



rocznik

Warszawa 2017

pISSN 0464-1086

skrót tytułu: Muz., 2017(58)

MUZEALNICTWO 2017 (58) – rocznik / MUSEOLOGY 2017 (58) – 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), CEEOL (Central and Eastern European Online Library), ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences) Ulrich's Periodicals, POL-index/PBN

Punktacja Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego – Lista B, 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 Świąch, prof. Konrad Vanja (Niemcy), prof. Gerd-Helge Vogel (Niemcy), prof. dr hab. Stanisław Waltoś, dr hab. Katarzyna Zalańska, 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
Joanna Grzonkowska
Gerard Radecki
Anna Saciuk-Gąsowska
Andrzej Zugaj
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. Sienna 86/74, 00-815 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
I N T E R N A T I O N A L

 NARODOWY
INSTYTUT MUZEALNICTWA
I OCHRONY ZBIORÓW

Okładka – wg. projektu studioflow, www.studioflow.pl; wykorzystano zdjęcie wystawy pt. „Dani Karavan, Odbicie/ Reflection/גבולות שפופר” w Muzeum Śląskim w Katowicach, fot. A. Zugaj

Layout wnętrza – wg projektu dr. hab. Dawida Korzekwy

Nakład wersji papierowej – 200; wersja pierwotna elektroniczna – www.muzealnictworocznik.com; w formacie PDF i e-pub do pobrania na www.nimoz.pl

Warszawa 2017

7 OD REDAKCJI

From The Editors

MNIEJSZOŚĆ/WIĘKSZOŚĆ.**SPOŁECZEŃSTWO/WSPÓLNOTA**

Minority/Majority. Society/Community

12

Margherita Sani

**MUZEA, MIGRACJE I ZRÓŻNICOWANIE
KULTUROWE – ZALECENIA DLA MUZEÓW**MUSEUMS, MIGRATION AND CULTURAL DIVERSITY
– RECOMMENDATIONS FOR MUSEUM WORK**21**

Martin Düspohl

**MUZEALNA PRACA PARTYCYPACYJNA
W BERLIŃSKIM MUZEUM DZIELNICY
FRIEDRICHSHAIN-KREUZBERG**PARTICIPATORY WORK IN THE FRIEDRICHSHAIN-
KREUZBERG MUSEUM IN BERLIN**30**

Wojciech Dominiak

**LATO UMARŁYCH SNÓW – ROK 1945 NA
ZIEMI PRUDNICKIEJ W ŚWIADOMOŚCI JEJ
MIESZKAŃCÓW. DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA
MUZEUM ZIEMI PRUDNICKIEJ**SUMMER OF DEAD DREAMS – 1945 PRUDNIK
COUNTY IN THE AWARENESS OF ITS INHABITANTS.
THE EDUCATIONAL ACTIVITY OF THE PRUDNIK
COUNTY MUSEUM**42**

Arkadiusz Jełowicki

**ETNICYZOWANIE PRZEDMIOTÓW I JEGO
SKUTKI. O ROLI UKRAIŃSKICH ZBIORÓW
ETNOGRAFICZNYCH W POLSCE**THE ETHNICISING OF OBJECTS AND ITS RESULTS.
ON THE ROLE OF UKRAINIAN ETHNOGRAPHIC
COLLECTIONS IN POLAND**48**

Joanna Tomalska-Więcek

**IKONY, PRZEMYT I MAKDONALDYZACJA
KULTURY**ICONS, SMUGGLING AND MCDONALDIZATION OF
CULTURE**59**

Anna Seemann-Majorek

**EWANGELIKALIA W ZBIORACH POLSKICH –
PRÓBA TYPOLOGIZACJI**EVANGELICAL OBJECTS IN POLISH COLLECTIONS –
ATTEMPT AT TYPOLOGY**70**

Natalia Gancarz

**KOLEKCJA ROMSKA ZWANA AMARO MUZEUM
THE ROMA COLLECTION KNOWN AS THE AMARO
MUSEUM****79**

Beata Nessel-Łukasik

PUBLICZNOŚĆ POZA MUZEUM

AUDIENCE OUTSIDE THE MUSEUM



- 88** Rafał Gołaż
PROBLEMATYKA MNIEJSZOŚCI
W DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW (ASPEKTY PRAWNE)
THE PROBLEMS OF MINORITIES IN MUSEUMS'
ACTIVITIES (LEGAL ASPECTS)

MUZEA I KOLEKCJE

Museums and Collections

- 96** Piotr Majewski
Nasze było dla nas bezcenne... OCHRONA
DÓBR KULTURY W DZIAŁALNOŚCI POLSKIEGO
PAŃSTWA PODZIEMNEGO (1939–1945)
What was ours was invaluable to us... PRESERVING
CULTURAL HERITAGE AS PART OF THE POLISH
UNDERGROUND STATE'S OPERATIONS (1939–1945)
- 101** Małgorzata Wrześniak
GALERIA UFFIZI W ŚWIETLE RELACJI
PODRÓŻNIKÓW Z RZECZPOSPOLITEJ
XVIII WIEKU
THE UFFIZI GALLERY IN THE LIGHT OF MEMOIRS
OF TRAVELLERS FROM THE POLISH REPUBLIC IN
THE 18TH CENTURY
- 111** Krzysztof Dubiński, Ewa Katarzyna Świetlicka
LEOPOLD BINENTAL I LOSY JEGO KOLEKCJI
LEOPOLD BINENTAL AND THE HISTORY OF HIS
COLLECTION
- 125** Lucjan Buchalik
NOWE OBLCIE MUZEUM MIEJSKIEGO
W ŻORACH. HISTORIA I KOLEKCJA
THE NEW ASPECT OF THE MUNICIPAL MUSEUM IN
ŻORY. HISTORY AND COLLECTION



- 132** Agata Augustyn
DAWNY ZAKŁAD PRZEMYSŁOWY JAKO
MUZEUM – OD IDEI DO REALIZACJI. WYBRANE
ZAGADNIENIA Z OCHRONY DZIEDZICTWA
PRZEMYSŁOWEGO W POLSCE
AN OLD INDUSTRIAL PLANT AS A MUSEUM
– FROM CONCEPT TO IMPLEMENTATION.
SELECTED ISSUES CONCERNING THE PROTECTION
OF POLAND'S INDUSTRIAL HERITAGE

- 144** Piotr Szaradowski
WYSTAWY MODY I UBIORÓW
W MUZEUM – ZAGADNIENIA I PROBLEMY
METODOLOGICZNE
FASHION AND CLOTHING EXHIBITIONS IN
A MUSEUM – METHODOLOGICAL ISSUES AND
PROBLEMS
- 151** Marcin Kula, Piotr Majewski
MUZEUM II WOJNY ŚWIATOWEJ – DWUGŁOS
THE MUSEUM OF THE SECOND WORLD WAR
– TWO STANCES

- 158** Janusz Czop, Barbara Łydzba-Kopczyńska,
Barbara Świątkowska
KRAJOWE CENTRUM BADAŃ NAD
DZIEDZICTWEM – NOWA INICJATYWA NA
MAPIE POLSKIEGO MUZEALNICTWA
THE NATIONAL CENTRE FOR RESEARCH ON
HERITAGE – A NEW INITIATIVE ON THE MAP OF
POLISH MUSEOLOGY

BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

Museum Exhibits Provenance Studies

- 172** Maria Romanowska-Zadrożna
BADANIA PROWENIENCYJNE W POLSCE
(CZĘŚĆ 2.)
PROVENANCE STUDIES IN POLAND (PART 2)
- 185** Lidia M. Kamińska
WAWELSKA I WARSZAWSKA – NAJWIĘKSZE
POWOJENNE SKŁADNICE PRZEMIESZCZANYCH
DÓBR KULTURY W POLSCE. PRZYCZYNEK DO
SZERSZEGO OPRACOWANIA
WAWEL AND WARSAW – THE BIGGEST POST-
WAR REPOSITORIES FOR RELOCATED CULTURAL
GOODS IN POLAND. CONTRIBUTION TO BROADER
ELABORATION
- 193** Roman Olkowski
WALKA O TZW. REWINDYKACJĘ WILEŃSKICH
DÓBR KULTURY PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ
STRUGGLE FOR THE SO-CALLED RECLAMATION
OF CULTURAL GOODS FROM VILNIUS AFTER
WORLD WAR II



DIGITALIZACJA W MUZEACH

Digitisation in Museums

208

Jacek Górka
PROJEKTY Z OBSZARU DIGITALIZACJI
I NOWYCH TECHNOLOGII W KONKURSIE
SYBILLA
PROJECTS FROM THE AREA OF DIGITISATION AND
NEW MEDIA IN THE SYBILLA CONTEST

EDUKACJA W MUZEACH

Education in Museums

216

Leszek Karczewski, Tamara Skalska
SZTUKA PRZEKRACZANIA GRANIC. EDUKACJA
MUZEALNA A KRZYŻY MIGRACYJNY
THE ART OF CROSSING BORDERS. MUSEUM
EDUCATION AND MIGRATION CRISIS

222

Dorota Baumgarten-Szczyrska,
Krystyna Milewska, Dorota Obalek
SPOTKANIE Z INNYM JAKO PRZYKŁAD
EDUKACJI GLOBALNEJ W PRZESTRZENI
MUZEUM
ENCOUNTERING THE OTHERS AS AN EXAMPLE OF
GLOBAL EDUCATION WITHIN THE MUSEUM SPACE

Z ZAGRANICY

From Abroad

238

Anna Jasińska, Artur Jasiński
MUZEUM KALUSTA GULBENKIANA W LIZBONIE
THE CALOUSTE GULBENKIAN MUSEUM IN LISBON

252

Katarzyna Marta Głąb
ŚWIĘTE MUZEUM PANCASILA. MUZEUM
MARTYROLOGICZNE BUDUJĄCE TOŻSAMOŚĆ
NARODU INDONEZYJSKIEGO
THE PANCASILA SAKTI MUSEUM.
A MARTYROLOGICAL MUSEUM WHICH
CONSTRUCTS THE IDENTITY OF THE INDONESIANS

PRAWO W MUZEACH

Law in Museums

262

Natalia Mileszyk, Alek Tarkowski, Zofia Zawadzka
ANALIZA PROBLEMÓW Z WDROŻENIEM
W MUZEACH PRZEPISÓW USTAWY
O PONOWNYM WYKORZYSTYWANIU
INFORMACJI SEKTORA PUBLICZNEGO
ANALYSIS OF PROBLEMS RELATED TO IMPLEMENTING
THE PROVISIONS OF THE ACT ON THE REUSE OF
PUBLIC-SECTOR INFORMATION AT MUSEUMS

271

Adam Barbasiewicz
IMMUNITET MUZEALNY – PRÓBA
OCENY REGULACJI PO 18 MIESIĄCACH
OBOWIĄZYWANIA
MUSEUM IMMUNITY – ATTEMPT TO EVALUATE THE
REGULATION 18 MONTHS AFTER IT CAME INTO FORCE

RECENZJE

Reviews

278

Piotr Kosiewski
MUZEA – SPOJRZENIE OD WEWNĄTRZ
MUSEUMS – VIEW FROM THE INSIDE

284 Elżbieta Berendt
NIEMATERIALNE DZIEDZICTWO MIASTA. MUZEALIZACJA, OCHRONA, EDUKACJA, M. KWIECIŃSKA (RED. NAUKOWA), MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA KRAKOWA, KRAKÓW 2016, SS. 327, IL.
THE CITY'S INTANGIBLE HERITAGE. MUSEALISATION, PROTECTION, EDUCATION, M. KWIECIŃSKA (ED.), THE HISTORICAL MUSEUM OF THE CITY OF CRACOW, 2016, 327 PP., ILL.

290 Tomasz F. de Rosset
KORPUS DARU FELIKSA JASIEŃSKIEGO – DWA PIERWSZE TOMY
THE COLLECTION OF FELIKS JASIEŃSKI'S DONATION – THE FIRST TWO VOLUMES

295 Anna B. Kowalska
50. JUBILEUSZOWY TOM CZASOPISMA „SILESIA ANTIQUA”
“SILESIA ANTIQUA” JOURNAL – THE 50TH ANNIVERSARY ISSUE

POLSKI SŁOWNIK MUZEALNIKÓW
Polish Dictionary of Museum Curators

302 Agnieszka Murawska
O POTRZEBIE POWSTANIA POLSKIEGO SŁOWNIKA MUZEALNIKÓW
ON THE NEED TO COMPILE A POLISH DICTIONARY OF MUSEUM CURATORS

306 Gerard Radecki
KAZIMIERZ MALINOWSKI – MUZEOLOG
KAZIMIERZ MALINOWSKI – MUSEUM PROFESSIONAL



320 Teresa Grzybkowska
PROFESOR ZDZISŁAW ŻYGULSKI JUNIOR – WSPANIAŁY CZŁOWIEK, WIELKA OSOBOWOŚĆ, MUZEOLOG, BADACZ DAWNEJ BRONI, SZTUKI ORIENTALNEJ I MALARSTWA EUROPEJSKIEGO
PROFESSOR ZDZISŁAW ŻYGULSKI JR. – AN OUTSTANDING PERSON, A GREAT PERSONALITY, A MUSEUM PROFESSIONAL, A RESEARCHER ON ANTIQUE WEAPONS, ORIENTAL ART AND EUROPEAN PAINTING

IN MEMORIAM

334 Leonard Sobieraj
POŻEGNANIE MARIANA SOŁTYSIAKA
IN MEMORY OF MARIAN SOŁTYSIAK

338 Paweł Olaf Jaskanis
JAN KAZIMIERZ JASKANIS (1932–2016) – WSPOMNIENIE SYNA
JAN KAZIMIERZ JASKANIS (1932–2016) – A SON'S MEMORY OF HIS FATHER

343 Piotr Mady
JERZY JASIUK (1932–2016)

346 Elżbieta Gajewska-Prorok
WOJCIECH ANTONI JANUSZ GLUZIŃSKI (1922–2017)



DOI: 10.5604/04641086.1197527

Szanowni Państwo, Drodzy Czytelnicy

Dokumentujący ponad dwa stulecia historii polskich muzeów nasz periodyk, którego kolejny, już 58. tom oddajemy obecnie do rąk Czytelników, niezmiennie analizuje i komentuje procesy zachodzące w muzealnictwie polskim i światowym, niewątpliwie świadczące o permanentnym rozwoju oraz zmianach w tej dziedzinie globalnej kultury. Przypomina jednocześnie i popularyzuje nieprzemijające wartości wpisane w gromadzenie, trwałe zachowanie dla potomnych oraz udostępnianie współczesnym dziedzictwa kulturowego, a także wiedzy o nim.

Tradycją ostatnich lat stało się tematyczne profilowanie rocznika. Przypomnijmy kolejne tomy, wydane w latach 2010–2016, które w rozdziale głównym, każdorazowo inaczej zatytułowanym: *Muzea uczą i bawią*, *Digitalizacja w muzeach*, *Badania proweniencyjne muzealiów*, *Promocja muzeum/promocja w muzeum*, *Muzea a nauka*, *I Kongres Muzealników Polskich*, *Muzeum: słowo – obraz – przedmiot* eksplorowały istotne i aktualne zagadnienia. Niektóre z nich przekształciły się w stałe działy naszego czasopisma, w których corocznie prezentujemy nowe badania i osiągnięcia muzealników w danej dziedzinie.

Tytuł działu otwierającego tegoroczny numer „Muzealnictwa”, będący jednocześnie głównym tematem tomu 58. brzmi *Mniejszość/większość. Społeczeństwo/wspólnota*. Publikowane w nim artykuły stanowią zaproszenie do szerszej refleksji nad bogactwem i różnorodnością kulturową, etniczną, religijną i obyczajową, w rozmaity sposób obecną w polskich muzeach. Uwarunkowana wielowiekową historią i regionalną odmiennością ziem naszego kraju, a także współczesnymi przemianami społeczno-kulturowymi mnogość ma odzwierciedlenie nie tylko w sprofilowanych kolekcjach muzealiów, ale także w naukowej, edukacyjnej, popularyzatorskiej aktywności muzeów, czy też w coraz popularniejszych, społecznie zaangażowanych programach partycypacyjnych. W dziale tym znalazły się również artykuły pokazujące, jak w innych krajach Europy muzealnicy radzą sobie z owym zróżnicowaniem kulturowym i otwarciem muzeów dla coraz szerszej grupy odbiorców, której struktura zmieniła się w ostatnich latach ze względu na imigrantów i osoby różnego pochodzenia etnicznego.

W kolejnych działach naszego czasopisma: *Muzea i kolekcje*, *Badania proweniencyjne muzealiów*, *Digitalizacja*

w muzeach, *Edukacja w muzeach*, *Z zagranicy*, *Prawo*, *Recenzje*, *Im Memoriam* znalazły się artykuły prezentujące najnowsze badania i refleksje dotyczące tytułowych zagadnień, nierzadko poruszające problemy tematu głównego – mniejszości/większości, społeczeństwa/wspólnoty.

W tegorocznym tomie zainicjowaliśmy nowy dział *Polski Słownik Muzealników*, którym Redakcja „Muzealnictwa” pragnie na trwałe włączyć się w projekt mający na celu stworzenie takiego słownika, realizowany przez: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu i Muzeum Narodowe w Poznaniu we współpracy z partnerem społecznym i inicjatorem projektu – Oddziałem Wielopolskim Stowarzyszenia Muzealników Polskich.

Czasopismo jest wydawane w formule Open Access, co oznacza, że wszystkie treści naukowe są dostępne w formie elektronicznej w wolnym dostępie, za pośrednictwem strony periodyku www.muzealnictworocznik.com, na której sukcesywnie publikowane są artykuły bieżącego numeru. Tom „Muzealnictwa” w skończonej i zamkniętej postaci opublikowany zostaje w końcu listopada danego roku – 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 (traktowanej jako wtórna) w skromnym nakładzie.

„Muzealnictwo” podlega procesowi wieloparametrycznej oceny – od 2015 roku znajduje się na liście naukowych czasopism punktowanych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego: MNiSW 2013–2016 (pISSN 0464-1086): lista B – 12 pkt, MNiSW 2013–2016 (eISSN 2391-4815): lista B – 12 pkt. Czasopismo równolegle jest także indeksowane w bazach: Google Scholar, BazHum, CEEOL (Central and Eastern Europe Online Library), CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), DOAJ (Directory of Open Access Journals), ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), PBN/POL-Index, ICI Journals Master List, w tej ostatniej wedle aktualnego raportu osiągając wartość ICV za 2016: 90.56.

Redakcja czasopisma „Muzealnictwo”

Ladies and Gentleman, Dear Readers

We are handing over to you the 58th issue of our periodical which documents over two hundred years of the history of Polish museums. Invariably, it analyses and comments on the processes that occur in Polish and world museums which undeniably prove that this area of global culture is constantly changing and developing. It reminds and shares lasting values inscribed in collections and preserved for the future generations. Also, it shares cultural heritage and its knowledge with the contemporary.

Over the past few years, it has become a tradition to give a main theme to each issue. We would like to recall the issues published from 2010 to 2016 whose main chapter each time had its own title: *Museums teach and entertain*, *Digitalisation in Museums*, *Museum Exhibits Provenance Studies*, *Promotion of Museums / Promotion in Museums*, *Museums and Science*, *The First Congress of Polish Museologists*, *Museum: Word – Image – Object* and examined important and up-to-date issues. Some of them have become permanent columns where new research and achievements by museum professionals in a given field are published annually.

The opening chapter of this year's issue of "Museology", which is its main theme at the same time, is *Minority/Majority. Society/Community*. The articles published constitute an incentive to further reflect on cultural and ethnic, religious and moral richness and diversity which is present in Polish museums in various ways. The multiplicity, which is conditioned by the long-term history, regional diversity of our country, and by contemporary social and cultural changes, is reflected not only in profiled collections of museum exhibits, but also in the scientific, educational and popularising activity of museums, or even in the more and more popular socially-engaged participation programs. The section also includes articles showing how museum professionals in other countries deal with such cultural diversity and open the museums to a wider audience while their structure has changed over the past few years due to immigrants and people from different ethnical backgrounds.

The subsequent sections of the annual, i.e. *Museums and Collections*, *Museum Exhibits Provenance Studies*, *Digitalisation in Museums*, *Education in Museums*, *From Abroad*,

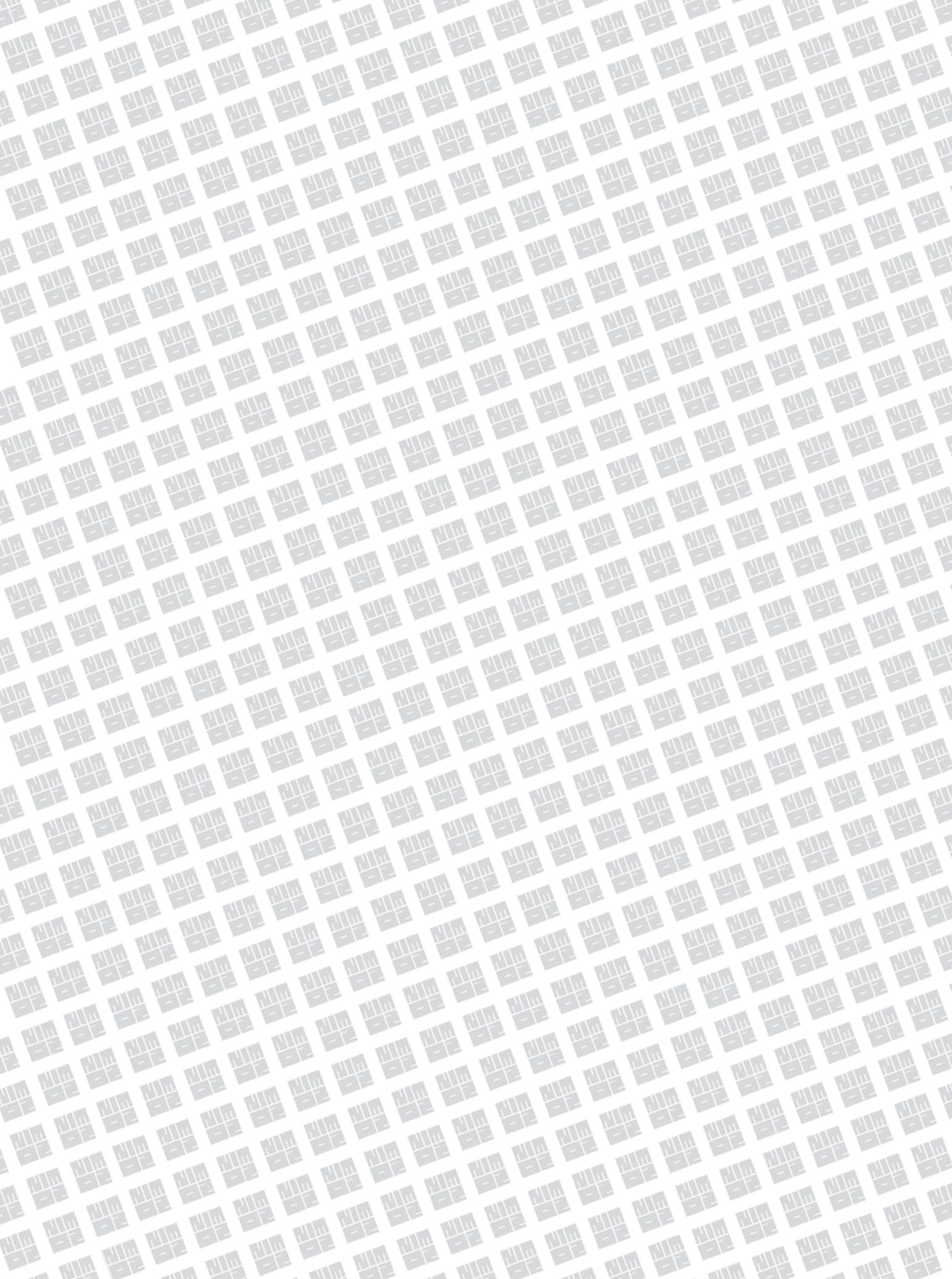
Law, Reviews, and *In Memoriam* are comprised of articles presenting the latest research and reflections pertaining to title issues and which frequently deal with the main issue – minority/majority, society/community.

This year's issue initiates a new section for *Polish Dictionary of a Museum Professionals*, and the Editors of "Museology" want to permanently join in the project which aims at creating such a dictionary carried out by the National Institute for Museums and Public Collections, the Adam Mickiewicz University in Poznań, the National Museum in Poznań, and the Association of Polish Museum Professionals, Wielkopolska branch – social partner and the project's initiator.

Readers are granted Open Access to the published magazine, which means that readers have 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 issue of "Museology" in its complete and closed form is published at the end of November of a given 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 (treated as a secondary one) in a limited number of copies.

"Museology" undergoes multi-dimensional evaluation – since 2015, it has been included on the B-list ranking of scientific journals published by the Polish Ministry of Science and Higher Education: The Ministry of Science and Higher Education 2013–2016 (pISSN 0464-1086): B-list – 12 points, the Ministry of Science and Higher Education 2013–2016 (eISSN 2391-4815): B-list – 12 points. The magazine is also indexed in bases such as Google Scholar, BazHum, CEEOL (Central and Eastern European Online Library), CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), DOAJ (Directory of Open Access Journals), ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), PBN/POL-Index, and ICI Journals Master List, reaching the ICV value (2016) of 90.56 in the latter.

Editors of "Museology"





Wystawa „Byliśmy pierwsi...” („Wir waren die ersten...“),
Friedrichshain-Kreuzberg Museum w Berlinie, fot. E. Röhrner

**MNIEJSZOŚĆ/WIĘKSZOŚĆ.
SPOŁECZEŃSTWO/WSPÓLNOTA**
minority/majority. society/community



MUZEA, MIGRACJE I ZRÓŻNICOWANIE KULTUROWE – ZALECENIA DLA MUZEÓW

MUSEUMS, MIGRATION AND CULTURAL DIVERSITY – RECOMMENDATIONS FOR MUSEUM WORK

Margherita Sani

Istituto Beni Culturali Regione Emilia Romagna

Abstract: The role of museums in society has expanded significantly in the last decades: from temples of knowledge to forums for debate and discussion, from repositories of objects to people-centred institutions with social responsibilities and functions. This shift reflects an ongoing trend to democratise museums and make them more accessible to wider audiences and responsive to the public's changing needs, in particular the interests of local communities, whose composition has changed in recent years to include migrants and people of different ethnic backgrounds.

With annual migration flows to the EU as a whole projected to increase from about 1 043 000 people in 2010 to 1 332 500 by 2020, the question of how cultural institutions can contribute to effective integration and dialogue has become more relevant than ever. Funders and society at large

expect museums to play their part in facilitating the integration and peaceful coexistence of newcomers, with financial resources being made available, also at the EU level, to support them in this effort. Many questions can be raised as to whether it is right and appropriate to charge museums with these responsibilities and whether this would push the boundaries of their work too far and give the social function an exceedingly prominent role over the traditional conservation and educational tasks museums already fulfil. But this discussion seems to be already obsolete in the light of the growing body of evidence on good practices available at the European level.

This essay aims to illustrate some of them, as well as to discuss some underpinning theoretical issues and methodological approaches.

Keywords: museums, migrations, cultural diversity, national minorities, ethnical minorities, religious minorities.

Przedmowa

W ostatnich dekadach nastąpił znaczący wzrost roli muzeów w społeczeństwie – od świątyni wiedzy do forum debat i dyskusji, od repozytorium obiektów do społecznie odpowiedzialnej instytucji skoncentrowanej na ludziach.

Zmiana ta odzwierciedla utrzymujący się trend demokratyzacji muzeów i chęć sprawienia by były bardziej dostępne dla szerszej grupy odbiorców oraz by odpowiadały zmieniającym się potrzebom i zainteresowaniom ich publiczności, w szczególności tej lokalnej, której struktura zmieniała się w ostatnich latach ze względu na imigrantów i osoby różnego pochodzenia etnicznego.

Z rocznymi przepływami migracyjnymi do Unii Europejskiej (UE) i ich szacowanym wzrostem z ok. 1 043 000 osób w 2010 r. do 1 332 500 w roku 2020, kwestia sposobu w jaki instytucje kulturalne mogą wpłynąć na efektywną integrację i dialog stała się problematyczna.

Instytucje finansujące i w dużej mierze również społeczeństwo oczekują od muzeów pełnienia roli wspierającej integrację i pokojowe współistnienie nowych przybyszów. W tym celu udostępnia się im, również na poziomie finansowania z UE, odpowiednie fundusze by wspomóc ich w tych wysiłkach¹.

Można postawić wiele pytań odnośnie słuszności obciążania muzeów taką odpowiedzialnością. Można zastanowić się nad tym, czy takie działanie znacznie przekracza granice zakresu ich funkcjonowania a przyznanie funkcji społecznej nadaje zbyt znaczącą rolę w porównaniu z tradycyjnymi zadaniami jakie wypełniają muzea, takimi jak konserwacja obiektów czy funkcja edukacyjna. Dyskusja ta wydaje się jednak być już zdezaktualizowana w świetle rosnącej liczby przykładów na stosowanie dobrych praktyk, dostępnych na poziomie europejskim.

Jak wiadomo, każde muzeum ma możliwość zdefiniowania własnej misji i określenia grupy docelowej dla własnej aktywności. Postępując się definicją Marka O’Neilla², niektórzy wpadają w „model elitarny” – w którym to kolekcjonowanie, badanie i udostępnianie prowadzone są dla samej tej aktywności, inni wpadają w „model dobrobytu” – zgodnie z którym zagadnienia, takie jak edukacja, marketing czy zwiększanie zasięgu wynikają z odpowiedzi na presję demokratyzacji, zachowując przy tym jednak podejście elitarne. Jeszcze innych można przypisać do „modelu sprawiedliwości społecznej”, w którym zaangażowanie w kwestie związane z ludźmi uważa się za odpowiedzialność całego zespołu muzealnego i wpisuje się je strategicznie w strukturę muzeum. W tym ostatnim przypadku muzea same postrzegają siebie jako osadzone w społeczeństwie oraz – tak jak inne instytucje społeczne – czują się odpowiedzialne za uczestnictwo w procesie zwiększania spójności społecznej.

Muzea, które angażują się w działalność międzykulturową są bardziej skłonne do przynależności do tej trzeciej kategorii lub co najmniej aspirowania do niej. Istnieje wiele przykładów na poziomie europejskim tego, w jaki sposób muzea interpretują swoją rolę jako instytucji promujących różnorodność kulturową oraz jako pośredników w zmianach społecznych. Niniejszy artykuł dokonuje próby przedstawienia niektórych z nich oraz omówienia kilku podstawowych kwestii teoretycznych i podejść metodologicznych.

Kwestie kluczowe i podejścia metodologiczne

Istnieje wiele publikacji o muzeach i różnorodności kulturowej, o dziedzictwie i dialogu międzykulturowym. Opublikowano liczne poradniki³, wytyczne⁴ i podręczniki⁵. Międzynarodowe instytucje, jak Rada Europy⁶ czy UNESCO⁷ wydały swoje zalecenia. Wszystkie z nich wyszły od potwierdzenia roli muzeów jako kluczowych miejsc nie tylko ze względu na szerzenie kultury ale również umacnianie wzajemnego zrozumienia i dialogu. Odwołują się do definicji muzeum autorstwa Clifforda, muzeum jako „strefa kontaktu”⁸, *neutralna przestrzeń, gdzie różnice i wzajemne problemy w zrozumieniu, zwyczajowo doświadczane jako ograniczenia i źródła konfliktu, stają się czymś wartościowym: nowymi możliwościami aktywnego poczucia obywatelskiego*⁹. Pojęcia takie jak „kultura”, „tożsamość” czy „różnorodność kulturowa” są analizowane, omówione i definiowane. Jednak co najważniejsze, kwestia „dialogu międzykulturowego” jest poddana krytyce i ocenie.

Przejrzysta analiza Simony Bodo wyszczególnia trzy główne sposoby interpretacji przez muzea ich odpowiedzialności za promowanie dialogu międzykulturowego:

- zachęcanie do lepszego poznania i rozpoznawania „innych” kultur, tj. informowania publiczności o „innych” kulturach, które historycznie w muzeach przedstawiano w nieprawdziwy sposób lub całkowicie pomijano;
- integrowanie „nowych obywateli” w głównym nurcie kultury poprzez pomoc w zdobywaniu wiedzy na temat historii kraju, jego języka, wartości i tradycji;
- promowanie samoświadomości kulturowej w społecznościach imigrantów poprzez „szczególne programy kulturowe” (np. rozwój wystaw „kompensacyjnych” i „uroczystych”, zaangażowanie społeczności w interpretowanie/ochronę kolekcji, itp.).

Nawiązując do Bodo, powyższe rozwiązania – jakkolwiek wartościowe w procesie tworzenia warunków do spotkań i wymiany kulturowo różniących się praktyk – nadal zdają się uwzględniać „dziedzictwo” jako coś statycznego, jako kulturową ojcowiznę otrzymaną raz na zawsze. Większe i mniejsze społeczności sytuują niejako „z boku”, a dialog międzykulturowy postrzegają jako cel lub z góry ustalony rezultat, a nie interaktywny proces¹⁰.

Dialog międzykulturowy jest natomiast *procesem, który obejmuje otwartą i pełną szacunku interakcję między poszczególnymi osobami, grupami lub organizacjami o różnych korzeniach kulturowych lub światopoglądach. Do jego celów należą: rozwinięcie głębszego zrozumienia różnorodnych perspektyw i praktyk, zwiększenie uczestnictwa, wolność i świadomość w podejmowaniu decyzji, wspieranie jakości oraz wzmacnianie procesów kreatywnych*¹¹.

Dla muzeów, które tradycyjnie służyły do wykluczania tych, którzy nie należeli do głównego nurtu kultury, oznacza to współpracę z nową publicznością i uznanie jej jako partnera do rozmów, współpracę z innymi niż dotąd członkami społeczności, sprawdzanie nowych modeli operacyjnych i zastosowanie bardziej otwartego podejścia partycypacyjnego w zakresie tworzenia treści kulturowych.

Ponowna interpretacja kolekcji

Działaniem celowym jest uznanie obiektu za część kolekcji i nadanie mu w niej konkretnego statusu. Wynika to

z narracji, która rzuca światło na historię kolekcji oraz znaczenia samego artefaktu.

Nazwa projektu szkoleniowego sfinansowanego ze środków UE i przeprowadzonego w latach 2005–2007 *Museum tell many stories*¹² wskazuje na fakt, że obiekty muzealne mają do opowiedzenia historie o kulturze, której są wytworem i o okolicznościach, w jakich powstały, jak również o ich znaczeniu w obecnych społeczeństwach w zależności od sposobu ich przedstawienia czy interpretacji.

Aby otworzyć się na nowe perspektywy, zwiedzających często zachęca się do przedstawienia ich własnych historii w zakresie narracji przygotowanej przez muzeum. Jest tak np. w Muzeum Neukoelln w Berlinie¹³, które skupia swoją działalność wokół wystawy „99 x Neukoelln” przedstawiającej 99 obiektów reprezentujących multikulturową tożsamość sąsiedztwa. Za pomocą stanowisk multimedialnych pokazane są poszczególne obiekty wraz z odpowiednim kontekstem społecznym i kulturowo-historycznym, a zwiedzających zachęca się do przedstawienia ich własnych historii w zakładce „Moja historia”¹⁴.

Muzea pragnące przyjąć międzykulturową strategię działania i w odniesieniu do niej prezentować swoje zbiory powinny ponownie przeanalizować posiadane kolekcje pod kątem różnych punktów widzenia oraz w końcowej ocenie uwzględnić opinie jednostek i grup społecznych. Za przykład może tu posłużyć projekt *Collective Conservations* zainicjowany w roku 2004 przez Manchester Museum (Wielka Brytania). W 2001 r. muzeum stworzyło Społeczny Panel Doradczy w celu (...) *dyskusji nad potrzebami*

i zainteresowaniami różnych społeczności, ich identyfikacją i samookreśleniem, celem stworzenia w muzeum prezentacji wszechstronnie opartej na kulturze. Gdy uczestnicy panelu wyrazili obawy, że kolekcja muzeum nie była w pełni wykorzystywana przez sąsiadujące lokalne społeczności i w jej prezentacji brakowało znaczących informacji o ich historii i uwzględnienia jej kontekstu, muzeum odpowiedziało poprzez stworzenie programu zakładającego wspólną pracę społeczności lokalnej i akademickiej, która uwzględniała znaczenia eksponowanych obiektów, ich historie, oraz opinie i przekonania na ich temat. Sprowadzało się to do organizacji serii konwersatoriów z różnymi grupami i osobami – lokalnymi społecznościami imigrantów, badaczami, osobami, które kulturowo identyfikowały się z poszczególnymi obiektami, itd. Spotkania te zostały nagrane i udostępnione w serwisie YouTube¹⁵ oraz na ekranach w galerii.

W 2007 r. stworzono specjalną przestrzeń do nagrywania tych konwersacji na żywo – w pełni wyposażone studio „Strefy Kontaktu”, którego aranżacja nawiązywała do opowiadania historii przez osoby siedzące wokół ogniska. Od tego czasu Manchester Museum kontynuuje ideę zbierania historii, wzbogacania swoich kolekcji o nowe interpretacje a jednocześnie wdraża te narracje do swoich wystaw.

Od A do Z: od archeologii do etnografii, nauk przyrodniczych i zoologii

Dialogowi międzykulturowemu i takiejż działalności sprzyjają muzea migracji tworzone z myślą o uznaniu



1. Projekt *Zwierzęta w niebie i na ziemi*, Muzeum Historii Naturalnej Uniwersytetu w Parmie

1. Project *Animals in heaven and earth*, Museum of Natural History of the University of Parma

2. Projekt *Ja również w Brerze*2. Projekt *A Brera anch'io*

wkładu imigrantów do społeczeństw, które ich przyjmują¹⁶. Wiele muzeów etnograficznych w Europie w ostatnim czasie zmieniło swoje nazwy na muzea światowe (Wereldmuseum in Rotterdam¹⁷) lub muzea kultury światowej (Varldskulturmuseet in Gothenborg¹⁸) by podkreślić ich rolę jako forum *spotkań, które sprawiają, że ludzie czują się jak w domu bez względu na to, gdzie się znajdują* oraz pośredników dialogu międzykulturowego. Muzea etnograficzne – ze względu na naturę ich kolekcji – reprezentują mnogość kultur na świecie i z pewnością mogą ten fakt wykorzystywać do *funkcjonowania jako platformy do dialogu i refleksji, za pośrednictwem której można usłyszeć różne głosy i dyskutować na tematy kontrowersyjne i sporne – miejsce, gdzie można poczuć się jak w domu i docierać poza granice* jak czytamy w misji Muzeum Kultur Światowych. Muzea te posiadają zbiory obiektów, z którymi społeczności migracyjne mogłyby bezpośrednio się utożsamić z uwagi na przynależność do krajów ich pochodzenia. Byłoby jednak błędem myśleć, że są to muzea bardziej uprawnione do angażowania się w działalność międzykulturową. Jak pokazuje przykład Manchester Museum, społeczności migracyjne nie zawsze preferują obiekty reprezentujące kulturę kraju ich pochodzenia, zwłaszcza wtedy gdy mają możliwość wybrania obiektów, wokół których – podczas realizacji projektu *Collective Conservations* – tworzy się jedną z „zróżnicowanych zbiorowych”.

Warto natomiast zwrócić uwagę na to, w jaki sposób w różnych typach muzeów stworzono ekspozycję i przedstawiono jej kontekst i czy te działania mogą zawęzić aktywności międzykulturowe muzeum.

The Jugendmuseum – Youth Museum Schöneberg, jedno z muzeów w Berlinie, stworzyło wystawę stałą „Villa Global – the next generation”, która prezentowana jest w 14. pomieszczeniach zaprojektowanych i urządzonych przez osoby różnego pochodzenia i o różnej kulturze. Celem wystawy jest ukazanie różnorodności mieszkańców Berlina. Zwiedzanie kolejnych sal stanowi bardzo intymne doświadczenie – zwiedzającym zapewnia się bezpośredni kontakt z poszczególnymi osobami, które wybrały obiekty do reprezentowania ich tożsamości, jak również z osobistymi historiami i przekonaniami tych osób¹⁹.

Louisiana Museum of Modern Art w Kopenhadze wykorzystało swoją przestrzeń do zaangażowania grupy młodych uchodźców z Centrum Azylu Czerwonego Krzyża w kreację artystyczną poprzez stworzenie im miejsca do kontemplacji ale również wspierając ich zdolności do komunikacji i refleksji, co zostało udokumentowane w raporcie *Travelling with art*²⁰.

Gdzie indziej eksponowane dzieła sztuki o tematyce religijnej służą wywołaniu dyskusji z publicznością nad aspektami innej wiary. W muzeum Kunsthalle w Hamburgu prezentowane dzieła ukazujące historie biblijne – niektóre z nich można odnaleźć również w Torze i Koranie – posłużyły za inspirację do serii wydarzeń o dialogu międzyreligijnym²¹. W Museo Diocesano w Mediolanie, by ułatwić niechrześcijańskim i niekatolickim zwiedzającym zrozumienie symbolicznego i ikonograficznego języka malarstwa religijnego, narzędzia cyfrowe zaprojektowano wspólnie z ich użytkownikami²².

Podobnie, jak etnograficzne i sztuki, muzea nauki nie stanowią wyjątku w kwestii zaangażowania międzykulturowego. Muzeum Historii Naturalnej Uniwersytetu w Parmie, które posiada bogatą kolekcję afrykańskich zwierząt, od erytrejskich do kongijskich, opracowało program mający na celu zaangażowanie obywateli pochodzenia afrykańskiego, by poprzez opowiadanie historii i spektakle muzyczne stali się oni głównymi bohaterami ponownej interpretacji zbiorów muzeum. We współpracy ze stowarzyszeniem Googol, stworzono również planetarium, żeby pokazać, które ze zwierząt można odnaleźć na niebie południowej hemisfery i dokonać porównania między kosmologią afrykańską i europejską. Projekt nazwano *Animals in heaven and earth*²³.

Lista projektów i inicjatyw, z których mogą skorzystać muzea w celu dotarcia do nowych obywateli może być oczywiście bardzo długa²⁴. Należy wspomnieć również o kursach językowych²⁵, w ramach których muzea współpracują ze szkołami lub instytucjami edukacyjnymi i udostępniają nowoprzybyłym swoje zasoby do nauczania lokalnego języka przy wykorzystaniu kolekcji, które przywołują emocje i odniesienia kulturowe, a jednocześnie przekazują cechy lokalnej kultury, sztuki i historii.

Inne projekty wykorzystują pojedyncze osoby ze środowisk migracyjnych do odgrywania roli muzealnych mediatorów, którzy planują wizyty dla ich własnych społeczności w ich języku²⁶, które następnie oprowadzają po muzeum pomagając stworzyć nową narrację, wykorzystując przy



3,4,5. Uczestnicy projektu *Wybierz obiekt*, Muzeum Archeologiczne i Etnologiczne w Modenie

3,4,5. Portraits of participants of the project *Choose a piece*, Archeological and Ethnological Museum of Modena

Wytyczne do dobrych praktyk dla działań związanych z mediacją międzykulturową

1. Traktowanie dialogu międzykulturowego jako procesu interaktywnego, dwukierunkowego i opartego na wzajemności.
2. Dynamiczne i dialogiczne rozumienie pojęcia „dziedzictwo” jako zbioru zarówno materialnych jak i niematerialnych obiektów kulturowych, które należy nie tylko przechowywać i przekazywać, ale również poddawać je dyskusji i wyjaśniać ich znaczenie.
3. Reagowanie na coraz większą różnorodność publiczności muzealnej poprzez pracę nad wszystkimi rodzajami zbiorów, tj. nie poprzestawanie na jednostronnym i powierzchownym znaczeniu obiektów dla poszczególnych kultur i społeczności.
4. Nakłanianie do międzykulturowych dyskusji, debat i promowanie zrozumienia pomiędzy różnymi grupami odbiorców.
5. Rozwijanie postaw i kompetencji interkulturowych, takich jak umiejętność rewizji własnego punktu widzenia, świadomość wielu tożsamości oraz otwartość na jednostkę i grupę o innym pochodzeniu kulturowym, etnicznym lub religijnym.
6. Ukierunkowanie metodologii na nabywanie nowych postaw i umiejętności interpersonalnych, społecznych, obywatelskich i interkulturowych.
7. Angażowanie odbiorców w planowanie wydarzeń do nich skierowanych.
8. Praca i długoterminowe wiązanie się z publicznością poprzez uwzględnianie jej poglądów w procesie planowania, interpretacji, dokumentacji i prezentowania.
9. Przygotowywanie materiałów dydaktycznych dla szerszej publiczności.
10. Szkolenie dodatkowego personelu muzealnego z zagadnień interkulturowych.
11. Promocja współpracy między różnymi oddziałami i międzysektorowego partnerstwa, które zwiększają wpływ projektów społecznych i zapewniają rozwój różnych kompetencji i umiejętności.
12. Włączanie doświadczeń zdobytych przy okazji działań międzykulturowych w instytucjonalną tkankę muzeum, aby w ten sposób zabezpieczyć dorobek i zapewnić rozwój instytucji.

Muzea i dialog międzykulturowy <http://online.ibr.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/LEM4rd-report-museums-and-intercultural-dialogue.pdf>



6,7. Dzień międzykulturowy w roku 2010, projekt *Wybierz obiekt*, Muzeum Archeologiczne i Etnologiczne w Modenie

6,7. Intercultural Day 2010, project *Choose the piece*, Archeological and Ethnological Museum of Modena

(Fot. 1 – N. Franchini; 2 – Pinakoteka Brera; 3-7 – P. Terzi)

tym związek między ich własną biografią a tą, dotyczącą obiektu²⁷.

W mojej ocenie wzorcowym projektem, który powstał z niepozornie prostej idei – a był bardzo efektywnym i mógłby być powielony w jakimkolwiek innym muzeum – był projekt Muzeum Archeologicznego i Etnologicznego w Modenie (Włochy), stworzony we współpracy z lokalnymi instytucjami zaangażowanymi w rozwijanie imigracji i polityk dotyczących integracji wraz z mediatorami kulturowymi. Projekt ten pt. *Choose the piece*²⁸, miał na celu promowanie lepszej znajomości lokalnej historii i jej dziedzictwa w grupie młodych imigrantów poprzez „adopcję” obiektów muzealnych. Muzeum utworzyło partnerstwo z lokalnym instytutem edukacyjno-treningowym dla młodych osób, w którym młodzi imigranci uczestniczyli w kursach języka włoskiego. Pierwsze podejście do muzeum, jako składnicy lokalnej historii, odbywało się poprzez zwiedzanie z przewodnikiem. Personel muzeum wybrał 30 obiektów, które uznano za szczególnie istotne i ważne dla historii miasta w tym okresie. Uczestników poproszono o wybranie jednego obiektu – wedle własnego gustu, własnych emocji i zainteresowań. Poproszono ich również o zapisanie powodów konkretnego wyboru wraz z krótką biografią, która posłużyła późniejszej analizie i dyskusji pod przewodnictwem personelu muzeum i nauczycieli.

Symbolicznej adopcji obiektów dokonano podczas ceremonii, w trakcie której uczestnicy otrzymali certyfikaty potwierdzające wyznaczenie ich na „opiekunów” wybranego obiektu i zobowiązanie do jego ochrony oraz szerzenia wiedzy na jego temat. Dokumentację projektu powierzono profesjonalnemu fotografowi a zdjęcia wykorzystano jako ilustracje w „Dzienniku Międzykulturowym”, rozdawanym przez przedstawicieli miasta Modena podczas oficjalnej ceremonii. Promowano w ten sposób wśród całej społeczności nowy wizerunek imigrantów.

Projekt *Choose the piece* przeprowadzono w latach 2008–2010 jako pilotażowy. Od tego momentu muzeum

regularnie kontynuuje współpracę z grupami imigrantów poprzez angażowanie ich w projekty, które – poczynając od kolekcji muzealnych – skupiają się na różnej tematyce (dotychczas przeprowadzono następujące projekty: *Streets, Land, Modena – Tirana a return trip*). Zachęcają one imigrantów do dzielenia się pomysłami, perspektywami, historiami życiowymi ale również materiałami: dokumentami, zdjęciami, itp., które następnie wykorzystywane są przy okazji tworzenia dzienników międzykulturowych.

Aktualnie najbardziej wyrazisty przykład zaangażowania w dialog międzykulturowy prezentuje muzeum Jamtli w północnej Szwecji, które ze względu na niedobór domów w tamtej okolicy, buduje obecnie małą wioskę z 13 domami na przestrzeni należącej do Skansenu, by ulokować tam rodziny imigrantów z myślą o stworzeniu więzi między nimi a muzeum²⁹.

Podsumowanie

Na zakończenie pragnę podkreślić fakt, że dialog międzykulturowy jest przede wszystkim spotkaniem z „innymi”. Jak próbowałam wykazać, istnieje wiele przykładów dobrych praktyk, wiele projektów badawczych ukończonych sukcesem oraz nieskończonych zasobów do wykorzystania przez personel muzealny do tworzenia programów i aktywności dostosowanej do ich własnej działalności.

Bez względu na typ i rozmiar muzeum, niezbędny w tych działaniach jest oczywiście zaangażowany człowiek a personel muzealny powinien być odpowiednio przygotowany i przeszkolony. Nie bez znaczenia są: podejście personelu do zagadnień otwartości, łatwość przystosowania się, zorientowanie na aktywne słuchanie czy wrażliwość na kontekst.

Jak ujęła to Diana Walters *Międzykulturowość powinna (...) obejmować możliwości autorefleksji i rozwoju osobistego. Jest to w rzeczywistości możliwością spotkania, i tak, jak przy każdej dobrej rozmowie, najlepszy efekt osiąga się, gdy podróż jest ważniejsza niż jej cel*³⁰.

Streszczenie: W ostatnich dekadach nastąpił znaczący wzrost roli muzeów w społeczeństwie – od świątyni wiedzy do forum debat i dyskusji, od repozytorium obiektów do społecznie odpowiedzialnej instytucji skoncentrowanej na ludziach. Zmiana ta odzwierciedla utrzymujący się trend demokratyzacji muzeów i chęć sprawienia by były bardziej dostępne dla szerszej grupy odbiorców oraz by odpowiadały zmieniającym się potrzebom i zainteresowaniom ich publiczności, w szczególności tej lokalnej, której struktura zmieniła się w ostatnich latach ze względu na imigrantów i osoby różnego pochodzenia etnicznego.

Z rocznymi przepływami migracyjnymi do Unii Europejskiej (UE) i ich szacowanym wzrostem z ok. 1 043 000 osób w 2010 r. do 1 332 500 w 2020 r., kwestia sposobu w jaki instytucje kulturalne mogą wpłynąć na efektywną integrację i dialog stała się problematyczna. Instytucje finansujące i w dużej mierze również społeczeństwo oczekują od

muzeów pełnienia roli wspierającej integrację i pokojowe współistnienie nowych przybyszów. W tym celu udostępnia się im, również na poziomie finansowania z UE, odpowiednie fundusze by wspomóc ich w tych wysiłkach.

Można postawić wiele pytań odnośnie słuszności obciążania muzeów taką odpowiedzialnością. Można zastanowić się nad tym, czy takie działanie znacznie przekracza granice zakresu ich funkcjonowania a przyznanie funkcji społecznej nadaje zbyt znaczącą rolę w porównaniu z tradycyjnymi zadaniami jakie wypełniają muzea, takimi jak konserwacja obiektów czy funkcja edukacyjna. Dyskusja ta wydaje się jednak być już zdezaktualizowana w świetle rosnącej liczby przykładów na stosowanie dobrych praktyk, dostępnych na poziomie europejskim.

Niniejszy artykuł dokonuje próby przedstawienia niektórych z nich oraz omówienia niektórych podstawowych kwestii teoretycznych i podejść metodologicznych.

Słowa kluczowe: muzea, migracje, zróżnicowanie kulturowe, mniejszości narodowe, mniejszości etniczne, mniejszości religijne.

Przypisy

- ¹ Zob. The Creative Europe Call, https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/news/20160310-refugee-integration-projects_en
- ² M. O'Neill, *Museum Access. Welfare or Social Justice?*, w: *Heritage, Regional Development and Social Cohesion*, Jamtli Forlag, 2011.
- ³ Museums, Library and Archives, Access for All: Cultural Diversity for Museums, Libraries and Archives, http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20081209011037/http://www.mla.gov.uk/resources/assets//C/cultural_diversity_checklist_pdf_6939.pdf; Benchmarking dla zarządzania różnorodnością w instytucjach kultury opracowany w ramach projektu unijnego *Brokering Migrants*, <https://mcpbroker.files.wordpress.com/2015/07/benchmarking-tool-with-logos.pdf>
- ⁴ Wytuczne do dobrych praktyk dla działań związanych z mediacją międzykulturową, w: S. Bodo, K. Gibbs, M. Sani, *Museums as Places of intercultural dialogue. Selected practices from Europe*, 2009, http://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/service/Handbook_MAPforID_EN.pdf i Deutscher Museumsbund, NEMO, *Museums, migration and cultural diversity. Recommendations for museum work*, Berlin, luty 2015, kwiecień 2016, http://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/Nemo_Museums_Migration.pdf
- ⁵ *Muzea i dialog międzykulturowy*, Raport LEM, <http://online.abc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/LEM4rd-report-museums-and-intercultural-dialogue.pdf>
- ⁶ Deklaracja FARO w sprawie Strategii Rozwoju Dialogu Międzykulturowego Rady Europy, 2005, http://www.coe.int/t/dg4/CulturalConvention/Source/FARO_DECLARATION_Definitive_Version_EN.pdf
- ⁷ Zalecenia UNESCO dotyczące ochrony i promocji muzeów i ich kolekcji, ich różnorodności i roli w społeczeństwie, 2015, <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/recommendation-on-the-protection-and-promotion-of-museums-and-collections/>
- ⁸ J. Clifford, *Museums as contact zones*, w: *Representing the Nation: Histories, Heritage, and Museums*, D. Boswell i J. Evans (red.), Routledge, London 1999, pp. 435-437.
- ⁹ N. García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Gedisa, Barcelona 2006, p. 166.
- ¹⁰ S. Bodo (2008), *From heritage education with intercultural goals to intercultural heritage education: conceptual framework and policy approaches in museums across Europe*, w: ERICarts Institute, *Sharing Diversity. National approaches to intercultural dialogue in Europe* – Raport końcowy badania wykonanego w imieniu Komisji Europejskiej, Dyrekcja Generalna ds. Edukacji i Kultury, dostępne www.interculturaldialogue.eu
- ¹¹ Definicja oparta na projekcie *Sharing diversity* Instytutu ERICarts, <http://www.culturalpolicies.net/web/intercultural-dialogue.php>
- ¹² <http://abc.regione.emilia-romagna.it/istituto/progetti/progetti-europei/musei-e-beni-culturali/museums-tell-many-stories>
- ¹³ <http://museum-neukoelln.de/home.php>
- ¹⁴ <http://www.museum-neukoelln.de/blog/?cat=55>
- ¹⁵ <https://www.youtube.com/user/ManchesterMuseum> i <http://www.museum.manchester.ac.uk/community/collectiveconversations>
- ¹⁶ Aby uzyskać więcej informacji, odwiedź stronę międzynarodowej sieci muzeów migracji <http://www.migrationmuseum.org/> i http://www.network-migration.org/pr_migration_museum_eng.php
- ¹⁷ www.wereldmuseum.nl
- ¹⁸ <http://www.varldskulturmuseerna.se/varldskulturmuseet>
- ¹⁹ <http://www.jugendmuseum.de/villa-global.html>
- ²⁰ <https://www.rodekors.dk/media/1626037/Traveling-with-art-report.pdf>
- ²¹ <http://www.hamburger-kunsthalle.de/programmformat/kunst-im-interreligioesen-dialog>
- ²² Projekt stworzony w ramach programu europejskiego *MeLa-European Museums in an age of migration* i udokumentowano w publikacji *Designing Multivocal Museums. Intercultural practices at Museo Diocesano*, http://www.mela-project.polimi.it/upl/statics/Designing_Multivocal_Museums.pdf
- ²³ Stworzony projekt jest jednym z 30 programów pilotażowych adresowanych do młodych ludzi w ramach programu MAP for ID – Museums as Places for Intercultural Dialogue sfinansowanego w ramach programu Grundtvig, <http://online.abc.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/apubblicazioni/t?NRECORD=0000096016>
- ²⁴ Przegląd projektów przeprowadzonych w języku angielskim we Włoszech opracowany przez ISMU 'Heritage and Interculture', <http://patrimoniointerculturala.ismu.org/index.php?page=esperienze.php>
- ²⁵ W Wielkiej Brytanii z podobnego programu, ESOL – English for Speakers of Other Languages, skorzystało wiele znaczących muzeów, jak np. the British Museum czy the Geoffrey Museum. Stworzono również użyteczne materiały edukacyjne, dostępne online: http://www.britishmuseum.org/learning/adults_and_students/esol_programmes.aspx and <http://www.geffrye-museum.org.uk/learning/online-resources/esol-resources/>
- ²⁶ <http://patrimoniointerculturala.ismu.org/index.php?page=esperienze-show.php&id=28>
- ²⁷ <http://patrimoniointerculturala.ismu.org/index.php?page=esperienze-show.php&id=98>
- ²⁸ "Choose the piece" jest jednym z trzydziestu projektów pilotażowych adresowanych do młodzieży w ramach projektu MAP for ID – Museums as Places for Intercultural Dialogue. Wybrane projekty europejskie: <http://online.abc.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/apubblicazioni/t?NRECORD=0000096016>
- ²⁹ Zob. artykuł *Investing in sustainable intercultural dialogue at Jamtli* autorstwa Henrika Zipsane'a, dyrektora muzeum http://www.europeanmuseumacademy.eu/4/home_67295.html#pr_135418
- ³⁰ D. Walters, *Thinking about intercultural learning. Some starting points*, w: *Muzea i dialog międzykulturowy*, Raport LEM, <http://online.abc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/LEM4rd-report-museums-and-intercultural-dialogue.pdf>

Bibliografia

- S. Bodo, S. Mascheroni, *Educare al patrimonio in chiave interculturale. Guida per educatori e mediatori museali*, Fondazione ISMU, 2012, <http://www.ismu.org/patrimonio-e-interculturala/#>
- S. Bodo, K. Gibbs, M. Sani, *Museums as Places of intercultural dialogue. Selected practices from Europe*, Dublin, 2009 <http://online.abc.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/apubblicazioni/t?NRECORD=0000096016>
- Designing multivocal museums. Intercultural practices at Museo Diocesano Milano*, R. Capurro, E. Lupo (red.), MeLa Books, 2016, http://www.melaproject.polimi.it/upl/statics/Designing_Multivocal_Museums.pdf

Deutscher Museumsbund, NEMO, *Museums, migration and cultural diversity. Recommendations for museum work*, Berlin, luty 2015, kwiecień 2016, http://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/Nemo_Museums_Migration.pdf
Muzea i dialog międzykulturowy, Raport LEM nr. 4, <http://online.ibr.regione.emilia-romagna.it/libri/pdf/LEM4rd-report-museums-and-intercultural-dialogue.pdf>
Rada Europy, *The intercultural city step by step. Practical guide for applying the urban model of intercultural learning*, 2013. <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=090000168048da42>

Strony internetowe

Fundacja ISMU, <http://patrimoineinterculturala.ismu.org/index.php?lang=2>
Project MELA, <http://www.mela-project.polimi.it>
Kącik czytelniczy NEMO na temat dialogu międzykulturowego, <http://www.ne-mo.org/reading-corner/intercultural-dialogue.html>
Civic Museum Modena – Dziennik międzykulturowy, http://www.agendainterculturale.modena.it/il-progetto/the-project?set_language=en
MuMA Galata, <http://www.memoriaemigrazioni.it/> http://www.memoriaemigrazioni.it/prt_page.asp?idSez=405
Italiano anch'io. Galeria Obrazów, http://www.memoriaemigrazioni.it/prt_galleriafotografica.asp?idGalleria=13
Międzynarodowa sieć muzeów migracji, http://www.network-migration.org/pr_migration_museum_eng.php
Spotkanie dotyczące muzeów migracji, <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/SHS/pdf/Final-Report-Migration-Museums.pdf>
Zalecenia UNESCO dotyczące ochrony i promowania muzeów i kolekcji, ich różnorodności oraz roli w społeczeństwie, <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/recommendation-on-the-protection-and-promotion-of-museums-and-collections/> <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002463/246331m.pdf>
Deklaracja FARO w sprawie Strategii rozwoju dialogu międzykulturowego Rady Europy, http://www.coe.int/t/dg4/CulturalConvention/Source/FARO_DECLARATION_Definitive_Version_EN.pdf

Tłumaczenie z jęz. angielskiego Aleksandra Idzikowska

Margherita Sani

Pracuje w Istituto Beni Culturali Regionu Emilia-Romagna, gdzie odpowiada za europejskie projekty muzealne, dotyczące zwłaszcza edukacji muzealnej, kształcenia ustawicznego i dialogu międzykulturowego; członkini NEMO, ICOM, European Museum Academy oraz AMECO; e-mail: margherita.sani@regione.emilia-romagna.it

Word count: 3 591; **Tables:** 1; **Figures:** 10; **References:** 30

Received: 01.2017; **Reviewed:** 02.2017; **Accepted:** 02.2017; **Published:** 05.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0009.9718

Copyright ©: 2017 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: Sani M.; MUZEA, MIGRACJE I ZRÓŻNICOWANIE KULTUROWE – ZALECENIA DLA MUZEÓW. *Muz.*, 2017(58): 84-92

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

Muz., 2017(58): 21-29
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2017
data recenzji – 02.2017
data akceptacji – 02.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0009.8345

MUZEALNA PRACA PARTYCYPACYJNA W BERLIŃSKIM MUZEUM DZIELNICY FRIEDRICHSHAIN- KREUZBERG

PARTICIPATORY WORK IN THE FRIEDRICHSHAIN- KREUZBERG MUSEUM IN BERLIN

Martin Düspohl

Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg w Berlinie

Abstract: The article discusses the possibilities of participatory work in a museum and its risks. The Friedrichshain-Kreuzberg Museum in Berlin served as an example. The author struggles to answer some questions: what are the consequences of a museum's management and curators totally or partially ceding their decisive rights to their target groups? If the audience decides (at least in part) on the exhibition's content and display, does it mean a devaluation of professional expertise? Can a museum, as an institution which is (usually) financed from public funds, gain greater acceptance through participation and inclusion practices,

and thus increase its level of legitimacy? The above issues have been discussed with regard to the models devised and already tested by Nina Simon, a theorist from California. She has identified four various types of participatory work in a museum which are distinguished by the level to which the decisive instance cedes its interpretative sovereignty. The models have been tested in recent years using a trial and error method in the Friedrichshain-Kreuzberg Museum. It is also important for museum staff to set their objectives related to a given form of participation and the way of controlling the process jointly and in advance.

