has recently (with its binding force since 20 November 2015) been expanded on the scope of fair use of orphan works. Apart from personality rights and works, museums, in their popularizing activity, also have to include other intangible goods which they utilize for this activity. These include rights related to copyright, including artistic creations, regulated together with works by the above-mentioned act of law but also individual designations, including trademarks and databases.

Keywords: utilizing the rights of third parties, personality rights – images, copyright protection, designations – trademarks (logo), databases as legal assets.

Muzeum jest jednostką organizacją, której jednym z podstawowych zadań jest upowszechnianie własnych zbiorów i wiedzy na ich temat, co przekłada się na kontakty z różnymi osobami i podmiotami, w tym ze zwiedzającymi, do których adresowane są odpowiednie przekazy informacyjne.

W dzisiejszych czasach możliwości prezentowania przez muzea zbiorów oraz realizowanych w związku z ich upowszechnianiem przedsięwzięć zwiększa w istotny sposób zasoby internetu. Korzystanie z sieci generuje jednak także określone zagrożenia, dotyczące w szczególności ryzyka związanego z naruszeniami praw wyłącznych innych podmiotów. Z uwagi na tworzenie i rozpowszechnianie w ramach działalności muzealnej różnorodnych materiałów i przekazów, w tym informacyjnych, edukacyjnych lub promocyjnych, np. związanych z organizacją wystaw czy publikacją własnych wydawnictw, niezbędne jest korzystanie przez muzeum z różnego rodzaju chronionych dóbr niematerialnych. Istotne jest, aby korzystanie z dóbr objętych ochroną ustawową odbywało się bez naruszania praw osób trzecich, skutkującego ponoszeniem przez muzeum odpowiedzialności z tego tytułu.

Tworzenie i rozpowszechnianie przez muzea różnych treści (przekazów), przedstawione zostanie poniżej w kontekście zasad ochrony podstawowych dóbr niematerialnych, tzn. dóbr osobistych, chronionych prawami autorskimi utworów, znaków towarowych oraz baz danych.

Dobra osobiste

Dobra osobiste definiuje ogólnie art. 23. k.c. Stanowi on, że dobra osobiste człowieka, do których przepis ten zalicza m.in. cześć, nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnicę korespondencji oraz twórczość naukową, artystyczną i racjonalizatorską, pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach.

W działalności muzeów – w związku z rozpowszechnianiem przez nie różnych treści – na uwagę zasługują, poza stanowiącą także dobro osobiste twórczością (por. uwagi niżej), zwłaszcza dwa rodzaje dóbr osobistych. Są to wizerunek i tajemnica korespondencji, których ochrona została w sposób szczególny uregulowana w Ustawie z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2006 r. nr 90. poz. 631. z późn. zm.), zwaną dalej „prawem autorskim”.

Zarówno w przypadku wizerunku, jak i tajemnicy korespondencji kluczowe znaczenie ma wymóg uzyskania zgody osoby uprawnionej (której wizerunek został utrwalony, z reguły na fotografii) albo adresata listu na rozpowszechnienie wizerunku albo korespondencji (prywatnego listu). Biorąc pod uwagę to, że w zbiorach muzeów gromadzone są głównie fotografie z wizerunkami różnych osób oraz pisanie przez nie albo do nich listy, mające określoną wartość historyczną, czyli powstałe wiele lat temu, ochrona dóbr osobistych w tym zakresie ma ograniczone znaczenie. Jest tak ze względu na regulację art. 83. prawa autorskiego, przewidującego 20-letni limit ochronny. Z przepisu powyższego wynika mianowicie, że co prawda do roszczeń w przypadku rozpowszechnienia wizerunku osoby na nim przedstawionej oraz rozpowszechnienia korespondencji bez wymaganego zezwolenia osoby, do której została skierowana, stosuje się odpowiednio art. 78. ust. 1. prawa autorskiego,

określającego roszczenia z tytułu naruszenia autorskich praw osobistych, z tym że roszczeń tych nie można dochodzić po upływie 20 lat od śmierci tych osób.

Trzeba jednak pamiętać o tym, że zarówno list, jak i fotografia, to są – w myśl zasady – utwory w rozumieniu art. 1. prawa autorskiego. Korzystanie z nich rozpatrywać należy zatem w kontekście przepisów prawa autorskiego (por. uwagi niżej), m.in. aż 70-letniego okresu ochrony (70 lat od końca roku, w którym nastąpiło zdarzenie), dopiero po upływie którego wygasają majątkowe prawa autorskie (por. art. 36. prawa autorskiego).

Z uwagi na to, że gromadzone w muzeach fotografie pochodzą w większości sprzed 1994 r., czyli roku wejścia w życie prawa autorskiego, korzystanie z nich oceniać należy z uwzględnieniem zasad ochrony, w tym jej ograniczeń, wynikających z wcześniejszych regulacji w tym zakresie. Poprzednia ustawa o prawie autorskim z 1952 r. (Dz.U. z 1952 r. nr 34. poz. 234. z późn. zm.) przewidywała w art. 2. par. 1., że utwór wykonany sposobem fotograficznym lub do fotografii podobnym jest przedmiotem prawa autorskiego, jeżeli na utworze uwidoczniło wyraźnie zastrzeżenie prawa autorskiego.

W tym miejscu warta przytoczenia jest wskazówka Sądu Najwyższego, wynikająca z wyroku z 6 czerwca 2002 r. (sygn. akt I CKN 654/00, OSNC, nr 7.-8. z 2003 r., poz. 110.). W wyroku tym Sąd stwierdził, że *przewidziane w art. 124. par. 1. pkt 3. Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych odnowienie i przedłużenie zakresu ochrony autorskich praw majątkowych dotyczy tylko takich praw, które według ustawy z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim przysługiwały twórcom lecz na skutek upływu czasu wygasły*.

Do oceny, czy „stara” fotografia korzysta obecnie z ochrony prawa autorskiego w zakresie majątkowych praw autorskich istotne jest wobec tego nie tylko to, czy upłynął już 70-letni okres ochrony, wyliczony zgodnie z art. 36. prawa autorskiego, ale także to, czy fotografia ta była przedmiotem prawa autorskiego w rozumieniu wcześniej obowiązujących przepisów (Ustawy o prawie autorskim z 1952 r.).

Prawa autorskie

Poza fotografiami i listami muzea korzystają z wielu innych utworów, m.in. w związku z realizacją wystaw, konferencji czy wydawaniem publikacji, co przekłada się w praktyce na rozpowszechnianie różnego rodzaju treści i przekazów, nie tylko słownych.

W tym aspekcie w pierwszej kolejności należałoby ocenić czy utwór, który muzeum chce rozpowszechnić, jest nadal chroniony w zakresie majątkowych praw autorskich, czyli czy prawa te już wygasły. Jeśli tak, to dalsze rozpowszechnianie dostępnego już powszechnie utworu, np. opublikowanego wcześniej w określonym wydawnictwie, nie wymaga uzyskania stosownej licencji od podmiotu uprawnionego z tytułu majątkowych praw autorskich, gdyż prawa te już nie istnieją w obrocie prawnym w związku z ich wygaśnięciem.

Majątkowe prawa autorskie wygasają po upływie 70 lat od końca roku, w którym nastąpiło zdarzenie, wyznaczające początek 70-letniej ochrony. Podstawową zasadą jest liczenie tego okresu od końca roku, w którym zmarł twórca

utworu (art. 36. pkt 1. prawa autorskiego). W świetle tej zasady ustawowej w 2016 r. z ochrony w zakresie majątkowych praw autorskich nie korzystają zatem utwory, których znani twórcy zmarli w 1945 r. albo wcześniej. Jeśli muzeum chce wykorzystać utwór, do którego majątkowe prawa autorskie już wygasły, pozostaje dbałość o ochronę osobistych praw autorskich, będących prawami niewygasającymi (art. 16. prawa autorskiego). Szczególnie istotne jest pamiętanie o tym, aby rozpowszechniane utwory oznaczać nazwiskami ich znanych twórców oraz unikać nieuzgodnionych z osobami uprawnionymi zmian w utworach. Po śmierci twórcy do wykonywania osobistych praw autorskich, z mocy ustawy, uprawnieni są jego bliscy, tzn. w pierwszej kolejności jego małżonek, a w jego braku kolejno: zstępni (dzieci, wnuki itd.), rodzice, rodzeństwo, zstępni rodzeństwa (art. 78. ust. 2. i 3. prawa autorskiego).

A co w sytuacji gdy utwór, który muzeum chce wykorzystać w związku ze swoją działalnością, nadal chroniony jest majątkowymi prawami autorskimi? Jest to zagadnienie problematyczne w stosunku do utworów, które nie są tworzone na zamówienie muzeum. Jeśli bowiem muzeum zamawia np. napisanie artykułu lub wykreowanie określonego utworu graficznego, w umowie z twórcą jako wykonawcą można zawrzeć odpowiednie postanowienia, przewidujące albo przeniesienie na muzeum majątkowych praw autorskich, albo udzielenie muzeum stosownej licencji.

Znacznie bardziej skomplikowanie przedstawia się pod tym formalno-prawnym względem sytuacja, w której muzeum nie ma możliwości skontaktowania się z podmiotem uprawnionym, mogącym wyrazić zgodę na eksploatację określonego utworu. Te komunikacyjne trudności mogą wynikać z różnych okoliczności, np. braku możliwości ustalenia, kto jest twórcą branego pod uwagę utworu albo, jeśli podmiot uprawniony jest znany, nieposiadania przez muzeum danych adresowych (korespondencyjnych).

Jeśli muzeum nie może z różnych względów skontaktować się z podmiotem uprawnionym, należałoby ocenić, czy w danym przypadku skorzystanie z utworu koniecznie wymaga zgody tego podmiotu. Chodzi o sprawdzenie, czy muzeum nie może powołać się na licencję ustawową, przewidzianą w regulacji dozwolonego użytku utworów (art. 23. i nast. prawa autorskiego). Te przypadki dozwolonego użytku utworów, na które w kontekście działalności muzeów warto w szczególności zwrócić uwagę to: 1) przypadki dozwolonego „przedruku”, określone w art. 25. prawa autorskiego (istotne z punktu widzenia wydawanej przez muzea prasy), 2) użytek dotyczący informacyjnego korzystania z utworów udostępnianych podczas różnych aktualnych wydarzeń, np. związanych z otwieraniem wystaw, w sprawozdaniach o tych wydarzeniach (art. 26. prawa autorskiego), 3) również informacyjny użytek, którego przedmiotem mogą być m.in. mowy wygłaszane na publicznych rozprawach oraz fragmenty publicznych wystąpień lub wykładów (art. 26.¹ prawa autorskiego) oraz 4) dozwolony cytat (art. 29. prawa autorskiego, w brzmieniu obowiązującym od 20. listopada 2015 r. – wskutek wejścia w tej dacie nowelizacji z dnia 11 września 2015 r. prawa autorskiego, opublikowanej w Dz.U. z 2015 r., poz. 1639.) – przepis ten dopuszcza przytaczanie w utworach stanowiących samoistną całość, w zakresie uzasadnionym celami cytatu, poza urywkami rozpowszechnionych utworów lub drobnymi utworami

w całości, także rozpowszechnionych utworów plastycznych i utworów fotograficznych.

Poza tym na odrębną sygnalizację zasługują dwa zakresy licencji ustawowych. Po pierwsze od 20 listopada 2015 r., na mocy powołanej wyżej nowelizacji z dnia 11 września 2015 r., zmieniony został istotnie art. 28. prawa autorskiego. Zmiana ta jest o tyle ważna, że oprócz bibliotek, archiwów i szkół uregulowane w tym przepisie licencje ustawowe odniesione są obecnie także do innych instytucji publicznych, w tym muzeów. Na przykład zgodnie z art. 28. ust. 1. pkt 3. prawa autorskiego muzea mogą udostępniać zbiory dla celów badawczych lub poznawczych za pośrednictwem końcówek systemu informatycznego (terminali) znajdujących się na ich terenie. Po drugie w ramach powyższej nowelizacji zmieniony został w istotny sposób art. 33.³ prawa autorskiego, w którym uwzględniono treść uchylonego jednocześnie pkt 2. art. 33. prawa autorskiego. W aktualnym brzmieniu art. 33.³ prawa autorskiego pozwala muzeom na szersze niż przed 20 listopada 2015 r. korzystanie z utworów w celu reklamy swoich wystaw, nie tylko poprzez ich rozpowszechnianie w publikacjach (wydawnictwach) promocyjnych, w tym katalogach, ale także w innych materiałach rozpowszechnianych w celu promocji wystawy, w tym poprzez internet, jak również poprzez inne udostępnianie utworów, m.in. ich wystawianie.

Jeżeli chodzi o chronione prawami autorskimi zbiory muzeów to wspomnieć należy, że od 20 listopada 2015 r. zwiększyła się możliwość ich udostępniania w internecie, a to ze względu na wejście od tego dnia w życie nowych rozwiązań ustawowych, przewidujących z jednej strony dozwolony użytek utworów osieroconych, z drugiej zaś – korzystanie z utworów niedostępnych w obrocie handlowym (oddz. 5. i 6. rozdz. 3. prawa autorskiego).

Utworami osieroconymi są m.in. utwory opublikowane w książkach, dziennikach, czasopismach lub innych formach publikacji drugiej, znajdujące się w zbiorach muzeów, jeżeli uprawnieni, którym przysługują autorskie prawa majątkowe do tych utworów (w zakresie dwóch pól eksploatacji: zwielokrotniania tych utworów oraz ich publicznego udostępniania w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym) nie zostali ustaleni lub odnalezieni, pomimo przeprowadzenia przez muzeum starannych poszukiwań (art. 33.⁵ i art. 35.⁶ prawa autorskiego). Natomiast znajdujące się w zbiorach muzeów utwory mogą zostać uznane za utwory niedostępne w obrocie handlowym, jeśli są to utwory opublikowane w książkach, dziennikach, czasopismach lub w innych formach publikacji drugiej i jeżeli utwory te są niedostępne dla odbiorców w obrocie za zezwoleniem uprawnionych, którym przysługują autorskie prawa majątkowe do tych utworów w zakresie dwóch wskazanych powyżej pól eksploatacji, ani w postaci egzemplarzy wprowadzanych do obrotu w liczbie zaspokajającej racjonalne potrzeby odbiorców, ani w drodze ich udostępnienia publicznego w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym, czyli w internecie. Muzea mogą z takich utworów korzystać w zakresie dwóch powyższych pól eksploatacji, na zasadach określonych w oddz. 6. rozdz. 3. prawa autorskiego, jeśli utwory niedostępne w obrocie handlowym w powyższym rozumieniu zostały opublikowane po raz pierwszy na terytorium RP przed 24 maja 1994 r. (art. 35.¹⁰

prawa autorskiego). Rozwiązanie to może znaleźć zastosowanie np. w przypadku publikacji wydanych w niedużym nakładzie w latach 50. XX w., które nie były wznawiane i zapoznanie się z którymi wymaga przyjsia przez zainteresowaną osobę do instytucji, w zbiorach której publikacja taka się znajduje, np. do muzeum lub biblioteki.

Poza korzystaniem z utworów w rozpowszechnianych przez muzea przekazach, powstać może potrzeba rozpowszechnienia także przedmiotów praw pokrewnych, np. artystycznych wykonań, utrwalanych w związku z występiami artystów, towarzyszącymi organizowanym przez muzea wydarzeniom, np. koncertom. Ochrona przedmiotów praw pokrewnych uregulowana została w sposób szczególny w rozdz. 11. prawa autorskiego, z odesłaniami do odpowiedniego stosowania przepisów, dotyczących utworów (art. 92., art. 100. i art. 101. prawa autorskiego). W tym kontekście warto zasignalizować, że 1 sierpnia 2015 r. weszła w życie nowelizacja z dnia 15 maja 2015 r. prawa autorskiego (Dz.U. z 2015 r. poz. 994.), przewidująca dostosowanie prawa polskiego do wymogów unijnych w zakresie wydłużenia czasu ochrony z 50 do 70 lat majątkowych praw pokrewnych do rozpowszechnionych artystycznych wykonań, utrwalonych na fonogramach oraz praw pokrewnych do rozpowszechnionych fonogramów (art. art. 89.¹ i art. 95. prawa autorskiego). Wydłużenie ochrony w tym zakresie dotyczy tych artystycznych wykonań i fonogramów, które w dniu 1 listopada 2013 r. podlegały ochronie na podstawie przepisów dotychczasowych, oraz do artystycznych wykonań i fonogramów powstałych po tym dniu (por. art. 2. ust. 1. powyższej nowelizacji).

Oznaczenia (znaki, logo) w przekazach muzealnych

W związku z rozpowszechnianiem różnych przekazów muzea korzystają także z oznaczeń indywidualizujących. Są to przede wszystkim logo, opracowywane na potrzeby konkretnych przedsięwzięć, np. corocznych konferencji, albo znaki towarowe lub firmowe wyróżniające przedsiębiorców lub inne podmioty w ich bieżącej działalności.

Problematyka korzystania przez muzea z oznaczeń indywidualizujących (ich rozpowszechnianie) ma dwa podstawowe konteksty. Po pierwsze muzea same posługują się swoimi oznaczeniami np. w celach promocyjnych. Są to m.in. logo konstruowane z wykorzystaniem nazwy muzeum (pełnej lub skróconej) oraz charakterystycznych elementów graficznych. W tym przypadku muzeum, jako „właściciel” oznaczeń może je swobodnie wykorzystywać, w tym rozpowszechniać, np. sygnując nimi własne publikacje lub umieszczając je na swojej stronie www. Newralgiczny w tym kontekście jest aspekt tworzenia (zamawiania) oznaczeń. Z uwagi na to, że projekt graficzny czy słowno-graficzny oznaczenia stanowi utwór, muzeum zamawiając taki projekt powinno zadbać o umowne nabycie majątkowych praw autorskich do niego w odpowiednim zakresie. Kwestia nabycia przez muzeum tych praw do oznaczenia np. logo jest istotna także wówczas, gdy oznaczenie jest pozyskiwane przez muzeum w drodze konkursu, w celu wyboru najlepszej propozycji (projektu). Postanowienia dotyczące nabycia majątkowych praw autorskich do oznaczenia powinny zostać przewidziane w regulaminie konkursu, zaś osoba, która

wygra konkurs, czyli autor zwycięskiego projektu, powinien podpisać stosowne oświadczenie o przeniesieniu majątkowych praw autorskich na muzeum (art. 53. prawa autorskiego wymaga dla przeniesienia tych praw zachowania formy pisemnej pod rygorem nieważności). Po drugie muzea rozpowszechniają oznaczenia, także logo innych podmiotów, np. sponsorów lub instytucji, z którymi współpracują. Posłużenie się przez muzeum oznaczeniem innego podmiotu powinno wynikać z podjętych z nim ustaleń, np. umowy sponsorskiej, która obliuguje sponsora do przekazania logo, a muzeum do umieszczenia go na określonych materiałach lub w konkretnych miejscach. Wykorzystanie przez muzeum cudzych oznaczeń bez wiedzy i zgody podmiotów uprawnionych jest problematyczne przede wszystkim z dwóch względów: z jednej strony, mimo promocyjnego kontekstu, działanie takie może zostać uznane za naruszenie cudzych praw, w szczególności praw autorskich lub praw własności przemysłowej, jeśli wykorzystane oznaczenie zostało zgłoszone i zarejestrowane jako znak towarowy; z drugiej strony rozpowszechnienie cudzego oznaczenia może zostać uznane za usługę reklamową, której wykonanie może budzić wątpliwości w przypadku braku umownego uzgodnienia warunków, na jakich usługa ta jest przez muzeum realizowana. W wypadku usługi reklamowej pojawiają się także kwestie dotyczące zobowiązań podatkowych.

Bazy danych

W szczególny sposób chronione są bazy danych. Korzystanie z nich, w tym ich rozpowszechnianie, wymaga wzięcia pod uwagę dwóch zakresów ochrony baz danych. Po pierwsze bazy danych mogą być utworami w rozumieniu prawa autorskiego, biorąc pod uwagę ich układ oraz zestawienia i dobór zgromadzonego w nich materiału (art. 3. prawa autorskiego). Przy korzystaniu z twórczej bazy danych stosować należy uwarunkowania, wynikające z przepisów prawa autorskiego.

Niezależnie od tego, czy baza danych jest twórcza, czy też nie można jej przypisać statusu utworu, może się okazać, że jest ona chroniona w sposób szczególny, na zasadach przewidzianych w Ustawie z dnia 27 lipca 2001 r. o ochronie baz danych (Dz.U. nr 128. poz. 1402. z późn. zm.). Ta szczególna ochrona powinna być odnoszona do większych i profesjonalnych baz danych, gdyż zgodnie z art. 2. ust. 1. pkt 1. powyższej ustawy jako bazę danych rozumie się zbiór danych lub jakichkolwiek innych materiałów i elementów zgromadzonych według określonej systematyki lub metody, indywidualnie dostępnych w jakikolwiek sposób, w tym środkami elektronicznymi, wymagający istotnego co do jakości lub ilości nakładu inwestycyjnego w celu sporządzenia, weryfikacji lub prezentacji jego zawartości. Chodzi zatem w tym kontekście zasadniczo o bazy danych, których produkcja odpowiednio dużo kosztuje.

Odnosnie do wykorzystywania baz danych przez muzea na potrzeby ich działalności, w tym poprzez umieszczanie zawartości baz danych w różnego rodzaju rozpowszechnianych przez muzea materiałach, problem dotyczy baz danych, wyprodukowanych przez inne podmioty. Bowiem w przypadku baz danych, których producentem jest muzeum, to jemu przysługują wyłączne prawa majątkowe do chronionej w sposób szczególny bazy danych, czyli prawo

pobierania danych i wtórnego ich wykorzystywania w całości lub istotnej części, co do jakości lub ilości (art. 6. ust. 1. Ustawy o ochronie baz danych). Wtórne wykorzystanie rozumiane jest jako publiczne udostępnienie bazy danych w dowolnej formie, w szczególności poprzez rozpowszechnienie, bezpośrednie przekazywanie lub najem. Wtórny wykorzystaniem bazy danych będzie zatem np. udostępnienie jej treści osobom zwiedzającym muzeum poprzez umieszczenie bazy danych na stronie internetowej muzeum.

Jeśli muzeum nie jest producentem bazy danych, którą chce wykorzystać, ani też nie ma zgody podmiotu wyłączanie uprawnionego na skorzystanie z chronionej bazy danych, np. poprzez jej rozpowszechnienie, co do zasady należałoby skontaktować się z tym podmiotem w celu

uzyskania odpowiedniego uprawnienia (licencji) w tym zakresie. Nie znaczy to, że w każdym przypadku zgoda producenta bazy danych na skorzystanie z niej jest wymagana. Na przykład wolno korzystać z istotnej – co do jakości lub ilości – części rozpowszechnionej bazy danych w charakterze ilustracji, w celach dydaktycznych lub badawczych, ze wskazaniem źródła, jeżeli takie korzystanie jest uzasadnione niekomercyjnym celem, do którego wykorzystano bazę (art. 8. ust. 1. pkt 2. Ustawy o ochronie baz danych). Poza tym należy zaznaczyć, że szczególna ochrona baz danych trwa znacznie krócej niż ochrona utworów w prawie autorskim, gdyż w przypadku baz danych udostępnionych publicznie ochrona ta wygasa z upływem 15 lat następujących po roku, w którym doszło do udostępniania bazy danych po raz pierwszy (art. 10. Ustawy o ochronie baz danych).

Streszczenie: Działalność muzeów wymaga tworzenia i rozpowszechniania różnego rodzaju materiałów, informacji i przekazów, m.in. w związku z organizacją i promocją wystaw. Bardzo istotne jest, aby rozpowszechnianie przez muzeum różnych treści odbywało się z uwzględnieniem ochrony praw osób trzecich. W szczególności ważna jest w tym kontekście wynikająca z przepisów ustawowych ochrona różnego rodzaju dóbr niematerialnych. Dobra te chronione są prawami wyłącznymi, których naruszenie może skutkować wystąpieniem przeciw muzeum przez osoby uprawnione z określonymi roszczeniami, w tym finansowymi. Największe znaczenie w praktyce muzealnej mają dwa zakresy dóbr chronionych, tzn. dobra osobiste oraz chronione prawami autorskimi utwory. Dla dóbr osobistych, do których należą m.in. wizerunki poszczególnych osób podstawową regulacją jest *Kodeks cywilny*, natomiast zasady ochrony utworów określa Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2006 r. nr 90., poz. 631. z późn. zm.). Przykładem ilustrującym znaczenie obu powyższych zakresów ochronnych jest korzystanie przez muzea z chronionych prawami autorskimi fotografii,

utrwalających wizerunki różnych osób. Obowiązujące prawo przewiduje istotne ograniczenia ochrony dóbr niematerialnych, przejawiające się zasadniczo w dwóch aspektach, czasowym i przedmiotowym. Z jednej strony ochrona majątkowych praw autorskich jest czasowo limitowana, gdyż prawa te wygasają po upływie 70-letniego okresu. Z drugiej strony, przed wygaśnięciem tych praw można wyjątkowo korzystać z chronionych nimi utworów, jeśli korzystanie takie jest uzasadnione istotnymi względami, w tym społecznymi. Ograniczenia w tym drugim zakresie, legalizujące korzystanie z utworów chronionych jeszcze majątkowymi prawami autorskimi, wynikają zasadniczo z regulacji dozwolonego użytku, który niedawno (z mocą obowiązującą od 20 listopada 2015 r.) poszerzony został m.in. o zakres dozwolonego użytku utworów osieroconych. Poza dobrami osobistymi i utworami muzealnymi w swojej upowszechniającej działalności muszą uwzględniać ochronę także innych dóbr niematerialnych, którymi się w tej działalności posługują. Są wśród nich przedmioty praw pokrewnych, w tym artystyczne wykonania, uregulowane w powyższej ustawie razem z utworami, ale także m.in. oznaczenia indywidualizujące, w tym znaki towarowe oraz bazy danych.

Słowa kluczowe: korzystanie z dóbr osób trzecich, dobra osobiste – wizerunek, ochrona praw autorskich, oznaczenia – znaki towarowe (logo), bazy danych jako dobra prawne.

Rafał Golał

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.

Word count: 3755; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 02.2016; **Reviewed:** 03.2016; **Accepted:** 03.2016; **Published:** 04.2016

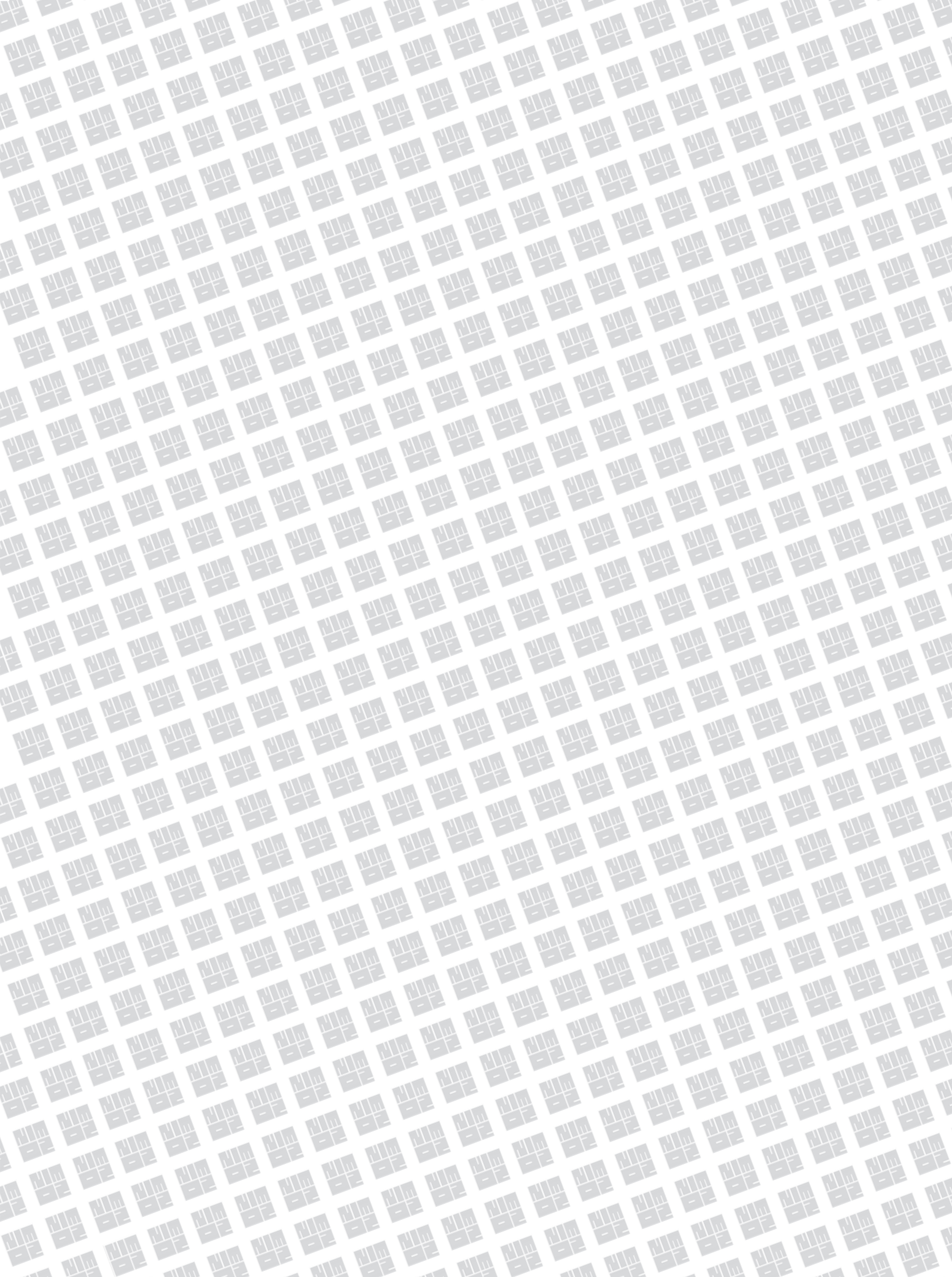
DOI: 10.5604/04641086.1199469

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Golał R.; MATERIAŁY ROZPOWSZECHNIANE PRZEZ MUZEA A OCHRONA PRAW OSÓB TRZECICH. *Muz.*, 2016(57): 42-46

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=56





RECENZJE

reviews



HABITUS PRZED USTAWĄ. UWAGI O KSIĄŻCE DOKUMENTUJĄCEJ I KONGRES MUZEALNIKÓW POLSKICH

HABITUS BEFORE AN ACT. REMARKS ON A BOOK
DOCUMENTING THE FIRST CONGRESS OF POLISH
MUSEOLOGISTS

Gerard Radecki

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Abstract: The volume constitutes a summary of the First Congress of Polish Museologists (the Congress) which was held in Łódź on 23–25 April 2015. The Congress aimed at raising key issues for Polish museology, on one hand reflecting on its essence and functions, and on the other trying to indicate particular solutions in order to *fix the museum system*.

The publication includes conference papers, minutes of plenary sessions, as well as resolutions adopted during the Congress. The whole was complemented with an index of persons and numerous photographs. While trying to focus on some of the main subjects in the programme of the Congress (and thus, of the book), it is impossible to forget that the change in the law regarding museums should be preceded by a comprehensive discussion on the professional identity of museum professionals, and on the

condition of the institutions where they work. We should therefore devise an actual museum *habitus*, not avoiding key questions such as who should be considered as a museum professional and which unique features make an object become a museum exhibit. The need for discussion and to specify the terms we use was mentioned by many participants in the meeting in Łódź, including outside experts. Museums are specific institutions whose sense of existence, as well as an important feature of their activity, is social service understood as the dissemination of knowledge. The decisions jointly taken during the Congress will facilitate our reform of our institutions' internal organisation. They will also enable us to build ties with organisers of museum institutions aiming at maintaining such museums' autonomy, so they can fully achieve their mission.