Keywords: participation, inclusion, interpretative sovereignty, audience, target groups.

Gdy mowa jest o partycypacyjnej pracy muzeum często przywołuje się schemat Niny Simon¹, który w opisie cech tego zjawiska wyróżnia pewne „typy idealne”. Jego autorka

zapropozowała tu nader w istocie użyteczną klasyfikację – posłużę się nią, by przedstawić partycypacyjne formy pracy w Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg w Berlinie



1. Friedrichshain-Kreuzberg Museum przy Kottbusser Tor w berlińskiej dzielnicy Kreuzberg

1. Friedrichshain-Kreuzberg Museum by Kottbusser Tor in the district of Kreuzberg in Berlin

(FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum) w ciągu ostatnich dwudziestu lat².

Nina Simon wyróżnia następujące typy pracy muzeum z grupami docelowymi: partycypację opartą na wkładzie własnym (*contributive project*), na współpracy (*collaborative project*) i na wspólnej kreacji (*co-creative project*). Dostrzega także inną jej postać, którą określa mianem „projektu gościnnego” (*hosted project*).

Terminy te odpowiadają stopniom zwiększania się udziału grup docelowych, nie ustanawiając jednakże standardów jakościowych. Najdalej idąca forma partycypacyjnej pracy muzeum – w przypadku której muzeum pozostawia grupom użytkowników przestrzenie i zasoby muzealne, pozwalając (w ramach owych *hosted projects*) działać tymże grupom bez przeszkód – niekoniecznie jest tą, którą Simon uważałaby za najbardziej pożądaną. Wszystkie bowiem formy pracy partycypacyjnej – także te, w których osoby zaangażowane kooperują jedynie w ramach podprojektów, a proces podejmowania decyzji i interpretacji pozostaje w gestii pracowników muzeum – mają zdaniem Simon właściwe sobie znaczenie i wartość.

Muzeum Rozwoju Miasta i Historii Społecznej na Kreuzbergu (Das Kreuzberg-Museum für Stadtentwicklung und Sozialgeschichte), dziś znane pod nazwą Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg (FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum) jest instytucją stosunkowo młodą. Otwarte w 1991 r. jako jedno z 12 muzeów dzielnic Berlina, musiało u swych początków w jakiś sposób zrekompensować nieobecność godnych uwagi zbiorów własnych. Ową sytuację wyjściową – przymus rozpoczęcia działalności

wśród pustych pomieszczeń – potraktowano jako szansę rozwoju i w punkcie wyjścia za podstawową zasadę pracy muzeum uznano współudział mieszkańców dzielnicy. Na ich pomoc trzeba było bowiem liczyć już przy tworzeniu kolekcji – dla pokazania historii dzielnicy należało pozyskać w formie darowizny artefakty, fotografie, dokumenty³ etc. Należy tu dodać, że po zjednoczeniu Niemiec w zachodnich dzielnicach Berlina nie przeznaczano niemal żadnych środków publicznych na działania kulturalne, a zatem i na pracę muzeum. Dlatego osoby organizujące muzeum na Kreuzbergu starały się uczestniczyć w programach finansowania rozwoju obszarów miejskich, które dążyły do aktywizacji ludności dla potrzeb miejscowych wspólnot. Chciały tą drogą wywołać efekt „sił samouzdrawienia” na podopiecznych obszarach. W momencie przemian politycznych roku 1990 Kreuzberg stanowił najuboższą dzielnicę Berlina Zachodniego – cechowała ją wysoka stopa bezrobocia, a mieszkańcy wykazywali bardzo niskie dochody gospodarstw domowych. Chcąc ubiegać się o wspomniane fundusze wsparcia należało udowodnić (co czyniło samo muzeum bądź wspierające je stowarzyszenie), że obywatele tam mieszkający są aktywnie zaangażowani w planowanie, przygotowanie i finalizację projektów – nie są zatem jedynie gośćmi odwiedzającymi instytucję.

Pod koniec lat 90. XX w. zainicjowano program ekspozycji, w ramach którego muzeum nawiązało kontakt ze swymi najbliższymi sąsiadami, by pozyskać ich do roli (współ) producenta wystaw – byli nimi głównie członkowie pierwszego i drugiego pokolenia imigrantów z Turcji i Palestyny oraz barwne lewicowo-alternatywne środowisko, którego oblicze ukształtowały ruchy studenckie sięgające jeszcze lat 70. oraz squatersi z początków następnego dziesięciolecia. Przy tej okazji wypróbowano i skutecznie wdrożono wszelkie formy i rodzaje partycypacyjnej pracy muzealnej, które Nina Simon sklasyfikowała później w swej pracy, a które pod hasłem „nowej muzeologii” („new museology”) były już powszechną praktyką w USA, Anglii i Francji. Zdarzały się oczywiście próby nieudane – „uczenie się poprzez działanie” („learning by doing”) wiązało się z niemałym ryzykiem i jeszcze większym nakładem czasu, przynosiło zarazem wiele radości i satysfakcji, gdy dane przedsięwzięcie się powiodło (nawet wówczas, gdy efekt odbiegał od tego, co oczyniły – każdy w inny sposób – wcześniej sobie wyobrażali). Poniżej opiszę 4 przykłady pracy muzeum z wybranymi grupami docelowymi, które *notabene* uprzednio nie zaliczały się do osób zwiedzających muzea – projekty i wystawy: „Dni inkaustu” („Zeit der Tinte”) 1998, „Byliśmy pierwsi... Türkiye'den Berlin'e!” („Wir waren die ersten... Türkiye'den Berlin'e”) 2000, „Życie w wozach mieszkalnych w Berlinie” („Wagenburg-Leben in Berlin”) 2008 i „Połączenia lokalne” („Ortsgespräche”) 2012⁴.

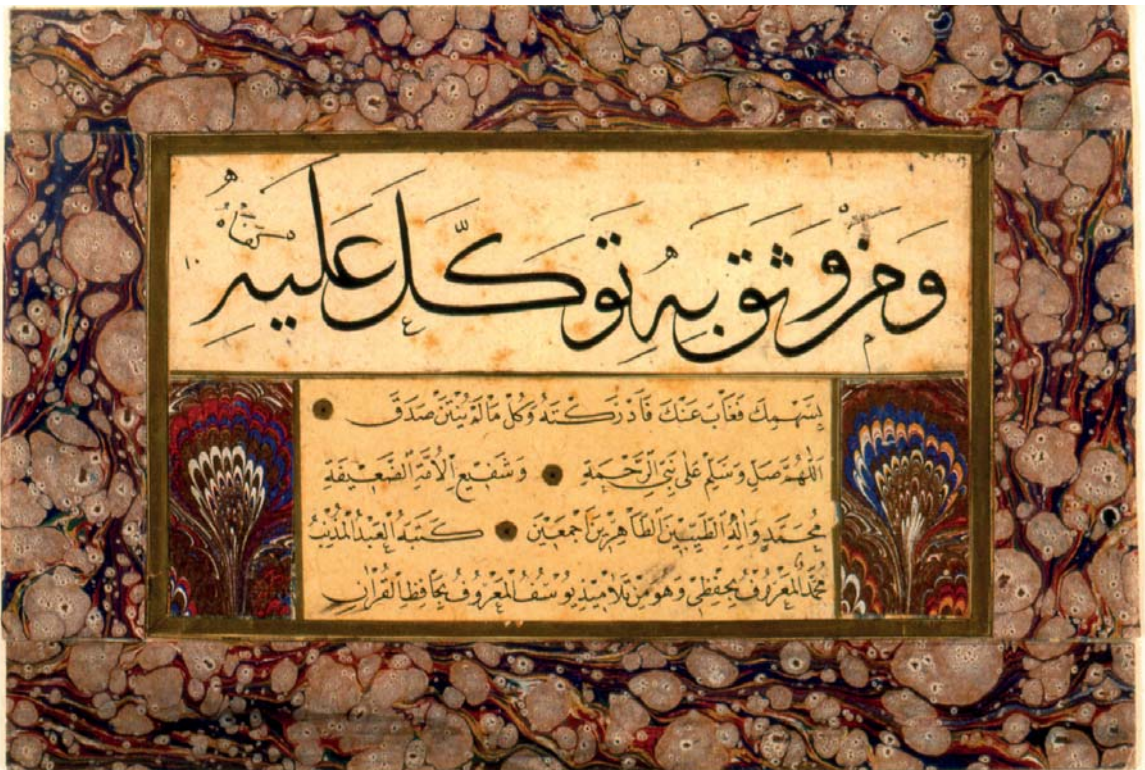
„Dni inkaustu”

Zaczęło się jednak od falstartu. Otwarta w 1998 r. wystawa „Dni inkaustu – Mürekkep Zamani. Kaligrafia i sztuka drukarska w epoce osmańskiej” była pierwszą ekspozycją Muzeum Kreuzbergu zorganizowaną z myślą o mieszkańcach dzielnicy pochodzących przede wszystkim z Turcji – zorganizowaną właśnie dla nich, nie zaś przez nich, stąd wystawa ta nie daje się „wpasować” we wspomniany wyżej schemat Niny

Simon. Można byłoby ją opisać jako rodzaj „kulturowej mediacji”, która musiała – jak się okazało – zakończyć się niepowodzeniem. Jej zamysł był następujący: muzeum zamierzało przedstawić tradycje sztuki i kultury, które (wedle założeń jego pracowników) w większym stopniu będą odpowiadać zainteresowaniom pobliskich mieszkańców pochodzenia tureckiego i arabskiego, niż dotychczasowe ekspozycje (np.: „Dzieciństwo w powojennym Berlinie”, „Zniszczenia Kreuzbergu w nalach 3 lutego 1945 roku” czy „Żydzi na Kreuzbergu”), które niewielu z nich odwiedzało. Podjęliśmy zatem przygotowania do wystawy poświęconej dziejom osmańskiej kaligrafii. Pewien stambulski kolekcjoner przedłożył bowiem władzom Muzeum Kreuzbergu propozycję, by w ramach wymiany kulturalnej między Stambułem i Berlinem zaprezentować w stolicy Niemiec jego kolekcję cennych przyborów kaligraficznych pochodzących z czasów osmańskich.

Muzeum Sztuki Islamskiej mieszczące się w Muzeum Pergamońskim w Berlinie chętnie okazało pomoc używając obiektów z własnej kolekcji. Także i tam toczyła się wówczas wewnętrzna debata o tym, co mogłoby sprawić, by znakomita sztuka islamska prezentowana przez Muzeum Sztuki Islamskiej, ciesząca się wielkim zainteresowaniem przybyszów z Niemiec i z zagranicy, znalazła znaczniejszy oddźwięk również wśród 150 000 muzułmanów żyjących w Berlinie. Czasowe przeniesienie osmańskich eksponatów z Wyspy Muzeów w okolice zamieszkałe przez członków grupy docelowej (Kreuzberg, Kottbusser Tor) stanowiło zdaniem ówczesnego dyrektora Volkmara Enderleina i kuratorki Giseli Helmecke nader obiecującą strategię, umożliwiającą

zmniejszenie obaw przed nieznanym i pozyskanie nowych odbiorców sztuki. Korespondowała ona nadto z przewodnią ideą Muzeum Kreuzbergu zakładającą zwrócenie się ku jego turecko-arabskim sąsiadom poprzez ekspozycję, która prawdopodobnie byłaby im tematycznie bliska. Pewną liczbę najcenniejszych i najpiękniejszych dzieł kaligrafii z okresu XIV–XIX w., wywodzących się z osmańskiego obszaru kulturowego, przeniesiono z bezpiecznego magazynu do umiejscowionego w budynku fabrycznym przy Kottbusser Tor muzeum, które musiało dołożyć wielkich starań, by spełnić wymogi stosownej ochrony. W ten sposób powstała – do dziś najbardziej chyba imponująca, a jeśli wziąć pod uwagę koszty jej ubezpieczenia, również najcenniejsza – ekspozycja Muzeum Kreuzbergu, która ostatecznie przyniosła jednak rozczarowanie. Uświadomiono sobie podstawowy problem – oto zabrakło publiczności, na którą organizatorzy tak niezachwianie liczyli, zobaczyło ją bowiem nie więcej niż 1000 odwiedzających. Najwyraźniej błędnie zakładano, że bariery dostępu do sztuki dadzą się przezwyciężyć poprzez likwidację fizycznego dystansu, poprzez „skrócenie drogi” polegające na tym, że oto sama sztuka wkroczy niejako do dzielnicy, a za dostęp do niej nie będzie się żądało opłat. Ten sposób myślenia sformułowany stanowczo zbyt optymistycznie w ramach koncepcji „kultury dla wszystkich” Hilmara Hoffmanna⁵ jest dalece niezadowolający, gdyż sugeruje pewien rodzaj deficytu u odbiorców – zakładano *implicite*, że *ci ludzie nie zdołają dotrzeć do Muzeum Pergamońskiego*. Nie zamierzano przy tym sondować ich własnych zasobów kulturowych, potencjału i zainteresowań, by następnie czerpać



2. Kaligrafia w epoce osmańskiej, Muzea Państwowe w Berlinie / Muzeum Sztuki Islamskiej/ Inv. Nr Hs.Or.65439

2. Calligraphy in the Ottoman era, Berlin State Museums / Museum of Islamic Art / Inv. No. Hs.Or.65439

z nich inspirację. Ów cały misyjny zapał sprawił, że przeoczyliśmy konieczność włączenia, we właściwym momencie, członków wspólnoty do prac muzeum, nie uwzględniliśmy możliwości zjednania ich dla zamiarów instytucji oraz korzystania z ich rad i uwag. Zakładaliśmy po prostu, że *ludzie pochodzący z Turcji interesują się sztuką kaligrafii* i wierzyliśmy, że prace rzadko pokazywane – a rozpropagowane z pomocą billboardów i ulotek – automatycznie staną się magnesem dla zwiedzających. W istocie jednak taka oferta mogła przemówić tylko do niewielkiej grupy odbiorców, zarówno imigranckich jak i rodzimych.

Wystawa odniosła pewien sukces, wbrew zamierzeniom jednak wcale nie w sensie prezentacji historii orientalnej kaligrafii rozumianej jako tradycja artystyczna. Po około 3 tygodniach trwania ekspozycji zaczęły się na niej pojawiać, w porze popołudniowej, grupy muzułmańskich dzieci i młodzieży z ich nauczycielami religii – potraktowano ofertę muzealną jako uzupełnienie organizowanych przy meczetach (właśnie po południu) lekcji Koranu. Akurat na obecność tej „grupy docelowej” nie byliśmy przygotowani, nie kierowaliśmy do niej żadnych zaproszeń. Pojawienie się tych osób nie było podyktowane ich zainteresowaniami artystycznymi, lecz religijnymi – ich stosunek do eksponatów był w istocie znacznie bardziej bezpośredni. Z kaligraficznie wypisanych tekstów chcieli oni odczytać treść religijną i wyłożyć jej sens, czyli ukryte często za ornamentami pisma sury Koranu. Bynajmniej nie było to dla nich łatwe przedsięwzięcie: formuły w języku osmańsko-tureckim, dla młodzieży całkiem zrozumiałe, zanotowano (jak to było w zwyczaju do 1928 r.) znakami pisma arabskiego, nieczytelnego dla uczniów i problematycznego również dla nauczycieli. W tej sytuacji niezwykle pomocny okazał się jeden z przypadkowo zatrudnionych za pośrednictwem urzędu pracy strażników muzealnych (sam zresztą bardzo pobożny i dobrze zaznajomiony z islamem) Palestyńczyk, Abdallah El Hage Moussa. Turekojęzycznym zwiedzającym odczytywał on owe teksty na głos – sam ich nie rozumiał, ale oni rozumieli je doskonale. Muzeum dzielnicy Berlina stało się zatem tymczasowym ośrodkiem edukacji wyznaniowej dla muzułmanów tym bardziej, że w owym czasie lekcji religii nie wprowadzono jeszcze do szkół publicznych. Nie dość na tym, nauczyciele klas koranicznych stwierdzili, że pracownicy Muzeum Kreuzbergu w zasadzie niewiele wiedzą o Koranie, samym islamie i prawdziwej wartości sztucznych pism prezentowanych jako dzieła sztuki. W trakcie swych kolejnych wizyt z grupami uczniów przynosili niemieckojęzyczne broszury o islamie, których sporą liczbę pozostawiali następnie przy wejściu do muzeum. Gdy przedstawiciele władz lokalnych natrafili na owe publikacje, wzbudziły one ich obawy z uwagi na możliwość naruszenia światopoglądowo-religijnej neutralności instytucji. Natychmiast zwrócili się więc w tej sprawie z krytycznym zapytaniem do władz będących organem prowadzącym muzeum. W tym miejscu trzeba przerwać relacjonowanie tej historii, nie ona bowiem jest przedmiotem niniejszego tekstu. Wystawa „Dni inkaustu” stała się w niezamierzony sposób miejscem edukacji wyznaniowej, została uwikłana w spór o sposób traktowania organizacji islamskich i ich publikacji propagandowych. Właściwa zaś partycypacja pojawiła się później...

Po eksperymencie z wystawą „Dni inkaustu” muzeum rok później zrealizowało projekt „Byliśmy pierwsi...” poświęcony

doświadczeniom pierwszej generacji tureckich imigrantów w okresie sięgającym wczesnych lat 60. XX w. – z racji szczególnych warunków w ówczesnym Berlinie Zachodnim głównymi bohaterami miały stać się kobiety z Turcji.

„Byliśmy pierwsi... Türkiye'den Berlin'e”

Tym razem zdecydowaliśmy się na zupełnie inne podejście – *co-creative project* według taksonomii Niny Simon. Chcieliśmy pokazać historię osiedlania się na Kreuzbergu przybyszów z Turcji, przede wszystkim kobiet z pierwszego pokolenia imigrantów, które pojawiały się w Berlinie Zachodnim od 1964 r., by pracować głównie w przemyśle tekstylnym i elektrotechnicznym. Nie było to łatwe przedsięwzięcie, gdyż muzeum nie dysponowało stosownymi eksponatami, brakowało wystarczającej liczby bezpośrednich kontaktów z naocznymi świadkami owych czasów, jak również rozleglejszych badań. W ramach realizowania projektu w 2000 r. nawiązaliśmy współpracę z sąsiadującym z nami Stowarzyszeniem Kotti e.V. Dzięki temu udało się zaangażować imigrantów i imigrantki z Turcji jako świadków epoki, ekspertów od poszczególnych aspektów historii imigracji oraz jako kuratorów wystawy, którzy wspólnie z pracownikami muzeum i wspomnianym stowarzyszeniem obmyślili i zrealizowali dwujęzyczną ekspozycję. Ponadto, podczas swoich „warsztatów biograficznych” – prowadzonych przez artystkę Fatmę Hermann w centrum dialogu niemiecko-tureckiego przy ośrodku opieki społecznej dla robotników – starsze imigrantki pracowały nad relacjami autobiograficznymi, również prezentowanymi na wystawie. Dopełniały je zdjęcia, inne teksty oraz eksponaty – imigranci mieli całkowitą swobodę w ich doborze na ekspozycję. Zdołano tą drogą zgromadzić mnóstwo obiektów: dokumenty, zdjęcia prywatne, osobiste pamiętki, materiały z prac związków zawodowych i stowarzyszeń, plakaty i inne dzieła plastyczne, teksty literackie, utwory muzyczne. Wraz z opowieściami migrantów służyły one relacjonowaniu indywidualnych historii, które składały się następnie na obraz dziejów zbiorowości. Efektem doskonałej współpracy muzeum z instytucjami dzielnicy, w tym również ze środowiskiem imigranckim (przede wszystkim tureckim i kurdyjskim) była duża liczba odwiedzających; tym samym stworzony został fundament dla przyszłych projektów. Ale opisana tu kooperacja nie przebiegała bynajmniej bez zakłóceń – wyliczmy w tym miejscu ich przyczyny:

- Współpraca z podmiotami z sąsiedztwa poniekąd „rozsadziła” ramy muzeum jako instytucji: ośrodki takie nie są zazwyczaj zbyt dobrze wyposażone w meble, sprzęt gospodarczy czy pomieszczenia przeznaczone do spotkań o charakterze roboczym bądź towarzyskim i do późniejszych zebrań, w których uczestniczyliby zwiedzający wystawę. Musieliśmy zatem improwizować – przynajmniej do momentu, gdy muzeum udało się uzyskać pewne udogodnienia dla nowych wolontariuszy.

- Gdy muzeum stało się już miejscem spotkań mieszkańców dzielnicy, nie było rzeczą moralnie obojętną „pozbycie się” nowych przyjaciół. Zdarzało się bowiem, że ci którzy na wiele sposobów wspomogli muzeum w gromadzeniu obiektów wystawowych, teraz sami potrzebowali pomocy, na przykład przy wypełnianiu wniosków rentowych – oto oczywisty przykład wzajemnego wsparcia. Nawiązana



3. Filiz Taskin i Gültekin Emre podczas przeglądania materiałów na wystawę „Byliśmy pierwsi... Türkiye'den Berlin'e" („Wir waren die ersten... Türkiye' den Berlin'e")

3. Filiz Taskin and Gültekin Emre viewing objects for the exhibition "We were the first... Türkiye' den Berlin'e"



4. Vesalet Akilli i stworzona przez nią ilustrowana Biografia

4. Vesalet Akilli and the illustrated Biography she created

uprzednio współpraca z ośrodkami z sąsiedztwa okazywała się teraz nader cenna.

- Konflikty i nieporozumienia uwarunkowane kulturowo nie zostały tu szczegółowo opisane – zaznaczyć jednak trzeba, że przy ich przewyżczeniu (nie zawsze uwieńczonym powodzeniem) współpracownicy projektu przynależący do drugiej generacji imigrantów okazywali się często niezwykle pomocni w roli mediatorów.

- Odwrócenie perspektywy polegające na tym, że o migracji zarobkowej opowiedziano tu nie w imieniu społeczeństwa przyjmującego przybyszów, lecz z punktu widzenia ich samych, przyniosło jeszcze jeden efekt: niektóre historyczne aspekty zostały zademonstrowane w formie, która była zbyt osobista, bądź mogła wręcz irytować. Nie wszystko zresztą, co na temat historii imigrantów w latach 1961–1974 pokazano na wystawie, wytrzymałoby próbę historyczno-naukowej weryfikacji. Niektóre wzajemnie sprzeczne sprawy uchodziły mimo to za koherentne w oczach imigrantów. Zaakceptowanie tych niezgodności – oraz ich upublicznienie w spornej postaci bez korekt – stanowiło dla pracowników muzeum niemałe wyzwanie. Zgodnie z tezą Niny Simon, w sposób typowy w *co-creative projects* rola „instancji interpretacyjnej” przypadła podmiotom partycypującym i ich ustalenia nie mogły zostać uchylone drogą hierarchicznych nacisków instytucji muzealnej. Wszystkie materiały zostały zatem zaprezentowane w takiej formie, w jakiej je sporządzono, by potem mogły stać się przedmiotem dalszej dyskusji z publicznością.

- Niemal wszystkie prezentowane eksponaty były depozytami ze zbiorów osób prywatnych i nie mogły być przekształcone w kolekcję własną muzeum. Status muzeum jako „archiwum migracyjnej historii dzielnicy” jest tym samym nadal równie niezadowolający, jak poprzednio. Od czasu tej wystawy powszechne stało się przeświadczenie, że zdołano na niej

zgrupować wiele obiektów dotyczących dziejów imigracji – muzeum jednak zmuszone było odsyłać zainteresowanych z ich zapytaniami do prywatnych depozytariuszy.

- Zarys „nostalgii za gasterbeiterami” – wyrażony szczególnie dobitnie przez drugie pokolenie mieszkańców dzielnicy, nie był w istocie bezzasadny. Muzeum zareagowało nań kolejną ekspozycją „Byliśmy następnymi...”, na której w analogicznej formie – w postaci materiałów wizualnych i dźwiękowych – ukazano doświadczenia dorosłych już dzieci pierwszych imigrantów. Na wystawie udokumentowano również przeżycia pokolenia ich rodziców – stanowiły rodzaj tła umożliwiającego porównania.

- Wystawa „Byliśmy pierwsi...” w odbiorze pozostawała jednak odseparowana ograniczonym i stereotypowym sposobem postrzegania danej grupy ludności. Zjawisko migracji wydzielono jako historię partykularną, nie przedstawiając jej jako integralnego składnika dziejów miasta. W dzisiejszych realiach takie ujęcie tematu w Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg nie byłoby już możliwe.

Kolejnym partycypacyjnym działaniem w 2003 r. (którego nie omówię tu w szczegółach) była wystawa „Tworzenie historii” („Geschichte wird gemacht” – dosł. „Historia jest tworzona”). Poruszała zagadnienia rozwoju obszarów miejskich, historii renowacji i rewitalizacji miasta po II wojnie światowej. W przygotowaniach do ekspozycji uczestniczyło przez prawie 2 lata około 100 mieszkańców (głównie przedstawicieli rodzinnych środowisk alternatywnych). Pracom nadano postać *collaborative project* – fundamentalne decyzje merytoryczne pozostały w gestii instytucji, co wywołało rozczarowanie niektórych uczestników, gdyż założeń planu nie zakomunikowano im dostatecznie jasno. Niemniej jednak wystawa do dzisiaj pozostaje częścią stałej ekspozycji muzeum.



5. Widok wystawy „Byliśmy pierwsi...” („Wir waren die ersten...”) – pod suszarkami hełmowymi prezentowane są (w dwu językach) wywiady z dziećmi pierwszych tureckich imigrantów, które dorosły w Niemczech

5. View of the exhibition "We were the first..." – bilingual interviews with the children of the first Turkish immigrants, who grew up in Germany, presented under helmet hair-dryers

„Życie w wozach mieszkalnych w Berlinie”

Projektem, który chyba najbardziej odpowiadał w ramach systemu Niny Simon typowi *hosted project* – stanowił bowiem autonomiczną ekspozycję zorganizowaną w przestrzeniach wystawienniczych przez grupy „pozamuzealne” – była wystawa o życiu w wozach mieszkalnych. W 2008 r. moje koleżanki Ulrike Treziak i Ellen Röhner zostały zapytane przez mieszkańców wagenburgów (osiedli złożonych ze wspomnianych wozów), czy mogłyby one urządzić wystawę w muzeum. Ci młodzi ludzie zamieszkiwali w barakowozach (po części usytuowanych w cieniu Muru Berlińskiego) przywracając w ten sposób do życia – i to w samym centrum Berlina – mało wówczas jeszcze znaną formę osiedlania się, cechującą się niewielkim komfortem, lecz dającą dużo wolnej przestrzeni. Wielu ludzi uważało za osobliwe i tajemnicze życie w tych otwartych obszarach miejskich, na poły koczownicze i często na granicy legalności. Niejednokrotnie sami mieszkańcy wagenburgów z upodobaniem odgrywali rolę outsiderów – chcieli żyć po swojemu na marginesie społeczeństwa. W ich kręgu zrodził się zamysł – w samym środowisku budzący kontrowersje – zaprezentowania kultury mieszkańców wozów poprzez wystawę muzealną. Jednym z koordynatorów projektu stał się wykształcony w Paryżu etnolog Ralf Marcault, pracujący jako fotograf artystyczny i żyjący w wagenburgu „Kreuzendorf” na Kreuzbergu. Każdy z 12 istniejących

w Berlinie wagenburgów ukształtował przydzieloną sobie część wystawy. Muzeum dało im wszystkim do dyspozycji jedną kondygnację wraz z technicznym wyposażeniem. Całymi dniami prowadził tam prace międzynarodowy zespół rzemieślników i kuratorów, transportowano odpady wielkogabarytowe, pokrywano podłogę skrawkami kory drzewnej, obrabiano elementy metalowe z pomocą wiertarek i szlifierek, porozumiewając się w języku francuskim i angielskim. Początkowo zachowywałem sceptycyzm – wkrótce musiałem jednak przyznać, że rzadko kiedy współpraca przy projekcie układa się tak harmonijnie i bezproblemowo. W pełen fantazji sposób udało się mieszkańcom wagenburgów ukazać swój styl życia, historię i estetykę – skorzystali przy tym ze wszystkich możliwości technicznych muzeum. Wystawa odniosła ogromny sukces u publiczności – zwiedzający mieli potrzebę poznania tego, co dzieje się w wozach mieszkalnych. Do konfliktu jednak doszło w momencie, w którym jako dyrektor muzeum spróbowałem naruszyć zasadę autonomii działań zaangażowanych osób i zasugerowałem wprowadzenie pewnego elementu dopełniającego strukturę ekspozycji. Chodziło mianowicie o prośbę skierowaną do kuratorów zewnętrznych, by na dużej mapie Berlina oznaczyli lokalizację 12 wagenburgów – mapa miała znaleźć się przy wejściu na wystawę by ułatwić orientację widzom. Pomysł ten spotkał się z gwałtowną odmową, gdyż mieszkańcy wozów nie mieli ochoty wyjawiać swych rzeczywistych miejsc zamieszkania – nie

chcieli rzecz jasna, by ciekawscy ich tam nachodzili. Jednak później mapa pojawiła się w zmienionej formie: pocięta i zestawiona na nowo tak, że nie sposób było rozpoznać w niej ani Berlina, ani lokalizacji obiektów. Plan miasta stał się tu rodzajem sztyfry symulującego źródło informacji – mapa, która nie umożliwia rozpoznania terenu, stała się pretekstem do dyskusji o samym pojęciu orientacji w przestrzeni.

„Połączenia lokalne”

Na koniec chciałbym przedstawić aktualny projekt Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg „Połączenia lokalne”. Jest to historia miasta jako historia migracji – stanowi część stałej kolekcji muzeum, w której dzieje migracji nie są już odizolowane od historii innych dzielnic. Odpowiada ona typowi *contributory project*, w którym osobiste opinie uczestników, ich relacje i dostarczone obiekty włączane są – pod kontrolą muzeum – w proces tworzenia ekspozycji; uczestnicy rzeczywiście zapewniają „wkład”, ale nie współdecydują o jego zastosowaniu i sposobie prezentacji. „Połączenia lokalne” noszą także rysy *collaborative project*, ponieważ prace nad wystawą przebiegały przy współudziale zespołu doradczego, którego członkowie spotykali się regularnie. W jego skład wchodziła grupa ludzi, którzy partycypowali w poprzednich projektach jako uczestnicy zewnętrzni lub zostali do tego gremium zaproszeni. Ostateczne decyzje podejmowały obie kuratorki wystawy: Frauke Miera i Lorraine Bluche. Poza atrybucjami narodowymi i etnicznymi interesowało je pytanie, jak procesy migracyjne zmieniły społeczeństwo i co stanowi istotę wspólnego „my”. Wystawa pokazała te miejsca, w których skrytykowała się historia migracji oraz te, w których szczególnie przejawiały się przemiany społeczne – „migracyjne miejsca pamięci”.

Wystawa skupia się zatem na obecnych i dawnych interakcjach między ludźmi z różnych środowisk, w tym także z mieszkańcami rodzimymi. Kluczowe są tu relacje współpracy, współistnienia i konfliktu między różnorodnymi podmiotami w rozmaitych dziedzinach życia. Kwestia integracji rozumiana jest jako efekt interakcji pomiędzy różnego rodzaju podmiotami społecznymi, nie zaś jako jednostronna adaptacja nowych przybyszów (bądź ludzi z przeszłością

imigracyjną) i ich potomstwa w ramach „społeczeństwa większości” ujmowanego jako twór względnie statyczny. Stąd pytania: Co różne jednostki i grupy wnoszą do ukształtowania wspólnej egzystencji? Gdzie rodzą się konflikty? W jaki sposób są one postrzegane, rozwiązywane bądź tolerowane? Kiedy i jak dochodzi do eskalacji konfliktu? Jak funkcjonują strategie ich łagodzenia? W jakich warunkach sąsiedztwo prowadzi do współpracy, kiedy zaś sprowadza się do wzajemnego ignorowania? Gdzie powstaje coś nowego? Gdzie to, co dawne, zostaje na nowo odkryte, zakonserwowane, zmodyfikowane lub porzucone? Pewna liczba odpowiedzi na te pytania znalazła się na wystawie wśród opowieści 43 mieszkańców wszystkich generacji, z których część miała przeszłość imigracyjną. Uczestnicy opowiadają o miejscach w dzielnicy, z którymi czują więź szczególnego rodzaju.

Przypadek udanej partycypacji?

Na czym polega udana partycypacja? Czy zawsze udział tzw. laików oznacza poszerzenie i krzewienie wiedzy? Czy towarzyszy temu „deprofesjonalizacja” muzeum? Jaki zakres swobody w podejmowaniu decyzji i ich realizacji muzeum będzie mogło (i chciało) w sensowny sposób przekazać innym? Jaką nową postać ma przyjąć muzeum wskutek tych przemian? Z tymi pytaniami wiąże się kwestia motywów podjęcia współpracy instytucji muzealnej z innymi podmiotami. Taki charakter prac Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg jako muzeum inkluzywnego i otwartego na otoczenie ma swe źródło w różnorodnych założeniach. Należy do nich między innymi pragnienie społecznej i kulturowej integracji mieszkańców dzielnicy, ale także chęć dotarcia do nowych grup zwiedzających. W pracach muzeum nieodzowna jest staranna i głęboka refleksja nad własnymi metodami, ciągłe stawianie sobie pytań o cel i sens działań. W świetle doświadczeń praktycznych berlińskiej instytucji można dostrzec dodatkowe aspekty: wspominałem już choćby o tym, że szanse otrzymania środków publicznych wzrastają, gdy muzeum działa poprzez projekty partycypacyjne (dodać tu należy również – nie wymagające nakładu finansowego, korzystające natomiast z wiedzy wolontariuszy).



6. Wystawa „Życie w wozach mieszkalnych w Berlinie” („Wagenburg-Leben in Berlin”)

6. Exhibition “Life in residential cars in Berlin”



7. Na wystawie „Życie w wozach mieszkalnych w Berlinie” („Wagenburg-Leben in Berlin”)

7. In the exhibition “Life in residential cars in Berlin”



8. Na wystawie „Połączenia lokalne” („Ortsgespräche”)

8. In the exhibition “Local calls”



9. Audio-spacery po planie miasta z iPodem

9. Audio-trips around the city map with an iPod

(Fot. 1, 6-9 – E. Röhner; 3, 4 – FHXB Museum; 5 – I. Scheel)

Podczas niedawnej konferencji w Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg teoretyczka muzeologii Nora Sternfeld⁶ stwierdziła, że wprowadzanie projektów

partycypacyjnych może mieć ponadto swe źródło w pragnieniu utrzymania hegemonicznej roli muzeum w zmieniającym się kulturowym krajobrazie miasta.

Streszczenie: W niniejszym artykule omówiono możliwości partycypacyjnej pracy muzealnej oraz ryzyko z nią związane. Za przykład posłużyło Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg w Berlinie. Autor próbuje odpowiedzieć na pytania: Jakie konsekwencje wywołuje sytuacja, w której dyrekcja muzeum i kuratorzy całkowicie bądź częściowo cedują swe uprawnienia decyzyjne na rzecz grup odbiorców, do których chcą dotrzeć? Czy oznacza to dewaluację fachowych ekspertyz, jeśli o treści i kształcie wystaw decyduje (przynajmniej częściowo) wola publiczności? Czy muzeum jako instytucja finansowana (zazwyczaj) ze środków publicznych może poprzez praktykę partycypacji i inkluzji uzyskać większą akceptację i tym samym zwiększyć stopień

swej legitymizacji? Powyższe kwestie zostały omówione w odniesieniu do modeli opracowanych i wypróbowanych w praktyce przez kalifornijską teoretyczkę Ninę Simon. Zidentyfikowała ona cztery różne typy partycypacyjnej pracy muzealnej, które różnią się od siebie stopniem rezygnacji instancji decyzyjnej z interpretacyjnej suwerenności. Modele te zostały przetestowane w ostatnich latach – metodą „prób i błędów” – w ramach działalności Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg. Jest przy tym rzeczą istotną, by pracownicy muzeum z wyprzedzeniem wspólnie ustalali, jakiego rodzaju cele wiążą oni z daną formą partycypacji oraz w jaki sposób proces uczestnictwa w niej będą chcieli kontrolować.

Słowa kluczowe: uczestnictwo (partycypacja), inkluzja, suwerenność interpretacyjna, publiczność, grupy docelowe.

Przypisy

- ¹ N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz/California 2010, praca opublikowana w internecie na stronie <http://www.participatorymuseum.org> [dostęp: 12.01.2017].
- ² Podziękowania za sugestie, wskazówki oraz niektóre sformułowania zechcą przyjąć Frauke Miera i Lorraine Bluche. Por. M. Düspohl, F. Miera, L. Bluche, *Partizipation im Berliner Kreuzberg Museum. Erfahrungen und Perspektiven*, w: S. Gesser, M. Handschin, A. Janelli, S. Lichtensteiger (Hrsg.), *Das Partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012, s. 156 i n.
- ³ W ostatnich latach taka forma tworzenia kolekcji wyraźnie zyskała na znaczeniu. Por. L. Meijer-van Mensch, E. Tietmeyer, *Participative Strategies in Collecting the Present*, „Berliner Blätter”, Heft 63/2013.
- ⁴ Na temat dotychczasowych wystaw Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg zob. <http://www.fhxb-museum.de/index.php?id=13>
- ⁵ Zob. H. Hoffmann, *Kultur für alle – Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main 1981.
- ⁶ Por. <http://aalto-fi.academia.edu/NoraSternfeld> [dostęp: 12.01.2017].

Tłumaczenie z jęz. niemieckiego Tomasz Kowalewski

Martin Düspohl

Członek zespołu kuratorskiego wystawy „Berlin und die Welt” („Berlin i świat”) prezentowanej w Forum Humboldta; studiował pedagogikę i socjologię na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie (Freie Universität Berlin); (1983–1986) organizator programu Miejskiego Centrum Kultury Ballhaus Naunynstraße; (1987–1990) dyrektor zarządzający Stattreisen Berlin e.V. – organizacji prowadzącej wyjazdy studyjne do Berlina; (1990 do pocz. 2017) dyrektor Friedrichshain-Kreuzberg Museum w Berlinie; w ramach działalności muzealnej zajmuje się głównie problematyką rozwoju miasta i społeczną historią Berlina, historią migracji oraz edukacją muzealną osób dorosłych; brał udział w powstaniu licznych publikacji na temat tych zagadnień.

Word count: 4 095; **Tables:** -; **Figures:** 9; **References:** 6

Received: 01.2017; **Reviewed:** 02.2017; **Accepted:** 02.2017; **Published:** 04.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0009.8345

Copyright ©: 2017 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: Düspohl M.; MUZEALNA PRACA PARTYCYPACYJNA W BERLIŃSKIM MUZEUM DZIELNICY FRIEDRICHSHAIN-KREUZBERG. Muz., 2017(58): 38-46

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

LATO UMARŁYCH SNÓW – ROK 1945 NA ZIEMI PRUDNICKIEJ W ŚWIADOMOŚCI JEJ MIESZKAŃCÓW. DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA MUZEUM ZIEMI PRUDNICKIEJ

SUMMER OF DEAD DREAMS
– 1945 PRUDNIK COUNTY IN THE AWARENESS
OF ITS INHABITANTS. THE EDUCATIONAL
ACTIVITY OF THE PRUDNIK COUNTY MUSEUM

Wojciech Dominiak

Muzeum Ziemi Prudnickiej

Abstract: Some years have already passed since the book *Summer of dead dreams* by Harry Thürk (2015) was published. Some inhabitants of Prudnik County have treated the German perception as presented in its pages and interwoven in the historicists' motifs, as a non-fiction and as a reliable source. This is why it has become essential to take some steps to present this multithreaded post-war event more honestly.

One of the museums' functions is their multi-dimensional educational activity, achieved through exhibitions and publications. Consequently, the Prudnik County Museum in Prudnik town has undertaken the task of showing the chequered history of this region from 1945 to 1947 by:

a) preparing and elaborating a permanent exhibition entitled "Seen through a net curtain. The multiculturalism of Upper Silesia based on Prudnik County";

b) publishing a book of the same title which brings closer the intangible heritage of Prudnik county, seen in its traditions and folk rituals of various social and cultural groups which together form its current “ethnos”;

c) publishing a collection of eyewitness accounts by people who remember the years 1945–1947.

The issue of changing borders and resettlements still evokes emotions for both Polish and German communities.

Keywords: Silesia, Prudnik County 1945–1947, multiculturalism, *Summer of dead dreams* by Harry Thürk, expulsion, objectivity.

Pięknym językiem i wzruszającymi słowami¹ Nicolai Henelii ab Hennenfeld – znany śląski uczonec – opisywał na początku XVII w. Prudnik, *nota bene* miasto, w którym się urodził i spędził pierwsze lata swojego dzieciństwa i młodości². To współcześnie niewielkie miasto, położone na Górnym Śląsku, na południu województwa opolskiego, odgrywało w dziejach Górnego Śląska dość spore znaczenie, zarówno pod względem jego możliwości produkcyjnych, a konkretnie – prężnie działającej już od 1493 r.³ organizacji cechowej, jak również pod względem liczby mieszkańców. Miasto, w którym 3 źródła kultur i wyznań tworzyły jego przestrzeń społeczno-historyczną⁴.

Dla lepszej orientacji w problematyce niniejszego artykułu warto krótko przedstawić dzieje Prudnika i Ziemi Prudnickiej wpisane w trudną historię Śląska. Obszar geograficzny Ziemi Prudnickiej był definiowany w zależności od okresu historycznego i przybierał różne formy oraz znaczenia pojęciowe. I tak oto w średniowieczu, od 1337 r., co wynika z dokumentu króla czeskiego Jana Luksemburskiego, pod pojęciem „Ziemia Prudnicka” rozumiemy *districtum, terram et civitatem*⁵, czyli miasto z przylegającym dystryktem. O jakie obszary dokładnie chodzi? Z pewnością dystrykt obejmował Lubrzą, Chocim (Kotzem) oraz inne wsie zlokalizowane wokół miasta. Do Ziemi Prudnickiej nie należała jeszcze Biała, będąca we władaniu książąt opolskich. Dopiero po przejściu Prudnika wraz z dystryktem przez książąt opolskich rozszerzono obszar Ziemi Prudnickiej o Białą i Głogówek. W czasach nowożytnych, w monarchii habsburskiej (od XVI w.) aż do czasów pruskich, a później niemieckich, Ziemia Prudnicka pozostawała w kształcie późnośredniowiecznym. Dopiero reforma administracyjna w państwie pruskim i utworzenie Rejencji opolskiej poskutkowało wytyczeniem granic powiatów, co spowodowało powiększenie terytorium dawnej Ziemi Prudnickiej o obszary dzisiejszej Ziemi Krapkowickiej. Tak też definiowana jest współcześnie – jako obszar geograficzno-historyczny – zawsze w granicach *Kreis Neustadt O/S*. Współcześnie, geograficzne definiowanie Ziemi Prudnickiej sprowadza się do obszaru pokrywającego się z granicami Gminy Prudnik i w takim kształcie terytorialnym funkcjonuje. Przedstawiając zaś rys historyczny Ziemi Prudnickiej będę w dużej mierze koncentrował się na Prudniku, jako mieście stanowiącym jej epicentrum.

Prudnik został założony w latach 1255–1279 na tzw. surowym korzeniu, czyli od podstaw, w wyniku działalności czeskiego szlachcica Woka z Rosenberga⁶, wnet po podpisaniu porozumienia pokojowego kończącego wojnę między księciem opolskim Władysławem I (1246–1281) a biskupem ołomuńskim Brunonem⁷. Następnie pozostał w posiadaniu

Although, Polish and German tragedy of the civilian population had different origins, the tragedy itself was the same: extermination, forcing people to abandon their homes, going into the unknown, exile, illnesses and death are the common denominators of those sad events at the end of WWII. The museum’s role is to familiarise the public with a very frequently difficult and tragic history which would be free of stereotypes and subjectivity.

Rosenbergów, by po 1314 r. przejść w ręce prywatne panów z Szybowic⁸. Bardzo ważną cezurę stanowi rok 1337. Wtedy król czeski Jan Luksemburski wyjął miasto z prowincji opawskiej i przekazał je we władanie Piastom opolskim, którzy już wcześniej, od 1327 r., weszli w zależność lenną z Koroną Czeską⁹. Stan taki utrzymał się aż do śmierci księcia Jana II Dobrego (†1532), ostatniego Piasta opolskiego, a następnie – na mocy wcześniejszych układów i porozumień – księstwo opolskie, a w tym i Ziemia Prudnicka przypadły władcom Brandenburgii (do 1543), później arcykatolickim Habsburgom. Panowanie Habsburgów naznaczone było w historii wojną trzydziestoletnią – konfliktem natury religijnej (*cuius regio, eius religio*). Nim zakończyły się jej działania (1618–1648), księstwo opolskie i raciborskie, a w tym Prudnik, weszły na ponad 20 lat jako lenno we władanie Korony Polskiej (1644–1666). Jak mocno dała się we znaki prudniczanom niedawna wojna, niech świadczy fakt, że zaraz po przejściu pod Koronę Polską prosili Jana Kazimierza, aby ten zezwolił na obsadzenie urzędów zarówno protestantami, jak i katolikami, dla doprowadzenia miasta do poprzedniego dobrobytu, co było z pewnością ewenementem koegzystencji dwóch wyznań, jeszcze do niedawna wzajemnie się zwalczających. Po potopie szwedzkim (1655–1660) miasto aż do 1945 r. nie było związane już z Polską. Cesarz Leopold przyłączył księstwa opolskie i raciborskie do Austrii. Prudnik odtąd wkraczał powtórnie w austriacki etap swoich dziejów, który trwał od 1666 do 1741 roku. Wojna trzydziestoletnia i jej następstwa, głównie polityka austriacka, przyczyniły się do zwiększenia liczby mieszczan, będących wyznawcami katolicyzmu – w 1677 r. było ich 2007 osób, zaś protestantów zaledwie 522 osoby¹⁰. W czasach Habsburgów Prudnik zaliczany był do największych miast Górnego Śląska, obok Opola czy Raciborza. W wyniku tzw. wojen śląskich (1740–1763) miasto znalazło się w granicach państwa pruskiego (a później niemieckiego) i ten stan utrzymał aż do zakończenia II wojny światowej.

W połowie XIX w. napytęła do Prudnika z pobliskiej Białej i Osobłogi ludność wyznania mojżeszowego. W Prudniku zasymilowała się dość szybko. Mimo małej liczebności (nie wiele ponad sto osób) stworzyła – zrzeszając warsztaty rzemieślnicze – fabrykę tekstylną „S. Fränkel”, znaną w całej Europie, produkującą tekstylnie dobra luksusowe i użytkowe. Przedstawiciele rodziny fabrykanckiej na przestrzeni niespełna 100 lat zbudowali wielki kapitał, dawali zatrudnienie mieszkańcom Prudnika, a także odznaczyli się działalnością charytatywną i filantropijną, będąc fundatorami wielu instytucji pożytku publicznego. Wielkim dramatem dla rodziny była nacjonalizacja fabryki w latach 30. XX wieku¹¹.

Po II wojnie światowej doszło do przesiedlenia na Śląsk ludności polskiej zamieszkującej obszar wschodnich rubieży II RP. Pierwsze transporty przybyły na Ziemię Prudnicką już w czerwcu 1945 r., głównie z rejonów Tarnopola, Stanisławowa i Lwowa. Latem 1945 r. w Prudniku zderzyły się żywioły: rdzenny niemiecki, napływowy polski i rosyjski. Doszło do dramatycznych wydarzeń, powstało getto dla ludności niemieckiej. Niemcy zostali zmuszeni do opuszczenia swoich domostw. Polacy – przybywający na obce ziemie – pozbawieni majątków i odcięci od swoich korzeni, musieli budować nową rzeczywistość. Jedni i drudzy byli jednak przekonani, że po kilku latach powrócą na ziemie, które teraz musieli opuścić¹².

Lato umarłych snów – pod takim tytułem ukazała się w 2015 r., przełożona na język polski, powieść Harry’ego Thürka traktująca o wydarzeniach roku 1945, rozgrywających się w przestrzeni miejskiej powojennego Prudnika, widzianych z perspektywy optyki niemieckiej, która różni się zasadniczo od podejmowanych prób zarysowania losów ludności kresowej. Wsiedlenia, getto, przymusowe prace, choroby, wycieńczenie i w końcu podróz w nieznane, której przystankiem były Łambinowice (niem. Lamsdorf), w których na terenie byłego obozu pojeńckiego funkcjonował, zarządzany przez polską administrację, obóz koncentracyjny dla ludności niemieckiej, gdzie na przestrzeni jednego roku (1945–1946) zginęło prawie 1500 cywili niemieckich – to tylko niektóre z akcentów powieści znanego niemieckiego pisarza. Publikacja ta wywołała falę krytyki, jak również pokazała, że demony czasu silnie jeszcze i dziś, pomimo upływu ponad 70 lat od zakończenia II wojny światowej, oddziałują na ludzi, mieszkańców Ziemi Prudnickiej. Niestety publikacja była też odbierana jako literatura faktu, a taką z pewnością nie jest.

Niniejszy artykuł nie pretenduje do miana studium socjologicznego bądź literaturoznawczego. Jego celem jest pokazanie działań edukacyjnych, realizowanych przez Muzeum Ziemi Prudnickiej, które przede wszystkim mają na celu odmitologizowanie kreacji *Lata umarłych snów* roku 1945 przez ukazanie pełnej optyki trudnych lat powojennych. Zmiana świadomości społecznej w dłuższej perspektywie czasowej, jakkolwiek nie jest łatwa i jest procesem trwającym, to jednak powinna wpłynąć na większe zrozumienie odmienności kulturowej i służyć działaniom integracyjnym.

Stan badań do dziejów Prudnika jest naprawdę znikomy. Jedyne monografie miasta ukazały się w XIX i w pocz. XX wieku¹³. Pozostałe opracowania posiadają charakter rozproszony, zarówno w wydawnictwach naukowych, jak i regionalnych¹⁴. Ostatnio bardzo aktywnie na tym polu działa Muzeum Ziemi Prudnickiej, którego staraniem wydano trzy publikacje¹⁵. W dalszym ciągu doskwiera jednak brak rzetelnych opracowań okresu powojennego, które rozprawiłyby się w sposób naukowy z demonami przeszłości lat 1945–1947¹⁶. Nie dziwi zatem, że powieść Harry’ego Thürka *Lato umarłych snów*¹⁷ w jej pierwszym polskim przekładzie, choć opowiadana z perspektywy kilkudziesięciu lat po tych wydarzeniach, budzi jeszcze do dzisiaj skrajne emocje i postawy. Dość wyraźnie w lokalnej przestrzeni społecznej zaznacza swoją obecność syndrom kataru i ofiary, poczucie sprawiedliwości dziejowej rozumianej w taki sposób, że krzywda Niemców, jaka dokonana się po II wojnie światowej była zasłużona, gdyż była konsekwencją poczynań sprzed i podczas

lat wojennych. Funkcjonuje przeświadczenie, że wypędzenie (wykorzenie) w wymiarze krzywdy ludzkiej dotknęło tylko Polaków, ludność zamieszkującą Kresy Wschodnie. A przecież wspólnym mianownikiem tych tragicznych procesów była krzywda ludności cywilnej, zarówno polskiej jak i niemieckiej (oraz innych stron – ofiar konfliktu globalnego), była śmierć najbliższych: mężów, ojców, braci jak również konieczność opuszczenia swoich domów i małych Ojczyzn, niezależnie z jakiej optyki – polskiej czy niemieckiej – byśmy na ten problem patrzyli. Spojrzenie behawioralne i antropocentryczne w wymiarze równoważnych krzywd ludzkich wyznacza główną oś narracji historycznej i przestrzeń dla dialogu międzykulturowego, których nie da się osiągnąć bez zrozumienia kontekstu społeczno-politycznego i bezstronnego, w miarę obiektywnego (poprzez optykę polską i niemiecką) spojrzenia na wydarzenia lat 1945–1947.

Mając na względzie powyższe założenia, implikowane niełatwą historią, a także jej następstwami po zakończeniu II wojny światowej (tu w głównej mierze aspektami narodowościowymi i kulturowymi związanymi z przesiedleniami ludności polskiej i niemieckiej¹⁸) Muzeum Ziemi Prudnickiej podjęło działanie edukacyjne, zmierzające do naświetlenia mieszkańcom Ziemi Prudnickiej odmienności kulturowej i jej genezy, a także stanowiące pewnego rodzaju kontrapunkt do opisywanej w formie fabuły, z wątkami historyzującymi, powojennej rzeczywistości Prudnika widzianej oczyma Harry’ego Thürka. Działania edukacyjne muzeum realizowało poprzez:

a) Przygotowanie i opracowanie ekspozycji stałej, dofinansowanej ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pt. „Spojrzenie przez gardinkę. Wielokulturowość Górnego Śląska na przykładzie Ziemi Prudnickiej”. Ekspozycja ta w sposób nowatorski podchodzi do zagadnienia wielokulturowości, ukazując „śląskość” poprzez życie codzienne autochtonów, jakie wiodli w domostwach, w izbach oraz pokazuje jak śląskie domy zmieniły się pod wpływem ludności przybyłej z Kresów Południowo-Wschodnich;

b) Publikację książki pod tym samym tytułem, która przybliży niematerialne dziedzictwo mieszkańców Ziemi Prudnickiej przejawiające się w ich zwyczajach i obrzędach ludowych. Publikacja tworzy ponadto bardzo potrzebne dopełnienie opisanej wyżej ekspozycji stałej, jako kontynuacja przyjętej linii narracji historycznej; wydawnictwo otrzymało wsparcie finansowe Narodowego Instytutu Dziedzictwa w ramach Europejskich Dni Dziedzictwa;

c) Publikację książki będącej zbiorem relacji świadków czasu – osób pamiętających lata 1945–1947, stosunki polsko-niemieckie, jakie wynikały z zetknięcia się tych dwóch pierwiastków kulturowych na Ziemi Prudnickiej, widzianych z perspektywy ludności autochtonicznej (optyka śląska – niemiecka i optyka śląska – polska) oraz ludności napływowej, zarówno kresowej jak i osób przesiedlonych z centralnej i południowej Polski.

Ekspozycja stała pt. „Spojrzenie przez gardinkę. Wielokulturowość Górnego Śląska na przykładzie Ziemi Prudnickiej”

Wystawa stała, otwarta we wrześniu 2016 r. podczas wojewódzkiej inauguracji Europejskich Dni Dziedzictwa, zrealizowana została w aspekcie spojrzenia na wielokulturowość

Ziemi Prudnickiej z perspektywy zmian społecznych i ich następstw, które rozpoczęły się w 1945 roku. Zaprezentowano na niej przedmioty związane z wyposażeniem śląskiej kuchni, sprzęty z gospodarstw domowych z lat 30., 40., i 50. XX w. oraz stroje śląskie z końca XIX i z 1. poł. XX wieku. Ekspozycja jest tłem do rozprawiania na temat wielokulturowości tych ziem, kreując tym samym dalszą narrację. Wystawę uzupełniają multimedia, które w sposób przystępny przedstawiają m.in. tradycje i obrzędy na Ziemi Prudnickiej, wywodzące się z trzech kultur: rdzennej śląskiej, kresowej i krakowskiej.

Jak rozumiana jest zatem owa wielokulturowość? Jak ją definiować? Co stanowi jej genezę? Zagadnienie to zostało już omówione w literaturze w innym miejscu¹⁹. Na potrzeby artykułu proponuję przyjąć definicję wielokulturowości postrzeganej jako konsekwencja zmian społeczno-politycznych na Śląsku, zaakcentowanej poprzez koegzystencję na obszarze Ziemi Prudnickiej pierwiastków czeskich, niemieckich i polskich, jak i 3 wyznań: katolicyzmu, protestantyzmu oraz judaizmu. Trafnie zarysował te zagadnienia abp Alfons Nossol we wstępie do publikacji wydanej staraniem Muzeum Ziemi Prudnickiej²⁰.

Celem wystawy jest stworzenie miejsca umożliwiającego bliższe poznanie i zrozumienie wielokulturowości Śląska. Zmiany społeczne, a tym samym kulturowe, jakie nastąpiły w wyniku zakończenia II wojny światowej, były w dużej mierze spowodowane wymianą w latach 1945–1947 ludności zamieszkującej Śląsk. Fenomen tego obszaru i zjawiska jest widoczny do dzisiaj, choć w wymiarze przemian społeczno-kulturowych Śląska bardziej dają się zauważyć reminiscencje zakończenia II wojny światowej widziane dychotomicznie: Polak – Ślązak, przy czym pojęcie „Ślązak” jest (niestety) do dzisiaj postrzegane dość stereotypowo, jako osoba balansująca między polskością a niemieckością. Takie uproszczenie zniekształca obraz omawianego obszaru i utrudnia zrozumienie „wielokulturowości”, która nie zanikła, ale wraz z rokiem 1945 nabrała odmiennego i do dziś aktualnego oblicza. Obecnie mieszkańcy Śląska to nie tylko Ślązacy-autochtoni, to również Kresowiaci, osadnicy z Małopolski i innych terenów centralnej Polski. To także ludność pochodzenia morawskiego i czeskiego. Poznanie obecnej różnorodności Śląska można rozpatrywać w węższym, modelowym zakresie, tj. właśnie na przykładzie Ziemi Prudnickiej.

W latach 1945–1947 na zachodzie Ziemi Prudnickiej zaczęli osiedlać się Kresowiaci. W głównej mierze przybyli z województwa tarnopolskiego, w przeważającym stopniu z powiatu trembowelskiego (374 rodziny, w tym 278 rodzin z miejscowości Podhajczyki)²¹. Zamieszkali w gminie Prudnik i Lubrza, w mniejszym stopniu w gminie Głogówek i Biała. Z województwa krakowskiego osiedliły się przede wszystkim rodziny z powiatu myślenickiego, głównie z Naprawy, Sułkowic i Myślenic w liczbie 313 rodzin²². Wschodnie tereny powiatu prudnickiego (Gmina Głogówek i Biała) nie zostały dotknięte w sposób tak znaczący zmianami w strukturze ludności. Na tych terenach pozostali autochtoni, posługujący się do dziś gwarą śląską²³. Interesujące jest to, że wszystkie grupy ludnościowe tworzące tę zróżnicowaną mozaikę, uznawane są współcześnie za polskie. Należy jednak zaznaczyć, że w przypadku wielu śląskich autochtonów poczucie i określenie przynależności państwowej jest pojęciem złożonym.

Nowo otwarta wystawa nie ma też na celu szczegółowej analizy faktów historycznych, lecz ukazanie wielokulturowości Ziemi Prudnickiej w sposób antropocentryczny. Centrum ekspozycji stanowią wspomnienia i obyczaje, bo ten багаż niematerialny towarzyszy każdemu, niezależnie czy autochtonowi czy osobie przybyłej na tereny Śląska. Kresowiak opuszczający swój dom mógł zabrać niewiele – ograniczoną liczbę inwentarza żywego, najpotrzebniejsze przedmioty i drobne pamiątki rodzinne. Osoby z województwa krakowskiego osiedlały się na Śląsku w poszukiwaniu lepszych warunków życia. Wyjeżdżały z przeludnionych wsi i pozostawiały dobra materialne domownikom. Tradycja i obyczaje stają się zatem wyraźnym i jednocześnie niematerialnym dziedzictwem charakteryzującym człowieka. Dziedzictwo to niesie treści, dzięki którym można dostrzec nie tylko różnorodność, ale ujrzyć pewne ewolucyjne zmiany zachodzące w krajobrazie Śląska, który do swojej wielokulturowej historii wprowadził kolejny pierwiastek – „kresowy”. Siedemdziesiąt lat współistnienia zwyczajów i tradycji z różnych kręgów kulturowych rodzi pytanie – co dziś znaczy „śląskie” i czy coś może stać się „śląskie”? W publikacji Teresy Smolińskiej pt. *Tradycje zwyczaje i obrzędy śląskie*²⁴, w jednym z rozdziałów wymieniane są bożonarodzeniowe dania, takie jak moczka, makówka (od wieków goszczące na śląskich stołach) oraz kutia (przed wojną nieznaną na Śląsku, przybyła na te tereny wraz z ludnością kresową). Autorka traktuje je jako śląskie, ale już właśnie w ujęciu



1. Lauba

1. Stoop



2. Bifej

2. Buffet

współczesnym, co pokazuje dynamikę przemian w kulturze i obyczajowości²⁵. Fenomen zagadnienia przesiedleń ludności na Ziemi Prudnickiej ma jeszcze jeden, bardzo ważny z punktu widzenia kulturowego, aspekt. Ludność niemiecka nie została wysiedlona ze swoich domostw od razu. Na terenie wsi położonych wokół Prudnika Kresowiaci i Niemcy zamieszkiwali często wspólne gospodarstwa. Taki stan trwał w latach 1945–1946. Rodziły się relacje ludzi wspólnie pokrzywdzonych przez los, które niekiedy owocowały przyjaźnią i utrzymywaniem wzajemnych kontaktów po wojnie²⁶.