Keywords: museology, museum professional, musealium, congress of museum professionals, social service, dissemination of knowledge.

Wczesną wiosną 2016 r. do rąk czytelników trafił długo wyczekiwany tom¹, stanowiący podsumowanie I Kongresu Muzealników Polskich (d. Kongres), który odbył się w Łodzi

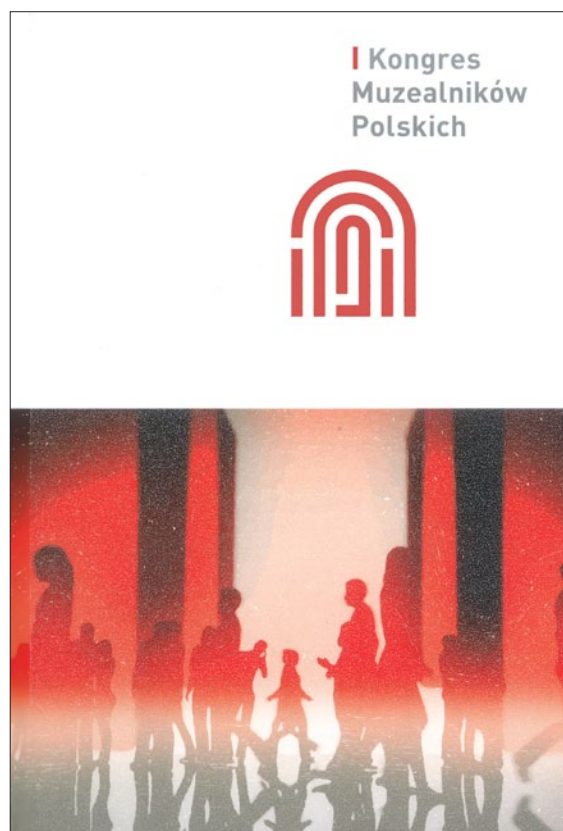
w dniach 23–25 kwietnia 2015 roku. Tom ów, stanowiący zapis wydarzeń (bo nie tylko tekstów) związanych z Kongresem, jest także świadectwem czasu i okoliczności, w jakich doszło

do zwołania pierwszego po II wojnie światowej spotkania generalnego polskich muzealników. Świadectwem wymownym, bo Kongres miał ambicję podjęcia zagadnień kluczowych dla naszego muzealnictwa, widzianych w dwóch przeciwległych perspektywach. Z jednej strony miała to być głęboka refleksja nad tym, czym w istocie jest współczesne muzealnictwo (w szczególności polskie), i jaką rolę powinno ono spełniać w nieustannie zmieniającej się rzeczywistości pierwszych dekad XXI stulecia. Na tę *sui generis* naukową warstwę Kongresu złożył się cykl wystąpień i referatów programowych, wśród których były i takie, które podejmowały zagadnienia proveniencji i morfologii muzealnictwa. Z drugiej strony łódzki zjazd miał całkowicie utylitarny i doraźny wymiar – chodziło o zasygnalizowanie i podjęcie prób rozwiązania najistotniejszych problemów (prawnych, organizacyjnych, kadrowych, finansowych, czy płacowych wreszcie), z którymi borykają się polskie muzea. Był zatem zwołany w celu *naprawy ustroju muzeów*².

Publikacja zawiera referaty oraz podsumowania obrad panelowych, a także treści uchwał podejmowanych na Kongresie. Zamieszczono je razem na końcu książki. Zasady tej, niestety, nie zastosowano w wypadku otwierających tom tekstów wystąpień oraz opisów bloków dyskusyjnych, których nie pogrupowano w sekwencje tematyczne, ale zaprezentowano w układzie odzwierciedlającym kolejność ich wygłoszenia. Zatem czytając książkę nie możemy zapoznać się po kolei ze wszystkimi referatami, ale jedynie z tymi, które przedstawiono danego dnia obrad, a reszty musimy szukać osobno w spisie treści. Na szczęście tom, ogólnie wyróżniający się wysokim poziomem edytorskim, zaopatrzone w indeks osób oraz znaczną liczbę fotografii dokumentujących wydarzenie.

Trudno rzecz jasna w tak krótkim szkicu choćby napomknąć o wszystkich najważniejszych problemach, które podjął Kongres i które znalazły swoje miejsce w omawianej książce. Pozostaje zatem próba skupienia się na kilku sprawach fundamentalnych, przyporządkowanych dwóm zasadniczym perspektywom muzealnictwa: zewnętrznej i wewnętrznej. Tę pierwszą otwiera spis celów, dla których zwołano do Łodzi muzealne *stany generalne*, jak obrazowo Kongres został określony przez jego inicjatora i prezesa Stowarzyszenia Muzealników Polskich, Michała Niezabitowskiego. Wśród nich na pierwszych miejscach zostały wymienione: diagnoza sytuacji i ustroju prawnego sektora muzealnego w Polsce, jak również wskazanie czynników utrudniających społeczne posłannictwo muzeów³. Organizatorzy Kongresu pragnęli również podkreślić rolę muzeów *w budowaniu nowoczesnego społeczeństwa obywatelskiego*⁴ oraz przygotować uchwały, które pozwoliłyby zarekomendować niezbędne zmiany legislacyjne.

Czytając ów zestaw zamierzeń nie sposób uciec od pytania, czy naszych (niżej podpisany był również uczestnikiem Kongresu i bloku dyskusyjnego pod hasłem *Nowe zadania, te same kadry. Zapisy Ustawy o muzeach w świetle obecnej praktyki muzealnej*, którego kuratorem był Paweł Jaskanis) zamierzeń sanacji muzealnego prawa nie powinna poprzedzać wewnętrzna gruntowna dyskusja nad tym, co składa się na zawodową tożsamość muzealników oraz kondycję instytucji, w których pracujemy. Choć w książce natrafimy na podobne rozważania, trudno nie ulec wrażeniu, że ogólny ton wypowiedzi prezentowanych na łódzkim



zjeździe (zatem i w samej publikacji) wyraźnie zdominowała muzealna *praxis*. Być może jednak zbyt mocno ulegamy zawodowej skłonności do inwentaryzowania wszelkich fragmentów rzeczywistości, jakie tylko podlegają naszemu opisowi, i zbyt szybko pragniemy zawrzeć je *w katalogu spraw do najpilniejszego uregulowania*⁵, a zatem przetożyć na nowe akty legislacyjne, nie rozważając jednak do końca złożoności spraw, które „regulujemy”? By nie mnożyć tu przykładów, wspomnijmy jedynie o słynnym przypadku statusu zawodowego muzealnika: czy powinniśmy mianowicie zapisywać w nowej ustawie muzealnej przynależność do zawodu pracowników administracji muzealnej tylko dlatego, że osoby te pracują w muzeach państwowych czy samorządowych, a jednocześnie pozostawiać poza nawiasem tych wszystkich muzealników *de facto*, którzy prowadzą w Polsce przynajmniej kilkaset większych i mniejszych muzeów prywatnych, a właściwie należałoby powiedzieć społecznych⁶, i którzy z ogromną pasją działają w swoich lokalnych środowiskach⁷? W pełni wypada się zgodzić z konstatacją Jarosława Suchana, że *bez pogłębionej autorefleksji w samym środowisku muzealniczym zmiana taka (przepisów prawa w odniesieniu do instytucji kultury – GR) będzie po pierwsze niemożliwa, a po drugie – niewystarczająca*⁸.

Jeżeli by utożsamiać muzeologię z teoretyczną refleksją nad uprawianą przez nas dziedziną (czy w tym przypadku: dyscypliną), muzealnictwo zaś z katalogiem czynności praktycznych wykonywanych w muzeach, to nawet nazwa Kongresu oddawała dominację tego drugiego terminu, o muzeologii natomiast mówiło się w Łodzi rzadko, a jeżeli już, to w kontekście tzw. muzeologii „nowej”. A szkoda, bo mimo rzeczywistej

trudności z uchwyceniem przedmiotu badań muzeologii, nie mamy innego obszaru służącego nie tylko snuciu teoretycznej refleksji dotyczącej muzealnictwa, ale i ustaleniu dotyczących go podstawowych pojęć. Zakrawa to na paradoks wobec narzucającej się, w sposób wydawało by się zupełnie oczywisty, perspektywy eksploracji przez muzeologię wszelkich zagadnień związanych z działalnością muzeów. Wypada nam chyba zatem wrócić do źródeł pierwotnych znaczeń terminów, którymi operujemy, aby móc ustalić coś, co składałoby się na aktualny muzeologiczny *habitus*. Aby go odnaleźć, warto i trzeba zadawać sobie raz po raz kolejne podstawowe pytania metodologiczne. Jak choćby o to, co w naszej współczesności uważamy za muzealium: czy eksponat, fizyczny przedmiot, czy też na przykład obiekt utrwalony na filmie. A może samo wykorzystane w muzeum multimedia?

Problemy te podejmuje w jednym z niewielu teoretycznych tekstów zamieszczonych w tomie Jarosław Suchan⁹. Źródłem fenomenu muzeum jest osobliwa aura ewokowana przez eksponowany na wystawie przedmiot, określany mianem dzieła, eksponatu, muzealium. Wyróżniona przez Waltera Benjamina kategoria bytu dzieła jest jego „tu i teraz”¹⁰. Aura to sposób, w jaki przedmiot istnieje wobec widza w czasie i przestrzeni¹¹, opisany przez dialektykę dystansu i bliskości, która determinuje także sam sposób doświadczenia ekspozycji przez poruszającego po niej widza, co jest charakterystyczne tylko dla wystawy, owego „języka” muzeów, o czym jakże często zapominamy.

Choć Kongres był – oczywiście w pewnym sensie – agorą, na której wymieniano poglądy, nie zmienia to faktu, że brakuje nam wewnątrzśrodowiskowej dyskusji, prowadzonej nie *ad hoc* i nie tylko na kongresach przecież – które z natury rzeczy i zgodnie z zapowiedziami organizatorów, będą się odbywały co kilka lat – ale w sposób permanentny, na łamach pism specjalistycznych czy też na konferencjach tematycznych. Zapewne w ogóle mało mamy w Polsce miejsc, które służyłyby rozważaniu o naszych muzeach. Nie zwalnia nas to jednak od myślenia o nich tym bardziej, że nasze sprawy dostrzegane są i oceniane – nierzadko jakże trafnie – przez komentatorów z zewnątrz. Muzea nie służą do *ekonomizacji dziedzictwa kulturowego*¹² – przypomina Jerzy Hausner i powiada dalej, że celem muzeów jest *twórcze przetwarzanie i interpretowanie zasobów kultury oraz poprzez te działania włączanie się w proces rozwoju jednostek i społeczeństw*¹³. Czy nie jest zaskakujące, że słowa te wypowiada wybitny ekonomista, który mógłby raczej postrzegać „nieprodukcyjną” sferę kultury przez pryzmat prognozowanych oszczędności i cięć? Jednak nie ma tutaj sprzeczności, a jest raczej wyraz szerszego spojrzenia na rolę muzeów jako *rozsadników wiedzy*¹⁴ w całym systemie gospodarczym. I to nie w dostrzeganym zazwyczaj, także w wypowiedziach kongresowych, obszarze turystyki kulturowej czy tak zwanego przemysłu spędzania wolnego czasu. Peter Drucker, twórca nowoczesnej metodologii zarządzania przedsiębiorstwami, wiele lat temu mówił o *społecznej odpowiedzialności biznesu*, którego ostatecznym sensem istnienia jest nie zysk, ale rozwój i postęp społeczny oparty na wiedzy¹⁵. Drucker wyraził także myśl, że skoro działalność instytucji społecznych nie jest i nie może być weryfikowana przychodami (jak to ma miejsce w przedsiębiorstwach), tym bardziej potrzebują one strategii zarządzania, aby być społecznie przydatne i skuteczne¹⁶.

Wielu z nas ma świadomość wagi społecznego oddziaływania muzeów (została ona wyartykułowana w przytoczonym na wstępie katalogu celów Kongresu), jednak wielu z naszych organizatorów pojmuje ją zupełnie osobliwie. Jak wiadomo *gros* polskich muzeów podlega finansowaniu przez samorządy, co warunkuje także skrepowanie tych pierwszych biurokratyczną kazuistyką. Ocena działalności muzealnej przez urzędników departamentów kultury przebiega według kryteriów dalekich od rzeczywistej służby społecznej, bowiem jedynym uchwytym miernikiem „społecznej przydatności” muzeów staje się w tej optyce frekwencja, odnotowywana najchętniej na realizowanych przez muzea *eventach* i festiwalach. Piszą o tym w podsumowaniach dyskusji panelowych ich kuratorzy, Jarosław Suchan i Antoni Bartosz. W obu wypowiedziach pojawia się problem skostnienia polskiego systemu zarządzania muzeami i ich wasalnej niemal podległości wobec samorządowej władzy.

Napięcie pomiędzy *omiernikowaniem* – jak powiada Piotr Oszczanowski¹⁷ – działalności kulturalnej, a potrzebą autonomii instytucji kultury pokazuje choćby odnotowany przez Suchana paradoks ograniczania prawa dyrektora muzeum do samodzielnego określania programu instytucji, przy jednoczesnym egzekwowaniu pełnej odpowiedzialności dyrektora za realizację tego programu. Można tu dodać, że dyrektor polskiego muzeum jako – używając nomenklatury urzędniczej – „kierownik jednostki” jest w pełni odpowiedzialny za wszelkie procesy i sprawy rozgrywane się w muzeum, będąc w istocie największym więźniem systemu. Zawieszony pomiędzy pracownikami muzeum, rzadko skorymi do przeprowadzania gruntownych zmian w instytucji, a oczekiwaniami organizatora do egzekwowania „nowoczesnych” form zarządzania, dyrektor muzeum nie ma nawet prawa samodzielnie dobierać sobie swoich zastępców; ich powołanie lub odwołanie musi przebiegać „w uzgodnieniu” (sformułowanie pochodzące z ustawy) z organizatorem, który może nie zaakceptować przedłożonej propozycji. Erozja statusu prawnego polskich muzeów sprawia, że można dorzecznie wnioskować, iż sam dyrektor muzeum nie jest w istocie muzealnikiem. W tekstach pokongresowych przewija się obserwacja, że każdy może zostać dyrektorem muzeum w Polsce, i rzeczywiście mamy wiele takich przypadków. Niegdysiejsze pojęcie „muzeologa” oznaczało także zawód kustosa wykonywany w muzeum i implikowało długotrwały proces nabywania wiedzy o zbiorach i zarządzania nimi, trudno było zatem zakładać, aby stanowisko dyrektora było punktem wyjścia do muzealnej profesji, a nie punktem dojścia i ukoronowaniem kariery w muzeum¹⁸.

Zachowanie odrębnej istoty muzeów oraz zwiększenie autonomii zarządu muzeum postuluje w swoim podsumowaniu dyskusji panelowej Paweł Jaskanis¹⁹. Zwraca on także uwagę na bardzo istotny *polityczny problem braku współodpowiedzialności jednostek samorządu terytorialnego za muzea położone na ich terenie*²⁰. Może zatem warto rozważyć powrót do współpracy muzeów „dużych”, państwowych, sprawujących w imieniu ministerstwa prawną i organizacyjną (bo nie merytoryczną) opiekę nad muzeami „mniejszymi”, samorządowymi, ale i świadczących im także pomoc w tych aspektach? Ideę tę łatwo co prawda postpowować, wiążąc ją z centralistyczną, a nie regionalną wizją

państwa, a w Polsce wręcz z najczarniejszym okresem stalinizmu, kiedy to zaaplikowany u nas system muzeów tzw. okręgowych i podopiecznych miał także wymiar nadzoru politycznego. Ale dziś chodzi o dostrzeżenie przez nasze środowisko problemów muzeów samorządowych, często traktowanych instrumentalnie przez lokalną władzę.

Wracając do tekstu Jaskanisa, słusznie przypomina on, że upodmiotowieniu muzeum służy powołanie zamiast dotychczasowej rady muzealnej nowego ciała – rady powierniczej²¹, mającej znacznie szersze kompetencje. Umocowanie przy muzeum rady powierniczej znalazło swój zapis zarówno w Ustawie o muzeach, jak i w praktyce działania kilku dużych polskich muzeów, wpisanych do ministerialnego rejestru muzeów. Rady powiernicze wspomagając muzea w strategicznym zarządzaniu instytucją, pełnią również funkcje „rad nadzorczych”, a przy zachowaniu prerogatyw w kwestii oceny pracy zarządu muzeum (włącznie ze wskazaniem dotyczącymi powoływania i odwoływania dyrektorów) wydatnie wspomagają niezależność muzeów. Jakkolwiek nie miejsce tutaj na roztrząsanie złożoności problemów natury organizacyjnej i prawnej polskich muzeów, to jednak nie ulega wątpliwości, że wypracowanie nowej formuły działalności muzeów jest wielkim wyzwaniem stojącym przed środowiskiem muzealnym oraz przed organizatorami tych instytucji w najbliższych latach. Zapewne będzie także przedmiotem obrad kolejnych kongresów. Być może będzie to model muzeum jako instytucji użyteczności publicznej lub fundacji²², bo oba te modele determinują rozluźnioną relację muzeum z organizatorem (czy właściwiej należałoby powiedzieć: organem finansującym i kontrolnym), a bliższą z kolei – *nolens volens*

– z odbiorcami instytucji, przede wszystkim z najbliższym otoczeniem, warunkują zatem naszą „społeczną odpowiedzialność”. Funkcja społecznej służby muzeów postrzeganej przez pryzmat upowszechniania wiedzy pojawiła się po raz pierwszy na konferencji pod znamiennym tytułem *Muzea jako instytucji kultury dla ludu*, zorganizowanej w 1903 r. w Mannheim²³. Dziś możemy się spierać o to, czy muzeum jest przede wszystkim *wehikułem edukacyjnym*²⁴, jak chce George E. Hein, czy też ma zasadniczo gromadzić i chronić szczególnej wartości przedmioty, ale nie budzi już chyba szczególnych wątpliwości stwierdzenie, że należy ono do kręgu niewielu instytucji kształtowania świadomego i demokratycznego społeczeństwa wolnych obywateli. Do dziś także paradygmat muzeum konstytuuje wyłożony na wspomnianej konferencji przez Alfreda Lichtwarka walor niezwykłej *mocy*²⁵, która poprzez *aktywną i świadomą swych celów funkcję społeczno-wychowawczą i oświatową muzeów daje im zupełnie odrębne i nieodzowne stanowisko obok Uniwersytetów i Akademii*²⁶.

Niezależnie bowiem od tego, czy początków muzealnictwa będziemy upatrywać w udostępnianych publicznie od XVIII w. kolekcjach, należących do monarchów i majątnych filantropów (a po rewolucji francuskiej także zbiorów państwowych) czy też, jak wskazuje Dorota Folga-Januszewska, *wywodzi ono swój rodowód ze starożytnego, ateńskiego musaeum Arystotelesa*²⁷, muzeum, jakby wbrew nieustannie i coraz szybciej zmieniającemu się światu, zachowuje do dziś zadziwiającą trwałość. A nawet ma świetlane – jak za Krzysztofem Pomianem prorokuje Jan M. Piskorski²⁸ – choć może niezupełnie zgodne z naszymi oczekiwaniami perspektywy na przyszłość.

Streszczenie: Tom stanowi podsumowanie I Kongresu Muzealników Polskich (d. Kongres), który odbył się w Łodzi w dniach 23–25 kwietnia 2015 roku. Kongres miał ambicję podjęcia zagadnień kluczowych dla polskiego muzealnictwa, z jednej strony snując refleksję nad tym, czym w istocie ono jest i jaką rolę spełnia, a z drugiej pragnąc wskazać konkretne rozwiązania w celu *naprawy ustroju muzeów*.

Publikacja zawiera referaty programowe, zapisy obrad panelowych, a także treści uchwał podejmowanych na Kongresie. Całość uzupełniono o indeks osób oraz wiele fotografii. Próbując skupić się na kilku zasadniczych wątkach programowych Kongresu (a więc i książki), nie sposób uciec od myśli, że zmianę muzealnego prawa winna poprzedzić wewnętrzna gruntowna dyskusja nad zawodową tożsamością muzealników oraz kondycją instytucji, w których

pracujemy. Powinniśmy zatem wypracować aktualny muzeologiczny *habitus*, nie unikając zasadniczych pytań, jak choćby o to, kogo uważamy za muzealnika, albo też jakie specyficzne cechy przedmiotu tworzą z niego muzealium. O potrzebie dyskusji i sprecyzowania pojęć, którymi się posługujemy mówiło wielu uczestników łódzkiego spotkania, w tym także eksperci z zewnątrz. Muzea są specyficznymi instytucjami, których sensem istnienia i istotnym wyróżnikiem działania jest służba społeczna, rozumiana jako upowszechnianie wiedzy. Wspólne kongresowe ustalenia ułatwią nam przeprowadzenie zmian w organizacji wewnętrznej naszych instytucji. Pozwolą także budować relacje z organizatorami instytucji muzealnych dążąc do zachowania autonomii muzeów tak, aby mogły one w pełni realizować swoją misję.

Słowa kluczowe: muzeologia, muzealnik, muzealium, konferencja muzealników, służba społeczna, upowszechnianie wiedzy.

Przypisy

¹ *I Kongres Muzealników Polskich*, M. Niezabitowski, M. Wysocki (red.), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, ss. 318, il.

² P. Jaskanis, *Nowe zadania, te same kadry. Zapisy Ustawy o muzeach w świetle obecnej praktyki muzealnej*, w: *I Kongres Muzealników...*, s. 101.

³ *Kongres Muzealników...*, s. 5.

⁴ *Ibidem*.

⁵ P. Jaskanis, *Test wielu luster. W kierunku muzeum jutra*, w: *Kongres Muzealników...*, s. 159.

- ⁶ Por. np. M. Maciejewska, L. Graczyk, *Muzea prywatne / kolekcje lokalne. Raport z badań*, http://www.ariari.org/images/stories/raport_muzea_prywatne.pdf [dostęp: 30.05.2016].
- ⁷ Muzeum Techniki Rolniczej i Gospodarstwa Wiejskiego w Redczu Krukowym (Kujawy) na przykład prezentuje – wbrew swojej nazwie zresztą – zbiory z kilkunastu różnych domen działalności ludzkiej. Są one eksponowane w kilku osobnych halach wystawowych, zob. strona internetowa tegoż muzeum: http://www.redeczkrukowy.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=11 [dostęp: 30.05.2016].
- ⁸ J. Suchan, *Zablokowany potencjał rozwoju czy niewykorzystana szansa? Pytanie o czynniki utrudniające i stymulujące rozwój sektora muzealnego*, w: *Kongres Muzealników...*, s. 99.
- ⁹ J. Suchan, *Przedmiot znaleziony przypadkiem*, w: *Kongres Muzealników...*, s. 192.
- ¹⁰ Na gruncie polskiej literatury muzeologicznej o Benjaminowskiej kategorii aury dzieła wspominała Irena Wojnar, por. tejsze: *Zadania muzeum w kształceniu i wychowaniu estetycznym widza*, w: *Działalność oświatowa muzeów, założenia teoretyczne i praktyka*, K. Malinowski (red.), „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu” 1973, t. IX, s. 104-105.
- ¹¹ *Kongres Muzealników...*, s. 192.
- ¹² *Kongres Muzealników...*, s. 98.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Por. G. Radecki, *Terra incognita? Uwagi o Strategii Rozwoju Muzealnictwa*, w: „Biuletyn Programowy NIMOZ” 2013, nr 9, s. 32.
- ¹⁵ *Ibidem*. Tam też zamieszczona bibliografia dot. prac Druckera.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ J. Suchan, *Zablokowany potencjał rozwoju...*, s. 97.
- ¹⁸ Zob. na ten temat: D. Folga-Januszewska, *Muzealnik. Zawód, profesja czy powołanie*, w: *Kongres Muzealników...*s. 57-66 oraz tejsze podsumowanie dyskusji panelowej *Muzealnik – kurator, ale i menedżer. Nowe zadania stojące przed muzealnikami a zmiany systemu kształcenia i awansu kadr muzealnych*, w: *Kongres Muzealników...*s. 221- 226.
- ¹⁹ P. Jaskanis, *Nowe zadania, te same...*s. 103-104 (stamtąd pochodzą przytoczone cytaty).
- ²⁰ *Ibidem*, s. 108.
- ²¹ Problem ten podnosi także Suchan, zob. J. Suchan, *Zablokowany potencjał rozwoju...*, s. 97-98.
- ²² Muzea wiejskie na przykład posiadają formę prawną instytucji badawczej przytułku publicznego, a celem utrzymywania takich instytucji przez władzę publiczną jest *świadome wspieranie własnej odpowiedzialności muzeów*, zob. G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo*, Warszawa 2006, s. 225.
- ²³ Wspomina o tym Dorota Folga-Januszewska, *Muzealnik. Zawód, profesja...*, s. 59-60.
- ²⁴ L. Karczewski, *Konstruowanie edukacji. Uwagi po szkoleniu „Edukacja w muzeum sztuki współczesnej”*, w: *ABC Edukacji w muzeum. Muzea sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*, J. Grzonkowska (red.), Warszawa 2015, s. 25.
- ²⁵ Cyt. za: K. Malinowski, *Michał Walicki – muzeolog*, „Muzealnictwo” 1967, nr 14, s. 10.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ D. Folga-Januszewska, *Muzealnik. Zawód, profesja...*, s. 57.
- ²⁸ J.M. Piskorski, *Muzea w świecie bez historii*, w: *Kongres Muzealników...*, s. 170.

Gerard Radecki

Historyk sztuki, absolwent UAM w Poznaniu i studiów podyplomowych Zarządzanie Marketingowe UE w Poznaniu; kustosz w Muzeum Narodowym w Poznaniu; (2007-2013) dyrektor Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie – autor programu ekspozycji stałych m.in. „Początki państwa polskiego” i „Wielkopolska rzeźba gotycka”, autor i współautor wielu wystaw czasowych; zajmuje się problematyką muzealnictwa współczesnego oraz historią muzeologii polskiej, autor tekstów o tej tematyce; (2012–2014) wykładowca Studium Podyplomowego IHS UAM; współtwórca wytycznych dla programów NIMOZ, konsultant *Programu Ekspozycji Stałych* w MNiPRs w Szreniawie, krytyk artystyczny w czasopiśmie „Arteon”; członek: PKN ICOM, SMP oraz Rady Muzeum Historycznego Miasta Gdańska; e-mail: gerard.radecki@mnp.art.pl

Word count: 3 906; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** 28

Received: 06.2016; **Reviewed:** 06.2016; **Accepted:** 06.2016; **Published:** 07.2016

DOI: 10.5604/04641086.1208747

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Radecki G.: *HABITUS PRZED USTAWĄ. UWAGI O KSIĄŻCIE DOKUMENTUJĄCEJ I KONGRES MUZEALNIKÓW POLSKICH*. Muz., 2016(57): 103-107

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

Muz., 2016(57): 261-265
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2016
data akceptacji – 04.2016
DOI: 10.5604/04641086.1201450

OBRAZY OSTATNIEGO KRÓLA W DZISIEJSZYCH ŁAZIENKACH – OSOBNO I W KOLEKCJI

PAINTINGS OF THE LAST KING AT TODAY'S ROYAL ŁAZIENKI – SEPARATELY AND IN COLLECTION

Kamila Kłudkiewicz

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Abstract: The text is a review of the catalogue of paintings from the collection of Stanisław August Poniatowski, the last king of Poland. The catalogue, a monumental and beautifully published elaboration by D. Juszczak and H. Małachowicz, is the first such comprehensive and detailed description of the current state of Stanisław August's collection of paintings from his private residence, Royal Łazienki. In a clear way, based on current knowledge and contemporary European literature, included in a comprehensive bibliography, the authors have verified the

information (which was very frequently thoughtlessly repeated from 19th-century publications) on individual objects from the collection housed today at the Royal Łazienki Museum. This catalogue may serve as the basis for further analyses of the published material, as well as for research on the collection's character and the collecting activity of King Stanisław August.

This review assesses the authors' introduction and the accuracy of each object's description. Some minor mistakes have also been indicated.

Keywords: Stanisław August Poniatowski, king of Poland, collector, the Royal Łazienki Museum, paintings from the collection of Stanisław August, catalogue, reference note, the history of the collection, bibliography.

Dorota Juszczak, Hanna Małachowicz, *Galeria obrazów Stanisława Augusta w Łazienkach Królewskich. Katalog, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 2015, ss. 575, il. kolor.*

Monumentalne, bogato ilustrowane, pięknie wydane opracowanie katalogowe autorstwa Doroty Juszczak i Hanny Małachowicz stanowi pierwsze tak obszernie i szczegółowe opisanie współczesnego stanu kolekcji obrazów króla Stanisława Augusta Poniatowskiego w Łazienkach Królewskich. Tom składa się z krótkiego

artykułu (31 stron) o charakterze wprowadzającym i właściwego katalogu obrazów, zajmującego blisko 400 stron. Oprócz bazy źródłowej i bibliografii książkę uzupełniają bardzo ważne załączniki: wyciąg z inwentarza galerii Łazienkowskiej z 1939 r. (zestawienie obrazów nieuwzględnionych w katalogu), konkordancje numerów z różnych



(Fot. P. Czarnecki © Muzeum Łazienki Królewskie)

katalogów kolekcji oraz zestawienie nazw wnętrz i budowli łazienkowskich.

Opracowanie i wydanie omawianego katalogu wpisuje się w szerszą zakrojoną działalność obecnych Łazienek Królewskich. W 2011 r. zorganizowano w Łazienkach wystawę „Rembrandt i inni. Królewska kolekcja obrazów Stanisława Augusta”, na której pokazano znajdujące się dziś w różnych muzeach obrazy, które wchodziły

w skład kolekcji ostatniego króla¹. Kolejnym krokiem w badaniach nad szczegółowym opracowaniem kolekcji Stanisława Augusta jest wydanie niniejszego katalogu – pierwszej dokumentacji aktualnego stanu prezentowanej dziś w Łazienkach kolekcji. Jak czytamy w słowie wstępnym Tadeusza Zielińnicza, dalszym celem prowadzonych w Łazienkach od kilku lat badań jest naukowa reedycja dzieła *Galerja Stanisława Augusta* Tadeusza Mańkowskiego z 1932 roku². Całe przedsięwzięcie – co poniekąd potwierdza również omawiane opracowanie – ma na celu spojrzenie na kolekcję obrazów Stanisława Augusta jako na *zwartą kolekcję, niegdyś przynależącą do dużych zbiorów królewskich, mających stanowić w myśl idei Stanisława Augusta zaczątek nowoczesnego muzeum publicznego* (s. 8).

Wprowadzający szkic Auterek pt. *Łazienkowska kolekcja obrazów. Historia i stan badań* zawiera bardzo krótki rys historyczny kształtowania się kolekcji Stanisława Augusta, jej losów po śmierci władcy (od czasów zaboru rosyjskiego, przez II Rzeczpospolitą, okres zawieruchy wojennej, rewindykacji i rekonstruowania kolekcji po 1945 r.) oraz wyszczególnienie inwentarzy i katalogów zbiorów, które powstały od 1788 r. do dziś. Autorki nie poddają analizie przedstawionego w tekście materiału, ograniczają się do chronologicznego przedstawienia historii galerii. W kilku miejscach pozwalają sobie jednak, bazując na tekstach E. Manikowskiej³ i A. Rottermunda⁴, na kilka bardzo ważnych uwag analitycznych.

Kolekcja obrazów króla, pierwotnie pomyślana i zaproponowana przez Marcella Bacciarellego jako *mata galeria z dobrym wyborem obrazów*, w rezultacie stała się zbiorem 2437 dzieł różnej rangi. Spośród nich wybrano w 1788 r. 134 obrazy, które przeznaczono do Łazienek. W 1795 r. liczba prezentowanych tam płócien wzrosła do 320. Wybór ten rodzi pytania o status Łazienek i charakter tego zbioru. Łazienki będąc rezydencją prywatną Stanisława Augusta nie podlegały oficjalnemu

ceremoniałowi, nie wymagały również specjalnej, symbolicznej dekoracji. Miały charakter letniej rezydencji wypoczynkowej, częściowo realizującej ideał włoskiej willi-muzeum (s. 23). Być może ta prywatna kolekcja, umiejscowiona w kameralnej, otoczonej naturą, zacisznej przystani miała ewaluować w *muzeum o charakterze publicznym* (s. 23). Ta koncepcja Andrzeja Rottermunda oparta jest na analizie niezrealizowanych planów rozbudowy Łazienek i powiększeniu pałacu o zachodni pawilon, być może o funkcji galeryjnej. Autorki jednak, co zasadne, skupiają uwagę na stanie kolekcji tuż przed ostatnim rozbiorem Polski, kiedy nie wykraczała ona poza zbiór dekorujący prywatną siedzibę władcy. Eksponowana była zgodnie z wymogami dekoracji pałacowych wnętrz, a nie w formie – coraz popularniejszej w owym czasie w galeriach europejskich – prezentacji obrazów w oparciu o szkoły narodowe. W tym miejscu wypada zaznaczyć, że uporządkowana, „naukowa” ekspozycja malarstwa, choć występująca już w 2. poł. XVIII w. głównie w kolekcjach włoskich i niemieckich, długo torowała sobie drogę w muzeach publicznych. Proces ten zachodził w Europie do połowy XIX wieku. W Musée Napoléon (Luwrze za czasów Napoleona) podział na szkoły narodowe, akcentujący walory dydaktyczne prezentacji zgodnie z zaleceniami pomyślnego dyktando’a Vivant Denona, pojawił się na początku XIX w.; w Galerii Malarstwa w Królewskim Muzeum w Berlinie w 1828 r. za sprawą Gustawa Friedricha Waagena; w National Gallery w Londynie dopiero około połowy XIX stulecia. Współistnienie dwóch rodzajów prezentacji malarstwa – ekspozycji dekoracyjnej i uporządkowanej wedle szkół narodowych i chronologii – obserwujemy w Europie do połowy XIX wieku. Dekoracyjna prezentacja obrazów w Łazienkach Stanisława Augusta wpisująca się w dominujący pod koniec XVIII w. sposób aranżacji malarstwa. Dużo istotniejsze przy analizie kolekcji (czego omawiane opracowanie nie podejmuje) wydaje się zbadanie osobistego wkładu króla w rozmieszczenie płócien, nie tyle w kontekście obowiązujących w Europie trendów w tym zakresie, ale bardziej z punktu widzenia jego osobistych gustów, upodobań, przeżyć, wspomnień.

We wstępnym szkicu Autorki bardzo skrótowo scharakteryzowały rozmieszczenie obrazów w 1795 roku. Wymieniły po kilka dzieł znajdujących się w głównym pomieszczeniu o charakterze galeryjnym, czyli Galerii Obrazów na parterze, następnie w niewielkim Gabinetcie przed Salą Salomona, Gabinetcie za Mostem (w zachodnim pawilonie poza wyspą), a także apartamentach króla na piętrze. Czytelnikowi lekturę tego fragmentu zdecydowanie polepszyłoby dodanie odpowiedniego aneksu zawierającego zestawienia obrazów znajdujących się w poszczególnych pomieszczeniach około 1795 roku. Być może aneks taki wykraczałby poza katalogowy charakter opracowania, mógłby jednak pomóc czytelnikowi w rozważaniach i refleksji nad rozmieszczeniem i prezentacją dzieł w ostatnich latach istnienia I Rzeczypospolitej. Zdecydowanie ułatwiłby również posługiwanie się właściwym katalogiem, w którym co prawda przy opisie obrazu widnieje informacja, gdzie znajdował się on w określonym momencie historii Łazienek, ale nie pomaga w widzeniu dzieła w szerszej perspektywie: rozmieszczenia wszystkich dzieł, sąsiedztwa z innymi płótnami

w danym pomieszczeniu, ogólnie jego prezentacji na tle całości koncepcji króla i jego współpracowników. Możemy domniemywać i mieć nadzieję, że takie zestawienie z odpowiednim komentarzem pojawi się w przygotowywanej przez Muzeum Łazienki Królewskie wspomnianej reedycji książki Mańkowskiego. W tej publikacji z 1932 r. znajduje się *Explication des endroits où sont placés les divers ouvrages mentionnés dans ce volume*⁵, które po naukowym opracowaniu oraz uzupełnieniu o informacje zebrane w trakcie kwerend, będzie istotnym wkładem w badania nad kolekcją łazienkowską.

Cel powstania katalogu Autorki określiły *expressis verbis* na s. 35: *Intencją autorek tego katalogu było przede wszystkim przedstawienie łazienkowskich obrazów w kontekście historycznym: ich miejsca w królewskiej kolekcji i królewskiej rezydencji (również w XIX w.), a także możliwie dokładne zestawienie literatury – nie tylko naukowej, ale i tej bardziej popularnej, jak przewodniki i relacje podróżników, rejestrującej miejsca poszczególnych dzieł nie tylko w topografii Warszawy i Łazienek, ale i w zbiorowej świadomości i gustach danego czasu*. Zamyśl ten w katalogu zawierającym 137 obrazów będących własnością Muzeum Łazienki Królewskie i warszawskiego Muzeum Narodowego oraz znajdujących się w długoletnim deponowaniu w Łazienkach, udało się w pełni zrealizować. Obrazy uporządkowano chronologicznie według nazwisk artystów. Każda pozycja katalogu zawiera zestaw podstawowych informacji (tytuł dzieła, jego wymiary, technikę wykonania), a także szczegółowy opis znaków własnościowych istniejących na odwrocie obrazów, obecny numer inwentarzowy, obszerną charakterystykę dzieła, jego historię w Galerii Stanisława Augusta, źródła i bibliografię.

Istotnym wkładem Auterek w stan badań nad obrazami z kolekcji króla jest samodzielność w dokonywaniu atrybucji – np. przypisanie obrazu *Trofea myśliwskie na tle niszy ściennej* naśladowcy Willema van Aelsta, choć w ostatnich opracowaniach wiązano go z Matheusem Bloemowem, s. 43; czy też rozwikłanie kilku uporczywie powtarzanych w literaturze błędnych atrybucji, wynikających z niewłaściwego odczytania zapisów w rękopiśmiennych egzemplarzach katalogu – np. obrazu *Judyta z głową Holofernesa* według Cristofana Alloriego (s. 48); dwóch pejzaży Willema Bemmela (s. 94–95); *Flora, Sylen i Zefir* według Jacoba Jordaensa (s. 205).

Szczególnym walorem katalogu jest umieszczenie w nim pod numerem 83. obrazu *Odпочыwajqca Venus z Amorem* Girolama Pesciego, który został zakupiony przez Łazienki Królewskie 10 grudnia 2014 r. na aukcji w Paryżu (s. 311). Jest to jeden z niewielu przykładów, kiedy dzieło po sprzedaniu go na początku XIX w. powróciło do kolekcji w Łazienkach. Jest to nabytek zupełnie świeży, pierwszy raz od końca XVIII w. uwzględniony w katalogu kolekcji królewskiej.

W szczegółowych opisach obrazów i rozważaniach nad pochodzeniem poszczególnych wersji danego dzieła nie obyło się bez pomyłki. Autorki zasugerowały (opierając się na zdaniu innej badaczki), że *Portret Augusta II Marcello Bacciarelli* mógł wykonać według egzemplarza *portretu pędzla Louisa de Silvestre’a, znajdującego się niegdyś w Gołuchowie, który w czasach Stanisława Augusta mógł być własnością Czartoryskich* (s. 52). Gwoli wyjaśnienia wypada podkreślić, że Gołuchów stał się

własnością Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej po 1870 r., a więc w 100 lat po czasach stanisławowskich⁶. Natomiast obecność portretu Silvestre'a w Gołuchowie można potwierdzić dopiero ok. 1890 roku⁷.

Dużą zaletą katalogu jest odnalezienie przez Autorki dokumentów, które pozwalają zrekonstruować proces nabywania obrazu (np. *Przypowieści o robotnikach w winnicy* Christiana Wilhelma Ernsta Dietricha, s. 149), jego zamówienia (np. *Krajobrazu górskiego* Josepha Roosa Starszego, s. 327), czy też ingerencji króla Stanisława Augusta w wykonanie dzieła (np. *Czytająca Maria Magdalena* Marcella Bacciarellego, s. 63).

Z kolei zabieg włączenia przez Autorki do not kolejnych katalogowych pozycji wspomnień, fragmentów pamiętników oraz współczesnych charakterystyk dzieł, tudzież osób na nich przedstawionych, uatrakcyjnia katalogowy zapis i uprzyjemnia jego lekturę. Pozwala nie tylko na

rekonstrukcję samej galerii, ale także atmosfery towarzyskiej Warszawy 2. poł. XVIII w. oraz zwyczajów i upodobań ostatniego władcy.

Publikacja autorstwa Doroty Juszcak i Hanny Małachowicz stanowi wypełnienie dotkliwego braku opracowania katalogowego aktualnie znajdujących się w Łazienkach obrazów z kolekcji Stanisława Augusta. Autorki w sposób przejrzysty, bazując na aktualnym stanie wiedzy i współczesnej literaturze europejskiej, ujętej w obszernej bibliografii, zweryfikowały informacje (często bezrefleksyjnie powtarzane za opracowaniami XIX-wiecznymi) na temat poszczególnych obiektów. To sprawia, że publikacja *Galeria obrazów Stanisława Augusta w Łazienkach Królewskich. Katalog* może stać się podstawą dla dalszych analiz przedstawionego materiału i badań nad charakterem kolekcji oraz działalnością kolekcjonerską króla Stanisława Augusta.

Streszczenie: Tekst stanowi recenzję katalogu obrazów z kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego, ostatniego króla Polski. Katalog – monumentalne, bogato ilustrowane, pięknie wydane opracowanie autorstwa D. Juszcak i H. Małachowicz stanowi pierwsze tak obszerne i szczegółowe opisanie współczesnego stanu kolekcji obrazów króla Stanisława Augusta z prywatnej rezydencji króla – Łazienek Królewskich. Autorki w sposób przejrzysty, bazując na aktualnym stanie wiedzy i współczesnej literaturze europejskiej, ujętej w obszernej bibliografii,

zweryfikowały informacje (często bezrefleksyjnie powtarzane za opracowaniami XIX-wiecznymi) na temat poszczególnych obiektów kolekcji znajdującej się dziś w Muzeum Łazienki Królewskie. Katalog może stać się podstawą dla dalszych analiz opublikowanego materiału i badań nad charakterem kolekcji oraz działalnością kolekcjonerską króla Stanisława Augusta.

W recenzji oceniono tekst wprowadzający Autorki oraz dokładność opisu każdego z obrazów. Wskazano również drobne błędy w katalogu.

Słowa kluczowe: król Polski Stanisław August Poniatowski, kolekcjoner, Łazienki Królewskie, obrazy z kolekcji Stanisława Augusta, katalog, noty katalogowe, historia kolekcji, bibliografia.

Przypisy

- ¹ *Rembrandt i inni. Królewska kolekcja obrazów Stanisława Augusta*, katalog wystawy, oprac. I. Zarębska i in., t. 1-2, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 2011.
- ² *Galerja Stanisława Augusta*, oprac. T. Mańkowski, przy współudziale Z. Batowskiego, Lwów 1932.
- ³ E. Manikowska, *Sztuka – ceremonia – informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007.
- ⁴ Przede wszystkim: A. Rottermund, *Nowy Rzym. O roli Rzymu w formowaniu zbiorów rzeźby Stanisława Augusta*. w: *Thorvaldsen w Polsce*, katalog wystawy, oprac. I. Zatorska-Antonowicz, A. Badach i in., Warszawa 1995, s. 9-23; ale także A. Rottermund, *Kolekcja w Pałacu na Wyspie, czyli jak uformować przestrzeń muzeum nowoczesnego*, w: *Rembrandt i inni...*, s. 10-23.
- ⁵ *Galerja Stanisława Augusta...*, s. 487-489.
- ⁶ Za panowania Stanisława Augusta Gołuchów należał kolejno do: Weroniki z Krzyckich *primo voto* Mycielskiej, *secundo voto* Garczyńskiej do 1788 r., Ignacego Suchorzewskiego do 1798 r., później do Jana Suchorzewskiego.
- ⁷ Przy założeniu, że jest to obraz tożsamy z: *Auguste II du Saxe, roi de Pologne*, wymienionym w spisie obiektów znajdujących się w zamku i oficynie w Gołuchowie, powstałym w związku z ubezpieczeniem nieruchomości od ognia ok. roku 1890. Spis znajdujący się w Bibliotece Polskiej w Paryżu opublikowała Teresa Jakimowicz (T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosités artistiques” ku Muzeum. Zbiarstwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852-1899*, „Studia Muzealne” 1982, z. 13, aneks III, s. 51-59).

dr Kamila Kłudkiewicz

Absolwentka prawa i historii sztuki na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu; w 2013 r. obroniła pracę doktorską pt. *Wybór i konieczność. Kolekcje arystokracji polskiej w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku* na Wydziale Historycznym UAM; jej zainteresowania badawcze dotyczą kolekcjonerstwa europejskiego, bibliofilstwa, kultury materialnej i sztuki w XIX i na początku XX wieku; od 2015 r. adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu.

Word count: 2178; **Tables:** –; **Figures:** 2; **References:** 7

Received: 04.2016; **Reviewed:** 04.2016; **Accepted:** 04.2016; **Published:** 05.2016

DOI: 10.5604/04641086.1201450

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Kłudkiewicz K.; OBRAZY OSTATNIEGO KRÓLA W DZISIEJSZYCH ŁAZIENKACH – OSOBNO I W KOLEKCJI. Muz., 2016(57): 69-73

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

Muz., 2016(57): 266-269
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2016
data akceptacji – 06.2016
DOI: 10.5604/04641086.1208135

NOWY TOM Z SERII ZBIORY MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU. KOLEKCJA JACOBA KABRUNA

A NEW VOLUME IN THE SERIES *COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN GDAŃSK. THE JACOB KABRUN COLLECTION*

Wanda M. Rudzińska

Warszawa

Abstract: The article reviews the catalogue of prints by Daniel Chodowiecki (1726–1801) from the collection of Jacob Kabrun (1759–1814), a merchant, diplomat and bibliophile from Gdańsk, which he offered as a bequest to his home town. This comprehensive and richly illustrated publication by Kalina Zabuska is the second part of a catalogue comprising prints by the German school from the end of the 15th century to the beginning of the 19th century, from this collection which survived in the collections of the National Museum in Gdańsk. The volume presents 858 verified works by Chodowiecki which have been meticulously analysed with regard to the latest state of research. The author presents the artist's achievement through his personal life, and brings us closer to the historical period of his activity. Chodowiecki was born in Gdańsk and worked in Berlin. He was also an outstanding watercolour painter, a popular illustrator and the author of 2000 prints. The works from Kabrun's collection reveal

a representative selection of the artist's achievement and draw special attention to the variety of subjects of his illustrations which accompanied scientific works, editions of novels, as well as diverse periodical and occasional publications. The catalogue entries include extensive comments which refer to the literary plotlines or historical events which are being illustrated, which makes it easier to understand Chodowiecki's prints for the contemporary viewer. The author presents Jacob Kabrun and emphasises his merits as the creator of the artistically valuable collection of European-school prints which formed the nucleus of the collections in Gdańsk.

Moreover, the review points out that the collections of prints in Polish museums and libraries have to a large extent been created thanks to such donations, and that they house exquisite representative sets of prints by the most eminent artists of European prints in all periods. They deserve to be popularised further by the organisation of temporary exhibitions.

Keywords: Daniel Mikołaj Chodowiecki (1726–1801), prints, Jacob Kabrun (1759–1814), collection, donations, collection's catalogue, National Museum in Gdańsk.

Kalina Zabuska, *Ryciny szkoły niemieckiej od końca XV do początku XIX wieku. Część 2. Ryciny Daniela Chodowieckiego*, Muzeum Narodowe w Gdańsku 2015, ss. 356, il.

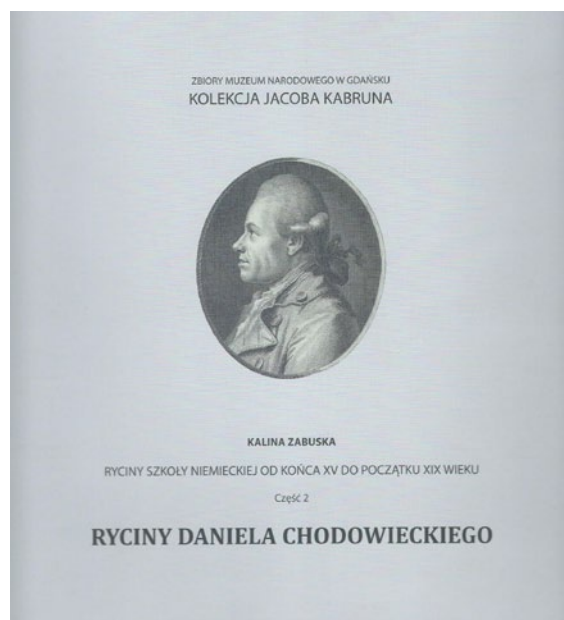
Artystyczne zbiory zgromadzone przez gdańskiego kupca, dyplomata i bibliofila Jacoba Kabruna na przełomie XVIII i XIX w., przekazane testamentem rodzinnemu miastu, stały się załącznikiem założonego w 1872 r. Muzeum Miejskiego, dzisiejszego Muzeum Narodowego w Gdańsku. Ryciny szkół europejskich z tej kolekcji, mimo dotkliwych strat poniesionych w latach II wojny światowej (trzy czwarte pierwotnego zasobu), nadal stanowią ważną i wartościową część zbiorów Pracowni Grafiki Dawnej tegoż muzeum¹.

Zachowane obiekty są systematycznie opracowywane naukowo. Wydany w końcu 2015 r. tom *Ryciny Daniela Chodowieckiego* autorstwa Kaliny Zabuskiej, zastużonej badaczki kolekcji Kabruna, jest drugą częścią katalogu obejmującego ryciny szkoły niemieckiej od końca XV do początków XIX wieku². Na poświęcenie pracom Chodowieckiego odrębnego woluminu wpłynęła zarówno znaczna liczba jego rycin w kolekcji, ich ranga artystyczna, jak i gdańskie korzenie artysty oraz szczególna estyma, jaką darzył jego twórczość kolekcjoner wyznaczając jej w swoim zbiorze miejsce wyjątkowe. Pierwotnie kolekcja liczyła 915 prac graficznych Chodowieckiego. Straty wojenne objęły ok. 6% jego rycin z tego zespołu. Omawiany katalog prezentuje 858 zachowanych i zweryfikowanych rycin artysty oraz 13 kopii (uznawanych wcześniej za jego oryginalne dzieła).

Zasadnicza część katalogowa poprzedzona została *Wprowadzeniem* oraz artykułem *Daniel Mikołaj Chodowiecki – zołowy ilustrator niemieckiego oświecenia*. We wprowadzeniu Autorka przedstawia założenia publikacji oraz przybliża czytelnikowi zawartość tomu. Omawia także zasady opracowania rycin Chodowieckiego w kontekście podstawowych katalogów *oeuvre* i zbiorów.

Pierwsza część artykułu *Daniel Mikołaj Chodowiecki – zołowy ilustrator niemieckiego oświecenia* poświęcona jest życiu, urodzonego w Gdańsku, syna kupca zbożowego wywodzącego się z dysydenckiej szlachty wielkopolskiej, Gottfrieda Chodowieckiego i francusko-szwajcarskiej hugenotki Marii Henrietty Ayrrer. Autorka podkreśla, iż korzenie rodzinne i życie osobiste były czynnikami wyraźnie kształtującymi osobowość przyszłego artysty. Poznajemy środowisko, w którym się wychowywał, pierwsze zawodowe wybory i konsekwentną, niezwykle pracowitą drogę artystyczną prowadzącą do wybitnej pozycji tego gdańszczanina w Berlinie – twórcy 2000 rycin, poważanego i popularnego ilustratora literatury pięknej i naukowej epoki oświecenia oraz dyrektora berlińskiej Königlische Akademie der Künste. Autorka omawia ważniejsze dokonania ilustratorskie Chodowieckiego, wprowadza także czytelnika w atmosferę pracowni artysty – poznajemy organizację i metody pracy nad zamówieniami, techniczne aspekty warsztatu akwafortysty, a także różnorodne źródła inspiracji, w tym odniesienia do twórczości grafików poprzedniego stulecia.

Kolejna część tekstu przypomina sylwetkę kolekcjonera Jacoba Kabruna i *oeuvre gravé* Daniela Chodowieckiego. Poznajemy gdańskiego kupca, bibliofila i kolekcjonera aktywnie zaangażowanego w sprawy miasta, wspierającego finansowo ważne inicjatywy społeczne i kulturalne, w tym budowę teatru. Autorka charakteryzując profil kolekcjonera podkreśla jego wyjątkowe zainteresowanie grafiką, które nie było powszechne wśród ówczesnych gdańskich kolekcjonerów dzieł



sztuki, a także podziw dla Chodowieckiego i dążenie do zgromadzenia jak największej liczby prac artysty, które dałyby reprezentatywny obraz jego twórczości. Ostatnia część artykułu poświęcona jest omówieniu kształtowania się zbioru rycin Daniela Chodowieckiego w kolekcji Kabruna oraz w swoistej kolekcji Kabrun bis tworzonej przez gdańskich muzealników. Autorka przedstawia także bliżej sposób opracowania, montowania i znakowania rycin w kolekcji. Warto odnotować, że w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku znajduje się łącznie ok. 1500 rycin, 128 rysunków, a także 2 obrazy olejne Chodowieckiego.

Katalog zawiera 858 haseł podzielonych na dwie główne grupy obejmujące ryciny luźne (kat. 1–38) oraz ryciny ilustracyjne (kat. 39–858). W obu grupach zastosowany został układ chronologiczny. W grupie rycin luźnych wyróżniono portrety indywidualne i zbiorowe (kat. 1–7), studia postaci, sceny rodzajowe, obyczajowe, pejzaż (kat. 8–27), sceny historyczne, alegoryczne, satyryczne (kat. 28–38). Grupę rycin ilustracyjnych podzielono na dzieła naukowe (kat. 39–87), literaturę piękną, zbiory kazań, modlitewniki (kat. 88–296), wydawnictwa periodyczne: kalendarze, roczniki, almanachy, czasopisma (kat. 297–839), druki okolicznościowe (kat. 840–856) oraz ekslibrisy (kat. 857–858). Ryciny uważane wcześniej za prace Chodowieckiego, a będące kopiami jego kompozycji, przedstawione zostały osobno w grupie kopii (kat. K. 1–13).

Wzorcowo opracowane hasła katalogowe zawierają rozbudowane glosy, w których Autorka zamieściła wiele cennych informacji dotyczących treści przedstawień. Zarówno rozszyfrowanie tożsamości przedstawionych w studiach czy scenach rodzajowych postaci, prezentowanie mniej znanych wątków literackich czy wreszcie komentarze dotyczące historycznych wydarzeń – wszystko to wprowadza czytelnika w klimat epoki, w której tworzył Chodowiecki i ułatwia odbiór jego rycin, a także pomaga niejednokrotnie właściwie ocenić artystyczny zamysł czy finezję kompozycji.

Katalog uzupełniony jest aneksem, który zawiera wykaz utraconych rycin Chodowieckiego z kolekcji z konkordancją, a także przydatne zestawienia odnoszące się do katalogu, takie jak wykaz wydawnictw książkowych, periodycznych i okolicznościowych z ilustracjami artysty, indeks autorów zilustrowanych dzieł oraz indeks osób przedstawionych na rycinach. W aneksie zaprezentowano także niektóre z utraconych dzieł na przykładzie innych odbitek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku (kat. A.1–15). Publikację zamyka wykaz literatury oraz konkordancja z podstawowymi katalogami rycin Chodowieckiego.

W wykazie literatury uwzględnione zostały różnorodne publikacje wykorzystane w opracowaniu. Znajdują się wśród nich m.in. materiały źródłowe, obce i polskie katalogi rycin Chodowieckiego, monografie i artykuły dotyczące bezpośrednio życia i twórczości artysty, wydawnictwa z zakresu historii, kultury i literatury XVIII w., a także publikacje odnoszące się do artystycznych inspiracji gdańszczanina, takie jak katalogi prac grafików XVII w. oraz literatura piękna ukazująca atmosferę owego stulecia w Holandii.

Z uwagi na to, iż omawiany katalog adresowany jest przede wszystkim do rodzimego czytelnika, warto może uzupełnić ten zestaw o kilka publikacji dotyczących Chodowieckiego wydanych w ostatnich latach w języku polskim, m.in. o biogram artysty w *Słowniku artystów polskich*, tłumaczenie jego dziennika z podróży do Gdańska w 1773 r., czy wydawnictwo prezentujące jego prace w zbiorach Biblioteki Śląskiej w Katowicach³.

Przygotowanie każdego tak obszernego, wielowątkowego katalogu rycin, w tym niezbędnych zestawień i konkordancji wymaga wieloletniej, drobiazgowej, rozłożonej na etapy pracy, uwzględniającej specyfikę opracowania dzieł graficznych. W ostatnim, najbardziej technicznym jej etapie polegającym m.in. na scalaniu ogromnego materiału, najłatwiej może dojść do pojawienia się niewielkich, mechanicznych usterek. Przytrafiły się one i w katalogu rycin Chodowieckiego. Są zasadniczo dwojakiego rodzaju. Pierwszy dotyczy występującej od pewnego momentu niezgodności faktycznych numerów haseł w katalogu z ich zapisami w konkordancji. Pozycja katalogu 376 występuje w konkordancji jako 375b, co powoduje cofnięcie o jeden numer kolejnych zapisów w konkordancji (np. katalog 509 – konkordancja 508). Dodatkowe przesunięcie następuje od pozycji katalogowej 855 (w konkordancji 853b). Zapis numerów katalogowych zastosowany w konkordancji występuje także w tekście artykułu *Daniel Mikołaj Chodowiecki – czołowy ilustrator niemieckiego oświecenia*. Tam również (s. 18, przypis 40) znalazło się omyłkowe odesłanie do pozycji katalogowej 858 w przypadku ryciny *Satyra na nielegalne przedruki* (kat. 847).

Druga grupa drobnych usterek dotyczy zapisów w wykazie literatury, w którym brakuje kilku pozycji bibliograficznych wykorzystanych w artykule oraz w katalogu i cytowanych jako: Michalak 2002, Michalak 2002a, Wolter 1947, Schmidt 2002, Allgemeiner Porträt-Katalog 1931, t. 1 (do 1933, t. 5). Ponadto, w przypadku zapisu pozycji Börsch-Supan 2002 nastąpiło połączenie opisów bibliograficznych dwóch artykułów wymienionego autora⁴.

Zapewne także do kategorii redakcyjnych niedopatrzeń należy pozostawienie niefortunnego pod względem terminologicznym sformułowania „kolekcja grafik i rycin” w nocie biograficznej Autorki, zamieszczonej przez Wydawcę na czwartej stronie okładki.

Zwraca uwagę strona edytorska katalogu rycin Chodowieckiego. Tom prezentuje się pod tym względem okazale, acz niekonwencjonalnie. Wydawca zdecydował się na nietypowy format woluminu (30x26,5 cm), podporządkowany wyraźnie ilustracjom. Reprodukcje wykonane zostały z wielką starannością, wręcz pieczołowitością i wydrukowane na kredowym papierze. Pozwala to dostrzec wyraźnie najdrobniejsze szczegóły nawet w przypadku bardzo małych kompozycji czy fragmentów przedstawień, co wynagradza w znacznej mierze niedogodności związane z nieporęcznym nieco formatem książki i brakiem twardej oprawy.

Z różnych względów katalogi zbiorów graficznych nie pojawiają się na naszym rynku wydawniczym zbyt często. Opublikowanie kolejnego, obszernego tomu katalogu kolekcji Kabruna w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku należy powitać z radością i satysfakcją. Jest to nie tylko pełne opracowanie szczególnego zespołu rycin Chodowieckiego w dostępnym dzisiaj zakresie⁵, ale także przypomnienie i podkreślenie znaczenia kolekcjonerskich pasji. Kolekcjonerzy odegrali w XIX i XX w. szczególną rolę w tworzeniu zbiorów graficznych polskich muzeów i bibliotek, mogących się dzisiaj pochwalić posiadaniem w swoich zasobach znakomitych, reprezentatywnych zespołów prac najwybitniejszych twórców grafiki europejskiej wszystkich epok.

Zbiory te nie są niestety powszechnie znane. Świadomość widza, jego wiedzę o muzealnych zasobach budują przede wszystkim obiekty, które można obejrzeć odwiedzając galerie stałe. Grafika przechowywana, z oczywistych względów konserwatorskich, w magazynach praktycznie dla niego nie istnieje.

Potrzebne jest organizowanie różnorodnych wystaw czasowych, mniejszych i większych pokazów prezentujących w miarę systematycznie i regularnie znajdujące się w zbiorach muzealnych i bibliotecznych ryciny. Są instytucje, które starają się swój program wystaw konsekwentnie realizować, jednakże w skali kraju i zasobów jakie powinny być udostępnianie – takich projektów jest zdecydowanie za mało. Wymagają one działań długofalowych, rozważenia rozmaitych zagadnień merytorycznych, konserwatorskich czy organizacyjno-finansowych, które muzea czy biblioteki muszą uwzględnić w kontekście swoich możliwości, ale także i zobowiązań wobec odbiorców – miłośników sztuki i tych, którzy nimi zostać mogą.

Kolekcjonerzy, podobnie jak Jacob Kabrun zafascynowani grafiką, chcieli podzielić się swoją pasją i zachwytem z innymi. Stąd zapisy testamentowe i darowizny na rzecz instytucji, miasta, społeczeństwa, narodu. Podstawą zbiorów graficznych w naszych muzeach są właśnie te prywatne kolekcje przekazane po to, abyśmy mogli je poznawać, podziwiać, a także – parafrazując słowa pana Cogito – w wielkiej zrozumiałości pomyśleć, że Dürer, Rembrandt, Goya tworzyli ryciny także dla nas⁶.

Streszczenie: Tekst jest recenzją katalogu rycin Daniela Chodowieckiego (1726–1801) z kolekcji Jacoba Kabruna (1759–1814), gdańskiego kupca, dyplomaty

i bibliofila, przekazanej testamentem rodzinnemu miastu. Obszerna, bogato ilustrowana publikacja autorstwa Kaliny Zabuskiej jest drugą częścią katalogu obejmującego ryciny

szkoly niemieckiej od końca XV do początków XIX w. z tej kolekcji, zachowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku. Tom prezentuje 858 zweryfikowanych prac Chodowieckiego, które zostały szczegółowo opracowane z uwzględnieniem aktualnego stanu badań. Autorka przedstawiła twórczość artysty w kontekście jego dzieł osobistych, przybliżyła także klimat epoki w której działał. Urodzony w Gdańsku Chodowiecki był artystą czynnym w Berlinie, wybitnym akwaforzystą i popularnym ilustratorem, autorem 2000 rycin. Prace z kolekcji Kabruna ukazują dorobek artysty w reprezentatywnym wyborze, zwracając zwłaszcza uwagę na bogactwo i różnorodność tematyki jego ilustracji, które towarzyszyły dziełom naukowym, edycjom literatury pięknej, a także różnorodnym wydawnictwom periodycznym i okolicznościowym. Hasła katalogowe

zawierają rozbudowane glosy, które odnoszą się m.in. do wątków literackich czy wydarzeń historycznych będących treścią tych przedstawień, co ułatwia współczesnemu odbiorcy kontakt z rycinami Chodowieckiego. Autorka przedstawiła także sylwetkę Jacoba Kabruna i podkreśliła jego zasługi jako twórcy wartościowej pod względem artystycznym kolekcji grafiki szkół europejskich, która stała się podstawą gdańskich zbiorów muzealnych.