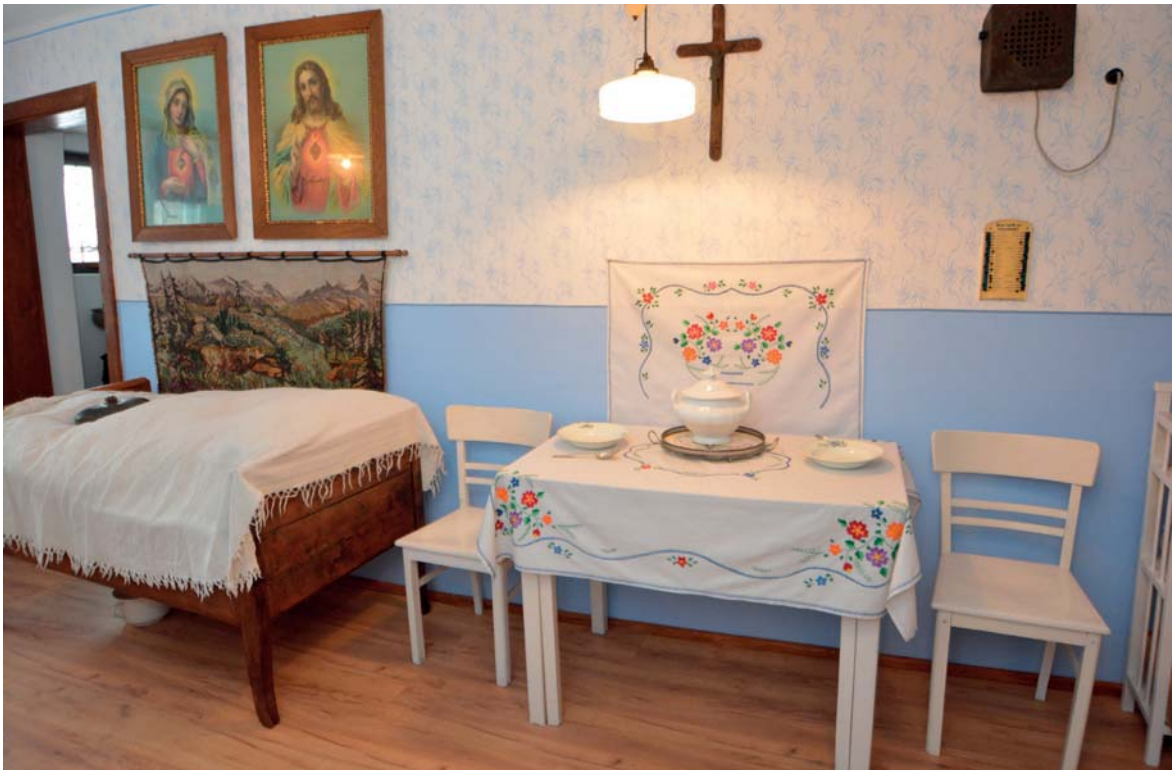
Wystawa etnograficzna, traktująca w sposób łączny poszczególne grupy ludnościowe wraz z ich bogactwem kulturowym ma ukazywać wielokulturowość Górnego Śląska w sposób nowoczesny, adekwatny do współczesnych trendów muzealnych i interdyscyplinarnie prowadzonych badań naukowych. Jej motywem przewodnim, łączącym płaszczyznę dziejową (historyczną i polityczną) z kulturową staje się dom jako punkt wspólnej czasoprzestrzeni. Dom był punktem stycznym dotychczasowych mieszkańców Ziemi Prudnickiej – Niemców i ludności napływowej, dla której ten sam dom był źródłem początku, ale też i końca pewnego etapu życia²⁷.

Omawiana wystawa ma za zadanie pokazać śląskie dziedzictwo kulturowe wzbogacone przez ludność napływową. Ze względu na ograniczoną powierzchnię wystawienniczą skupiono się na aranżacji zasadniczych elementów śląskiego domu: wejścia (*lauby*, *ganku*), kuchni, spiżarni (*kamerlika*, *komirczynki*) oraz pomieszczenia/izby prezentującej stroje i narzędzia związane z praniem, magłowaniem i prasowaniem. Fundamentalne znaczenie odgrywają tu multimedia,

które w przeciwieństwie do przedmiotów, pozwalają na efektywniejsze przekazywanie myśli, faktów i wspomnień.

Lauba / ganek

Ekspozycja etnograficzna poprzedzona jest odrębną tematycznie wystawą stałą o tematyce sportowej. Konieczne było zatem wyraźne rozgraniczenie tych dwóch przestrzeni. Symbolem przejścia z poświęconej Stanisławowi Szoździe wystawy sportowej do kolejnych pomieszczeń i elementem wprowadzającym w tematykę etnograficzną jest *lauba* – charakterystyczny dla Śląska element architektury wiejskiej. *Lauba* (...) to drewniana przybudówka, ochraniająca drzwi wejściowe budynku, która dotarła do nas, wraz z nazwą własną pod koniec XIX w. (...) Szybko stała się modna i popularna. Praktycznie przy każdym domu mieszkalnym, jak wspominają starzy mieszkańcy, pojawiła się mniej lub bardziej ozdobna jej forma. Było ich tysiące (...) Na Śląsku Opolskim na terenach zamieszkałych przez ludność rdzennie śląską – występuje nazwa *lauba*. Ludność napływowa używa nazwy *ganek*²⁸. Ta drobna, ażurowa budowla w sposób harmonijny łącząca świat zewnętrzny z zamkniętą sferą prywatną, odgrywała niebagatelną rolę. W *laubie* odpoczywano, rozmawiano z niezapowiedzianymi gośćmi, wietrzono pościel, rozwieszano pranie oraz suszono zioła i grzyby. Niestety kruchość drewna, zmieniająca się moda i nowe techniki budowlane sprawiają, że dziś wejścia śląskich domów osłaniane są murowanymi gankami czy przeszklonymi werandami. *Lauby* przestały być powszechne, za



3. Garnitura

3. Wall hanging

to nieodzowna staje się potrzeba ochrony tego detalu śląskiego krajobrazu.

Kuchnia

Najważniejszym pomieszczeniem w każdym domu była kuchnia²⁹. Trudno znaleźć lepsze tło do rozprawiania na temat śląskich kulinariów, czy rozważań związanych z tradycjami i zwyczajami. To w niej spędzano najwięcej czasu, przygotowywano posiłki, jadano, a nawet myto się i spano. Sercem kuchni był piec, najczęściej z białych kafli. Służył nie tylko do gotowania i ogrzewania, ale przez wydzielenie ciepła dawał magiczną moc poczucia bezpieczeństwa i wzajemnego zaufania. Kuchnia poprzez zapachy, smaki, widok gospodyni przygotowującej posiłki najsilniej oddziaływała na domowników tworząc niezatracalne wspomnienia związane z rodziną i dzieciństwem. Zawsze była pomieszczeniem najobficiej wyposażonym. Obowiązkowy był *bifej* (kredens), stół z szufladami, krzesła i ława. Praktyczną dekoracją była *garnitura* – makatka z haftowanym lub drukowanym ozdobnym motywem oraz wypisaną sentencją. Dobra gospodyni miała do dyspozycji dziesiątki narzędzi kuchennych, szklane pojemniki, *bunclotki* (kamionkowe naczynia), młynki, żeliwne garnki i wiele innych drobiazgów. W kuchni kobiety nie pracowały w odświętnym stroju. Chodziły w charakterystycznym i prostym ubiorze. Śląskie gospodynie rozróżniały odzież na: *strój* (bogato zdobiony, zakładany na wyjątkowe okazje) oraz *ubiór* (prosty z niedrogich materiałów, w którym wykonywano codzienne

obowiązki). Tworząc koncepcję aranżacji śląskiej kuchni zrekonstruowano jej wnętrze i ubiór śląskiej gospodyni, zrezygnowano z gablot i innych elementów wystawienniczych. Mogłyby one zaburzyć odbiór ekspozycji, wywierając wrażenie niedostępności, a z tym nie powinna kojarzyć się otwarta kuchnia.

Kamerlik / Komirczynka

W każdym gospodarstwie domowym istnieć musiało niewielkie pomieszczenie pełniące funkcję spiżarni i przechowywania mniej lub bardziej potrzebnych sprzętów. Ślązak nazywa je *kamerlikiem*, a Kresowiak *komirczynką*. Dla wielu był to istny skarbiec z przetworami domowej roboty, dostępnymi od święta specjałami oraz urządzeniami, które dziś są formą i przeznaczeniem potrafią zaskoczyć niejedną młodą osobę. Przygotowując wystawę stałą zdecydowano się urządzić śląski *kamerlik*. Zaprezentowano m.in. urządzenia związane z obróbką mleka i produktów mlecznych, w tym służące do produkcji masła, bo jak pisze Anna Myszynska, rodowita Ślązaczka z Ziemi Prudnickiej i znawczyni kultury tego regionu: *Chto dzisiej pamiantoń, iż piyrwyj se nie szło po masło do sklepu, jyno trza było jy nołprzód ztluc? Modzi tu już ani nie wią, że śmietonka moł coś wspolnygo z masła, nie chcą wierzyć, że śmietana nie je prosto łód krowy, a słowo centrifuga nigdy jeszcze nie słyszeli*³⁰. Ekspozycję uzupełniono także innymi tekstami regionalistki: *Tuczynie masła* oraz *Kiszenie kapusty i zirop z cukeryby*, zapisanymi śląską gwarą³¹.

Poddasze / Izdebka na *ancugi*

Strój od zawsze był elementem charakteryzującym człowieka, zarówno w najbliższym jak i dalszym otoczeniu. Był oznaką pochodzenia, statusu społecznego oraz kultury osobistej. Poruszając temat tożsamości nie można pominąć odzieży, jako elementu opisującego nie tylko daną osobę, ale również region, w którym żyła. Dziś, w dobie globalizacji, odzież uległa zunifikowaniu, w wielu przypadkach przestała być narzędziem manifestowania swojej proveniencji. Mówiąc jednak o wielokulturowości naturalne wydaje się nawiązanie do strojów noszonych przez daną grupę ludzi. W przypadku Ziemi Prudnickiej natrafiono jednak na liczne problemy. Mimo wielu badań nie udało się scharakteryzować typowego śląskiego stroju męskiego, występującego na obszarze środkowej i południowej Opolszczyzny (w tym Ziemi Prudnickiej). Już na początku XX w. mówiono, że mężczyzna na opolskiej wsi ubierał się „po miejsku”, co dowodzi, iż w latach 40. XX w. typowo ludowy strój męski już nie występował³². Analogiczny problem powstaje przy ludowym stroju Kresowiaków zamieszkujących po 1945 r. powiat prudnicki. Od informatorów, którzy opuścili Kresy i osiedlili się na Ziemi Prudnickiej uzyskano relacje, że Polacy zamieszkujący woj. tarnopolskie i stanisławowskie na pocz. XX w. tym odróżniali się od ludności ukraińskiej, że chodzili „po miejsku”³³. Nie uwzględniono strojów z województwa krakowskiego, gdyż nie stwierdzono ich powszechnego występowania na Ziemi Prudnickiej po II wojnie światowej.

W zasobach Muzeum Ziemi Prudnickiej znajduje się pięć kompletnych strojów śląskich, kolekcja różnego typu chust i czepców. Kobięcy strój wiejski, jeszcze kilkadziesiąt lat temu, składał się z *mazelonki z lajbikiem* (spódnicy wraz ze stanikiem), luźnej bluzy zwanej *juqą* lub *jaklą* oraz *fartucha*, czyli *zapaski*. Na wystawie prezentowane są stroje odświętne, uszyte z najlepszej jakości tkanin, zdobione haftami i koronką. Taka odzież najczęściej miała służyć całe życie, nierzadko przekazywana była z matki na córkę. Nie mniej cenne są chusty, jedwabne *szatki*, szydełkowe *heklówki*, sprowadzane z daleka ogromne chusty tureckie, czy zastępujące płaszcze grube wełniane *tuchy*. Niejedna taka chusta warta była krowy³⁴.

Prezentowane stroje ludowe zawsze kojarzone były z czymś odświętnym. Zakładano je kilka razy w roku na specjalne okazje: Boże Narodzenie, Wielkanoc, najdonioślejsze uroczystości rodzinne. Jednak zdecydowaną większość czasu stanowiły dni powszednie, pełne trudów i obowiązków. Życie codzienne mieszkańców Ziemi Prudnickiej w 1. poł. XX w. wypełniała przede wszystkim praca. Postęp techniczny dopiero następował, a większość czynności wykonywano ręcznie, przy użyciu prostych sprzętów. Chcąc nawiązać do dawnej codzienności postanowiono uzupełnić wystawę strojów śląskich o domowe narzędzia związane z utrzymaniem w czystości tekstyliów. Dlatego obok ubrań zaprezentowano różnego typu żelazka, tary, magle, wyzmaczki oraz balie. Sprzęty te są komplementarne z ekspozycją strojów oraz stanowią doskonały przykład, jak w przeszłości mozolne były czynności, które dzisiaj nie wymagają większej uwagi.



4. Odświętne stroje śląskie

4. Festive Silesian costumes



5. Domowe narzędzia służące do prania, fragment ekspozycji

5. Home tool used for washing-up, section of an exhibition

(Wszystkie fot. J. Cebula)

Multimedia

Na wybranej ścianie zamontowano tablet (ekran o przekątnej 12") z uchwytem ściennym, zamaskowanym archaizowaną listwą ramiarską. Tablet, poprzez dedykowane oprogramowanie, prezentuje następujące funkcjonalności i treści – menu główne (ekran startowy) zawierające 3 ikony (kafelki) umożliwiające przejście do następujących kategorii:

a) śląski strój ludowy, galeria zdjęć – przeglądanie fotografii przedstawiających ślązaczki w tradycyjnych strojach ludowych,

b) utracony dom na wschodzie, galeria zdjęć – przeglądanie fotografii sprzed 1945 r. z terenów woj.: tarnopolskiego, stanisławowskiego oraz lwowskiego przedstawiających Kresowiaków, ich ubiór oraz domostwa,

c) informacje nt. wystawy, organizatora, współorganizatorów, wsparcia finansowego MKiDN.

Przygotowana ekspozycja z narracją historyczną oddziałuje na odbiorców w sposób wielopłaszczyznowy. Jej walory poznawcze są zróżnicowane w zależności od grupy wiekowej odbiorców, ale także od form dopełnienia treści wystawy, wspieranych poprzez uzupełniające publikacje książkowe.

Publikacja książki pt. *Spojrzenie przez gardinkę. Wielokulturowość Górnego Śląska na przykładzie Ziemi Prudnickiej*

Ekspozycja stała, jakkolwiek w sposób nowoczesny ukazująca na przykładzie Ziemi Prudnickiej przemiany na Górnym

Śląsku, jest wprowadzeniem i zobrazowaniem tego, co dopowiada książka o tym samym tytule. Zbieżność tytułów książki i wystawy nie jest przypadkowa – książka jest kontynuacją przedstawionej na ekspozycji narracji historycznej, jednocześnie będąc interdyscyplinarnym studium z zakresu oddziaływania na siebie wielu kultur na niewielkim obszarze Górnego Śląska. Jest nie tylko źródłem wiedzy, pamięci, zrozumienia i tożsamości, ale staje się także źródłem i narzędziem dialogu kulturowego i środowiskowego³⁵. Pisze o tym we wstępie do publikacji książek abp Alfons Nossol: (...) *wielokulturowość w znaczeniu pojednanej różnorodności. Ta specyficzna inność nie była jednak obcością. Nią można się było niezwykle ubogacić, czego o obcości nie można powiedzieć*³⁶.

Publikacją uzupełnia omawianą wcześniej ekspozycję stałą o opis tradycji, obyczajowości, życia codziennego i odświętnego mieszkańców, ukazując jednocześnie ten sam aspekt życia widziany z perspektywy różnych kultur, tj. autochtonicznej śląskiej, kresowej oraz myślenickiej, jako że to właśnie te grupy najsilniej oddziałują kulturowo na współczesny krajobraz regionu.

Podstawą do rozważań na temat obyczajowości mieszkańców Ziemi Prudnickiej jest rozdział ukazujący genezę i źródła różnorodności kulturowej Ziemi Prudnickiej. Stanowi on tło historyczne procesów dziejowych, które doprowadziły do wydarzeń lat 1945–1947, na stałe odciskających się w krajobrazie etnicznym Śląska³⁷. W publikacji zastosowano układ problemowy. Najpierw przedstawiono zwyczaje, tradycje i obrzędy ludności śląskiej³⁸ jako ludności rdzennej.

Następnie bardzo ważny i obszerny rozdział poświęcono zwyczajom ludności przybyłej z Kresów Wschodnich³⁹. Różni się on w swojej formie od pozostałej części książki, gdyż bazuje na wywiadach przeprowadzonych przez autorów z osobami przybyłymi z Kresów Wschodnich⁴⁰. Specyfiką rozdziału wymusił brak źródeł i literatury, opisujących obyczajowość Kresowian, którzy przyjechali na Ziemię Prudnicką⁴¹. Całość zamyka rozdział poświęcony ludności myślenickiej, jako społeczności przybyłej na Ziemię Prudnicką chronologicznie najpóźniej⁴². Całą książkę symbolicznie spina klamrą wstęp pióra księdza abpa Alfonsa Nossola, który całe swoje duszpasterskie życie poświęcił na rzecz budowania porozumienia polsko-niemieckiego oraz wzajemnego szacunku kultur śląskiej i polskiej⁴³.

Trzeba dodać, że publikacja stanowi nowatorskie ujęcie zagadnienia, gdyż jak dotąd nikt nie pokusił się o pokazanie Ziemi Prudnickiej od strony kultury i dziedzictwa niematerialnego jej mieszkańców, co nader istotne – w ujęciu kompleksowym. Książka ta jest cennym źródłem wiedzy o tej części Górnego Śląska. Jest o ludziach dziś ją zamieszkujących, którzy mimo różnego pochodzenia, przechowują zachowaną tradycję i przekazują ją dalej. W tym wielokulturowym tyglu ważne jest, aby mieć świadomość swoich korzeni, tu widzianych poprzez obyczajowość mieszkańców regionu, albowiem na przestrzeni ponad 70 lat od zmian w strukturze społeczno-kulturowej Górnego Śląska wiele z tych zachowań, stanowiących o odrębnej tradycji, uległo zatartciu. I choć człowiek stale poszukuje, dąży do czegoś innego, zmienia – to świadomość tego co było, a co się zmieniło w jego otoczeniu czy rodzinie, jest istotnym elementem rozwoju każdej z kultur.

Ziemia Prudnicka w latach 1945–1947 w relacjach świadków czasu

Ostatnią częścią cyklu edukacyjnego poświęconego wydarzeniom po II wojnie światowej jest, przygotowywana na bazie relacji świadków czasu, publikacja będąca zbiorem wspomnień i różnych doświadczeń życiowych osób pamiętających lata 1945–1947. Intencją piszącego te słowa, a jednocześnie redaktora powstającej publikacji jest przeprowadzenie rozmów z: autochtonami, Ślązakami żyjącymi obecnie w Prudniku i w wioskach Ziemi Prudnickiej, Kresowianami, osadnikami z obszaru centralnej Polski oraz osobami współcześnie żyjącymi w Niemczech, a które po 1946 r. opuściły swój dom i spoglądają na te wydarzenia z perspektywy doświadczonej czasowo i geograficznie.

Trudno jest jednak w tej fazie na jakiegokolwiek syntetyczne omówienie książki, która *de facto* jeszcze nie została opublikowana. Do zakończenia prac pozostało nagranie kilku wywiadów, ich transkrypcja oraz prace redakcyjne, ale nawet na tym początkowym etapie prac daje się już zauważyć jeden wątek wspólny. Podział między dobrem i złem nie przebiega wzdłuż granicy państwowej, munduru czy religii – linia ta biegnie w sercu i sumieniu każdego człowieka, który w obliczu trudnych doświadczeń staje przed perspektywą wyboru dobra lub zła. Wątek ten stanowi główny punkt ciężkości książki. Jego wymiar edukacyjny, ale także misyjny, uniwersalny, niosący konkretne przesłanie, mocno kontrastuje z otaczającą nas rzeczywistością, w której dychotomicznie, według ostrych kryteriów ocenia się tamte czasy, patrząc na

nie dziś, w dobie posiadania ciepłego mieszkania, zapewnionego poczucia bezpieczeństwa, braku poczucia głodu.

Pierwsze wywózki Polaków na Sybir, widziane oczyma 12-letniej dziewczynki: *Nad ranem, w sobotę, walenie do drzwi kolbami i krzyki... Wtargnęła cała zgraja ruskich żołnierzy, a z nimi Ukraińcy... Ukraińcy byli jeszcze gorsi jak ci Rosjanie, jedni wpadli do dziadków, drudzy do nas (...) ...tata nie było (...), mama w ciąży, nas trójka małych dzieci, wpadli... z łózek nas wyrzucili... zbieraj się, godzinę czasu masz być gotowa... ja miałam niespełna 12 lat... płacz, jęk, krzyk... Mama pierwsze nie myślała o nas, tylko pierwsze – maszynę do szycia.... Dla niej to było takie cenne [ta maszyna nam życie uratowała – T. K.] (...) a Ukrainiec – nie, nie wolno, ma zostać. A ten ruski żołnierz tak popatrzył; trójka dzieci, kobieta w ciąży ... bieri, tam ci się przydać może. I kazał Ukraincom wrzucić tą maszynę na sianie, kazał zabić świnię, osiem kur i dwie gęsi... ten Rosjanin. A Polacy... przysłała taka, co się u mamy uczyła szyc, aby mama jej maszynę dała, druga przysłała, bo szafę chce...⁴⁴.*

Działania zbrojne na wschodzie i stosunek Niemców do ludności cywilnej w relacji 15-letniego chłopca: *Po ostrzale artyleryjskim, kiedy Niemcy się rozpierzchli (...) to na tej górze było widać, jak oni uciekali, jeden w dół, drugi do góry, tam gdzie jakiś się położył, upadł, czy już martwy, nie wiadomo... I tak patrzę przez to okno, a stałem z ojcem, i naraz dochodzi do mnie jeden szwabisko, Niemiec, esesman i tak z lewej ręki jak mnie nie strzeli w twarz, to ja upadłem na ziemię, mi się w głowie zakręciło, bo to był cios silny, zacząłem płakać i w tym momencie, jak na zbawienie, wpada ten mój znajomy co do nas przychodził. To pamiętam ten widok, ten co do nas przychodził krzyknął na niego, ten się wyprężył, a jaką rangę miał to nie mam pojęcia, bo u esesmanów nie było tego widać. I tak go doskoczył, za kolnierz, za tyłek, za spodnie i wrzasnął: raus, a mnie przepraszał bardzo. I już go więcej nie widziałem, bo zaraz było wycofanie wojsk⁴⁵.*

Kolejna, interesująca relacja, ukazująca moment wyjazdu Niemców z Ziemi Prudnickiej w sierpniu 1946 r.: *Mama napiekła różnego ciasta, kołacza. Oni wyjeżdżali w sierpniu chyba, 1946 r. Mama napiekła kurczaków w piecu, żeby te dzieci po drodze mieli, maśta, chleba na drogę. Ojciec ich odwiózł furmanką, (...) miejscowi szli i odbierali im (...) Ty nie widzisz że tu są dzieci; tato by ich pobiał, ale mama go wstrzymała⁴⁶.*

O synach odjeżdżającej Niemki: (...) *młodzi byli i strasznie byli przeciwni tej wojnie, zdezerterowali... oni rozstrzelali ich na jej [matki – W. D.] oczach... ona strasznie mnie prosiła, że ona jak wróci, to mi wynagrodzi, aby opiekować się tymi grobami...⁴⁷.*

Po wejściu wojsk radzieckich do Prudnika ludność niemiecką ewakuowano. Mieszkańcy miasta mogli wrócić z powrotem do swoich domów dopiero po przejściu frontu. Jednak, nie na długo. Wraz z pierwszymi transportami Polaków z Kresów Wschodnich administracja polska wytyczyła w starej części miasta, u zbiegu ulic Bolesława Chrobrego, Królowej Jadwigi i – jak chcą niektórzy ulicy Gustawa Morcinka – getto dla ludności niemieckiej. Skoszarowani Niemcy mieli oczekiwać na przesiedlenie; najpierw do Łambinowic, a następnie w głąb Niemiec. Getto funkcjonowało do wczesnej jesieni 1945 roku.

Rzeczywistość tę przedstawił Harry Thürk w powieści *Lato umarłych snów*. Opisuje w niej losy ludności niemieckiej,

mordy dokonywane na Niemczech przez Polaków, wysoką umieralność w getcie. Piszącemu te słowa udało się dotrzeć do Herberta Schindlera i Wernera Matulli, którzy przeżyli prудnickie getto. Herbert Schindler w wywiadzie naszkicował swoją wizję getta, które pamięta: *To była naturalna konsekwencja zakończenia wojny... Ja pomagałem swojemu ojcu w pracy, miałem wówczas 14 lat. Mój ojciec był szklarzem, a w Prudniku było co szklić. Wychodziliśmy do pracy rano, wracaliśmy wieczorem. Getto było śmiertelne dla niemowląt i starców. Nie przestrzegano warunków higienicznych, często pito wodę prosto z rzeki, co powodowało wysoką śmiertelność. Nasza mama dbała o to, aby wodę zawsze przegotować (...)*⁴⁸.

Widzimy zatem, że nastąpiła w oczach świadka demitologizacja getta, wizji naszkicowanej przez niemieckiego pisarza. Stanowi ona swego rodzaju kontrapunkt do opowieści Harry'ego Thürka, jakkolwiek musimy mieć świadomość, że wspomnienia pozostałych świadków i związane z tym doświadczenia mogą być inne.

Oczywiście ramy niniejszego artykułu nie pozwalają na wyczerpanie tematu. Przywołane powyżej fragmenty wspomnień są zapowiedzią różnorodnej optyki wydarzeń 1945–1947 i ich genezy. Zostaną one przedstawione w przygotowywanej publikacji, która stanowić będzie ostatni element cyklu edukacyjnego wokół tematyki powojennych losów Prudnika i Ziemi Prudnickiej, realizowanego przez prудnickie muzeum.

Kwestia zmiany granic i przesiedleń ludności wywołuje emocje po stronie polskiej i niemieckiej. Jest też często wykorzystywana przez ugrupowania polityczne, które na tragedii cywilnej ludności, zarówno polskiej i niemieckiej, zbijają swój kapitał polityczny. Również w okresie budowania porozumienia polsko-niemieckiego zmieniała się narracja historyczna. Jeszcze do niedawna w Niemczech używano pojęcia „wypędzenia” jako właściwego pojęcia definiującego tylko krzywdę ludności niemieckiej. Ta negatywna konotacja jest aktualnie zastępowana pojęciem „transferu ludności”. Polska narracja historyczna także przechodzi ewolucję. Zastąpiono pojęcie „repatriacji” sformułowaniem „ekspatriacja”, używa się coraz częściej sformułowania „wypędzenia Polaków z Kresów Wschodnich”, zaś do historii zmian społecznych na Śląsku strona polska i niemiecka używa jednobrzmiących sformułowań: „transfer ludności” lub „wypędzenia”. To drugie pojęcie ma już zastosowanie zarówno do ludności polskiej (przybywającej na Śląsk), jak i ludności niemieckiej (opuszczającej ziemię śląską)⁴⁹. Tragedia ludności cywilnej – polskiej i niemieckiej – chociaż inna była jej geneza, jest taka sama: wykorzenienie, zmuszenie do pozostawienia swoich domów, droga w nieznaną, tułaczka, choroby, śmierć to wspólny mianownik smutnych wydarzeń końca II wojny światowej. Rolą zaś muzeum jest jak najpełniejsze, wolne od stereotypów i subiektywizmu, przybliżenie tej trudnej, często tragicznej historii.

Streszczenie: Od ukazania się powieści Harry'ego Thürka pt. *Lato umarłych snów* (2015) minęło już kilka lat. Zaprezentowana na jej łamach i wpleciona w wątki historyzujące optyka niemiecka przez część mieszkańców Ziemi Prudnickiej została potraktowana jako literatura faktu i wiarygodny przekaz źródłowy. Stąd też konieczne stało się podjęcie działań ukazujących rzetelnie wielowątkowo trudne wydarzenie powojenne.

Jedną w funkcji muzeów jest działalność edukacyjna realizowana wielopłaszczyznowo, tj. poprzez wystawy oraz publikacje. Dlatego Muzeum Ziemi Prudnickiej w Prudniku podjęło się ukazania trudnej historii tego regionu z lat 1945–1947 poprzez następujące działania:

a) przygotowania i opracowania ekspozycji stałej pt. „Spojrzenie przez gardinkę. Wielokulturowość Górnego Śląska na przykładzie Ziemi Prudnickiej”;

b) publikację książki pod tym samym tytułem, która przybliży niematerialne dziedzictwo Ziemi Prudnickiej zawarte w zwyczajach i obrzędach ludowych różnych grup społeczno-kulturowych, tworzących jej obecne *ethnium*;

c) publikację książki będącej zbiorem relacji świadków czasu, osób pamiętających lata 1945–1947.

Kwestia zmiany granic i przesiedleń ludności wciąż wywołuje emocje po stronie polskiej i niemieckiej. Tragedia ludności cywilnej – polskiej i niemieckiej – chociaż inna była jej geneza, jest taka sama: wykorzenienie, zmuszenie do pozostawienia swoich domów, droga w nieznaną, tułaczka, choroby, śmierć to wspólny mianownik smutnych wydarzeń końca II wojny światowej. Rolą muzeum jest jak najpełniejsze, wolne od stereotypów i subiektywizmu, przybliżenie tej trudnej, często tragicznej historii.

Słowa kluczowe: Śląsk, Ziemia Prudnicka 1945–1947, wielokulturowość, książka Harry'ego Thürka *Lato umarłych snów*, wypędzenia ludności, obiektywizm.

Przypisy

¹ *Neostadium, Newstadt/Polonis Prudnica i rzeka, która przepływa [przez miasto – W.D.] tak samo nazywana, mniejsza i ogłoszona ojczyzna moja, miasteczko mojego pacholęstwa (...). Posiada od dawna zamek założony, od wieków Wogendrussel zwany, skąd przyjemny i miły rozciągają się na niżej położony, sąsiedni obszar widok. Powietrze tam czyste i zdrowe, domy miasta piękne, ze smakiem przyozdobione: pola wokół miasta zachwycająco płodne, następnie zboża dość urodzajne, szczególnie w równinie gdzie pozostają. Ta część, co mniej płodna gleba, lesista i najczęściej lasami na wzgórzach obsadzona. Nazywane inaczej miasteczkiem nad rzeką Białą Wodą, oddalone milę germańską od Frysztat, gdzie w Wielki Post targ koński odbywa, dziedzictwo rodu Rosenbergów – N. Heneli, Silesiografia, Francofurti 1613, s. 42, W. Dominiak (tłum.).*

² Szerzej na temat samego autora – M. Koćwin, *Nicolaus Henelius – dziejopisarz z Prudnika*, w: *Ziemia Prudnicka. Rocznik 2009/2010*, G. Weigt, A. Dereń (red.), Prudnik 2010, s. 202-216.

³ *Terminus post quem*, z tego roku pochodzi najstarszy przywilej cechowy. Musimy mieć świadomość, że organizacja cechowa w Prudniku powstała przed

datą wydania pierwszego przywileju.

- ⁴ Kultura czeska, niemiecka i polska oraz katolicyzm, protestantyzm i judaizm. Dosyć dobrze odzwierciedla to wystawa stała w Muzeum Ziemi Prudnickiej, poświęcona historii miasta, pt. „Trzy źródła – jedno miasto”, otwarta we wrześniu 2013 roku.
- ⁵ *Registrum ST. Wenceslai. Urkunden vorzüglich zur Geschichte Oberschlesiens nach einem Copialbuch Herzog Johanns von Oppeln und Ratibor in auszügen mitgetheilt*, W. Wattenbach, C. Grünhagen (oprac.), w: *Codex Diplomaticus Silesiae*, Bd. 6, Breslau 1865, s. 178, nr IIa.
- ⁶ Szerzej na jego temat – W. Dominiak, *Kim był Wok z Rosenberga?*, w: *Ziemia Prudnicka. Rocznik 2009/2010*, G. Weigt, A. Dereń (red.), Prudnik 2010, s. 22-40.
- ⁷ Na temat konfliktu można przeczytać – A. Barciak, *Biskup ołomuniecki Bruno z Schauenburga a Polska*, w: „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka” 1981, r. XXXVI, nr 1, s. 69-73 in., oraz W. Dominiak, *Ostatni władca Górnego Śląska. Władysław I, pan na Opolu i Raciborzu (1225-1281)*, Racibórz 2009, s. 226-238.
- ⁸ M. Wójcik, *Prudnik we władaniu panów z Szybowic*, w: *Prudnik w średniowieczu. Studia nad początkami miasta*, W. Dominiak (red.), Prudnik 2016, s. 35-50.
- ⁹ W. Dominiak, *Kim był Wok z Rosenberga? ...* oraz W. Dominiak, *Początki Prudnika a najstarsze średniowieczne zabytki w zbiorach Muzeum Ziemi Prudnickiej*, w: *Prudnik w średniowieczu...*, s. 29-30.
- ¹⁰ J. Chrzęszcz, *Historia miasta Prudnika na Górnym Śląsku*, Prudnik 2015, s. 192.
- ¹¹ Szerzej – D. Witkowska, A. Michl-Bernard, *Prudnik i Krnov, miasta nicią budowane*, Prudnik bdw, s. 17-89.
- ¹² W. Dominiak, *Wielokulturowość Górnego Śląska – geneza i źródła różnorodności kulturowej Ziemi Prudnickiej*, w: *Spojrzenie przez gardinkę. Wielokulturowość Górnego Śląska na przykładzie Ziemi Prudnickiej*, W. Dominiak (red.), Prudnik 2016, s. 16-22.
- ¹³ A. Weltzel, *Geschichte der Stadt Neustadt in Oberschlesien*, Neustadt 1870; polskie wyd. – Idem, *Historia miasta Prudnika na Górnym Śląsku*, K. Nabzdęk (tłum.), Opole 2005 oraz J. Chrzęszcz, *Geschichte der Stadt Neustadt in Oberschlesien*, Neustadt 1912; polskie wyd. – Idem, *Historia miasta Prudnika na Górnym Śląsku*, M. Domino (tłum.), Prudnik 2015.
- ¹⁴ *Ziemia Prudnicka. Dzieje, gospodarka, kultura*, W. Lesiuk (red.), Opole 1978.
- ¹⁵ *Prymas Stefan Wyszyński – więzień Prudnika (6 X 1954 – 29 X 1955)*, W. Dominiak, M. Husak (red.), Prudnik 2015; *Prudnik w średniowieczu...*; *Spojrzenie przez gardinkę...*
- ¹⁶ Publikacja w przygotowaniu przez Muzeum Ziemi Prudnickiej.
- ¹⁷ H. Thürk, *Lato umarłych snów*, M. Domino (tłum.), Prudnik 2015.
- ¹⁸ Geografia przesiedleń została ukazana – W. Dominiak, *Wielokulturowość Górnego Śląska...*, s. 17-20.
- ¹⁹ W. Dominiak, *La colonisation de droit allemand: point de départ du processus de transformation de la structure sociale et ethnique en Silésie*, w: *Mémoire(s) de Silésie: terre multiculturelle, mythe ou réalité*, A. Niewiedział, M. Smorąg-Goldberg (red.), Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes Université Paris-Sorbonne (Paris IV) 2009, s. 33-43. Na potrzeby artykułu proponuję przyjąć definicję wielokulturowości, zarysowaną przez abpa Alfonsa Nossola, we wstępie do publikacji wydanej staraniem Muzeum Ziemi Prudnickiej – A. Nossol, *Wstęp*, w: *Spojrzenie przez gardinkę...*
- ²⁰ Zobacz fragment artykułu odpowiadający przypisowi nr 36.
- ²¹ E. Dworzak, M. Goc, *Pochodzenie terytorialne ludności napływowej i geografia powojennych osiedleń na wsi opolskiej. Zestawienie danych źródłowych z zachowanych rejestrów osiedlonych i protokołów przekazania gospodarstw*, w: „Opolski Rocznik Muzealny” 2011, t. XVIII, cz. 2, s. 395-422.
- ²² *Ibidem* oraz W. Dominiak, *Wielokulturowość Górnego Śląska ...*, s. 17-20.
- ²³ W. Dominiak, M. Wiśniewski, *Zwyczaje i obrzędy zachowane w pamięci Kresowian przybyłych na Ziemię Prudnicką*, w: *Spojrzenie przez gardinkę...*, s. 51-52 oraz W. Dominiak, M. Wiśniewski, *Spojrzenie przez gardinkę. Wielokulturowość Górnego Śląska na przykładzie Ziemi Prudnickiej*, scenariusz wystawy, mps, archiwum Muzeum Ziemi Prudnickiej.
- ²⁴ T. Smolińska, *Tradycyjne zwyczaje i obrzędy śląskie*, Opole 2003.
- ²⁵ *Ibidem*, s. 174-177.
- ²⁶ O tym aspekcie więcej w części artykułu odpowiadającemu przypisowi nr 16.
- ²⁷ W. Dominiak, M. Wiśniewski, *Spojrzenie przez gardinkę...*, scenariusz wystawy...
- ²⁸ E. Wijas-Grocholska, *Lauby. Architektura wsi Śląska Opolskiego*, Opole 2009, s. 13-14.
- ²⁹ W. Dominiak, M. Wiśniewski, *Spojrzenie przez gardinkę...*, scenariusz wystawy...
- ³⁰ A. Myszynska, *Oberschlesische Erzählungen / Śląskie rozprawianie*, Senfkornverlag 2010, s. 109.
- ³¹ *Ibidem*, s. 109, 164-165.
- ³² A. Ślesik, *Strój ludowy ziemi prudnickiej*, w: „Notatnik Skansenowski. Rocznik Muzeum Wsi Opolskiej” 2015, nr 5, s. 70.
- ³³ W. Dominiak, M. Wiśniewski, *Spojrzenie przez gardinkę...*, scenariusz wystawy...
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ Por. J. Banik, *Fragment obwoluty książki*, w: *Spojrzenie przez gardinkę...*
- ³⁶ A. Nossol, *Wstęp*, w: *Spojrzenie przez gardinkę...*, s. 5.
- ³⁷ W. Dominiak, *Wielokulturowość Górnego Śląska...*
- ³⁸ R. Zgorzelska, *Zwyczaje, tradycje i obrzędy ludności śląskiej na przełomie XIX i XX wieku w Biedzychowicach*, w: *Spojrzenie przez gardinkę...* oraz R. Wrobel, A. Samrzły, *Zwyczaje weselne na Ziemi Głogówcekiej. Wczoraj i dziś*, w: *Spojrzenie przez gardinkę...*
- ³⁹ W. Dominiak, M. Wiśniewski, *Zwyczaje i obrzędy zachowane...*
- ⁴⁰ Marią i Tadeuszem Soroczyńskimi, Marią Licznar, Janiną Wiśniewską, Stefanią Kasprzyszak, Stanisławem Petertilem, Edmundem Działoszyńskim.
- ⁴¹ Pomimo wielu publikacji poświęconym Kresom Wschodnim nie udało się autorom odnaleźć zapisów spójnych z geograficznym obszarem Ziemi Prudnickiej.
- ⁴² B. Kobiałka, *Zwyczaje i obrzędy doroczne ludności myślenickiej*, w: *Spojrzenie przez gardinkę...*
- ⁴³ A. Nossol, *Wstęp*, w: *Spojrzenie przez gardinkę...*
- ⁴⁴ Teofila Kołodenny, wywiad z 15.03.2016 r.
- ⁴⁵ Stanisław Petertil, wywiad z 24.06.2016 r.
- ⁴⁶ Helena Tuz, wywiad z 16.02.2016 r., Moszczanka.
- ⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Herberth Schindler, wywiad z 24.05.2016 r.

⁴⁹ Przykładem może być wystawa przygotowana przez Muzeum w Nysie i Haus Schlesien in Königswinter, pt. „Droga w nieznane” – wypędzenia ze Śląska i na Śląsk 1945-1947”.

dr Wojciech Dominiak

Historyk, muzealnik, ekonomista; absolwent UO (2008 doktorat), (2015) studia podyplomowe Menadżer Kultury na UW; (2002–2012) pracownik Katedry Historii Średniowiecza Instytutu Historii UO, (od 2013) dyrektor Muzeum Ziemi Prudnickiej w Prudniku; specjalista w zakresie historii średniowiecza, autor blisko 80 publikacji naukowych i popularno-naukowych; e-mail: wojciechdominiak@gmail.com

Word count: 6 807; **Tables:** –; **Figures:** 5; **References:** 49

Received: 05.2017; **Reviewed:** 06.2017; **Accepted:** 06.2017; **Published:** 07.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.1816

Copyright ©: 2017 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: Dominiak W.; *LATO UMARŁYCH SNÓW – ROK 1945 NA ZIEMI PRUDNICKIEJ W ŚWIADOMOŚCI JEJ MIESZKAŃCÓW. DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA MUZEUM ZIEMI PRUDNICKIEJ.* Muz., 2017(58): 169-180

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

ETNICYZOWANIE PRZEDMIOTÓW I JEGO SKUTKI. O ROLI UKRAIŃSKICH ZBIORÓW ETNOGRAFICZNYCH W POLSCE

THE ETHNICISING OF OBJECTS AND ITS RESULTS. ON THE ROLE OF UKRAINIAN ETHNOGRAPHIC COLLECTIONS IN POLAND

Arkadiusz Jełowicki

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

Abstract: Categorising and contextualising objects in collections is a natural feature of museum professionals and collectors, which they do both with their own collections and others. Assigning given features to objects is connected with their description (e.g. academic) as well as with inventory and storage requirements. Another reason for such practices may also be mentioned here – the need to classify the world of objects and ideas. One of the categories most frequently used in such operations is the ethnic and cultural (or identity and cultural) category, particularly favoured by ethnologists and ethnographers – hence the non-European, non-Polish, Slavonic, Lithuanian, Ukrainian or even Lemko, Boyko etc. collections in museums (and not only there).

Specific comparison of ethnic collections (in this case, Ukrainian) allows at least a few significant questions to be posed regarding the way they function. Firstly, concerning the history of mutual inter-ethnic relations; secondly, concerning their role in Polish ethnographic collecting; thirdly, concerning their impact on the identity of ethnic groups; and concerning the point of ethnicising objects; and finally concerning the impact on the self-reflection of ethnology.

The author replies to the questions raised on the basis of his research in 2010–2012 in over ten Polish museums and collections. While presenting the results of his queries, he tries simultaneously to indicate the multidimensional and multi-context way such collections function in Polish culture.

Keywords: Ukrainians, ethnographic collections, ethnology, ethnicity, musealium.

Naturalną cechą muzealników i kolekcjonerów jest kategoryzowanie i kontekstualizowanie obiektów w zbiorach. Czynią to zarówno z własnymi kolekcjami, jak i „obcymi”. Nadawanie konkretnych dystynkcji przedmiotom związane jest z samym ich opisem (np. naukowym), ale i z potrzebami inwentaryzacyjnymi, magazynowymi. Można tutaj wymienić jeszcze jeden powód takich praktyk – jest nim potrzeba uporządkowania świata rzeczy i idei. W tych zabiegach jednymi z najczęstszych są kategorie etniczno-kulturowe (lub tożsamościowo-kulturowe), szczególnie ulubione przez etnologów i etnografów.

Dobrym przykładem takiego etniczowania przedmiotów są ukraińskie zbiory etnograficzne w Polsce. Mają one swoją burzliwą historię, która w zadziwiający sposób opowiada także o losach etnografii i związanego z nią kolekcjonerstwa w Polsce. Zasoby, jakie posiadamy w kraju, są znaczne i znaczące. Poszczególne kolekcje możemy znaleźć w różnych regionach – nie zawsze łączonych z tą grupą etniczną. Swoista komparatystyka takich przedmiotów pozwala także na ogólniejszą refleksję dotyczącą ich funkcjonowania w kulturze.

Artykuł ten bazuje na badaniach prowadzonych przeze mnie w latach 2010–2012, finansowanych przez Narodowe Centrum Nauki w Krakowie w ramach grantu badawczego N N109 229939 pt. „Zbiory etnograficzne kultury ukraińskiej w Polsce”. Wyniki kwerend wspartem literaturą naukową, głównie zamieszczoną w wydawnictwach muzealnych. Najczęściej jej autorami są muzealnicy: Danuta Blin-Olbert, Maria Brylak-Załuska, Jerzy Czajkowski, Magdalena Dolińska, Iwona Frączak, Marek Grabski, Antonii Kroh, Stefan Lew, Anna Mielczewska, Jan Niedźwiecki, Marian Pokropek, Witold Jan Suliga czy Krzysztof Wolski¹ – by wymienić tych najważniejszych.

Myślę, że najbardziej interesujący dla czytelników będzie opis kwerend w poszczególnych placówkach, metodologia, metodyka, a szczególnie proces etniczowania przedmiotów w ramach moich badań.

Na obszarze współczesnej Polski wybrałem dwa regiony, na których zogniskowałem swoje prace: południowo-wschodni oraz północno-zachodni. Związane to było oczywiście z dawnym i współczesnym osadnictwem interesującej mnie grupy. Rozszerzyłem je o kilka reprezentatywnych, z mojego punktu widzenia, instytucji „z głębi” kraju. Zainteresowałem się głównie muzeami, ale także kolekcjami prywatnymi. Wśród wybranych instytucji były muzea: Narodowe Centrum Przemysłowej i Przemysłu, Budownictwa Ludowego w Sanoku, Sąddecki Park Etnograficzny w Nowym Sączu, Etnograficzne w Krakowie, PME w Warszawie, Pomorza Środkowego w Słupsku, Zachodniokaszubskie w Bytowie, Muzeum w Koszalinie, Lubuskie w Gorzowie Wielkopolskim, Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, a także kolekcje prywatne: Teodora Petriczki (Czarne) i Krzysztofa Bybla (Szprotawa). Ponadto, ale tylko ankietami, zostały objęte 53 muzea.

Spośród wyszukiwanych obiektów wyłączyłem przedmioty sakralne powstałe w profesjonalnych zakładach rzemieślniczych czy klasztorach (ikony, szaty liturgiczne). Ponadto do szeroko rozumianego ukraińskiego kręgu kulturowego włączyłem przedmioty związane z kulturą Łemków, nie przesądzając jednocześnie o przynależności jej konkretnych członków do którejś z dwóch opcji etniczno-politycznych.

Pozyskane w trakcie kwerend materiały należało poddać weryfikacji i interpretacji. Przyjąłem, że jedną z atrybucji

wytworu materialnego, w tym również etnograficznego obiektu muzealnego, może być jego „przynależność” etniczna. Przedmiot nacechowany etnicznie pozostaje w różnorodnych związkach z grupą, która ten przedmiot wytworzyła i posługiwała się nim. Umieszczenie artefaktu w muzeum lub w kolekcji prywatnej nadaje mu szczególnego, symbolicznego znaczenia, zwłaszcza, jeśli uznany został za własność mniejszościowej grupy etnicznej. Trudności interpretacji wynikały przede wszystkim z niezwykle płynnego definiowania etniczności przedmiotu etnograficznego.

Uzyskane dane i informacje analizowane były przeze mnie na dwóch etapach badań. Pierwszy, czasowo przebiegał równoległe do kwerend muzealnych i kolekcjonerskich. W trakcie zapoznawania się z dokumentacją i wszelkim spisami (inwentarzowymi i zwykłymi listami) musiałem na bieżąco weryfikować etniczność artefaktu lub przynajmniej wstępnie ją określać. Równie ważne były rozmowy z samymi kustoszami poszczególnych zbiorów, którzy zwykle posiadali szerszą wiedzę niż ta w katalogach. Drugi etap interpretacji materiału miał miejsce po pozyskaniu całości wstępnych danych z muzeum czy kolekcji, oraz po uzupełnieniu go o informacje z literatury naukowej i innych źródeł. Był to moment rozstrzygający, czy dany przedmiot ostatecznie zaliczyć do badanej grupy. Odbywało się to już po zakończeniu wszelkich kwerend i odsłuchaniu wywiadów. Wynikiem tego etapu był między innymi katalog przedmiotów ukraińskich z konkretnego muzeum, kolekcji.

Zdecydowanie najtrudniejszym momentem badań było rzeczywiste wyodrębnienie, spośród innych niemieszczących się w tej kategorii, muzealiów o ukraińskiej proveniencji. Proces etniczowania, czyli nadawania etnicznych (i kulturowych) desygnatów rzeczom, jest operacją interpretacyjną opartą o przesłanki, a nie jednoznaczne i rzadkie w tej materii dowody. Dlatego trzeba było zastosować przynajmniej kilka równoważnych metod. Pierwsza, zakreślająca maksymalnie szeroko zbiór, wyznaczała etniczność poprzez zaistniały w przeszłości jakikolwiek związek danego przedmiotu z ukraińskością. Najczęściej było to miejsce zamieszkania dawnego właściciela – jeśli posiadał on imię lub nazwisko sugerujące pochodzenie ukraińskie, to fakt ten wzmacniał nasze założenie badawcze. Ważne było przy tym datowanie. Dany przedmiot musiał powstać w ukraińskiej miejscowości przed przesiedleniami. Wyjątkiem są przedmioty wytworzone i wskazane przez świadomych Ukraińców już po 1947 r., na przykład na zachodzie Polski. Drugim sposobem wyodrębnienia ukraińskich muzealiów był oczywiście opis w księgach inwentarzowych i kartach katalogu naukowego. Określenia: ukraińskie, łemkowskie, ruskie powinny jednoznacznie definiować etniczność. W tym wypadku należało sobie zdawać sprawę, że autorami wpisów były osoby o różnym poziomie wiedzy i doświadczenia zawodowego i osobistego. Należało także zwrócić uwagę, że wcześniej we wpisach z lat 60. i 70. XX w. raczej unikano określenia „ukraińskie” (wyjątkiem było „pochodzenie: USRR”). Moim zdaniem posługiwano się przymiotnikami bardziej neutralnymi, takimi jak: ruskie, łemkowskie, z okolic Sanoka itp. Oczywiście te dwa sposoby wyodrębnienia nie są doskonałe, dlatego tam gdzie się to udaje należy stosować bardziej obiektywne i sprawdzalne współcześnie metody badawcze. Najłatwiejsze do wyodrębnienia były tkaniny. Stroje ludowe i towarzysząc im tkaniny użytkowe: ręczniki, serwetki

czy obrusy dekorowane były w charakterystyczny dla ukraińskich grup etnograficznych sposób. Towarzyszyć im mogły napisy cyrylicą lub wschodnie krzyże, co potwierdzało etniczny charakter przedmiotu. Podobnie było z pisankami z symbolami Tryzuba w Przemysłu. Trudniej o taką weryfikację dla narzędzi rolniczych czy domowych. Tutaj zawsze będziemy się posługiwać przypuszczeniem czy domniemaniem². Nawet znając nazwisko sprzedającego i jego etniczną identyfikację, nigdy nie będziemy mogli z pełnym przekonaniem zaliczyć danego obiektu do opisywanej grupy. Tu najlepiej objawia się płynność etniczowania.

Spośród badanych placówek muzealnych najważniejszym było Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemysłu, założone w roku 1909. Jak rzadko które polskie muzeum, było ono „zakładnikiem” burzliwej historii stosunków polsko-ukraińskich. Jego losy spletają się z funkcjonującym w tym mieście w latach 1932–1945 Ukraińskim Muzeum Regionalnym „Strywihor”. W Przemysłu od końca XIX w. aż do czasów dzisiejszych widać rywalizację dwóch narodów na niwie kulturalnej. Polacy prawie zawsze byli tutaj stroną mocniejszą – wcześniej zakładali swoje instytucje i miały one szerszy zasięg działania. Szczególnie silne współzawodnictwo miało miejsce w latach 30. XX w. i do pewnego stopnia było ono korelatem walki politycznej. Wynik tych zmagania można zobrazować liczbą muzealiów w obu placówkach w 1939 r.: polskich było ok. 19 000³, ukraińskich 5000 – w tym 1500 etnograficznych⁴. Po burzliwych latach 1939–1944 (likwidacje, łączenia, utrata części zbiorów), w 1945 r. strywihorską kolekcję przejęło polskie muzeum⁵. W wyniku kwerendy w 2012 r. w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej wyodrębniłem i zaliczyłem do ukraińskich przedmiotów etnograficznych w sumie 1053 obiekty, co stanowi około 20% wszystkich etnograficznych muzealiów w tej placówce. Niewiele mniej niż połowę z nich stanowią zbiory po „Strywihorze” (444 sztuki): 391 z nich to pisanki, 241 to wytwory z Huculszczyzny lub regionów sąsiednich, zabytki z Łemkowszczyzny czy Bojkowszczyzny występują nielicznie, a ich część została określona enigmatycznie „z okolic Przemysła”.

Druga przykładowa kolekcja, jaką chciałbym przedstawić, należała do osoby prywatnej, niestety już nieżyjącej – Teodora Petriczki z Czarnego koła Człuchowa. Pochodził on ze wsi Trzcianiec położonej na pograniczu bojkowsko-dolińskiego. W 1947 r., mając 11 lat, został wywieziony w trakcie Akcji „Wisła” na Pomorze. Tam pod koniec lat 70. XX w. rozpoczął zbieranie wśród rodziny i współrodaków przedmiotów pochodzących jeszcze, jak to określał, z *gór*. Będąc stolarzem sam dokonywał napraw i konserwacji pozyskanych sprzętów. Były to głównie narzędzia rolnicze, domowe, oporzędzenia dla zwierząt, a nawet kompletny wóz gospodarczy z Ropienki. W szczytowym momencie kolekcja obejmowała 250 obiektów i była często wystawiana w lokalnych domach kultury, świetlicach grekokatolickich i przy rozmaitych ukraińskich okazjach. Jednak najważniejszą była otwarta w lipcu 2012 r. w Narodnym Domu (Narodnyj Dim) w Przemysłu wystawa pt. „W poszukiwaniu utraconych światów. 65 lat po Akcji »Wisła«”. Po niej większość kolekcji pozostała już na zawsze w tym ukraińskim domu kultury⁶.

Przedstawione poniżej zbiorcze i skrótowe wyniki moich badań prezentują większą część ukraińskich zbiorów etnograficznych w Polsce (ale oczywiście nie wszystkie). Warto

w tym miejscu spróbować scharakteryzować je i ułożyć w swoistą mapę geograficzną i historyczną. Chyba najciekawsza będzie tu analiza miejsc, regionów czy grup etnograficznych, z jakimi wiąże się powstanie lub pochodzenie badanych obiektów. Najwięcej jest przedmiotów pochodzących lub mających związek z Łemkowszczyzną. Jest ich około 4000 (bez sztuki sakralnej i ludowej). Równie dużo jest zbiorów z Huculszczyzny – około 3400 pozycji inwentarzowych, przy czym muszę tu zastrzec, że jest jeszcze sporo obiektów w kolekcjach, do których nie dotarłem. Stosunkowo mało reprezentowaną grupą etnograficzną są Bojkowie, z którymi związanych przedmiotów naliczyłem około 400. Inne kolekcje reprezentują Wołyń (około 900 obiektów – głównie pisanki w Krakowie), Podole, Lwowszczyznę i pas nadbużański – okolice Hrubieszowa (około 100, ale o niepewnym oznaczeniu etnicznym), Chełmna i Włodawy (około 600, ale również o niepewnej atrybucji etnicznej).

Równie ciekawą mapę tworzą obszary obecnie istniejących etnograficznych kolekcji ukrainianów, czy to muzealnych czy innych. Tutaj można również wyróżnić dwa główne regiony oraz strefę pośrednią, które nieco pokrywają się z obszarami przedstawionymi wyżej. W pierwszym, ściśle związanym z dawnym osadnictwem ukraińskim, mieszczą się muzea i kolekcje w Bielsku Podlaskim, Holi, Hrubieszowie, Przemysłu, Komańczy, Myczkowie, Sanoku, Zyndranowej, Jaśle, Łosiu, Gorlicach, Nowym Sączu, Zakopanem i Krakowie. Drugi „pas” występowania kolekcji związany jest z zachodnią i północną Polską i wyznaczają go: Wrocław, Zielona Góra, Gorzów Wielkopolski, Szprotawa, Międzyrzecz, Piła, Czarne, Koszalin, Słupsk, Bytów, Gdańsk, Olsztyn i Olsztynek. Pomiędzy nimi są muzea i kolekcje, które powstały bądź to przed rokiem 1939 (Łódź), bądź przypadkowo (Grudziądz) lub jako centralna składnica (Warszawa), czy wreszcie w wyniku zainteresowań poszczególnych zbieraczy (Otrębusy).

W mojej ocenie najważniejsze poznane przeze mnie ukraińskie muzealia to model cerkwi i dzwonnicy z Huculszczyzny w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, który najprawdopodobniej był eksponowany na pierwszej polskiej wystawie w Kołomyi w 1880 r., a którą współorganizował Oskar Kolberg⁷.

Na koniec warto podliczyć wszystkie etnograficzne ukrainiana, do których dotarłem. Jest ich ponad 15 000, z czego w kolekcjach prywatnych (lub podobnych) około 800. Pozostałe znajdują się w różnych inwentarzach muzealnych. Liczbowo największy z nich jest zbiór krakowski (ok. 7500 obiektów – 10% własnych zbiorów), potem sanocki (1846 obiektów – 7% własnych zbiorów), warszawski (trudne do uchwycenia i dyskusyjne 1600 obiektów – 2% własnych zbiorów), przemyski (1053 obiekty – 20%) oraz szreniawski (ponad 400 obiektów – 1,6 % własnych zbiorów). Najmniejsze zbiory ukrainianów są w Koszalinie (22 sztuki) i Międzyrzeczu (7 sztuk). Oczywiście, jak już wielokrotnie wspominałem, dane te należy w wielu przypadkach traktować jedynie jako oddające pewne proporcje, ale niewyczerpujące tematu. Wyszukiwanie znaczników etnicznych badanych przedmiotów było trudne i nie zawsze można było z całkowitą pewnością określić ich pochodzenie.

Po przedstawieniu zarówno metodologii etniczowania przedmiotów, jej wymiernych efektów oraz niektórych tylko kontekstów ich funkcjonowania warto zastanowić się nad

rolą, jaką pełnią opisywane zbiory. Przede wszystkim jednak nad skutkami takiego oznaczania obiektów w kolekcjach.

Po pierwsze są one materialnym świadectwem przeszłości stosunków polsko-ukraińskich w ostatnich prawie 200 latach. Dzięki nim można prześledzić poszczególne okresy z tych burzliwych dziejów: epokę zmagania galicyjskich i polskiej dominacji kulturowej, równoległe przebiegającą fascynację Huculszczyzną, potem czasy II Rzeczypospolitej z jej różnorodnością etniczną i etnograficzną, dalej czas czystek etnicznych, a na koniec powolne i systematyczne odradzanie się zainteresowania ukraińską kulturą ludową. Świadectwo to ma inny charakter, niż w przypadku źródeł pisanych. Więcej tutaj trzeba „czytać pomiędzy wierszami” (obiektami). Jest mniej oczywistości. Przedmioty znajdujące się w badanych zbiorach mają różne konteksty, które mogą być rozmaicie odbierane. Dla przykładu, jeżeli spojrzymy na zasięg geograficzny pozyskań przedstawionych muzealiów, to możemy zobaczyć obszar polskich aspiracji terytorialnych (politycznych, gospodarczych, etnicznych) w różnych okresach naszych dziejów. Zbiory te są również materialnym śladem po istniejącej w przeszłości wielonarodowej II Rzeczypospolitej. Są wreszcie świadectwem po grupach etnograficznych, które po 1947 r. praktycznie przestały istnieć: Łemkach, Dolinianach i po części Bojkach. Przesiedlenia z lat 40. XX w. stworzyły także nowe zjawiska kulturowe. Możemy je zaobserwować na tzw. ziemiach odzyskanych. W istniejących tam polskich muzeach przez ostatnie 50, 60 lat powstały mini kolekcje ukraińskie, które funkcjonują obok polskich, kaszubskich, ale i niemieckich. Są one świadectwem skomplikowanych dziejów tych terenów.