W recenzji zwrócono także uwagę, iż zbiory graficzne polskich muzeów i bibliotek, powstały w znacznej mierze dzięki podobnym donacjom i zawierają w swoich zasobach znakomite, reprezentatywne zespoły rycin najwybitniejszych twórców grafiki europejskiej wszystkich epok. Zasługują one na szerszą popularyzację poprzez systematyczne organizowanie wystaw czasowych.

Słowa kluczowe: Daniel Mikołaj Chodowiecki (1726–1801), ryciny, Jacob Kabrun (1759–1814), kolekcja, donacje, katalog zbiorów, Muzeum Narodowe w Gdańsku.

Przypisy

- ¹ Zob. K. Zabuska, *Straty wojenne. Kolekcja Jacoba Kabruna*, t. I-III, Poznań 2000 (opracowanie obejmuje historię i dokumentację, katalog oraz ilustracje).
- ² K. Zabuska, *Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku. Kolekcja Jacoba Kabruna. Ryciny szkoły niemieckiej od końca XV do początku XIX wieku*, katalog zbioru, IV: 1: t. 1, cz. 1, Gdańsk 2009.
- ³ A. Bernatowicz Chodowiecki Daniel Nicolaus, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Uzupełnienia i sprostowania do tomów I-VI*, Warszawa 2003, s. 44-52; Daniela Chodowieckiego dziennik z podróży do Gdańska z 1773 roku, W. Franke, *Daniel Chodowieckis Künstlerfahrt nach Danzig im Jahre 1773*, (tłum. z niem.), M. Paszyłka (oprac.), Gdańsk 2002; *Daniel Mikołaj Chodowiecki (1726-1801): ryciny ze zbiorów graficznych Biblioteki Śląskiej*, A. Duda-Koza [et al.] (oprac.), E. Zborowska (red.), Katowice 2012.
- ⁴ Zob. zapis w wykazie literatury na s. 349: Börsch-Supan 2002 / Helmut Börsch-Supan, *Rysunki Chodowieckiego z jego podróży do Gdańska. Prawda i zmyślenie, w: Gdańszczanin w Berlinie. Daniel Chodowiecki i kultura 2. połowy XVIII wieku w Europie Północnej*. Materiały z sesji, (red. E. Kizik i in.), t. 2, Gdańsk 2002, s. 26-61. Wymieniony tekst *Rysunki Chodowieckiego z jego podróży do Gdańska. Prawda i zmyślenie* opublikowany został w wydawnictwie Daniela Chodowieckiego podróz z Berlina do Gdańska w 1773 roku, katalog wystawy, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin 2001, natomiast w wyżej cytowanych materiałach z sesji *Gdańszczanin w Berlinie* znalazł się inny artykuł tegoż autora *Chodowieckis Wohnung in der Behrenstraße in Berlin*, s. 63 nn.
- ⁵ We wprowadzeniu do katalogu (s. 11) Autorka zwróciła uwagę, iż w przypadku rycin Chodowieckiego z kolekcji Kabruna konieczne jest jeszcze zrealizowanie kompleksowego projektu badawczo-konserwatorskiego, który umożliwi zbadanie i określenie papieru, na którym wykonane zostały odbitki.
- ⁶ Por. fragment *Modlitwy pana Cogito – podróżnika: i w wielkiej zarozumiałości pomyślałem że Duccio van Eyck Bellini malowali także dla mnie*, w: Z. Herbert, *Barbarzyńca w podróży*, Warszawa 2014, s. 119.

Wanda M. Rudzińska

Historyk sztuki, absolwentka i emerytowany starszy kustosz dyplomowany Uniwersytetu Warszawskiego; od 1976 pracownik, (1992–2006) kierownik Gabinetu Rycin BUW, (2006–2013) wicedyrektor BUW ds. naukowych i zbiorów specjalnych; autorka prac z zakresu grafiki, rysunku i kolekcjonerstwa (m.in. katalogi zbiorów i wystaw, artykuły w publikacjach zbiorowych i czasopismach) oraz biogramów artystów w *Polskim Słowniku Biograficznym*; (1998–2015) wykładowca historii sztuki w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie; e-mail: w.m.rudzinska@uw.edu.pl

Word count: 2 568; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** 6

Received: 05.2016; **Reviewed:** 06.2016; **Accepted:** 06.2016; **Published:** 06.2016

DOI: 10.5604/04641086.1208135

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Rudzińska W. M.; NOWY TOM Z SERII ZBIORY MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU. KOLEKCJA JACOBA KABRUNA. *Muz.*, 2016(57): 99-102

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

Muz., 2016(57): 270-273
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2016
data akceptacji – 05.2016
DOI:10.5604/04641086.1205771

**IWONA DYMARCZYK,
APTEKARZ I MAJOLIKI.
O MATEUSZU
B. GRABOWSKIM I JEGO
KRAKOWSKIEJ KOLEKCJI
CERAMIKI APTECZNEJ,
WYDAWNICTWO
KONTEKST, KRAKÓW
– POZNAŃ 2015, S. 255,
IL. 165**

**IWONA DYMARCZYK, PHARMACIST AND
MAIOLICA. ABOUT MATEUSZ B. GRABOWSKI
AND HIS COLLECTION OF PHARMACEUTICAL
CERAMICS IN CRACOW, KONTEKST PUBLISHING
HOUSE, KRAKÓW – POZNAŃ 2015, PP. 255, IL. 165**

Wanda Załęska

Muzeum Narodowe w Warszawie

Abstract: The title of the publication suggests a history of the collection of a pharmacist, a maiolica collector; however, the book contains much more and presents Mateusz

Bronisław Grabowski (1904–1976), a pharmacist, a social activist in the community of Polish pharmacists in London after WWII, a collector of contemporary art, a patron of the

arts and a donor of that contemporary art and old ceramics to Polish museums.

The collection assembled by Mateusz Grabowski in the 1950s–1970s consists of 83 utensils: pharmaceutical jars – albarella, jugs, tins and vases made of faience, maiolica, Delftware and porcelain in European workshops and manufactories. In 1976, he donated it to the Cracow Museum of Pharmacy of the Jagiellonian University in Cracow.

The diversity of forms and decorations, the long time span of the exhibits and the multiplicity of places where they were manufactured posed a great challenge for the author of this publication, especially as she is a pharmacist herself. The museum's catalogue of the collection met the requirements for such a publication, and Iwona Dymarczyk's pharmaceutical background, especially her knowledge of pharmacopoeia, provided an interesting and

in-depth analysis of the function of the utensils labelled with Latin pharmacy inscriptions, the names of drugs to which they were devoted.

This interesting interdisciplinary publication, *Pharmacist and maiolica*, presents a collector and his work based on archival documents, written sources and a catalogue of the collection of pharmaceutical ceramics devised on the basis of the subject's literature. The collecting and "patronage" elements of Mateusz Grabowski's life – founding and running a gallery in London in 1959–75 which mainly promoted contemporary art and which led to magnificent gifts of contemporary art to museums; the National Museum in Warsaw and the Museum of Art in Łódź; as well as his offer of a collection of pharmaceutical utensils to the Cracow Museum of Pharmacy – are only a sample of his many achievements.

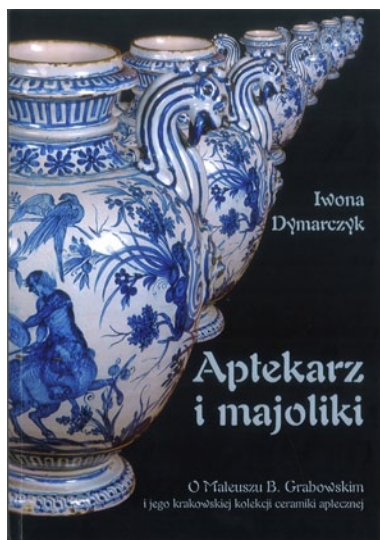
Keywords: Mateusz Bronisław Grabowski (1904–1976), pharmacist, pharmaceutical ceramics, maiolica, pharmacopoeia, Cracow Museum of Pharmacy, Grabowski Gallery in London.

Mimo skromnego tytułu publikacji, zapowiadającego jedynie historię kolekcji aptekarza – zbieracza majolik, książka zawiera znacznie więcej treści prezentujących niezwykle interesującą sylwetkę Mateusza Bronisława Grabowskiego (1904–1976), farmaceuty, działacza społecznego londyńskiego środowiska polskich farmaceutów po II wojnie światowej, kolekcjonera sztuki współczesnej, mecenasa i darczyńcy tej sztuki a także dawnej ceramiki dla muzeów polskich.

W latach 50.–70. XX w. M.B. Grabowski zebrał zespół ceramicznych naczyń aptecznych pochodzących od XVI do XIX w., który w 1976 r. podarował krakowskiemu Muzeum Farmacji Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kolekcja gromadzona była profesjonalnie przez właściciela funkcjonującej od 1948 r. w Londynie renomowanej apteki, głównie drogą konsultowanych przez historyków sztuki zakupów antykwarycznych. Zbiór liczy 83 naczynia: stoje apteczne – albarella, dzbany, puszki i wazki apteczne, wykonane w warsztatach i manufakturach europejskich, z fajansu i jego włoskiej odmiany – majoliki, fajansu delikatnego, od 3. ćw. XVIII stulecia skutecznie konkurującego z droższą porcelaną, wreszcie z porcelaną.

Rozmaitość form i dekoracji, kilkusetletnie ramy czasowe zabytków w zbiorze oraz liczba ośrodków, w których powstały naczynia stwarzały dla opracowującej ten zbiór Iwony Dymarczyk duże wyzwanie, zwłaszcza że autorka, pracownik krakowskiego Muzeum Farmacji od roku 1989, jest farmaceutką.

Ogólna charakterystyka i prezentacja kolekcji umieszczone przed katalogiem obiektów (s. 101–107) określają i definiują typologię oraz nazewnictwo naczyń,



wprowadzają w zagadnienia o charakterze użytkowym i stylistycznym. W części poświęconej wartości historyczno-artystycznej zbioru (s. 107–125) autorka omawia kolejno reprezentowane w nim gatunki ceramiczne (majolika, fajanse holenderskie, fajanse brytyjskie, porcelana europejska), charakteryzując pokrótce ich rozwój i historię, prezentując główne ośrodki produkcji i ich specyfikę, rozwój techniki, technologii oraz typowe motywy dekoracji. Najwięcej miejsca poświęca majolikom włoskim, a uzasadnieniem tego rozbudowanego wprowadzenia jest jakość, liczba i różnorodność majolik w kolekcji Grabowskiego: 48 naczyń, wśród nich cenne XVI- i XVII-wieczne albarella z Savony, Faenzy czy Pesaro, kat. 1–5; XVIII-wieczne albarella z Castelli kat. 11–14; dzbany apteczne

z Deruty i Wenecji, kat. 1, 3 czy hydrie – wazy apteczne z Savony datowane na XVII/XVIII w., kat. 1a–b. Historyczne wprowadzenie zamknięte jest istotnym rozdziałem dotyczącym literatury i tzw. farmakopei, tutaj z odniesieniami do dawnej farmakopei od XVI do XIX wieku. Ta część, omawiająca preparaty i surowce lecznicze występujące w napisach na naczyniach, jest doskonałym dopełnieniem opracowania muzealnej kolekcji dawnej ceramiki aptecznej, takim, które nieczęsto pojawia się w tak rozbudowanej formie w katalogach muzealnych (poza wstępem, szczegółowe omówienia możemy znaleźć przy kolejnych pozycjach katalogu).

Katalog naczyń uporządkowano według zaprezentowanych we wstępie gatunków ceramicznych i ośrodków, w których powstały, z zachowaniem chronologii: majoliki włoskie, fajanse holenderskie, fajanse angielskie typu *english Delftware* oraz angielskie fajanse delikatne – *cream ware*, porcelana. Słuszne z punktu widzenia historii ceramiki jest

rozbicie grupy „brytyjskiej” na dwa odrębne zespoły – tytuł „fajanse brytyjskie” wprowadzony zapewne dla zachowania klasyfikacji „narodowej” mógł jednak zostać spokojnie pominięty. Drobnym przeoczeniem wydaje się umieszczenie na końcu katalogu pod hasłem: inne naczynia, współczesnej kopii fajansowej (s. 216), która powinna być włączona do zespołu fajansów angielskich. Kolejną klasyfikacją porządkującą jest układ noty katalogowej – wyodrębnia typ naczynia, jego kształt, dekorację i sygnatury oraz zawiera krótki komentarz o analogiach a także bibliografię porównawczą ułatwiający atrybucję. Zamieszczony po katalogu spis naczyń (s. 217–222) to rodzaj indeksu, stanowiącego krótki przegląd charakteryzujący kolekcję i ułatwiający odnalezienie konkretnych obiektów.

Wieloletnia praca Iwony Dymarczyk w Muzeum Farmacji UJ i opracowywanie jego zbiorów oraz poddyplomowe studia muzeologiczne na UJ (2001) były naturalną drogą do podjęcia niełatwego tematu z pogranicza historii rzemiosła artystycznego, historii muzealnictwa i historii farmacji, a wykształcenie farmaceutyczne autorki, zwłaszcza znajomość farmakopei, dały ciekawą, wnikliwą analizę przeznaczenia naczyń, opatrzonych trwale łańciskimi napisami aptecznymi – nazwami specyfików, na które były przeznaczone. Nazwy: syropów, maści leczniczych i kosmetycznych, olejów, wyciągów wodnych i soków, nalewek, pigułek, konfekctów i tzw. powidełek zostały omówione pod kątem składu leku i jego zastosowania. Ta „wartość dodana” odczytana i zinterpretowana sprawiła, że katalog nabrał nowej jakości – dawna ceramika zyskała dodatkowe konkretne klasyfikacje ceramiki użytku specjalnego, wpisanej w historię kultury materialnej.

Należałoby jeszcze wrócić do rozpoczynającej książkę obszernej części biograficznej przedstawiającej życie, działalność społeczną i mecenat artystyczny Mateusza Bronisława Grabowskiego. Kolekcja naczyń aptecznych подарowana krakowskiemu Muzeum Farmacji to jedna z cenniejszych europejskich kolekcji tego rodzaju. Ten cenny, przekrojowy zbiór dawnych naczyń aptecznych był nie tylko wyrazem jego zawodowych zainteresowań, pokazywał także znanstwo i smak artystyczny Grabowskiego. Zainteresowania sztuką, a zwłaszcza malarstwem, niespełnione marzenia o studiach artystycznych sprawiły, że ten rzutki właściciel świetnie prosperującej apteki podjął decyzję o otwarciu w 1959 r. własnej galerii, wspierającej i promującej młodych twórców – Grabowski Gallery. Jej działalność zainaugurowała wystawa artystów, członków Zrzeszenia Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii. Galeria

działała do 1975 r. i zyskała doskonałą renomę. W ciągu 16 lat odbyło się w niej ponad 220 wystaw, w tym 60 wystaw indywidualnych twórców polskich mieszkających w kraju i za granicą, m.in.: Stanisława Frenkiela, Wojciecha Siudmaka, Józefa Czapskiego, Kazimierza Zielenkiewicza-Kaziela, Jana Lebensteina, Tadeusza Dominika, Henryka Stażewskiego czy Wojciecha Fangora. Wydarzeniem artystycznym była zorganizowana w 1964 r. wystawa twórców polskich z kraju i z Londynu „Dwa światy” – w 1965 r. pokazano ją w Krakowie, Poznaniu i Zielonej Górze. Wystawy w Grabowski Gallery zwróciły uwagę angielskich krytyków sztuki na polską sztukę współczesną, miały świetną prasę i zbierały dobre recenzje. Katalogi wystaw zawierały teksty i eseje uznanych ekspertów i krytyków sztuki współczesnej: Toma Hudsona, Bryana Robertsona, Erica Newtona, Johna Russella, Sheldona Williamsa. Przez lata jako jedyną, symboliczną formę opłaty za organizację wystaw i wydanie ich katalogu Grabowski wybierał jedną pracę artysty, któremu organizował ekspozycję; kupował też prace współczesnych twórców, również w Polsce. Tak powstała jego kolekcja sztuki współczesnej licząca 386 dzieł, która trafiła w 1975 r. do 2 polskich muzeów: Narodowego w Warszawie i Sztuki w Łodzi. Ekspozaty dotarły do Polski przy poparciu i pomocy finansowej ówczesnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków MKiS. Kolekcja sztuki współczesnej darowana przez Mateusza Grabowskiego do Polski doczekała się wystaw i katalogów – wystawa daru Mateusza Grabowskiego w MNW w 1976 r., wystawa malarstwa Stanisława Frenkiela w Krakowie, w Muzeum Historycznym i na ASP w 1998 roku. Życzenie darczyńcy dotyczące publikacji pełnego katalogu dzieł kolekcji oraz tekstu dotyczącego historii londyńskiej Grabowski Gallery spełnił katalog wystawy „Swingująca Londyn”, pokazanej przez Muzeum Sztuki w Łodzi w 2007 roku.

Interesująca interdyscyplinarna publikacja *Aptekarz i majoliki* przedstawia zbieracza i jego dzieło w oparciu o archiwalia, źródła drukowane i katalog kolekcji ceramiki aptecznej, opracowany z wykorzystaniem literatury przedmiotu. Kolekcjonerskie wątki w, pełnym dobrych i pożytecznych działań, życiu Mateusza Bronisława Grabowskiego, zakończone wspaniałymi darami sztuki współczesnej i rzemiosła dla muzeów polskich, są tylko częścią jego wielu dokonań, m.in. starań o godny status polskich farmaceutów w Anglii po II wojnie światowej, pomocy medycznej Polakom w kraju (eksport leków do Polski w latach 40.–60. XX w.) i współpracy z rządem polskim w Londynie.

Streszczenie: Tytuł publikacji zapowiada historię kolekcji aptekarza – zbieracza majolik, książka zawiera jednak znacznie więcej materiałów, prezentujących sylwetkę Mateusza Bronisława Grabowskiego (1904–1976), farmaceuty, działacza społecznego londyńskiego środowiska polskich farmaceutów po II wojnie, kolekcjonera sztuki współczesnej, mecenasa i darczyńcy tej sztuki współczesnej oraz dawnej ceramiki dla muzeów polskich.

Zebrała przez Mateusza Grabowskiego w latach 50. – 70. XX w. kolekcja liczy 83 naczynia: słoje apteczne – albarella, dzbany, puszki i wazki apteczne, wykonane w warsztatach i manufakturach europejskich z fajansu, majoliki, fajansu

delikatnego i porcelany. Podarował ją w 1976 r. Muzeum Farmacji Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Rozmaitość form i dekoracji, duży przedział czasowy zabytków i wielość ośrodków w których powstały naczynia stwarzały dla opracowującej ten zbiór duże wyzwanie, zwłaszcza że autorka jest farmaceutką. Muzealny katalog zbioru sprostował wymogom stawianym tego typu wydawnictwom, a wykształcenie farmaceutyczne Iwony Dymarczyk, zwłaszcza znajomość farmakopei, dały ciekawą wnikliwą analizę przeznaczenia naczyń, opatrzonych trwale łańciskimi napisami aptecznymi – nazwami specyfików, na które były przeznaczone.

Interesująca interdyscyplinarna publikacja *Aptekarz i majoliki* przedstawia zbieracza i jego dzieło w oparciu o archiwalia, źródła drukowane i katalog kolekcji ceramiki aptecznej, opracowany z wykorzystaniem literatury przedmiotu. Kolekcjonerskie i „mecenasowskie” wątki w życiu Mateusza Grabowskiego: założenie i prowadzenie w latach 1959

– 1975 galerii w Londynie, promującej zwłaszcza polską sztukę współczesną, zakończone wspaniałymi darami sztuki współczesnej dla muzeów: Narodowego w Warszawie i Sztuki w Łodzi oraz przekazanie kolekcji naczyń aptecznych do Muzeum Farmacji w Krakowie są tylko częścią jego wielu dokonań.

Słowa kluczowe: Mateusz Bronisław Grabowski (1904–1976), aptekarz, ceramika apteczna, majoliki, albarella, farmakopea, Muzeum Farmacji w Krakowie, Grabowski Gallery w Londynie.

Wanda Załęska

Historyk sztuki, (od 1992) kustosz prowadząca Kolekcję Ceramiki i Szkła w MNW, specjalizuje się w badaniach ceramiki europejskiej obszarów niemieckojęzycznych; autorka publikacji naukowych i popularnonaukowych, konsultantka i współautorka wydawnictw encyklopedycznych z zakresu ceramiki, komisarz wystaw, m.in. ceramiki Wedgwooda, porcelany z Miśni; współpraca z muzeami niemieckimi oraz uczelniami polskimi – zajęcia z historii ceramiki i tzw. znanstwa dla studentów historii sztuki i słuchaczy studiów podyplomowych; e-mail: wzaleska@mnw.art.pl

Word count: 1 882; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 05.2016; **Reviewed:** 05.2016; **Accepted:** 06.2016; **Published:** 06.2016

DOI: 10.5604/04641086.1205771

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Załęska W.; IWONA DYMARCZYK, *APTEKARZ I MAJOLIKI. O MATEUSZU B. GRABOWSKIM I JEGO KRAKOWSKIEJ KOLEKCJI CERAMIKI APTECZNEJ*, WYDAWNICTWO KONTEKST, KRAKÓW – POZNAŃ 2015, S. 255, IL. 165. Muz., 2016(57): 95-98

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

ZACZYNAJĄC WSZYSTKO OD POCZĄTKU... FRANK STELLA I DREWNIANE SYNAGOGI W MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH POLIN W WARSZAWIE

*STARTING EVERYTHING ANEW...
FRANK STELLA AND WOODEN SYNAGOGUES
AT THE POLIN MUSEUM OF THE HISTORY
OF POLISH JEWS IN WARSAW*

Ewa Toniak

Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie

Abstract: The author of the review of the “Frank Stella and Synagogues of Historic Poland” Exhibition at the POLIN Museum of the History of Polish Jews from 19 February until 20 June 2016 (curator Artur Tanikowski, scenography Jan Strumiłło) reflects upon the category of “rescue history” which she believes is adequate to the description of the Polish museum as *a model of constructive engagement and a place of critical reflection* (B. Kirshenblatt-Gimblett). She also discusses its context: the main narrative exhibition, whose most effective element is a wooden roof of the vanished 17th-century synagogue

in Gwoździec, re-erected in 2010–2012 by an international team of students, architects and art historians, led by American artists specialising in wooden crafts. It resulted in *an object of a new kind whose value is connected with “intangible heritage”*, which in turn was retrieved thanks to a return to traditional techniques of building and materials. The review’s author considers the category of “embodied knowledge” proposed by Prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett as useful in analysing Frank Stella’s creative process in the cycle *Polish Village*. This was created in 1971–1973, inspired by an English translation

published in 1957 of a monograph entitled *Bożnice drewniane* [*Wooden synagogues*] by Kazimierz and Maria Piechotka, prepared on the basis of archival materials gathered in the Department of Polish Architecture of the Warsaw University of Technology. The incorporation of

pre-war photographs of vanished wooden synagogues reminds us of the Jewish roots of the avant-garde and of multi-ethnic and multi-cultural Central and Eastern Europe as a *relational space of communication and translocation* (M. Csáky).

Keywords: Frank Stella, Kazimierz and Maria Piechotka, heritage of wooden architecture, synagogue, minimalism, contemporary and historic architecture, cultural capital.

Zdjęcia dokumentujące wystawy sztuki, pokazujące zapelnione barwnymi obiektami białe, zimne przestrzenie *white cube* pozbawione ludzi, niewolne są od modernistycznej fascynacji obiektywizmem niez zaangażowanego oka i pozorną neutralnością obiektywu¹. Pierwszym, który ogląda własną wystawę jako obraz jest – najczęściej, zaskoczony obcością nieożywionego krajobrazu – sam jej autor, czyli kurator.

Wbrew tytułowi, bohaterem wystawy „Frank Stella i synagogi dawnej Polski”² nie jest ten żywiłowy, ostatni przedstawiciel żyjącej awangardy, a „terytorium obrazów” to nie fotograficzny zasób zdziesiątkowanego przez II wojnę światową archiwum Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej. Miejscem wspólnym – wydana w 1957 r. monografia pt. *Bożnice drewniane* autorstwa pary architektów, Kazimierza i Marii Piechotków, przygotowana na podstawie materiałów archiwalnych zgromadzonych w tymże Zakładzie, oraz w Centralnym Biurze Inwentaryzacji Zabytków. Są to

przede wszystkim fotografie Szymona Zajczyka, który prowadził Studium Sztuki Żydowskiej w kierowanym przez Oskara Sosnowskiego Zakładzie Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej. Bogato ilustrowana publikacja, którą możemy kupić w księgarni Muzeum Historii Żydów Polskich³ była możliwa dzięki programowi inwentaryzacji architektury drewnianej rozpoczętemu przez Oskara Sosnowskiego, a także już po wojnie, przez jego następcę i kontynuatora Jana Zachwatowicza. Angielskie wydanie *Wooden Synagogues* z 1959 r., z przedmową napisaną przez Stephena S. Kaysera, ówczesnego kuratora nowojorskiego Muzeum Żydowskiego, zdjęciami Zajczyka i rysunkami pomiarowymi Bronisława Żywno, zainspirowało artystę Franka Stellę do przełomowego w jego twórczości cyklu *Polish Village*.

Jeśli *muzeum jest zawsze pewnym dyskursem, a wystawa jest wypowiedzią w ramach tego dyskursu*⁴, i gest wpisania w praktykę dyskursywną *odziera działalność muzealną*



1. Widok wystawy „Frank Stella i synagogi dawnej Polski” w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie; po prawej *Bogoria IV*, 1971, technika mieszana, Kolekcja Alpha DeLuka

1. View of the “Frank Stella and Synagogues of Historic Poland” Exhibition at the POLIN Museum of the History of Polish Jews in Warsaw; on the right *Bogoria IV*, 1971, mixed technique, from the Ralph DeLuka Collection



2. Frank Stella, *Bogoria IV*, 1971, technika mieszana, Kolekcja Ralpa DeLuki

2. Frank Stella, *Bogoria IV*, 1971, mixed technique, from the Ralph DeLuka Collection

z niewinności i nakładą na nią odpowiedzialność chciałabym przyjrzeć się wystawie „Frank Stella i synagogi dawnej Polski” nie tylko dlatego, że uważam ją za jedną z ważniejszych, jakie mogłam zobaczyć ostatnio w Warszawie, czy wręcz za wystawę modelową na temat sztuki współczesnej, eksplorującą obszary historii i pamięci. Interesuje mnie także jej kontekst, stale i nieuchronnie współtworzony przez *teatr historii*⁵ wystawy stałej POLIN, rozciągającej się pod stopami zwiedzających na poziomach „-1” i „-2”, gmachu muzeum.

Wchodzących do Muzeum Historii Żydów Polskich przyciąga widok drewnianej struktury zamkniętej w szklanym akwarium. Aby się do niej dostać zwiedzający muszą wejść na wystawę główną – ten realny i materialny obiekt, słowami głównej kuratorki ds. wystawy stałej POLIN, Barbary Kirshenblatt-Gimblett, to *nie rekonstrukcja, nie odbudowa, nie restauracja*⁶, to dach nieistniejącej, spalonej w 1941 r., XVII-wiecznej synagogi w Gwoźdźcu, najważniejszy element galerii „Miasteczko”.

Ta nieistniejąca dziś budowla wzniesiona na planie nieregularnego wielokąta o konstrukcji zrębowej miała oryginalnie 15 metrów wysokości, polski łamany dach (tzw. krakowski) i kopułę nad częścią centralną⁷. O jej wyjątkowym znaczeniu dla drewnianej, żydowskiej architektury sakralnej dawnych ziem polskich decydowały przede wszystkim polichromie o bogatym programie ikonograficznym autorstwa Icchaka Bera, potem jego syna Izraela ben Mordechaja Liśnickiego (Lissnitzkiego) z Jaryczowa z ok. 1652 r., później Izraela ben Mordechaja Szena, restaurowane przez Icchaka ben Jehudę ha-Kohena z Jaryczowa w 1729 roku⁸. W POLIN oglądamy dach z góry, z poziomu „0”, tak by skomplikowana konstrukcja więźby dachowej nie miała dla nas tajemnic. Ma on zresztą nieco inne proporcje, przykrywa zdecydowanie mniejsze wnętrza. Aby obejrzeć polichromie i dekorowaną bimę musimy zejść na wystawę główną, której ten pachnący drewnem i nowością obiekt jest najjaśniejszym punktem.

To, co można jeszcze obejrzeć na poziomie „0”, to biegnący dookoła szklanych ścian pulpit z dokumentacją fotograficzną drewnianych synagog na ziemiach polskich z pierwszego wydania *Bóźnic drewnianych* Piechotków.

Wypowiadając się na temat wystawy stałej i jej koncepcji Barbara Kirshenblatt-Gimblett podkreśla wagę dziedzictwa niematerialnego. Zbudowany na nowo dach synagogi w Gwoźdźcu, nad którym pracowali m.in. studenci szkół artystycznych, architektki i historycy sztuki z Polski, Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, a także specjalizujący się w rękodziele drewnianym amerykańscy artyści⁹, jest częścią tego dziedzictwa. W efekcie dwuletniego wspólnego doświadczenia powstał *obiekt nowego rodzaju, którego wartość związana jest z dziedzictwem niematerialnym*, które odzyskane zostało dzięki powrotowi do tradycyjnych technik budowania i materiałów. *To nie jest wiedza o charakterze czysto poznawczym* – akcentuje Kirshenblatt-Gimblett – *coś, czego można się dowiedzieć z dokumentacji: rysunków, zdjęć, obrazów, opisów słownych, pomiarów itd. – to wiedza, która jest również fizyczna i ucieleśniona*¹⁰.

Wydaje się, że to ostatnie zdanie w metaforyczny sposób odnieść można także do koncepcji wystawy „Frank Stella i synagogi dawnej Polski” kuratorowanej przez Artura Tanikowskiego i praktyki artystycznej samego artysty. Kategoria *wiedzy ucieleśnionej* może opisywać także proces twórczy Stelli, „proces budowania obrazu”, który w latach 1971–1974 doprowadził poprzez szkice, rysunki na papierze milimetrowym, modele reliefowe do monumentalnych, przestrzennych kolaży *Polskich miasteczek*. Możemy wierzyć lub nie, że *polskie obrazy zostały zaprojektowane prawidłowo i bardzo ściśle w sensie inżynierii*¹¹, jednak odstąpienie przez widzami procedur produkcji minimalistycznego dzieła, wgląd i dostęp do analitycznych praktyk artysty, zmagającego się z *projektem autonomicznej konstrukcji, której nie tłumaczyły ani rzeźbiarska bryła, ani architektoniczna*¹² funkcja, jest niezwykle otwierające poznawczo.

Najwięźlejszym komentarzem do tego etapu twórczości artysty mogą być zdjęcia Stelli z 1974 r., w pracowni przypominającej studio architekta, z rajzbretami pełnymi elementów do *Polish Village* i z gotowymi już pracami wiszącymi na ścianie¹³. Dzięki wystawie w POLIN mieliśmy rzadką i wyjątkową okazję podążać za artystą w chwili, gdy *zaczyna wszystko od początku*¹⁴. Jak sam powiedział: *Nie widziałem*



3. Frank Stella, *Makieta do Bogorii*, 1971–1974, brystol, 38,1 x 47,6 x 2,5 cm, własność prywatna

3. Frank Stella, *Bogoria Mock-up*, 1971–1974, Bristol board, 38,1 x 47,6 x 2,5 cm, private property

sposobu, aby poprawić to, co robiłem w ciągu poprzedniej dekady, aby zrobić to lepiej [...] Zaczynając wszystko od początku nie wiedziałem, dokąd prowadzą [szkice do] Polskich obrazów, ale po prostu musiałem za nimi podążać¹⁵.