Dla pełniejszego zrozumienia roli przedstawianych zbiorów warto wspomnieć o kilku faktach z historii polskiej etnologii i jej muzealnictwa. Odważę się wysunąć tezę, że polska etnografia rodziła się badając kulturę ludową Ukraińców. W ramach tego procesu z wielkim trudem rosło zrozumienie najpierw dla ich autonomiczności kulturalnej, potem dla odrębności etnicznej. Chlubnym wyjątkiem są tu badacze Antonii Marcinkowski i Jan Baudouin de Courtenay. Warto także wspomnieć, że pierwszą profesjonalną – czy to ze względu na metodykę zbierania eksponatów czy opiekę naukową – polską wystawą etnograficzną była ekspozycja otwarta w 1880 r. w Kołomyi, której autorami byli Władysław Przybysławski i Oskar Kolberg. Większość przedmiotów tam prezentowanych zaliczała się do ukraińskiego kręgu kulturowego. Jej wpływ na rozwój naszego muzealnictwa etnograficznego jest nie do przecenienia. Wystawa ta także zapoczątkowała modę na zbieranie wytworów nawiązujących do kultury ludowej Huculszczyzny. Najpierw objęła ona elity galicyjskie, potem – dzięki licznym przekazom – wniknęła do polskich muzeów. Skala darów i zakupów od końca XIX do połowy XX w. była tak duża, że zachwiały one proporcjami, w jakich powinny być zbierane.

Trochę odmienną rolę dla polskiego muzealnictwa pełnią skanseny prezentujące ukraińską kulturę ludową. Po pierwsze ich działalność w latach 60. XX w. i później miała charakter ratunkowy, mimo pewnych zastrzeżeń do niektórych stosowanych w nich metod pozyskiwania. Większość zdobytych wtedy obiektów, a szczególnie tych pozyskanych od nowo osadzonych na terenach przesiedleń Polaków, nie przetrwałaby następnych dekad. Nawet jeżeli dzisiaj prezentowane są w otoczeniu polskich obiektów (tzw. przeszłość domniemana Marii

Brylak-Załuskiej), to są materialnym źródłem wiedzy o kulturze Łemków czy Bojków. Po drugie mogą one być dla Polaków podstawowym przewodnikiem po innych kulturach etnicznych.

Opisywane kolekcje odgrywają również rolę w budowaniu tożsamości, szczególnie dla mniejszości ukraińskiej. Jednak zbiory takie powinny być lokalne, prywatne (najlepiej, gdy kolekcjoner pochodzi z okolicy bliskiej widzom) lub przynajmniej odgrywać emocje związane z traumą Akcji „Wisła”. W tym miejscu warto zaprezentować kilka myśli ogólniejszych, związanych z problemem tożsamości i znaczenia dla niej przedmiotu o cechach etnicznych. Przykład ukraińskiej mniejszości w Polsce jest tutaj chyba szczególny. Jej świadomość etniczna jest w dużym stopniu „chłopska”, a przy tym traumatyczna, związana z wysiedleniami. Przywołać można pojęcie depozytu pamięci. Badając ukraińskie kolekcje prywatne, rozmawiając ze „zwykłymi” Ukraińcami zauważałem, jak wielkie znaczenie mają dla nich pamiątki po dziadkach. Najczęściej były to albo dewocjonalia, albo przedmioty codziennego użytku należące do kultury ludowej, zwykle elementy stroju. Dla nich te martwe z pozoru rzeczy nabierały charakteru sentymentalnego i żywego łącznika ze światem, który odszedł. To były właśnie ich depozyty pamięci. Jeśliby zastanowić się nad tym głębiej to wydaje się, że rzeczy te są namiastką innej dawnej rzeczywistości kulturowej i etnicznej, dziś już nieistniejącej. Otaczając się nimi w jakiś sposób manifestujemy swoją tożsamość etniczną ale i – świadomie lub nie – kontestujemy tę, w której funkcjonujemy na co dzień. Otaczając się przedmiotami należącymi w przeszłości do naszej kultury, przez moment odbudowujemy ją a jednocześnie dostosowujemy do naszych czasów. Świetnym tego przykładem są watry ukraińskie (czyli coroczne spotkania Ukraińców – także Łemków – połączone z biesiadowaniem, folklorem oraz uroczystym paleniem dużego ogniska – tytułowej watry), w których folklor i przedmioty etnograficzne grają najważniejszą rolę. Często słyszałem od moich ukraińskich rozmówców na temat tych spotkań: *jadę tam naładować akumulatory*, utrwalić własną tożsamość etniczną. Wreszcie mają one charakter kommemoracyjny, upamiętniający ofiary czystek etnicznych (zamiast miejsc pamięci – pomników, chat, cerkwi), a także są materialnym zakotwiczeniem dla pamięci zbiorowej⁸.

W tym miejscu warto przypomnieć termin Krzysztofa Pomiana – semiofory. Myślę, że świetnie opisuje on ukraińskie przedmioty etnograficzne (zwłaszcza te codziennego użytku), a zarazem tłumaczy istotę ich etnicyzowania. Bowiem kiedyś zwykłe i niezwykle użyteczne piły, żarna, dzieże oraz mniej codzienne soroczki czy ręczniki, dziś są nieużyteczne lub pełnią bardziej statyczną rolę (tylko rytualną) w życiu Ukraińców w Polsce. Więcej, dla młodego pokolenia są niezrozumiałe i nieadekwatne cywilizacyjnie. Poprzez nadawanie im wartości sentymentalnych, historycznych, no i wreszcie etnicznych nabierają nowych znaczeń i stają się znaczące. Nie tylko dlatego, że prababcia się nimi posługiwała, ale dlatego, że pochodzą „stamtąd” i tam były używane. Oczywiście bardziej to dotyczy prywatnych kolekcji, mniej muzealnych⁹.

Na koniec chciałbym się podzielić ogólniejszą refleksją dotyczącą roli, jaką pełnią zbiory ukraińskie w naszej kulturze, w kontekście trudnych relacji polsko-ukraińskich. Widzę je bowiem – w perspektywie ostatnich dwóch wieków – nie jako zbiory równorzędne, ale jako odzwierciedlenie pewnego rodzaju polskiego ekspansjonizmu kulturowego. W tym

szerokim kontekście rodziła się polska etnologia i muzealnictwo etnograficzne. W swych początkach było ono niejednokrotnie „ślepe” na aspiracje etniczne Ukraińców. Dlatego, moim zdaniem, wartym zastanowienia się jest pogląd, że w jakimś głębszym sensie ukraińskie zbiory etnograficzne w Polsce są oznaczone naszym dążeniem do dominacji. Może także

są śladem zbyt ambitnych, a zarazem ślepych na aspiracje innych, dążeń politycznych i kulturowych Polaków. Czy nie czas na refleksję nad nimi przy wykorzystaniu teorii postkolonializmu? Bowiem, jak można dążyć do wzajemnego porozumienia i potem pojednania, nie zdając sobie sprawy z odbioru własnej grupy etnicznej przez adwersarza?

Streszczenie: Naturalną cechą muzealników i kolekcjonerów jest kategoryzowanie i kontekstualizowanie obiektów w zbiorach. Czynią to zarówno z własnymi kolekcjami, jak i „obcymi”. Nadawanie konkretnych dystynkcji przedmiotom jest związane z samym ich opisem (np. naukowym), ale i z potrzebami inwentaryzacyjnymi, magazynowymi. Można tutaj wymienić jeszcze jeden powód takich praktyk. Jest nim potrzeba uporządkowania świata rzeczy i idei. W tych zabiegach jednym z najczęstszych jest stosowanie kategorii etniczno-kulturowych (lub tożsamościowo-kulturowych), szczególnie ulubionych przez etnologów, etnografów. Stąd w muzeach (i nie tylko) mamy takie typy zbiorów, jak np.: pozaeuropejskie, niepolskie, słowiańskie, litewskie, ukraińskie czy wreszcie łemkowskie, bojkowskie itd.

Swoista komparatystyka zbiorów etnicznych (w tym przypadku ukraińskich) pozwala na zadanie co najmniej kilku ważnych pytań dotyczących ich funkcjonowania. Po pierwsze o historię wzajemnych stosunków międzyetnicznych; po drugie o ich rolę w polskim kolekcjonerstwie etnograficznym; po trzecie o wpływ na tożsamość grup etnicznych; także o sens etniczowania przedmiotów; wreszcie o wpływ na autorefleksję etnologii.

Autor odpowiada na postawione pytania bazując na swoich badaniach prowadzonych w latach 2010–2012 w kilkunastu polskich muzeach i kolekcjach. Przedstawiając wyniki kwerend, stara się przy tym wskazać na wielopłaszczyznowe i wielokontekstowe funkcjonowanie owych zbiorów w kulturze polskiej.

Słowa kluczowe: Ukraińcy, zbiory etnograficzne, etnologia, etniczność, muzealium.

Przypisy

- ¹ Podaje tu tylko najistotniejsze z nich: D. Blin-Olbert, *Zbiory łemkowskie w muzeach polskich*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1988, nr 30; M. Brylak-Załuska, *Cofnąć czas. O kulturze Zachodniej Łemkowszczyzny w Sądeckim Parku Etnograficznym*, „Zeszyty Sądecko-Spiskie” 2006, t. 1; J. Czajkowski, *Gdy mija 30 lat – czas refleksji*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1988, nr 30; M. Dolińska, *Modele i makiety w Muzeum Etnograficznym w Krakowie*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie” 2010, t. 16; I. Frączak, *Łemkowie w piłskim*, w: *Polska egzotyka w polskich muzeach*, A. Bartosz (red.), Tarnów 2000; M. Grabski, *Kolekcja ceramiki pokuckiej*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Przewodnik po zbiorach huculskich Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie” 2009, t. 15; *Łemkowie. Katalog wystawy*, A. Kroh (red.), Nowy Sącz 1984; L. Stefan, *Kultura ludowa Pogranicza Nadsańskiego*, Przemyśl 1969; A. Mielczewska, *Kolekcja huculska Muzeum w Grudziądzu*, „Płaj” 2002, nr 25; J. Niedźwiecki, *Nowe pogranicze kultur w północnej Wielkopolsce po 1945 roku*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu” 2004, nr 7; M. Pokropek, *Muzeum Sztuki Ludowej w Otrębusach jako przykład kolekcjonerstwa wynikającego z zainteresowań naukowo-badawczych*, „Etnografia Nowa” 2009, nr 1; J.W. Suliga, *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Dzieje kolekcje, kierunki rozwoju (cz. 1)*, <http://www.jws.net.pl/inne/czytelnia/588-jwsuliga-paowe-muzeum-etnograficzne-w-warszawie-dzieje-kolekcje-kierunki-rozwoju-cz-1.html> [dostęp: 20.06.2014]; K. Wolski, *Inż. Kazimierz M. Osieński (14 XII 1883 – 4 II 1956)*, „Rocznik Przemyski” 1957, t. 9.
- ² Przypomina to pojęcie „przeszłości domniemanej” Marii Brylak-Załuskiej skonstruowane na potrzeby urządzania wnętrz budynków w skansenach, por. M. Brylak-Załuska, *Przeszłość dokumentowana, domniemana i „rzeczywistość skrzecząca” – o powstawianiu ekspozycji „muzeum-wsi” w Sądeckim Parku Etnograficznym*, w: *Skanseny po latach – założenia a realizacja. Materiały z ogólnopolskiej konferencji skansenowskiej*, Nowy Sącz 5-6 X 1995 r., Nowy Sącz 1996.
- ³ A. Kunysz, *W służbie kultury i regionu. Rzecz o muzeum w Przemyślu*, Przemyśl 1989, s. 51-55.
- ⁴ M. Łewycka, *Los zabytków kultury ukraińskiej w Przemyślu (1944-1946)*, „Nowa Ukraina” 2007, nr 1-2, s. 102.
- ⁵ Więcej na ten temat: A. Jełowicki, *Ukraińskie Muzeum Regionalne „Strywihor” w Przemyślu. Przeszłość czy przyszłość?*, w: *Międzynarodowa Konferencja Naukowa, polska i ukraińska etnologia dzisiaj. Kontynuacje i perspektywy*, Lwów 24 – 27 września 2015, tekst w druku.
- ⁶ A. Jełowicki, *To jest domowe, a to tutejsze... Akcja „Wisła” i ukraińskie losy na Pomorzu*, w: *W poszukiwaniu utraconych światów. Katalog wystawy. 65 lat po Akcji „Wisła”*, O. Solarz (red.), Przemyśl 2012.
- ⁷ R. Brykowski, *W setną rocznicę pierwszej polskiej wystawy etnograficznej w Kołomyi*, „Polska Sztuka Ludowa” 1981, R. XXXVI, nr 2, s. 117.
- ⁸ P. Trzeszczyńska, *Łemkowszczyzna zapamiętana. Opowieść o przeszłości i przestrzeni*, Kraków 2013, s. 124-125.
- ⁹ Semiofory, czyli obiekty wartościowe z kulturowego punktu widzenia, uznawane w danej społeczności za nośniki znaczeń, przy jednoczesnym zachowaniu ich funkcji użytkowej lub z jej wyłączeniem. Więcej na temat swmioforów: K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, H. Abramowicz (tłum.), Lublin 2006, s. 100-101.

dr Arkadiusz Jełowicki

Doktor etnologii, absolwent Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; kustosz w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie; badacz terenowy, badacz dziedzictwa kulturowego Wielkopolski – autor książ-

ki oraz licznych artykułów poświęconych kulturze tradycyjnej tego regionu; komisarz wielu wystaw poświęconych folklorowi polskiemu i ukraińskiemu, m.in. „W poszukiwaniu utraconych światów” (społeczna wystawa o Akcji „Wisła”, Przemyśl 2012), „Nie tylko pisanki” (Muzeum Narodowe Rolnictwa w Szreniawie 2016); e-mail: a.jelowicki@muzeum-szreniawa.pl

Word count: 3 820; **Tables:** – ; **Figures:** – ; **References:** 9

Received: 05.2017; **Reviewed:** 06.2017; **Accepted:** 07.2017; **Published:** 07.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.2239

Copyright ©: 2017 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: Jełowicki A.; ETNICYZOWANIE PRZEDMIOTÓW I JEGO SKUTKI. O ROLI UKRAIŃSKICH ZBIORÓW ETNOGRAFICZNYCH W POLSCE. Muz., 2017(58): 208-213

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

IKONY, PRZEMYT I MAKDONALDYZACJA KULTURY

ICONS, SMUGGLING AND MCDONALDIZATION OF CULTURE

Joanna Tomalska-Więcek

Białystok

Abstract: Culture undergoes constant changes. Although today, Poland is an almost ethnically homogenous country, ages ago, the dialogue of cultures took place not only on the borderlines of the First Polish Republic but also in the then capital city of Cracow. In 1390, Slavic Benedictine monks who used Old Church Slavic language settled in the church of the Holy Cross in Krakow. Francis Skaryna (Francysk Skaryna), a pioneer of Belarusian printing and later the founder of the first printing house in Eastern Europe in Vilnius, published the first Cyrillic prints in the world in Cracow and in the early 16th c. also studied there. Poland was a great example of a multicultural society. In the early 16th c. the Catholics and the Protestants, the Jews and the Armenians, the Tatars and the Karaims lived in Poland. After the Union of Lublin, the

Crown of the Kingdom of Poland and the Grand Duchy of Lithuania formed one of the biggest countries in Europe at the time; it was inhabited by the Poles, the Lithuanians, the Ukrainians and the Belarusians. In the mid-16th c. Poland became a shelter for multitudes of religious dissenters in Western Europe, such as the Lutherans, the Calvinists, and other Protestants.

Today it is useless to seek traces of such multiculturalism in many museums. In museums which collect paintings related to the Eastern Orthodox Church, places of monuments connected with Polish culture are frequently occupied by late icons of mediocre artistic value smuggled from Russia. The article attempts to explain this phenomenon in the context of the transformation of modern museology.

Keywords: museums, changes in museum professionals, multiculturalism, collections of icons, Russian icons.

W dzisiejszym czasach coraz łatwiej dotrzeć w najodleglejsze zakątki świata, za to coraz trudniej poznać lokalną kulturę owych zakątków. Tymczasem to właśnie lokalność i kulturowa odrębność identyfikuje różne społeczności i odróżnia je od innych. Kultura jest fenomenem łączącym przeszłość i teraźniejszość, definiuje wartości szczególnie cenne dla mieszkańców określonego regionu, potrzeby estetyczne i artystyczne realizacje, które ilustrują z jednej strony poziom rozwoju, z drugiej zaś fascynację.

Poznanie kultury jakiegoś zakątka można rozpocząć albo pogłębiać w muzeum, tyle że dziś wizyta

w niegdysiejszej „siedzibie muz” nie musi prowadzić do poznania dzieł najwybitniejszych czy najbardziej utalentowanych synów regionu lub kraju. W wielu muzeach w Polsce łatwiej znaleźć późne rosyjskie ikony, niż dzieła powstałe *po dług nieba i zwyczaju* polskiego albo miejscowego. Trudno orzec, dlaczego tak się dzieje, dlaczego miejsce dzieł, które niejako z urzędu należą się zabytkom miejscowym, zajmują takie, które znaleźć można w dziesiątkach innych zbiorów. Skąd fascynacja zabytkami, które w bardzo wielu przypadkach nie reprezentują ani szczególnie wysokiego poziomu artystycznego, ani jakichkolwiek związków z naszym krajem?



1 i 2. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, fragment ekspozycji ikon

1 and 2. The Nowy Sącz District Museum, section of an exhibition of icons

Kolekcje ikon znajdują się w bardzo wielu polskich muzeach, m.in. w: narodowych w Krakowie i Warszawie oraz w Łąncucie, Przemyślu, Nowym Sączu, Lublinie, Siedlcach, Białej Podlaskiej i Supraślu. To oczywiście, na wschodnich i południowych rubieżach kraju ludność ruska stanowiła znaczącą lub przeważającą część mieszkańców, ikony zaś były elementem ich codziennego życia. Powstające w ostatnich latach – jak przysłowiowe grzyby po deszczu – galerie, kolekcje i muzea ikon pojawiły się w miejscach nieoczywistych: muzeach narodowych w Szczecinie i Gdańsku, regionalnych w Bielsku Białym, Karkonoskim w Jeleniej Górze, Lubuskim im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim, Śląskim w Katowicach, Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie, Muzeum – Zamku Górków w Szamotułach. Jeśli to efekt dogłębnych i wnikliwych badań lokalnych muzealników, wypada się tylko cieszyć – muzea są instytucjami naukowo-oświatowymi, co oznacza, że prowadzenie badań i upowszechnianie efektów naukowych dociekań jest ich obowiązkiem. Ponieważ w krótkim artykule nie sposób opisać wszystkich zbiorów ikon w Polsce, pokrótce przedstawione zostaną te najstarsze i najważniejsze.

Poznawanie kolekcji zaczniemy w Polsce południowej. Po zakończeniu II wojny światowej w południowo-wschodniej Polsce istniało kilkaset cerkwi użytkowanych przez mieszkających tu Rusinów, według szacunków znajdowało się w nich około 15 000 ikon, datowanych na XV–pocz. XX wieku¹. Szkoda, że nie ma podobnych danych, dotyczących innych części kraju.

Najstarsza polska kolekcja funkcjonuje w Muzeum Narodowym w Krakowie, gdzie ikony gromadzi się od 1879 roku. Czynna od 2007 r. ekspozycja w Pałacu Biskupa Erazma Ciołka – Galeria Sztuki Cerkiewnej Dawnej Rzeczypospolitej – prezentuje jeden z najstarszych i najcenniejszych zbiorów malarstwa cerkiewnego w Europie Środkowej. Jego zasadniczą część tworzą dzieła z południowo-wschodnich rubieży dawnej Rzeczypospolitej, z bezcennymi XV- i XVI-wiecznymi zachodnioruskimi ikonami z rejonu Karpat².

W warszawskim Muzeum Narodowym kolekcja Ikon i Rzemiosła Bizantyjskiego obejmuje ok. 540 zabytków, wśród których przeważają ikony. Do najstarszych należą dzieła bizantyjskie: grecka ikona Matki Boskiej Hodegetrii z XV w. oraz powstałe pomiędzy X a XII w. w Konstantynopolu, wykonane w kości słońskiej: dyptyk ze świętami kościelnymi i plaketka ze sceną Zaśnięcia Matki Boskiej. Większość ikon pochodzi z obszaru wschodniej Słowiańszczyzny, najstarsze są datowane na XV–XVI w., największa część z XVII–XIX w., reprezentują różne szkoły, m.in. moskiewską, północną, uralską, warsztaty w Palechu i inne warsztaty staroobrzędowców³.

Bogate zbiory ikon, pochodzących przede wszystkim z obojętnych świątyń, znalazły się w dwóch muzeach w Sanoku: Historycznym⁴ i Budownictwa Ludowego. Ekspozycja sztuki cerkiewnej odwołuje się do czasów, gdy te ziemie były zamieszkałe przez wiernych dwóch obrządków chrześcijańskich – wschodniego i zachodniego⁵.



3. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, fragment ekspozycji ikon

3. The Museum of Folk Architecture in Sanok, section of an exhibition of icons

Zbiory ikon Muzeum Zamojskiego w Zamościu zapoczątkowano po zakończeniu II wojny światowej, kiedy do muzeum trafiło wyposażenie pounickiej kaplicy na Majdanie pod Zamościem, później z opuszczonych cerkwi w Siedliskach, Szczepieszynie i Łaziskach⁶. Najstarsze dzieła datowane są na XVII wiek. Zbiór ten, określony jako „dość przypadkowy”, nie reprezentuje sztuki cerkiewnej obszaru działania Muzeum Zamojskiego, gdzie istniała dość gęsta sieć parafii chełmskiej diecezji unickiej⁷.

Inny charakter nosi okazała liczebnie kolekcja ikon w Muzeum w Białej Podlaskiej, w dużej mierze powstała dzięki celnikom, którzy przekazali muzealnikom przemycane zabytki, zwykle odnalezione w publicznych środkach transportu. Szefowa muzeum w prasowym wywiadzie stwierdziła: *Mamy największą w kraju kolekcję ikon rosyjskich, która powstała jakby przypadkiem, bo nie zamierzaliśmy ich kolekcjonować. W 1980 r. dostaliśmy pierwsze ikony przekazane nam przez Urząd Celny w Terespolu, było ich 80, i stwierdziliśmy, że już mamy piękną kolekcję. To nas zainspirowało do gromadzenia kolekcji. Zabytki datowane na XVII–pocz. XX w. wywodzą się ze szkół i warsztatów całej Rosji, obecnej Ukrainy i Białorusi. Zbiór budzi duże zainteresowanie zwiedzających i wiernych, bowiem przychodzą tu też ludzie, aby się modlić⁸.*

Oryginalną kolekcją może się poszczycić Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, w którym znalazły się dzieła związane z klasztorem staroobrzędowym w mazurskim Wojnowie⁹. Okazały zbiór rosyjskich ikon jest dumą Muzeum Zamku Górków w Szamotułach¹⁰. Podobnymi zbiorami chlubią się Muzeum Ikon w Supraślu. Kolekcja powstała w okresie ostatniego półwiecza, obejmuje ponad 1000 ikon z XVII, XIX i XX w., przeważającą część zbioru tworzą ikony zatrzymane przez celników¹¹. Także kolekcja ikon w Muzeum Śląskim jest zasługą przede wszystkim służb celnych, które udaremniają nielegalny wywóz dzieł sztuki za granicę. W zbiorze znalazły się dzieła rosyjskie z XVIII do XIX wieku. Na wystawie czasowej gościła tu także kolekcja ikon z Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie¹².

Co z muzealnych zbiorów rosyjskich ikon wynika dla osoby zainteresowanej przeszłością własnego kraju i kulturą mniejszości narodowych? Niewiele, te zbiory w większości przypadków nie uzupełniają naszej wiedzy o lokalnej kulturze, np. o XVII-wiecznym warsztacie niejakiego Szymona w Lipsku nad Biebrzą, XVIII-wiecznym bazylińskim malarzu Antonim Gruszeckim, czynnym w Poczajowie i Supraślu, Janie Józefie Turskim z Drohiczyzna, prawosławnych zakonników z tzw. ruskiej strony Drohiczyzna, malujących obrazy dla kościołów w Siemiatyczach. Nic nie mówią o źródłach inspiracji sztuki sakralnej, o wielkiej liczbie tzw. cudownych wizerunków, do których przybywali wierni bez różnicy wyznania, nie przypomina bogato polichromowanych cerkwi, w wielu przypadkach nieistniejących, lecz znanych z dokumentacji naukowej i fotograficznej. Zbiory rosyjskich ikon w żadnej mierze nie odnoszą się do kulturowego bogactwa Rzeczypospolitej, którego wymowną ilustracją jest fakt, że do obrazu w Różanymstoku przybywały także Tatarki w *różnych potrzebach i przypadkach swoich, gdyż [...] my także tu się ofiarowując doznawamy łaski od Pana Boga w chorobach i różnym nieszczęściu naszym¹³.*

Jak twierdzą specjaliści, na wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej tworzyła się tradycja lokalnej sztuki

sakralnej, stanowiącej jedynej w swoim rodzaju konglomerat form i treści, wynikających z połączenia tradycji Kościołów wschodniego i zachodniego. Na północnowschodnich krańcach dzisiejszej Rzeczypospolitej w pewnym okresie zetknęły się tradycje sztuki ortodoksyjnej, unickiej, staroobrzędowej i katolickiej, powstał jedynej w swoim rodzaju kulturowy konglomerat, nieznany z muzealnych wystaw.

Historia ziem wschodnich w wielu przypadkach nie ma żadnego odbicia w muzealnych zbiorach, tradycja Kościoła unickiego z jego oryginalną sztuką malarską przegrywa z – płynącym szeroką falą w ostatnich dekadach XX w. – przymytem późnych rosyjskich ikon. Zbiory z tego zakresu wielu polskich muzeów, a przynajmniej ich część, powstały dzięki służbom celnym, nie zaś wnikliwości muzealników, badających przeszłość i kulturę własnego obszaru działań.

Warto pamiętać, że masowa produkcja rosyjska, właśnie taka, jaka za pośrednictwem służb celnych dotarła do wielu polskich muzeów, wynikała z konieczności wyposażenia wielu cerkwi budowanych w Imperium w XIX w., także w zaborze rosyjskim masowo wznoszono cerkwie w typie rosyjskim, oparte na rosyjskich planach i wyposażone w ikony z rosyjskich warsztatów w Wilnie, Moskwie i Petersburgu¹⁴. Paradoksalnie właśnie takie zabytki stają się dziś obiektem zainteresowania muzealników, czasem zaś także przejawów kultu ze strony zwiedzających.

Nie jest jasne, co się stało z dawnym wyposażeniem unickich świątyń, część obiektów trafiła do cerkwi cmentarnych, inne zostały złożone na dzwonicach, niektóre zaś trafiły do zbiorów bractw cerkiewnych.

Historia ziem wschodnich Rzeczypospolitej jest dramatyczna, bogata, bardzo różnorodna i znana z wielu publikacji naukowych. Na początku XVI w. na ziemiach polskich i litewskich mieszkali katolicy i prawosławni, Żydzi i Ormianie, Tatarzy i Karaimi¹⁵. Korona i Wielkie Księstwo Litewskie po unii lubelskiej utworzyły jedno z największych państw ówczesnej Europy, zamieszkałe m.in. przez Polaków, Litwinów, Ukraińców i Białorusinów, którzy stanęli obok siebie jako *wolni z wolnymi, równi z równymi* – jak stwierdzał unijny przywilej, ograniczony rzecz jasna do stanu szlacheckiego. Istniejącą blisko 3 stulecia wspólnotę charakteryzowała w swojej jedności – różnorodność narodowościowa, wyznaniowa, kulturowa i językowa¹⁶. Co warto podkreślić w warunkach bliskiego sąsiedztwa nie było tak wielkiego rozłamu czy konfliktu, na jaki mogłyby wskazywać polemiki religijne. Ofiary katolików na świątynie prawosławne, fundacje prawosławnych na rzecz katolików, oddawanie czci przez katolików cudownym ikonom i świętym miejscom, sprawy małżeństw lub chrztów dowodzą, że sąsiedzka zgoda była wartością wysoko cenioną¹⁷.

Ikony były tu obecne od wieków, tzw. Latopis Hipacki (*Ipatiewski*) – powstały na Rusi w XV w. zwód (kodeks) latopisarki – pod datą 1260 r. wymienia cerkiew Bogurodzicy w Mielniku, w której modlił się Wasilko, brat księcia Daniela Halickiego, władcy Rusi¹⁸. Freski w kościołach i cerkwiach w Lublinie, Krakowie, Supraślu i Sandomierzu, a także oryginalne malarstwo tablicowe i objawione w nadnaturalny sposób tzw. cudowne ikony do dziś budzą wielkie zainteresowanie.

Wiele ruskich i rosyjskich wizerunków przywieźli jako łupy uczestnicy wojen moskiewskich i wypraw na wschód. Należą do nich opromienione sławą czyniących cuda ikony



4 i 5. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, ekspozycja ikon

4 and 5. The Museum of Folk Architecture in Sanok, section of an exhibition of icons

w katolickich kościołach. Po dziś dzień cieszy się kultem ruska ikona określana jako „Szamotuł Pani”, umieszczona w 1667 r. w ołtarzu bazyliki Matki Bożej Pocieszenia i św. Stanisława Biskupa w Szamotułach¹⁹. Podobnie ikona Hagiosoritissy w kościele parafialnym Wniebowstąpienia Pańskiego, Zwiastowania NMP i Wszystkich Świętych w podlaskiej Strabli²⁰ i Matki Boskiej z Dzieciątkiem w świętokrzyskim

Dzierzgowie²¹, by wymienić tylko kilka przykładów z obszernej listy takich dzieł²².

Dialog i przenikanie się kultur odbywały się nie tylko na pograniczech Rzeczypospolitej, lecz także w stołecznym Krakowie: w 1390 r. przy kościele św. Krzyża osiedlili się słowiańscy benedyktyni, używający języka staroцеркiewнословяńskiego²³. W tym samym mieście 100 lat później Niemiec

Szwajpolt Fiol wydał pierwsze na świecie druki cyrylickie, a w pierwszych latach XVI w. studiował pionier drukarstwa białoruskiego Franciszek Skaryna (Francysk Skaryna), późniejszy założyciel pierwszej we wschodniej Europie drukarni w Wilnie. Niektórzy uczeni uznają te fakty za potwierdzenie opinii głoszącej, że królowie z dynastii Jagiellonów kreowali Europę Wschodnią na przestrzeń syntezy kultur²⁴.

W połowie XVI w. Rzeczpospolita stała się schronieniem dla rzeszy prześladowanych na Zachodzie innowierców: luteranów, kalwinistów i innych wyznań protestanckich. Sytuację wyznaniową dodatkowo skomplikował fakt przyjęcia w 1596 r. przez hierarchię Kościoła prawosławnego w Polsce zwierzchnictwa papieża. Unii brzeskiej udzielili poparcia katolicycy magnaci, w większości niedawni konwertyci na katolicyzm, m.in.: kanclerz litewski Lew Sapieha, kasztelan krakowski i protektor jezuitów Janusz Ostrogski (syn Konstantego), hetman polny koronny Stanisław Żółkiewski, wojewoda nowogródzki Teodor Skumin Tyszkiewicz oraz wojewoda trocki, a później wileński Mikołaj Krzysztof Radziwiłł „Sierotka”²⁵. Przypomnienie unii brzeskiej jest dla naszych rozważań o tyle istotne, że do dziś opinie sprzed 150 lat kształtują oceny, dotyczące nie tylko samych skutków unii, lecz także związanej z Kościołem unickim sztuki sakralnej.

Na obszarach krzyżowania się różnych wpływów kulturowych zwykle ścierają się interesy polityczne, idea jednoci wyznaniowej bywa podstawą budowania tożsamości kulturowo-narodowej²⁶. Kościół unicki, słaby w XVII w., w następnym stuleciu zdominował ziemie wschodnie. Po upadku I Rzeczypospolitej zostały one poddane różnym procesom: na południowowschodnich krańcach zaznaczyła się silna ukraińska świadomość narodowa, na Ziemi Chełmskiej i południowym Podlasiu (tzw. Podlasiu Siedleckim) przeważała polonizacja, zaś na Podlasiu historycznym doszło do silnej rusyfikacji, mimo że miejscowej ludności obca była zarówno wielkoruska tradycja kulturowa, jak i tradycje prawosławia rosyjskiego²⁷. Losy niegdyśszych mieszkańców wschodniego pogranicza dzisiejszej Rzeczypospolitej ułożyły się odmiennie. Na Podlasiu historycznym (północnym) wierni Kościoła unickiego już w latach 30. XIX w. sprzeciwili się zniesieniu unii²⁸. W Obwodzie Białostockim doszło do masowych odmów przyjęcia prawosławia²⁹ i były to pierwsze protesty unitów przeciw zniesieniu unii. Naczelnicy w comiesięcznych sprawozdaniach informowali władze o postępkach w przeprowadzaniu zaleconych zmian wyposażenia cerkwi w poszczególnych miejscowościach i postawie mieszkańców³⁰. *Lud w wielu miejscach bronił świętości, wszędzie był za to srogo karany, jak w Czyżach, Szczytach, Berezowie*³¹ i w Kleszczelach³². Władze uznały, że po zebraniu podpisów pod prośbą o zjednoczenie unitów z Cerkwią prawosławną problem został rozwiązany³³. Na Podlasiu południowym (zwanym Podlasiem Siedleckim), ziemiach położonych dziś w województwach lubelskim i mazowieckim, zmuszani do przyjęcia prawosławia unicy stawili zacięty opór, zaś po ukazie tolerancyjnym z 1905 r. masowo przyjmowali katolicyzm.

Przyczyny odmiennego przebiegu procesów historycznych nie są do końca wyjaśnione: Witold Kołbuk uznał, że w ciągu dwóch stuleci przynależności Podlasia do Korony nie było nacisków wymuszających polonizację i latynizację, czego efektem był proces stopniowego rozmywania się poczucia odrębności ruskich mieszkańców, szczególnie że poziom świadomości religijnej był tu dość słaby³⁴. Według Andrzeja

Szabaciuka unicy w guberniach siedleckiej, suwalskiej i łomżyńskiej byli silnie przywiązani do swojej wiary, mimo że nie wykształciło się tu poczucie przynależności narodowej; chłopi sami określali się unitami mówiącymi językiem unickim, Polakami byli katolicy³⁵.

Na ziemiach I Rzeczypospolitej pozostała jeszcze unicka diecezja chełmska, jako ostatnia zniesiona w 1875 roku. Jej likwidacji towarzyszyły krwawo stłumione protesty w Drelowie i Pratulinie. O martyrologii podlaskich unitów pisali wybitni polscy pisarze: Władysław Stanisław Reymont³⁶, Stefan Żeromski, Maria Konopnicka, Ignacy Maciejowski (Sewer), Maria Rodziewiczówna i wielu innych. Problem odbił się szerokim echem także w prasie europejskiej³⁷.

Wprowadzenie i zniesienie unii brzeskiej po dziś dzień budzi kontrowersje. Według jej zwolenników unia była sposobem białoruskiego samookreślenia w świecie chrześcijańskim, przeciwnicy zaś zauważają, że *przestępca unia zawsze była, jest i będzie dla łacinników tylko mostem służącym jako łatwe przejście prawosławnych do czystego łacinnictwa, a w walce Rusinów zachodnich z nią i katolicyzmem przejawia się wielka moralna siła rosyjskiej tożsamości narodowej*³⁸.

Wyjątkowo obfita XIX-wieczna literatura rosyjska poświęcona historii tych ziem powstawała głównie w celu udowodnienia praw imperium do wschodnich obszarów I Rzeczypospolitej. Aleksander Miłowidow pisał o walce narodowości polskiej i ruskiej (dla autora tożsamej z rosyjską), której początkiem, jak twierdził, była walka religijna. Uznał, że w XIX w. wojny polsko-rosyjskie stały się wojnami kulturowymi, prowadzonymi pod hasłem *non solum armis*, główną bronią – szkołą, książką i nauką, która *pomaga przynieść odpowiedź na pytanie o prawo rządzenia krajem*³⁹.

Metody szukania odpowiedzi na tak postawione pytania były rozmaite: rosyjscy uczeni z Cesarzkiej Komisji Archeologicznej – na podstawie badań – uznali kościół św. Trójcy w Lublinie za XV-wieczną cerkiew, zaś zdobiące ją freski zaliczyli do najstarszych zabytków kultury ruskiej z czasów Daniela Halickiego⁴⁰. Za pomocą zabiegu utożsamiającego etos ruski i rosyjski, XIX-wieczna nauka rosyjska zawłaszczyła dziedzictwo wschodnich ziem I Rzeczypospolitej.

Zaborcze władze administracyjnymi metodami zmieniały model obowiązującej kultury, w przebudowanych i nowo wzniesionych cerkwiach znalazły się sakralne obrazy – jak to określano *zgodne z kanonem* – a te, wobec których istniał cień wątpliwości, czy nie są *skażone* cechami sztuki zachodniej, kierowano do cerkwi cmentarnych lub muzeum przy prawosławnym Bractwie św. Bogurodzicy w Chełmie. Utworzone tu w 1882 r. Muzeum Cerkiewno-Archeologiczne gromadziło zabytki, usuwane z zamykanych kościołów katolickich i cerkwi unickich. Według spisu w 1910 r. muzeum stało się posiadaczem 379 zabytków sztuki sakralnej⁴¹, które miały być potwierdzeniem obecności tradycji prawosławnej na wschodnich terenach Królestwa Polskiego i uzasadnieniem niszczenia „wtórnego” dziedzictwa unickiego⁴². Zapisy w muzealnych księgach inwentarzowych są doskonałą ilustracją poglądów XIX-wiecznych badaczy rosyjskich. Ikony opisywano jako *prawosławne, ruskie*, lub też nieco dokładniej jako *stare rusko-bizantyjskie malowanie*; dzieła unickie zwykle opisywano jako *unickie podłe malowanie, pędzel unicki i podły, zachodnie malowanie, w duchu rzymskim bądź w stylu katolickim*⁴³.



6. Religie w Polsce ok. 1573 roku

6. Religions in Poland, c. 1573

Celem działającej w zaborze rosyjskim Cesarskiej Komisji Archeograficznej było *skoncentrowanie w jednej rządowej instytucji rzeczy historycznych pod względem naukowym i moralnym, stwierdzających dziejową prawdę dawnej nierozdzielnej Rosji do XII w., lub – do wpływów polskiej oligarchii, co zrujnowała świętą całość tych czasów fanatyzmem rzymskiego Kościoła*⁴⁴. Zdecydowanie bardziej rzetelne badania nad sztuką cerkiewną, głównie prace inwentaryzacyjne i konserwatorskie, prowadzono w zaborze austriackim; w 1885 r. we Lwowie otwarto pierwszą wystawę sztuki sakralnej, w 1888 r. powstała polska Komisja Centralna Archeologiczna⁴⁵. Na obszarze dawnego zaboru austriackiego Kościół unicki przetrwał do 1946 roku.

Malarstwo sakralne różnych wyznań chrześcijańskich na obszarze I Rzeczypospolitej jest fenomenem świadczącym o kulturowej różnorodności państwa, ilustracją wielowątkowej historii i kultury kraju, którego przynajmniej część mieszkańców, silnie przywiązanych do wiary unickiej, w XVIII i XIX w. określała się mianem unitów mówiących językiem unickim⁴⁶. To prawda, że kulturowe dziedzictwo ziem wschodnich, szczególnie w północnej części kraju, zachowało się w szczątkowej ilości, wiele dzieł sztuki, wśród nich dużo ikon, zaginęło w czasie obu wojen światowych i w okresie przymusowej ewakuacji (*bieżeństwa*) w 1915 r.,

kiedy wierni wywieźli do Rosji znaczącą część tzw. cudownych wizerunków. Niewiele spośród tych dzieł wróciło⁴⁷.

Mimo że ikony są przedmiotem zainteresowania muzealników w wielu polskich muzeach, dla historii kultury polskiej nie wynika z tego nic. Zdają sobie sprawę, że zilustrowanie przedstawionych problemów na muzealnej wystawie nie jest łatwe, ale czy warto podejmować tylko łatwe tematy, które w żadnej mierze nie wypełniają luki poznawczej, i z których nic nowego dla nauki nie wynika? Dlaczego tak wiele wątków jest pomijanych, inne zaś bywają marginalizowane? W jaki sposób tzw. szeroki krąg odbiorców może poznać dziedzictwo wielowiekowej wielokulturowości naszego kraju lub regionu?

Geografia zbiorów układa się w szczególną mozaikę: tam, gdzie Kościół unicki przetrwał okres zaborów, zainteresowaniem cieszą się ikony lokalne, zwykle o oryginalnej stylistyce, związane z kulturą ziemi, na której powstały. Tam zaś, gdzie tradycja unicka została przerwana, przedmiotem badań muzealników cieszą się niemal wyłącznie dzieła, które odpowiadają z góry określonemu wyobrażeniu o ikonie: ma być ciemna, słabo czytelna i tajemnicza (cokolwiek miałoby się mieścić w tym pojęciu). Rzec by można, że ikona ma być dla *wtajemniczonych*, ci zaś wiedzą, że ikony się nie maluje, lecz *pisze*. Nie budzą zainteresowania XVIII-wieczne ikony



7. Muzeum Ikon w Supraślu, ekspozycja w sali stylizowanej na pustelniczą pieczarę

7. Museum of Icons in Supraśl, exhibition in a room stylised on a hermit cave

lokalne, często poddane silnym wpływom zachodniej sztuki, przez wielu muzealników uznawane za hybrydyczne malarstwo sakralne. Płynący z tego przekonania niedostatek badań nad lokalną, własną twórczością – powstającą na potrzeby cerkwi unickich – jest elementem większego obrazu. Bardzo wiele takich zabytków zaginęło w ostatnich dekadach w spalonych albo okradzionych świątyniach, nie zawsze zachowała się dokumentacja naukowa, toteż materiałów do badań jest coraz mniej. Ponadto, w opracowaniach poświęconych ikonom, dzieła z 2. poł. XVIII i pocz. XIX w. nie są reprezentowane w ogóle lub w najlepszym przypadku tylko skromną liczbą obiektów⁴⁸. Jak się wydaje, na poglądach polskich muzealników silnie zaciążyła XIX-wieczna koncepcja, oparta na teologii ikony, przeniesiona do współczesnych muzeów jako metoda badawcza. W konsekwencji milcząco przyjmuje się jako wzorzec ikony ruskie i rosyjskie, nie dostrzegając, że i one ulegały silnym wpływom Zachodu. Sądzę, że warto rozważyć, czy teologia ikony jest właściwą metodologią badania fenomenu tych zabytków.

Trudno orzec dlaczego w polskich muzeach tak bardzo fascynują odbiorców późne rosyjskie ikony. Przypuszczalnie dlatego, że zabrakło umiejętności oddzielenia zabytków wartościowych od produkcji masowej. Szczerze mówiąc mam wątpliwości, czy tworzenie takich kolekcji jest zgodne z Ustawą o muzeach i zadaniami samych podmiotów. Według ustawy *muzeum jest nienastawioną na osiągnięcie zysku jednostką organizacyjną, której celem jest*

gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów. Przyjmuje się, że muzea wielkomiejskie mają zadanie reprezentować całokształt kultury polskiej, a muzea regionalne powinny odzwierciedlać przede wszystkim duchowe treści środowiska regionalnego i lokalnego. Wyróżnia się 3 podstawowe funkcje muzeów: ochronna (zbieranie okazów muzealnych, ich porządkowanie i systematyzowanie); edukacyjna, czyli kulturalno-naukowa, oraz wychowawcza (tworzenie możliwości obcowania z dziełem sztuki jako wartością poznawczą i estetyczną); funkcja estetyczna ma kształtować wrażliwość na piękno. Zatrzymane przez celników ikony są swego rodzaju apologią masowej produkcji rosyjskiej i nie mają wiele wspólnego z kulturą wysoką. Wiele opisywanych zbiorów jest dobrym przykładem makdonaldyzacji kultury.

To pojęcie, wprowadzone do nauki przez amerykańskiego socjologa Georga Ritzera⁴⁹, doskonale pasuje do wielu (choć nie do wszystkich) spośród opisanych tu zbiorów. Zanika oryginalność i różnorodność, zanika funkcja poznawcza muzeów. Trudno dziś mówić o autentycznej wielości kultur, ginie to co wyjątkowe, wyróżniające się na tle innych.



8. Muzeum Ikon w Supraślu, fragment sklepienia jednej z sal ekspozycyjnych (polichromia współczesna)

8. Museum of Icons in Supraśl, part of the vaults in one of the exhibition rooms (contemporary polychrome)

(Fot. 1-5 – J. Tomalska-Więcek; 6 – https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Religions_in_Poland_1573.PNG; 7, 8 – https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_Ikon_w_Supra%C5%9Blu)

Różnorodność została zastąpiona podobieństwami w niemal wszystkich sferach zmakdonaldyzowanego życia. Na całym świecie otrzymujemy takie same towary w takich samych centrach handlowych, takie same potrawy w takich samych restauracjach, te same napoje i – coraz częściej – takie same wystawy muzealne. Trudno się nie zgodzić z Georgem Ritzerem, że *globalizacja niczego* zabija różnorodność kulturową, zaś to co niespotykane, przegrywa z nijakością⁵⁰. Makdonaldyzacja kultury powoduje, że jakość ustępuje ilości, treść jest wypierana przez szybkość i skuteczność, a konsumpcja (także kultury) staje się centralnym elementem ludzkiej egzystencji. Miejsce, w którym jesteśmy, nie należy do żadnej tożsamości. Mam poważne wątpliwości, czy zainteresowani kulturą rzeczywiście chcą oglądać podobne zabytki w niemal każdym mieście w Polsce. Swoista *disneylandyzacja* rzeczywistości stała się jednym z pożądanych przez publiczność i sponsorów kierunków przemian w muzeach, ale nie jest to dobry kierunek.

Dlaczego więc nieprzygotowany turysta z zachwytem (przygotowany patrzy na nie chłodnym okiem analityka) ogląda w polskich muzeach rosyjskie ikony z niewiadomych ośrodków, wyrwane z kontekstu, pozbawione historii i nie mające nic wspólnego z Polską, jej historią i kulturą? Czy dlatego, że kontentuje się naskórkowym kontaktem z dziełem sztuki? Zwrócił na to uwagę wybitny uczyony Hans Belting, który

w kontekście miejsca muzeum w globalnej wiosce zauważył, iż razem ze zmianą form przekazu postępuje także zmiana treści, pociągająca za sobą rozmycie granic między kulturą wysoką a niską⁵¹. Symptomy tych zmian są widoczne w wielu polskich muzeach, gdzie aranżacja wystawy staje się teatralną scenografią, nierzadko górującą nad zabytkiem i informacją naukową, co jest wyjątkowo czytelne w Supraślu. Bogactwo elementów scenograficznych, wprowadzenie dźwięku, naprzemiennie przygasających i rozjaśniających się światła, mrok, współczesne polichromie i elementy małej architektury – wszystko to prowadzi do usunięcia w cień zasadniczego elementu muzeum, zabytku.

Jak próbowałam przedstawić w niniejszych rozważaniach, muzealne zbiory ikon nie powstały wyłącznie dzięki służbom celnym, nadal wiele zabytków można osadzić w konkretnym kontekście historyczno-kulturowym, a przecież w muzealnym zabytku ważne są nie tylko wartości materialne i estetyczne. Równie ważnym elementem jest kontekst historyczny, dzieje obiektu, dzięki czemu przestaje on być tylko mniej lub bardziej interesującym przedmiotem, być może estetycznym, ale martwym, pozbawionym pozamaterialnych wartości duchowych. Tworzącym tylko namiastkę prawdziwego, wypełnionego treścią zabytku, wchodzącego w skład sformułowanej świadomości i konsekwentnie kolekcji. Warto o tym pamiętać w codziennej muzealnej pracy.

Streszczenie: Kultura ulega ciągłym przemianom. Polska jest dziś etnicznie niemal jednorodna, ale przed wiekami dialog kultur odbywał się nie tylko na pograniczeniach, lecz także w stołecznym Krakowie. Tu w 1390 r. przy kościele św. Krzyża osiedlili się słowiańscy benedyktyni, używający języka staro-cerkiewnosłowiańskiego. Tu wydał pierwsze na świecie druki cyrylickie, a w pierwszych latach XVI w. studiował pionier drukarstwa białoruskiego Franciszek Skaryna (Francysk Skaryna), późniejszy założyciel pierwszej w Europie Wschodniej drukarni w Wilnie. Polska była znakomitym przykładem społeczeństwa wielokulturowego. Na początku XVI w. na ziemiach polskich i litewskich mieszkali katolicy i prawosławni, Żydzi i Ormianie, Tatarzy i Karaimi. Korona

i Wielkie Księstwo Litewskie po unii lubelskiej utworzyły jedno z największych państw ówczesnej Europy, zamieszkałe m.in. przez Polaków, Litwinów, Ukraińców i Białorusinów. W połowie XVI w. Rzeczpospolita stała się schronieniem dla rzeszy prześladowanych na Zachodzie innowierców: luterańców, kalwinistów i innych wyznań protestanckich.

Dziś próżno by szukać śladów owej wielokulturowości w wielu muzeach. W muzeach gromadzących zbiory malarstwa cerkiewnego niejednokrotnie miejsce zabytków polskiej kultury zajmują, przemykane z Rosji, późne ikony o miernej wartości kulturowej. Artykuł jest próbą wyjaśnienia tego zjawiska w kontekście przemian współczesnego muzealnictwa.

Słowa kluczowe: Muzea, przemiany w muzealnictwie, wielokulturowość, kolekcje ikon, ikony rosyjskie.

Przypisy

- J. Gieźma, *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny*, b.m.w., 2016, passim; <https://www.zamek-lancut.pl/pl/ZamekDzisiaj/SztukaCerkiewna> [dostęp: 30.05.2016].
- <http://mnk.pl/zbiory/galeria-sztuka-cerkiewna-dawnej-rzeczypospolitej> [dostęp: 30.05.2017]; M.P. Kruk, *Krótką historią gromadzenia i opracowywania dzieł sztuki cerkiewnej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne” 2012, nr 1, s. 13-19.
- <http://www.mnw.art.pl/kolekcje/zbiory-studyjne/zbiory-sztuki-starozytnej-i-wschodniochrześcijańskiej/kolekcja-ikon-i-ziemia-bizantyjskiego/>
- R. Biskupski, *Ikony z XV w. w Muzeum Historycznym w Sanoku: katalog zbiorów*, tom 1, Sanok 2013; K. Winnicka, *Ikony z XVI w. w Muzeum Historycznym w Sanoku: katalog zbiorów*, E. Kasprzak, W. Banach, K. Winnicka (red.), t. 2, Sanok 2013.
- <http://rzeszow.naszemiasto.pl/arttykul/zamek-w-sanoku-muzeum-historyczne,815992,artgal,t,id,tm.html>
- P. Kondratiuk, *Kolekcja ikon w Muzeum Zamojskim w Zamościu*, „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne” 2012, s. 23.
- Ibidem*, s. 25.
- <http://www.pap.pl/aktualnosci/news,544796,najwieksza-w-kraju-kolekcja-ikon-powstala-z-przemytu.html>
- G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikony staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, Olsztyn 1993.
- W. Górny, *Dziełtnastowieczna ikona rosyjska ze zbiorów Muzeum-Zamek Górków w Szamotułach*, Kraków 1998, s. 11.
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_Ikon_w_Supra%C5%9Bku
- <https://muzeumslaskie.pl/pl/aktualnosci/obrazy-swiatlem-pisane-wystawa-ikon/>
- Śwe praktyki religijne bez utrudnień wszyscy wyznawcy bałwochwalstwa, zabobonów lub błędów [...] żyją w zgodzie i pokrewierstwie z papistami*; A. Kono-packi, *Życie religijne Tatarów na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI- XIX w.*, Warszawa 2010, s. 75. Tatarzy pielgrzymowali także do otoczonego kultem obrazu w Trokach; M. Kałamajska-Saeed, *Obraz czy ikona, O losach pewnego wizerunku – Matki Boskiej Sokalskiej*, w: *Sarmatia Semper Viva: zbiór studiów ofiarowany przez przyjaciół prof. dr. hab. Tadeuszowi Chrzanowskiemu*, J. Baranowski (red.), Warszawa 1993, s. 155.
- J. Tomalska, *Nowy początek. Wyposażenie cerkwi w obwodzie białostockim i ziemiach sąsiadujących około 1839 r. i w latach późniejszych*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, W. Walczak, K. Łopatecki (red.), Białystok 2013, s. 433-447. Szerzej na ten temat zob. J. Maroszek, *Dziedzictwo Unii Kościelnej w krajobrazie kulturowym Podlasia 1596- 1996*, Białystok 1996, s. 29-37.
- M. Kosman, *Tolerancja wyznaniowa na Litwie do XVIII w.*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1973, t. XVIII, s. 97-100.
- T. Chynczewska-Hennel, „Mowa ojców potrzebna od zaraz”. „Iż Rusi słuszna rzecz dla nabożeństwa po grecku i po słowiańsku uczyć się” (*Lithos, Kijów 1644*), „Latopisy Akademii Supraskiej” 2012, t. 3, s. 42 [41-47].
- Ibidem*, s. 43; zob. też A. Naumow, *Między Wschodem a Zachodem (zamiast wstępu)*, w: *idem, Domus Divisa. Studia nad literaturą ruską w I. Rzeczypospolitej*, Kraków 2002, s. 38.
- Daniel Halicki, w: *Encyklopedia Katolicka*, R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz (red.), t. III, Lublin 1985, ssp. 1006-1007 [L. Bieńkowski]; zob. Н. Карамзин, *История государства Российскаго*, t. IV, С. Петербур 1819, s. 20-74; *Городския поселения в Российской империи*, t. II, С. Петербур 1861, s. 85-87.
- K. Jodłowski, *Starodruk Wielkimi Wsławiona Cudami opisujący dzieje cudownego obrazu Matki Boskiej z Szamotuł i łaski przy nim wyproszone. Przyczynę do historii kultury religijnej doby baroku w Wielkopolsce „Ochrona Zabytków”* 1999, nr 52/3 (2060), s. 304-311.
- J. Hościłowicz, *Z przeszłości kościoła parafialnego w Strabli*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2000, nr 6, s. 7-55.
- Powieść prawdziwa o płaczącym niedawno Obrazie Najświętszej Panny w Dzierzgowie w Roku terażniejszym 1664*, Biblioteka PAN, Gdańsk, sygn. 613/55; W. Kochowski, *Annalium Poloniae Climacter Tertium*, Kraków 1698, s. 148; G. Augustyniak, *Krótką historią o cudownym obrazie Matki Boskiej Dzierzgowskiej*, Warszawa 1901.
- Szerzej na ten temat zob.: M.P. Kruk, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2011, passim.
- M. Kanior OSB, *Misja benedyktynów słowiańskich w kościele św. Krzyża w Krakowie*, „Folia Historiae Cracoviensis” 1994, t. 2, s. 23-30.
- M. Smorąg-Różycka, *Bizantyńskie freski w sandamierskiej katedrze: królewski dar na chwałę Bożą czy odbłask idei unii horodelskiej?* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego Prace Historyczne” 2014 (141), z. 2, s. 235-255; P. Koprowski, *Przestrzeń cywilizacyjna Europy Wschodniej i jej determinanty od średniowiecza do końca XIX w.*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2016, t. VII, z. 1, s. 178.

- ²⁵ T. Kempa, *Mikołaj Krzysztof Radziwiłł „Sierotka” a unia brzeska*, „Czasy Nowożytnie” 1997, t. II, s. 48.
- ²⁶ W. Kołbuk, *Od idei jedności wyznaniowej do ukształtowania się tożsamości kulturowo-narodowej na pograniczu polsko-ruskim w piśmiennictwie XIX w.*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2014, nr 4, s. 305.
- ²⁷ *Ibidem*, s. 306.
- ²⁸ M. Моршкин, *Воссоединение унии, Исторический очерк*, „Вестник Европы” 1872, t. VII, s. 545.
- ²⁹ S. Marozawa, *Białoruś, jesień 1838 – wiosna 1839 r. Ostatni akt unickiej tragedii*, „Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej” 2006, R. IV, s. 53-59.
- ³⁰ Нацыянальны гістарычны архів Беларусі [dalej cyt.: НГАБ], Гродна, Ф.1, оп. 19, д. 54, Дело об устройстве иконстасов в греко-униатских церквях Гродненской губ. за 1835-1836 г., оп.19, д. 1364, к. 3-4; M. Моршкин, *Воссоединение унии...*, s. 543; I. Smolitsch, *Geschichte der Russischen Kirche 1700-1917*, Leiden 1964, s. 205-206, 297.
- ³¹ *Unici. Wspomnienia Dziejów Męczeństwa. Zebrał H. Mościcki*, Warszawa 1918, s. 73.
- ³² M. Моршкин, *Воссоединение унии,*, s. 561.
- ³³ *Ibidem*, s. 561-568.
- ³⁴ W. Kołbuk, *Od idei jedności wyznaniowej...*, s. 311.
- ³⁵ A. Szabaciuk, *Rosyjski Ulster. Kwestia chełmska w polityce imperialnej Rosji w latach 1863-1915*, Lublin 2013, s. 32.
- ³⁶ Władysław Reymont przedstawił losy unitów w opowiadaniach *Matka* i *Przysięga* oraz reportażu *Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki*, który w okrojonej przez cenzurę postaci ukazał się w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1910 r. i wkrótce został przetłumaczony na jęz. rosyjski i francuski; więcej na ten temat zob. ks. R. Krawczyk, „Męczeńskie Podlasie” w *wybranych utworach literatury polskiej na przełomie XIX i XX w.*, „Szkice Podlaskie” 2001, t. 9, s. 5-9 [5-21].
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ Y. Drozd, *Problem oceny unii brzeskiej na Białorusi*, „Roczniki Teologiczne” 2016, t. LXIII, nr 7, s. 162, 166.
- ³⁹ A. Милович, *Рукописное отделение Виленской публичной библиотеки: его история и состав*, Вильна 1910, s. 3.
- ⁴⁰ J. Siennicki, *Kościół św. Trójcy w Lublinie*, „Południe” 1924, nr 1, s. 22.
- ⁴¹ M.P. Kruk, *Pierwsze kolekcje i wystawy zabytków sztuki Kościoła Wschodniego na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do 1914 r.*, w: *Czerwień- Gród między Wschodem a Zachodem* [katalog wystawy], Tomaszów Lubelski – Leipzig – Lublin – Rzeszów 2012, s. 281 [281-287].
- ⁴² M. Ludera, *Problem „tradycji malarstwa ikonowego” w późnych ikonach na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej (2. poł. XVII-XVIII w.)*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne” 2013, Nr 6 (1), s. 52.
- ⁴³ *Ibidem*.
- ⁴⁴ M.F. Chartanowicz, G. Karczmarz, *Komisje archeograficzne i archeologiczne wileńskie w latach 1842-1915*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1988, nr 33/4, s. 962.
- ⁴⁵ W. Deluga, *Historia badań we Lwowie nad sztuką cerkiewną na przełomie XIX i XX w.*, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne” 2006-2007, t. 4, s. 12-23.
- ⁴⁶ A. Szabaciuk, *Rosyjski Ulster...*, s. 32.
- ⁴⁷ o. G. Sosna Sosna, m. A. Troc-Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony, Prawosławne sanktuaria na Białostocczyźnie*, Białystok 2006, passim.
- ⁴⁸ M. Ludera, *Problem „tradycji malarstwa ikonowego” ...*, s. 49.
- ⁴⁹ P. Mostył, *Wielokulturowość a proces „makdonaldyzacji” świata*, „Drohiczyński Przegląd Naukowy Wielokulturowe Studia Drohiczyńskiego Towarzystwa Naukowego” 2015, nr 7, s. 149-158.
- ⁵⁰ *Ibidem*, s. 156.
- ⁵¹ D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie: czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2008, t. 49, s. 200.

Joanna Tomalska

Historyk sztuki – absolwentka UW, muzealnik, wieloletni współpracownik Rozgłośni Polskiego Radia w Białymstoku; przedmiotem jej szczególnego zainteresowania jest malarstwo ikonowe oraz sztuka Białegostoku i wielokulturowego Podlasia w jego granicach historycznych; autorka licznych artykułów i książek poświęconych sztuce i dziejom artystycznym Podlasia m.in. *Ikony w zbiorach prywatnych i muzealnych, Galeria Białostocka, Ikony, Malarze Podlasia*, współautorka książek *Artyści Białegostoku XVIII-XX w.*, *Białystok nie tylko kulturalny, Zabytki sakralne Supraśla, Supraśl 1913*.

Word count: 4 084; **Tables:** -; **Figures:** 8; **References:** 51

Received: 06.2017; **Reviewed:** 07.2017; **Accepted:** 08.2017; **Published:** 10.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.5025

Copyright©: 2017 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: Tomalska J.; IKONY, PRZEMYT I MAKDONALDYZACJA KULTURY. Muz., 2017(58): 296-306

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

Muz., 2017(58): 59-69
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2017
data recenzji – 08.2017
data akceptacji – 08.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0010.4303

EWANGELIKALIA W ZBIORACH POLSKICH – PRÓBA TYPOLOGIZACJI

EVANGELICAL OBJECTS IN POLISH COLLECTIONS – ATTEMPT AT TYPOLOGY

Anna Seemann-Majorek

Muzeum „Domek Matki Ewy” w Miechowicach

Abstract: The article discusses the legacy of Protestantism in Poland and the Protestant collections preserved in museum institutions in Poland. The author presents the collections of Evangelical artefacts amassed in various ways and forms and at different times, which thus constitutes a preliminary typology of the legacy of the Reformation. For simplification, she defines Evangelical objects as all objects which are part of the broadly-understood Protestant legacy.