Dla wystawy a także prac cyklu pre-tekstem są zdjęcia – dokumentacja drewnianej sakralnej żydowskiej architektury Juliusza Kłosa i Szymona Zajczyka, wolna od rygorów fotografii architektury, traktującej swoje obiekty tylko jak „piękne portrety”¹⁶. Autorzy zdjęć przyglądają się z podziwem, ale bez fetyszystycznej dosłowności wieloetnicznym dziełom anonimowych budowniczych, żydowskich, polskich, ruskich czy ormiańskich. Wiekowe budynki zrosnięte z drewnianą zabudową podolskich, podlaskich czy mazowieckich sztetli, wyglądają jak część krajobrazu, do którego mają te same prawa, co krzywy płot czy dziedziczą jabłoni. Estetyka kąta prostego wraca do tych wnętrz na rajzbretach architektów i na rysunkach pomiarowych Bronisława Żywno. I choć minimalistyczne prace F. Stelli eksplorują temat „konstrukcji” i możliwości kąta prostego, „sensualny” naddatek zdjęć – to ledwie słyszalne, ale przecie jakby tuż za uchem, wielojęzyczne pokrzykiwania cieleskich majstrów, czy śmiech rozdziawiających buzie gapiących się w obiektyw dzieci – wraca na ekspozycji.

Wystawa do nas mówi, z nami rozmawia. Są 3 ekrany – słuchamy Marii Piechotkowej opowiadającej o pracy nad *Bóżnicami drewnianymi* i oglądamy archiwalne materiały Polskiej Kroniki Filmowej z 1959 r., na których para czynnych wówczas architektów oprowadza po zaprojektowanym przez siebie osiedlu Warszawy. Na ekranie pojawia się też sam Frank Stella¹⁷, co widzom mającym wąty kontakt

ze sztuką współczesną i minimalizmem pozwala na bardziej afektywny odbiór wystawy, niż znajomość powtarzanego przez media za Fosterem sloganu, że oto stoi przed nami *główny herold autonomii malarstwa*¹⁸.

Mimo wielu „analitycznych” elementów, kruchych rysunków izometrycznych, czy tekturowych modeli Stelli, oprawionych w ramy, a zwłaszcza wobec jej przedmiotu – budynków już przed wojną dosyć leciwych, w których materiał raczej nie jest wpisana trwałość – przestrzeń wystawy robi wrażenie monumentalnej. Grube ściany działowe, jak filary twierdzy, odsyłają do braku, do lęku, że raz jeszcze może zginąć ta skonstruowana iluzoryczna przestrzeń i już raz utracony świat, który dzięki wystawie i amerykańskiemu artyście wraca do nas podobnie, jak dach synagogi w Gwoźdźcu.

Z twierdzeniem, że *uchwycenie relacji pomiędzy pracami z cyklu „Polskie miasteczka” a przekrojami inwentaryzacyjnymi wymaga pewnego wykształcenia w zakresie abstrahowania*¹⁹, trudno się nie zgodzić. Zwłaszcza polscy widzowie, których edukacja artystyczna kończy się na ogół na francuskim impresjonizmie, mogą mieć trudności z rozpoznaniem strategii twórczej i wyborów Stelli. Kapitałnym pomysłem kuratora, akcentującym temat wystawy jako *przestrzeni dialogu*, wydaje się oddanie antresoli współczesnym artystom, tłumaczom abstrakcji. Zaprezentowano tam prace Jana Mioduszewskiego, autora przyrządów optycznych, które ogniskując wzrok widza na detalach przekrojów, pomagają zrozumieć w jaki sposób *malarz pracował z wyjściowym materiałem*²⁰, a także duetu Katarzyna



4. Wystawa „Frank Stella i synagogi dawnej Polski” – widzowie przed *Przyrządem optycznym* Jana Mioduszewskiego

4. “Frank Stella and Synagogues of Historic Poland” exhibition – audience in front of *Optical tool* by Jan Mioduszewski



5. Jan Mioduszewski, *Przyrząd optyczny*

5. Jan Mioduszewski, *Optical tool*

(Fot. 1, 4 – M. Starowiejska; 5 – J. Mioduszewski)

Kijek i Przemysław Adamski. Powstała dynamiczna, barwna i żywa wystawa, w której *Wirująca synagoga w Łunnej Woli* (Jan Mioduszewski), czy 4 pętle wideo *Dekonstrukcji* (Kijek/Adamski) pomagały zwiedzającym zrozumieć *dynamikę poszukiwań* artysty²¹.

Wystawa Stelli w POLIN trwała kilka miesięcy. Zawsze tłocznie odwiedzana z powodu znanego artysty zza Oceanu, usuwała z pola widzenia, chyba niesłusznie, wieloetniczną i wielokulturową Europę Środkowo-Wschodnią jako *relacjonalną przestrzeń komunikacji i translacji*, antycypującą kondycję ponowoczesną²².

Rozmyślając nad wystawą i nad tym, jak wpisuje się w „kontekst” wystawy stałej Muzeum Historii Żydów Polskich raz jeszcze przywołam wypowiedź Barbary Kirshenblatt-Gimblett, bo wraca ona do mnie nieustannie w trakcie pracy nad artykułem. Muzeum POLIN, zaprojektowane zostało jako *model konstruktywnego zaangażowania i pełnego zaufania miejsca krytycznej refleksji*²³. Nie jako muzeum Holokaustu.

Pustkę galerii „Miasteczko” mogłaby otaczać – zamiast wspólnotowego projektu wznoszenia dachu synagogi w Gwoźdźcu – dokumentacja pierwszego wydania monografii Piechotków, ale wówczas oglądaniu dokumentacji zdjęć drewnianych synagog ziem dawnej Polski towarzyszyłby nieusuwalny ból.

Wydaje mi się, że „rozbudowanie” prac Stelli o ich genetyczny kontekst, zdjęcia Kłosa i Zajczyka, czy rysunki pomiarowe, wreszcie skontekstualizowanie samego procesu twórczego i poddanie go analityczno-artystycznym manipulacjom współczesnych artystów można interpretować – co mnie samej wydaje się bardzo poznawczo uwalniające i otwierające – w kategoriach „historii ratowniczej”.

Jak zauważa Katarzyna Bojarska, dziś jedną z podstaw konstrukcji historyczności może być zwrócenie się nie tyle ku temu co utracone, ile ku temu co w wyniku tej straty zostaje, ku *pozostałości*. *To w jaki sposób tę resztkę się wytwarza, jak się ją rozumie i jak się ją odczuwa, może stać się punktem wyjścia zarówno sztuki, jak i teorii dotyczących przeszłości*²⁴.

Streszczenie: Autorka recenzji wystawy „Frank Stella i synagoga dawnej Polski” prezentowanej w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie w dniach 19.02–20.06.2016 r. (kurator – Artur Tanikowski, scenografia – Jan Strumiłło) zastanawia się nad kategorią „historii ratowniczej”, adekwatną jej zdaniem do opisu muzeum

POLIN jako *modelu konstruktywnego zaangażowania i miejsca krytycznej refleksji* (B. Kirshenblatt-Gimblett). Omawia także jej kontekst – narracyjną wystawę główną, której najbardziej efektywnym elementem jest drewniany dach nieistniejącej XVII-wiecznej synagogi w Gwoźdźcu, wzniesiony na nowo w latach 2010–2012 przez międzynarodowy

zespół studentów, architektów i historyków sztuki, kierowany przez amerykańskich artystów specjalizujących się w rękodziele drewnianym. W efekcie powstał *obiekt nowego rodzaju, którego wartość związana jest z „dziedzictwem niematerialnym”*, które z kolei zostało odzyskane dzięki powrotowi do tradycyjnych technik budowania i materiałów. Zapropionowana przez prof. Barbarę Kirshenblatt-Gimblett kategoria „wiedzy ucieleśnionej” autorce recenzji wydaje się użyteczna także przy analizowaniu procesu twórczego Franka Stelli nad cyklem *Polish Village*. Powstał on w latach

1971–1973, z inspiracji angielskim tłumaczeniem wydanej w 1957 r. monografii pt. *Bóznice drewniane* autorstwa Kazimierza i Marii Piechotków, przygotowanej na podstawie materiałów archiwalnych zgromadzonych w Zakładzie Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej. Włączenie do wystawy przedwojennej dokumentacji fotograficznej nieistniejących drewnianych synagog przypomina o żydowskich korzeniach awangardy i o wieloetnicznej i wielokulturowej Europie Środkowo-Wschodniej, jako *relacjonalnej przestrzeni komunikacji i translacji* (M. Csáky).

Słowa kluczowe: Frank Stella, Kazimierz i Maria Piechotkowie, dziedzictwo architektury drewnianej, synagogi, minimalizm, architektura współczesna i historyczna, kapitał kulturowy.

Przypisy

- ¹ M. Leśniakowska, *Architektura i jej obrazy. Fotografia–modernizm–historiografia. Fotografie Czesława Olszewskiego*, w: „Rocznik Historii Sztuki” 2006, t. 31, s. 187-198.
- ² Wystawa, której kuratorem był Artur Tanikowski miała miejsce w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie w dniach 19.02-20.06.2016.
- ³ Wydanie książki było możliwe dzięki wysiłkowi kilku podmiotów: Instytutu Studiów nad Sztuką Świata kierowanego przez prof. Jerzego Malinowskiego, Instytutowi Sztuki PAN i Muzeum POLIN.
- ⁴ B. Bał, *Dyskurs muzeum*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (wstęp i red.), Kraków 2005, s. 367.
- ⁵ B. Kirshenblatt-Gimblett, *Historical Space and Critical Museologies. POLIN Museum of the History of Polish Jews*, Edited by Katarzyna Murawska-Muthesius, Birkbeck, University of London, UK and Piotr Piotrowski, Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland, Ashgate Publ. Lmtd., Farnham, England, 2015, p. 153.
- ⁶ B. Kirshenblatt-Gimblett, *Wytwarzanie dziedzictwa. Z Barbarą Kirshenblatt-Gimblett rozmawiają Karolina J. Dudek i Sławomir Sikora*, wywiad zamieszczony w elektronicznej wersji „Muzealnictwo” 2016, nr 57 na www.muzealnictworocznik.com [dostęp: 26.07.2016]; wersja papierowa numeru ukaże się jesienią 2016.
- ⁷ <http://www.sztetl.org.pl/article/gwozdziec/11,synagogi-domy-modlitwy-i-inne/11382,synagoga-drewniana-w-gwozdzcju/> [dostęp: 26.07.2016].
- ⁸ *Ibidem*. Motywy dekoracji polichromowanej wykorzystano w scenografii spektaklu *Dybuk. Między dwoma światami* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, według *Dybuka* Hnny Krall i Szymona Anskiego w 2003 r. w Teatrze Rozmaitości w Warszawie.
- ⁹ B. Kirshenblatt-Gimblett, *Wytwarzanie dziedzictwa...* [dostęp: 26.07.2016].
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ W. Rubin, *F. Stella 1970-1987*, katalog wystawy, MoMA, New York 1987, s. 37.
- ¹² A. Turowski, *Symulowany konstruktoryzm w minimalistycznej rozgrywce Franka Stelli*, w: A. Tanikowski, *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, A. Tanikowski (koncepcja i red.), Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2016 r., s. 27.
- ¹³ *Ibidem*, s. 38-38, 63.
- ¹⁴ W. Rubin, *F. Stella...*, s. 32.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ M. Leśniakowska, *Architektura i jej...*, s. 197.
- ¹⁷ *Frank Stella on Abstraction; Frank Stella on Lipsko III; Frank Stella on Shaping the Canvas*, courtesy San Francisco Museum of Modern Art.
- ¹⁸ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, M. Borowski i M. Sugiera (przekł.), Kraków 2010, s. 105.
- ¹⁹ J. Mioduszewski, *Salto w synagodze*, w: *Frank Stella i synagogi...*, s. 230.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ K. Kijek, P. Adamski, *Dekonstrukcje*, w: *Frank Stella i synagogi...*, s. 234.
- ²² M. Csáky, *Historia i pamięć. Pamiętanie i strategie pamięci w narracji historycznej: przykład Europy Centralnej*, w: *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, K. Kończal (red. naukowa), Warszawa 2014, s. 206.
- ²³ B. Kirshenblatt-Gimblett, *Historical Space and...*, s. 149.
- ²⁴ K. Bojarska, *Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, w: „Teksty drugie” 2014, nr 5, s. 62.

dr Ewa Toniak

Historyczka sztuki, doktor nauk humanistycznych, adiunkt na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie; interesuje się relacjami sztuki, przestrzeni i autobiografizmu, pamięcią kulturową i współczesnymi narracjami o PRL-u – autorka książek o tej tematyce; redaktorka naukowa publikacji z dziedziny historii sztuki, polskiego życia artystycznego, kultury wizualnej; autorka i kuratorka wystaw m.in.: „Alina Ślesińska (1926–1984)” (2007), „Trzy kobiety: Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Ewa Partum” (2011), „Wolny strzelec” (2013) w Zachęcie i „Moore and Auschwitz” w Tate Britain (2010), oraz „Natalia LL. Secretum et Tremor” w CSW w Warszawie (2015); stypendystka rządu francuskiego i MKiDN; członkini AICA.

„Frank Stella i synagogi dawnej Polski”, Muzeum POLIN w Warszawie, 19.02.–20.06.2016. Kurator i autor koncepcji wystawy: Artur Tanikowski. Autor pierwotnej koncepcji wystawy: Clifford Chanin. Kurator organizacyjny: Ewa Witkowska. Współorganizatorzy wystawy: Politechnika Warszawska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Mecenas: Zwierciadło. Sponsorzy: Ambasada Stanów Zjednoczonych w Warszawie; The David Berg Foundation

Copyright for all illustrations: © Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York 2016; © Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2016

Word count: 2 570; **Tables:** -; **Figures:** 5; **References:** 24

Received: 07.2016; **Reviewed:** -; **Accepted:** 08.2016; **Published:** 09.2016

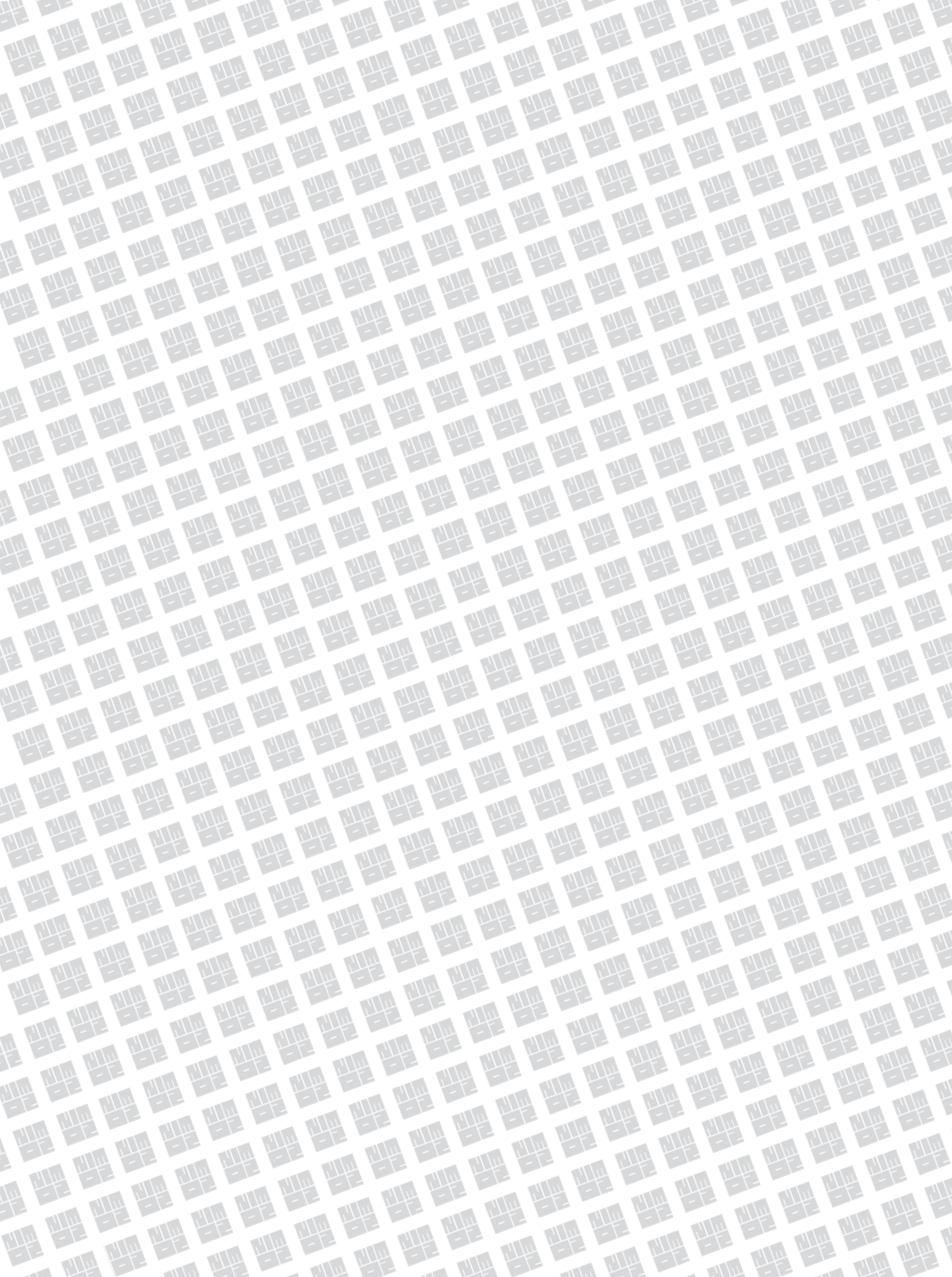
DOI: 10.5604/04641086.1218152

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Toniak E.; *ZACZYNAJĄC WSZYSTKO OD POCZĄTKU...* FRANK STELLA I DREWNIANE SYNAGOGI W MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH POLIN W WARSZAWIE. *Muz.*, 2016(57): 200-206

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznic.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6





IN MEMORIAM



W grudniu 2015 r. w 63-letniej historii rocznika „Muzealnictwo” nastąpiła kolejna cezura – zmarł Janusz Odrowąż-Pięiążek, w latach 1981–2011 Redaktor Naczelny „Muzealnictwa”, później zawsze i niezmiennie emocjonalnie związany z redakcją duchowy patron naszego czasopisma.

Janusz Odrowąż-Pięiążek – absolwent filologii polskiej UW – był historykiem literatury, muzeologiem ale przede wszystkim pisarzem. Pisarstwo i prace redakcyjne – oprócz pełnienia przez 37 lat (1972–2009) funkcji dyrektora Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie – były to Jego główne pasje i zakresy działań. Realizował je jako: sekretarz Komitetu Redakcyjnego Wydania Jubileuszowego Dzieł Adama Mickiewicza (1954–1955), pracownik naukowy IBL PAN (1956–1972), sekretarz Komitetu Redakcyjnego Wydania Krytycznego Dzieł Adama Mickiewicza (1967–1991), redaktor wydawnictwa „Blok-Notes Muzeum Literatury” (od 1974), członek rady naukowej Instytutu Literatury Polskiej UW (1975–1987) i (1994–2000), Narodowej Rady Kultury (Zespół Ochrony Dziedzictwa Kulturalnego) (1983–1990), członek założyciel Fundacji Kultury Polskiej (1989), członek Rady Warszawskiej Fundacji Kultury (1995–2008), członek fundator Fundacji Kultury (1995–2010), przewodniczący Komitetu Obchodów Dwusetnej Rocznicy Urodzin Adama Mickiewicza (1994), przewodniczący Społecznego Komitetu Budowy Pomnika Prezydenta Gabriela Narutowicza w Warszawie (1998).

Janusz Odrowąż-Pięiążek jako pisarz debiutował w 1963 r. książką *Opowiadania paryskie*, potem opublikował m.in. *Teorię fał* (1964), *Małżeństwo w Lyndę Winters albo Pamiątka po Glorii Swanson* (1971) i *Party na calle Guatemala* (1974). W 2015 r. ukazało się ostatnie jego dzieło – zbiór wspomnień zatytułowany *Błagam, tylko nie profesor*, w którym autor wspomina przyjaciół, znajomych i ludzi, z którymi zetknął go los, m.in. Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Jerzego Giedroycia.

Opublikował kilkadziesiąt prac historyczno-literackich zamieszczonych w periodykach naukowych: wstępy, posłowania,

opracowania naukowe, m.in. *Listy do Adama Mickiewicza w Muzeum A. Mickiewicza w Paryżu. Rejestr uzupełniony bibliografią* (1968), *Karol Frankowski. Moje wędrówki po obczyźnie t. 1-2* (1973), *Polonika zbierane po świecie* (1992), *Mickiewicziana zbierane po świecie* (1998) oraz kilkaset artykułów w czasopismach.

W ciągu 30 lat sprawowania funkcji redaktora naczelnego rocznika „Muzealnictwo” Janusz Odrowąż-Pięiążek publikował na jego łamach swoje artykuły, a także sprawozdania z posiedzeń Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich ICLM/ICOM, któremu w różnych okresach przewodniczył. Tym samym wniósł nieoceniony wkład w propagowanie wiedzy o literackim muzealnictwie polskim i światowym oraz w utrzymanie periodyku na rynku wydawniczym i w jego rozwój.

W 2012 r. z okazji jubileuszu 60-lecia rocznika „Muzealnictwo” Janusz Odrowąż-Pięiążek, 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 – podczas uroczystości Narodowego Święta Niepodległości w Pałacu Prezydenckim – został odznaczony przez Prezydenta RP „Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski”.

Redakcja „Muzealnictwa” wyrażając szacunek, a także w dowód pamięci o swym wieloletnim redaktorze naczelnym udostępniła na stronie obecnego wydawcy pisma – Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów [www.nimosz.pl](http://nimosz.pl), pod adresem <http://nimosz.pl/pl/rocznik-muzealnictwo/muzealnictwo-historia-opowiadana> film pt. *60 lat „Muzealnictwa” – historia opowiadana*, w którym wieloletnia sekretarz redakcji Beata Pawłowska-Wilde i wieloletni redaktor naczelnny Janusz Odrowąż-Pięiążek – w 2012 r. z okazji jubileuszu – opowiadają o prekursorach czasopisma, jego dziejach w zmieniających się realiach historii Polski, kolejnych wydawcach, pracy redakcji oraz współpracy i więzi z autorami.

Muz., 2016(57): 285-289
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2016
data akceptacji – 03.2016
DOI: 10.5604/04641086.1198828

LIST CAŁKIEM PRYWATNY DO DYREKTORA MUZEUM LITERATURY IM. ADAMA MICKIEWICZA W WARSZAWIE PANA JANUSZA ODROWĄŻ-PIENIAŹKA

A VERY PRIVATE LETTER TO DIRECTOR OF THE
ADAM MICKIEWICZ MUSEUM OF LITERATURE
IN WARSAW MR. JANUSZ ODROWĄŻ-PIENIAŹEK

Łukasz Kossowski

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Abstract: Another turning point in the 63-year history of the “Museology” Annual arrived in December 2015, with the death of Janusz Odrowąż-Pieniążek, the Editor-in-chief of “Museology” from 1981 to 2011, and who later had a permanent emotional bond with the editors, and remained a spiritual patron of our magazine.

Janusz Odrowąż-Pieniążek graduated in Polish Philology from the University in Warsaw. He was a historian of literature, a museologist, but above all a writer. His major passion and field of activity, apart from holding the post of Director of the Adam Mickiewicz Museum of Literature for 37 years (1972–2009), consisted in writing and editorial activity.

As Editor-in-chief of the "Museology" Annual for 30 years, Janusz Odrowąż-Pięniątek published his articles on its pages, as well as reports from meetings of the International Committee for Literary Museums (ICLM/ICOM), which he chaired for some time. He thus made an invaluable contribution to the promotion of knowledge concerning Polish and international literary museums, as well as to the periodical maintaining its position on the market, and its further development.

In 2012, on the occasion of the 60th anniversary of the "Museology" Annual, Janusz Odrowąż-Pięniątek was awarded the "Commander's Cross with Star of Polonia Restituta" by the President of Poland in recognition for his special commitment and professionalism towards ensuring the high level of content in the "Museology" Annual, as well as his services

in popularising European and international cultural heritage.

As an expression of their respect for and memory of their long-term editor-in-chief, the editors of "Museology" have shared a film entitled *60 lat „Muzealnictwa” – historia opowiadana* (<http://nimosz.pl/pl/rocznik-muzealnictwo/muzealnictwo-historia-opowiadana>) on the website of the magazine's current publisher, namely the National Institute for Museums and Public Collections (www.nimosz.pl), in which Beata Pawłowska-Wilde, the long-time Assistant Editor, and Janusz Odrowąż-Pięniątek, the long-time Editor, discuss their precursors, the magazine's history faced with the changing reality in Poland, its subsequent publishers, the editors' activities, and their co-operation and ties with authors, on the occasion of the magazine's anniversary in 2012.

Keywords: Janusz Odrowąż-Pięniątek 1931–2015, writer, literary historian, museologist, editor-in-chief of "Museology".

Szanowny Panie Dyrektorze,

To niesamowite, że zdarzyło mi się Pana spotkać i zyskać Pana zaufanie. To wymagało z Pana strony wzięcia w nawias



1. Dyrektor Muzeum Literatury Janusz Odrowąż-Pięniątek w trakcie posiedzenia Rady Muzeum w 2013 r.

1. Janusz Odrowąż-Pięniątek, Director of the Literary Museum, during a meeting of the Museum Council in 2013

wszelkich zależności służbowych, pewnej nonszalancji, pomijania spraw nieistotnych, automatycznego przechodzenia ponad nimi do meritum. Był Pan mistrzem podróżowania. Ze stoickim spokojem znosił Pan wszelkie trudy podróży, męczące niekiedy loty, marne hotele, nieoczekiwane trudności. Kiedy my – ekipa montująca wystawę – wstawaliśmy, Pan wracał z porannego spaceru po Baker Street, lśniącej po porannym deszczu, ale już słonecznej. I te wilgotne kwiaty na straganach. Te krople skrzące się na foliach. Nastrój takiego londyńskiego poranka udało się kiedyś pewnemu angielskiemu muzykowi zakląć w piosence o tej właśnie ulicy. Na nasz widok uniósł Pan kapelusz z wdziękiem i szarmanckością. Chłonał Pan ze skupioną uwagą pejzaże, obrazy, dźwięki, zapachy – właśnie jak artysta. Tyle widoków nieprawdopodobnie pięknych. Tyle zdarzeń, czasem groźnych, czasem śmiesznych, aż nie do uwierzenia.

Stambuł. Krawędź Europy i Azji. Rano budzi nas głośny śpiew muezzina. Tyle w nim smutku i skargi. Turcja. Kraj piękny i groźny. W porannym upale chodzimy wąskimi uliczkami Galaty śladami Mickiewicza wśród stosów foliowych worków ze śmieciami pod girlandami suszącej się na sznurach bielizny. Brakuje tylko opisywanych w listach Mickiewicza rozplątanych kotów. Stajemy na tarasie domu, w którym kiedyś mieszkał Mickiewicz. Gospodarz przynosi kawę w małych kubkach, gorącą i słodką. Pod nami uliczka. Mężczyźni siedzą na schodach. Kobiety karmią dzieci. Upał. A potem dramatyczny koniec montażu wystawy stałej w Muzeum Adama Mickiewicza w Stambule. Szekspirowska sceneria. Późny wieczór. W zasadzie noc. Tropikalna ulewa. Delegacje ministerialnych oficjeli polskich i tureckich zmierzające ku nam z lotniska. Po drodze samochodowa kraksa. I my kończący wystawę. Ostatnie prace. I nagle dramat. Zniknięcie wiertarki niezbędnej do przymocowania tablicy informacyjnej w holu muzeum. Bieganie, szukanie, nerwy. Wszystko na nic. Kłapa. Kompromitacja. Do tego bariera językowa nie do pokonania. I nagle przed nami rozpromieniona w uśmiechu twarz naszego tureckiego gospodarza. Znalazł wiertarkę, przykłada dwa palce do skroni i krzyczy: *drrr, Mickiewicz kaput!*, co

miało znaczyć: wiertarka znalazła się, leży na dole, w krypcie Adama Mickiewicza.

Zaskoczył mnie Pan zupełnie, kiedy w Luwrze przystawaliśmy przed tymi samymi dziełami, witając się jakby po raz kolejny ze starymi znajomymi. I nie chodzi tutaj o erudycję, lecz o podobny sposób odczuwania: wiatru targającego sukniami i parasolkami dam w obrazach Boudine'a, wapiennej kruchości porcelany w obrazach Chardina, chmurnych, podbitych czernią nieb Courbeta.

Tylko nie profesor napisał Pan. Dodam – tylko nie dyrektor. Kpił Pan z pomysłów wprowadzania w przestrzeń kultury korporacyjnych metod zarządzania załogą za pomocą strachu i konfliktu. Rzeczywisty autorytet nie potrzebuje przecież takich protez. Szanował Pan wszystkich pracowników bez względu na ich stanowisko, status społeczny, wykształcenie. I nie była to żadna wyczczona lub przyjęta konwencja lecz cecha prawdziwego arystokraty. Dawno temu miałem szansę obserwować ją u mojego promotora profesora Jacka Woźniakowskiego, którego znał Pan przecież. To zatrzymanie się, zwrócenie twarzy do rozmówcy, poważne, skupione jego wysłuchanie, potraktowanie go absolutnie serio – kimkolwiek by nie był. Wiedział Pan, że każde muzeum realnie tworzą jego kustosze, ludzie z pasją, z wizją, zakochani w swojej pracy. Szanował ich Pan, traktował jako intelektualnych partnerów, wspomagał, niekiedy wiele wybaczał. Pamiętam, jak w koszmarnym tłoku i upale przebijaliśmy się Pana małym „roverem” drogą na Poznań, przez sznury ciężarówek pędząc do kustosza, który po wypadku znalazł się w szpitalu. Nie prowadził Pan najostrożniej (miał Pan wiecznie nadtłuczone i poklejone taśmą świata kierunkowskazów), więc nastuchaliśmy się wielu soczystych przekleństw innych kierowców. Nie zwracał Pan na nie uwagi i dodawał gazu. No i szczęśliwie dojechaliśmy, a kustosz wykaraskał się z poważnej opresji.

Poszukiwania zawodowe, ale przecież i pochodzenie i tradycje rodzinne, poprowadziły Pana w przestrzeń romantyzmu. Badał Pan twórczość Adama Mickiewicza i innych romantyków. Interesowały Pana losy sybirskich zesłańców: poety Gustawa Zielińskiego i Adolfa Januskiewicza. Sprrowadził Pan z Paryża do Polski cenne mickiewicziana i archiwa polskich pisarzy emigrantów. Ale Pan również był romantykiem.

Projekty wystaw przekraczających na pozór skalę i możliwości Muzeum Literatury przyjmował Pan z entuzjazmem. A dlaczegoż by to nie zorganizować wielkich wystaw Brunona Schulza, Zbigniewa Herberta, ks. Jana Twardowskiego? Dlaczego nie przywieźć do nas z Munchmuseet w Oslo dzieł Edvarda Muncha? Dlaczego nie pokazać sztuki polskiej w Tokio i Osace? Dlaczego wahać się, gdy na wystawie Witolda Gombrowicza trzeba zalać wodą salę ekspozycyjną? Taka Pana postawa owocowała konkretnymi sukcesami Muzeum Literatury. Wystawa „Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski” w Munchmuset w Oslo. Kurator zbiorów, dr Arne Eggum zapraszający nas do magazynów i wzbogacający warszawską wersję ekspozycji o dziesiątki arcydzieł Muncha. Aula muzeum i wielka gala. Stojący tłum słuchający hymnów Polski i Norwegii. Potem koncert Chopinowski.