The spectrum of these objects is very broad, ranging from artefacts in traditional museum institutions, through sacred places, works of art, technical monuments, ephemera, cemeteries, to virtual collections of audiovisual and digitised legal instruments. The examples quoted in the text do not exhaust the subject, but evidence the vastness and richness of the legacy acquired as a donation after the Reformation movement initiated by the Augustinian monk Martin Luther.

Keywords: Evangelicals, legacy, collections, documents, Evangelical objects, Protestantism.

W 2017 r. w wielu krajach przynależnych do chrześcijańskiego kręgu kulturowego obchodzona jest 500. rocznica reformacji. W 1517 r. w Wittenberdze w Niemczech augustiański mnich Marcin Luter przybił na drzwiach kościoła 95 tez, co zapoczątkowało nie tylko odmianę oblicza Kościoła zachodniego, ale i wiele procesów politycznych, społecznych, kulturowych i obyczajowych. Idee reformacyjne bardzo szybko dotarły na ziemie polskie, bez względu na to, jaką definicję granic państwa polskiego przyjmujemy. Wpływy nauki Lutera, Kalwina lub arian rozkładały się różnie, decydując często o rozwoju społecznych i humanistycznych trendów całych regionów. Radykalne zmiany narodowościowe i wyznaniowe w Polsce przyniosła II wojna światowa. Katolicy, którzy w II Rzeczypospolitej stanowili 64,8% ludności, po wojnie zaczęli stanowić aż 94% społeczeństwa i wyraźnie zdominowali je

wyznaniowo¹, a odsetek obywateli polskich deklarujących inne pochodzenie narodowościowe spadł niewyobrażalnie. Po II wojnie światowej liczba ewangelików na Ziemiach Polskich zmalała o blisko 6 000 000². Rzeczpospolita zaczęła utrzymywać przekaz o monowyznaniowym i jednolitym narodowościowo społeczeństwie, w którym „inni” stanowili tylko niewielki procent przybyszów. Kilkusetletnia obecność protestantów w Polsce stała się tematem tabu, a artefakty – bez względu na swoją wartość i znaczenie – zalegały w magazynach, pozostawały w parafiach lub stawały się eksponatami rozproszonymi w prowincjonalnych placówkach. Niektóre kolekcje nie zostały dokładnie zinwentaryzowane w miejscu ich przechowywania³, a już w ogóle nie ma mowy o skatalogowaniu ich w jeden zbiór w skali kraju czy spisaniu i gromadzeniu danych według określonego kodu. Nierzadko barierą

w bezpośrednim dotarciu do protestanckich dóbr kultury jest nieświadomość lub niejednoznaczny opis przedmiotów⁴, czy prozaicznie – odległość do miejsc ich przechowywania.

Dlatego na potrzeby niniejszego artykułu nadrzędnym zadaniem stało się opisanie najbardziej charakterystycznych miejsc i przestrzeni będących spadkobiercami materialnego dziedzictwa ewangelików na Ziemiach Polskich. Dla uproszczenia, wszelkie artefakty – zbiory piśmiennicze, przedmioty, budynki lub przestrzenie – związane z ewangelikami zostały nazwane w niniejszym opracowaniu ewangelikaliami, a miejsca ich przechowywania i eksponowania podzielono na kilka następujących typów⁵:

1. Placówki muzealne: a) muzea tematyczne, b) muzea lokalne różnej skali i zasięgu, mające w swoich zbiorach artefakty ewangeliczne, c) muzea sprofilowane, uwzględniające spuściznę ewangelicką.

2. Inne miejsca i przestrzenie, np. kościoły, domy i cmentarze.

3. Samodzielne dzieła sztuki.

4. Wirtualne kolekcje: a) autonomiczne muzea internetowe, b) inne miejsca i przestrzenie w internecie.

5. Archiwa.

6. Pamiątki po represjach.

Placówki muzealne

Wbrew pozorom w Polsce jest wiele miejsc, w których można szukać protestanckiej spuścizny. Wśród nich znajduje się kilka placówek muzealnych, lecz tylko dwie są całkowicie

ukierunkowane na gromadzenie i udostępnianie dziedzictwa reformacyjnego. Choć dzieli je od siebie ponad 600 kilometrów, obie znajdują się w miejscach historycznie i kulturowo związanych z kolejną falą pietyzmu (zwaną także neopietyzmem lub ruchem przebudzeniowym), jaka przełamała się przez europejskie ośrodki protestanckie na przełomie XIX i XX wieku⁶. Mowa o Muzeum Reformacji Polskiej w Mikołajkach i Muzeum Protestantyzmu w Cieszynie.

Muzeum Reformacji Polskiej w Mikołajkach powstało w 1973 r. z inicjatywy księdza Władysława Pilchowskiego⁷. Zawiera głównie zbiory piśmiennicze i czasopiśmiennicze w tym także dokumenty życia społecznego. Zbiory muzeum nie ograniczają się jedynie do pamiątek po społeczności ewangelickiej żyjącej na Mazurach. Zasięg terytorialny kolekcji jest znacznie szerszy i wychodzi daleko poza granice dawnych Prus Wschodnich. Inaczej natomiast prezentuje się inwentarz Muzeum Protestantyzmu w Cieszynie. Powstało ono dopiero w 2009 r. przy Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Cieszynie i kontynuuje tradycje Biblioteki Tschammera, której początek istnienia zbiega się z budową Kościoła Jezusowego w Cieszynie. Głównym zadaniem muzeum cieszyńskiego jest gromadzenie, ochrona i udostępnianie szeroko rozumianej kultury i dziedzictwa reformacji na ziemiach polskich, ze szczególnym uwzględnieniem Śląska Cieszyńskiego⁸. Zbiory zgromadzone przez Bibliotekę i Archiwum im. B.R. Tschammera są opracowywane ściśle według aktualnych norm bibliotecznych i podzielone na sekcje: 1) Stare druki, 2) Książki i 3) Czasopisma – w katalogach *online* oraz 4) Stare druki (do 1800), 5) Zasoby archiwalne i



1. Biblia brzeska (Biblia Radziwiłłowska) z 1564 r.

1. The Brest Bible (the Radziwiłł Bible) from 1564



2. Biała Fabryka Geyera w Łodzi

2. The Geyer White Factory in Łódź

6) Czasopisma – w zasobach cyfrowych. Kolekcja muzeum liczy obecnie ponad 23 000 druków, w tym kilka tysięcy starodruków.

Niektóre parafie podejmują samodzielne inicjatywy organizując na swoim terenie stałe ekspozycje dokumentów życia społecznego lokalnych ewangelików. Przykładowo Parafia Ewangelicko-Augsburska w Katowicach w roku 2000 otworzyła w lewej nawie kościoła muzeum parafialne, w którym oglądać można zdjęcia, akty, plany, medaliony oraz inne druki, a na szczególną uwagę zasługuje *Biblia brzeska (Biblia Radziwiłłowska)* z 1564 r. – jeden z najcenniejszych zabytków piśmiennictwa polskiego.

Wśród placówek muzealnych gromadzących różnego rodzaju ewangelikalia warto także wspomnieć – mające w swoich zbiorach artefakty ewangelickie – lokalne ośrodki różnej skali i zasięgu, takie jak Muzeum Śląskie w Katowicach czy Muzeum Miejskie w Zabrze oraz muzea sprofilowane, uwzględniające spuściznę ewangelicką, jak Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach. Przy czym bardzo duże znaczenie ma tutaj kolekcja muzeum świętochłowickiego, w skład której wchodzi zbiory dawnego Muzeum Miejskiego w Świętochłowicach, mieszczącego się przez lata w budynku byłej szkoły ewangelickiej⁹. Z badań własnych wynika, że przechowywane w magazynach ewangelikalia wciąż czekają na fachową inwentaryzację.

Inne miejsca i przestrzenie

Szczególną pozycję w niniejszej typologii przestrzeni muzealnych zajmują miejsca same w sobie będące atrakcją

turystyczną, jednocześnie wpisującą się w kanon protestanckiego dziedzictwa materialnego. Wśród transparentnych przykładów warto wymienić: Kościół Pokoju w Świdnicy z XVII w., wpisany w 2001 r. na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO, Kościół Wang w Karpaczu przywieziony w Karkonosze z Norwegii w 1. poł. XIX w., kościół ewangelicko-augsburski w Sorkwicach koło Mrągowa, niektóre obiekty na Szlaku Zabytków Techniki Województwa Śląskiego, Muzeum „Domek Matki Ewy” w Miechowicach, Cmentarz Hutników w Gliwicach, Pałac Tiele-Wincklerów w Mosznej, Biała Fabryka Geyera w Łodzi czy chociażby kilka obiektów znajdujących się na Szlaku Architektury Drewnianej w poszczególnych województwach. Biała Fabryka Geyera w Łodzi, wzniesiona w stylu klasycystycznym przez ewangelickiego przemysłowca Ludwika Geyera, została wybudowana w 1. poł. XIX w. i mieściły się w niej, pierwsze w mieście, przędzalnia i tkalnia. Obecnie jest siedzibą Centralnego Muzeum Włókiennictwa, a w pobliżu utworzono Skansen Łódzkiej Architektury Drewnianej, którego ozdobę stanowi – przeniesiony z pobliskiej Nowosolnej – modrzewiowy, luterancki kościół z 1848 r., którego budowę zakończono w 1852 roku. Nie pełni on już funkcji sakralnej, ale nie nadano mu też charakteru świeckiego. Z kolei przeniesiony do Górnos Śląskiego Parku Etnograficznego w Chorzowie ewangelicki kościół z Bytomia-Bobrnka¹⁰ nadal ma pełnić funkcję sakralną po uroczystej rekonsekracji, której datę wyznaczono na 13 września 2017 roku. Unikatem w skali kraju jest wspomniane wyżej Muzeum „Domek Matki Ewy” w Miechowicach, będące w rzeczywistości placówką o charakterze izby pamięci,



3. Ewangelicki kościół z Bytomia-Bobrka po pożarze

3. The Evangelical Church in Bytom-Bobrek after a fire



4. Muzeum „Domek Matki Ewy” w Miechowicach

4. "Mother Eve's House" Museum in Miechowice



5. Rzeźba Teodora Kalidego *Chłopiec z łabędziem*

5. *Boy with a swan*, a sculpture by Theodor Kalide

jeszcze do niedawna zamieszkiwaną przez ewangelicką diaconisę. Drewniany dom zbity z prostych bali, przypominający piernikową chatkę bajkowo wpisał się w pokopalniany krajobraz Górnego Śląska. Wybudowano go w 1902 r. dla Matki Ewy czyli Ewy von Tiele-Winckler, córki węglowego potentata, ewangelika z dziada pradziada. Zbiory, które na przestrzeni lat zgromadzono w jego wnętrzach, dopiero w roku 2017 doczekały się wstępnej selekcji i ogólnej inwentaryzacji. Kolekcja obejmuje m.in. liczne fotografie, korespondencję, publikacje zwarte i ciągłe, starodruki, plany i mapy, oryginalne tkaniny, pamiątki z egzotycznych wypraw misyjnych miechowskich diaconis i wiele innych interesujących obiektów dokumentujących życie społeczne, których tematyka bynajmniej nie ogranicza się tylko do dziejów regionu miechowskiego, ale bardzo szeroko wpisuje się w kontekst ciekawej historii Europy i innych kontynentów.

Samodzielne dzieła sztuki

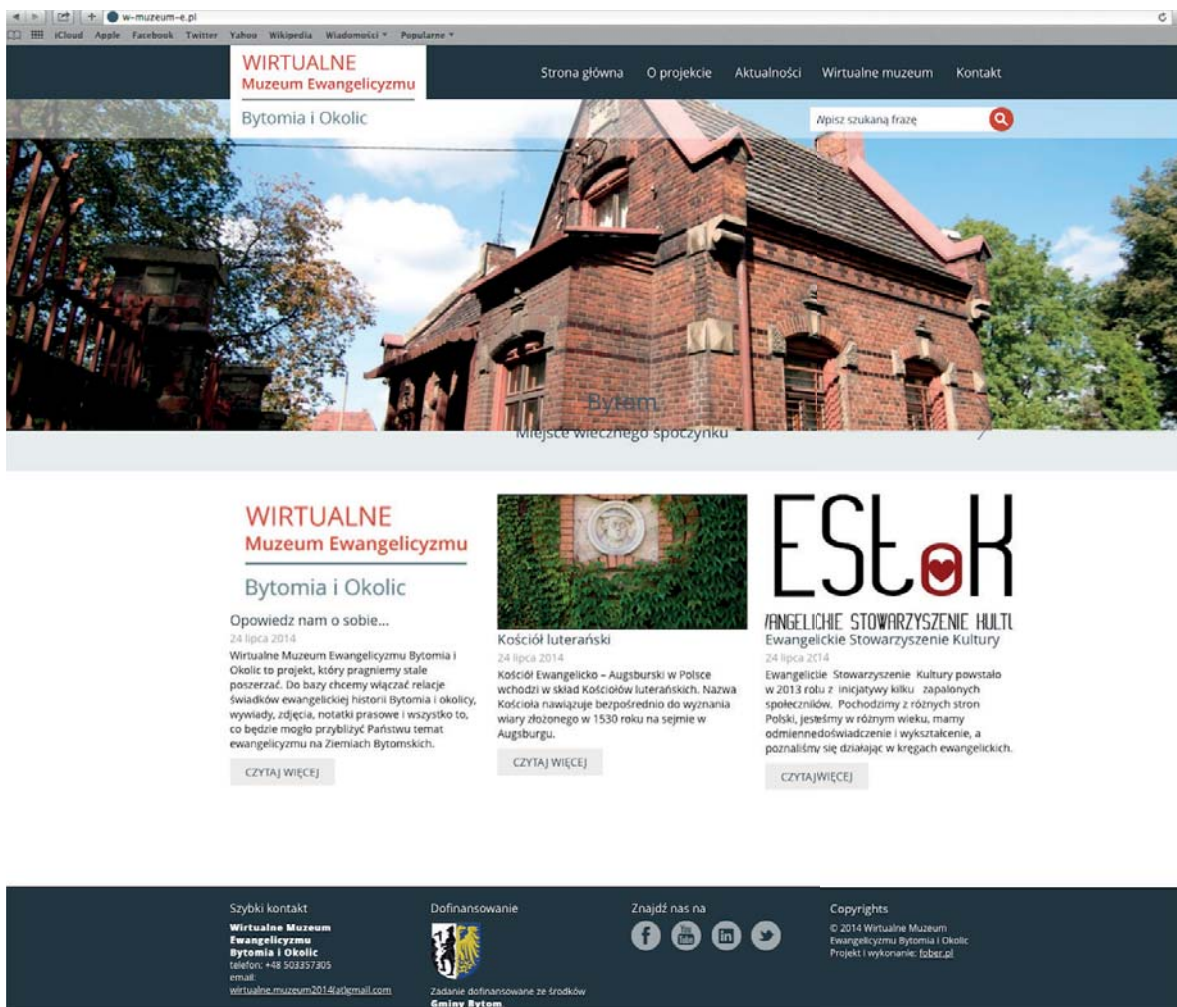
Wśród protestanckich artefaktów nie można pominąć wybitnych dzieł sztuki, których istnienie na trwałe wpisało się w przestrzeń kulturową Polski. Spacerując ulicami miast, miasteczek i wsi często zupełnie niespodziewanie natrafisz na samodzielnie bytujące obiekty, których autorami byli wybitni ewangelicy. Przykładowo, słynną rzeźbę odlewną ewangelickiego artysty Teodora Kalidego *Chłopiec z łabędziem* do dziś można podziwiać m.in. w Ogrodzie Saskim w Warszawie czy Parku Staromiejskim we Wrocławiu, a przebudowany według projektu Ottona Gehlinga kościół ewangelicki Świętej Trójcy (obecnie katolicki kościół Zesłania

Ducha Świętego) zdobi Plac Wolności w samym centrum Łodzi.

Wirtualne kolekcje

W związku z jubileuszem 500-lecia reformacji Kościół Ewangelicko-Augsburski w RP, w ciągu 3 lat poprzedzających rocznicę, podjął wiele inicjatyw mających na celu popularyzację wiedzy i dziedzictwa protestanckiego w Polsce. Jednym z elementów projektu było stworzenie platformy internetowej¹¹ całkowicie poświęconej osobie Marcina Lutra, jego życiu, czasom i dziełu oraz wydarzeniom rocznicowym. W jednej z zakładek znajduje się przekierowanie do strony www.historia.luter2017.pl. Miejsce to jest swoistym muzeum pamiątek po ludziach, kościołach, cmentarzach i innych obiektach związanych z protestantami na przestrzeni wieków, do czasów współczesnych. Muzeum jest otwarte na każdego, kto chciałby w nim zamieścić swoje zbiory. 6 lipca 2017 r. podawana ogólna liczba wpisów to 671, z czego osoby to 265 wpisów, kościoły – 323, cmentarze – 38, inne – 45. Dodatkowo wszystkie wpisy mają swoje bezpośrednie umiejscowienie na specjalnej mapie.

Natomiast wcześniej, w 2014 r., Ewangelickie Stowarzyszenie Kultury – dzięki wygranej w konkursie dotacji Urzędu Miasta Bytomia – powołało do życia Wirtualne Muzeum Ewangelicyzmu Bytomia i Okolic¹². Zarówno geneza jego powstania jak i kierunki rozwoju wiążą się z przenikaniem kultur, poszukiwaniem tożsamości narodowej lub wyznaniowej, splątanych losami jednostek lub zbiorowości na przestrzeni wieków, w obliczu zmian granic i upadku



6. Zrzut ekranu – strona główna Wirtualnego Muzeum Ewangelicyzmu Bytomia i Okolic

6. Printscreen – the main page of the Virtual Museum of Evangelicalism of Bytom and its Surroundings

lub powstawania państw w Europie Środkowo-Wschodniej. Wszystkie te zdarzenia dotyczyły Górnego Śląska, przede wszystkim w XX wieku. Procesy te odbijały się na losach, decyzjach i wyborach mieszkańców śląskich miast i wsi. Dwie wojny światowe, powstania śląskie, plebiscyt, zbrodnie dwóch totalitaryzmów, kalejdoskop wyznaniowy i narodowościowy oraz migracje wpływały tak bardzo silnie na doświadczenia życiowe jednostek lub zbiorowości, że tylko bezpośrednie relacje audiowizualne, przekazujące nie tylko słowa i treści ale i emocje, mogły oddać prawdę i pamięć. Takie notacje same w sobie stawały się artefaktami i eksponatami wirtualnego muzeum, „muzeum w sieci”, „muzeum przekazu, wrażeń i wspomnień”. Dlatego twórcy tego muzeum uznali je za podstawowy zasób i cokoł kolekcji. Rozmówcy reprezentowali różne zawody, generacje i wyznania. Wbrew pozorom nie można się było ograniczać do ewangelików. Nie pozwalała na to specyfika Górnego Śląska, ale i *genius loci* „Ostoi Pokoju” – dawnych zakładów opiekuńczych Matki Ewy, gdzie idea Wirtualnego Muzeum Ewangelicyzmu dojrzała. Z pozoru ograniczony zasięg terytorialny badań muzealnych szybko zaczął się rozrastać. Kolejne notacje zahaczały tematycznie o odległe miasta i rejony, jak

Kutno, Warszawa czy Brzeziny koło Łodzi. Pojedyncze wypowiedzi trwały od 20 minut do kilku godzin. Udostępniono ich kilkuminutowe fragmenty. Początkowe ograniczenie czasowe wypowiedzi do 3 minut nie sprawdziło się. Zdażało się, że skrócenie niektórych wypowiedzi wypaczyłoby ich sens lub okaleczyłoby je treściowo bądź emocjonalnie. Na początek wykonano łącznie 30 notacji, z których wybrano kilkadziesiąt reprezentatywnych fragmentów. Wnikliwe przesłuchanie całości pozwoliłoby analitykowi zestawić interesujący kalejdoskop postaw i opinii wobec tych samych wypadków z przeszłości. Realizacja nagrań – ze względu na wybrane pod kątem tematu miejsca lub związane z tematyką wypowiedzi wydarzenia – nastęrczała czasami sporo trudności. Autorzy zdjęć starali się często stylizować je na archiwalne fotografie. Za notacjami poszły wybrane kolekcje zdjęć wraz z opisami, teksty własne lub przytaczane artykuły, a także doraźne dokumentacje związanych z muzeum wydarzeń, na przykład reportaży z wręczania kolejnych Nagród im. Matki Ewy, zaprzysiężania Rad Parafialnych lub świąt lokalnych. Materiały zbierane do muzeum zaczęły być przydatne w innych sferach działania Ewangelickiego Stowarzyszenia Kultury. Pozwoliły na udział w projekcie *Kamienie Pamięci* Instytutu Pamięci



7. Rejestracja notacji podczas festynu w Bytomiu. E. Nowak – udzielający notacji członek grupy rekonstrukcyjnej Leo Corde, A. Seeman-Majorek – prowadząca, A. Michalski – operator

7. Registering notation during festivities in Bytom. E. Nowak – a member of the Leo Corde reconstruction group giving notation, A. Seeman-Majorek – leader, A. Michalski – cameraman



8. Dom „Cisza Syjonu” – zdjęcie z archiwum Muzeum „Domek Matki Ewy”

8. "Silence of Zion" House – a photograph from the archives of "Mother Eve's House" Museum



9. „Cisza Syjonu” podczas realizacji filmu *Szlakiem Matki Ewy*, zamieszczonego także w Wirtualnym Muzeum Ewangelicyzmu Bytomia i Okolic

9. „Silence of Zion” during production of the film *Tracing Mother Eve*, also available in the Virtual Museum of Evangelicalism of Bytom and its Surroundings

Narodowej, organizację konferencji naukowej i publikację dwóch książek. Stały się też inspiracją do podjęcia badań nad ewangelickimi chrzcielnicami, najpierw na Śląsku, z planami objęcia nimi całego kraju.

Nieograniczona przestrzeń internetu jest doskonałym medium w popularyzowaniu dziedzictwa kulturowego, w tym także ewangelickiego. Kilka interesujących zbiorów ewangelików znaleźć można na Facebooku – najbardziej dziś popularnym portalu społecznościowym. Oprócz profili prowadzonych przez parafie wyróżniają się tu profile poświęcone cmentarzom lub kościołom ewangelickim inicjowane głównie przez społeczników i wolontariuszy: *Zapomniane cmentarze województwa pomorskiego*¹³, *Zabytkowy Cmentarz Ewangelicki w Czempiniu*¹⁴, *Lapidaria. Zapomniane cmentarze Wielkopolski*¹⁵, *Tak trzeba*¹⁶, *Lapidaria. Zapomniane cmentarze Pomorza i Kujaw*¹⁷, *Opuszczone kościoły ewangelickie*¹⁸.

Archiwa

W ostatnich latach można zaobserwować wzmożone zainteresowanie rodzimą genealogią, dlatego w omawianej typologii nie mogło zabraknąć miejsca dla wszelkiego rodzaju archiwów. Ze względu na swoją specyfikę zostały uwzględnione jako osobna kategoria. Miejsc, w których można szukać informacji na temat przodków w celu uzupełnienia własnych drzew genealogicznych jest całkiem sporo¹⁹. Jednak w wielu z nich chcąc uzyskać jakiegokolwiek informacje, najpierw należy złożyć stosowny wniosek, na którego rozpatrzenie nieraz trzeba czekać nawet kilka dni.

Samo poszukiwanie informacji staje się więc sporym problemem gdy od archiwum dzieli nas kilkaset kilometrów, a my nie mamy pewności czy na miejscu znajdziemy potrzebne dane. Naprzeciw takim problemom powoli zaczynają wychodzić instytucje państwowe i organizacje społeczne digitalizując stare dokumenty i udostępniając je na specjalnych stronach internetowych – wszystko zgodnie z literą prawa. Cyfrowe archiwa akt stanowią więc dodatkową przestrzeń, w której gromadzone są wszelkie dane, w tym także ewangelikalia. Wśród instytucji przodujących w tej działalności są m.in: Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC), Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Archiwa Państwowe, archiwa budowlane, kurie diecezjalne, diecezje ewangelickie, Konsystorz Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego i Konsystorz Kościoła Ewangelicko-Reformowanego w Warszawie, Urzędy Stanu Cywilnego, a w szczególności Ewangelickie Centralne Archiwum w Berlinie.

Rozpoczynając poszukiwania warto na początku zajrzeć do zasobów Narodowego Archiwum Cyfrowego²⁰, które powstało w 2008 r. w wyniku przekształcenia Archiwum Dokumentacji Mechanicznej. Powołano je w celu gromadzenia, przechowywania i udostępniania materiałów archiwalnych w postaci cyfrowej oraz zarządzania nimi. Z punktu widzenia tego artykułu najważniejszy jest rozwijany przez NAC system internetowy, w którym można wyszukiwać skany i opisy materiałów archiwalnych zgromadzonych w kraju²¹. System Szukajwarchiwach.pl zawiera ponad 23 miliony skanów. Przykładowo, po wpisaniu w wyszukiwarkę systemu słowa „luteranie” pojawiają się 52 wyniki, „protestanci” – 69 wyników, „kalwini” – 24 wyniki, „Tiele-Winckler” – 62

wyniki, „Bursche” – 148 wyników, „reformacja” – 229 wyników. Z całą pewnością trudno w tej chwili określić, jaką liczbą ewangelikaliów NAC dysponuje, ponieważ należałoby najpierw określić, co do nich należy. Czy na przykład wchodzi tutaj w rachubę zbiory dotyczące Józefa Piłsudskiego (2863 wyniki), który przeszedł na luteranizm w 1889 r., przed ślubem z pierwszą żoną Marią Juszkiewicz z d. Koplewską, a jeśli tak, to czy z całego jego życia? Lub dotyczące generała Władysława Andersa (214 wyników), ochrzczonego w parafii luteranickiej w Chodczu, który przeszedł na katolicyzm prawdopodobnie podczas internowania w Związku Radzieckim w latach 1939–1941? Audiowizualne zbiory NAC udostępnione w internecie²² są w tej chwili skatalogowane w taki sposób, że nie da się jednoznacznie odpowiedzieć, ile z nich ma związku z protestantyzmem. Po wpisaniu słowa „luteranie” pojawia się jedno zdjęcie, „protestanci” – 0, „kalwini” – 0, „Tiele-Winckler” – 0, „Bursche” – 21, „reformacja” – 2, „ewangelicki” – 122, „diakonisy” – 29 zdjęć.

Inną dość istotną placówką archiwalną jest Archiwum Główne Akt Dawnych, które powstało w czasach Księstwa Warszawskiego w 1808 r. z inicjatywy Fryderyka Augusta, jako Archiwum Ogólne Krajowe²³. W spisie zespołów archiwalnych AGAD „Centralne Władze Wyznaniowe Królestwa Polskiego”²⁴ zajmują 77 metry bieżące, 1996 jednostek archiwalnych, z których wiele to akta gmin ewangelickich. Zbiór akt pod nazwą „Zbór Ewangelicko-Augsburski” liczy wraz z biblioteką 2855 jednostek, a „Konsystorz Kościoła

Ewangelicko-Augsburskiego” 479 jednostek archiwalnych²⁵. Część zbiorów udostępniona jest w internecie w postaci skanów, co stanowi ogromne ułatwienie w przeszukiwaniu np. ksiąg metrykalnych parafii czy urzędów już nieistniejących lub znajdujących się w sporym oddaleniu. Badając dzieje rodziny warto śledzić także strony lokalnych Archiwów Państwowych, które systematycznie uzupełniają swoje własne bazy digitalizując i publikując w sieci dawne akta pobliskich parafii. Ilość materiału, którą trzeba przetworzyć jest ogromna, dlatego archiwiści chętnie korzystają z wsparcia ze strony innych organizacji²⁶. Dzięki temu możemy przeglądać dawne księgi chrztów, ślubów i zgonów praktycznie nie wychodząc z domu.

Pamiętki po represjach

Wśród ewangelikaliów ważną rolę odgrywają artefakty o charakterze kontrowersyjnym, nawiązujące do czasów kontrreformacji oraz innych okresów prześladowań ewangelików (w tym także ruchomości fizycznie nieistniejące lub mienie zagrabione). Gdy 8 sierpnia 1629 r. na polecenie cesarza Ferdynanda II zaczęto odbierać śląskim ewangelikom kościoły, wierni spotykali się potajemnie w prywatnych domach lub innych odludnych miejscach. Pamiętką po tych trudnych czasach są tzw. leśne kościoły ukryte w beskidzkich lasach²⁷. Choć po okresie kontrreformacji sytuacja ewangelików zaczęła się powoli zmieniać, nigdy jednak nie udało się uzyskać



10. Skwer u zbiegu ul. Wrocławskiej i Kolejowej w Bytomiu – dawny cmentarz ewangelicki, fragment mogiły

10. Square at the junction of Wrocławska and Kolejowa streets in Bytom – former Evangelical cemetery, fragment of a grave

(Fot. 1-5, 10 – EStoK/A. Michalski; 7 – EStoK/Ł. Baldowski; 8 – dzięki uprzejmości Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Bytomiu-Miechowicach, 9 – EStoK/A. Seeman-Majorek)

pełnego ekumenicznego porozumienia i zrozumienia²⁸. Ewangelików przez długie dekady utożsamiano z Niemcami i wrogami. W gazetach nierzadko pojawiały się notatki szkalujące społeczność ewangelicką i jej dokonania²⁹. Wielu ewangelikom przyszło słono zapłacić za ich religijne przekonania a przestrzeń, w której funkcjonowali, dziś stanowi jedynie „pomnik pamięci” – nierzadko zresztą zapomniany, pusty i bezimienny³⁰. Opowieść o tych trudnych czasach zachowała się w wielu dokumentach, które współcześnie są opracowywane (choć nadal dość wybiórczo) i udostępniane np. przez instytucje kultury, cyfrowe biblioteki czy lokalne parafie³¹.

Przytoczone tutaj przykłady nie wyczerpują zagadnienia. Wskazują jedynie kierunki, w których można podążać

eksplorując przestrzeń lokalną i o zasięgu ogólnokrajowym. Współczesne technologie i nieograniczoność sieci internetowej stwarzają szanse na szerokie ukazanie dziedzictwa kulturowego protestantów i jego doniosłości dla historii Polski, a liczne programy i konkursy na dofinansowania digitalizacji pozwalają mieć nadzieję, że proces ten wkrótce się rozpocznie. Optymizmem nastraja podpisane 27 stycznia 2017 r. porozumienie o współpracy pomiędzy Naczelnym Dyrektorem Archiwów Państwowych a Kościołem Ewangelicko-Augsburskim w Polsce³². Wielką wartością są oddolne inicjatywy organizacji pozarządowych i lokalnych społeczności. Czas spuścizny protestanckiej w Polsce dopiero nadchodzi.

Streszczenie: Artykuł podejmuje problematykę spuścizny protestantyzmu w Polsce i protestanckich zbiorów zachowanych w placówkach muzealnych w kraju. Autorka przedstawia zasób ewangelickich artefaktów gromadzonych w różny sposób, w różnej formie i w różnym czasie tworząc tym samym wstępną typologię reformacyjnego dziedzictwa. Wszelkie obiekty wchodzące w skład szeroko rozumianej protestanckiej spuścizny nazywa w uproszczeniu ewangelikaliami. Ich spectrum jest bardzo szerokie, począwszy od

artefaktów w tradycyjnych placówkach muzealnych, przez budynki sakralne, dzieła sztuki, zabytki techniki, dokumenty życia społecznego, cmentarze, na wirtualnych kolekcjach dokumentów audiowizualnych i zdigitalizowanych aktach urzędowych kończąc. Przytoczone w tekście przykłady nie wyczerpują zagadnienia, a jedynie wskazują na ogrom i bogactwo spadku jaki otrzymaliśmy w darze po reformacyjnym ruchu zapoczątkowanym przez augustiańskiego mnicha Marcina Lutra.

Słowa kluczowe: ewangelicy, spuścizna, kolekcje, dokumenty, ewangelikalia, protestantyzm.

Przypisy

¹ A. Dziuba, *Informator. Kościół katolicki w Polsce*, Warszawa 1993; Rocznik Statystyczny 1994, Warszawa 1994.

² T. Szurman, M. Hintz, *Dzieło łaski Boga. Diecezja Katowicka Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w RP*, Katowice 2003, s. 17.

³ Np. dopiero teraz trwają prace inwentaryzacyjne nad zbiorami Muzeum „Domek Matki Ewy” oraz pozostałościami po ewangelickiej społeczności Bytomia-Bobrza i tamtejszej świątyni.

⁴ Przykładem braku stosownego opisu jest np. budynek dawnego sierocińca w Podgórzu na Dolnym Śląsku. Dom został założony w ramach akcji Domy dla Bezdomnych przez ewangelicką diakonisę Ewę von Tiele-Winckler. Przez krótki okres przebywała tam na praktykach Edyta Stein i to jej poświęcona jest tablica pamiątkowa zawieszona na elewacji budynku. O ewangelikach, a już tym bardziej o ewangelickich diakonissach, które opiekowały się porzuconymi i osieroconymi dziećmi nikt w Podgórzu nie pamięta.

⁵ Typologia autorska na podstawie własnych badań i obserwacji. Tworząc niniejsze zestawienie brano pod uwagę wytwory człowieka przyjmując bardzo szeroką definicję protestanckich artefaktów. Mianowicie chodzi o wszystko co zostało wytworzone przez ewangelików, dla ewangelików lub o ewangelikach bez względu na charakter teologiczny, religijny czy konfesyjny badanego dzieła.

⁶ Szerzej o mazurskim i cieszyńskim neopietyzmie w: G. Jasiński, *Neopietyzm a postawy narodowe. Ruch gromadkarski na Mazurach w XIX i XX w. (do 1956) Część I*, „Gdański Rocznik Ewangelicki” 2014, VIII, s. 108-109; T.J. Zieliński, *Protestantyzm ewangelikalny. Studium specyfiki religijnej*, Katowice 2014, s. 78; P. Bublik, A. Michnik, *100-lecie Związku Stanowczych Chrześcijan*, Cieszyn 2010, s. 13.

⁷ www.mikolajki.luteranie.pl [dostęp: 5.07.2017].

⁸ www.muzeum.cieszyn.org.pl [dostęp: 5.07.2017].

⁹ Warto wspomnieć, że budynek Muzeum Miejskiego w Świętochłowicach został wyburzony na początku 2015 r., a nowo wyremontowaną siedzibę Muzeum Powstań Śląskich uroczystie otwarto w październiku 2014 roku. Przekształcenie Muzeum Miejskiego w Świętochłowicach w Muzeum Powstań Śląskich nastąpiło w roku 2012 na mocy uchwały Rady Miejskiej w Świętochłowicach.

¹⁰ Kościół znajduje się na Szlaku Architektury Drewnianej Województwa Śląskiego.

¹¹ www.luter2017.pl [dostęp: 9.07.2017].

¹² www.w-muzeum-e.pl [dostęp: 5.07.2017].

¹³ www.facebook.com/zapomnianecmentarzepomorza [dostęp: 9.07.2017].

¹⁴ www.facebook.com/ZabytkowycmentarzCzempin [dostęp: 9.07.2017].

¹⁵ www.facebook.com/LapidariaZapomnianecmentarzewielkopolski [dostęp: 9.07.2017].

¹⁶ www.facebook.com/Tak-Trzeba-136198609783670 [dostęp: 9.07.2017].

¹⁷ www.facebook.com/lapidariakujpom [dostęp: 9.07.2017].

¹⁸ www.facebook.com/opuszczonekosciolyewangelickie [dostęp: 9.07.2017].

¹⁹ Prawdziwą skarbnicą wiedzy jest strona znajdująca się pod adresem www.genealodzy.pl [dostęp: 9.07.2017].

²⁰ www.nac.gov.pl/instytucja/dzieje-instytucji [dostęp: 6.07.2017].

²¹ www.nac.gov.pl/archiwum-cyfrowe/systemy-i-infrastruktura-it/szukajwarchiwach-pl [dostęp: 6.07.2017].

²² www.audiovis.nac.gov.pl [dostęp: 6.07.2017].

²³ www.agad.gov.pl [dostęp: 6.07.2017].

²⁴ www.agad.gov.pl/inwentarze/cww190x.xml [dostęp: 6.07.2017].

²⁵ [dostęp: 6.07.2017].

²⁶ Dobrym przykładem takiej kooperacji jest Archiwum Państwowe w Katowicach i Górnośląskie Towarzystwo Genealogiczne „Silius Radicum”. Na stronie organizacji czytamy: *W dniu 21 stycznia 2015 r. Górnośląskie Towarzystwo Genealogiczne „Silius Radicum” podpisało porozumienie z Archiwum Państwowym w Katowicach, na mocy którego członkowie Towarzystwa digitalizują zasoby metrykalne Archiwum, które obecnie nie są przewidziane do digitalizacji w ramach realizowanych zadań Archiwum Państwowego.* www.siliusradicum.pl/ksiegi-metrykalne [dostęp: 5.07.2017].

²⁷ Szerzej w: J. Below, *Leśne kościoły. Miejsca tajnych nabożeństw ewangelickich w Beskidzie Śląskim*, Bielsko-Biała 2009.

²⁸ Szerzej w: D. Stolarska, *Czy Ewangelik... o stereotypach*, w: „ROBB+MAGGazin. Dolnośląski Magazyn Społeczno-Kulturalny” 2017, nr 13, V, s. 14.

²⁹ Przykład: „Katolik” 1902, R. 35, nr 62.

³⁰ Przykład: R. Kaczmarek, „Spokojni ludzie” z *Hołdunowa*, w: „Fabryka Silesia” 2017, nr 3(17), s. 40-43; Skwer przy zbiegu ul. Wrocławskiej i Kolejowej w Bytomiu – w miejscu tym znajdował się kiedyś ewangelicki cmentarz, który zlikwidowano w latach 70. XX wieku. Między ławkami i drzewami nadal można znaleźć pozostałości po mogiłach (zwłok nigdy nie ekshumowano). Szerzej w: P. Nadolski, *Cmentarze ewangelickie*, w: *Cmentarze bytomskie od średniowiecza do współczesności*, J. Drabina (red.), Bytom 1999, s. 73-82.

³¹ Przykłady: Wystawa przygotowana przez Wojewódzką i Miejską Bibliotekę Publiczną w Bydgoszczy pt. „Dzieje reformacji i kontrreformacji na przykładzie starych druków ze zbiorów Książnicy bydgoskiej”, 12-31.05.2017; R. Michalak, *Kościoły protestanckie i władze partyjno-państwowe w Polsce (1945-1956)*, Warszawa 2002; Zdjęcia i pocztówki przedstawiające ewangelickie majątki (cmentarze, plebanie, szkoły, sierocińce itp.), które po II wojnie światowej zostały przejęte przez władze państwowe lub kościelne (katolickie) – ogromny zbiór dostępny na portalu www.fotopolska.eu lub www.dolny-slask.org.pl [dostęp: 10.08.2017].

³² www.luteranie.pl/nawosci/porozumienie_o_wspolpracy [dostęp: 9.07.2017].

Anna Seemann-Majorek

Antropolog kulturowy, animator, bibliotekarz; kustosz w Muzeum „Domek Matki Ewy”, koordynator Centrum Ewangelickiego im. Matki Ewy, wiceprezes Zarządu Ewangelickiego Stowarzyszenia Kultury (EStoK); współtwórczyni filmu *Szlakiem Matki Ewy* oraz projektu *Wirtualne Muzeum Ewangelicyzmu Bytomia i Okolic*, współautorka książki *Ancilla Domini. Półtora wieku miłości Bogu i służby bliźnim*; e-mail: domekmatkiewy@gmail.com

Word count: 3 725; **Tables:** -; **Figures:** 10; **References:** 32

Received: 07.2017; **Reviewed:** 08.2017; **Accepted:** 08.2017; **Published:** 09.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.4303

Copyright ©: 2017 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: Seemann-Majorek A.; EWANGELIKALIA W ZBIORACH POLSKICH – PRÓBA TYPOLOGIZACJI. *Muz.*, 2017(58): 281-291

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

KOLEKCJA ROMSKA ZWANA AMARO MUZEUM

THE ROMA COLLECTION KNOWN AS THE AMARO MUSEUM

Natalia Gancarz

Muzeum Okręgowe w Tarnowie

Abstract: The first significant exhibition devoted to Roma/Gypsy history and culture was organised in the Regional Museum in Tarnów in 1979. After its success, collections connected with the history of this ethnic group were initiated. The Ethnographic Museum in Tarnów (the branch of the Regional Museum) opened a permanent exhibition entitled “Gypsies. History and culture” as the first permanent museum exhibition devoted to Roma matters in 1990. The Gypsy collections of the museum amount to almost 1000 exhibits; moreover, it gathers professional photographic, cinematographic and phonographic documentation and archives, and it runs a specialised library.

Based on this permanent Roma exhibition and collections, the museum in Tarnów organises numerous cultural and educational projects, as well as those that promote Roma culture and history. The International Roma Caravan Memorial is a regular event which has been organised since 1996. It is a project which consists in a kind of a reconstruction of a Gypsy wandering caravan, during which the participants visit places connected with Roma martyrdom during the Second World War in Małopolska. In addition, the museum publishes a scientific annual entitled “Studia Romologica”.

Keywords: Gypsy Museum, Roma Museum, Tarnów, Gypsies, *International Roma Caravan Memorial*, “Studia Romologica”.

Z perspektywy ponad trzydziestu lat istnienia tzw. Muzeum Cygańskiego¹ w Tarnowie widać jak wiele różnych czynników składa się na „sukces” ekspozycji i odwrotnie – jak bardzo niejednokrotnie muzeum wpływa na kształtowanie świata zewnętrznego.

Aby mówić o fenomenie *Amaro Muzeum* (rom. Nasze Muzeum)² warto zwrócić uwagę na splot okoliczności, które przyczyniły się do zainicjowania w Muzeum Okręgowym w Tarnowie unikalnej w skali światowej kolekcji romologików/cyganianów oraz do zorganizowania stałej wystawy przybliżającej historię i kulturę Cyganów/Romów.

Pierwszą z takich okoliczności, przynajmniej z punktu widzenia chronologii, był niezwykle sprzyjający podobnym inicjatywom klimat polityczno-społeczny jaki panował

w Tarnowie. „Oczkiem w głowie” Wydziału Kultury w ówczesnym tarnowskim Urzędzie Wojewódzkim³ byli Cyganie. Około dwuosobową grupę mieszkających tu Romów reprezentowało kilka szanowanych i operatywnych postaci⁴. Współpraca dla obu stron była korzystna: Cyganie otrzymywali solidne wsparcie ze strony władz (mieszkania, pracę, pomoc socjalną, zakup instrumentów itp.), z kolei władze żyły w poczuciu nieograniczonej możliwości manipulowania Cyganami, którzy zapewniali im poparcie w każdej sferze życia publicznego. Bowiem zgodnie z zaleceniami centralnymi tarnowscy Cyganie nie tylko osiedlili się⁵, „cywilizowali” – posyłali dzieci do szkół, walczyli z własnym analfabetyzmem⁶, lecz również udzielali poparcia władzom w tak delikatnych kwestiach, jak choćby sprawy religijne⁷.



1. Bosman Krzyżanowski podczas Międzynarodowego Taboru Pamięci Romów w Szczurowej, 2016

1. Bosun Krzyżanowski during the International Roma Caravan Memorial in Szczurowa, 2016



2. Międzynarodowy Tabor Pamięci Romów, 2013

2. International Roma Caravan Memorial, 2013



3. Romska Wiosna, 2014 – zespół z Nowej Huty na dziedzińcu Muzeum Etnograficznego w Tarnowie

3. Roma Spring, 2014 – band from Nowa Huta in the courtyard of the Ethnographic Museum in Tarnów

W efekcie sprzężenia zaangażowania i strategii działania liderów cygańskich oraz pełnego poparcia władz, w 1963 r. w Tarnowie powstało (pierwsze w Polsce) Cygańskie Stowarzyszenie Kulturalno-Oświatowe Cyganów⁸ (dalej Stowarzyszenie). Aktywność Stowarzyszenia można prześledzić wertując Księgę Pamiątkową, w której sporo jest wycinków prasowych, m.in. relacjonujących koncerty, podczas których występował tarnowski cygański zespół folklorystyczny *Newo Drom* (rom. Nowe Życie)⁹. W sferze działalności kulturalnej zespół ów był dumą Domu Kultury Zakładów Mechanicznych „Tamel”, przy którym istniał, jak również decydentów miejskich, bowiem swoimi występami upiększał każdą organizowaną przez nich uroczystość.

Kolejną okolicznością było pojawienie się w 1972 r. na scenie tarnowskiej kultury Adama Bartosza, młodego etnografa, który dopiero co obronił pracę magisterską na temat Cyganów¹⁰. Pełniąc funkcję kierownika Działu Etnografii Muzeum Okręgowego stał się członkiem tarnowskiego Stowarzyszenia Cyganów. Więzy pomiędzy muzeum a Stowarzyszeniem miały wówczas charakter nie tylko instytucjonalny ale również przyjacielski, czy wręcz rodzinny. Prawdopodobnie to familiarny klimat – tak charakterystyczny dla muzeum tarnowskiego w ubiegłym i na przełomie wieków – szacunek, przyjaźń i zainteresowanie były inspiracją i okolicznością dogodną do zorganizowania pierwszej ekspozycji cygańskiej. Zapewne bardziej niżli siła identyfikacji społeczności cygańskiej czy świadomość wyjątkowości ich tradycji. W końcu raptem kilka lat wcześniej tarnowscy Cyganie (bez wątplenia ręką któregoś z urzędników) wypisali wśród celów działalności swego stowarzyszenia m.in.:

organizowanie i prowadzenie systematycznej pracy, uświadamiającej ludność cygańską w kierunku likwidacji żebractwa, włóczęgostwa, wróżbiarstwa, zabobonów i szkodliwych zwyczajów, niedających się pogodzić z normami współżycia społecznego w Państwie Ludowym, czy też wychowanie (...) w duchu umiłowania wszelkiej pracy zawodowej i w duchu poszanowania wszelkiej własności społecznej i osobistej obywateli¹¹.

Wystawa „Cyganie w kulturze polskiej” eksponowana w 1979 r. w Gmachu Głównym Muzeum Okręgowego w Tarnowie (Rynek 20–21) była pierwszą wystawą w Polsce, podejmująca temat mniejszości romskiej¹². Wymyślona i zaprojektowana przez A. Bartosza, została przygotowana i zmontowana przy udziale tarnowskich Cyganów, co także z punktu widzenia współczesnego muzealnika wydaje się być elementem istotnym. Tym samym bowiem wiedza książkowa i obraz Cyganów zbudowany w umyśle Bartosza zostały zweryfikowane z wiedzą czy raczej postrzeganiem siebie jako grupy – obcej/innej/odmiennej/mniejszościowej – przez samych Cyganów. Wystawa czasowa z 1979 r. stała się zaczątkiem budowania kolekcji cyganianów i podjętą do wieloaspektowego pogłębiania tematu przez Adama Bartosza, co w dalszej konsekwencji zaowocowało wyodrębnieniem się w tarnowskim wystawiennictwie wątku cygańskiego – kolekcji romskiej, biblioteki i archiwum, jak również stałej wystawy funkcjonującej z czasem jako *Amaro Muzeum*¹³.

Gromadzone od 1979 r. cyganiana wchodzą w skład zbiorów etnograficznych¹⁴, a stała wystawa „Cyganie. Historia i kultura”, została otwarta w kwietniu 1990 r.¹⁵ w budynku Muzeum Etnograficznego w Tarnowie (ul. Krakowska 10). Była

to wówczas jedyna tego typu ekspozycja na świecie¹⁶, a otwarto ją w związku z odbywającym się w tym czasie w Serocku pod Warszawą IV Kongresem Romów. Ceremonia otwarcia została zresztą wkomponowana w Kongres, a dzięki głównemu sponsorowi, francuskiemu cyganologowi Marcelowi Courthiade'owi, goście Kongresu byli jednocześnie pierwszymi zwiedzającymi nową, stałą ekspozycję romską.

Wystawa prezentuje wybrane kwestie z historii i kultury Romów, posegregowane w bloki tematyczne zgodnie z założoną narracją. Wędrowkę zwiedzający rozpoczyna od zapoznania się ze *skondensowanym wizerunkiem Roma*¹⁷, co prezentowane jest poprzez stereotyp – Cygana koczownika, muzykanta, Cygankę tańczącą, wróżącą. Następnie prześledzić można historię narodu romskiego, od szlaków migracji z Indii, poprzez prześladowania, jakie dotknęły Cyganów zwłaszcza w krajach Zachodniej Europy, których to kulminacją był Romski Holocaust (zwany *Samudaripen, Porrajmos*) aż po czasy współczesne. Równoległe przedstawia się zróżnicowanie na grupy, odmienności językowe, charakterystyczne profesje, religijność, tradycje. W dalszej kolejności zasygnalizowany jest dorobek artystyczny Romów – literacki, plastyczny i muzyczny. W końcu zwiedzający dociera do Sali Pamięci, w której zilustrowane są losy Romów podczas II wojny światowej, a osobny kąt poświęcony jest pamięci Romów, rozstrzelanych pod koniec wojny w Szczurowej i innych miejscowościach w okolicy Tarnowa. Z informacjami o zagładzie korespondują dane dotyczące stanu tolerancji wobec Romów w dzisiejszej Polsce.

W tejże sali znaleźć można również eksponaty związane z językiem romskim i informacje o Romach znanych w Polsce

(*Szero Rom* tj. najwyższy sędzia przez nie-Romów nazywany królem, lokalny lider) i na świecie (np. wspomniany już Marcel Courthiade, który skodyfikował pisownię języka *romani*) oraz pamiątki Cyganów tarnowskich. Centralne miejsce zajmują emblematy tożsamości romskiej – flaga, słowa hymnu oraz odniesienia do indyjskich korzeni¹⁸.

Zbiory Muzeum Cygańskiego¹⁹ – wobec szczupłości przestrzeni, którą przeznaczono na ekspozycję stałą – mogą być równocześnie pokazywane na wystawach czasowych. Część z nich zorganizowano na miejscu, część przygotowana była dla innych placówek wystawienniczych. W ramach pokazów mobilnych muzeum posiada kilka wystaw planszowych dotyczących ogólnej historii Cyganów/Romów (w tym w języku angielskim i włoskim), wystawy fotograficzne: „Cyganie w Bułgarii”, dokumentację Międzynarodowego Taboru Pamięci Romów pt. „Cygany jadą...” oraz dwie ekspozycje na temat zagłady Romów w czasie II wojny światowej. Dodatkowo muzeum rozporządza eksponatami ruchomymi, w tym również cygańskimi wozami, które prezentują historię i kulturę romską poza siedzibą Muzeum Etnograficznego w Tarnowie, w kraju i zagranicą. Było ich wiele, organizowano je z zasobów własnych, ale także zewnętrznych²⁰. Ekspozycje organizowane przez cyganologów z tarnowskiego muzeum można było oglądać w wielu miastach polskich, a poza granicami kraju m.in. w Lanciano, Edynburgu, Sofii, Londynie, Lwowie, Rzymie, Spoleto, Czerniowcach, Barcelonie, Bratysławie, Pradze, Brnie, Miskolcu, Wilnie i in.

Poza typową działalnością wystawienniczą Muzeum Etnograficzne w Tarnowie przez wiele lat inicjowało rozmaite formy aktywności kulturalnej integrujące Romów



4. Mikro skansen cygański na dziedzińcu Muzeum Etnograficznego w Tarnowie, 2011

4. Gypsy micro open air museum in the courtyard of the Ethnographic Museum in Tarnów, 2011

i nie-Romów, chroniące romskie dziedzictwo kulturowe, kształtujące postawy tolerancji i przyjaźni oraz edukujące młode pokolenie. Bodaj najbardziej znanym przedsięwzięciem jest, organizowany od 1996 r., *Międzynarodowy Tabor Pamięci Romów*. Stanowi on rodzaj pielgrzymki wędrującej po miejscach związanych z martyrologią Romów w regionie tarnowskim. Jego celem jest zachowanie pamięci i uczczenie ofiar kaźni, ale i edukacja oraz promocja kultury romskiej. Na kilkudniową muzealną pielgrzymkę wyrusza zrekonstruowany tradycyjny tabor, który stanowi niewątpliwą atrakcję dla widzów, mediów i mieszkańców mijanych wsi. Projekt ten jako marka znana na całym świecie, uznany jest za jedno z najważniejszych dorocznych wydarzeń romskich, m.in. obok corocznego spotkania międzynarodowego stowarzyszenia Gypsy Lore Society²¹.

Kolejnym cyklem, realizowanym przez muzeum w latach 2002–2013 był projekt edukacyjny *Romskie dzieci w Muzeum*. Zorganizowane grupy romskie i mieszane przyjeżdżały w jego ramach aby obejrzeć wystawę i uczestniczyć w wykładzie dotyczącym historii i kultury Romów. Dla beneficjentów projektu przygotowano również prezentacje filmowe, a dla młodszych – zajęcia plastyczne²².

Stażymi – można rzec kanonicznymi – elementami roku w tzw. Muzeum Cygańskim były przez wiele lat uroczystości otwarcia i zamknięcia sezonu romskiego, czyli Romska

Wiosna i Romska Jesień. Imprezy odbywały się do 2013 r. na dziedzińcu Muzeum Etnograficznego, przy ognisku, z towarzyszącą spotkaniu cygańską kapelą. Odkąd tarnowskie muzeum włączyło się w obchody Międzynarodowej Nocy Muzeów – Cygańska Wiosna stała się nie tylko początkiem sezonu wydarzeń o tematyce romskiej, ale również nocną animacją tarnowian w klimacie cygańskiego obozowiska – z tradycyjną muzyką, tańcem, kuchnią i wróżbą, jak również pokazem charakterystycznych rzemioł, np. bielenia patelni.

Poza wydarzeniami cyklicznymi w muzeum odbywały się także wydarzenia jednorazowe, np. konferencje: „Sytuacja społeczna i polityczna Romów w Polsce” (1993), „Stoją wozy kolorowe” (1994), „Polska egzotyka w polskich muzeach” (1998), „*Te Irina e romane chibăq̄e aj kulturaq̄e lenq̄o evroputno buxlipen rom*” („Współczesna sytuacja języka romskiego...”) zorganizowana wraz z Institut National des Languages et Civilisations Orientales Uniwersytetu Paryskiego (2012). Jednym z bezprecedensowych wydarzeń edukacyjno-kulturalnych była słynna „Cygańska wioska artystyczna” w Czarnej Górze (1994)²³.

Muzeum prowadzi również działalność wydawniczą publikując teksty: literackie (romskie przysłowia²⁴, wiersze²⁵, seria poetycka „Biblioteka Romska”²⁶), popularno-naukowe (przewodniki po wystawie²⁷, przewodniki będące esencją wiedzy o Cyganach²⁸), jak również akademickie.



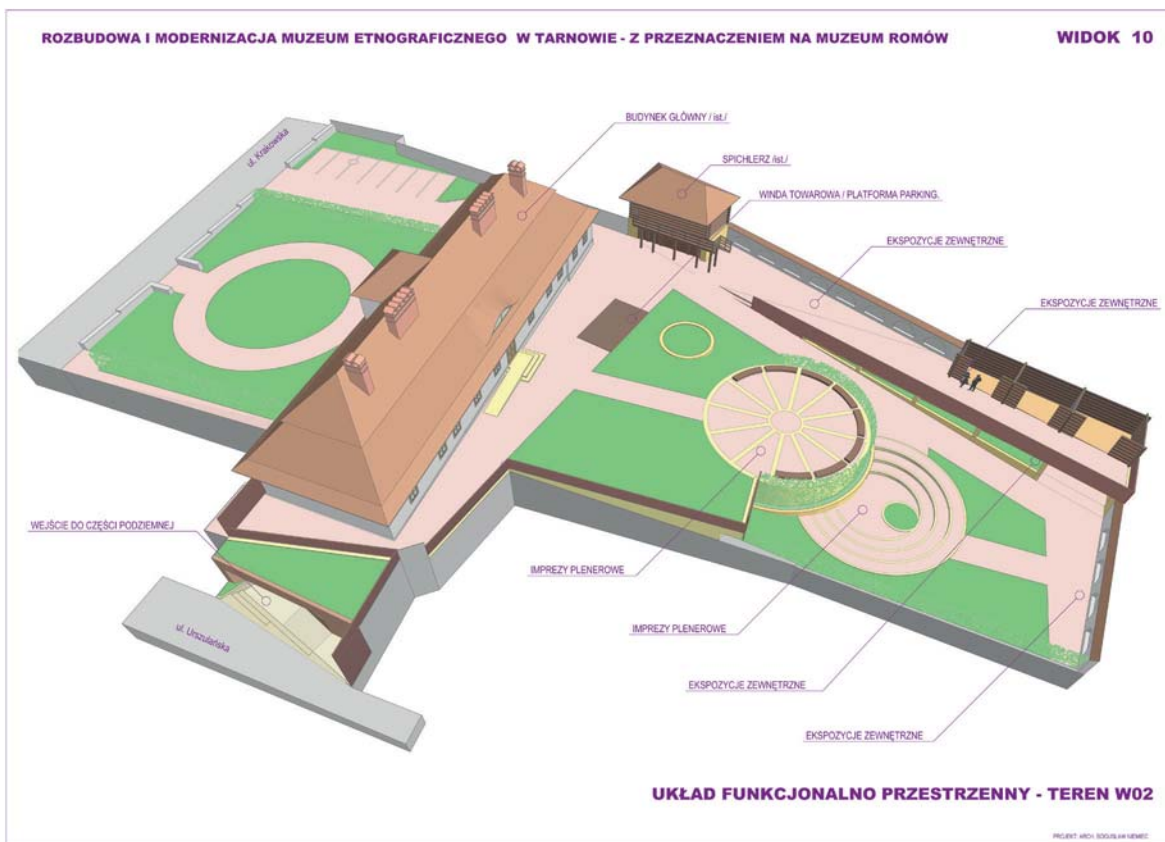
5. Romskie dzieci w muzeum, 2004

5. Roma children in the museum, 2004



6. Konferencja o języku *romani*, 2012

6. Conference on the *Romani* language, 2012



7. Projekt rozbudowy i modernizacji Muzeum Romów aut. Bogusława Niemca

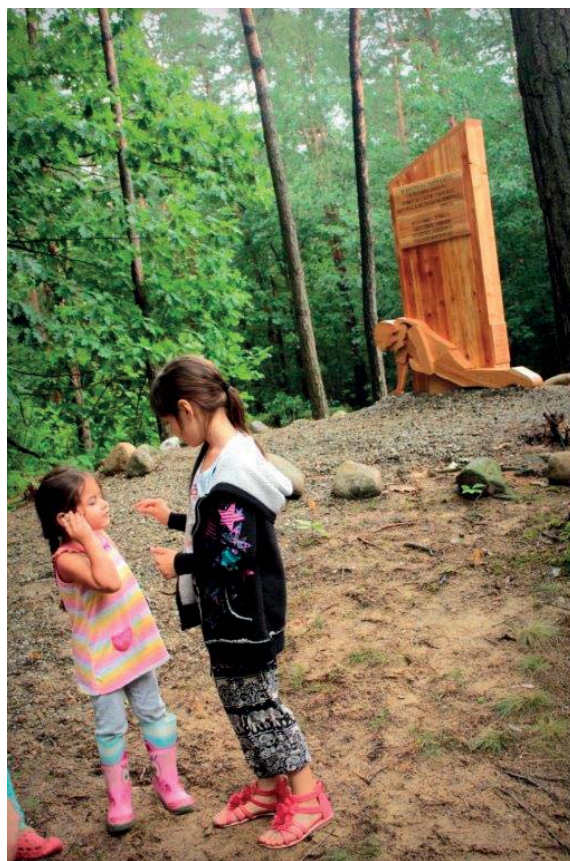
7. Project for extending and refurbishing the Roma Museum by Bogusław Niemiec

W 2008 r. ukazał się pierwszy tom rocznika naukowego o tematyce cygańskiej, „Studia Romologica”²⁹. Członkowie Rady Naukowej, redakcji, jak również recenzenci i autorzy to w znacznej mierze autorytety naukowe z dziedziny romologii/romistyki z całego świata³⁰. Kolejne roczniki w swej części tematycznej poświęcone były m.in.: edukacji, sytuacji kobiet, religijności, formom przywództwa, tradycjom koczowniczym i migracji, historii zagłady i in.³¹

W 2012 r. pojawiły się interesujące inicjatywy, mogące wpłynąć na dalsze losy cygańskiej kolekcji. Pierwsza to projekt rozbudowy Muzeum Etnograficznego w Tarnowie – właściwie budowy całkiem nowego budynku, mieszczącego się w podziemiu, zapewniającego odpowiednią przestrzeń dla Muzeum Romskiego³². Mniej więcej w tym samym czasie prace nad nową koncepcją narracyjną stałej wystawy romskiej skończyła grupa robocza, składająca się z ówczesnych pracowników Muzeum Etnograficznego z Adamem Bartoszem na czele, pod dowództwem kreatywnym Małopolskiego Instytutu Kultury. Równolegle, jako praca dyplomowa kończąca studium zarządzania kulturą, powstał projekt restrukturyzacji Muzeum Okręgowego z wyodrębnieniem osobnego oddziału romskiego³³.