Albo tamten ciepły wieczór w Tokio, przetykany szmerem cykad, Hillside Forum i otwierający naszą wystawę Jego Wysokość Książę Takamado Norihito. A potem grudzień i Osaka. Olbrzymi, czarny wieżowiec Osaka Amenity Park.

Na wysokim piętrze oczekujący na nas, i na rozpoczęcie montażu wystawy, rząd pracowników firmy transportowej Yamato w białych kombinezonach, w białych rękawiczkach, w białych czapczkach. Na nich znak firmy – kotka delikatnie niosąca w zębach swoje dziecko. I głęboki, wykonany jak na komendę ukłon zespołu. W całym wieżowcu Amenity, w windach, sklepikach, kwiaciarniach, restauracjach, pubach, wielkie plakaty naszej wystawy i sącząca się muzyka: polskie kolędy w wykonaniu Mazowsza. *Lulajże Jezuniu* w zielonkawej, oszronionej jak patyna kościelnej wieży, w grudniowej Osace.

Albo Madryt, gdzie w Circulo de Bellas Artes dzięki wsparciu Państwa Bonnetów udało się po raz pierwszy skonfrontować twórczość Brunona Schulza z Francisco Goyą, Félicienem Ropsem, Maxem Klingerem, Georgem Groszem, Aubrey'em Beardsley'em. Ekscentryczny dyrektor Circullo, Juan Barja, dekadent – poeta, jak z Lautreca. Znaleźliście panowie wspólny ton po kilku zdaniach.

A Paryż? Znał go Pan przecież jak własną kieszeń. Najpierw przez lata pracy nad korespondencją Adama Mickiewicza – w Bibliotece Polskiej ujrzał Pan to miasto Jego oczyma. Pamiętam nasz spacer po otwarciu wystawy Brunona Schulza w Musée d'art et d'histoire Judaïsme. Staliśmy na moście św. Genowefy. Szukowaliśmy pierwszej sceny filmu, jaki miał powstać w kooperacji z Turcją. Wieczór, samotna postać na moście wpatrzona w rozjarzone światłami okna kamienicy na drugim brzegu. Tam trwa wielkie przyjęcie na cześć Adama, który jutro o świcie wyrusza do Stambułu. Najważniejsze, żeby kamera skupiła się na szarobłękitnej tafli Sekwany, jak w obrazie Giermskiego, by wychwyliła drżące w niej okruchy czerwieni, okruchy strzaskanego słońca. Pana Paryż. Pana paryskie znajomości i przyjaźnie. Gdyby nie one, do Muzeum Literatury nigdy nie trafiłyby bezcenne archiwa: Adama Mickiewicza, Konstantego Jeleńskiego, Aleksandra Wata, Józefa Czapskiego, Jana Lebensteina, Augusta Zamoyskiego. I format ludzi, z którymi Pan obcował. Choćby postać rasowego Paryżanina, syna wielkiego poety – Andrzeja Wata, z jego ogromną wiedzą, erudycją, elegancją, dowcipem i darem dyplomacji, który okazywał się bezcenny w pozyskiwaniu archiwów i dzieł sztuki dla Muzeum Literatury. Kardynał Richelieu mógłby u niego praktykować. Potrafił przekonać nieprzekonanych, zdobyć dla polskiej kultury to, co wydawało się nieosiągalne.

Albo romantyzm to coś więcej niż „mierzenie sił na zamiatry”. To wierność zasadom i wartościom. A w razie potrzeby twarda ich obrona. To Pan Panie Dyrektorze w stanie wojennym wyciągnął z więzienia naszego kolegę Piotra – jednego z założycieli podziemnego „Tygodnika Wojennego”, przewodniczącego Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność” w Muzeum Literatury w Warszawie. Po przesłuchaniach w Komendzie Milicji w Pałacu Mostowskich, podczas których nie przyznał się do niczego, prokurator skazał go na trzy miesiące więzienia. W Muzeum Literatury cywilni ubecy zjawili się nazajutrz po aresztowaniu Piotra, podczas przeszukania znaleźli bibułę w magazynach, w odlewach mosiężnych rzeźb. No bo gdzie kochający rzeźbę Piotr miałby ją ukryć? A potem interwencja Komitetu Prymasowskiego, ojca Piotra i Pana, Panie Dyrektorze, za Piotra poręczenie w sprawie. I powrót Piotra do pracy jakby z trzy-miesięcznego urlopu. Żadnych uwag. Żadnych wymówek. Żadnych ostrzeżeń. Jak gdyby nigdy nic. Męska rzecz.



2. Circulo de Bellas Artes w Madrycie, 2007 r.; od lewej: prof. Irena Kossowska, dr Łukasz Kossowski, dyrektor Muzeum Literatury Janusz Odrowąż-Pieniążek, dr Anna Lipa

2. Circulo de Bellas Artes in Madrid in 2007. From left: Prof. Irena Kossowska, Łukasz Kossowski, PhD, Janusz Odrowąż-Pieniążek, Director of the Museum of Literature, Anna Lipa, PhD

(Fot. 1 – A. Kowalska; 2 – J. Barja)

Powtórzę, był Pan romantykiem, romantykiem twardo stąpającym po ziemi. Prowadząc Muzeum Literatury podejmował Pan trafne decyzje. Wiedział Pan kto jest kim w czasach nieco mętnych, w których przyszło nam żyć. Podobnie było z rozpoznaniem przestrzeni muzealnictwa. Miał Pan świadomość, że na wystawie nic nie zastąpi oryginału, nawet najzgrabniejszy multimedialny pokaz i, że nie o to chodzi, że wystawa literacka winna mieć strukturę eseju, gdzie „malarzkie” słowa i „literackie” obrazy prowadzą dialog, tworząc nowe znaczenia, że obraz zawsze zawiera w sobie ukrytą narrację – klimat epoki, urok osób, echo rozmów, motywy działań bohaterów odnoszące się do wartości zaklętych w literze moralnego prawa, wyrazistych emocji, a słowo zawsze przywołuje obrazy, nastrojowe lub dramatyczne pejzaże, zmysłowe doznania, których nie sposób oddzielić od plastycznych form. Dworowaliśmy sobie z opisaną jeszcze przez Mickiewicza dręczącej nas, typowej dla każdej prowincji, choroby nowoczesności, z asymilowanych bezmyślnie europejskich mód muzealnych jednego sezonu. Choćby tak zwanych „interwencji”, kiedy to na salach muzealnych, obok szacownych dzieł dawnych mistrzów pojawiały się dzieła mistrzów współczesnych, rzekomo z tymi pierwszymi nawiązujące dialog. Ale, podobnie jak w wierszu Wisławy Szymborskiej, dialog rzeczywisty zaczął się dopiero po wyjściu zwiedzających i zamknięciu wystawy. Wówczas wszystkie dzieła, nie przebiegając w słowach, obgadawały kustoszy i dyrektorów muzeów, którzy przemocą wyrwali je z ich własnych kontekstów, klimatu epoki, tysiąca znaczeń i kulturowych odniesień.

Panie Dyrektorze, jakże brakuje mi Pana. Jakże mi brakuje tamtego wieczoru, tej małej restauracji w Hadze, kiedy po premierze wystawy Brunona Schulza zaśmiewaliśmy się z Panem i kolegami do łez. Udzielił nam Pan wówczas darmowej lekcji jedzenia krabów. I moje osobiste *déjà vu*. Zdałem sobie sprawę, że już gdzieś widziałem te podane na tacy dziwne metalowe przybory, których nawet nazwać nie potrafię, cążki, dźwigienki, szczypcy, ale nie w oryginale lecz na płótnach siedemnastowiecznych mistrzów hollenderskich. Ach to Pana poczucie humoru! Te opowieści o pokracznych zachowaniach celebrytów polskiej nauki. Pierwsze tygodnie stanu wojennego. Zebranie załogi szacownej instytucji naukowej. Warunkiem spotkania był brak kolarantów na sali. Tymczasem są. Siedzą, jak gdyby nigdy nic w pierwszym rzędzie. Oburzone głosy z sali wzywające by natychmiast ją opuścili. I reakcja prowadzącego: *Toteż właśnie. Przejdźmy do kolejnego punktu naszego spotkania.* Do dzisiaj, gdy z kustoszem Andrzejem – głównym inwentaryzatorem Muzeum Literatury – jesteśmy postawieni w sytuacji dla nas niewygodnej oświadczamy: *toteż właśnie.*

Zaimponował mi Pan postawą artysty, który traktuje miazgę codzienności jedynie jako materiał do własnej refleksji, artysty zanurzonego nieustannie w polskiej kulturze i sztuce, w materii polskiego języka. Artyści posiadają wielki dar syntezy, szerszego, ponadmaterialnego jakby postrzegania rzeczywistości. Tak, jak dobry malarz w szybkim dynamicznym szkicu potrafi oddać ekspresję i sens przedstawionego motywu, tak pisarz z tysiąca szczegółów, okruczeń zdarzeń, przelotnych emocji wyławia rzeczy istot-

ne. Ale to nie wszystko. Jeżeli na samym dniu twórczości nie leży twarda, moralna postawa, jest ona tylko formalną zabawą. Podobnie dzieje się w samym życiu. Zdarzało się nam przecież Panie Dyrektorze widywać wrażliwych humanistów i utytułowanych uczonych, którzy w obliczu najmniejszego choćby zagrożenia swojej pozycji milkli. Po prostu trzeba mieć charakter – a Pan go miał.

Drogi Panie Dyrektorze, dziwiłem się skąd Pan bierze tę niezmienną pogodę ducha, ten niezmacony niczym wewnętrzny spokój, choć prawdę mówiąc, domyślałem się. Czasami stawaliśmy obok siebie w transepcie paryskiej Notre Dame. Nad naszymi głowami kręciły się wolno olbrzymie rozety witraży. Wszystkie dzienne sprawy krzepły w okrucy szafiru i karminu.

Streszczenie: W grudniu 2015 r. w 63-letniej historii rocznika „Muzealnictwo” nastąpiła kolejna cezura – zmarł Janusz Odrowąż-Pieniążek, w latach 1981–2011 Redaktor Naczelny „Muzealnictwa”, później zawsze i niezmiennie emocjonalnie związany z redakcją duchowy patron naszego czasopisma.

Janusz Odrowąż-Pieniążek – absolwent filologii polskiej UW – był historykiem literatury, muzeologiem ale przede wszystkim pisarzem. Pisarstwo i prace redakcyjne – oprócz pełnienia przez 37 lat (1972–2009) funkcji dyrektora Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie – były to Jego główne pasje i zakresy działań.

W ciągu 30 lat sprawowania funkcji redaktora naczelnego rocznika „Muzealnictwo” Janusz Odrowąż-Pieniążek publikował na jego łamach swoje artykuły, a także sprawozdania z posiedzeń Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich ICLM/ICOM, któremu w różnych okresach przewodniczył. Tym samym wniósł nieoceniony wkład w propagowanie wiedzy o literackim muzealnictwie polskim i światowym oraz w utrzymanie periodyku na rynku wydawniczym i w jego rozwój.

W 2012 r. z okazji jubileuszu 60-lecia rocznika „Muzealnictwo” Janusz Odrowąż-Pieniążek, 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 został odznaczony przez Prezydenta RP „Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski”.

Redakcja „Muzealnictwa” wyrażając szacunek, a także w dowód pamięci o swym wieloletnim redaktorze naczelnym udostępniła na stronie obecnego wydawcy pisma – Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów www.nimoz.pl, pod adresem <http://nimoz.pl/pl/rocznik-muzealnictwo/muzealnictwo-historia-opowiadana-film-pt-60-lat-Muzealnictwa> – *historia opowiadana*, w którym wieloletni sekretarz redakcji Beata Pawłowska-Wilde i wieloletni redaktor naczelny Janusz Odrowąż-Pieniążek – w 2012 r. z okazji jubileuszu – opowiadają o prekursorach czasopisma, jego dziejach w zmieniających się realiach historii Polski, kolejnych wydawcach, pracy redakcji oraz współpracy i więzi z autorami.

Słowa kluczowe: Janusz Odrowąż-Pieniążek 1931–2015, pisarz, historyk literatury, muzeolog, redaktor naczelny „Muzealnictwa”.

dr Łukasz Kossowski

Doktor nauk humanistycznych, kurator Działu Sztuki Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza; były stypendysta The British Council i Fundacji im. Lanckorońskich, doradca American Center for Polish Culture w Waszyngtonie; autor licznych wystaw prezentujących: sztukę przeł. XIX i XX w., inspiracje japonizmem w sztuce polskiej, twórczość Brunona Schulza, dziedzictwo kulturowe polskiej emigracji, relacje między sztuką a systemem totalitarnym, a także ekspozycji o tematyce religijnej prezentowanych w: Muzeum Literatury w Warszawie oraz w wielu muzeach polskich, ale także w Londynie, Brukseli, Darmstadtzie, Genui, Trieście, Istambule, Paryżu, Madrycie, Oslo i Tokio; autor książek: *Symbolizm. Młoda Polska* (wspólnie z żoną – prof. Ireną Kossowską) oraz *Wielka Fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*; e-mail: lukasz_kossowski@op.pl

Word count: 2517; **Tables:** –; **Figures:** 2; **References:** –

Received: 03.2016; **Accepted:** 03.2016; **Published:** 03.2016

DOI: 10.5604/04641086.1198828

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Kossowski Ł.; LIST CAŁKIEM PRYWATNY DO DYREKTORA MUZEUM LITERATURY

IM. ADAMA MICKIEWICZA W WARSZAWIE, PANA JANUSZA ODROWĄŻ–PIENIAŻKA. *Muz.*, 2016(57): 27-32

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

ANDRZEJ CIECHANOWIECKI (1924–2015)

Andrzej Rottermund

Zamek Królewski w Warszawie, Rezydencja Królów i Rzeczypospolitej

Abstract: 2 November 2015 saw the death in London of Andrzej Ciechanowiecki, a historian, an outstanding collector and patron of art, born on 28 September 1924 in Warsaw, founder of the Ciechanowiecki Foundation operating at the Royal Castle in Warsaw (1986). He was a generous contributor to and a friend of Polish museums. For his services to Polish culture he was awarded the Order of the White Eagle, and for his scientific, cultural and social activities he was granted the title of doctor *honoris causa* of the Jagiellonian University, the University of Warsaw, the University of New Mexico in Albuquerque (USA) and the Belarusian State University in Minsk.

As a collector, he focused on gathering the so-called *polonica*, i.e. works of art, documents and historical items connected with Poland, European modern sculpture and oil sketches, mainly 16th-, 17th- and 18th-century French ones. He was also a renowned expert in modern sculpture and European painting.

His achievements also included building up friendly relations between Poland and Belarus, the Vatican, and cultural

ties between Poland and Germany, Italy, Great Britain and with the Jewish community. Polish museum centres and libraries abroad were particularly close to him, the Polish Museum in Rapperswil among others, to which he offered numerous valuable works of art as long-term loans and co-created the museum exposition which exists today. For many years he was an active member of the Board of *Société Historique et Littéraire Polonaise* of the Polish Library in Paris and the Sikorski Institute in London. He was also an originator and co-organiser of many exhibitions prepared by American and Polish museum institutions, including "The Twilight of the Medici" (1974), "The Golden Age of Naples: Art and Civilization under the Bourbons 1734–1805" (1981) and "Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764" (1999–2000).

He was our teacher and a stern critic, he did not tolerate mediocrity, laziness, irresponsibility and nonchalance in voicing opinions and judgements. He always wanted us to match world standards in the field of museology.

Keywords: Andrzej Ciechanowiecki (1924–2015), patron, collector, the Royal Castle in Warsaw, the Wawel Castle.

W Dzień Zaduszny, 2 listopada 2015 r., zmarł w Londynie wielki przyjaciel muzeów polskich, hojny ich ofiarodawca, wybitny kolekcjoner i mecenas kultury, znakomity historyk sztuki dr Andrzej Ciechanowiecki. Za swoje wybitne zasługi dla polskiej kultury odznaczony został najwyższym polskim orderem Orła Białego, a za działalność naukową, kulturalną i społeczną wyróżniony doktoratami *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu New Mexico

oraz Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego w Mińsku.

Gruntowne wykształcenie otrzymał w przedwojennym gimnazjum i liceum im. Stefana Batorego w Warszawie, a w latach 1946–1950 w Akademii Handlowej w Krakowie i na Uniwersytecie Jagiellońskim. Aresztowany i oskarżony o działalność konspiracyjną przeciw władzy ludowej, w latach 1950–1956 więziony był w najcięższych zakładach karnych w Rawiczu i Wronkach. Po wyjściu z więzienia

i dwuletniej pracy w zawodzie historyka sztuki, wyemigrował z Polski w 1958 roku.

Andrzej Ciechanowiecki dzięki swoim talentom dyplomatycznym, zdolnościom lingwistycznym, wyjątkowej wrażliwości i głębokiej wiedzy szybko zdobył wysoką pozycję w światowym handlu antykwarycznym. Był pracownikiem, a później właścicielem najbardziej prestiżowych galerii sztuki w Londynie: Mallett at Bourdon House w latach 1961–1965, Heim Gallery w latach 1965–1986 i Old Master Gallery w latach 1986–1995. W zarządzanej przez siebie Heim Gallery stworzył nieznan wcześniej model komercyjnej galerii sztuki o ambicjach naukowych, czego wyrazem były wystawy organizowane przez niego na najwyższym poziomie muzealnym. Szczególne uznanie zdobyły towarzyszące tym wystawom katalogi o charakterze naukowym, dzięki którym ugruntował swoją pozycję zawodową i poszerzył krąg klientów o najważniejsze instytucje muzealne w Europie i Stanach Zjednoczonych.

Jako kolekcjoner A. Ciechanowiecki skupiał się na gromadzeniu: tzw. poloniców – dzieł sztuki, dokumentów i pamiątek historycznych związanych z Polską, nowożytnej rzeźby europejskiej oraz szkiców olejnych, głównie francuskich z XVI, XVII i XVIII wieku. Był też uznanym ekspertem w dziedzinie nowożytnej rzeźby i malarstwa europejskiego.

Dla nas muzealników pozostanie jednak ponad wszystko hojnym donatorem, który wyposażył i wzbogacił swoimi darami nasze instytucje. Wśród muzeów, które obdarował znalazły się m.in. nasze krajowe: Zamek Królewski na Wawelu, Zamek Królewski w Warszawie, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego i Muzeum Narodowe w Krakowie, a z zagranicznych Victoria & Albert Museum w Londynie, Luwr w Paryżu, Musée des Beaux-Arts w Nancy, czy Los Angeles County Museum of Art.

Ceniony za działalność kolekcjonerską, antykwaryczną, muzealną i mecenasowską, nie udało mu się osiągnąć też w budowaniu przyjaznych relacji polsko-białoruskich, relacji z Watykanem a także kulturalnych stosunków polsko-niemieckich, polsko-włoskich, polsko-brytyjskich i polsko-żydowskich. Szczególnie bliskie były mu polskie ośrodki muzealne i biblioteczne poza granicami kraju, m.in. Polskie Muzeum w Rapperswilu, któremu przekazał w depozycie wiele cennych dzieł sztuki oraz współtworzył istniejącą do dzisiaj stałą ekspozycję muzealną. Przez wiele lat był też aktywnym członkiem Rady Société Historique et Littéraire Polonaise przy Bibliotece Polskiej w Paryżu oraz Instytutu Generała Sikorskiego w Londynie. Był też pomysłodawcą i współorganizatorem wielu wystaw przygotowywanych przez amerykańskie i polskie instytucje muzealne m.in. „The Twilight of the Medici” (1974), „The Golden Age of Naples: Art and Civilization under the Bourbons 1734–1805” (1981), czy „Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764” (1999–2000).

Na oddzielną uwagę zasługuje Jego działalność w Zakonie Kawalerów Maltańskich, a szczególnie w Polskim Związku Kawalerów Maltańskich oraz aktywność w emigracyjnych organizacjach polonijnych. W dużym stopniu sfinansował budowę i wyposażenie kościoła pw. św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach pod Krakowem. Tutaj w krypcie Kaplicy Maltańskiej pw. św. Jana Chrzciciela złożone zostały 30.11.2015 r. Jego prochy.

Przywołane wyżej fakty i wydarzenia z życia dr. Andrzeja Ciechanowieckiego są w większości znane polskimi



1. Portret Andrzeja Ciechanowieckiego, mal. Andrzej Okińczyc, 2009, własność prywatna

1. Portrait of Andrzej Ciechanowiecki by Andrzej Okińczyc, 2009, private property

muzealnikom, mniej popularne natomiast są te, które wiążą się bezpośrednio z Jego wielką pasją, jaką bez wątpienia było zarządzanie odbudowywanego Zamku Królewskiego w Warszawie. W tym miejscu chciałbym się podzielić wspomnieniami z tych lat, byśmy uświadomili sobie mogli skalę działalności A. Ciechanowieckiego oraz Jego ofiarności dla Zamku Królewskiego w Warszawie.

Przeszedłem z dr. Andrzejem Ciechanowieckim wspólnie bardzo długą drogę, dłuższą nawet niż życie naszego zamkowego muzeum, bowiem od dnia, kiedy pierwszy raz przekroczyłem progi Jego galerii w Londynie przy Jermyn Street minęło już ponad 40 lat. Przeszedłem wtedy do Niego po radę, jak rozwiązywać problemy dotyczące zarządzania wnętrzem odbudowywanego Zamku, a wyszedłem wzbogacony nie tylko o wiedzę, którą mi przekazał, ale – czując Jego entuzjazm i zainteresowanie Zamkiem – wzbogacony o nowego, potężnego sojusznika w realizacji przyjętego przez Kuratorium Zamkowe programu zarządzania wnętrzem. Program ten postulował by we wnętrzach zamkowych do minimum ograniczyć rekonstrukcje na rzecz dzieł oryginalnych. Już to pierwsze moje spotkanie z dr. Ciechanowieckim zaowocowało wyborem kilku dzieł sztuki, wśród których obraz pędzla włoskiego malarza Martina Altomontego przedstawiający *Elekcję króla Augusta II*, jest w kolekcji zamkowej do dzisiaj jednym z najcenniejszych dzieł sztuki.

Urządzić Zamek oryginalnymi dziełami nie było łatwo. Na zakupy zagraniczne brakowało bowiem środków dewizowych. Ale i z tym sobie poradziliśmy. Zaproponowaliśmy i zorganizowaliśmy specjalny system przewozu, polskimi

statkami handlowymi, towarów należących do różnych firm zagranicznych, a część dochodów z tego przedsięwzięcia, *lege artis* oczywiście, szła na zakupy dzieł sztuki dla Zamku. A później, w 1980 r., nieoceniona pomoc dr. Andrzeja Ciechanowieckiego umożliwiła zorganizowanie daru dla Zamku od Rządu Republiki Federalnej Niemiec. Wtedy to trafiło do przyszłych zbiorów zamkowych ponad 70 dzieł sztuki, w tym tak wybitne, jak seria znakomitych marmurowych popiersi z początku XVIII w., m.in. papieża Innocentego XI, czy popiersie Stanisława Augusta dłuta Jakuba Monaldiego.

Tak wspaniale rozwijającą się współpracę zachwiały stan wojenny. Zachwiały, ale nie powstrzymał. Pamiętam, jak w czerwcu 1982 r. spotkaliśmy się w Norymberdze, dokąd udało mi się cudem wyjechać na otwarcie wystawy rysunków, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Zadawaliśmy sobie wtedy dramatyczne pytania o przyszłość Polski i Zamku. Andrzej Ciechanowiecki uważał, że nie wolno nam przerywać rozpoczętego dzieła i musimy, niezależnie od tego co przyniesie przyszłość, starać się realizować przyjęty program odbudowy i urzędzenia Zamku.

Kiedy dwa lata później, 28 września 1984 r. w dniu jubileuszu 60-lecia wręczaliśmy dr. Andrzejowi Ciechanowieckiemu Księgę Pamiątkową zatytułowaną *Curia Maior*, z ust jubilata padły słowa o Wawelu i Zamku Królewskim w Warszawie, jako symbolach europejskiej przeszłości i naszej dawnej potęgi niezawisłego państwa, a Jego zobowiązanie do dalszej współpracy z Zamkiem było zapowiedzią decyzji o założeniu Fundacji rodzinnej przy Zamku Królewskim w Warszawie. Bezbłędnie wykorzystał bowiem szansę, jaka pojawiła się po uchwaleniu przez Sejm ustawy o Fundacjach Publicznych. Fundacja imienia Ciechanowieckich, jako jedna z pierwszych w Polsce, rozpoczęła działalność w 1986 roku. *Poczęła się z rozumu, uczucia i woli ostatniego potomka tej rodziny*, jak pisał o niej Profesor Aleksander Gieysztor, ówczesny dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie. Była wzorem dla powstałych w następnych latach muzealnych fundacji rodzinnych: Fundacji Książąt Czartoryskich w Krakowie i Fundacji im. Raczyńskich w Poznaniu. Andrzej Ciechanowiecki osobiście pomagał w ich zakładaniu i był członkiem ich Zarządów.

Już trzy lata później, w trakcie otwieranej wystawy „Wybór dzieł sztuki polskiej i z Polską związanych ze zbiorów Fundacji imienia Ciechanowieckich” mogliśmy stwierdzić, że każdy bez mała pokój w Zamku wyposażony jest dziełami sztuki ze zbiorów Andrzeja Ciechanowieckiego. Pośród kilku tysięcy obrazów, rzeźb, akwarel, tkanin, rysunków, wyrobów ze złota i srebra, brązów, ceramiki, szkła, monet, medali wybijają się znakomite portrety pędzla Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, Alexandra Roslina, Józefa Grassiego, obrazy i akwarele Jana Piotra Norblina, Aleksandra Orłowskiego, Franciszka Smuglewicza, a także obrazy z dawnej galerii Stanisława Augusta i przedmioty z dawnych skarbców królewskich i kościelnych.

Powszechnie wiadomo, że rok 1994 zapisał się w dziejach Zamku Królewskiego w Warszawie i Zamku Królewskiego na Wawelu, jako rok wielkiego daru Pani Profesor Karoliny Lanckorońskiej dla obu Zamków, ale nie wszyscy wiedzą o tym, że ważną rolę w opiece nad tą kolekcją, kiedy przechowywana była w Szwajcarii, odgrywał Andrzej Ciechanowiecki i o tym, jak ważną rolę odegrał w procesie przekazywania tego daru do Polski.



2. Andrzej Stanisław Ciechanowiecki pod Kościołem Przemienienia Pańskiego w Krakowie fot. z ok. 1950 r.

2. Andrzej Stanisław Ciechanowiecki by the Church of Transfiguration of Jesus in Cracow, photography c. 1950

(Fot: 1 - A. Badach; 2 - T. Chrzanowski, dzięki uprzejmości Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie)

Po ciężkim wypadku, który miał miejsce w 1995 r., A. Ciechanowiecki niezwykłym hartem ducha i woli wrócił szybko do wszystkich swoich poprzednich zajęć, a wydaje się, że nawet swą działalność rozwinął. Wtedy to przekazane zostały do Zamku dzieła sztuki z Jego mieszkań w Rzymie i Paryżu oraz liczne, nowe zakupy dokonane przez darczyńcę z myślą o Zamku Królewskim w Warszawie.

Długoletnie związki dr. Andrzeja Ciechanowieckiego z Zamkiem uhonorowane zostały przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego powołaniem Go w 2001 r. na członka Rady Powierniczej Zamku Królewskiego w Warszawie. Dzięki tej nominacji, z aktywnego i kompetentnego doradcy i ofiarodawcy, stał się teraz już całkiem formalnie współodpowiedzialnym za funkcjonowanie instytucji zamkowej.

W dniu swoich 85. urodzin w trakcie uroczystości w Sali Koncertowej Zamku Królewskiego w Warszawie, we wzruszającym, bardzo osobistym wystąpieniu Andrzej Ciechanowiecki powiedział: *Życiem moim kierowały zawsze trzy zasadnicze cnoty, zwane kardynalnymi. Przede wszystkim Wiara, wiara w Boga, który mną kierował wg swoich nieznanym mi zamysłów, ale zawsze ratował w potrzebie. Nadzieja, na której się opierałem w chwilach trudnych – a takich było dużo. Nadzieja*

na przyszłość! A wreszcie Miłość. Miłość dla bliźnich. Miłość dla otaczającego mnie świata. Miłość nie zawsze okazywana w sposób właściwy – ale zawsze szczerą. I miłość do kraju, który w przeszłości często bywał mi bardziej macochą niż matką. Miłość dla tej Ojczyzny, której próbowałem zawsze służyć, i zawsze służyć będę do ostatniego tchu. I dosłownie, do ostatniego tchnienia, który wydał 2 listopada 2015 r. w londyńskiej klinice służyć swojej Ojczyźnie, dyktując na łożu śmierci opinie i rady dla polskich muzeów.

Był naszym nauczycielem i surowym krytykiem, nie tolerował w sprawach zawodowych bylejakości, lenistwa, nieodpowiedzialności i nonszalancji w wydawaniu sądów. Pragnieniem Jego zawsze było byśmy w dziedzinie muzealnictwa dorównywali światowemu poziomowi. I za to Mu dziękujemy.

Każdemu z nas, przyjacielom, kolegom, współpracownikom, pozostawił coś ważnego ze swoich pięknych ideałów.

Streszczenie: 2 listopada 2015 zmarł w Londynie dr Andrzej Ciechanowiecki, wybitny kolekcjoner, mecenas kultury, historyk urodzony 28 września 1924 r. w Warszawie, założyciel m.in. Fundacji im. Ciechanowieckich na Zamku Królewskim w Warszawie (1986). Był hojnym ofiarodawcą i przyjacielem polskich muzeów, za zasługi dla polskiej kultury odznaczony orderem Orła Białego, a za działalność naukową, kulturalną i społeczną doktoratami *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu New Mexico w Albuquerque (USA) i Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego w Mińsku.

Jako kolekcjoner skupiał się na gromadzeniu tzw. poloników – dzieł sztuki, dokumentów i pamiątek historycznych związanych z Polską, nowożytną rzeźbą europejskiej oraz szkiców olejnych, głównie francuskich z XVI, XVII i XVIII wieku. Był też uznanym ekspertem w dziedzinie nowożytnej rzeźby i malarstwa europejskiego.

Niemalosię osiągnął też w budowaniu przyjaznych relacji polsko-białoruskich, relacji z Watykanem a także

kulturalnych stosunków polsko-niemieckich, polsko-włoskich, polsko brytyjskich i polsko-żydowskich. Szczególnie bliskie były mu polskie ośrodki muzealne i biblioteczne poza granicami kraju, m.in. Polskie Muzeum w Rapperswilu, któremu przekazał w depozycie wiele cennych dzieł sztuki oraz współtworzył istniejącą do dzisiaj stałą ekspozycję muzealną. Przez wiele lat był też aktywnym członkiem Rady Société Historique et Littéraire Polonaise przy Bibliotece Polskiej w Paryżu oraz Instytutu Generała Sikorskiego w Londynie. Był też pomysłodawcą i współorganizatorem wielu wystaw przygotowywanych przez amerykańskie i polskie instytucje muzealne m.in. „The Twilight of the Medici” (1974), „The Golden Age of Naples: Art and Civilization under the Bourbons 1734–1805” (1981), czy „Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764” (1999–2000).

Był naszym nauczycielem i surowym krytykiem, nie tolerował w sprawach zawodowych bylejakości, lenistwa, nieodpowiedzialności i nonszalancji w wydawaniu sądów. Pragnieniem Jego zawsze było byśmy w dziedzinie muzealnictwa dorównywali światowemu poziomowi.

Słowa kluczowe: dr Andrzej Ciechanowiecki (1924–2015), mecenas, kolekcjoner, Zamek Królewski w Warszawie, Zamek Królewski na Wawelu.

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, Polskiego Komitetu ds. UNESCO (2011–2015 przewodniczący), członek Rady Wydawniczej „International Journal of Museum Management and Curatorship”; autor ok. 200 książek, artykułów i esejów oraz pomysłodawca i organizator wielu wystaw w kraju i za granicą.