Niestety, wraz z przejściem w 2012 r. Adama Bartosza na emeryturę oraz przeniesieniem piszącej te słowa do innej komórki organizacyjnej muzeum³⁴, zamarty inicjatywy związane z wykorzystywaniem tej szczególnej kolekcji do promocji instytucji i miasta³⁵. Nie powstają nowe idee, nie są również kontynuowane cykle o ustalonej już renomie. Aktualnie w Muzeum Etnograficznym w Tarnowie nie ma osoby z odpowiednim wykształceniem aby kontynuować te prace. Wystawa romska od dawna nie jest modernizowana, a kolekcja od lat nie jest powiększana. Oba projekty cykliczne – *Międzynarodowy Tabor Pamięci Romów* i rocznik „Studia Romologica” realizowane są poza Muzeum Etnograficznym. Podobnie projekt badawczy *Na bister* (rom. Nie zapomnij!), nastawiony na zebranie i udostępnienie kompletnej bazy miejsc pamięci o Zagładzie Romów³⁶.

Amaro Muzeum – Nasze Muzeum, jak powiadają o nim Romowie, to nie tylko kolekcja romska, archiwum i biblioteka, nie tylko międzynarodowa marka kojarząca się z Polską, z Tarnowem (Muzeum Etnograficznym, Muzeum



8. Pomnik *Pamięci o Zagładzie Romów* w Borzęcinie Dolnym, 2016

8. Memorial to the Roma Genocide in Borzęcin Dolny, 2016

(Fot. 1-4, 6, 8 – ze zb. prywatnych N. Gancarz; 5 – NN, ze zb. prywatnych A. Bartosza)

Okręgowym w Tarnowie), ale także akceptacja i szacunek ze strony tych, którzy od niemal czterdziestu lat stanowią przedmiot naszych badań. Kiedy zostaną zaniedbane, nie da się ich odbudować w przeciągu kilku miesięcy czy lat.

Streszczenie: W 1979 r. w Muzeum Okręgowym w Tarnowie została zorganizowana pierwsza w Polsce znacząca wystawa poświęcona historii i kulturze Cyganów/Romów. Po jej sukcesie zainicjowano akcję gromadzenia zbiorów związanych z dziejami i historią tej grupy etnicznej. W 1990 r. w Muzeum Etnograficznym w Tarnowie (oddział Muzeum Okręgowego) otwarto stałą wystawę „Cyganie. Historia i kultura”, jako pierwszą na świecie stałą ekspozycję muzealną o tematyce romskiej. Zbiory cyganologiczne muzeum liczą obecnie blisko 1000 eksponatów, ponadto gromadzi się tu fachową dokumentację fotograficzną, filmową

i fonograficzną, archiwalia oraz specjalistyczną bibliotekę.

Na bazie stałej wystawy romskiej i zbiorów tarnowskie muzeum organizuje wiele projektów o charakterze kulturalnym, edukacyjnym i promującym kulturę i dzieje Romów. Cyklicznym wydarzeniem, realizowanym od 1996 r. jest *Międzynarodowy Tabor Pamięci Romów* – projekt, który stanowi rekonstrukcję cygańskiego wędrownego taboru, podczas którego uczestnicy odwiedzają w trakcie swoistej pielgrzymki miejsca związane z martyrologią Romów w czasie II wojny światowej na terenie Małopolski. Muzeum wydaje także rocznik naukowy „Studia Romologica”.

Słowa kluczowe: Muzeum Cygańskie, Muzeum Romskie, Tarnów, Cyganie, *Międzynarodowy Tabor Pamięci Romów*, „Studia Romologica”.

Przypisy

- ¹ Tak popularnie tarnowianie nazywają Muzeum Etnograficzne, w którym znajduje się stała wystawa poświęcona historii i kulturze Romów.
- ² W ten sposób określają wystawę Romowie, zob. N. Gancarz, *Sometimes named Amaro Museum. The Gypsy Museum in Poland. Czasem nazywane Amaro Muzeum. Romskie Muzeum w Tarnowie*, w: *Situation of Roma Minority in Czech, Hungary, Poland and Slovakia*, J. Balvin, Ł. Kwadrans (red.), Wrocław 2010, s. 245-256; *Idem, Amaro Müzesi – Polonya'da Roman Müzesi/Amaro Muzeum – The Roma Museum in Poland*, w: Küresel Perspektifte Romanlar & Çingeneleer Geçmiş, Dil, Kültür, Kimlik, Sanat, Eğitim ve Sosyal Politikalar / *Roma&Gypsies in Global Perspective History, Language, Culture, Identity, Art, Education and Social Policies*, Haziran 2012, s. 135-142.
- ³ Tarnów był siedzibą województwa w latach 1975-1998.
- ⁴ Jeden z prezesów Stowarzyszenia Józef Malińciu Kamiński był członkiem prezydium Międzynarodowej Unii Romów (IRU), wybranym na kongresie w Getyndze w 1981 r.
- ⁵ Romowie osiedlili się w Tarnowie w początkach lat 60. XX wieku. Zob. A. Bartosz, N. Gancarz *Tarnowscy Romowie. Półwiecze osiedlenia – pięćdziesięciolecie Stowarzyszenia*, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 2014, s. 20-21.
- ⁶ Por. *Ibidem*, s. 36-38.
- ⁷ Np. sprzeciw wobec działaniom prymasa Wyszyńskiego w 1966 r., zob. A. Bartosz, N. Gancarz, *Tarnowscy Romowie...*, s. 41.
- ⁸ W 1985 r. przemianowane na Kulturalno-Społeczne Stowarzyszenie Romów.
- ⁹ *Newo Drom* oznacza w języku romskim Nową Drogę. Ale sami Romowie powszechnie i zgodnie z ówczesnymi tendencjami i oczekiwaniami ich „opiekunów” przekładali tę nazwę na Nowe Życie.
- ¹⁰ A. Bartosz, *Gospodarowanie Cyganów na Polskim Spiszu*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 1972, praca magisterska pod kier. prof. Mieczysława Gładysza. Była to jedna z pierwszych w Polsce prac podejmujących tę tematykę.
- ¹¹ Zob. A. Bartosz, N. Gancarz, *Tarnowscy Romowie...*, s. 20.
- ¹² A. Bartosz, *Cyganie w kulturze polskiej. Komentarz do wystawy*, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 1979.
- ¹³ N. Gancarz, *Sometimes named Amaro...*
- ¹⁴ W 1984 r. Dział Etnograficzny został przekształcony w Muzeum Etnograficzne, tj. Oddział Muzeum Okręgowego i osadzony w nowo pozyskanym dawnym zajezdzie.
- ¹⁵ Po 1990 r. wystawa była dwukrotnie modernizowana.
- ¹⁶ Poza ekspozycją w prywatnym mieszkaniu w Chandigarh (Indie), na którą składały się niemal wyłącznie dokumenty (por. A. Bartosz, *Festiwal cygański w Chandigarh*, „Etnografia Polska” 1986, nr 30, z. 1, s. 241-242) oraz okolicznościowymi przedstawieniami eksponatów, np. na lokalnych wystawach w Anglii (por. A. Bartosz, *Kultura Cyganów w muzeach angielskich*, „Zdarzenia Muzealne” 1997, nr 16, s. 64-66).
- ¹⁷ A. Bartosz, *Kolekcja romska, w: 80 lat Muzeum w Tarnowie*, A. Bartosz (red.), Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 2007, s. 194. W skład kolekcji romskiej wliczamy ponadto kilkanaście obrazów i grafik z Działu Sztuki Muzeum Okręgowego, których tematyka związana jest z Cyganami. Jednym z ciekawszych obrazów jest fragment *Panoramy Siedmiogrodzkiej* Jana Styki, przedstawiający kapelę cygańską, przygrywającą wojskom gen. Józefa Bema w bitwie o Sybin (Sibiu), zob. A. Bartosz, *Panorama Siedmiogrodzka*, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 2013; *Idem, Cygańska kapela z obrazu Jana Styki*, w: *Romowie w Europie. Tożsamość i współczesne wyzwania*, wyd. II, J. Faryś, P.J. Krzyżanowski, B.A. Orłowska (red.), Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej, Gorzów Wielkopolski 2014, s. 117-123. W sumie kolekcja ta liczy blisko 1000 artefaktów, w tym 5 oryginalnych cygańskich wozów typu wagonowego. Biblioteka cyganologiczna liczy ok. 600 pozycji, a w archiwum znajduje się ok. 80 filmów, ok. 250 nagrań, ponad 80 teczek materiałów różnych, w tym 13 teczek spuścizny Jerzego Ficowskiego i ponad 5000 zdjęć i slajdów, A. Bartosz, *Kolekcja romska...*, s. 193-200.
- ¹⁸ Barwy romskiej flagi oraz słowa i melodia romskiego hymnu zostały proklamowane na I Kongresie Romów w Orpington pod Londynem w kwietniu 1971 r.
- ¹⁹ W 2008 r. ukazał się pierwszy, i jak dotąd jedyny, tom katalogu zbiorów – A. Bartosz (i in.), *Katalog zbiorów cyganologicznych Muzeum Okręgowego w Tarnowie / Catalogue of the Romany Collections at the District Museum in Tarnow*, t. 1, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 2007. Ekspozyty zaprezentowane w tym wydawnictwie są także udostępnione na stronie <http://e-rom.muzeum-tarnow.home.pl/> [dostęp: 21.07.2017].
- ²⁰ Były to np. w 1993 r.: „Malarstwo i rysunek romskiego artysty z Albanii – Ferdinanda Koćiego” oraz „Brzezinka w oczach dziecka cygańskiego” (wystawa obrazów Karla Stojki); w 1994 r.: „Artystyczny wizerunek Cygana” (ze zbiorów własnych), „Cyganie słowaccy” (fotografie M. i Z. Suchy), „Twórczość dzieci romskich” (prezentacja prac powstałych podczas warsztatów artystycznych w ramach „Cygańskiej wioski artystycznej”); w 1995 r. „Malarstwo i rzeźba A. S. Wytkówów”; w 1999 r. „Cygańskie łyż” (fotografie Ignaca Ravaša); w 2000 r. „Cyganie w Bułgarii” (fotografie Adama Bartosza); w 2004 r. „Twórczość dzieci romskich” (prezentacja prac powstałych podczas „Wakacyjnej Szkoły Romskiej” w Czarnej Górze); w 2008 r. „Romani Art” (prezentacja twórczości plastycznej romskich artystów: Małgorzaty Mirgi, Bogusławy Delimaty i Krzysztofa Gila), „Dzieci wiatru” (z dzieł Cyganów słowackich); w 2009 r. „Tabor” (wystawa w plenerze, podczas Taboru Pamięci, fotografie autorstwa Franka Roosendaala), „Cygany jadą...” (fotografie Natalii Gancarz z Międzynarodowego Taboru Pamięci Romów), „Rómiovia vo fotografii Jozefa Kolarčika-Fintického” (prace romskich dzieci z Jarovnic na Słowacji) oraz wystawy prac powstałych podczas plenerów artystycznych w Czarnej Górze, organizowanych przez cygańską artystkę Małgorzatę Mirgę-Tas (projekt pod nazwą *Jaw Dikh* – rom. Przyjdź Zobacz).
- ²¹ A. Bartosz, *Cygański Tabor Pamięci*, zob. <http://muzeum-tarnow.home.pl/artukul.php?id=17&typ=6> [dostęp: 18.07.2017]; *Idem, Tabor Pamięci Romów / Roma Caravan Memorial*, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 2003; S. Kapralski, *Ritual of Memory in Constructing the Modern Identity of Eastern European Romanies*, w: *The Role of the Romanies. Images and Counter-Images of "Gypsies" / Romanies in European Cultures*, N. Saul, S. Tebbutt (ed.), Liverpool University Press, Liverpool 2004, s. 219, 223-224.
- ²² Specjalnie do tego celu wydano zbiór *Malowane (Malowane dla dzieci / Makhlipen e çhavvorrenqe)*, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 2001, II wyd. 2004).
- ²³ A. Bartosz, *Nie bój się Cygana. Na dara Romestar*, Fundacja Pogranicze, Sejny 2014, s. 217-218.
- ²⁴ M. Hübschmannová, *Przysłowia cygańskie / Romane phenibena*, Tarnów 1981.
- ²⁵ R. Djurić, *Poezje*, Tarnów 1989; M. Romanov, *17 purane rromane gilã andar – i Bâlgaria*, Tarnów 1990; I. Kwiec, *Powrót do przeszłości*, Tarnów 1997; *Eadem, Z Taborem Pamięci*, Tarnów 1998.
- ²⁶ T. Mirga, *Wiersze i pieśni*, „Biblioteka Romska” 2006, t. 1; *O złote pióro Papuszy*, „Biblioteka Romska” 2007, t. 2; J. Mirga, *Kto nas ocali*, „Biblioteka Romska”

2007, t. 3; *O złote pióro Papuszy*, „Biblioteka Romska” 2010, t. 4; I. Kwiek, *Gorzka miłość*, „Biblioteka Romska” 2011, t. 5; S. Stahiro Stankiewicz, *Romano drom / Romska droga*, „Biblioteka Romska” 2011, t. 6; K. Parno Gierliński, *Róża pustyni*, „Biblioteka Romska” 2012, t. 7; *O Złote Pióro Papuszy*, „Biblioteka Romska” 2015, t. 8.

²⁷ Np. A. Bartosz, *Cyganie. Historia i kultura. Przewodnik po wystawie*, Tarnów 1992; *Idem, Cyganie. Roma. Gypsies*, Tarnów 1998.

²⁸ Np. A. Bartosz, *Amen Roma / Jame Roma. My Romowie*, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 2008, II wyd. 2011.

²⁹ Poza obecnością w wielu bazach czasopism i repozytoriach rocznik „Studia Romologica” jest także w pełni dostępny na stronie internetowej <http://studia-romologica.pl> [dostęp: 15.07.2017].

³⁰ W skład kolegium redakcyjnego weszli: Adam Bartosz (redaktor naczelny) oraz Marcel Courthiade, Sławomir Kaprański, Lech Mróz, Artur Paszko i śp. Czesław Robotycki. Sekretarzem Redakcji nieprzerwanie jest Natalia Gancarz. W przeciągu 10 lat ukazywania się rocznika zaszły rozmaite zmiany strukturalne, m.in. została wyodrębniona rada naukowa – dziś: Huub van Baar, PhD (Amsterdam/Giessen), dr hab. Piotr Borek (Kraków), Marcel Courthiade, PhD (Paryż), Kimmo Granqvist, PhD (Sztokholm), Elena Marushiakova, PhD (Sofia), dr Artur Paszko (Kraków), Tatiana Podolinská, PhD (Bratysława) i ścisły zespół redakcyjny: Adam Bartosz – redaktor naczelny, Natalia Gancarz – sekretarz redakcji oraz dr hab. Sławomir Kaprański i dr hab. Marcin Szewczyk.

³¹ Przez 10 lat wydawania rocznika udało się nam zaistnieć w kilkunastu bazach czasopism i kilku repozytoriach, a także – osiągnąć na *Liście czasopism punktowych* Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego wysoką notę 9 punktów, które przysługują za publikowanie u nas tekstu naukowego. To wielka radość także dla mnie osobiście. Muzeum Okręgowe w Tarnowie nie jest placówką z aspiracjami naukowymi, a rocznik publikowany jest przez ludzi, którzy uczyli się wydawniczego fachu na własnych błędach. Co więcej, pomimo nieocenionej pomocy kolegów profesorów – Sławomira Kaprańskiego i Marcina Szewczyka – całą „robotę redakcyjną”, w tym zarówno redakcję merytoryczną, jak i techniczną robimy we dwoje – Adam Bartosz i Natalia Gancarz.

³² Projekt autorstwa Bogusława Niemca.

³³ Zob. np. Natalia Gancarz, *Koncepcja utworzenia Romskiego Muzeum*, „Rocznik Tarnowski” 2013, nr 18, s. 185-202 – dziś zresztą ów projekt byłby pomyślany zupełnie inaczej.

³⁴ Oboje pracujemy na niepełnych etatach w tzw. Sekcji Etnicznej, która zajmuje się wymyśleniem, inicjowaniem, pozyskiwaniem środków i realizacją projektów o tematyce etnicznej, w tym organizowaniem *Taboru Pamięci Romów* i redagowaniem „Studiów Romologica” a także wieloma projektami o tematyce żydowskiej, realizowanymi w strukturach muzeum oraz Komitetu Opieki nad Zabytkami Kultury Żydowskiej, afiliowanego przy tarnowskim Muzeum Okręgowym.

³⁵ Tzw. Romskie/Cygańskie Muzeum czyli stała wystawa o tej tematyce jest bardzo mocnym akcentem, promującym nie tylko Muzeum Okręgowe ale też i miasto, wzmiankowanym w każdym przewodniku po Tarnowie na jednym z czołowych miejsc.

³⁶ Efektem zadania jest m.in. tworzenie i rozbudowywanie internetowej bazy miejsc pamięci (na-bister.muzeum.tarnow.pl/). Także i w ten projekt od etapu koncepcyjnego, poprzez fundraising, realizację i na końcu rozliczenie – zaangażowani są pracownicy sekcji etnicznej.

Natalia Gancarz

Etnograf, literatka, absolwentka Etnologii na UŚ w Cieszynie oraz studiów podyplomowych UJ: Zarządzanie Kulturą i Studium Literacko-Artystyczne; pracuje w Muzeum Okręgowym w Tarnowie; sekretarz redakcji „Studiów Romologica”, autorka artykułów o tematyce romskiej, książek dla dzieci: *Romano Abecadło* (2011), *Mietek na wojnie* (2013); zadebiutowała tomem poezji *smakowanie podgóry* (2007); stypendystka Yad Vashem, realizatorka i inicjatorka projektów edukacyjnych i memorialnych; członek Gypsy Lore Society, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Komitetu Opieki nad Zabytkami Kultury Żydowskiej; e-mail: natalia@muzeum.tarnow.pl

Word count: 3 695; **Tables:** –; **Figures:** 8; **References:** 36

Received: 07.2017; **Reviewed:** 07.2017; **Accepted:** 07.2017; **Published:** 09.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.3944

Copyright ©: 2017 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: Gancarz N.; KOLEKCJA ROMSKA ZWANĄ AMARO MUZEUM. *Muz.*, 2017(58): 268-276

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueid=9587>

Muz., 2017(58): 79-87
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 09.2017
data recenzji – 09.2017
data akceptacji – 09.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0010.5264

PUBLICZNOŚĆ POZA MUZEUM

AUDIENCE OUTSIDE THE MUSEUM

Beata Nessel-Łukasik

Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

Abstract: Polish museums are increasingly conducting research into their audiences. Results of statistical analyses and evaluations of educational activities help museum professionals to learn more about the people visiting their museums. However, it is essential to broaden the scope of research, to differentiate the methods and tools used, and above all to systematise the work and adapt it to the requirements and reality of how institutions with various profiles function. Therefore, the question arises: how can such research be carried out on a national scale? What is the best way to support museums which function daily in different surroundings so that their audience research translates to the programme they offer, and thus help them broaden the range of their visitors in the future? At the stage of the initial long-term programme for researching museum audiences which the National Institute for Museums and Public Collections conducted in 2017, it was already possible to

gather material which allows for the determination of directions of activities which, in turn, will help answer the above-mentioned questions in the following years. On the basis of this programme, we can conclude that having introduced the idea of a museum which is open and accessible to various groups, it is now time to turn theory into practice. Apart from keeping statistics, museums should broaden their scope of research in terms of their audiences, and look at the audience in a broader perspective, not just in terms of their presence and the diversity of activities. Only then, after they have repeated the question “who constitutes the museum’s audience, and who is absent from them?”, would it be possible to determine what is indispensable to deepen the relation between a museum and its audience. Nevertheless, it will be clear whether museum professionals opt for such steps and try to learn whom they still have not met in the museum once broader research has been carried out.

Keywords: participation in culture, audience research, prospective audience, social relations, democratisation of culture.

Ogromne zróżnicowanie typów muzeów w Polsce, ich otoczenia i kierunków działań powoduje, że w każdym przypadku można poszukiwać innych kryteriów sukcesu¹. Pomimo to większość instytucji prowadzących badania publiczności muzealnej przyznaje, że jednym z najważniejszych argumentów potwierdzających rozwój danej placówki jest zwiększająca się z roku na rok frekwencja osób odwiedzających muzeum². Odnotowywany w ciągu ostatniej dekady lawinowy przyrost publiczności, zarówno w skali kraju³, jak również w statystykach prowadzonych przez poszczególne muzea⁴, jest niewątpliwie atutem w działaniach mających promować

muzea i prowadzić do ich rozwoju. Jednak w wielu przypadkach nie przekłada się to na pogłębianie wiedzy na temat coraz liczniejszej publiczności. W rezultacie odpowiedź na pytanie – dla kogo są muzea? – jakie jest stawiane od lat w środowisku muzealników, wciąż budzi wiele kontrowersji⁵.

Za progiem muzeum

Trudno jednoznacznie określić, kim jest publiczność muzeów. Poszczególni autorzy publikacji na ten temat proponują bardzo różne jej kategorie. Od najbardziej ogólnych, takich

jak gość, zwiedzający, klient, konsument czy indywidualny odbiorca⁶, po bardziej sprofilowane określenia stworzone z uwzględnieniem potrzeb danej grupy, która jest wyróżniana na podstawie badań marketingowych dotyczących segmentacji uczestników kultury⁷. Wszystko to powoduje, że powstają coraz bardziej zróżnicowane wyobrażenia na temat osób odwiedzających polskie muzea. Spośród nich najczęściej zwraca się uwagę na pewne dominujące wśród odwiedzających



1. Grupy zwiedzających przed Muzeum-Zamkiem w Łańcut

1. Groups of visitors in front of the Castle Museum in Łańcut

muzea grupy np.: dzieci, młodzież szkolną, rodziny, osoby starsze czy po prostu dorosłych lub typy odbiorców oferty danej placówki, którzy *charakteryzują się odmiennym stylem życia, zainteresowaniami oraz sposobem spędzania wolnego czasu*⁸. Jednak, pomimo coraz szerszego spectrum badań dedykowanych publiczności muzeów – osobom indywidualnym oraz zorganizowanym grupom⁹ – jedna z perspektyw wciąż pozostaje poza działaniami realizowanymi w tym obszarze. W prowadzonych badaniach mających być źródłem wiedzy na temat publiczności nie jest bowiem uwzględniana kwestia publiczności potencjalnej czyli osób, które mogłyby, ale z jakiś względów nie przekraczają progu muzeum.

Nie tylko zwiedzający

O istnieniu tej grupy przypomniał niedawno m.in. Krzysztof Mordyński, który analizując przestrzeń samych muzeów, jak również ich najbliższego otoczenia stwierdził, że *publiczność to nie tylko zwiedzający*¹⁰. To spostrzeżenie stanowiące dla Mordyńskiego pretekst do spojrzenia na muzea pod względem ich relacji z miejscem i tkanką urbanistyczną, w którą zostały wpisane poszczególne instytucje, można uznać za kolejne stwierdzenie prowokujące do przyjrzenia się bliżej zarówno osobom, które znalazły się w muzeum, jak także tym wszystkim, którzy przechodzą obok. Kim są ci, którzy preferują inne niż zinstytucjonalizowane praktyki uczestnictwa w kulturze (domowe, rekreacyjno-sportowe)? Czy faktycznie na ich drodze do muzeum jest tak wiele barier, że nie mogą wejść do środka? A może poza kwestią dostępności infrastruktury



2. Osoby korzystające z miejskiego parku znajdującego się wokół Muzeum Zamkowego w Pszczynie

2. People enjoying the urban park around the Castle Museum in Pszczyna



3. Badania publiczności zrealizowane przez Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku podczas prezentacji plenerowej wystawy „Drogi do Niepodległej” w Olsztynie

3. Audience research by the Józef Piłsudski Museum in Sulejówek during an open-air presentation of the "Path to Independence" exhibition in Olsztyn

muzeum czy kosztów i czasu, albo braku edukacji pozwalającej na rozwój pewnych kompetencji i zainteresowań, coś jeszcze stanowi przeszkodę do poszerzania kręgu publiczności o nowe, nieznanne muzealnikom grona osób? Jak muzea wpisać w to, co poszczególne osoby odczuwają i odbierają jako „kulturę”¹¹? Może wyjście muzealników poza biały sześcian¹² – która to idea została spopularyzowana w polskim muzealnictwie w ostatnich latach w obszarze plenerowych działań wystawienniczych i edukacyjnych – czy możliwości jakie dają obecnie media społecznościowe i świat wirtualny, powinny dotyczyć także obszaru badań pogłębiających wiedzę na temat publiczności? Czy byłby to właściwy kierunek dla muzeów, aby poza włączaniem się w działania zmierzające do wzrostu uczestników kultury coraz bardziej angażowały się w demokratyzację tego obszaru życia społecznego¹³?

Uczestnicy kultury a muzea

Mirosław Borusiewicz w książce pt. *Nauka czy rozrywka. Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum* pisał: (...) do powodów niechodzenia do muzeum zaliczyć można przede wszystkim lęk przed nieznanym, obawę przed koniecznym wysiłkiem intelektualnym lub niemożność sprostania intelektualnym wymaganiom wizyty, brak zainteresowań wybiegających poza problematykę bytową i codzienność, zbyt niski poziom edukacji. Do najczęściej deklarowanych powodów niechodzenia

należy brak czasu, jednak wydaje się, że nie jest to prawdziwa przyczyna omijania muzeów¹⁴. Co jeszcze powoduje, że ponad 60% uczestników kultury nie przychodzi do muzeów¹⁵? Niestety, wiedza na temat potencjalnej publiczności wciąż jest zbyt mała, aby móc to określić. Muzea, które stopniowo rozwijają metody i narzędzia do weryfikowania poziomu frekwencji stanowiącej pewien instrument kontroli ich działalności, nadal ograniczają swoje działania w zakresie poznawania bliżej publiczności i zawężają je w głównej mierze do kręgu osób, które zwiedziły dane miejsce, wzięły udział w wydarzeniu organizowanym przez instytucję lub skorzystały z oferty zamieszczonej w sieci. A przecież osoby znajdujące się wokół muzeum to nie tylko zwiedzający czy użytkownicy portali internetowych. To także pewne określone społeczności, które mogłyby zainteresować się muzeum, nie tyle jako miejscem przechowywania, gromadzenia i udostępniania zbiorów ale przestrzenią pewnych relacji. Pytanie, czy muzea są na to już gotowe?

Wspólnota przeżyć

W badaniach poświęconych praktykom uczestnictwa coraz mocniej podkreśla się traktowanie kultury jako obszaru, w którym *pielęgnuje się stare i buduje nowe relacje społeczne*¹⁶. Muzea, które współtworzą panoramę kultury są zatem jednym z miejsc, w których poza statutową działalnością placówki coraz mocniej poszerzającą ofertę edukacyjną można



4. Bal dobroczynny pt. „Spragnieni piękna” z okazji 100. rocznicy istnienia Stowarzyszenia Przyjaciele Muzeum Narodowego w Warszawie

4. "Craving for beauty", a charity ball on the occasion of the 100th anniversary of the founding of the Association of the Friends of the National Museum in Warsaw

poza tym – co czasami jest *tylko pozorem uczestnictwa, dobrze wyglądającym w statystyce, ale jałowym społecznie* – stworzyć przestrzeń do czegoś więcej niż *uczęszczanie do muzeów*¹⁷. Jednak, aby stało się to możliwe, trzeba by rozszerzyć badanie publiczności muzealnej. To przełożenie idei demokracji kultury i otwartości instytucji na wszystkich zwiedzających wymagałoby bowiem spojrzenia na muzeum w szerszym kontekście, wychodzącym poza statystki, marketing czy edukację. Wiązałoby się z wyjściem muzealników poza muzeum – do osób, które jeszcze nie są ich publicznością, których jeszcze nie znają. Pewne muzea zdecydowały się już pójść w tym kierunku¹⁸. W tych kilku przypadkach wynikało to z potrzeby poznania potencjalnej publiczności przez instytucje, które dopiero powstają (np. Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku), lub wokół których tworzono nowe przestrzenie publiczne (np. Miasteczko Wilanów w pobliżu Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie). Jednak w większości pozostałych instytucji ta afirmacja wspólnotowości i *włączanie każdego w przestrzeń bycia wśród innych i z innymi*¹⁹ nie przekłada się na badania dotyczące publiczności i wciąż ogranicza się przede wszystkim do poszerzania swojej widowni o m.in. uczestników wielozmysłowego *eventu* jakim jest np. organizowana w Polsce od 2003 r. Noc Muzeów.

Rozwój widowni

Skupienie uwagi na osobach odwiedzających muzea nie oznacza braku możliwości wprowadzenia nowej perspektywy do badań dedykowanych publiczności muzealnej. Idee

prowadzące do dowartościowania relacji muzeum – widz, jakie są rozwijane po ugruntowaniu się w środowisku nowej muzeologii nie tylko w teorii ale też w praktyce muzealnej²⁰, stanowią doskonałe podłoże do poszerzania zakresu badań. Stopniowe wyeksploatowanie dotychczasowych punktów odniesienia na temat nieuczestnictwa, w tym przede wszystkim najbardziej popularnych argumentów, takich jak brak czasu, środków czy wiedzy, umożliwi postawienie nowych pytań, w tym poruszenie zwłaszcza kwestii dotyczących braku reprezentacji konkretnych środowisk wśród publiczności muzealnej. Dzięki temu w ciągu ostatnich lat zintensyfikowały się m.in. działania mające na celu udostępnienie muzeów np. dla grup z daną niepełnosprawnością²¹ czy rodzin z małymi dziećmi²². Wszystko to jednak nie przekłada się na rozwiązanie kwestii zasadniczej – aby przy odnotowywanym wzroście frekwencji w muzeach dochodziło także do *istotnej zmiany grup społeczno-zawodowych i poziomu wykształcenia zwiedzających*²³.

Nowe kierunki

Z pilotażu badań publiczności muzealnej zrealizowanego przez NIMOZ, przy wykorzystaniu metod jakościowych wśród pracowników 12 instytucji reprezentujących różne typy polskich muzeów²⁴ wynika, że poszerzenie kręgu odbiorców stało się tematem kluczowym dla rozwoju działalności tych muzeów. W konsekwencji może to oznaczać, że w poszczególnych instytucjach powstała już przestrzeń do spotkań i wspólnych działań zmierzających do określenia



5. Badania potencjalnej publiczności realizowane przez Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku podczas Nocy Muzeów na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie

5. Prospective audience research by the Józef Piłsudski Museum in Sulejówek during the Night of Museums on Krakowskie Przedmieście Street in Warsaw



6. Sala dla dzieci „U króla Maciusia I” w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie

6. Children's room "At King Macius I's place" in the POLIN Museum of the History of Polish Jews in Warsaw

nie tylko, kim jest publiczność danego muzeum, ale także ustalenia kogo pośród niej nie ma. Co więcej, te kilkadziesiąt spotkań z muzealnikami i współpracującymi z nimi środowiskami, jakie odbyły się w rozmaitych zakątkach Polski w ramach pilotażu badań od lipca do września 2017 r., pozwoliło na zebranie wystarczającego materiału potrzebnego do sformułowania wniosków. Potwierdzają one potrzebę poszerzenia dyskusji o rozwoju widowni oraz konieczność stworzenia i zastosowania nowych metod pozwalających na usuwanie barier w dostępie do muzeum. Spośród nich kluczowe w pogłębieniu refleksji na ten temat wydaje się zarówno rozbudowanie narzędzi badawczych²⁵ i celów prowadzenia tych działań²⁶, jak też poszerzenie pola, na którym są one realizowane. Podczas pogłębionych wywiadów indywidualnych, a także zogniskowanych wywiadów grupowych przeprowadzonych w instytucjach biorących udział w pilotażu, zwłaszcza ta ostatnia kwestia dotycząca „potencjalnej publiczności”, czy społeczności istniejącej poza muzeum, była mocno podkreślana. Dlatego przywoływanie obu tych zagadnień zdaje się w pełni potwierdzać potrzebę uwzględnienia w procesie rozwoju publiczności muzealnej nie tylko wzrostu liczby osób, które przekroczyły próg muzeum, ale także poszerzenia kręgów oddziaływania muzeum w środowiskach, które wciąż znajdują się poza instytucją. Wówczas to, co zostało już poruszone w przypadku badań dotyczących uczestnictwa w kulturze, gdzie pewne praktyki są rozumiane *nie tyle w perspektywie konsumpcji wytworów i zdarzeń „przemysłów kultury”, ile jako szereg związanych z sobą kompetencji: komunikowania się w najbliższym i dalszym kręgu znajomych, transferu informacji, odnajdywania i selekcji informacji, umiejętności włączenia się w organizację (nawet na najbardziej podstawowym, minimalnym poziomie, jak negocjacja form i celów uczestnictwa)*²⁷ będzie mogło znaleźć swój wyraz także za progiem muzeum.

Teoria w praktyce

Oczywiście rodzi się pytanie, jak rozbudować w muzeach zakres badań ich publiczności? Czy wystarczą szkolenia z zakresu metodologii badań²⁸ i stworzenie dla muzealników prostego narzędziownika, którego poszczególne elementy będą mogły być wykorzystywane przez instytucje reprezentujące różne typy muzeów? Obserwując działania instytucji o odmiennym profilu, funkcjonujących na co dzień w bardzo różnorodnym otoczeniu (wielkomiejskim, parkowym, w lokalnych środowiskach itd.) można stwierdzić, że istnieje już podstawa do podjęcia tego rodzaju badań. Jednak, aby można było je rozwinąć i pogłębić wiedzę zebraną na podstawie statystyk i elementarnych informacji o publiczności danej placówki, wydaje się niezbędną jeszcze jedna zasadnicza kwestia – pogłębiona refleksja o celach tych wszystkich działań. Dopiero wówczas, po zweryfikowaniu różnorodności barier, z powodu których deklarowana otwartość muzeów nie zawsze przekłada się na ich dostępność dla poszczególnych, potencjalnych grup publiczności, można będzie stworzyć spójny zakres działań w obrębie danego muzeum. Wtedy to, po sprawdzeniu, w jakim stopniu na drodze do muzeum przeszkodą okazuje się zarówno czas²⁹ jak i infrastruktura muzeum³⁰ czy zakres jego dotychczasowej działalności³¹, będzie można dążyć do określenia, dlaczego po



7. Wystawa „Skarby sieradzkich kolekcjonerów” w Muzeum Okręgowym w Sieradzu zorganizowana przez środowisko współpracujące z muzeum
 7. Exhibition "Treasures of the Sieradz collectors" in the Regional Museum in Sieradz organised by groups collaborating with the museum



8. Uczestnicy projektu *Muzeum spotyka* zrealizowanego przez Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie (I nagroda w kategorii muzealny projekt edukacyjny w XI edycji konkursu Mazowieckie Zdarzenie Muzealne *Wierzba* 2017)
 8. Participants of the *Museum meets* project carried out by the Royal Łazienki Museum in Warsaw (1st prize in the category of museum educational project, in the 11th edition of the 2017 *Wierzba* Mazovian Museum Event Competition)

(Fot. 1-3, 5, 6 – B. Nessel-Lukasik; 4 – M. Ozdoba; 7 – K. Antczak; 8 – P. Czarniecki)

usunięciu tego rodzaju barier w przypadku m.in. lokalnej społeczności nadal pojawia się problem jej nie uczestniczenia w życiu muzeum.

Pierwszy krok

Na koniec warto zauważyć, że poza opisanymi powyżej typami barier, jakie pojawiają się pomiędzy muzeum a jego publicznością, istnieje jeszcze jedno niezwykle ważne kryterium – poziom relacji łączącej daną instytucję z osobami przekraczającymi jej próg. Wizyty w kilkunastu muzeach biorących udział w pilotażu badań realizowanych przez NIMOZ potwierdziły, że niezwykle ważną rolę w życiu danej instytucji w procesie poszerzania jej publiczności pełnią wszyscy ci, którzy odwiedzają to miejsce nie tylko raz w życiu, ale tworzą środowisko osób, które powracają i z czasem nawet aktywnie włączają się w działalność instytucji. Wśród nich mogą znaleźć się zarówno ludzie zainteresowani rozwijaniem swoich kompetencji zawodowych (nauczyciele, przewodnicy, animatorzy kultury), edukacyjnych (młodzież, studenci, słuchacze Uniwersytetu III Wieku) czy społecznych (wolontariusze, społecznicy, kolekcjonerzy), jak też osoby, które z jeszcze innych przyczyn zdecydowały się na tyle aktywnie uczestniczyć w tym, co dzieje się za progiem muzeum, że wytworzyła się pomiędzy nimi a instytucją bliższa, pogłębiona więź. Właśnie w taki sposób, poprzez bliższe i częste współdziałanie pewnych środowisk z muzeum, zanika jedna z podstawowych, często niedostrzeganych wcześniej barier dla rozwoju publiczności muzealnej. Miejsce biernej konsumpcji, powierzchownej i płytkiej relacji zajmuje wtedy *świadome i dumne wnoszenie w obieg społeczny własnej kultury*³². Dziś to powstawanie bardzo różnorodnych

wspólnot (wolontariuszy, współpracowników czy towarzystw przyjaciół muzeum oraz innych środowisk skupiających się wokół tego rodzaju instytucji) wydaje się niezwykle ważne właśnie z uwagi na dążenie muzeów do poszerzania kręgów swojej publiczności. Budowanie tego rodzaju środowisk wokół muzeum pozwala bowiem na wytworzenie niezwykle relacji społecznych, które nie tylko pozytywnie wpłyną na frekwencję, ale przede wszystkim spopularyzują wśród potencjalnej publiczności idee muzeum jako miejsca spotkań, a nie pojedynczych, nie zawsze zaplanowanych i przemyślanych wizyt. Stąd też na koniec warto zadać pytanie nie tylko o to, kogo nie ma w progach muzeum, ale też o to, z kim spośród grona „niezainteresowanych” można by było stworzyć pogłębione relacje, aby zarówno poszerzył grono publiczności muzealnej, jak też został członkiem kolejnych środowisk skupionych wokół muzeum. Zbudowanie takich społeczności ułatwiłoby muzealnikom stworzenie pewnej sieci i dotarcie do potencjalnej publiczności, której nie znają.

Reasumując, można powiedzieć, że dzięki wzrostowi zainteresowania ze strony muzealników publicznością odwiedzającą ich placówki stopniowo staje się możliwa praca nad projektowaniem działalności coraz bardziej przemyślanej pod kątem potrzeb widzów muzealnych, jak również praca nad poszerzaniem kręgu publiczności o nowe grupy. Być może z czasem doprowadzi to nie tylko do zdobycia pogłębionej wiedzy na temat publiczności muzealnej, ale przede wszystkim do upowszechniania dostępu do muzeów także w nowych obszarach, pozwalających na konstruowanie bliższych relacji muzeum z jego publicznością.

Streszczenie: Badania publiczności stają się jednym z elementów działalności muzeów polskich. Wyniki prowadzonych statystyk i ewaluacje działań edukacyjnych pogłębiają wiedzę muzealników na temat osób przekraczających próg muzeum. Potrzebne jest jednak poszerzenie obszaru badań, zróżnicowanie metod i narzędzi, a przede wszystkim usystematyzowanie prac i dostosowanie ich do wymagań oraz realiów funkcjonowania instytucji o odmiennych profilach. Powstaje zatem pytanie – jak prowadzić tego rodzaju badania na skalę ogólnopolską? W jaki sposób wspomóc muzea funkcjonujące na co dzień w odmiennym otoczeniu, aby badania ich publiczności zaczęły się przekładać na realizowany przez instytucje program oraz umożliwiły w przyszłości poszerzenie grona osób je odwiedzających o nowe grupy? Już na etapie pilotażu wieloletniego programu badań muzealnej publiczności, który został w 2017 r.

zrealizowany przez NIMOZ, zgromadzono materiał pozwalający na określenie kierunków działań mających w kolejnych latach pozwolić na znalezienie odpowiedzi na powyższe pytania. Na jego podstawie można stwierdzić, że po okresie wdrażania idei muzeum otwartego i dostępnego dla różnych grup publiczności nadszedł czas na wykorzystanie teorii w praktyce. Poza prowadzeniem statystyk muzea powinny poszerzyć obszar badań publiczności i spojrzeć na nią w szerszym kontekście niż frekwencja czy różnorodność aktywności. Dopiero wtedy, po ponownym zadaniu pytania – kim jest publiczność muzeum i kogo pośród niej nie ma? – będzie można określić, co jest niezbędne do pogłębienia relacji pomiędzy muzeum a publicznością. Jednak czy muzealnicy zdecydują się na takie działania i spróbują dowiedzieć, kogo jeszcze nie mieli okazji spotkać w muzeum, okaże się po realizacji badań na szerszą skalę.

Słowa kluczowe: uczestnictwo w kulturze, badania publiczności, potencjalna publiczność, relacje społeczne, demokratyzacja kultury.

Przypisy

¹ K. Pomian, *Muzeum: Kryteria sukcesu*, „Muzealnictwo” 2009, nr 50, s. 57.

² Poniższy artykuł powstał w trakcie prowadzenia badań pilotażowych przez NIMOZ w 12 wybranych muzeach, podczas których ich uczestnicy, przedstawiciele poszczególnych instytucji i osoby współpracujące z danym muzeum (wolontariusze, przewodnicy, kolekcjonerzy i in.), podkreślali znaczenie prowadzenia statystyk w podsumowaniu ich działalności.

- ³ Według informacji opublikowanych przez NIK frekwencja w muzeach polskich w 2014 r. wyniosła o ponad 10 mln więcej niż w 2007 r. Z 30,6 mln odwiedzających aż 13,7 mln osób zwiedziło muzea bezpłatnie. *Informacja o wynikach kontroli. Budowanie muzeów w latach 2007- 2015*, <https://www.nik.gov.pl/plik/id,11329,vp,13678.pdf> [dostęp: 14.08.2017].
- ⁴ W pracy doktorskiej *(Re)konstrukcje muzeum w kulturze współczesnej. Studium socjopedagogiczne* Aneta Kamińska przedstawia jako taki przykład Muzeum Ziemi Lubuskiej, w którym od 2010 r. odnotowywany jest wzrost publiczności, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/12882/1/Kami%C5%84ska%20Aneta%20-%20%28Re%29konstrukcje%20muzeum...-%20doktorat.pdf> [dostęp: 14.08.2017].
- ⁵ D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015, s. 136.
- ⁶ E. Nieroba, *Muzeum empatyczne. O zmieniającej się roli odbiorcy kultury we współczesnym świecie w opinii muzealników*, w: *Muzea w kulturze współczesnej*, A. Ziębińska-Witek, G. Żuk (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 162.
- ⁷ Efekty takich badań opracowanych w 2016 r. dla warszawskich: Muzeum Chopina, Muzeum Historii Polski oraz Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN były prezentowane m.in. na seminarium „Kulturomania” w dniu 20 stycznia 2017 r. – wówczas to przedstawiono publiczność muzealną jako grono składające się z następujących grup: ludowi tradycjonalisci, aspirujący mainstream, wycofani, przymusowi domownicy, zdobywcy wiedzy, młodzi uciekinierzy, konsumenci kultury instytucjonalnej, sensualni, poprawni komformiści.
- ⁸ J. Hajduk, Ł. Piekarska-Duraj, P. Idziak, S. Waciegą, *Lokalne muzea w globalnym świecie: poradnik praktyczny*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2013, s. 45.
- ⁹ Wśród instytucji, które w 2017 r. wzięły udział w programie NIMOZu *Statystyka muzeów*, aż 68 przyznało, że prowadziło takie badania w 2016 r.
- ¹⁰ K. Mordyński, *Muzeum, gość i przestrzeń. Potrzeby muzealnych gości a funkcje i sposoby kształtowania pozaekspozycyjnej przestrzeni muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 102.
- ¹¹ *Kierunek kultura. W stronę żywego uczestnictwa w kulturze*, W. Kłosowski (red.), Mazowiecki Instytut Kultury i Sztuki, Warszawa 2011, s. 43.
- ¹² O postrzeganiu nie tylko galerii sztuki, ale także muzeum jako „białego sześcianu” niejednokrotnie pisał J. Byszewski, ostatnio w artykule *Muzeum jako wyzwanie (po konferencji „Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej”)*, w: *Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej*, „Biuletyn Programowy NIMOZ” 2012, s. 36.
- ¹³ E. Caillet, *Polityka zorientowana na publiczność muzealną*, w: *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, M. Szelaż, J. Skutnik (red.), Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010, s. 275.
- ¹⁴ M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka. Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Universitas, Kraków 2012, s. 145
- ¹⁵ R. Drodzowski, B. Fatyga, M. Filiciak, M. Krajewski, T. Szlendak, *Praktyki kulturalne Polaków*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu M. Kopernika, Toruń 2014, s. 160.
- ¹⁶ Takie dane statystyczne przedstawia T. Szlendak, *Formy aktywności kulturalnej*, w: R. Drodzowski, B. Fatyga, M. Filiciak, M. Krajewski, T. Szlendak, *Praktyki kulturalne...*, s. 159-160.
- ¹⁷ *Kierunek kultura ...*, s. 46
- ¹⁸ Jednymi z muzeów starających się poznać nie tylko swoich widzów, ale także „potencjalną publiczność” są: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (badania z 2012 r.) czy Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku (badania z lat 2014-2017).
- ¹⁹ *Obieg kultury na Mazowszu*, http://www.mazowieckieobserwatorium.pl/media/_mik/files/265/raport-mik-02-best.pdf [dostęp: 14.08.2017].
- ²⁰ O znaczeniu II rewolucji muzealnej, nowej muzeologii, która w latach 70. XX w. spowodowała zmianę sposobu myślenia o muzeum ze *straznika zbiorów (...)* w *ich zarządcę, którego zadaniem jest popularyzacja wiedzy*, dzięki czemu wzrosło znaczenie edukacji muzealnej a potrzeba poznania bliżej publiczności stała się niezwykle istotna, pisała ostatnio A. Janus, *Muzeum i ludzie*, w: *Laboratorium muzeum. Społeczność*, Muzeum Warszawy, Warszawa 2015, s. 13. Dziś właśnie ta transformacja społecznej roli muzeów wydaje się najważniejszym punktem odniesienia w dyskusji na temat obecnej i potencjalnej publiczności.
- ²¹ Zarówno pod kątem infrastruktury, jak również samej oferty muzeum wiele się w tym temacie zmieniło, dzięki czemu nie tylko w programie wielkich instytucji, takich jak np. Muzeum Narodowe w Warszawie, ale też mniejszych, takich jak Muzeum Zamkowe w Pszczynie, dla osób o specjalistycznych potrzebach wynikających z ich niepełnosprawności została przygotowana konkretna oferta.
- ²² W wielu istniejących instytucjach program dla rodzin z dziećmi stał się odrębną, niezwykle ważną kategorią działań, co doprowadziło zarówno do zbudowania określonej oferty, jak także wprowadzenia pewnych rozwiązań ekspozycyjnych (np. w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli, czy Muzeum Emigracji w Gdyni) czy wręcz nowych typów muzeum (np. Muzeum dla Dzieci w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie).
- ²³ E. Caillet, *Polityka zorientowana ...*, s. 277.
- ²⁴ Pilotaż programu badań publiczności muzealnej został przygotowany przez pracowników NIMOZu i NCKu oraz zespół socjologów w czerwcu 2017 r. Podczas warsztatów wybrano 12 instytucji reprezentujących odmienne typy muzeów, w których od lipca do września przeprowadzono indywidualne wywiady pogłębione rozmowami z dyrekcją oraz zogniskowane wywiady grupowe wśród pracowników i współpracowników danej instytucji. Analiza zebranego materiału stanie się podstawą do stworzenia kilkuletniego programu badań publiczności muzealnej oraz szkoleń dla muzealników.
- ²⁵ Najczęściej i przeważnie jedynym narzędziem stosowanym w badaniach publiczności muzealnej jest ankieta pozwalająca na poznanie danych demograficznych zwiedzających oraz poziomu ich satysfakcji z pobytu w danym muzeum.
- ²⁶ Podstawowym celem badań są statystyki oraz działania marketingowe przekładające się często na określenie kanałów i form komunikacji z publicznością.
- ²⁷ *Spacerowicze, nomadzi i sieciowi łowcy okazji*, A. Nacher (red.), Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2013, s. 71
- ²⁸ Od 2018 r. w ofercie szkoleń NIMOZu znajdują się również warsztaty z tej tematyki.
- ²⁹ W tym przypadku czas oznacza zarówno godziny otwarcia muzeum, jak też ilość czasu wolnego jakim dysponuje dla siebie indywidualny zwiedzający.
- ³⁰ Jako bariery infrastrukturalne można postrzegać np.: brak oznakowanego dojazdu do muzeum, parkingu, podjazdu dla osób niepełnosprawnych, windy, miejsca dla wózków itp.
- ³¹ W tym przypadku podstawową przeszkodą w dotarciu do muzeum jest brak informacji o jego siedzibie i prowadzonej tam działalności lub brak odpowiedniej oferty dla danej grupy np. usługi przewodnickiej w danym języku czy programu dostosowanego do potrzeb np. rodzin z małymi dziećmi.
- ³² *Kierunek kultura ...*, s. 46.

dr Beata Nessel-Łukasik

Doktor socjologii, historyk sztuki, stypendystka MKiDN; pracuje w Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku; (od 2013) realizuje badania publiczności oraz program *Odkryj Sulejówkę*; autorka projektów: *Barwy Nieobojętne*, *Fonoblog*, zajęć: *Muzeum na wynos* oraz *Pies i wilk czyli o niepodległości dla najmłodszych*, koordynator programów: *O niepodległości dla najmłodszych* i *Archiwum Społeczne Sulejówka*; e-mail: b.nessel@muzeumpilsudski.pl

Word count: 3 703; **Tables:** -; **Figures:** 8; **References:** 32

Received: 06.2017; **Reviewed:** 07.2017; **Accepted:** 08.2017; **Published:** 10.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.5264

Copyright ©: 2017 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: Nessel-Łukasik B.; PUBLICZNOŚĆ POZA MUZEUM. *Muz.*, 2017(58): 307-315

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issuelid=9587>

PROBLEMATYKA MNIEJSZOŚCI W DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW (ASPEKTY PRAWNE)

THE PROBLEMS OF MINORITIES IN MUSEUMS' ACTIVITIES (LEGAL ASPECTS)

Rafał Golat

Radca prawny, Warszawa

Abstract: Within the scope of their activity, some museums deal with the protection and dissemination of the cultural heritages of various minority groups. These include both museums which focus their attention on minority problems as such (e.g. museums run by minority churches or denominations), and those museums which deal with such issues to a greater or lesser extent because of their statutory objectives related to the cultural heritage of particular minorities (e.g. ethnographic museums).

The provisions of the Act on museums do not include clear regulations with regard to the subject of minorities. Therefore, the provisions are construed with respect to other norms, relevant to the minorities' activities. From among those provisions, these that deserve particular attention are, above all, provisions specifying the activities of NGOs, including associations and foundations, under which they frequently operate. Secondly, of importance are acts which specifically regulate

the basis for how given minorities operate, i.e. especially the Act on national and ethnic minorities and on regional languages, the Act concerning the guarantees of conscience and religion, as well as those acts which determine the State's approach towards particular churches and denominations.

Formally, the extent to which a museum engages in a significant activity regarding a given minority is determined by the basic acts issued by the its administrator, which serve as the basis for its operation. Those include statutes (in the case of museums which are legal persons) or regulations (in the case of other museums).

When a museum's statute provides for such minority activity, its administrator is obliged to provide funding for it, regardless of additional financial support, in particular that coming from grants, and above all the one stipulated in the article 18 of the Act on national and ethnic minorities and on regional languages.

Keywords: museums, national and ethnic minorities, churches and denominations, acts on museums' creation and statute, grants.

W Ustawie z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2012 r. poz. 987. z późn. zm.) problematyka dziedzictwa kulturalnego mniejszości, w tym narodowych, etnicznych i wyznaniowych, nie ma wyraźnego odniesienia. Podobnie regulacje ustawowe, podstawowe dla statusu prawnego mniejszości, w tym Ustawa z dnia 6 stycznia 2005 r. o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym (Dz.U. z 2015 r. poz. 573. z późn. zm.) nie zawierają unormowań, dotyczących wprost muzeów lub działalności muzealnej.

Nie oznacza to, że aspekt kulturowy różnych mniejszości nie został w kontekście działalności muzeów uwzględniony w obowiązującym systemie prawnym. Świadczą o tym nie tylko odpowiednie unormowania ustawowe, ale także postanowienia Konstytucji RP.

Najwymowniejszym tego przykładem jest art. 35. Konstytucji. Stanowi on w ust. 1., że Rzeczpospolita Polska zapewnia obywatelom polskim należącym do mniejszości narodowych i etnicznych wolność zachowania i rozwoju własnego języka, zachowania obyczajów i tradycji oraz rozwoju własnej kultury. Mniejszości narodowe i etniczne mają też prawo do tworzenia własnych instytucji, m.in. kulturalnych, oraz do uczestnictwa w rozstrzyganiu spraw dotyczących ich tożsamości kulturowej (art. 35. ust. 2. Konstytucji).

Działalność muzealna, biorąc pod uwagę kontekst mniejszości, może być zasadniczo rozpatrywana w dwóch podstawowych obszarach, tzw. tworzenia muzeów oraz zakresu ich działania.

Problematyka mniejszości a tworzenie muzeów

Z punktu widzenia zaangażowania muzeów w działalność związaną z mniejszościami (ich kulturalnym dziedzictwem), muzea mogą zostać podzielone, przy założeniu pewnego uproszczenia klasyfikacyjnego, na cztery grupy.

Po pierwsze wyróżnić należy muzea, które w swojej działalności koncentrują się na gromadzeniu zbiorów dotyczących określonych mniejszości oraz upowszechnianiu informacji na ich temat, czyli dla których działalność w tym zakresie stanowi główny cel statutowy, co z reguły znajduje odpowiednie odzwierciedlenie w nazwie danego muzeum.

Po drugie wyszczególnić należy muzea, dla których co prawda mniejszości (ich dziedzictwa kulturalne) nie stanowią przeważającego obszaru aktywności statutowej, ale problematyka mniejszościowa jest istotnym zakresem ich aktywności. Dotyczy to np. muzeów, w strukturze których występują oddziały czy działy, specjalizujące się w działalności poświęconej określonej mniejszości, np. narodowej lub wyznaniowej.

Po trzecie wskazać należy muzea, których działalność statutowa nie została w sposób wyraźny odniesiona do problematyki dziedzictwa kulturalnego określonych mniejszości, ale które mogą w mniejszym lub większym zakresie problematykę taką w swojej działalności uwzględniać. Przykładem tego mogą być miejskie muzea historyczne, działające w miastach, które zamieszkiwały lub nadal zamieszkuje określone mniejszości, kształtujące dzieje poszczególnych miejscowości.

Czwartą grupę stanowią wszystkie pozostałe muzea, które ze względu na przedmiot swojej działalności nie mają praktycznego przełożenia na problematykę mniejszości. Należą do nich m.in. muzea przyrodnicze albo muzea specjalistyczne, koncentrujące swoją działalność na wąskim przedmiotowo zakresie, np. muzea poświęcone aktywności w różnych dziedzinach technicznych (muzea motoryzacji itp.).

Biorąc pod uwagę aspekt organizacyjno-podmiotowy, na wyróżnienie w omawianym kontekście zasługują muzea tworzone przez osoby prawne. Wniosek taki wynika stąd, że podmioty reprezentujące interesy różnych mniejszości mają z reguły status osób prawnych. Są to m.in. stowarzyszenia i fundacje odpowiednio zrzeszające osoby, należące do mniejszości albo powoływane w celu finansowania istotnych dla mniejszości przedsięwzięć. Na przykład fundacja może zostać powołana w celu utworzenia, prowadzenia i finansowania muzeum, zajmującego się w swojej statutowej działalności upowszechnianiem dziedzictwa kulturalnego określonej mniejszości, w tym składających się na to dziedzictwo zbiorów.

Fundacje i stowarzyszenia (z wyjątkiem stowarzyszeń zwykłych) uzyskują osobowość prawną poprzez wpis do Krajowego Rejestru Sądowego. Poza tym, że działają one na podstawie ustaw, regulujących w sposób szczególny ich działalność (Ustawy z dnia 6 kwietnia 1984 r. o fundacjach – Dz.U. z 2016 r. poz. 40., oraz Ustawy z dnia 7 kwietnia 1989 r. prawo o stowarzyszeniach – Dz.U. z 2015 r. poz. 1393. z późn. zm.), stanowią one także organizacje pozarządowe w rozumieniu Ustawy z dnia 24 kwietnia 2003 r. o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie (Dz.U. z 2016 r. poz. 1817. z późn. zm.). Dzięki temu mogą ubiegać się o status organizacji pożytku publicznego, z którym związane są określone ustawowo uprawnienia, w tym podatkowe.

Kontekst działalności pożytku publicznego jest poza tym dlatego istotny, biorąc pod uwagę prowadzenie działalności muzealnej, ukierunkowanej na ochronę i upowszechnianie dziedzictwa kulturalnego mniejszości, że zadaniami publicznymi, w sferze których działalność pożytku publicznego może być prowadzona, są m.in. zadania w zakresie nie tylko kultury, sztuki, ochrony dóbr kultury i dziedzictwa narodowego, ale także działalności na rzecz mniejszości narodowych i etnicznych oraz języka regionalnego (art. 4. ust. 1. pkt 5. Ustawy o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie).

Przymiot osobowości prawnej mają także kościoły i związki wyznaniowe. Na przykład zgodnie z art. 6. ust. 1. Ustawy z dnia 4 lipca 2001 r. o stosunku Państwa do Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego (Dz.U. z 2014 r. poz. 1726.) osobą prawną jest nie tylko sam Kościół jako całość (Metropolia), ale również m.in. diecezje, parafie i klasztory.

W uregulowaniach dotyczących kościołów i związków wyznaniowych kontekst działalności muzealnej jest wyraźniej zaznaczony niż w unormowaniach poświęconych mniejszościom narodowym i etnicznym. Ustawa z dnia 17 maja 1989 r. o gwarancjach wolności sumienia i wyznania (Dz.U. z 2005 r. z późn. zm.) stanowi ogólnie w art. 26. ust. 1. i 2., że kościoły i związki wyznaniowe mają prawo organizowania i prowadzenia związanej z wypełnianiem swoich

funkcji działalności kulturalnej i artystycznej, przy czym dla realizacji tego prawa mogą m.in. zakładać i prowadzić odpowiednie instytucje.

Z ustaw odnoszących się do poszczególnych kościołów wyraźnie wynika, że instytucjami tymi mogą być muzea, będące własnością kościelną (por. np. art. 26. Ustawy z dnia 30 czerwca 1995 r. o stosunku państwa do Kościoła Adwentystów Dnia Siódmego w Rzeczypospolitej Polskiej – Dz.U. z 2014 r. poz. 1889.).

Oprócz osób prawnych muzea zajmujące się w swojej działalności problematyką mniejszości mogą być tworzone również przez innych organizatorów, w tym państwowych i samorządowych, np. gminy. W przeciwieństwie do muzeów tworzonych przez innych organizatorów, takie państwowe i samorządowe muzea (o ile stanowią samodzielne jednostki organizacyjne) mają status instytucji kultury w rozumieniu przepisów Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. z 2012 r. poz. 406. z późn. zm.).

Organizator muzeum ma możliwość ukierunkowania jego działalności na problematykę określonej lub określonych mniejszości w aktach konstytuujących daną placówkę muzealną. Są nimi: akt o utworzeniu muzeum (w przypadku muzeum mającego status instytucji kultury, jak również instytucji kultury, w strukturze której działa muzeum, art. 11. ust. 1. Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej wymaga, aby akt o utworzeniu instytucji określał m.in. przedmiot jej działania, przy czym zgodnie z ust. 2. tego artykułu może być utworzona instytucja kultury prowadząca działalność kulturalną w więcej niż jednej formie organizacyjnej, wymienionej w art. 2. powyższej ustawy, który do form tych zalicza m.in. muzea) statut muzeum mającego osobowość prawną oraz regulamin muzeum, które jest jednostką organizacyjną, nieposiadającą osobowości prawnej (art. 6. ust. 1. i 6. Ustawy o muzeach). Statuty i regulaminy muzeów powinny określać m.in. zakres działania muzeum oraz rodzaj i zakres gromadzonych zbiorów (art. 6. ust. 2. pkt 2. i 3. Ustawy o muzeach).

Jest to kwestia o tyle w rozpatrywanym, mniejszościowym kontekście istotna, że muzeum działa na podstawie statutu albo regulaminu, czyli działalność muzeum powinna być ze statutem albo regulaminem zgodna. Ukierunkowanie muzeum na dziedzictwo kulturalne określonych mniejszości, jeśli muzeum ma działalność w tym zakresie prowadzić, powinno zatem znaleźć odpowiednie odzwierciedlenie w jego statucie albo regulaminie.

W tym aspekcie istotna jest – biorąc pod uwagę muzea, mające status instytucji kultury, jak również muzea działające w strukturze instytucji kultury, np. centrów kultury – regulacja zawarta w art. 13. ust. 2. pkt 6. Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Zgodnie z tym przepisem, jeśli instytucja zamierza prowadzić działalność inną niż działalność kulturalna, ta inna działalność powinna zostać określona w statucie instytucji.

Jeśli muzeum ogranicza się do realizacji zadań związanych z problematyką mniejszości, polegających na tworzeniu, upowszechnianiu lub ochronie kultury, np. na gromadzeniu zbiorów, stanowiących dziedzictwo kulturalne określonych mniejszości, taka uzupełniająca regulacja statutowa nie jest konieczna. Gdyby jednak działalność statutowa muzeum w tym mniejszościowym kontekście miała

poza ten kulturalny zakres wykraczać, powinno to znaleźć odpowiednie odniesienie w statucie instytucji (muzeum), chyba że mieściłaby się ona w zakresie przedmiotowym właściwym dla muzeum, określonym w art. 1. i 2. Ustawy o muzeach.

Mniejszości a cele muzeum oraz ich realizacja

Niezależnie od odniesień do problematyki mniejszości w statutach oraz regulaminach poszczególnych muzeów, problematyka ta może być analizowana w kontekście przepisów Ustawy o muzeach. Dla tej analizy istotne są zwłaszcza powołane wyżej art. 1. i 2. Ustawy o muzeach, określające cele muzeum oraz przedmiotowo-zakresowy sposób ich realizacji. Jak już zaznaczono to na wstępie, przepisy Ustawy o muzeach nie akcentują w sposób wyraźny zagadnień, dotyczących mniejszości.

Jeżeli chodzi o określony w art. 1. Ustawy o muzeach cel muzeum, to w aspekcie przedmiotowym odniesiony on został do dwóch zakresów pojęciowych: podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, a także dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym. Zarówno w obszarze historii, nauki i kultury – w tym polskiej – jak również dziedzictwa ludzkości, mieszczą się niewątpliwie wartości i dziedzictwo występujących w historii Polski mniejszości, w tym narodowych, etnicznych i wyznaniowych.

Natomiast rozpatrując to poprzez jakieś działania, zgodnie z art. 2. Ustawy o muzeach, muzeum może realizować określone w art. 1. tej ustawy cele, na uwagę zasługuje w pierwszej kolejności wyszczególnione na początku ustawowego wyliczenia gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie (art. 2. pkt 1. Ustawy o muzeach). Z treści tego przepisu wynikają dwa wnioski: 1) że dla zakresu, w jakim muzeum działa w podstawowym jego wymiarze, czyli odnośnie do zbiorów (zabytków), jakie muzeum gromadzi, kluczowe znaczenie mają postanowienia statutu (regulaminu) muzeum (por. uwagi wyżej), oraz 2) istotna w tym kontekście jest definicja zabytku, określona w Ustawie z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. z 2014 r. poz. 1446. z późn. zm.).

Odnosząc ustawową regulację zabytków do problematyki mniejszości w działalności muzeum, warto zwrócić uwagę w szczególności na następujące, przedmiotowe zakresy zabytków: 1) jeżeli chodzi o zabytki nieruchome – miejsca upamiętniające wydarzenia historyczne bądź działalność wybitnych osobistości lub instytucji, 2) jeżeli chodzi o zabytki ruchome – kolekcje, pamiątki historyczne, materiały biblioteczne, a zwłaszcza wytwory sztuki ludowej i rękodzieła oraz inne obiekty etnograficzne, jak również przedmioty upamiętniające wydarzenia historyczne bądź działalność wybitnych osobistości lub instytucji (art. 6. ust. 1. pkt 1. lit. h oraz pkt 2. lit. b, c, g i h Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).

W tym miejscu należy zauważyć, biorąc pod uwagę istotne dla mniejszości dobra kulturalnego dziedzictwa o charakterze niematerialnym, że zgodnie z art. 6. ust. 2. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, ochronie

mogą podlegać nazwy geograficzne, historyczne lub tradycyjne nazwy obiektu budowlanego, placu, ulicy lub jednostki osadniczej.

Działania wyszczególnione w art. 2. Ustawy o muzeach zostały określone w sposób ogólny, bez odnoszenia ich do bardziej szczegółowych, przedmiotowych zakresów realizacyjnych. Jest to zrozumiałe zważywszy, że regulacja ta uwzględnia działalność wszystkich muzeów w ogólności, w tym działania dotyczące zbiorów muzeów (m.in. ich opracowywanie, przechowywanie i zabezpieczanie) oraz prowadzenie działalności edukacyjnej.

W kontekście tych ogólnie określonych zakresów działalności muzeów warto uwypuklić dwa z nich. Chodzi z jednej strony o urządzenie wystaw czasowych, z drugiej zaś o prowadzenie działalności wydawniczej. W obu tych zakresach muzea, które nie koncentrują się na ochronie i udostępnianiu dóbr kulturalnego dziedzictwa określonych mniejszości, mogą swoją działalność ukierunkowywać na te mniejszościowe aspekty.

Na przykład muzeum specjalizujące się w gromadzeniu zabytków z dziedziny wojskowości, w tym uzbrojenia, może organizować wystawy czasowe eksponujące wkład mniejszości w dzieje oręża polskiego, choćby biorąc pod uwagę zaangażowanie militarne Tatarów, zamieszkujących ziemie dawnej Rzeczypospolitej. Podobnie muzea sztuki mogą organizować wystawy czasowe, prezentujące dorobek artystyczny twórców, należących do określonych mniejszości, w tym wyznaniowych, jeżeli chodzi np. o malarstwo religijne.

Analogiczne, mniejszościowe tematy mogą poruszać wydawane przez muzea publikacje, np. monograficzne, dotyczące istotnych dla dziejów różnych mniejszości wydarzeń albo opracowania poświęcone dziejom konkretnych mniejszości w danym mieście lub regionie.

Wsparcie finansowe oraz instytucjonalne

Ogólną zasadę stanowi to, że organizator muzeum jest zobowiązany, w ramach jego prowadzenia, do zapewnienia muzeum odpowiednich środków na jego działalność, czyli środków potrzebnych do utrzymania i rozwoju muzeum (art. 5. ust 4. pkt 1. Ustawy o muzeach).

W realizacji tego obowiązku niepubliczni założyciele muzeów, w tym organizacje pozarządowe, mogą korzystać ze

wsparcia finansowego na zasadach przewidzianych przez obowiązujące przepisy. Podmioty tworzące muzea, zajmujące się problematyką mniejszości, mogą ubiegać się w szczególności o różne dotacje celowe, udzielane w ramach programów, przewidujących dofinansowanie projektów realizowanych przez placówki muzealne.

Niezależnie od ogólnych możliwości w tym zakresie, na podkreślenie w rozpatrywanym kontekście zasługują szczególne zasady dotacyjne, przewidziane w Ustawie z dnia 6 stycznia 2005 r. o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym (Dz.U. z 2015 r. poz. 573. z późn. zm.); zgodnie z art. 2. ust. 2. i ust. 4. tej ustawy, za mniejszości narodowe uznaje się 9 mniejszości, tzn.: białoruską, czeską, litewską, niemiecką, ormiańską, rosyjską, słowacką, ukraińską i żydowską, natomiast za mniejszości etniczne 4 mniejszości, tzn.: karaïmską, łemkowską, romską i tatarską. Chodzi o art. 18. tej ustawy. Przewiduje on, że organy władzy publicznej są obowiązane podejmować odpowiednie środki w celu wspierania działalności zmierzającej do ochrony, zachowania i rozwoju tożsamości kulturowej mniejszości, przy czym środkami tymi mogą być w szczególności dotacje celowe lub podmiotowe, m.in. na działalność instytucji kulturalnych mniejszości (art. 18. ust. 1. pkt 1. i ust. 2. pkt 1. powyższej ustawy).

Nie ulega wątpliwości, że instytucjami w tym rozumieniu są m.in. muzea mające istotne znaczenie dla kultury mniejszości. Instytucje te, jak również organizacje mniejszości, mogą otrzymywać dotacje podmiotowe w powyższym rozumieniu.

Organem centralnym dysponującym tego rodzaju dotacjami jest minister właściwy do spraw wyznań religijnych oraz mniejszości narodowych i etnicznych (art. 18. ust. 3. powyższej ustawy). Wsparcie finansowe w tym zakresie przewidziane zostało również na szczeblu samorządowym, w dwojakim wymiarze. Otóż po pierwsze dotacje celowe z budżetu państwa na realizację zadań zmierzających do osiągnięcia powyższych celów mogą otrzymywać jednostki samorządu terytorialnego. Po drugie z budżetu jednostek samorządu terytorialnego mogą być przyznawane środki, w tym wspierającym mniejszości zakresie, organizacjom lub instytucjom, czyli także muzeom, realizującym zadania służące m.in. ochronie, zachowaniu i rozwojowi tożsamości kulturowej mniejszości (art. 18. ust. 3.b i ust. 4. powyższej ustawy).

Streszczenie: Niektóre muzea w zakresie swojej działalności zajmują się ochroną i upowszechnianiem dziedzictwa kulturalnego różnych mniejszości. Są wśród nich zarówno muzea, dla których ta mniejszościowa problematyka jest głównym lub podstawowym obszarem działania (np. muzea prowadzone przez mniejszościowe kościoły albo związki wyznaniowe), jak również muzea, które zajmują się tą tematyką w mniejszym lub większym stopniu ze względu na swoje statutowe cele, pozostające w związku z dziedzictwem kulturalnym określonych mniejszości (np. muzea etnograficzne).

Przepisy ustawy o muzeach nie zawierają wyraźnych regulacji, odnoszących się do tematyki mniejszości. Dlatego też przepisy te należy rozpatrywać w odniesieniu do

innych unormowań, istotnych dla działalności mniejszości. Wśród tych uregulowań na szczególną uwagę zasługują po pierwsze przepisy, określające działalność organizacji pozarządowych, w tym stowarzyszeń i fundacji, w formule których mniejszości często działają. Po drugie ważne są ustawy, regulujące w sposób szczególny podstawy funkcjonowania określonych mniejszości, czyli w szczególności Ustawa o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym, Ustawa o gwarancjach wolności sumienia i wyznania, jak również ustawy określające stosunek Państwa do poszczególnych kościołów i związków wyznaniowych.

O tym, w jakim zakresie muzeum angażuje się w działalność istotną dla określonych mniejszości decydują,

z formalnego punktu widzenia, wydawane przez organizatora muzeum podstawowe akty, na bazie których muzeum działa, w tym statuty (w przypadku muzeów mających status osób prawnych) albo regulaminy (w przypadku pozostałych muzeów).

Przewidując statutową działalność muzeum w tym

mniejszościowym zakresie, organizator zobowiązany jest do zapewnienia środków na jej prowadzenie, niezależnie od dodatkowego wsparcia finansowego, w szczególności dotacyjnego, w tym przede wszystkim przewidzianego w art. 18. Ustawy o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym.

Słowa kluczowe: muzea, mniejszości narodowe i etniczne, kościoły i związki wyznaniowe, akty o utworzeniu i statucie muzeów, dotacje.

Rafał Golał

Radca prawny w MKiDN, autor publikacji książkowych i prasowych, w tym z zakresu prawa kultury.

Word count: 2 984; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 01.2017; **Reviewed:** 02.2017; **Accepted:** 02.2017; **Published:** 03.2016

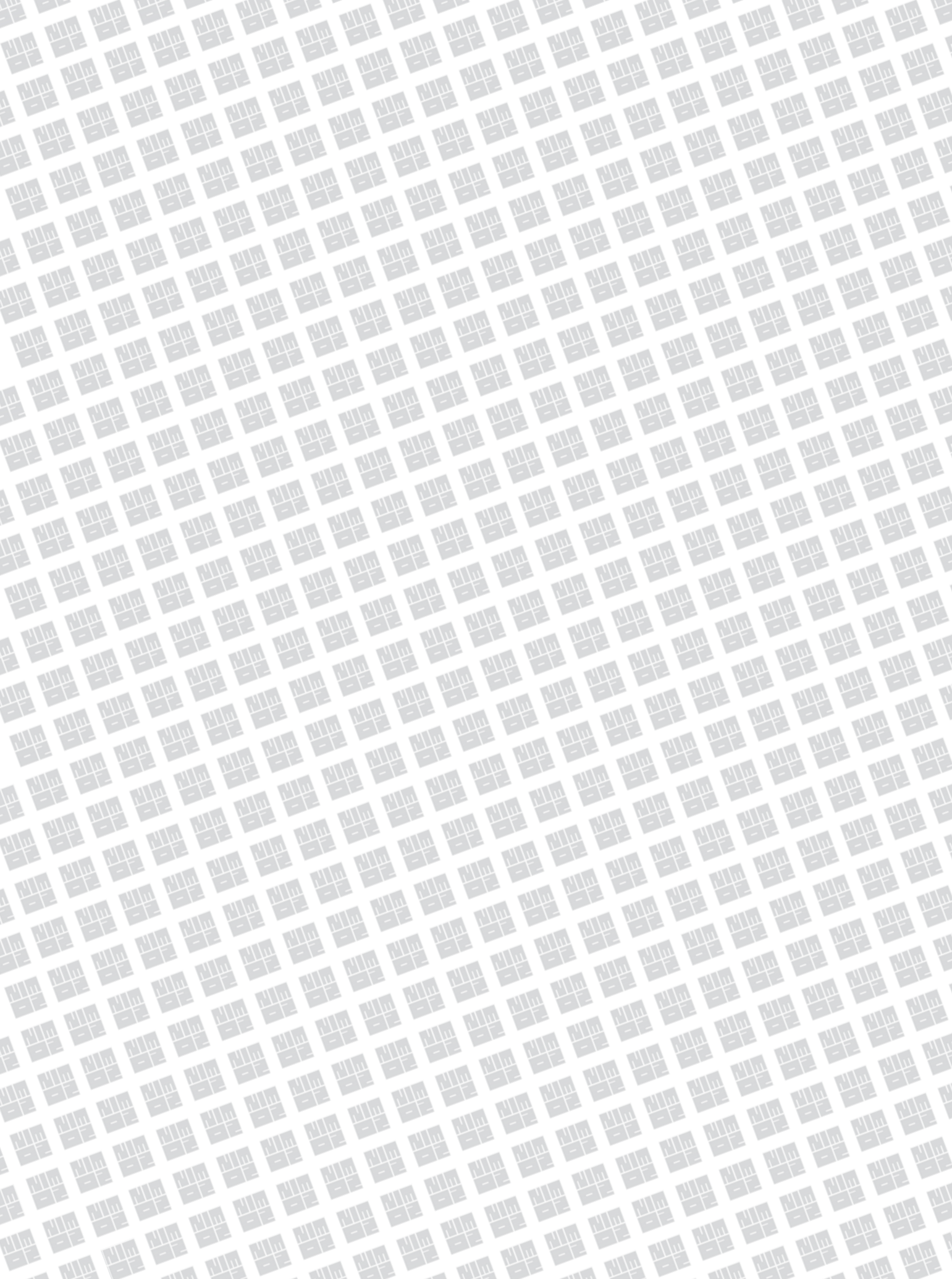
DOI: 10.5604/01.3001.0009.7637

Copyright ©: 2017 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.; PROBLEMATYKA MNIEJSZOŚCI W DZIAŁALNOŚCI MUZEÓW (ASPEKTY PRAWNE). *Muz.*, 2017(58): 19-23

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>





Sächsisches Industriemuseum, Industriemuseum Chemnitz,
fot. R. Pasieczny

MUZEA I KOLEKCJE

museums and collections



Nasze było dla nas bezcenne... OCHRONA DÓBR KULTURY W DZIAŁALNOŚCI POLSKIEGO PAŃSTWA PODZIEMNEGO 1939–1945

What was ours was invaluable to us...
PRESERVING CULTURAL HERITAGE AS PART
OF THE POLISH UNDERGROUND STATE'S
OPERATIONS 1939–1945

Piotr Majewski

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Abstract: The paper presents various forms of Polish underground structures, known as the Polish Underground State, during WWII. Their activities were connected with the preservation of Polish tangible cultural heritage and within the context of intangible values associated with it. The paper describes the underground structures whose activity was focused on securing Polish archival, museum and library collections, public and private, against the restrictive policies of the German occupying forces (the so-called Kulturpolitik, the system of occupational law which violated the rules of

international law). It also describes circles and individuals who were involved in this activity. The final part of the article draws specific attention to the destruction of the capital city, Warsaw, while mentioning the activities undertaken by the Polish underground against this background with a view to the future, as they worked to save the nation's tangible heritage (which was being quite literally destroyed) with the intention of reconstructing it after the war's end. The Royal Castle in Warsaw is presented as a symbolic example of this motivation.

Keywords: war, occupation, culture, museums, collections.

Pełny tekst w języku angielskim dostępny na www.muzealnictworocznik.com

Pisząc o ochronie dóbr mam na myśli zarówno dobra kultury materialnej, jak również ściśle z nimi związane wartości niematerialne, pamiętając o tym również, że największym dobrem kultury są zawsze ludzie, którzy są owej kultury uczestnikami. Omawiając wybrane aspekty działalności Polskiego Państwa Podziemnego (PPP), postrzegam je przede wszystkim jako odpowiedź, reakcję na niemiecką *Kulturpolitik*, jako jeden z frontów wojny, której przedmiotem był również cały świat przedmiotów i ich znaczeń, zawierających się w pojęciu „kultura”¹.

*

W PPP funkcjonowało kilkanaście struktur, obejmujących zakresem swej działalności zagadnienia kultury. Przypisano je przede wszystkim Delegaturze Rządu RP na Kraj, której statut stanowił, iż Delegat Rządu *zabiega i wydaje odpowiednie zarządzenia, celem ratowania mienia i kultury przed grabieżą*². Zadania te koncentrowały się w Departamencie Oświaty i Kultury (DOiK). Zagadnienia szczególnie nas interesujące znajdowały się w kompetencjach Działu Kultury i Sztuki tegoż Departamentu, którym kierował Stanisław Lorentz, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, jedna z najważniejszych postaci polskiego muzealnictwa i polskiej kultury w minionym stuleciu, ciągle czekająca na pióro biografów. Lorentz wspominał, iż aparat konspiracyjny w *dziedzinie kultury zaczął organizować jeszcze w kontakcie ze Stefanem Starzyńskim i luźnym kontakcie ze Służbą Zwycięstwu Polski* w październiku 1939 roku. Z tego początkowego okresu okupacji pochodzi jeden z pierwszych artykułów nt. strat kulturalnych, opublikowany przez Lorentza w grudniu tego roku na łamach czasopisma „Polska Żyje”³.

W strukturze Działu Kultury i Sztuki znajdowały się specjalistyczne zespoły: literatury i teatru (Maria Dąbrowska, Jerzy Andrzejewski, Jarosław Iwaszkiewicz), plastyki, muzyki (Piotr Perkowski, Edmund Rudnicki), bibliotekarstwa (Józef Grycz), archiwów (Witold Suchodolski), zabytków (Jan Zachwatowicz), muzeów i zbiorów (Stanisław Lorentz), księgarstwa i wydawnictw⁴. Piotr Perkowski wspominał, iż otrzymywał *od Lorentza stałe dyrektywy, bezpośrednio lub za pośrednictwem Edmunda Rudnickiego, oraz pomoc finansową dla muzyków*⁵.

Pomoc finansowa udzielana środowiskom kulturalnym, pozabawionym w realiach okupacyjnych możliwości wykonywania wyuczonych zawodów, była jedną z istotnych sfer działalności PPP, realizowaną we współpracy z Departamentem Pracy i Opieki Społecznej. Departament ten był podstawowym kanałem przekazywania przez uchodźcze i konspiracyjne władze polskie środków finansowych ludziom i środowiskom ich potrzebującym. Część funduszy trafiała do nich także za pośrednictwem działających jawnie: Rady Głównej Opiekuńczej (RGO), Polskiego Czerwonego Krzyża (PCK), Stołecznego Komitetu Pomocy Społecznej (SKPS), czy władz samorządowych⁶. Stopniowa poprawa sytuacji materialnej najszerzej pojętych środowisk inteligentnych wiązała się również z rozwojem struktur PPP, w których zaangażowani byli ludzie przede wszystkim z tych kręgów społecznych⁷. PPP rozwijało różne formy mecenatu państwowego, nie tylko w sferze działalności charytatywnej – finansowano działalność kulturalną, wspomagano tajne nauczanie, prace wydawnicze i naukowe, np. docent Tadeusz Manteuffel

oficjalnie był zatrudniony w Archiwum Akt Nowych, jednocześnie organizował sekcję historii podziemnego UW, był sekretarzem redakcji jednego z organów AK – „Wiadomości Polskich”⁸.

Ważną sferą działalności PPP w zakresie ochrony dóbr kultury były tzw. prace kongresowe, czynione z myślą o przyszłej konferencji pokojowej. Realizowano je we współpracy z Departamentem Likwidacji Skutków Wojny, załączkiem którego był – powstały jesienią 1939 r. wokół Antoniego Olszewskiego, b. ministra przemysłu i handlu – ośrodek, który za cel postawił sobie rejestrowanie i dokumentowanie strat ponoszonych przez Polskę wskutek działań wojennych i okupacji⁹. Prace te – w zakresie muzealnictwa, ochrony zabytków, kolekcjonerstwa, sztuk plastycznych – koncentrowały się w warszawskim Muzeum Narodowym¹⁰. *Robiłem to w zasadzie jawnie. – wspominał Lorentz – Zlecałem inwentaryzację różnych zespołów i zbiorów, przy czym oficjalnie zawsze mówiłem, że to dla Schellenberga [niemieckiego komisarza muzeum]. Pracownicy Muzeum na ogół, poza niektórymi bardziej wtajemniczonymi, nie orientowali się, że robiąc różne zlecone katalogi, uzupełnienia kart ewidencyjnych itp., wykonywali dla różnych podległych mi podziemnych komórek spisy zrabowanych i wywiezionych przez Niemców polskich dzieł sztuki*¹¹.

Najważniejszymi raportami przygotowanymi przez strukturę konspiracyjną, jakie dotarły z kraju na Uchodźstwo i stały się podstawą prac restytucyjnych, były: *Prowizoryczne zestawienie strat wojennych Państwa Polskiego sporządzone na koniec lutego 1940*¹², raport *Działalność władz okupacyjnych na terytorium Rzeczypospolitej za okres od 1 IX 1939 do 1 XII 1940*¹³, kolejnym był raport będący podstawą publikacji *The Nazi Kultur in Poland*, prezentujący stan rzeczy pod okupacją za okres od sierpnia 1941 do lutego 1942 r.; ostatnim – raport zatytułowany *Straty kulturalne* ilustrujący stan do końca roku 1943. W tym raporcie pojawiła się m.in. interesująca koncepcja tzw. *Majątku Kultury*, która zakładała przeznaczenie części niemieckiej własności państwowej i prywatnej – na okupowanych terenach polskich oraz obszarach, które skutkiem traktatu pokojowego Niemcy miały stracić na rzecz Polski – na odbudowę kultury polskiej.

Godną podkreślenia sferą działalności PPP na potrzeby odtworzenia polskiego dziedzictwa kulturalnego były tzw. prace przyszłościowe, prowadzone głównie pod patronatem Departamentu Odbudowy i Robót Publicznych, który przygotowywał wszechstronny plan odbudowy ze zniszczeń wojennych. Przygotowano m.in. projekt ustawy o odbudowie, zainicjowano prace nad planem dotyczącym Warszawy, nie mając jednak świadomości jej zniszczenia w schyłkowym okresie okupacji¹⁴. W kontekście tzw. prac przyszłościowych warto wspomnieć, iż przez cały okres okupacji w różnych ośrodkach miejskich, np. w Warszawie, powstawały projekty rozwiązań urbanistycznych na czas powojenny. Warszawski Wydział Planowania Miasta Jawnego Zarządu Miejskiego Warszawy kontynuował przedwojenne prace we wszystkich swych pracowniach. Komisja Rzeczników Urbanistycznych przy Zarządzie Miejskim, której przewodniczącym był prof. Tadeusz Tołwiński, zaś sekretarzem Jan Zachwatowicz, po wojnie generalny konserwator zabytków, powołana została jeszcze w 1939 r. z inspiracji prezydenta Starzyńskiego. Jej zadaniem polegało na opiniowaniu planów rozwoju miasta, układu komunikacyjnego, systemu zieleni ze

szczególnym uwzględnieniem zespołów i budynków zabytkowych. Opinie dotyczyły przede wszystkim prac Wydziału Planowania Miasta, zwłaszcza planu ogólnego Warszawy, opracowanego w 1938 roku. W opiniach tych i dyskusjach można było znaleźć załączek kontrowersji z okresu powojennej odbudowy Warszawy, załączek zasadniczego sporu między zwolennikami nowoczesnego projektowania urbanistycznego, a tzw. zabytkowiczami¹⁵.

Problematyką ochrony dóbr kultury zajmowały się również wojskowe struktury PPP. Już w początkach 1940 r. powstało Wojskowe Biuro Historyczne (WBH), którego organizatorem był Stanisław Płoski. Do zadań WBH należało zbieranie materiałów dla przyszłych prac naukowo-historycznych oraz zasilanie prasy wojskowej tekstami historycznymi. Archiwum WBH mieszczące się w gmachu Arsenалу przy ul. Długiej 52, w siedzibie Archiwum Miejskiego m.st. Warszawy¹⁶, gromadziło wszelkie materiały dotyczące najnowszej historii Polski, kampanii wrześniowej, Polski Podziemnej, polityki okupanta. Zbierano wydawnictwa, ulotki, plakaty, prasę różnych ugrupowań podziemnych, materiały niemieckie, relacje o przebiegu działań wojennych, ikonografię. Niestety, zbiory te wskutek celowego podpalenia przez Niemców uległy zniszczeniu w czasie powstania warszawskiego oraz po jego upadku¹⁷.

W powstańczych przygotowaniach czynionych przede wszystkim w wojskowych strukturach konspiracji problematyka ochrony dóbr kultury brana była pod uwagę, aczkolwiek nie jako zadanie pierwszoplanowe. W początkowych wersjach planu „Burza” nie przewidywano wszak akcji bojowej w miastach większych, obawiając się odwetu Niemców, który mógłby spowodować szkody także w obiektach i zbiorach zabytkowych¹⁸. Niemniej jednak władze wojskowe przedsięwzięły pewne środki prewencyjne w celu zabezpieczenia dóbr kultury, np. na łamach wojskowej prasy konspiracyjnej ukazywały się publikacje o charakterze instruktażowym, dotyczące postępowania z bibliotekami i księgozbiorami oraz archiwaliami¹⁹.

Dużo tu może mówię o tych zabytkach. Ale były ważne. Bo z nami ginęły – pisał Miron Białoszewski w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*. Akcja zabezpieczania i ratowania dzieł sztuki i dóbr kultury w czasie powstania bazowała na strukturach cywilnych Delegatury Rządu, w szczególności DOIK. Zachowany plan działalności powstańczego Referatu Kultury przy Rejonowej Delegaturze Rządu Warszawa-Południe przewidywał m.in. *zabezpieczenie dóbr kulturalnych, jak biblioteki, arcydzieła sztuki, zbiory*²⁰; np. na Starym Mieście akcją zabezpieczania dzieł sztuki kierował Zygmunt Miechowski, który od Starosty Grodzkiego Warszawa-Północ 25 sierpnia 1944 r. otrzymał pełnomocnictwo informujące, iż jest zatrudniony w Starostwie Grodzkim Warszawa-Północ jako konserwator zabytków i dzieł sztuki i ma prawo wydawać zarządzenia, zmierzające do ochrony i przechowywania zabytków i dzieł sztuki, narażonych na zniszczenie w związku z działaniami wojennymi, ma prawo żądać przechowania narażonych zabytków i dzieł sztuki w stosowny sposób i w stosownym miejscu, bądź też sam zabierać je w tymczasowe przechowanie, zależnie od miejscowych potrzeb. Wszystkie władze wojskowe i cywilne proszone są o udzielenie mu pomocy w tym względzie²¹. Z Miechowskim współpracowali: Ewa Faryaszewska i Lech Świdorski – wykonali oni m.in. dokumentację fotograficzną niszczenia Starego Miasta,

28 sierpnia zginęli. Zygmunt Miechowski nie przeżył długich współpracowników, został ciężko ranny na dziedzińcu swego macierzystego Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej i 24 września zmarł²².

Za przykład działalności delegackich ekip zabezpieczających zbiory sztuki posłużyć mogą losy Jana Zachwatowicza, który w kilka dni po wybuchu powstania nawiązał kontakt z Rejonowym Delegatem Rządu Śródmieście-Południe, Edwardem Quirinim, i objął funkcję pełnomocnika dla zabezpieczenia dzieł sztuki i kultury na terenie starostwa. Do oddziałów wojskowych oraz do administracji domów i komendantów bloków skierowano apel o zgłaszanie opuszczonego mienia o wartości artystycznej. *Zgłoszenia zaczęły napływać dość szybko i obficie* – wspominał Zachwatowicz – *i rozpoczęła się wędrownka po całej dzielnicy dla stwierdzenia istotnej wartości zgłoszonych obiektów oraz obmyślenia sposobu ich zabezpieczenia*²³. W akcji uczestniczyli głównie współpracownicy i studenci Zachwatowicza z Wydziału Architektury PW. *Zbadanie i ewentualne zabezpieczenie zgłoszonych obiektów* – wedle relacji Zachwatowicza – *odbywało się w ten sposób, że zgodnie z informacją zjawialiśmy się w komendach domowych i odbywaliśmy z przedstawicielami administracji oględziny opuszczonych mieszkań, w których – zdaniem administracji lub lokatorów – znajdowały się cenne dzieła sztuki. Bywały to niekiedy zbiory trofeów myśliwskich i „piękne” obrazy w typie jeleni na rykowisku. Lecz trafiały się dzieła i przedmioty wartościowe. Sporządzaliśmy protokół i przekazywaliśmy mniej cenne obiekty do zabezpieczenia administracji, natomiast cenniejsze zabieraliśmy ze sobą, aby umieścić w kilku utworzonych składnicach [podziemia Wydziału Architektury, schrony Powszechnego Zakładu Ubezpieczeń, podziemia-magazyn przy ul. Wilczej 9, podziemia Biblioteki Publicznej na ul. Koszykowej]*²⁴. Dzięki Zachwatowiczowi i jego współpracownikom udało się ocalić wykonane jeszcze przed wojną materiały inwentaryzacyjnopomiarowe zabytków warszawskich, a po upadku powstania wywieźć je z Warszawy. *Zastanawiam się, czy gdybyśmy nie mieli tego materiału* – wspominał z perspektywy lat Zachwatowicz – *czy zdołalibyśmy w ogóle [je] odbudować*²⁵.

Układ o zaprzestaniu działań powstańczych z 2 października 1944 r. przewidywał ewakuowanie z Warszawy przedmiotów posiadających wartość kulturalną. Upadek powstania stał się dla władz okupacyjnych pretekstem do ostatecznego zniszczenia miasta. W wyniku tych działań np. zasoby archiwów warszawskich zniszczone zostały w 93%, zaś architektura zabytkowa w 92%. Jeszcze w czasie trwania walk powstańczych przygotowano w strukturach Delegatury Rządu, na wypadek zajęcia Warszawy przez Armię Czerwoną lub upadku powstania, kilkanaście drużyn ratowniczych wyspecjalizowanych w ratowaniu dóbr kultury. Mimo początkowych trudności w porozumieniu się z władzami okupacyjnymi w kwestii respektowania układu przerywającego walki powstańcze, z początkiem listopada rozpoczęła się zorganizowana akcja ewakuowania ocalałych zbiorów sztuki, książek i archiwaliów. Niemcy zgodzili się na ewakuację, zastrzegając sobie prawo jej przerwania w każdej chwili, ustalili też dwutygodniowy termin jej przeprowadzenia, limity wywożonych zbiorów – np. książek na 100 000 t., punkty przechowywania zbiorów na terenie Rzeszy; zagwarantowali też środki transportu. Akcja ta została zalegalizowana przez władze

podziemne, które pokrywały – także za pośrednictwem RGO – związane z nią wydatki. Jej uczestnikami byli polscy historycy, historycy sztuki, muzealnicy, bibliotekarze, archiwiści, architekci, łącznie ponad sto osób. Uczestnicy akcji wyjeżdżali codziennie samochodami ciężarowymi z Pruszkowa (stąd nazwa „akcja pruszkowska”), po dokonaniu formalności i przeprowadzeniu rewizji, otrzymywali przepustki i w asyście *Begleiters* przewożeni byli do Warszawy, gdzie pozostawało im realnie kilka godzin na pracę, bowiem wracano przed zapadnięciem zmroku; ostatni wyjazd miał miejsce 15 stycznia 1945 roku. Bilans przedsięwzięcia przekroczył założone limity, ewakuowano ok. 300 000 t. książek, m.in. z Bibliotek: Uniwersyteckiej i Narodowej, ok. 80 t. zbiorów m.in. muzeów: Narodowego i Wojska; wywieziono 8,5 wagonów akt archiwalnych²⁶.

Ochrona dóbr kultury w Warszawie w czasie powstania z całą pewnością nie była wystarczająca, jednak była wszystkim, co w takich warunkach można było uczynić;

natomiast akcja pruszkowska dała efekty w postaci ocalenia na tyle znaczących zasobów polskiego dziedzictwa kulturalnego, by mogły stać się podstawą powojennej odbudowy zarówno zabytków, ale także warsztatów badawczych wyższych uczelni.

*

Symbolicznym miejscem wieńczącym moje rozważania, ale także uosabiającym formy i istotę działań PPP, jest Zamek Królewski w Warszawie – znak państwowości Rzeczypospolitej, systematycznie niszczonej przez Niemców w okresie całej okupacji, równie systematycznie ratowanej przy udziale warszawskich samorządowców, pracowników muzeów, konspiratorów, specjalistów różnych dziedzin, których nazwiska przewijały się także w tym artykule; ratowany z intencją odbudowy, którą wyobrażano sobie również jako wypełnienie ideowego testamentu Polski Podziemnej.

Streszczenie: Artykuł prezentuje różne formy działalności polskich struktur konspiracyjnych w okresie II wojny światowej, określanych mianem Polskiego Państwa Podziemnego. Działania te dotyczyły problemów ochrony dóbr kultury materialnej a zarazem związanego z nią kontekstu wartości niematerialnych. Artykuł charakteryzuje struktury konspiracyjne, których aktywność była skoncentrowana na zabezpieczeniu przed restrykcyjną polityką niemieckiego okupanta (tzw. Kulturpolitik, system okupacyjnego prawa, sprzeczny z normami prawa międzynarodowego) polskich zbiorów archiwalnych, muzealnych

i bibliotecznych, kolekcji prywatnych, opisując również zaangażowane w nią środowiska i indywidualności. W części finalnej artykuł zwraca szczególną uwagę na doświadczenie destrukcji stołecznego miasta Warszawy, wskazując zarazem na podejmowane w jej tle przez polskie środowiska konspiracyjne działania o charakterze perspektywicznym, służące ratowaniu niszczonego, w najdosłowniejszym rozumieniu, dziedzictwa materialnego, z intencją jego odbudowy po zakończeniu wojny. Jako symboliczny przykład tej motywacji zaprezentowany zostaje Zamek Królewski w Warszawie.

Słowa kluczowe: wojna, okupacja, kultura, muzea, zbiory.

Przypisy

- Artykuł został przygotowany na podstawie publikacji autora p.t. *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939-1945*, Warszawa 2005 i zaprezentowany na konferencji pt. „Fenomen Polskiego Państwa Podziemnego: struktury cywilne i wojskowe” zorganizowanej przez Instytut Pamięci Narodowej w Warszawie, 16-17 października 2014.
- G. Górski, *Administracja Polski Podziemnej w latach 1939-1945. Studium historyczno-prawne*, Toruń 1995, s. 314-316, 319-324.
- S. Lorentz, *W Muzeum i gdzie indziej*, w: *Walka o dobra kultury 1939-1945. Warszawa 1939-1945*, t. 1, S. Lorentz (red.), Warszawa 1970, s. 28.
- S. Lorentz, *ibidem*, s. 26, 30; W. Grabowski, *Delegatura Rządu RP na Kraj 1940-1945*, Warszawa 1995, s. 106.
- S. Lorentz, *ibidem*, s. 33-37; J. Ślaski, *Polska walcząca*, Warszawa 1990, s. 316-317.
- S. Salmonowicz, *Polskie państwo podziemne. Z dziejów walki cywilnej 1939-1945*, Warszawa 1994, s. 164n.; G. Górski, *Administracja Polski Podziemnej...*, s. 150-155; W. Szubert, *Departament Pracy i Opieki Społecznej Delegatury Rządu (1941-1945)*, „Kultura i Społeczeństwo” 1990, nr 2.
- C. Madajczyk, *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, t. II, Warszawa 1970, s. 26-27; C. Miłosz, *Rodzina Europa*, Warszawa 1990, s. 245.
- T. Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, Warszawa 1988, s. 94-95, 99-100, 115-119.
- Sprawozdanie Departamentu Likwidacji Skutków Wojny Delegatury Rządu RP na Kraj, luty 1945, „Dokumenty i Materiały Archiwum Polski Podziemnej 1939-1956” 1993, nr 1, s. 45.
- S. Lorentz, *W Muzeum i gdzie indziej...*, s. 25.
- R. Jarocki, *Rozmowy z Lorentzem*, Warszawa 1981, s. 204.
- Archiwum Zakładu Historii Ruchu Ludowego (AZHRL), Archiwum Stanisława Kota (ASK), 47, k. 6, 49-50, 127-128, 134-136, 248.
- Działalność władz okupacyjnych na terytorium Rzeczypospolitej w okresie 1 IX 1939 – 1 XI 1940. Raport z archiwum politycznego prof. Stanisława Kota*, J. Gmitruk, J. Mazurek (opr.), Warszawa 1999.
- G. Górski, *Administracja Polski Podziemnej...*, s. 188-193; W. Grabowski, *Delegatura Rządu RP...*, s. 120.
- J. Zachwatowicz, *Uwagi Wydziału Planowania Miasta do „Opinii Komisji Rzeczoznawców Urbanistycznych” z 1939-1940 roku*, „Rocznik Warszawski” 1985, s. 315-345.
- A. Słomczyński, *W warszawskim Arsenale*, w: *Walka o dobra kultury...*, t. I, s. 512-514.
- M. Ney-Krwawicz, *Armia Krajowa. Siła zbrojna Polskiego Państwa Podziemnego*, Warszawa 1993, s. 185; G. Mazur, *Biuro Informacji i Propagandy SZP-ZWZ-AK 1939-1945*, Warszawa 1987, s. 68-71.

- ¹⁸ *Polskie Siły Zbrojne w Drugiej Wojnie Światowej*, t. III: *Armia Krajowa*, Londyn 1950, s. 651; M. Ney-Krwawicz, *Powstanie powszechne w koncepcjach i pracach Sztabu Naczelnego Wodza i Komendy Głównej Armii Krajowej*, Warszawa 1999, passim.
- ¹⁹ [K. Świerkowski], *Zagadnienie bibliotek w insurekcji*, „Insurekcja” 1943, nr 12; [T. Manteuffel], *Archiwa w czasie insurekcji*, „Insurekcja” 1943, nr 8.
- ²⁰ *Ludność cywilna w Powstaniu Warszawskim*, M.M. Drozdowski, M. Maniakówna, T. Strzembosz (opr.), t. II, Warszawa 1974, s. 247-248 (151).
- ²¹ S. Lorentz, *W Muzeum i gdzie indziej...*, s. 85-86.
- ²² J. Zachwatowicz, *Wspomnienia z lat okupacji*, w: *Walka o dobrą kulturę...*, t. I, s. 121-122.
- ²³ J. Zachwatowicz, *ibidem*, s. 118-119.
- ²⁴ J. Zachwatowicz, w: *Ludność cywilna w Powstaniu...*, t. I, s. 442 (18).
- ²⁵ Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej, wspomnienia J. Zachwatowicza, 19 maja 1975, 6 lutego 1979 (nagrania magnetofonowe).
- ²⁶ P. Majewski, *Akcja pruszkowska. Ochrona zbiorów kulturalnych w powstaniu warszawskim i po jego upadku*, „Rocznik Warszawski” 2004, passim.
-

dr hab., prof. UKSW Piotr Majewski

Historyk, muzealnik; studia historyczne (1995), Podyplomowe Studium Muzealnictwa (2001), doktorat (2003) i habilitacja (2010) na UW; (1995–2009) pracował w Zamku Królewskim w Warszawie, m.in. jako kier. zespołu ds. przygotowania ekspozycji „Zniszczenie i odbudowa Zamku Królewskiego w Warszawie”; (2009–2011) zastępca dyr. Departamentu Dziedzictwa Kulturowego MKiDN; (od 2011) dyr. NIMOZ oraz red. nac. rocznika „Muzealnictwo”; (od 2015) wykładowca w Instytucie Filologii Klasycznej i Kulturoznawstwa Wydz. Nauk Humanistycznych UKSW; konsultant „Telewizji Polskiej” – dokumentacja historyczna filmów: *Powstańcze radio „Błyskawica”* (1994), *Prezydenci* (1995), *Marszałek Piłsudski* (2001), *Ballada o prawdziwym kłamstwie* (2007); autor monografii: *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939–1945* (2005) oraz *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu* (2009).

Word count: 2 290; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 26

Received: 09.2016; **Reviewed:** 02.2017; **Accepted:** 02.2017; **Published:** 02.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0009.5790

Copyright ©: 2017 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: Majewski P.; *Nasze było dla nas bezcenne...* OCHRONA DÓBR KULTURY W DZIAŁALNOŚCI POLSKIEGO PAŃSTWA PODZIEMNEGO (1939–1945). *Muz.*, 2017(58): 14-18

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issuelid=9587>

Muz., 2017(58): 101-110
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2017
data recenzji – 04.2017
data akceptacji – 04.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0009.9709

GALERIA UFFIZI W ŚWIETLE RELACJI PODRÓŻNIKÓW Z RZECZPOSPOLITEJ XVIII WIEKU¹

THE UFFIZI GALLERY IN THE LIGHT OF MEMOIRS OF TRAVELLERS FROM THE POLISH REPUBLIC IN THE 18TH CENTURY

Małgorzata Wrześniak

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Abstract: The article briefly studies the way of perceiving of the Uffizi Gallery in Florence by Polish travellers during the period when the museum was subject to the so-called Enlightenment order. The analysis of memoirs from diaries of the Polish *Grand Tour* indicates that they were considerably influenced by Italian guidebooks and texts by French travellers, among which the most popular was *Voyage d'un français en Italie fait dans années 1765–1766* by Joseph-Jérôme Lalande, who was eagerly referred to and his passages quoted. Realising the scheme of the Uffizi Gallery's descriptions by Polish travellers, one should not hastily assume they lacked the sense of observation, taste or aesthetic

sensitivity, and finally the ability to assess a work of art. An in-depth analysis of Polish notes indicated that enlightened arrivals from the Vistula River could critically relate not only to the text of the guide or the French description mentioned, directly ascertaining: *You were not right, Mr Lalande!*, but also that they came to Florence prepared for the reception of an artwork and the museum itself. They were primarily interested in newly acquired objects or changes in the exhibition. The picture of a Polish traveller, as it is seen through Polish 18th-century accounts, who notes – frequently remotely – fleeting impressions, but without a doubt, they are perfectly aware of what they are looking at.

Keywords: history of museums, organising museum collections, Uffizi Gallery, traveller's diary, Stanisław Kostka Potocki, Medici, Joseph-Jérôme Lalande.

[Galeria Uffizi] najpierwsze między wszystkimi trzema miejsc. Prawie co tylko na ozdobę podobnych miejsc służyć może, to wszystko dokładnie i licznie zebrane. Obrazy liczne i nieoszacowane. [...] Wszystko to tam do podziwienia, [w] osku nawet nie do uwierzenia rzeczy znajdują się. [...] Kamei roboty w kryształach, w lapis lazury i różnych najpierwszych kamieniach. Nieoszacowane w nich ślady i znaki starożytności w bożkach, urnach, lampach i ogólnych naczyniach znaczna część wartości tej galerii ukazują.

Teofila Konstancja z Radziwiłłów Morawska, *Diariusz podróży 1773–1774*,
oprac. B. Rok, Wrocław 2002, s. 138.

Układ Galerii Medicis jest najporządniejszy co do ułożenia, który widziałem. Podział tego na galerię obrazów i statuów, potem na gabinet wazów i kamieni rzadkich, na gabinet malarzy, inskrypcyj, kameów, zbiór bronzów starożytnych i terazniejszych.

Dziennik podróży Stanisława Staszica 1789–1805,
wydał Cz. Leśniewski, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce”, seria II, T. 2, Kraków 1931, s. 235.

Historia florenckiej galerii liczy 400 lat i jest najdłuższą w Europie, zaś w XVIII w. obejmuje przebudowę gabinetu osobliwości w powszechnie dostępne, nowoczesne muzeum. Galeria medycejska powstała w 1581 r. i od początku istnienia, także w trakcie reorganizacji, udostępniana była zwiedzającym, choć do 3. ćw. XVIII w. jedynie szlachetnie urodzonym². Utrwalili ten fakt także polscy podróżnicy informując w relacjach, że Wielki Książę Toskanii często osobiście był zaangażowany w prezentowanie kolekcji³. Wspominał o tym jeszcze w ostatniej ćw. XVII w. Jan Michał Kossowicz, dyrektor podróży braci Jabłonowskich, podkreślając w szczególny sposób, że książę Kosma III sam oprowadzał młodych szlachciców, podając im do rąk drogie precjoza⁴. Status zbiorów zmienił się po śmierci w 1737 r. ostatniego z Medyceuszy Jana Gastona, kiedy tron Toskanii objęła dynastia lotaryńsko-habsburska. Na mocy tzw. paktu rodzinnego zawartego 31 października 1737 r. przez spadkobierczynię Medyceuszy Annę Marię Luizę z nowym Wielkim Księciem Franciszkiem Stefanem, kolekcja przestała być prywatną własnością władców tych ziem, dzięki czemu na zawsze pozostała we Florencji oraz została udostępniona szerokiej publiczności⁵. Galeria Uffizi z czasem uporządkowana, dzięki reformom Piotra Leopolda została w 1789 r. otwarta dla zwiedzających jako nowoczesne muzeum.

Diariusze włoskich wojaży Polaków, którzy odwiedzali tę „świątynię” sztuki od początków jej istnienia, dokumentują wszystkie etapy wprowadzanych zmian. Najciekawszy bez wątpienia czas dla samego muzeum, jak i polskich relacji podróżniczych, to XVIII stulecie – wiek *Grand Tour* (a szczególnie jego druga połowa). Właśnie wtedy, ściślej w latach 1775–1782, przeorganizowano zbiory sztuki, rozdzielając je od instrumentów matematycznych i kolekcji kuriozów natury, tworząc równocześnie dla tych ostatnich Imperial Regio Museo di Fisica e Storia Naturale⁶.

Przemiana najstarszego europejskiego muzeum z renesansowego gabinetu osobliwości w nowoczesne, skatalogowane i uporządkowane zbiory sztuki, jak pisze Paula Findlen, rozpoczęła się za rządów Kosmy III (1670–1723), który w 1675 r. odziedziczył znaczną kolekcję rysunków oraz malarstwa, w tym autoportrety malarzy, dla których

w 1681 r. utworzono osobny gabinet zwany Salą Portretów (Sala degli autoritratti)⁷. W 1677 r. wielki książę Toskanii przywiózł do Florencji starożytne rzeźby z Villi Medici w Rzymie: *Walczących* (nr inwentarza 216), *Szlifierza* (Arrotino, nr inwentarza 230) i *Wenus Medici* (nr inwentarza 224), które umieszczone w Trybunie Uffizi stały się – także dzięki zręcznej reklamie kustoszy galerii, kolejnych synów rodziny Bianchich⁸ – wizytówką muzeum. Nawet w latach 1802–1815, kiedy wojska napoleońskie łamiąc postanowienia Paktu rodzinnego wywoziły *Wenus* do Paryża⁹, nawet gdy w 1812 r. rzeźbę zastąpiła *Wenus* dłuta Canovy, zwiedzający Trybunę przybywali tutaj specjalnie dla *Wenus Medycejskiej*. Oglądali sam postument osierocony przez „starożytną boginię piękności”, porównując ją – choć nieobecna – z dziełem współczesnego im artysty. Odwołujemy się do polskich przykładów, świadczy o tym m.in. notatka z 1810 r. w pamiętniku polskiej podróżniczki identyfikowanej z Klementyną Wyganowską¹⁰, która napisała: *Na środku Trybuny wystawiono cztery z najświetniejszych pamiątek starożytności. Jedną z nich – Wenus de Medici, której imię stało się synonimem piękna – została wywieziona do Paryża. Na postumencie, na którym stała, nie postawiono żadnej innej znanej statuy, by zaznaczyć, że tej pierwszej nie da się zastąpić¹¹*, i zapiski Stanisława Dunin Borkowskiego z 1815 r., który stojąc w Trybunie analizował formę obydwu posągów, dając ostatecznie palmę pierwszeństwa starożytnemu dziełu: *Wenus Kanowy jest wyższa od zwyczajnej wielkości kobiety, trzyma ona w prawej ręce suknię, która zasłania prawą pierś, całe ciało jest pochylone i głowa na lewy bok obrócona. Ta postawa dziwnie oznacza pierwsze wzruszenie wstydu. Wenus Medyceusów wkrótce z Paryża spodziewana, jest nierównie mniejsza i cała naga. – Jeżeli co jej może zjednać pierwszeństwo nad dziełem Kanowy to jej mała postać, w której z łatwością wszystkich form kontury uderzają w oczy. Wenus Kanowy nie ma charakteru powabnej lubieżności jest to Bogini, ale Bogini skromności¹²*.

Nie ulega wątpliwości, że *Wenus Medici* nie była wyjątkowym celem podróżników z całej Europy przybywających do galerii, którą Medyceusze traktowali jako świadectwo ich potęgi i siły płynącej z niezliczonych bogactw.

Już Francesco Bocchi – autor tekstu *Le bellezze della città di Fiorenza*, pierwszego profesjonalnego przewodnika po Florencji¹³ i Galerii Uffizi u schyłku wieku XVI – a także późniejsi autorzy opisów galerii w XVII i XVIII w., na wstępie swoich opracowań zapewniali przybyszów, że zwiedzają właśnie najwspanialszą świątynię sztuki: *Teraz, ponieważ na najwyższym piętrze tych przestronnych budowli, tak wzdłuż jak i wszędy jest wiele pokoi, w części wschodniej urządził Wielki Książę Franciszek Galerię tak wspaniałą i tak królewską, pełną rzeźb, obrazów najszlachetniejszych i najdroższych przyrządów, najbardziej królewskich piękności, dziś najbardziej zadziwiających rzeczy na świecie. Znajdują się w niej najwykwintniejsze dzieła sztuki, najznakomitsze dekoracje, najgenialniejsze porządki, które umysł ludzki potrafił stworzyć, rozmieszczone przez Bernarda Buontalentię, architekta Wielkiego Księcia Franciszka i jego następcy Ferdynanda. Błądzący wzrok po tych wszystkich pięknościach, tak rozmaitych, tak rzadkich, tak wyrafinowanych, zatracą się w najwznioślejszych duchowych rozkoszach¹⁴.*

Nie można oprzeć się wrażeniu, że wczesne przewodniki po pierwszym europejskim muzeum ukazują jego obraz w znacznej mierze subiektywny. Do poł. XVIII w. przedstawiają spis wybranych i, zdaniem autorów a może raczej właściciela zbiorów, dzieł najlepszych czy po prostu najcenniejszych pod względem materialnym. Ich słowa odbijają się echem w polskich relacjach, które wydają się być z jednej strony silnie uwarunkowane wcześniejszymi lekturami, a z drugiej opowieścią oprowadzających. Taki jest właśnie pierwszy w polskim piśmiennictwie podróżniczo-pamiętnikarskim¹⁵ opis Galerii Uffizi skreślony przez Karola Stanisława Radziwiła w 1686 r.¹⁶, wskazujący na wyraźne zapożyczenia z tekstu autorstwa Francesca Bocchiego, zwłaszcza gdy chodzi o kształt galerii jak i sposób narracji a także wybór dzieł, które zostały odnotowane. W kontekście skrupulatnie zapisywanych kosztów florenckiej mozaiki z *pietre dure* komentarz przybyszów znad Wisły na temat dzieł malarstwa może wydawać się nazbyt lapidarny i świadczący tym samym o niskim poziomie wrażliwości estetycznej. Skwitowanie zbiorów następującymi słowami: *widzieliśmy obrazy wszystkich malarzów najślawniejszych w całej Europie* lub użytego dwukrotnie *Potym obrazów wiele ma swoje źródło i uzasadnienie w kęście Francesca Bocchiego*. Ten podając *curiosità i raritares* wraz z kosztami poniesionymi na ich zdobycie czy wykonanie, a także wyliczając skrupulatnie ilości i rozmiary drogich kamieni użytych do dekoracji mebli, równocześnie oświadcza: *Nie omówię jedna po drugiej wielu z pozostałych rzeźb z marmuru, brązu, ani reliefów, ani wielu obrazów najdoskonalszych mistrzów, których wykonanie jest istic królewskie, więcej – niesamowite, ani najwykwintniejszych dzieł, które w tym najpiękniejszym królestwie roztańczają czar, żeby oko słodką przyjemność z ich obecności doznawało, której nie sposób w pełni wyrazić słowami. Więc poważa w milczeniu nie tylko ten, który ją rozumie, ale i ten, który ledwie dostrzec może znakomitość kunsztu rzeźb, obrazów, jak i delikatnych porządków, drogocennych dzieł, które swym pięknem ukazują nie tylko wielkość natury, czy delikatne inwencje sztuki, ale przekraczający wyobrażenie splendor i wspaniałość, którą wspólnie osiągnęły¹⁷.*

Przekonanie wyrażone przez autora *Piękności miasta Florencji*, iż nie sposób jest zbiorów galerii opisać, było przez polskich podróżników, niepodważających się notowania uwag dotyczących medycejskich zbiorów, chętnie powtarzane. W 2. poł. XVIII w., gdy Polacy zwiedzali Florencję korzystając z bogatej literatury fachowej, brak własnych notatek uzasadniali stwierdzeniem, że zbiory wielkiego księcia są już dostatecznie opisane. Uczynili tak np. August Moszyński w 1785 r.¹⁸, czy Franciszek Bieliński w 1791 r.¹⁹ zaznaczając, że: *Trzeba by wielkiego tomu, żeby zrobić opis galerii²⁰*. Nieprawdziwym byłoby jednak stwierdzenie, że Polacy nie pisali nic o zbiorach florenckich. W 1. poł. XVIII w. bowiem wielu podróżników pozostawiło pełne zachwyty notatki, w których można wyróżnić kilka elementów wspólnych. Pierwszym jest wspomniany już podziw dla obszerności, różnorodności i kosztowności medycejskiej kolekcji, w której najważniejsze miejsce zajmuje antyczna Wenus. Drugim jest pojawiająca się uwaga na temat galerii autoportretów, zawsze objaśniana stwierdzeniem, że uczynione *ad vivum*, w zwierciadle, przez sławnych malarzy. Trzecim jest konstrukcja opisu uporządkowanego według sal, przy czym najczęściej Trybuna opisywana jest na końcu. Można przypuszczać, że na autorów istotny wpływ wywierał tekst *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, to znaczy nowy przewodnik po Florencji autorstwa Raffaello del Bruno, który po raz pierwszy opublikowano w 1689 r. i wielokrotnie potem wznawiano. Autor kompendium, po zaprezentowaniu założyciela muzeum Kosmy I Medyceusza i architekta gmachu Giorgia Vasarięgo²¹ oraz fundatora cennego księgozbioru Antonia Magliabechiego²², zachwalał galerię jako miejsce niezwykle. Czynił to chociażby w analizie ikonografii freskowej dekoracji korytarzy: *Groteski różnych pomysłów (...) z figurami symbolicznymi przedstawiającymi Nauki i Sztuki najszlachetniejsze, dookoła których znajdują się portrety sławnych mężów miasta, którzy wynieśli je na wyżyny. Ta szlachetna inwencja może posłużyć przybywającemu obcokrajowcowi za zapowiedź najwykwintniejszych sztuk, które rozkwitły w naszej Ojczyźnie, bo tu zobaczysz Filozofów, Matematyków, najczęściej wspomnianych Poetów, Mówców najślawniejszych, Prawników i Medyków najznakomitszych, Pisarzy... (...) Świętych, Błogostawionych (...) i tak dalej... ludzie wszelkiej profesji²³.*

Raffaello del Bruno opisywał następnie 10 gabinetów wypełnionych starożytnymi rzeźbami *niezwykłej piękności, różnymi dziwnościami natury, wyrobami z piere dure, bursztynu i kości słoniowej²⁴*. Podawał informacje o zbiorach w kolejnych salach, zgodnie z kierunkiem zwiedzania. Celowo jednak pomijał gabinet znajdujący się w sercu galerii, proponując podróżnikowi obejrzenie go na końcu: *Układ sal wskazywałby – pisał – żeby wejść do Trybuny, ale ucieszy się obcokrajowiec, gdy odkładając na krótką chwilę jej podziwianie, uda się do innego pokoju²⁵*. W pozostałych salach w sposób szczególny del Bruno zachwalał kolekcję autoportretów, których – jak podawał – największą zaletą jest to, iż są *ręką własną namalowane przez samych Mistrzów, których przedstawiają się jak żyli²⁶*. Obejrząwszy te niezwykle dzieła kierował wreszcie podróżnika do Trybuny gdzie jest: *wszystko, co najpiękniejsze i najdroższe na świecie (...) I najbardziej podziwianą przepiękną statua Wenus, nazywana potocznie Venere de' Medici, która dawno temu bez wątplenia była jednym*

się na nią w swoich notatkach. Oprócz wspomnianych powyżej były to także: Antonia Francesca Goriego *Museum Florentinum* wydane w latach 1731–1734³⁶ i Bernarda de Montfaucona *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* z 1724 roku³⁷. Nasz szkic – pisał Mniszech – nie jest kopiowaniem autorów, ale tylko uwagami, o tym, co nas najbardziej uderzyło poprzez doskonałość pracy³⁸. Należy zwrócić uwagę, że częste stosowanie zwrotu: *Pan Cochin uważa tę figurę za zachwycającą, ale...*³⁹, *Pan Cochin uważa, że nie ma nic w tym rodzaju równie pięknego w Italii*⁴⁰, nie jest li tylko powołaniem się na tekst francuskiego autora, ale ma polemiczne zabarwienie w stosunku do jego arbitralnych stwierdzeń. Samodzielny sąd wzbogacony o spostrzeżenia kształtuje się w konfrontacji z literaturą relacji i opisów autorstwa innych. Mniszech sam śmiało oceniał i krytykował zarówno znakomitość, jak i braki florenckich arcydzieł czy całych kolekcji. To on pierwszy, znając zapewne nowożytny układ szkół europejskich kształtujący się w paryskich gabinetach sztuki w XVIII w.⁴¹ zauważył, iż w wychwalanym dotąd zbiorze autoportretów w Uffizi znalazły się tylko dzieła mistrzów włoskich, nie ma zaś wielu malarzy francuskich, niemieckich i flamandzkich⁴². Kolekcję porcelany uznał za znacznie gorszą od drezdeńskiej⁴³, kolekcję gemm zaś za najlepszą w Europie, tak pod względem liczebności i różnorodności zbioru, jak i stanu zachowania⁴⁴. Opisując zgromadzone w Trybunie rzeźby wyraźnie wzorował się na tekście Lalande'a⁴⁵, zwracając jednak uwagę, iż podawane przez autora hipotezy i atrybucje rzeźb nie są przekonujące⁴⁶.

Ciekawe uwagi krytyczne pozostawił też w swoim pamiętniku z podróży August Moszyński, architekt i arystokrata zarazem, przebywający we Florencji około 1785 r., który posiłkował się nie tylko wymienianymi już tekstami francuskich podróżników ale pouczał, że: *Komuś, kto pragnie jedynie oglądać i kształcić się bez pretensji do pisania wystarczy posiadać, jako przewodnika Cochina, Lalande'a i Ristretto delle cose più notabili*⁴⁷, opisując zaś galerię dodawał: *nie można się posługiwać żadnym opisem z książek podróżniczych ani nawet przewodnikami drukowanymi we Florencji, aż do roku 1783. Należy, więc sprawić sobie książkę pod tytułem: Description de la Gallerie Rayale de Florance Zacchirollego*⁴⁸. Warto odnotować kilka spostrzeżeń Moszyńskiego, dotyczących przede wszystkim ekspozycji w Galerii Uffizi. Był on pierwszym wśród polskich podróżników, który zwrócił uwagę na obecność w muzeum dzieł miernych, które – jego zdaniem – nie zasługiwały na wyeksponowanie. Były to portrety sławnych Toskańczyków: *choć nie pozbawione pewnej wartości, nie są jednak godne zajmując miejsca w salach*⁴⁹. W innym miejscu zapisał na temat sposobu prezentacji rzeźb: *Obszedłem drugi raz galerię z zamiarem obejrzenia tylko posągów i popiersi w korytarzu. Przypomina trochę kram różnaitości, lecz więcej w nim dobrych rzeczy niż złych*⁵⁰. Podobnie notował o gabinecie gemm gdzie razem z pięknymi starożytnymi gemmami umieszczono nowe, przeciętnej wartości, albo starożytne, kiepskiej roboty, a nawet rzeźbione na muszlach⁵¹. Podupadły na zdrowiu i słabego wzroku Moszyński ubolewał nad liczbą obiektów w gabinecie miniatur, który – jak zanotował – *wymagałby zbyt wiele czasu i lepszych oczu, aby wśród mnóstwa przedmiotów dokonać wyboru*⁵², jednocześnie chwalił ekspozycję Trybuny, która była doskonale

doświetlona: *Zapomina się o tych pięknych dziełach, wchodząc do sali zwanej Trybuną. To prawdziwy zbiór arcydzieł. Sala oświetlona znakomicie za pomocą okien umieszczonych ponad gzymsem; zastania się je firankami wedle obrazu, który chce się oglądać*⁵³.