Word count: 2 397; **Tables:** –; **Figures:** 2; **References:** –

Received: 06.2016; **Reviewed:** –; **Accepted:** 06.2016; **Published:** 07.2016

DOI: 10.5604/04641086.1208953

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Rottermund A.: ANDRZEJ CIECHANOWIECKI (1924–2015). *Muz.*, 2016(57): 108-111

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

KRZYSZTOF ZAŁĘSKI (1939–2016)

Anna Grochala

Muzeum Narodowe w Warszawie

Abstract: Art historian Krzysztof Załęski was professionally linked with the National Museum in Warsaw (MNW) for over 40 years. He was an expert on the Stanisław August period, the history of modern drawing and Polish painting, Freemasonry and jazz. In 1959–1964, he studied history of art at the University of Warsaw, from which he graduated in 1968 with his thesis entitled *The White House in the Łazienki Park* written under the supervision of Prof. Stanisław Lorentz. In 1964–1965 he worked for the State Studios for the Conservation of Cultural Property (Warsaw branch). In 1968–2004 he was employed at MNW, from 1974 as Head of Polish Drawing Cabinet in the Collections of Early Modern Polish Art, from 1977 as Curator and from 1995 as Senior Curator. He was a member of the Association of Art Historians. He was awarded the Gold Cross of Merit in 1989 and in 2002 the Knight's Cross of the Order of *Polonia Restituta* for his services to Polish museology. He wrote numerous articles and entries in exhibition catalogues, and prepared many museum collections related to drawing and Polish painting

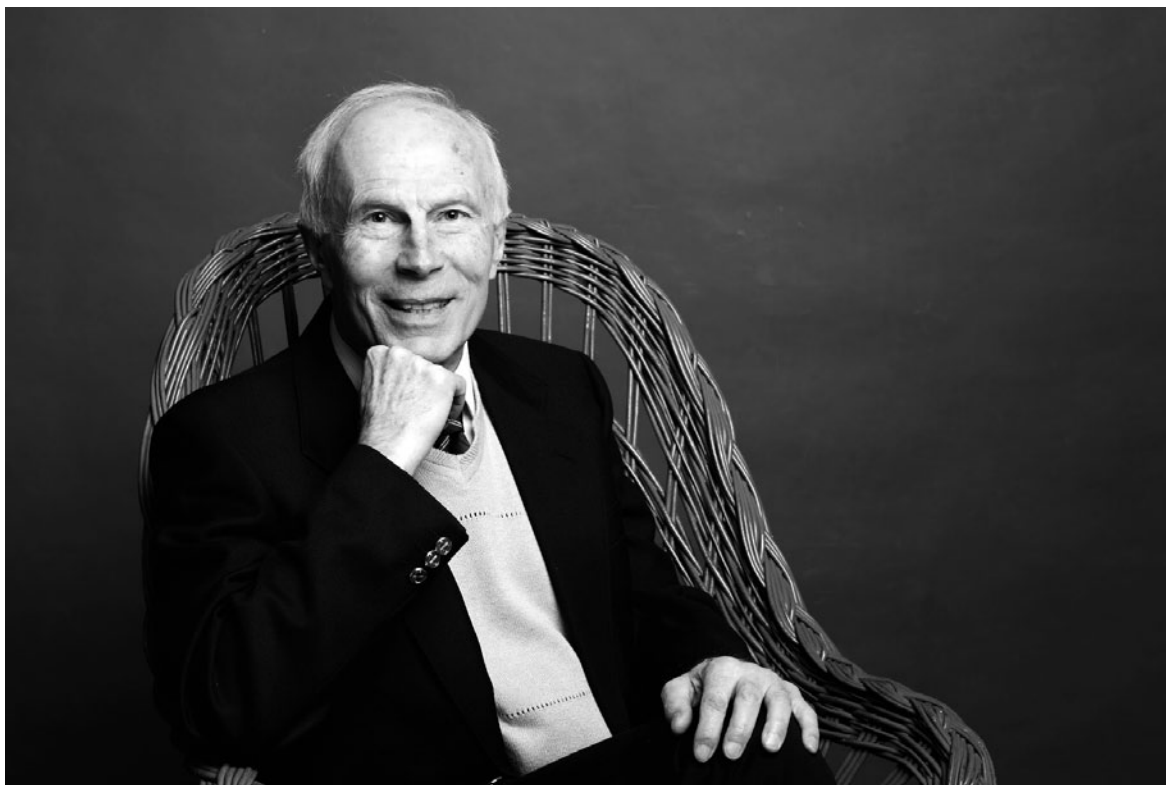
(including works by Franciszek Smuglewicz, Bernardo Bellotto known as Canaletto, Marcello Bacciarelli, Jan Piotr Norblin, Zygmunt Vogl and Stanisław Noakowski). He also curated and co-organised a number of exhibitions at the MNW and other cultural institutions in Poland and abroad (in the Polish Cultural Institute in London and the Polish Museum in Rapperswil among others). He was a noted Polish expert in Freemasonry who was invited to cooperate on analysing Masonic collections and organising exhibitions devoted to them ("Masonry. Pro publico bono" at the MNW 2014 being one of the last). He was devoted to the history of jazz and its links to the visual arts. He was a museum professional with extended knowledge and experience in the issues of property and provenience of works of art. He paid great importance to the history of collecting, especially to shaping the MNW's collections. This was also seen in the last exhibition he co-prepared in the National Museum, "Bronisław Krystall. Testament" (19 November 2015 – 6 March 2016) devoted to a generous donor.

Keywords: Krzysztof Załęski (1939–2016), memory, National Museum in Warsaw, art historian, museology, Freemasonry, classicism, Polish drawing, Polish art, jazz.

Krzysztof Załęski, historyk sztuki, przez ponad 40 lat związany zawodowo z Muzeum Narodowym w Warszawie, był znawcą epoki stanisławowskiej, dziejów nowożytnego rysunku i malarstwa polskiego, wolnomularstwa i jazzu.

Urodził się w Warszawie 10 stycznia 1939 roku. Po zdaniu matury w Liceum Ogólnokształcącym nr 1 przy ul. Felińskiego, studiował w latach 1959–1964 historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. W 1968 r. obronił, napisaną pod kierunkiem profesora Stanisława Lorentza, pracę magisterską

zatytułowaną *Biały Domek w Łazienkach*. Po krótkim okresie (1964–1965) zatrudnienia jako asystent w Pracowni Dokumentacji Historycznej w PP Pracowni Konserwacji Zabytków (Oddział w Warszawie), rozpoczął w grudniu 1968 r. pracę w Muzeum Narodowym. Początkowo zajmował się w Dziale Inwentarzy sprawami darów dla Muzeum i Zamku Królewskiego w Warszawie, a następnie w 1974 r. powierzono mu stanowisko adiunkta i kierownika Gabinetu Rysunków Polskich w Zbiorach Sztuki Polskiej Nowożytnej. W 1977 r.



awansował na stanowisko kustosa, a w 1995 – starszego kustosa. W 2004 r. przeszedł na emeryturę, ale nadal współpracował z MNW przy opracowywaniu katalogów i wystaw. Był członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Zmarł w Warszawie 6 maja 2016 r., pochowany został na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach. Za zasługi dla polskiego muzealnictwa otrzymał odznaczenia: w 1989 r. Złoty Krzyż Zasługi, a w 2002 – Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.

Zainteresowania badawcze Krzysztofa Załęskiego jako historyka sztuki skupiały się na kilku zagadnieniach. Jednym z pierwszych, z racji podjętego na studiach tematu pracy magisterskiej, była sztuka polska okresu klasycyzmu, a w szczególności mecenat króla Stanisława Augusta i działalność artystów z nim związanych. Dzięki wnikliwości i docieklivości, popartej znajomości warsztatu rysunkowego i malarskiego XVIII-wiecznych artystów, ich praktyki twórczej oraz atmosfery społecznej i politycznej, w której działali, kustosz Załęski ustalił autorstwo, tematykę i wzorce wielu dzieł. W artykule *Jean Pillement inspiré par Piranesi* („Bulletin du Musée National de Varsovie” 1972, nr 4, s. 93-100) wskazał pierwowzory graficzne – ryciny G.B. Piranesiego z albumu *Le Antichità Romane* z 1756 r. – dla dwóch obrazów Pillementa ze zbiorów MNW, namalowanych ok. 1766 roku. Nowe odczytanie obrazu Marcella Bacciarellego w duchu symboliki wolnomularskiej przedstawił w artykule *Alegoryczny portret Stanisława Augusta z »klepsydrą«* („Rocznik MNW” 1977, t. XXI, s. 237-248), inspirując prace kolejnych badaczy nad tajemniczą i frapującą kompozycją tego królewskiego wizerunku. Z kolei analiza rysunku zatytułowanego *Procesja w Rzymie* pozwoliła na stwierdzenie, że kompozycja oraz przedstawione budowle i postaci odnoszą się do ceremonii składania papierów trybutu przez wasali w 1746 r. i jest to tzw. Festa della

China („Festa della China”. Anonimowy rysunek z dawnych zbiorów Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu, „Rocznik MNW” 1986, t. XXX, s. 165-173). Zależności między malarstwem i grafiką stały się ponownie tematem rozważań w artykule *Motywy grotesek Rafaela w dekoracji malarskiej pałacu w Nieborowie* („Rocznik MNW” 1986, t. XXX, s. 175-185), w którym zwrócił uwagę na wpływ rycin Volpata, Piranesiego oraz albumu *Terme di Tito* według rysunków Franciszka Smuglewicza i Vincenza Brenny na charakter dekoracji ściennych w 2. poł. XVIII w.; w szerszym ujęciu zagadnienie to poruszył przy okazji wystawy poświęconej Smuglewiczowi (*Arabeskowo-groteskowe malowidła ścienne epoki klasycyzmu w Polsce jako przejaw recepcji wzorów antycznych*, w: *Złoty Dom Nerona. Wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza*, J. Guze (koncepcja wystawy i katalogu), MNW 2008, s. 91-97). Idąc tropem wzorów graficznych dokonał zmiany atrybucji dwóch rysunków ze zbiorów MNW, uchodzących za dzieło Norblina. Wykazał, że ich autorem jest Tysson, rysownik amator, który przedstawione krajobrazy skopiował z rycin zamieszczonych w *Voyage pittoresque de la Grèce* hr. Choiseul-Gauffier, wydanym w Paryżu w 1782 r. (*Norblin czy Tysson autorem dwóch pejzaży ze zbiorów Mathiasa Bersohna?*, „Rocznik MNW” 1989-1990, t. XXXIII-XXXIV, s. 565-573).

W kontekście badań nad klasycyzmem w Polsce duże znaczenie miała wystawa poświęcona pamięci profesora Stanisława Lorentza „W kręgu wileńskiego klasycyzmu”, prezentowana najpierw w MNW (grudzień 1999 – styczeń 2000), a następnie w Lietuvos Dailės Muziejus w Wilnie (marzec – wrzesień 2000). Towarzystwo jej – poprzedzony badaniami archiwalnymi i licznymi kwerendami w Polsce i na Litwie prowadzonymi m.in. przez kustosa Załęskiego – obszerny katalog

wydany w wersji polskiej i litewskiej (*W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, katalog wystawy przygotowany pod kierunkiem E. Charazińskiej i R. Bobrowa, MNW, Warszawa 2000). Znalazły się w nim artykuły autorstwa Krzysztofa Załęskiego wprowadzające w różnorodną problematykę (*Początki neoklasycyzmu w Rzeczypospolitej Obojga Narodów i jego recepcja w środowisku wileńskim*, s. 78-84; *Antyk*, oprac. wspólnie z W. Dobrowolskim, s. 95-96; *Wolnomularstwo na Litwie*, s. 353-357), a także hasła dotyczące kilkudziesięciu dzieł artystów związanych ze środowiskiem wileńskim, w tym obrazów i rysunków Franciszka Smuglewicza, na nowo odczytanych i zinterpretowanych przez Krzysztofa Załęskiego (np. obraz o tradycyjnym tytule *Zwycięstwo Aleksandra Wielkiego nad Dariuszem to Zwycięstwo Aleksandra Wielkiego nad Porosem*, a jego pendant, znany jako *Posłowie perscy u sułtana Marokka*, okazał się przedstawieniem *Posłów perskich u króla Etiopów*; tematy kompozycji, zaczerpnięte z dzieł Plutarcha i Herodota, stanowiły aluzję do ówczesnej sytuacji politycznej Rzeczypospolitej).

Bogata i zróżnicowana pod względem artystycznym kolekcja rysunków polskich Muzeum Narodowego w Warszawie stawiała zawsze wysokie wymagania jej opiekunom. Z jednej strony dawała ogromne możliwości wszechstronnego poznańa warsztatu twórczego artystów na przestrzeni kilku stuleci, niejednokrotnie zmuszając do żmudnych badań – ich owocem było m.in. opracowanie biogramów i twórczości kilkunastu malarek i rysowniczek, w większości amateerek z kręgów arystokratycznych (katalog *Artystki polskie*, A. Morawińska (red. naukowa), MNW, Warszawa 1991). Z drugiej strony pozwalała na ukazanie w reprezentatywnym wyborze zarówno twórczości znakomych artystów, jak i motywów pojawiających się w sztukach plastycznych.

Krzysztof Załęski był autorem scenariuszy, kuratorem i współorganizatorem wielu ekspozycji w MNW oraz innych instytucjach kultury w Polsce i za granicą zbudowanych na podstawie zbiorów muzeum. Jedną z pierwszych była wystawa poświęcona Stanisławowi Noakowskiemu (MNW 1976), którego twórczość stała się przedmiotem kilku opracowań katalogowych (*Rysunki Stanisława Noakowskiego ze zbiorów polskich i radzieckich*, MNW 1976, życiorys artysty i rysunki ze zbiorów polskich oprac. K. Załęski; *Antyk a twórczość Stanisława Noakowskiego*, w: *Antyk a twórczość Stanisława Noakowskiego*, katalog wystawy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Stanisława Noakowskiego w Nieszawie 1984, s. 3-5), artykułów (*Warszawa w twórczości Stanisława Noakowskiego*, w: *Stanisław Noakowski 1867-1928. Życie i twórczość. Materiały polsko-radzieckiej sesji naukowej Warszawa – Łowicz 28-29 czerwca 1976 r., Moskwa 14-15 października 1976 r.*, Warszawa 1977, s. 77-80 oraz tekst pod tym samym tytułem zamieszczony w „Kronice Warszawy” 1978, nr 3, s. 101-108) i pokazów („Architektura sakralna polska w rysunkach Stanisława Noakowskiego”, Muzeum Stanisława Noakowskiego w Nieszawie 1986, „Między antykiem a współczesnością. Rysunki Stanisława Noakowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Pokaz dla upamiętnienia 65. rocznicy śmierci artysty”, MNW Oddział w Łowiczu 1993). Spośród wystaw tematycznych prezentowanych za granicą wymienić należy: „19th Century Watercolours and Paintings of Polish Realists from the collection of the Warsaw National Museum”, „The Horse in Polish Drawings and Watercolours

from the 19th to 20th century from the collection of the Warsaw National Museum”, „Warsaw in Watercolours by Zygmunt Vogel from the Warsaw National Museum collection” prezentowane w Polish Cultural Institute w Londynie (1982, 1983 i 1992) oraz „Konie i jeźdźcy” w Muzeum Polskim w Rapperswilu (1999). Ciekawym i wzbogacającym doświadczeniem była zainicjowana przez Ambasadę Rzeczypospolitej Polskiej w Kiszyniowie współpraca z Narodowym Muzeum Sztuk Pięknych Republiki Mołdowa, w wyniku której została zorganizowana przy współudziale Krzysztofa Załęskiego i Anny Grochali wystawa „Sztuka polska ze zbiorów Narodowego Muzeum Sztuk Pięknych Republiki Mołdowa” (2001) oraz opracowany jej trójjęzyczny katalog.

Kustosz Załęski był muzealnikiem o szerokiej wiedzy i doświadczeniu w zakresie problemów własnościowych i proveniencyjnych dzieł sztuki, przywiązywał dużą wagę do historii kolekcjonerstwa, w szczególności kształtowania się zbiorów MNW (zob. m.in. artykuły *Rysunki ze zbiorów wilanowskich w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Studia Wilanowskie” 1981, t. VII, s. 35-37; E. Milicer, K. Załęski, *Warszawa i jej Muzeum*, w: *Warszawa i jej Muzeum*, katalog wystawy, MNW, Warszawa 1996, s. 7-21; R. Bobrow, K. Załęski, *Koncepcja formowania zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w okresie międzywojennym*, w: *Zbiory publiczne a kolekcjonerstwo prywatne. Problematyka ochrony dziedzictwa kulturowego w przeszłości i dzisiaj*, J. Lipińska (red. naukowa), MNW, Warszawa 2000, s. 116-123). Odnaczał się głębokim poczuciem odpowiedzialności za powierzoną jego opiece, liczącą kilkadziesiąt tysięcy dzieł kolekcję rysunku polskiego, której poświęcił – zarówno od strony organizacyjnej, jak i merytorycznej – 30 lat pracy. Charakterystykę jej zawartości oraz wybrane rysunki i akwarele przedstawił w wydawnictwach MNW: *Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych*, D. Folga-Januszewska i K. Murawska-Muthesius (red.), Warszawa 1998 (wersja angielska *National Museum in Warsaw. Galleries and Study Collections. Guide*, D. Folga-Januszewska, K. Murawska-Muthesius (ed.), Warsaw 2001) oraz w publikacjach poświęconych MNW, takich jak *111 arcydzieł Muzeum Narodowego w Warszawie*, D. Folga-Januszewska (red.), Warszawa 2000 i *Muzeum Narodowe w Warszawie. Arcydzieła malarstwa*, D. Folga-Januszewska (red.), Warszawa 2005. Warto przy tym zwrócić uwagę, że wkład merytoryczny Krzysztofa Załęskiego w tego typu opracowaniach nie ograniczył się tylko do omówienia rysunków, lecz objął także dzieła malarskie. W przewodniku po Galerii Malarstwa Polskiego (*Galeria Malarstwa Polskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik*, E. Charazińska, E. Micke-Broniarek (red.), M. Płomińska (współprac.), Warszawa 1995; wersja angielska *Gallery of Polish Painting. Guide. National Museum in Warsaw*, E. Micke-Broniarek (ed.), Warsaw 2006) scharakteryzował koncepcję ekspozycji obrazującej malarstwo okresu oświecenia i klasycyzmu w Polsce oraz wybrane obrazy, m.in. Bernarda Bellotta zw. Canaletto, Marcella Bacciarellego, Jeana-Pierre’a Norblina, Kazimierza Wojniakowskiego, Antoniego Brodowskiego czy Marcina Zaleskiego. Do dzieł tych malarzy, jak i prac wielu innych artystów działających w XVIII i XIX w., m.in. Aleksandra Orłowskiego, Jana Ścisły, Zygmunta Vogla, Władysława Maleckiego, Artura Grottgera, Wacława Pawliszaka powracał wielokrotnie, analizując je od strony stylistycznej i tematycznej w katalogach

wystaw organizowanych przez MNW, również we współpracy z innymi placówkami muzealnymi i instytucjami kultury (np. *Najcenniejsze rysunki obce ze zbiorów polskich. Katalog wystawy*, J. Guze i A. Kozak (red.), MNW, Warszawa 1980; *Francuzkij risunok XVII-XX wiekow iz Nacionalnogo Muzieja w Warszawie i Grawiurnogo Kabinetu Uniwersiteta*, Gosudarstwiennyj Muziej Izobrazitelnyh Isskustw imienia A.S. Puszkina, Moskwa 1989; *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich. Katalog wystawy*, I. Danielewicz (red.), MNW, Warszawa 1998), a także przygotowanych przez inne muzea w Polsce i za granicą (m.in. *Powstanie kościuszkowskie. Katalog wystawy*, J. Gutkowski et. al. (red.), Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1994; *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*, A. Morawińska (koncepcja wystawy i red. naukowa), Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1999; *Die vier Jahreszeiten. Polnische Landschaftsmalerei von der Aufklärung bis heute*, katalog wystawy, herausgegeben von Bettina-Martine Wolter, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2000, tutaj zamieszczony jest również tekst napisany wspólnie z E. Micke-Broniarek, omawiający malarstwo pejzażowe okresu oświecenia i początków romantyzmu; *Leonardo da Vinci and the Splendor of Poland. A History of Collecting and Patronage*, katalog wystawy, L. Winters (ed.), Milwaukee Art Museum, Yale University Press, 2002; *Semper Polonia. L'art en Pologne des Lumières au romantisme (1764-1849)*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 2004).

Wielką pasją Krzysztofa Załęskiego była historia wolnomularstwa i muzyka. Był jednym z najpoważniejszych polskich znawców problematyki masonskiej, zapraszany do współpracy przy opracowywaniu zbiorów masoników i organizowaniu wystaw im poświęconych. Jak sam wspominał, ta „całozyciowa przygoda” rozpoczęła się na studiach, w roku akademickim 1961/1962, gdy profesor Lorentz zadał jemu i koledze Andrzejowi Łotyszowi pracę seminaryjną na temat portretu Stanisława Augusta z klepsydrą. Ten portret nie był jedynym wizerunkiem o symbolice wolnomularskiej, który stał się przedmiotem jego analizy. Trzeba tu przypomnieć przede wszystkim odkrycie autorstwa oraz historii wizerunku kanonika Michała Dłuskiego (*Nieznany portret wolnomularski*, w: *Curia Maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1990, s. 156-160) oraz przeprowadzenie charakterystyki formy i funkcji portretów wolnomularzy (*Polski portret wolnomularski (do 1821 roku)*, w: *Portret. Funkcja. Forma. Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*, Warszawa 1990, s. 211-229). Jako wieloletni współpracownik czasopisma „Ars Regia”, poświęconego myśli i historii wolnomularstwa (od 2007 r. jako członek kolegium redakcyjnego), pisał recenzje i omówienia wydawnictw na temat masonerii, a także publikował kolejne części słownika polskich członków łóż wolnomularskich, uporządkowane według zawodów. W tym periodyku Anna Maria Bauer przedstawiła, na podstawie rozmów

z Krzysztofem Załęskim, jego sylwetkę jako kolekcjonera masoników, badacza Sztuki Królewskiej i jej przejawów w malarstwie, literaturze, ogrodnictwie, muzyce i sztuce zdobniczej, zebrała też bibliografię jego prac na ten temat, z uwzględnieniem referatów i odczytów wygłaszanych na różnych forach (A.M. Bauer, *Portret wolnomularza, czyli zbiory masoników Krzysztofa Załęskiego*, „Ars Regia” 2013, R. XIII, nr 20, s. 287-309). Swego rodzaju zamknięciem tego obszaru zainteresowań Krzysztofa Załęskiego stała się wystawa, której był współautorem, zatytułowana „Masoneria. Pro publico bono” (MNW, 2014).

Natomiast muzyką Krzysztofa Załęskiego był przede wszystkim jazz, nie tylko go słuchał, ale też interesował się jego historią i związkami ze sztukami wizualnymi (*Sztuka inspirowana jazzem*, w: *75 razy Irena Jakimowicz*, Warszawa 1997; *Jazz w sztuce XX wieku*, w: *Dźwięk, światło, obraz w sztuce polskiej XX wieku. Studia i materiały*, T. Grzybkowska (red.), Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2008, s. 183-202).

Postawę kustosa Załęskiego jako muzealnika ukształtowały bliskie kontakty z profesorem Stanisławem Lorentzem zarówno jako naukowcem, jak i długoletnim dyrektorem MNW. Wiele też zawdzięczał znajomości z doktorem Bronisławem Krystallem, historykiem sztuki, kolekcjonerem i darczyńcą na rzecz muzeum. Sylwetki tych dwóch wybitnych postaci przedstawił w artykułach i na wystawach im poświęconych. Działalność naukową, zawodową i społeczną, poglądy na problematykę konserwatorską i organizację muzeów Stanisława Lorentza omówił w kilku artykułach (m.in. *Stanisław Lorentz 1899-1991*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1991, nr 3, s. 53-59, *Stanisław Lorentz (1899-1991)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1993, nr 2/3, s. 301-308, *Stanisław Lorentz as the Creator of the »Modern« National Museum*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1999, nr 1, s. 21-44, *Stanisław Lorentz jako twórca Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Przeszłość przyszłości... Księga pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1999, s. 135-165), a jako członek Komitetu Organizacyjnego Obchodów Setnej Rocznic Urodzin Profesora Stanisława Lorentza był również współorganizatorem oraz autorem informatora wystawy biograficznej „Stanisław Lorentz 1899–1991” (MNW, 28.04 – 16.05.1999). Postać doktora Bronisława Krystalla niejako klamrą pracę Krzysztofa Załęskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Działalność zawodową, rozpoczętą w 1968 r. od spraw związanych z darami im. Izabeli i Karola Krystall oraz depozytów doktora, zamknęła wystawa „Bronisław Krystall. Testament” (MNW, 19.11.2015 – 6.03.2016), której był współtwórcą. W katalogu wystawy, w sposób bardzo osobisty i nie pozbawiony humoru, przedstawił dzieje znajomości z Bronisławem Krystallem. Pokazując zalety i nie ukrywając drobnych śmieszności doktora, dał znakomity portret człowieka o bogatej osobowości, oddanego sztuce, również sztuce życia. Tę ostatnią Krzysztof Załęski też wspólnie uprawiał.

Streszczenie: Krzysztof Załęski, historyk sztuki, przez ponad 40 lat związany zawodowo z Muzeum Narodowym w Warszawie (MNW), był znawcą epoki stanisławowskiej,

dziejów nowożytnego rysunku i malarstwa polskiego, wolnomularstwa i jazzu. W latach 1959–1964 studiował historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, w 1968 r. obronił,

napisaną pod kierunkiem prof. Stanisława Lorentza, pracę magisterską zatytułowaną *Biały Domek w Łazienkach*. W latach 1964–1965 był zatrudniony w PP Pracowni Konserwacji Zabytków (Oddział w Warszawie). W latach 1968–2004 pracował w MNW, od 1974 r. jako kierownik Gabinetu Rysunków Polskich w Zbiorach Sztuki Polskiej Nowożytnej, od 1977 r. na stanowisku kustosa, a od 1995 – starszego kustosa. Był członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Za zasługi dla polskiego muzealnictwa odznaczony został w 1989 r. Złotym Krzyżem Zasługi, a w 2002 – Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Był autorem licznych artykułów oraz haseł w katalogach wystaw i zbiorów muzealnych dotyczących rysunku i malarstwa polskiego (m.in. twórczości Franciszka Smuglewicza, Bernarda Bellota zw. Canaletto, Marcella Bacciarellego, Jana Piotra Norblina, Zygmunta Vogla, Stanisława Noakowskiego), a także

kuratorem i współorganizatorem wielu ekspozycji w MNW oraz innych instytucjach kultury w Polsce i za granicą (m.in. w Polish Cultural Institute w Londynie, Muzeum Polskim w Rapperswilu). Był uznanym polskim znawcą problematyki masonerii, zapraszany do współpracy przy opracowywaniu zbiorów masoników i organizowaniu wystaw im poświęconych (jedną z ostatnich to „Masoneria. Pro publico bono”, MNW 2014). Zajmował się historią jazzu i jego związkami ze sztukami wizualnymi. Był muzealnikiem o szerokiej wiedzy i doświadczeniu w zakresie problemów własnościowych i proveniencyjnych dzieł sztuki, przywiązywał dużą wagę do historii kolekcjonerstwa, w szczególności kształtowania się zbiorów MNW. Wyrazem tego była również ostatnia współtworzona przez niego wystawa w warszawskim Muzeum Narodowym „Bronisław Krystall. Testament” (19.11.2015 – 6.03.2016), poświęcona zasłużonemu darczyńcy.

Słowa kluczowe: Krzysztof Załęski (1939–2016), wspomnienie, Muzeum Narodowe w Warszawie, historycy sztuki, muzealnictwo, masoneria, klasycyzm, rysunek polski, sztuka polska, jazz.

Anna Grochala

Historyk sztuki, absolwentka UW; kustosz Gabinetu Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie – współautorka wystaw w MNW, m.in. „Pięć wieków grafiki polskiej” (1997), „W kręgu wileńskiego klasycyzmu” (2000), „Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie” (2006), „Kolekcja z Sucheja” (2008), „Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej”, Królikarnia, Oddział MNW (2008), „Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie” (2015/2016) a także ekspozycji „Poczty władców polskich. Tradycja państwowości” w Pałacu Prezydenckim. Galerii (2005); autorka artykułów, katalogów i not katalogowych z zakresu grafiki polskiej; e-mail: agrochala@mnw.art.pl

Word count: 3 111; **Tables:** -; **Figures:** 1; **References:** -

Received: 07.2016; **Accepted:** 07.2016; **Published:** 08.2016

DOI: 10.5604/04641086.1213920

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Grochala A.; KRZYSZTOF ZAŁĘSKI (1939–2016). *Muz.*, 2016(57): 149-153

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

Muz., 2016(57): 299-301
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 08.2016
data akceptacji – 08.2016
DOI: 10.5604/04641086.1221849

WŁODZIMIERZ PIWKOWSKI (1932–2016)

Anna Czerwińska-Walczak

Muzeum w Nieborowie i Arkadii, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

Abstract: Włodzimierz Piwkowski, a great friend of the Museum in Nieborów and Arkadia and an outstanding historian of art passed away on 18 July 2016. He was connected with the National Museum in Warsaw to which he devoted 40 years of his professional and scientific activity, among others by cooperating on the rebuilding and conservation of its branches: the Royal Łazienki, the Królikarnia and the Museum in Nieborów and Arkadia.

As a long-term and meritorious curator and director of the Museum in Nieborów and Arkadia, which he ran in 1970–1994, he contributed greatly to its flourishing by giving his heart and devoting his most significant publications. His initiatives and activity contributed to the palace and garden complex in Nieborów and Arkadia becoming the institution whose functions and role exceed standards of residential museums' activity. He was a life supporter of the Museum

in Nieborów. Even no longer being formally obliged, he cooperated on numerous projects until their execution: e.g. he was present at the ceremony of unveiling of the reconstructed Sepulchre on the Poplar Island in Arkadia on the occasion of the Museum's 70th anniversary. His scientific achievements were impressive. It is thanks to them that the residence in Nieborów is currently one of the best preserved and studied ones in Poland. His most important publications include monumental monographs of Nieborów *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów* (2005) and Arkadia *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne* (1998).

Włodzimierz Piwkowski was a noble, hard-working and commonly admired and respected person. He did not fear novelties or changes. He observed the changing world with trust and confidence. This legendary curator of Nieborów will stay in our hearts forever.

Keywords: Włodzimierz Piwkowski (1932–2016), curator, director, Museum in Nieborów and Arkadia, National Museum in Warsaw, Royal Łazienki, the Radziwiłł family.

18 lipca 2016 r. zmarł w Warszawie wielki przyjaciel Nieborowa i Arkadii, znakomity historyk sztuki związany z Muzeum Narodowym w Warszawie, dla którego poświęcił 40 lat swojej działalności zawodowej i naukowej. Za wybitne dokonania w sferze kultury polskiej został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi oraz Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Włodzimierz Piwkowski urodził się w Wilnie 17 października 1932 roku. Dzieciństwo, czas wojny i okupacji spędził wraz z matką i młodszym bratem w Nowych Świącianach w woj. wileńskim (obecnie Litwa). Ojciec służył w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie, przeszedł szlak bojowy z Armią Andersa. Rodzina przeniosła się do Polski w 1946 r. i osiedliła w Ostródzie (woj. olsztyńskie), gdzie Włodzimierz Piwkowski zdobył gruntowne wykształcenie w 11-letniej Szkole Ogólnokształcącej.

W 1956 r. wstąpił na Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie odbył studia na kierunku Historia Sztuki. W 1963 r. obronił pracę magisterską pisaną pod kierunkiem prof. Stanisława Lorentza. Już podczas studiów podjął pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie – początkowo jako asystent w Oddziale Łazienki Królewskie był zaangażowany w odbudowę Pałacu na Wyspie. Pracował także przy organizacji oddziałów Muzeum Narodowego w Łazienkach i Królikarni.

Przypoda Włodzimierza Piwkowskiego z Nieborowem rozpoczęła się w październiku 1970 r., kiedy to prof. Stanisław Lorentz, ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, wysłał go do Nieborowa i Arkadii w celu doradczego zajęcia się zabytkowym zespołem pałacowo-ogrodowym. Wtedy jeszcze nie przypuszczał, że miejsce to stanie się na ponad ćwierć wieku jego drugim domem.



Czas pełnienia przez W. Piwkowskiego funkcji kuratora Muzeum w Nieborowie i Arkadii był złotym okresem rozwoju rezydencji. Jego inicjatywy i aktywność sprawiły, że zespół pałacowo-ogrodowy w Nieborowie i Arkadii stał się instytucją, której funkcje i rola wykraczały poza standardy definiujące działalność muzeów rezydencjonalnych. Ze znanstwem i wyczuciem kontynuował zapoczątkowaną przez prof. Lorentza tradycję funkcjonowania muzeum w duchu dawnej rezydencji ziemiańskiej. W pałacowych Pokojach Gościennych przyjmował pracowników nauki i kultury, którzy natchnieni *genius loci* Nieborowa odpoczywali i pracowali tworząc dzieła istotne dla kultury polskiej. W 1982 r. reaktywował działalność historycznej radziwiłowskiej wytwórni majoliki artystycznej w odbudowanym budynku manufaktury. Równocześnie zorganizował stałą ekspozycję dedykowaną XIX-wiecznym wyrobom majolikowym.

Przede wszystkim zrealizował konieczne prace konserwatorskie, na które czekały Nieborów i Arkadia: m.in. dokonał kompleksowego uporządkowania zieleni, komunikacji i cieków wodnych w XVIII-wiecznych ogrodach. Przeprowadził kapitalny remont zabudowań dworskich w Nieborowie, m.in. Manufaktury, Spichlerza, Starej Oranżerii, Domku Ogrodnika oraz Domów Oficjalistów; w Arkadii – prace konserwatorskie pawilonów ogrodowych: Domu Murgrabiego, Domku Gotyckiego, Łuku Kamiennego i Świątyni Diany.

Starał się za wszelką cenę przywrócić piękno ogrodu Heleny Radziwiłowej i jej znaczenie w europejskiej sztuce ogrodowej. Arkadia zabyła wreszcie w 2001 r. wystawą „Et in Arcadia ego”, otwartą na 200-lecie muzealnictwa polskiego w odrestaurowanej i przywróconej do życia Świątyni

Diany. Ta wystawa kolekcji antyków Heleny Radziwiłowej została nagrodzona statuetką Sybilli za najwybitniejsze osiągnięcie muzealne roku w dziedzinie wystaw archeologicznych.

Działalność Włodzimierza Piwkowskiego została wyróżniona w 1987 r. Złotym Medalem Ministra Kultury i Sztuki za usługi w ochronie i pielęgnacji zabytkowych założen ogrodowych. W 1994 r. Muzeum w Nieborowie i Arkadii za restytucję Arkadii otrzymało Europejską Nagrodę za Ochronę Zabytków (Europa-Preis für Denkmalpflege).

Z racji pełnionych obowiązków gospodarza Nieborowa dane mu było podejmować najznakomitszych gości, którzy w ten czas składali wizyty w Pałacu Radziwiłów. W latach 90. miał okazję prezentować Nieborów kilku znanym postaciom ze sceny światowej polityki. Dzięki niebywałemu urokowi osobistemu Kuratora, znajomości języków obcych oraz zawsze sprzyjającej atmosferze Nieborowa znamienici goście, m.in. Willy Brandt, Raisa Gorbaczow, George Bush, królowa Hiszpanii – Zofia, opuszczali rezydencję zafascynowani jej pięknem.

Dzięki wyjątkowej wrażliwości oraz talentom dyplomatycznym Kurator Piwkowski nawiązał kontakt z mieszkającą w Warszawie rodziną księcia Janusza Radziwiłła, ostatniego właściciela Nieborowa. Z biegiem lat szeroko otworzył dla nich pokoje gościnne w pałacu, a także przywrócił możliwość współdecydowania przy kreśleniu planów rozwoju rezydencji i prowadzeniu prac konserwatorskich powołując Radę Naukowo-Konserwatorską Muzeum w Nieborowie i Arkadii, pod przewodnictwem ówczesnego Generalnego Konserwatora Zabytków Andrzeja Tomaszewskiego, do której obok wybitnych specjalistów z ośrodków akademickich zaprosił przedstawicieli rodziny Radziwiłłów nieborowskich – Krystynę Radziwiłł-Milewską z małżonkiem Janem Milewskim.

Po przejściu na emeryturę poświęcił się pracy naukowej, prowadząc dalej – jako sekretarz wspomnianej Rady Naukowo-Konserwatorskiej – działalność organizacyjną przy konserwacji zabytków w zespole nieborowsko-arkadyjskim. Działalność ta zaowocowała w latach 1998–2000 kapitalną renowacją unikatowej budowli arkadyjskiej – Przybytku Arcykapłana.

Włodzimierz Piwkowski pozostawił imponujący dorobek naukowy, dzięki któremu Nieborów jest obecnie jedną z najlepiej zachowanych i opracowanych rezydencji w Polsce. Najważniejsze publikacje Kuratora to doskonałe, monumentalne monografie Arkadii *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, Warszawa 1998 oraz *Nieborowa Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005. Był człowiekiem szlachetnym i prawym, niezwykle pracowitym, powszechnie cenionym i szanowanym. Nie bał się nowości i zmian, zawsze młody duchem z ufnością i nadzieją patrzył na zmieniający się świat. Pomimo wielkiego sentymentu do Nieborowa z czasów Jego w nim rządów wierzył, że nowe pokolenie i wprowadzane z nim zmiany przyniosą rozwój i rozkwit rezydencji. W rozmowach dotyczących kręgu nieborowskich gości i przyjaciół lubił żartować *wszyscy się zestarli, tylko my wciąż młodzi*.

Do końca życia był oddany sprawom Nieborowa. Ze zwykłą dla niego energią i gorliwością zaangażował się w jubileusz 70-lecia Muzeum w Nieborowie i Arkadii. Do Księgi Pamiątkowej na Jubileusz Muzeum zatytułowanej *Nieborów i Arkadia. 70 lat Muzeum – Księga Pamiątkowa*

(Nieborów i Arkadia 2015, ss. 376–387) przygotował swój ostatni tekst – artykuł pt. *Aneks XIII*, w którym pod pretekstem opublikowania nieznanego opisu ogrodu księżnej, zagłębił się w arkadyjską symbolikę idei przemijania...

Do ostatniej chwili brał udział w konsultacjach historycznych i konserwatorskich dotyczących odbudowy symbolicznego Grobowca księżnej Heleny Radziwiłłowej na Wyspie Topolowej w Arkadii. Obecny na uroczystości odsłonięcia Grobowca, która odbywała się pod honorowym patronatem Jego i Krystyny Radziwiłł-Milewskiej, wygłosił ostatnią mowę jako opiekun Arkadii. Konieczność restytucji tej

budowli, będącej dopełnieniem i ukoronowaniem symboliki arkadyjskiej ogrodu księżnej Heleny, była jedną z najważniejszych idei Kuratora Włodzimierza Piwkowskiego, o której pisał od lat 70. w swoich publikacjach – stała się jego ostatnim zadaniem i dziełem.

Dziękujemy mu, że do końca swych dni uczył nas badać i rozumieć, kochać i szanować wielowymiarową materię radziwiłłowskiej rezydencji w Nieborowie i Arkadii. Obraz legendarnego Kuratora przemierzającego energicznym krokiem nieborowską „lipinę”, na zawsze pozostanie w naszych sercach.

Streszczenie: 18 lipca 2016 r. zmarł w Warszawie Włodzimierz Piwkowski, wielki przyjaciel Nieborowa i Arkadii, znakomity historyk sztuki związany z Muzeum Narodowym w Warszawie, któremu poświęcił 40 lat swojej działalności zawodowej i naukowej, współpracując przy odbudowie i konserwacji jego oddziałów: Łazienek Królewskich, Królikarni oraz Nieborowa i Arkadii.

Jako wieloletni, zasłużony kurator i dyrektor Muzeum w Nieborowie i Arkadii, kierując nim w latach 1970–1994, przyczynił się do rozkwitu muzeum. Na zawsze oddał mu serce i dedykował najważniejsze publikacje. Jego inicjatywy i aktywność sprawiły, że zespół pałacowo-ogrodowy w Nieborowie i Arkadii stał się instytucją, której funkcje i rola wykraczały poza standardy definiujące działalność muzeów rezydencjonalnych. Do końca życia był oddany sprawom Nieborowa. Wielu zapoczątkowanym projektem

– nie będąc już nawet zobowiązanym formalnie – towarzyszył do momentu realizacji, czego przykładem jest jego zesztoroczna obecność przy odsłonięciu, z okazji obchodów 70-lecia muzeum, odbudowanego Grobowca na Wyspie Topolowej w Arkadii. Pozostawił imponujący dorobek naukowy, dzięki któremu Nieborów jest obecnie jedną z najlepiej zachowanych i opracowanych rezydencji w Polsce. Najważniejsze publikacje kuratora Piwkowskiego to monumentalne monografie Nieborowa *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów* (2005) i Arkadii *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne* (1998).

Włodzimierz Piwkowski był człowiekiem szlachetnym i prawym, niezwykle pracowitym, powszechnie cenionym i szanowanym. Nie bał się nowości i zmian, z ufnością i nadzieją patrzył na zmieniający się świat. Legendarny kurator Nieborowa na zawsze pozostanie w naszych sercach.

Słowa kluczowe: Włodzimierz Piwkowski (1932–2016), kurator, dyrektor, Muzeum w Nieborowie i Arkadii, Muzeum Narodowe w Warszawie, Łazienki Królewskie, Radziwiłłowie.

Anna Czerwińska-Walczak

Historyk sztuki i konserwator dzieł sztuki, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie (2008–2010 asystent na tym Wydziale) oraz IHS UKSW w Warszawie, studiowała również w Accademia di Belle Arti di Brera w Mediolanie; (2010–2012) główny konserwator w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, (od 2012) kurator Muzeum w Nieborowie i Arkadii; członkini PKN ICOMOS, PKN ICOM, absolwentka Attingham Summer School; autorka publikacji z zakresu plastyki nowożytnej oraz ochrony zabytków; (2013) wyróżniona dyplomem Ministra KiDN za szczególne zasługi na rzecz upowszechniania kultury i ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego; e-mail: aeczerwinska@mnw.art.pl

Word count: 1 708; **Tables:** -; **Figures:** 1; **References:** -

Received: 09.2016; **Reviewed:** -; **Accepted:** 09.2016; **Published:** 10.2016

DOI: 10.5604/04641086.1221849

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Czerwińska-Walczak A.; WŁODZIMIERZ PIWKOWSKI (1932–2016). *Muz.*, 2016(57): 277–279

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

PROFESOR MAREK KWIATKOWSKI (1930–2016)

Tadeusz Zielniewicz

Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie

Abstract: Prof. Marek Kwiatkowski, born on 25 April 1930 in Caen in France, passed away on 10 August 2016 in Warsaw. He was a historian of art, a museum professional, a historian of Warsaw, the author of a dozen books, an academic lecturer and an outstanding expert in architecture from the Stanisław August period.

From 1995 he held the post of Director of the Royal Łazienki Museum. He devoted 48 years of his life to this magnificent historical palace and garden complex

founded in the 18th century.

For his numerous services to the field of culture, art and tradition he was awarded the title of Honorary Citizen of the Capital City of Warsaw as well as Honorary Citizen of the Węgrów District. He was also awarded the Order of Polonia Restituta, the Gold Cross of Merit, the Order of St. Stanislaus, the Order of St. Prince Lazar and the Order of the Smile. In 2005 he was also decorated with the Gloria Artis Gold Medal for Services to Culture.

Keywords: Marek Kwiatkowski (1930–2016), Royal Łazienki Museum, Royal Castle in Warsaw, Honorary Citizen of the Capital City of Warsaw, Gloria Artis Gold Medal for Services to Culture.

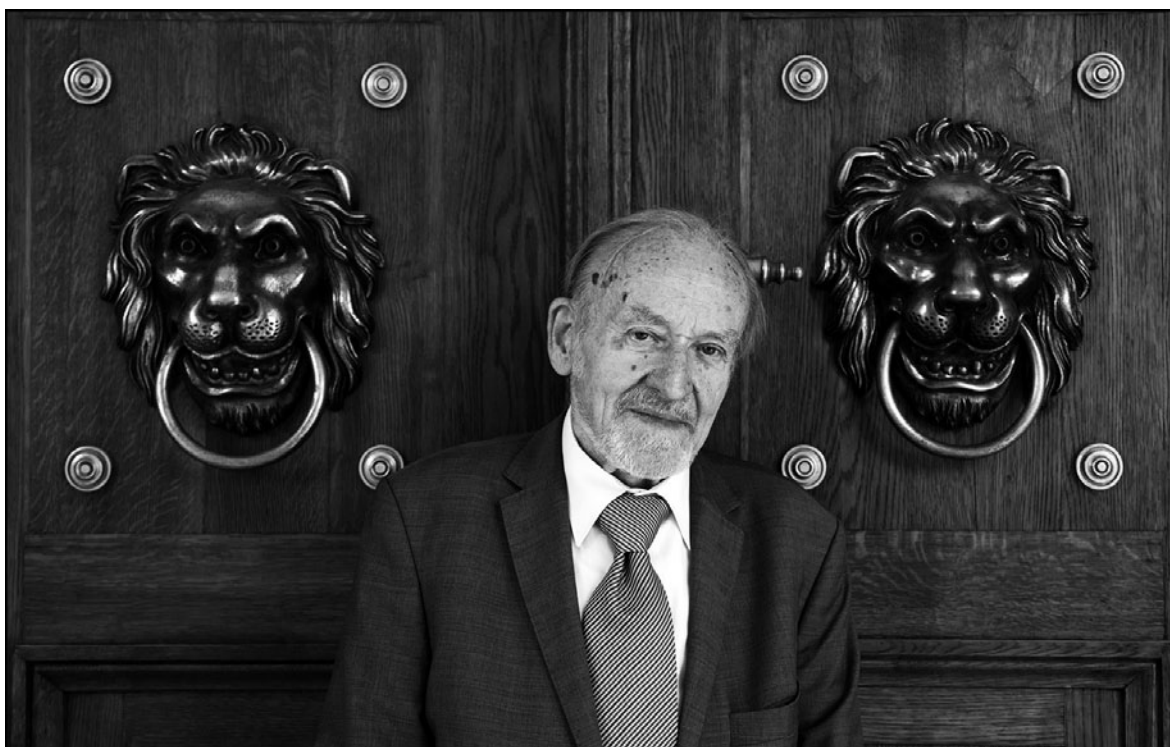
Profesor Marek Kwiatkowski urodził się 25 kwietnia 1930 r. w Caen we Francji, zmarł 10 sierpnia 2016 r. w Warszawie. Był historykiem sztuki, muzealnikiem, warsawianistą, autorem kilkadziesiątu książek, nauczycielem akademickim oraz wybitnym znawcą architektury z czasów króla Stanisława Augusta. Przez 48 lat kierował Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.

Szkołę średnią, Liceum im. Józefa Poniatowskiego, ukończył w 1949 roku. Następnie wstąpił na Wydział Historyczny, kierunek Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. W trakcie studiów rozpoczął pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie jako asystent prof. Stanisława Lorenza i zaczął się uczyć zawodu muzealnika. W 1960 r. został kustoszem Pałacu na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie. *Trzy dni się namyślałem czy objąć tę posesję, bo miałem tylko 29 lat i trochę się bałem. W Muzeum byli przecież pracownicy starsi, o wiele bardziej doświadczeni. Zgodziłem się po namyśle i 1 lutego 1960 r. otrzymałem nominację na kustosa Pałacu Łazienkowskiego. Spostrzegłem wtedy, że wszyscy, którzy mnie lubili, raptem zaczęli się do mnie*

odnosić z rezerwą. Mówili, że chodzę z głową zadartą i jestem zarozumiały. Ja sam jednak nie wyczuwałem, żebym się cokolwiek zmienił – wspominał początki swojej pracy prof. Kwiatkowski¹.

W tym czasie z wielkim oddaniem zaczął restaurować i urządzić zabytkowe wnętrza Pałacu na Wyspie. *To był okres niezwykle intensywnego działania. Całe dni pracy, wieczorami siedziałem w archiwach. To była wielka przygoda, bo wszystko powstało z niczego* – opowiadał Marek Kwiatkowski.

W 1970 r. został kuratorem Łazienek Królewskich, które wówczas były oddziałem Muzeum Narodowego w Warszawie. Z biegiem lat obejmował zarząd nad kolejnymi łazienkowskimi obiektami i parkiem, które podlegały różnym instytucjom. *Urządzałem Łazienki, przywracałem to, co było – stylowe latarnie z końca XIX wieku i te wielkie rzeźby [...] – mówił prof. Kwiatkowski, który do Łazienek Królewskich sprowadził w sumie ponad 4000 dzieł. Wyrażał pogląd, iż zbiory sztuki należą do społeczeństwa i eksponaty, które historycznie, i w odbiorze społecznym, są przypisane do określonego miejsca, nie mogą być przenoszone.*



Zgodnie z zamysłem króla Stanisława Augusta Profesor Kwiatkowski urządził w Starej Oranżerii Galerię Rzeźby – największą tego typu ekspozycję w Polsce. Wspominał – *Ekspozycje przywoziłem z najrozmaitszych magazynów – rzeźby gipsowe, połamane w drobne kawałeczki. Sklejałem je w całość, a potem umieszczałem tutaj, w foyer. Wpadłem wtedy na pomysł, by stworzyć w tym miejscu galerię.*

Zależało mu na tym, jak podkreślał, by *nasze narodowe dziedzictwo kulturowe, w jak najlepszym stanie, zostało przekazane następnym pokoleniom.* Dlatego w latach 90., po żmudnych staraniach, scalił w końcu Łazienki Królewskie, realizując tym samym ideę Stanisława Augusta utworzenia nowoczesnego muzeum publicznego. *Wiedziałem, że muszę scalić Łazienki, choć trwało to latami. Jakaś pasja, imperatyw kategoryczny żądały od mnie oczyszczenie Łazienek z różnych gospodarzy – wspominał prof. Kwiatkowski.*

W 1995 r. Łazienki przestały być oddziałem Muzeum Narodowego i zaczęły funkcjonować jako samodzielna instytucja kultury narodowej pod nazwą Muzeum Łazienki Królewskie, a prof. M. Kwiatkowski został jej dyrektorem. Funkcję tę pełnił aż do przejścia na emeryturę w październiku 2008 roku. Temu historycznemu, wspinałemu zespołowi pałacowo-ogrodowemu założonemu w XVIII w. przez Stanisława Augusta poświęcił w sumie 48 lat swojego życia, dając z siebie w pracy wszystko. Wielokrotnie podkreślał, że *jest służącym wyjątkowego w skali świata zabytku – będącego sercem Warszawy. Łazienki Królewskie to była pasja, żyłem nimi. Stały się wyjątkową i wyłączną treścią mojego życia – mówił. Mam sentyment do wszystkich obiektów, wszystkich zakątków, bo spędzałem tu częstokroć czas z ludźmi bliskimi memu sercu. Ale również w okresie młodości było to miejsce moich wagarów. Wielu warszawiaków przeżyło tutaj swoje pierwsze miłosne westchnienia, wielu spacerując nad wodą patrzyło w zadumie na łabędzie – ptaki Apollina. Nie ma piękniejszego*

ogrodu w Polsce, w obrębie miasta. Nie ma piękniejszego parku w obrębie wielkiego miasta w Europie. I nawet na świecie – dodawał.

Prof. Marek Kwiatkowski dla polskiej kultury zastąpił się nie tylko w Łazienkach Królewskich, przyczynił się także do powstania Muzeum Kolekcji im. Jana Pawła II w Warszawie – przez Prymasa Józefa Glempa został mianowany Przewodniczącym Rady Naukowej tegoż muzeum. Był również pierwszym kuratorem odbudowanego po wojnie Zamku Królewskiego w Warszawie. Zaangażował się ponadto w odbudowę zespołu pałacowo-parkowego w Natolinie a także warszawskiej Królikarni i urządzenie w niej Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego. Dał się też zapamiętać jako autor aranżacji wnętrz Pałacu w Otwocku Wielkim, siedziby rodu Bielińskich.

Jako wybitny historyk sztuki i rzeczoznawca Ministerstwa Kultury i Sztuki sprawował nadzór konserwatorski w trakcie rewaloryzacji wielu zabytkowych budowli: hotelu Bristol i Pałacu Prezydenckiego w Warszawie, Zamku w Krasiczynie, budynku Trybunału w Lublinie, Pałacu w Sannikach, dworu Józefa Brandta w Orońsku oraz zespołu pałacowo-ogrodowego w Siedlcach. Pomagał w odrestaurowaniu warszawskiego Kościoła Wizytek i był muzealnym opiekunem Pałacu Belwederskiego.

Prywatną pasją prof. Kwiatkowskiego była dbałość o budownictwo staropolskie. W Muzeum Architektury Drewnianej Regionu Siedleckiego w Suchej koło Węgrowa uratował przed zniszczeniem kilkanaście zabytkowych obiektów, w tym XVIII-wieczny dwór barokowy. Skansen zaczął pełnić rolę kulturotwórczą, stając się miejscem wydarzeń artystycznych, m.in. plenerów malarskich. Profesor Kwiatkowski postrzegał to działanie jako dopełnienie swojego zaangażowania w ratowanie dóbr kultury narodowej i pielęgnowanie polskiej tradycji. Uważał, że nie wolno się jej wyrzekać – narody cywilizowane

nasycone kulturą dbają bowiem o tradycję. Podkreślał – *Pragnąłem przedłużyć życie rodzimych drewniaków, ilustrujących codzienne życie przodków: szlachcica, chłopa, mieszcza- nina i plebana. Przyświecał mi cel przekazania stworzonego dobra narodowi.*

W 2003 r. za swoje liczne zasługi w dziedzinie kultury, sztuki i tradycji otrzymał tytuł Honorowego Obywatela m.st. Warszawy, a także Honorowego Obywatela Powiatu Węgrowa. Przyznano mu również Krzyż Komandorski Odrodzenia Polski, Złoty Krzyż Zasługi, Order św. Stanisława, Order św. Łazarza i Order Uśmiechu, zaś w 2005 r. został odznaczony Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

Prof. Marek Kwiatkowski jest autorem ponad 300 różnego rodzaju publikacji – rozpraw naukowych, artykułów, przewodników i książek, w tym 16 poświęconych Warszawie. Są wśród nich tytuły, takie jak: *Łazienki, Stanisław August – Król Architekt, Wielka księga Łazienek Królewskich, Belweder, Wspomnienie dawnej Warszawy, Architektura mieszkaniowa Warszawy: od potopu szwedzkiego do Powstania Listopadowego, Historia Warszawy XVI–XX wieku, Wokół wieży ratuszowej czy Zabytki mówią.*

Prof. Marek Kwiatkowski był wybitnym varsavianistą – inicjował warszawskie życie kulturalne, uczestniczył w akcjach popularyzujących zabytki stolicy, organizował wystawy i ekspozycje muzealne oraz angażował się w ratowanie cmentarzy na Powązkach i Bródnie. Był także znanym i lubianym warszawskim przewodnikiem, cenionym za swoją wiedzę, dowcip i takt. Za działalność na rzecz stolicy został uhonorowany przez Urząd m.st. Warszawy tytułem Homo Varsoviensis.

Jako wieloletni prezes Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami pomagał czworonogom podkreślając, że to *istoty słabe i bezbronne, które myślą i czują.* W Łazienkach Królewskich

mieszkał ze swoimi psami – suczkami o imionach Baba i Cudna – które jak mawiał *są szczególnie zbliżone do człowieka.*

Wśród licznych swoich pasji prof. Kwiatkowski chętnie oddawał się malowaniu, tworząc pejzaże w duchu impresjonizmu. Jego prace brały udział w kilku autorskich i zbiorowych wystawach. Jak wspomniał, malarstwem zainteresował się w czasie okupacji, gdy chodził z ojcem, pasjonatem sztuki, po bramach warszawskich kamienic, w których mieszkańcy sprzedawali swój majątek. Wtedy godzinami słuchał opowieści o malarzach, wpatrując się w cenne obrazy. O tym, by został malarzem, marzyła jego matka. *Nie poszedłem na żadną akademię, sam się nauczyłem malować. Kupiłem płótno, farby i malowałem tylko dla siebie, nikt nawet tego nie widział. Potem zacząłem chodzić w plener – w Łazienkach, nad Wisłą. Malarstwo stało się moją pasją, a pejzaż moją ulubioną formą. Malowanie natury – nie ma większej radości, jak wyjście ze sztalugami w teren, siedzę w łące zboża, praży słońce, brzęczą pszczoły – mówił prof. Kwiatkowski o swojej malarzkiej pasji. *Fakt, że jestem malarzem sprawia, że patrzę na Łazienki okiem malarza. I choć jestem też historykiem sztuki, badaczem architektury, to jednak Łazienki zniewalają mnie przede wszystkim swoją urodą.**

Wieloletni dyrektor Muzeum Łazienki Królewskich spoczął 17 sierpnia 2016 r. na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Żegnający profesora przyjaciele mówili: *zawsze będziemy Cię szukać w Łazienkach.*

*Dobranoc Marku lampę zgaś
i zamknij książkę Już nad głową
wznosi się srebrne larum gwiazd...*

Zbigniew Herbert



Streszczenie: Prof. Marek Kwiatkowski urodził się 25 kwietnia 1930 r. w Caen we Francji, zmarł 10 sierpnia 2016 r. w Warszawie. Był historykiem sztuki, muzealnikiem, varsavianistą, autorem kilkudziesięciu książek, nauczycielem akademickim oraz wybitnym znawcą architektury z czasów króla Stanisława Augusta.

Od 1995 r. pełnił funkcję dyrektora Muzeum Łazienki Królewskie. Temu historycznemu, wspomniałemu zespołowi pałacowo-ogrodowemu założonemu w XVIII w. przez

Stanisława Augusta Poniatowskiego poświęcił w sumie 48 lat swojego życia, dając z siebie w pracy wszystko.

Za swoje liczne zasługi w zakresie kultury, sztuki i tradycji otrzymał tytuł Honorowego Obywatela m.st. Warszawy, a także Honorowego Obywatela Powiatu Węgrowa. Przyznano mu również Krzyż Komandorski Odrodzenia Polski, Złoty Krzyż Zasługi, Order św. Stanisława, Order św. Łazarza i Order Uśmiechu, zaś w 2005 r. został odznaczony Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

Słowa kluczowe: Marek Kwiatkowski (1930–2016), Muzeum Łazienki Królewskie, Zamek Królewski w Warszawie, Honorowy Obywatel m.st. Warszawy, Złoty Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

Przypisy

¹ Cytaty pochodzą z rozmów z prof. Kwiatkowskim oraz książek jego autorstwa: *Łazienki – Spacer z Markiem Kwiatkowskim*, teksty Marek Kwiatkowski, fotografie Paweł Jaroszewski, Warszawa 2005 i Marek Kwiatkowski, *Nowe Dzieje Starej Pomarańczarni*, Warszawa 2007.

Tadeusz Zielniewicz

Historyk sztuki, konserwator zabytków, menadżer kultury; od 2010 r. dyrektor Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie; e-mail: zielniewicz@lazienki-krolewskie.pl

Word count: 1 749; **Tables:** -; **Figures:** 2; **References:** 1

Received: 09.2016; **Reviewed:** -; **Accepted:** 09.2016; **Published:** 09.2016

DOI: 10.5604/04641086.1220941

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Zielniewicz T.; PROFESOR MAREK KWIATKOWSKI (1930–2016). *Muz.*, 2016(57): 245–248

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

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 proveniencyjnych 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. 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; 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 artykule (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 [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 2016. Wszystkie artykuły w formie elektronicznej były regularnie publikowane w wersji on-line czasopisma funkcjonującej pod adresem: www.muzealnictworocznik.com

Jednocześnie zachęcamy Państwa do nawiązania współpracy z czasopismem w kolejnym roku wydawniczym. Redakcja czasopisma przyjmuje już artykuły naukowe na nowy rok 2017. 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 for Museums and Public Collections based on agreements concluded with authors.
2. Articles are published in electronic form on the website 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; 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 [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; msoltysiak@nimoz.pl; 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 or 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 2016. All articles have been regularly published on-line throughout the year at: www.muzealnictworocznik.com

At the same time you are invited to start co-operation with our periodical in the following publishing year. We are open to 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 active part in the creation of „Muzealnictwo” journal.

RECENZENCI NUMERU 57, ROK 2016

Prof. dr hab. Krzysztof Baraniewski (Uniwersytet Warszawski)
Prof. dr hab. Jerzy Malinowski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Prof. dr hab. Tadeusz de Rosset (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Prof. PŁ dr hab. inż. arch. Marek Pabich (Politechnika Łódzka)
Prof. UG dr hab. Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański)
Prof. UMK dr hab. Michał Woźniak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Prof. UG dr hab. Kamil Zeidler (Uniwersytet Gdański)
Dr hab. Łukasz Gawęł (Uniwersytet Jagielloński)
Dr hab. inż. arch. Artur Jasiński (Krakowska Akademia im. Frycza Modrzewskiego)
Dr hab. Piotr Oczko (Uniwersytet Jagielloński)
Dr Artur Badach (Zamek Królewski w Warszawie)
Dr Anna Bentkowska-Kafel (King's Colledge, Wielka Brytania)
Dr Wojciech Brzeziński (Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie)
Dr Agnieszka Chmielewska (Uniwersytet Warszawski)
Dr Hubert Czachowski (Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu)
Dr Przemysław Deles (Zamek Królewski w Warszawie)
Dr Wojciech Dominiak (Uniwersytet Opolski)
Dr Szymon Piotr Kubiak (Muzeum Narodowe w Szczecinie i Akademia Sztuki w Szczecinie)
Dr Jan Maćkowiak (Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie)
Dr Janusz Marszałec (Muzeum II Wojny Światowej)
Dr Michał Mencfel (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Dr Magdalena Palica (Uniwersytet Wrocławski)
Dr Renata Pater (Uniwersytet Jagielloński)
Dr Adam Rusek (Biblioteka Narodowa)
Dr Joanna Sikorska (Muzeum Narodowe w Warszawie)
Dr Jolanta Skutnik (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Dr Piotr Szaradowski (Muzeum Narodowe w Poznaniu)
Dr Marcin Szelaąg (Muzeum Narodowe w Poznaniu)
Dr Jarosław Trybuś (Muzeum Warszawy)
Dr Joanna Wasilewska (Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie)
Elżbieta Berendt (Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu)
Sławomiar Majoch (Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu)
Romuald Nowak (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)
Bożena Pysiewicz (Muzeum Narodowe w Warszawie)
Gerard Radecki (Muzeum Narodowe w Poznaniu)
Waldemar Rataj (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów)
Piotr Stasiowski (Gdańska Galeria Miejska)
Magdalena Tarnowska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

2017

MŚI

Założeniem III Przeglądu identyfikacji wizualnych muzeów i działań muzealnych Muzeum Widzialne jest podkreślenie znaczenia systemów identyfikacji i projektów graficznych dla działań wizerunkowych muzeów oraz wyróżnienie najlepszych projektów graficznych wdrożonych przez muzea w latach 2016/2017.

MUZEUM WIDZIALNE 2017

Regulamin i informacje na:

www.nimoz.pl

www.muzealnictwo.com

Organizator:



Partner:



STGU STOWARZYSZENIE
TWÓRCÓW
GRAFIKI
UŻYTKOWEJ