W swoich konstatacjach Moszyński nie był odosobniony. Podobne spostrzeżenia na temat zbiorów medycejskich pozostawili bracia Ignacy i Stanisław Kostka Potoccy. Są to najbardziej interesujące a zarazem najbardziej fachowe uwagi na ten temat. Obaj, wielokrotnie podróżujący do Italii i posługujący się opisami włoskich podróży Cochina i Lalande'a⁵⁴, znali – podobnie jak Michał Mniszech – ilustrowany katalog *Museum Florentinum* Antonia Goriego i *Żywoty sławnych malarzy* Giorgia Vasarięgo, a także najnowsze naukowe opracowanie zbiorów, wydane już po reorganizacji galerii w 1782 r. *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana, autorsta Luigiego Lanzani*⁵⁵. Do tego tekstu odwoływał się Ignacy Potocki notując w 1783 r. w pamiętniku jedynie uwagi na temat Grupy Niobe⁵⁶. Ignacy chwalił ekspresję rzeźb doceniając także sposób ekspozycji, zaprojektowanej i zrealizowanej w 1779 r. przez Gaspara Paleottiego – jego zdaniem – idealnie harmonizującej z proporcjami sali⁵⁷. Natomiast Stanisław Kostka wypowiadał się na jej temat z rezerwą, krytykując przy tym detal architektoniczny sali: *Dekoracja jest w dobrym guście, ale jest pewna suchość w ornamentach, zwłaszcza na sklepieniu. Obiekty, które się tu znajdują wymagają więcej prostoty i wielkości*⁵⁸. Notatki S. Kostki pełne są krytycznych uwag dotyczących nie tylko gmachu Uffizi, poszczególnych obiektów, całych kolekcji⁵⁹, lecz również ich ekspozycji. Już na wstępie pierwszy polski historyk sztuki ganił umieszczenie rzeźb na piętrze: *Trzeba się sporo nawspinać, żeby wejść po nich [schodach – MW]. To dziwaczny pomysł, żeby tak wysoko umieszczać przedmioty tak ciężkie, jak marmurowe rzeźby. Do ich solidności przecież znacznie lepiej pasuje parter*⁶⁰. Skrytykował kolekcję starożytnych waz, którą uznał za gorszą od zbiorów wiedeńskich, neapolitańskich i londyńskich choć, jak przyznawał, zamkniętych w 4 wielkich szafach obiektów *nie można dostatecznie ocenić czy są kopiami czy oryginałami*⁶¹. Potocki, podobnie jak Moszyński, skrytykował ekspozycję gemm, których nie był w stanie zobaczyć z powodu niedostatecznego oświetlenia⁶². Kolekcję malarstwa zganił za dysproporcję w liczbie dzieł włoskich malarzy w stosunku do mistrzów z innych części Europy. Zdaniem podróżnika zbiór obrazów flamandzkich i holenderskich nie dorównywał innym kolekcjom europejskim: *dzieła te – pisał – nikną wobec pięknych włoskich obrazów, zresztą zbiór ten nie dorównuje kolekcjom we Francji, Anglii, Holandii, Niemczech, ani nawet w Turynie*⁶³. Oceniając kolekcję autoportretów grzmiał oburzony na medycejskiego kolekcjonera, który obok arcydzieł nabył i eksponował także obrazy mierne: *Dziwne, że choć powiększenia kolekcji otworzyła podwoje tej komnaty malarzom bardzo kiepskim albo amatorom, których znalezienie się tutaj jest bardziej godne szacunku niż rzeczywisty talent. To profanacja miejsca! Wyróżniam w tym tłumie, którym wytapetowano ściany pierwszej sali, Michała Anioła, jedynego, którego cechuje naturalność, jego ręka wydała tyle wielkich dzieł. To jedyny z dawnych, który mnie zaciekał. Wśród*

współczesnych, ten Rosalby⁶⁴, Kauffmann⁶⁵ i uroczy portret Madame Lebrun⁶⁶.

Lektura notatek z ostatniej włoskiej podróży Stanisława Kostki, a tę odbył w latach 1795–1797, pozwala przypuszczać, iż ten kolekcjoner miał dobrze ukształtowaną i jasno sprecyzowaną wizję muzeum, które powinno spełniać funkcję edukacyjną i ukazywać pełną panoramę sztuki poprzez prezentację dzieł różnych epok i szkół. Z tego zapewne powodu krytykował on niedostatki medycejskiej kolekcji, ale i pochwalał chronologiczny układ ekspozycji, który pozwalał oceniać rozwój sztuki⁶⁷. Docenił też reorganizację galerii i udział Tommaso Pucciniego, dyrektora muzeum: *człowieka wielkiej wiedzy i znakomitego gustu, miłośnika sztuki. (...) To on ułożył zbiory Galerii Florenckiej w pięknym porządku, dodając etykiety każdemu obrazowi, każdemu popiersiu, każdej rzeźbie, przyczyniając się w ten sposób do ich rozstawienia na cały świat*⁶⁸. Potocki w schyłku XVIII stulecia (pobyt we Florencji, z którego pochodzą przytaczane powyżej uwagi datuje się na 1796 r.) odnotował też, że dyrektor galerii pracował w tamtym czasie nad zbiorami w Palazzo Pitti *porządkując ekspozycję*, która – zdaniem podróżnika – nie była właściwie rozmieszczona⁶⁹.

Lektura pamiętników z podróży włoskich, w których znalazły się opisy Galerii Uffizi, bez względu na ich charakter (czy to lapidarne wylizanki obiektów zapożyczonych z przewodników, czy długie wywody znawców) pokazuje, że podróżnik znad Wisły zawsze zainteresowany był nowinkami. W pierwszym rzędzie opisywał, a zapewne i podziwiał, obiekty nowo przybyłe do galerii. Jeszcze w końcu XVII w. była to sala autoportretów, od 1677 r. *Venus Medici*, po 1769 r. grupa Niobidów

przywieziona z Rzymu. Po 1775 r. wszyscy polscy podróżnicy odwiedzali także nowo utworzone Imperial Regio Museo di Fisica e Storia Naturale, dokąd przeniesione zostały zbiory woskowych modeli i minerałów, eksponowane do tej pory w Galerii Uffizi i Palazzo Pitti⁷⁰. Po 1782 r. relacje polskich podróżników znów koncentrowały się na owej nowości, dotyczącej tym razem układu zbiorów muzeum. Wszyscy odwiedzający galerię po reorganizacji cechowali się dużym zmysłem krytycznym, tak w stosunku do zbiorów, kompletności kolekcji, jej ekspozycji, jak i jej opracowań, czy to w postaci opisów podróży, czy katalogów. Wszyscy też zapewne mogliby podpisać się pod słowami Augusta Moszyńskiego, który opis Florencji rozpoczynał słowami: *Ja ograniczę się, podobnie jak w innych miastach włoskich, do mówienia o tym, co mnie wzrusza*⁷¹. Wzruszenie wywołane oglądem arcydzieł zmuszało ich często do milczenia. Owo milczenie nie wynikało z niedostatków ich edukacji, braku erudycji czy estetycznej wrażliwości. Przeciwnie – w XVIII w. polscy podróżnicy mieli pełną świadomość, że wrażeń zmysłowego odbioru dzieła nie da się zwerbalizować w sposób dostateczny. Choć próbowali racjonalizować piękno antycznej rzeźby naukowymi wywodami wiedzieli, że nie zastąpią one oglądu oryginału, który sam najlepiej przemawia do widza. Wyrzcił to w bardzo stanowczy sposób Franciszek Bieliński poruszony pięknem *Venus Medici* konstatując, że nie zamierza zagłębiać się w naukowe dyskusje dotyczące jej autorstwa. Oto jego podsumowanie: *Mało mnie to obchodzi, ale zgadzam się ze wszystkim, co się tyczy jej piękna. Wiele razy była kopiowana, lecz nie udało się osiągnąć tej powietrznej lekkości, tej miękkości, która udaje ciało, tej skromnej słodyczy, którą się odznacza, która stawia ją poza wszelkimi definicjami. (...) Pewien francuski malarz*⁷² *wydał bardzo słuszną opinię: Wenus Tycjana jest piękną kobietą, ale Wenus Medici jest młodą boginią, to prawda, nigdy się nie znudzi jej podziwianie*⁷³.

Streszczenie: Artykuł jest krótkim studium na temat postrzegania florenckiej Galerii Uffizi przez polskich podróżników w czasie gdy muzeum podlegało tzw. oświeceniowemu porządkom. Analiza relacji zawartych w pamiętnikach polskiego *Grand Tour* wskazuje, iż nie miały wpływu na ich kształt miały włoskie przewodniki oraz teksty francuskich podróżników, wśród których najbardziej popularnym był *Voyage d'un français en Italie fait dans années 1765–1766* Josepha-Jérôme'a Lalande'a, do którego chętnie odwoływano się, cytując wybrane *passusy*. Dostrzegając schematyzm opisów Galerii Uffizi pozostawiony na kartach relacji polskich podróżników nie należy jednak przyjmować pochopnie tezy o braku u nich zmysłu obserwacji, gustu

czy estetycznej wrażliwości, w końcu braku umiejętności oceny dzieła sztuki. Dokładniejszy ogląd polskich notatek wskazuje, iż oświeceni przybysze znad Wisły potrafili odnieść się krytycznie nie tylko do tekstu przewodnika czy wspomnianego francuskiego opisu, konstatując wprost: *Nie miał racji Pan Lalande!*, lecz także, iż przybywali do Florencji przygotowani do odbioru dzieła sztuki, jak i samego muzeum, w którym w pierwszym rzędzie interesowali się nowo pozyskanymi obiektami lub zmianami dokonanymi w ich ekspozycji. Z kart polskich relacji z XVIII w. wyłania się obraz polskiego podróżnika, który notuje – często zdawkowo – przelotne wrażenia, lecz bez wątpliwości ma doskonałą świadomość wartości tego, na co patrzy.

Słowa kluczowe: historia muzeów, organizacja zbiorów muzealnych, Galeria Uffizi, pamiętnik z podróży, Stanisław Kostka Potocki, Medyceusz, Joseph-Jérôme Lalande.

Przypisy

¹ Artykuł jest uzupełnieniem publikacji *Florencja-Muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników* wydanej w 2013 r. (tam też stan badań), w której zostały zebrane i omówione pamiętnikarskie relacje z podróży Polaków na przestrzeni 3 stuleci. Publikacja ta prezentowała wszystkie zabytki Florencji w podróżniczych relacjach ukazując, że już od połowy XVI w. sposób zwiedzania kościołów, prywatnych pałaców, czy nawet całego miasta nie różnił się od sposobu zwiedzania instytucji muzealnej. Niniejszy tekst koncentruje się na jednym, nieomówionym dotąd wyczerpująco, zagadnieniu – uwagach polskich

- podróżników odnośnie do organizacji i ekspozycji zbiorów muzealnych. Przekłady z języka włoskiego – M. Wrześniak, jeśli nie zaznaczono inaczej. Autorka pragnie wyrazić wdzięczność pani Jolancie Czerzniewskiej za wkład redakcyjny.
- ² Na rok przed otwarciem galerii dla publiczności, jak zanotował zwiedzający w 1786 r. Jakub Lanhaus, nie wpuszczono jego lokaja z obawy przed kradzieżą. J. Lanhaus, *Itinerarium Canonici Ordinisi Custodum SS. Sepulchri*, t. 1–2, rkps w Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie, sygn. 227, s. 188.
- ³ W 1588 r. Stanisław Reszka napisał: *Wielki książę (...) rozkazał zaprowadzić mnie do pewnej komnaty, którą zwie Tribuna, abym zobaczył wielką ilość cennych przedmiotów, które wytworzyła natura albo ludzki talent obmyślił i wykonał*, zob.[S. Reszka], *Stanisłai Rescii diarium (1583-1589)*, J. Czubek (red.), „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce” 1915, t. XV, cz. I, s. 213. Oczywiście w 1625 r. polski królewicz, późniejszy król Władysław IV był witany z należytymi honorami i bywając wielokrotnie na dworze tokańskiego księcia zwiedzał także galerię. Wspomina o tym w *Diario dell'Etichetta Toscana, Relatione della venuta a Firenze del Serenissimo Principe di Polonia al Di 23 gennaio 1625* skreślony przez Cesara Tinghiego. zob. [C. Tinghi], *Diario dell'Etichetta Toscana, Relatione della venuta a Firenze del Serenissimo Principe di Polonia al. Di 23 gennaio 1625*, rkps w Archivio dello Stato di Firenze, Miscellana Medicea sygn. 24, k. 105.
- ⁴ J.M. Kossowicz, *Peregrynacja do cudzych krajów Jaśnie Wielmożnych Ich Mciów Panów Jana i Aleksandra Jabłonowskich wojewodzców ziem ruskich*, rkps w Kolekcji Tomasza Niewodniczańskiego w Zamku Królewskim w Warszawie, sygn. 112, notatka z 15 czerwca 1687.
- ⁵ Po śmierci Jana Gastona tytuł Wielkiego Księcia Toskanii został przekazany dynastii lotaryńskiej, natomiast spadkobierczynią medycejskiego dziedzictwa została Anna Maria Luisa, która pozostając bezdzietną postanowiła zabezpieczyć zbiory galerii. Artykuł III Paktu rodzinnego stanowił, że Anna Maria Luisa: *przekazuje Jego Wysokości (...) wszystkie ruchomości i cenne rzadkości odziedziczone po zmarłym Najjaśniejszym Wielkim Księciu Toskanii, jej bracie, w tym: Galerie, Obrazy, Rzeźby, Biblioteki, drogic kamienie i inne dragocenne przedmioty, jak święte relikwie (...) pod warunkiem, że dla ozdoby Państwa, dla pożytku publicznego i celem przyciągnięcia ciekawości obcokrajowców, nic nie zostanie wywiezione poza stolicę Wielkiego Księstwa*, cyt. za: A. Valentini, V. Vestri, *Il testamento di Anna Maria Luisa de' Medici*, Polistampa, Firenze 2006, s. 35, zob. A. Jakubowski, *State Succession in Cultural Property*, Oxford 2015, s. 44.
- ⁶ P. Findlen, *Uffizi Gallery, Florence: The Rebirth of a Museum in the Eighteenth Century*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18-th-and 19-th century Europe*, C. Paul (ed.), Los Angeles 2012, s. 73-112. Na temat historii i reorganizacji Gallerii Uffizi zob. też *Gli Uffizi. Quattro secoli di storia, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 20-24 settembre 1982*, P. Barocchi, G. Ragionieri, L.S. Olschki (ed.), Firenze 1983.
- ⁷ P. Findlen, *Uffizi Gallery, Florence ...*, s. 75.
- ⁸ Od 1580 do 1768 r. kolejno: Giovanni, Sebastiano (1616), Giovanni (1646), Giovanni Francesco (1701), Giuseppe (1757) Bianchi pełnili funkcję Pierwszego Kustosza Gallerii, stanowisko ustanowione jeszcze przez Franciszka I Medyceusza.
- ⁹ Ch. Pasquinelli, *Il rapimento della Venere dei medici nel 1802, un episodio ancora da chiarire*, „Studi di Metafonte” 2009, rivista semestrale, numero 3, <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.3/pasquinelli-il-rapimento-della-venere.html> [dostęp: 10.08.2015].
- ¹⁰ Na temat autorki diariusza podróży zob. M.E. Kowalczyk, M. Wrześniak, *I Grabowski też była kobietą! Dziennik podróży do Włoch z 1810 roku*, „Saeculum Christianum” 2012, nr 2, s. 227-289.
- ¹¹ [K. Wyganowska], *Journal de mon voyage en Italie, en Suisse et en Allemagne 1810*, rkps w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 4199/I, s. 32-33.
- ¹² S.D. Borkowski, *Podróż do Włoch w latach 1815 i 1816*, Warszawa 1820, s. 90.
- ¹³ Za pierwszy profesjonalny przewodnik po Florencji uchodzi tekst Francesca Albertiniego *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore, e stampato da Antonio Tubini nel 1510* [wydanie z 1863 r. dostępne na stronie Kunsthistorisches Institut in Florenz, <http://dlc.mpg.de/dlc/view/escidoc:7095:3/recto-verso>] [dostęp: 1.08.2015] wydany na początku XVI w. zawiera – co zrozumiałe – jedynie informacje dotyczące niektórych florenckich świątyń, pomijając zupełnie medycejską kolekcję. Na temat wczesnych przewodników po Florencji zob. J. Boutier, *Visiter Florence à la fin du XVIIe siècle. Le Ristretto delle cose piu notabili de Raffaello Del Bruno (1689)*, w: *Villes et representations urbaines dans l'Europe méditerranéenne (XVIe-XVIIIe siècle). Mélanges offerts à Henri Michel, textes réunis par J. Fouilleron, R. Andréani*, Montpellier 2011, s. 51-58, publikowany online, http://www.storiadifirenze.org/pdf_ex_eprints/140-boutier.pdf [dostęp: 10.08.2015].
- ¹⁴ F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza dove a pieno di Pittura, di Scultura, di Sacri Tempj, di Palazzi, i più notabili artifizj et più preziosi si contengono*, Fiorenza 1591, s. 45.
- ¹⁵ Radziwiłłowie mogli mieć do dyspozycji pierwszy przewodnik po Italii wydany w języku polskim w 1665 r. w Krakowie – *Delicje ziemie włoskiej*, Kraków 1665. Nie ma w nim opisu galerii.
- ¹⁶ *Naprzód dwie wielkie, długie galerie pełne różnych statui przednich skulptorów, nad tymi zaś statuami są obrazy wszystkich wielkich wojenników i mądrych konsyliarzów. W tych galeriach jest izb 10, w których się chowają najbogatsze rzeczy książęce. W pier[w]szej widzieliśmy obrazy wszystkich malarzów najslawniejszych w całej Europie, którzy się sami malowali ad vivum i dali swoje portrety au G[an] Duc. W drugiej izbie są porcelany chińskie. W trzeciej izbie consideratur 4 obrazy de quatre saisons, kolumna wysoka alabastrowa bardzo sprytna i przez którą mógłby się przejrzeć. Stół, który jest wyszytek z drogich kamieni i który reprezentuje różne frukta i który [był] robiony przez 20 mistrzów [przez] 10 lat, i który kosztował 50 000 talarów. W czwartej izbie jeden kabinet z bogatych kamieni, który kosztował 30 000 talarów, kolumny w nim są z agatu. Jeden stół z jaspisu, który reprezentuje różne wioski i ludzi ad vivum. Potym obrazów wiele. W piątej izbie jest jedna wielka sfera i jeden wielki globus. W szóstej izbie jeden stół z bogatych kamieni, który reprezentuje ad vivum le Port de Livourne. (...) Wieka sztuka szmaragdu jak rośnie. Potym wiele pięknych około obrazów. W siódmej izbie jeden stół z bogatych kamieni, a mianowicie pereł i rubinów, który kosztował 100 000 talarów. 30 mistrzów go robiło przez 15 lat. Jeden obraz różnych ptastw en mosaïque. Jedna głowa Juliusza Cezarza z turkusu zrobiona. (...) Jeden gabinet najbogatszy ze wszystkich (...) który kosztował półtora miliona. Dwie szafy pełne pięknych kryształów. (...) Statua de Veneris z marmoru białego, nad którą piękniejszej nigdzie nie masz. Jest już bardzo stara gdyż była adorowana od pogan w swoim kościele w Rzymie. Drudzy papieżowie nie chcieli byli nigdy pozwolić wywieźć jej z Rzymu, ale ten papież pozwolił temu księciu z dwoma drugimi, inszemi statuami. Potym obrazy wielkie, oryginały sławnych mistrzów włoskich jak to: Tentoreta, Titiana, Raphaela, Paula Veronesa, Bassana etc. Ostatnie trzy izby są pełne zbroy i ryszunków wojennych*, zob. K.S. Radziwiłł, *Diariusz peregrynacji europejskiej (1684-1687)*, A. Kucharski (oprac.), Toruń 2011, s. 169-170. Por. F. Bocchi, *Le bellezze della città ...*, s. 46-55.
- ¹⁷ F. Bocchi, *ibidem*, s. 55.
- ¹⁸ *Tyle się już pisało o Florencji, że byłoby zbędne jeszcze coś dodawać, gdyby nie mnóstwo arcydzieł na każdym kroku, wprawiających w ekstazę duszę miłośnika sztuk i zmuszających go do oddania hołdu tym, co je wykonali i zebrali. Każdy szczegół wskazuje na geniusz i wielkość pierwszych Medyceuszów*, zob.

- A.F. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Moszyńskiego architekta JKM Stanisława Augusta Poniatowskiego 1784-1786*, B. Zboińska-Daszyńska (wybór i przekł. z francuskiego), Kraków 1970, s. 161.
- ¹⁹ *W moim dzienniku nie będę od niego przepisywać, zrobię jedynie listę tego, co zobaczyłem, dodając refleksje i uzasadnienia, tam, gdzie będzie to konieczne. Pewnego dnia, w mojej starości, przy kominku przepiszę na czysto brudnopis tego dziennika, będę mógł wybrać jakiś mały fragment od Pana de la Lande, ale teraz nie mając czasu, zwolnię siebie z tego obowiązku.* F. Bieliński, *Journal du voyage*, rkps w Bibliotece Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 66, s. 6.
- ²⁰ *Ibidem*, s. 12.
- ²¹ R. del Bruno, *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, wyd. VII, Firenze 1767, s. 94.
- ²² *Ibidem*, s. 95-96.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ *Ibidem*, s. 97-98.
- ²⁵ *Ibidem*, s. 99.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ *Ibidem*, s. 100.
- ²⁸ F. Junosza Piaskowski, *Pamiętnik (...) podstolego podskarbiego, majora J. K. Mości, począwszy od roku 1690*, nakładem K. Jabłońskiego, drukiem M.F. Poremby, Lwów 1865, s. 55-56. Podobnie na temat galerii Tomasz Wolski: *Galerie czyli moseae pełne są wszelkiego rodzaju drogich kamieni, malowideł i posągów. Zdziwiających [rzeczy] Wielki Książę Etrurii ma pełno w swoich przepastnych skarbcach, nie wspominając o szczęsiet innych rzadkościach, którymi wewnątrz i na zewnątrz promienieje Florencia – kwiat wszystkich miast Italii.* [T.S. Wolski], *Illustris peregrinatio Jerosolimitana latius protracta per tres insigniores mundi partes Thoma Stanisłao Wolski nobili Polono peregrine Jerosolimitano nempe per Europam, Asiam, et Africam*, Lwów 1737, s. 212. A Leon Andrzej Morawski kwitował Uffizi jednym zdaniem: *Sita raritates i klejnotów między któremi ukazują jeden diament jak gołębie jaje wielki*, zob. [L.A. Morawski], *Diarium Leonis Andreae de Chomęcice Morawski 1718-1732*, rkps w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 13757 / I, s. 341.
- ²⁹ J. Lanhaus, *Itinerarium Canonici ...*, s. 188-190. Lanhaus notował zachwycony i oburzony. Warto zwrócić uwagę, że starożytną rzeźbę *Walczących*, których określił, jako sodomitów [homoseksualistów] umieścił w pokoju czwartym, nie zaś w Trybunie (sic!) . Zwracał uwagę przede wszystkim na kurioza i takim mu się wydała owa rzeźba, podobnie jak portret Marcina Lutra, nie wspominał zaś o Medycejskiej *Wenus*.
- ³⁰ P. Findlen, *Uffizi Galery, Florence ...*, s. 84-85.
- ³¹ F. Bieliński, *Journal du voyage...*, s. 12-13.
- ³² P. Findlen, *Uffizi Galery, Florence ...*, s. 83.
- ³³ *Ibidem*, s. 89.
- ³⁴ F. Zacchioli, *Description de la Galerie Royale de Florence*, parte I-III, Florence 1783.
- ³⁵ Na temat przewodników, z jakich korzystali polscy podróżnicy zob. M. Wrześniak, *Florencja-Muzeum...*, s. 301-340.
- ³⁶ Mniszech jako jedyny w swoich notatkach wspominał o pracach nad wydaniem katalogu A.F. Goriego. Wychodząc z Galerii Uffizi zwiedził gabinet, w którym one trwały. Pisał: *W tym samym pokoju znajdują się rysunki rozpoczęte tego, co jeszcze nie jest rytowane z galerii, jak rzeźby, popiersia, portrety etc. Każda plansza prezentuje obiekt między dwoma pilastrami, w porządku, w jakim występuje. Rysunki na dziesięciu planszach, gdzie widzimy posągi, popiersia, płaskorzeźby, wazy, nawet inskrypcje, i wszystko inne w porządku ich ustawienia*, zob. [M.J. Wandalin Mniszech], *Observations sur les villas et les états d'Italie de ce volume faites depuis la fin de juillet jusqu'au commencement d'octobre de l'an 1767*, rkps w Bibliotece Naukowej im. Wasyła Stefanyka Ukraińskiej Akademii Nauk we Lwowie, sygn. 5639/II, s. 292.
- ³⁷ *Wielka liczba prac tej kolekcji jest znana od dawna, poprzez pracę Grutera, Monfancona i całego grona innych znawców. Opublikowano 10 woluminów in folio z opisami, z dużą ilością plansz, pod tytułem Museo Fiorentino, które wszystkiego nie zawiera. Bernardo Bianchi opublikował pierwszy tom skróconego opisu w tomie in octo, 234 strony. (...) Cochin w drugim tomie swej Podróży po Italii bardzo dobrze opisuje kilka popiersi, posągów, najważniejszych obrazów tej wspaniałej kolekcji*, *ibidem*, s. 280.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ *Ibidem*, s. 259.
- ⁴⁰ *Ibidem*, s. 288-289.
- ⁴¹ P. Michel, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*, Rennes 2010, s. 9-14 i nast.
- ⁴² *W pierwszym, który jest pokojem malarzy, zgromadzono 250 portretów najbardziej znanych malarzy, wykonanych przez nich samych, głównie szkoły rzymskiej, florenckiej i lombardzkiej. Jest to bardzo rzadka kolekcja, ponieważ jest unikalna. Brakuje wielu malarzy francuskich, niemieckich, flamandzkich, mimo że jest ich wielu.* [M.J. Wandalin Mniszech], *Observations sur les villas ...*, s. 283.
- ⁴³ *Ibidem*, s. 284.
- ⁴⁴ *Utrzymuje się, że jest 3000 kamieni grawerowanych albo kamee, wśród których widać wiele wspaniałego wykonania, większość nie ma innych zalet, niż to, że są antyczne. Podziwiamy zwłaszcza znaczny szereg cesarzy i ich żon, Marka Aureliusza i Faustynę w agacie orientalnym. Marcjanę, siostrę Trajana na pięknym sardonyksie i wiele innych. Można powiedzieć, że ta kolekcja kamieni jest najznacniejsza w Europie*, *ibidem*, s. 291.
- ⁴⁵ Omówienie opisu Trybuny w notatkach Mniszcha, zob. M. Wrześniak, *Florencja-Muzeum...*, s. 112 i J.-J. Lalande, *Voyage d'un français en Italie fait dans années 1765-1766*, Paris-Venise 1769, s. 213n.
- ⁴⁶ *Ostrzący noże to znany posąg bardzo zręcznie wykonany, figura jest całkowicie naga, przykucnięta, oparta na lewej ręce, trzyma wielki nóż, położony na kamieniu, gdzie musi go naostrzyć. Jest to figura starca, który ma odwróconą głowę z wyrazem skupienia, nie patrzy na nóż. Snuje się na jego temat różne domysły, wszystkie bardzo niepewne*, zob. M. Mniszech, *Observations sur les villas ...*, s. 287.
- ⁴⁷ A. Moszyński, *Dziennik podróży do ...*, s. 162. Moszyński, jak się wydaje, nie przeceniał tekstów francuskich podróżników. We Florencji i w Rzymie spotkał Charlesa du Paty'ego, autora wydanych w Paryżu *Letters sur l'Italie en 1785*. Powątpiewając w jego talenty ironizował w swoim pamiętniku: *Ostatnio byłem w Gabinetce Historii Naturalnej z Panem du Paty, prezydentem, nie wiem już jakiego parlamentu we Francji. Patrzył na wszystko z góry i pod pretekstem, że nie ma ochoty po obiedzie oglądać obrazów anatomicznych, siedział spokojnie na krześle, podczas gdy my zwiedzaliśmy w ciągu przeszło dwóch godzin. Potem przeszedł przez sale rzucając okiem na prawo i lewo. Mimo to opowiadał, że jest wielkim znawcą, że posiada dar szczególny obejmowania jednym*

rzutem oka wszystkich przedmiotów, że codziennie zapisuje osiemdziesiąt stron dziennika i wysyła go do Paryża. Zazdroszczę mu tego daru natury..., *ibidem*, s. 178.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 179.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 183.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 84.

⁵¹ *Ibidem*, s. 94.

⁵² *Ibidem*, s. 184. W Palazzo Pitti krytykował urządzenie sal: *Można zarzucić tym, którzy tak poobwieszali te piękne sale arcydziełami, że zgromadzili ich zbyt wiele. Oko nie może się zatrzymać i odpocząć. Wiele obrazów umieszczono między oknami, gdzie całkiem gubią się w ciemnościach, inne zakryte brzydkimi i olbrzymimi stolikami o jednej nodze, które zajmują cztery kąty każdego pokoju. (...) Trzeba ośmiu dni, aby obejrzeć wszystko, a wysyłanie oczu przy oglądaniu przez lornetkę bardzo mnie męczy.* *ibidem*, s. 188. Podobnie Palazzo Pitti odebrał Stanisław Staszic, który po 1790 r. napisał: *izby ciemne, więcej do więzienia, niżeli do mieszkania książąt, podobne*, zob. S. Staszic, *Dziennik podróży Stanisława Staszica ...*, s. 235.

⁵³ A. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji ...*, s. 185.

⁵⁴ W Bibliotece Narodowej w Warszawie znajdują się: egzemplarz tekstu Ch.N. Cochina, sygn. BN. W. 1. 62.08. z odręcznymi notatkami Potockich i egzemplarz J.J. Lalande'a z odręcznym podpisem Ignacego, sygn. BN W. 1. 6200, zob. P. Jaskanis, A. Rottermund, A. Kwiatkowska, A. Ekielska-Mardal, *Grand Tour Stanisława Kostki Potockiego, Narodziny kolekcji*, Warszawa 2006, s. 58.

⁵⁵ Luigi Lanzi uzasadniał wydanie opracowania: *Królewska Galeria we Florencji tak się rozrosła w ciągu ostatnich dwóch lat, tak jest zreorganizowana z rozkazu naszego Królewskiego zwierzchnika Arcyksięcia, że temu Księciu bardziej odpowiadałoby imię nowego jej założyciela, niż odnowiciela. Wieść o tym dziele niesie się już po całej Europie, [opis to] niedokładny pochodzący z języków podróżników, nie wyszedł spod pióra pisarzy. Powoływał się na najbardziej kompetentny opis J.J. Lalande'a dodając: *Każdy może przeczytać, aby dowiedzieć się, co księżęta umieścili [w galerii], kilka tylko aby uzyskać właściwą interpretację [dzieł], żaden aby uzyskać wiedzę o dobrze zorganizowanym Muzeum. Siedziba Muz była dzielona, że tak powiem, z Marssem i między rzeźbami i innymi dziełami pokoju, znalazły się cztery gabinety pełne broni i urządzeń wojennych. Niewiele wspólnego z nazwą Muzeum miały pozostałe gabinety, o których wspomina Bianchi: Camera delle Porcellane, delle Arti, delle Matematiche, del Ciborio, dell'Arsenale. Były tam trzy sale malarstwa i rzeźby, lecz znalazły się tu też posążki brązowe, miniatury, rysunki, gemmy, prace starożytne i nowe, wszystko bardziej wymieszane niż rozplanowane. Mówiło się, że były to trzy zbiory różnych właścicieli, z których każdy umieszczał tutaj swoje zdobycze. Wybór prezentowanych dzieł nie był najszcześniejszy. Obok Wenus Medici i obok tej Tycjana, wiele dzieł dłuta i pędzla zupełnie przeciwnych zajmowało miejsce raczej niż zdołało*, zob. L. Lanzi, *Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S. A. R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, w: "Giornale de Letterati" 1782, t. XLVII, s. 5-7.*

⁵⁶ Rzeźby Niobidów sprowadzono z rzymskiej Villi Medici w 1769 r. i do 1776 r. poddawane były renowacji prowadzonej przez nadwornego rzeźbiarza Piotra Leopolda – Innocenzia Spinazziego. Wystawiono je oficjalnie w 1779 r. w tzw. Sali Niobe wzniesionej wg projektu Gaspara Marii Paleottiego. Z tej okazji Angelo Fabroni opublikował naukową dysertację na temat rzeźb, w której analizował ich pochodzenie i styl. zob. A. Fabroni, *Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe a sua altezza reale Pietro Leopoldo*, Stamperia di Francesco Moucke, Firenze 1779. Mimo tego już w 1774 r. odwiedzająca galerię Teofila Konstancja z Radziwiłłów Morawska oglądała Niobidów, o czym wspomina lakonicznie w swoich zapiskach: *Ale ze wszystkich najosobliwsza statua marmurowa Wener, jak twierdzą, ręki Praxitela [Praksytelesa – MW]. Greczyna ta statua i, któreśmy widzieli w pałacu księżęcym, Niobe z familiją płaczącą. Te statui szkodą Rzymu, które lepszych nie zawiera, przewiezione z Willi Medicis do Florencji, Wenerę prawie nieoszacowaną robią*, zob. T.K. z Radziwiłłów Morawska, *Diariusz podróży 1773-1774*, B. Rok (opr.), Wrocław 2002, s. 139-140.

⁵⁷ *Voyage en Italie Ignacego Potockiego z 1783 roku*, rkps w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. 6764 II, k. 155.

⁵⁸ S.K. Potocki, *Voyage en Italie en Allemagne, 1783-1797*, rkps w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Publiczne Potockich, sygn. 256, s. 208.

⁵⁹ Szerzej na ten temat zob. M. Wrześniak, *Florencja-Muzeum...*, s. 179-186.

⁶⁰ S.K. Potocki, *Voyage en Italie en ...*, s. 191.

⁶¹ *Ibidem*, s. 199.

⁶² *Ibidem*, s. 203.

⁶³ *Ibidem*, s. 200.

⁶⁴ C. Rosalba, *Autoportret w korytarzu Vasariego Gallerii Uffizi*, zob. M. Gregori, *Galerie Florencji Uffizi i Pitti. Arcydzieła malarstwa*, Warszawa 2003, s. 603.

⁶⁵ A. Kauffmann, *Autoportret z 1878 roku w korytarzu Vasariego Gallerii Uffizi*, zob. M. Gregori, *ibidem*, s. 619.

⁶⁶ S.K. Potocki, *Voyage en Italie en ...*, s. 205. M.-L.-E. Viegge-Lebrun, *Autoportret z 1790 roku*, zob. M. Gregori, *Galerie Florencji Uffizi ...*, s. 619.

⁶⁷ Podobnie wypowiadał się inny polski podróżnik Franciszek Bieliński: *Najpierw należy obejrzeć – pisał około roku 1789 – rozwój malarstwa szkoły florenckiej: zebrano tutaj starożytne obrazy Cimabuego [pełne brzmienie], Giotto [pełne brzmienie], Gaddi [pełne brzmienie], Uccello [pełne brzmienie] i Masacio [pełne brzmienie] – z przyjemnością można obserwować jak malarstwo zaczyna wyzwać się z niepoprawności*, zob. F. Bieliński, *Journal du voyage...*, s. 15.

⁶⁸ S.K. Potocki, *Voyage en Italie en ...*, s. 222-223.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ August Moszyński pisał: *Panu Fontana [Feliks Fontana (1730-1803) dyrektor Museo Fisico we Florencji - MW] – tak znanemu w rzeczpospolitej nauk dzięki jego wiedzy, wykształceniu, prawości i znajomości rzeczy, smakowi i wyobraźni – powierzono sformowanie i urządzenie tej obszernej kolekcji. Jest nie do pojęcia, w jaki sposób w czasie krótszym niż w ciągu dziewięciu lat zdołał zgromadzić, sklasyfikować, kazać wykonać i urządzić taką masę rozmaitych przedmiotów zajmujących i pouczających. A.F. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji ...*, s. 171. Powstanie Wspaniałego Gabinetu Historii Naturalnej jest zasługą panującego Księcia – pisał Ignacy Potocki. – *Zakupił on Palazzo Torrigiani, by umieścić w nim różnorodne dary natury. Gabinet tworzy ciąg apartamentów właściwie uporządkowanych. Jest otwarty trzy razy w tygodniu. Każdy może tam przyjść po opłaceniu biletu, którego się nikomu nie odmawia. I to, co jest wspaniałe! To, że nie potrzebne jest do tego poręczenie*, zob. *Voyage en Italie Ignacego Potockiego ...*, k. 155.*

⁷¹ A. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji ...*, s. 162.

⁷² Niezidentyfikowany z imienia i nazwiska.

⁷³ F. Bieliński, *Journal du voyage ...*, s. 16-18.

dr hab., prof. UKSW Małgorzata Wrześniak

Doktor habilitowana nauk humanistycznych, historyk sztuki i tłumacz, (2014) absolwentka podyplomowych studiów Ochrona Własności Intelektualnej na WPIA UW; pracuje i wykłada na UKSW w Warszawie: (2004) doktorat na WNHIS pt. *Dzieła sztuki w pamiętnikach polskich podróżników do Włoch w XVI i XVII wieku*, (2015) habilitacja tamże na podstawie książki *Florencja-Muzeum. Miasto i Jego sztuka w oczach polskich podróżników*; wcześniej związana z IHS UKSW, obecnie kierownik Katedry Muzeologii w IFKiK UKSW; zajmuje się teorią sztuki, historią estetyki i doktryn artystycznych a zwłaszcza historią staropolskich podróżników, szczególnie zainteresowania to artystyczna kultura Florencji, gdzie organizuje wystawy i prowadzi seminaria; członek Tow. Uniwersyteckiego Fides et Ratio i Międzynarodowego Komitetu Ekspertów Fondazione Romualdo del Bianco – Life Beyond Tourism; e-mail: gosia.wrzesniak@wp.pl

Word count: 7 973; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 73

Received: 03.2017; **Reviewed:** 04.2017; **Accepted:** 04.2017; **Published:** 05.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0009.9709

Copyright ©: 2017 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: Wrześniak M.; GALERIA UFFIZI W ŚWIETLE RELACJI PODRÓŻNIKÓW Z RZECZPOSPOLITEJ XVIII WIEKU. *Muz.*, 2017(58):74-83

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issuelid=9587>

Muz., 2017(58): 111-124
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2017
data recenzji – 05.2017
data akceptacji – 05.2017
DOI:10.5604/01.3001.0010.1024

LEOPOLD BINENTAL I LOSY JEGO KOLEKCJI

LEOPOLD BINENTAL AND THE HISTORY OF HIS COLLECTION

Krzysztof Dubiński

Instytut Witkacego w Warszawie

Ewa Katarzyna Świetlicka

Muzeum Narodowe w Warszawie

Abstract: Leopold Jan Binental (1886–1944) was a musicologist and journalist, and an indefatigable promoter of Frederic Chopin's compositions and researcher into his life story in the inter-war period. He wrote and published a great deal in professional periodicals as well as in the national and foreign popular press, mainly in France and Germany. Until 1939, he was a regular music critic for "Kurier Warszawski". He was thought to be a competent and respected Chopinologist, and his reputation in Europe was confirmed by the monograph *Chopin* published in Warsaw (1930 and 1937) and in Paris (1934) and the album *Chopin. On the 120th anniversary of his birth. Documents and mementoes* (Warsaw 1930 and Leipzig 1932) presenting Chopin's mementoes, prints, drawings, handwritten musical notes and letters. He initiated and co-organised famous exhibitions about Chopin in the National Museum in Warsaw (1932) and the Polish Library in Paris (1932 and 1937). He was Executive Secretary on the Management Board of the Fryderyk Chopin National Institute created in 1934. Binental amassed a private collection of Chopin's manuscripts and mementoes

which is highly regarded in musicological circles. He also collected works of art; his collection comprised ancient, Middle Eastern and modern European ceramics, medieval sculpture and tapestries, goldsmithery and Judaica. After the outbreak of war in autumn 1939, Binental took certain steps to secure his collections. Three chests with ceramics and works of art were deposited in the National Museum in Warsaw. However, it is not known what happened to the collection of Chopin's objects. At the beginning of 1940, Binental and his wife managed to leave Poland and reach France, where his daughter lived. In 1944 he was arrested by Gestapo and sent to Auschwitz from which he did not return. After the war, at the request of his daughter Krystyna, some of the works of art deposited in the collections of the National Museum were found. With her approval, they are currently to be found in public collections in Poland, although the fate of his Chopin collection remains unknown. Every now and then, some proof appears on the world antiquarian market that the collection has not been damaged, despite remaining missing.

Keywords: Leopold Binental, Frederic Chopin, Fryderyk Chopin National Institute, maiolica, Chopin's manuscripts.

W latach 2002–2003 przeżyłem niezwykłą antykwareczną przygodę poszukując rozsznycanych po świecie rękopisów Fryderyka Chopina, organizując ich zakup lub pośrednicząc w ich pozyskaniu do zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie. Dzięki dotacjom sponsorów kilka listów i rysunków kompozytora udało się zakupić w USA i w Polsce, na kilka innych cennych pamiątek środków pozyskać się nie udało¹. Za każdym razem, w tle ustaleń proweniencyjnych pojawiała się nazwisko Leopolda Binental – Krzysztof Dubiński.

Od marca do maja 2010 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie prezentowana była wystawa „Ceramika Rafaela. Majolika istoriato ze zbiorów polskich”. Miałam zaszczyt być komisarzem tej wystawy i redaktorem naukowym towarzyszącego jej katalogu². Wśród opisanych w nim najbardziej wartościowych eksponatów znalazły się renesansowe talerze pochodzące z kolekcji Janiny i Leopolda Binentalów – Ewa Katarzyna Świetlicka.

Leopold Jan Bintel przyszedł na świat 10 stycznia 1886 r. w Kielcach w zamożnej polsko-żydowskiej rodzinie. Ojciec, (Chaim) Henryk Bintel, ożeniony z Franciszką z Guranowskich dorobił się majątku na obrocie ziemią. Na początku XX w. Henryk Bintel przeniósł się do Warszawy. W 1902 r. nabył za niespełna 10 000 rubli podwarszawską osadę Dąbrówka – Leonówka w gminie Jabłonna i założył na jej terenie gorzelnię drożdżową. Gorzelnia prosperowała znakomicie, a dla terenu fabryki i jej okolic przyjęła się nazwa Henryków od imienia jej właściciela (obecnie Henryków jest częścią prawobrzeżnej dzielnicy Warszawy – Białołęki). Henryk Bintel stał się postacią znaną w środowisku stołecznych żydowskich przemysłowców, a w okresie międzywojennym wraz z synami – Mieczysławem, Józefem i Aleksandrem – założył Warszawskie Zakłady Przemysłowe Wyrobu Drożdży Prasowanych, Słodu i Spirytusu S.A., które aż do wybuchu wojny pozostawały pod ich kontrolą stanowiąc podstawę dobrobytu całej rodziny Bintelów³.

Leopold Jan jako jedyny z członków rodziny, który nie zajmował się interesami, obrał zupełnie odmienną drogę życiową i ścieżkę kariery. Ojciec bardzo wcześnie dostrzegł artystyczne talenty oraz humanistyczne zamiłowania syna i zadbał o jego staranną edukację. Na początku stulecia wysłał go do

Francji, gdzie Leopold rozpoczął studia muzyczne i muzykologiczne w Paryskim Konserwatorium. Równolegle studiował prawo na Sorbonie. Obie uczelnie ukończył ze znakomitymi rezultatami. W Paryżu poznał młodzieńką Janinę Heilpern, która wyruszyła do Francji by rozwijać swoje zamiłowania malarskie. Pobrali się po powrocie do kraju w styczniu 1908 r. – Leopold miał lat 22, a Janina 19. W styczniu 1911 r. urodziło się ich jedyne dziecko, córka Krystyna.

Zapewne po powrocie z Paryża Leopold Bintel rozpoczął muzyczną praktykę pedagogiczną ucząc gry na skrzypcach m.in. w prywatnej szkole muzycznej Zofii Iwanowskiej-Płoszko. Aktywnie uczestniczył w życiu stołecznego środowiska muzycznego wstępując m.in. do samopomocowego Warszawskiego Związku Muzyków. Równocześnie należał do Polskiego Klubu Artystycznego, w którym objął funkcję przewodniczącego sekcji muzycznej⁴.

Po wybuchu wojny polsko-bolszewickiej wstąpił na ochotnika do Wojska Polskiego, a po jej zakończeniu został zweryfikowany przez Ministerstwo Spraw Wojskowych w stopniu podporucznika rezerwy. Pod koniec 1919 r. otrzymał posadę starszego referenta w Ministerstwie Kultury i Sztuki, ale za ministerialnym biurkiem wytrzymał tylko 3 lata⁵. Jako profesor Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fryderyka



Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-12123-5

1. Zespół baletowy z dyrektorem Opery Warszawskiej Emilem Młynarskim po przybyciu do Paryża na Festiwal Muzyki Polskiej w 1925 r. Widoczni m.in. dyrektor Opery Warszawskiej Emil Młynarski (stoi pośrodku), organizator Festiwalu Leopold Bintel, Halina Szmolcówna, Janina Kaniewska, Henryka Kamińska

1. Ballet company with Emil Młynarski, Director of the National Opera in Warsaw, after arriving in Paris for the Polish Music Festival in 1925. Shown: Emil Młynarski, Director of the National Opera in Warsaw (standing in the middle), Leopold Bintel – organiser of the Festival, Halina Szmolcówna, Janina Kaniewska, Henryka Kamińska



2. Leopold Binental, *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka*, Wydawnictwo Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1937

2. Leopold Binental, *Chopin. His biography and works*, Published by F. Hoesick's Bookstore, Warsaw 1937

Chopina działającej pod egidą Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (WTM) poświęcił się kształceniu skrzypków. Do 1939 r. prowadził w niej też klasę muzyki kameralnej. Jako muzykolog zaś prezesał sekcji naukowo-wydawniczej WTM zajmującej się popularyzacją dorobku wielkich polskich kompozytorów dawnych i współczesnych.

Lata 20. i 30. XX w. były dla Binentalu pasmem sukcesów. W 1925 r. został organizatorem i *spiritus movens* Festiwalu Muzyki Polskiej w Paryżu, na którym zaprezentowano największych twórców muzyki polskiej od XVI w. do czasów współczesnych. Potwierdzają to doniesienia z paryskiej prasy: *Wieczór 11 czerwca, na którym wznowione zostały dawne a tak dla nas drogie związki, był prawdziwym tryumfem (zarówno moralnym jak prawdopodobnie i finansowym) dla tych wszystkich, którzy byli jego pracowitymi organizatorami. Na czele ich tuż obok dyrektora Młynarskiego, wymienić wypada p. Binental, równie gorącego niegdyś rzecznika sprawy francuskiej w Polsce jak obecnie energicznego rzecznika Polski na terenie francuskim.* („Comoedia” 14.06.1925, Raymond Charpentier)⁶. Owacje, którymi nagrodzono występ polskich muzyków na festiwalu zbiegły się z sukcesem twórców Pawilonu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu.

W październiku 1926 r. pod patronatem Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz Ministerstwa Wyznań i Oświecenia Publicznego powołane zostało do życia Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych (TOSSPO). Głównym jego celem było nawiązywanie kontaktu z zagranicznymi ośrodkami artystycznymi i propagowanie sztuki polskiej za granicą. Leopold Binental znalazł się w składzie Rady

TOSSPO, a podczas zgromadzenia założycielskiego wybrano go też sekretarzem trzyosobowego zarządu wykonawczego⁷. Powierzenie Binentalowi tego stanowiska wynikało nie tylko z docenienia jego organizacyjnych umiejętności przydatnych niezwykle dla realizacji „propagandowo-promocyjnych” celów TOSSPO, ale także jego wysokiej pozycji zawodowej sprawiającej, że drzwi zagranicznych instytucji kultury stały przed nim otworem. Dzięki licznym podróżom m.in. do Francji, Niemiec i Szwajcarii świetnie sprawdzał się w roli organizatora, współkomisarza i propagatora wystaw poświęconych muzyce polskiej za granicą⁸.

Przez całe dwudziestolecie międzywojenne Binental wiele pisał i publikował, a na bibliografię jego prac składa się kilka pozycji książkowych, liczne artykuły w periodykach fachowych oraz w prasie popularnej krajowej i zagranicznej, głównie francuskiej i niemieckiej. Od 1924 r., nieprzerwanie do roku 1939 był krytykiem muzycznym „Kuriera Warszawskiego”.

Jego prawdziwie wielką pasją – pisarską, naukową i kolekcjonerską – stała się twórczość i biografia Fryderyka Chopina. Wiele czasu i energii poświęcał wyszukiwaniu nowych, nieznanych źródeł dotyczących wielkiego romantyka. Szybko zyskał opinię kompetentnego i cenionego chopinologa, a jego europejską pozycję ugruntowała monografia *Chopin* wydana w Warszawie w 1930 roku. W 4 lata później ukazał się w Paryżu jej francuski przekład jako tom XIV renomowanej serii wydawniczej *Mistrzowie Muzyki Dawnej i Nowoczesnej*. Publikacja wyróżniona została nagrodą Akademii Francuskiej, a Binental za swoją twórczość i działalność organizacyjną na polu polsko-francuskiej współpracy kulturalnej otrzymał

krzyż oficerski Legii Honorowej. W 1937 r. w wydawnictwie Hoesicka ukazało się drugie, rozszerzone wydanie książki pt. *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka*⁹.

W 1930 r. opublikowany został, także opracowany przez Binental, album pt. *Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i Pamiątki* zawierający 110 reprodukcji fotograficznych pokazujących chopinowskie pamiątki, druki, rysunki, rękopisy nutowe, listy kompozytora i listy adresowane do niego. W autorskim wstępie Binental podkreślał: *Około 95% przedmiotów, zgrupowanych w tej pracy, jest przedstawione po raz pierwszy w zobrazowaniu w ogóle lub w formie właściwej, a nadto znajdują się między niemi i takie, które są całkiem dotychczas nieznanne, a posiadają istotne znaczenie dowodowe*. Bogaty zbiór ilustracji Binental uzupełnił obszernymi notami i przypisami, które dla muzykologów miały wielką wartość¹⁰.

W roku następnym Warszawskie Towarzystwo Muzyczne – które od pewnego już czasu skupowało i gromadziło rękopisy i pamiątki chopinowskie – podjęło inicjatywę zorganizowania ich wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie (MNW), jako wydarzenia towarzyszącego II Międzynarodowemu Konkursowi Chopinowskiemu. Pomysłodawcą był Leopold Binental, on też dokonał zasadniczego wyboru artefaktów chopinowskich i miał wpływ na sposób ich eksponowania, a także opracował katalog towarzyszący wystawie wydany z tekstem w językach polskim i francuskim¹¹. Chopinowskie pamiątki prezentowano w warszawskim Muzeum Narodowym w marcu i kwietniu 1932 roku. W archiwum MNW zachowała się informacja, że 9 kwietnia 1932 r. Leopold Binental *wygłosił słowo wstępne* O wystawie pamiątek po Chopinie w Muzeum Narodowym, *poprzedzające koncert muzyki Chopina na fortepianie mistrza*¹². Leopold Binental wydawał się niestrudzony w swojej misji propagowania postaci i twórczości Fryderyka Chopina. Latem 1932 r. wspólnie z Czesławem Chowańcem, dyrektorem Biblioteki Polskiej w Paryżu zorganizował w jej gmachu wystawę chopinowskich rękopisów, druków, rysunków i pamiątek. Był też współautorem starannie przygotowanego katalogu w języku francuskim¹³. Równocześnie niemiecka wersja binentalowskiego albumu chopinowskiego wydana została w Lipsku¹⁴.

Wielkie starania Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego o godne uczczenie 120. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina, sukcesy inicjatywy Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego, a także *toutes proportion gardees* pisarska i organizatorska aktywność Leopolda Binental sprawiły, że z początkiem lat 30. XX w. kultywowanie tradycji chopinowskiej stało się sprawą prawdziwie narodową. Działania te otrzymały też wysoki patronat państwowy. W 1934 r. w miejsce funkcjonującej w ramach WTM sekcji chopinowskiej zajmującej się dotychczas ochroną pamiątek po kompozytorze utworzono Instytut Fryderyka Chopina (dalej IFC lub Instytut). Zajął się on gromadzeniem autografów, książek, nut, płyt gramofonowych i fotografii tworząc zalążki przyszłego muzeum, biblioteki, fonoteki i fototeki, a także wydawał czasopismo „Chopin”. W 1937 r. podjął prace nad wydaniem *Dzieł wszystkich* Fryderyka Chopina. Na liście inicjatorów utworzenia Instytutu Fryderyka Chopina widnieją czelowe nazwiska ówczesnego świata polityki: premier Janusz Jędrzejewicz, dwaj kolejni ministrowie spraw zagranicznych August Zalewski i Józef Beck oraz

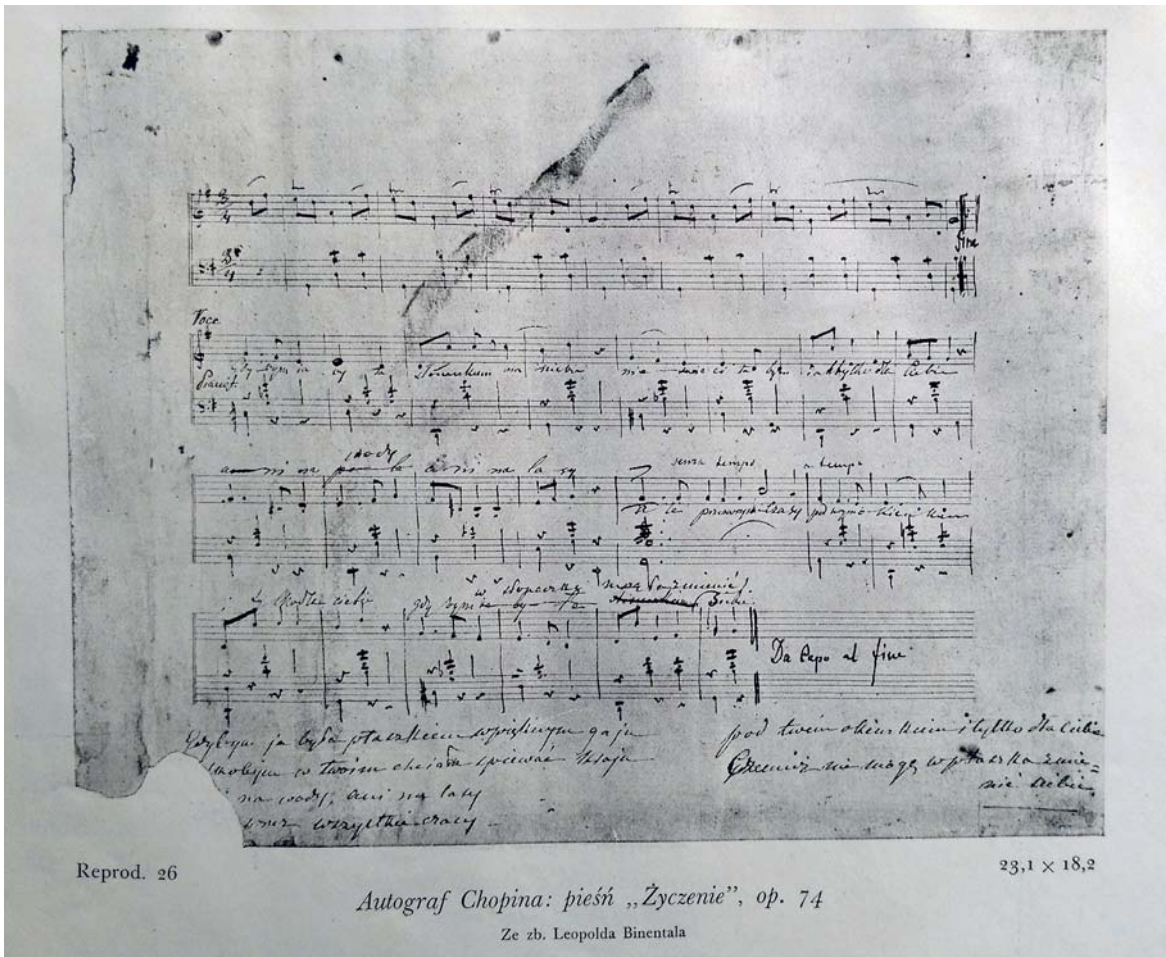
wybitne postaci świata muzyki: Emil Młynarski, Stanisław Niewiadomski i Karol Szymanowski. W gronie pomysłodawców i założycieli Instytutu znajdował się również Leopold Binental, który wszedł do jego zarządu i objął stanowisko sekretarza. Do jego obowiązków należał nadzór nad Komisją Muzealno-Archiwalną powołaną w Instytucie jesienią 1934 r. w celu pozyskiwania i zakupów pamiątek chopinowskich.

Utworzenie polskiego Instytutu Fryderyka Chopina odbiło się w Europie głośnym echem. Wkrótce do Warszawy wpłynęły dwie oferty sprzedaży dużych kolekcji chopinowskich. Pierwszą złożył francuski muzykolog Edouard Ganche, wielki admirator muzyki Chopina i człowiek znaczących zasług dla popularyzacji chopinowskiej tradycji we Francji. *Kolekcja Edouarda Ganche'a uchodziła za najpokaźniejszą we Francji, a w polskiej prasie porównywano ją do zbiorów księżnej Marceliny Czartoryskiej, także uczennicy Chopina, podarowanych przez nią Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*¹⁵. W lipcu 1935 r., po analizie oferty Ganche'a, zarząd Instytutu nie zdecydował się jej przyjąć. Powody były dwa: wysoka cena kolekcji oraz fakt, że w tym samym czasie pojawiła się druga oferta oceniana jako znacznie wartościowsza. Możemy przypuszczać, że w tej kwestii głos Leopolda Binental na posiedzeniu zarządu był decydujący.

Otóż, na wiadomość o utworzeniu IFC jesienią 1934 r., do polskiego konsula w Lipsku Tadeusza Brzezińskiego (ojca Zbigniewa Brzezińskiego) zwrócił się przedstawiciel firmy Breitkopf & Härtel (B & H) oferując sprzedaż 49 autografów i autoryzowanych kopii dzieł Fryderyka Chopina, 13 listów kompozytora oraz 3 dagerotypów z jego wizerunkami z ostatnich lat życia. Lipska firma B & H była pierwszym niemieckim wydawcą dzieł Chopina i w 1843 r. nabyła od kompozytora prawo własności jego rękopisów, które po publikacji zostały złożone w firmowym archiwum. Jako pierwszy, w towarzystwie konsula Brzezińskiego, obejrzał ten zbiór w podziemiach siedziby B & H Leopold Binental i uznał, że zakup tej kolekcji powinien być dla IFC sprawą pierwszoplanową. Negocjacje trwały ponad 2 lata. Niemiecka firma żądała kwoty 115 000 marek, a Instytut nawet przy wsparciu państwową dotacją takiego funduszu zgromadzić nie zdołał. Ale Binental zwrócił uwagę, że niektóre rękopiśmienne zapisy nutowe przypisywane Chopinowi mogą takiej atrybucji nie posiadać, co skłoniło firmę B & H do większej negocjacyjnej elastyczności. Ostatecznie w 1. poł. 1937 r. B & H obniżyło cenę do 100 000 marek i za tę kwotę lipską kolekcję zakupiło Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

W lipcu 1937 r. Leopold Binental i Czesław Chowaniec przygotowali w Bibliotece Polskiej w Paryżu kolejną wystawę „Frédéric Chopin, George Sand et leurs amis” w stulecie początków znajomości tytułowych postaci. Zaprezentowano na niej przywiezione wprost z Lipska chopiniana, a po zamknięciu wystawy cała zakupiona od B & H kolekcja przekazana została w styczniu 1938 r. do Biblioteki Narodowej w Warszawie¹⁶.

Binental zafascynowany pamiątkami chopinowskimi sam także je gromadził. Jego prywatna kolekcja autografów i pamiątek po kompozytorze w środowisku muzykologów uchodziła za jeden z bardziej wartościowych zbiorów prywatnych. Przede wszystkim tworzyły ją autografy i pamiątki nabyte przez Binental od Marii i Laury Ciechomskich, wnuczek Ludwika Jędrzejewiczowej – siostry Chopina. Znajdujemy



3. Fryderyk Chopin, autograf pieśni Życzenie, op. 74, z kolekcji L. Binental, zaginiony po 1939 r. – za: L. Binental, *Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i Pamiątki*, Nakład Drukarni Wł. Łazarskiego, Warszawa 1930

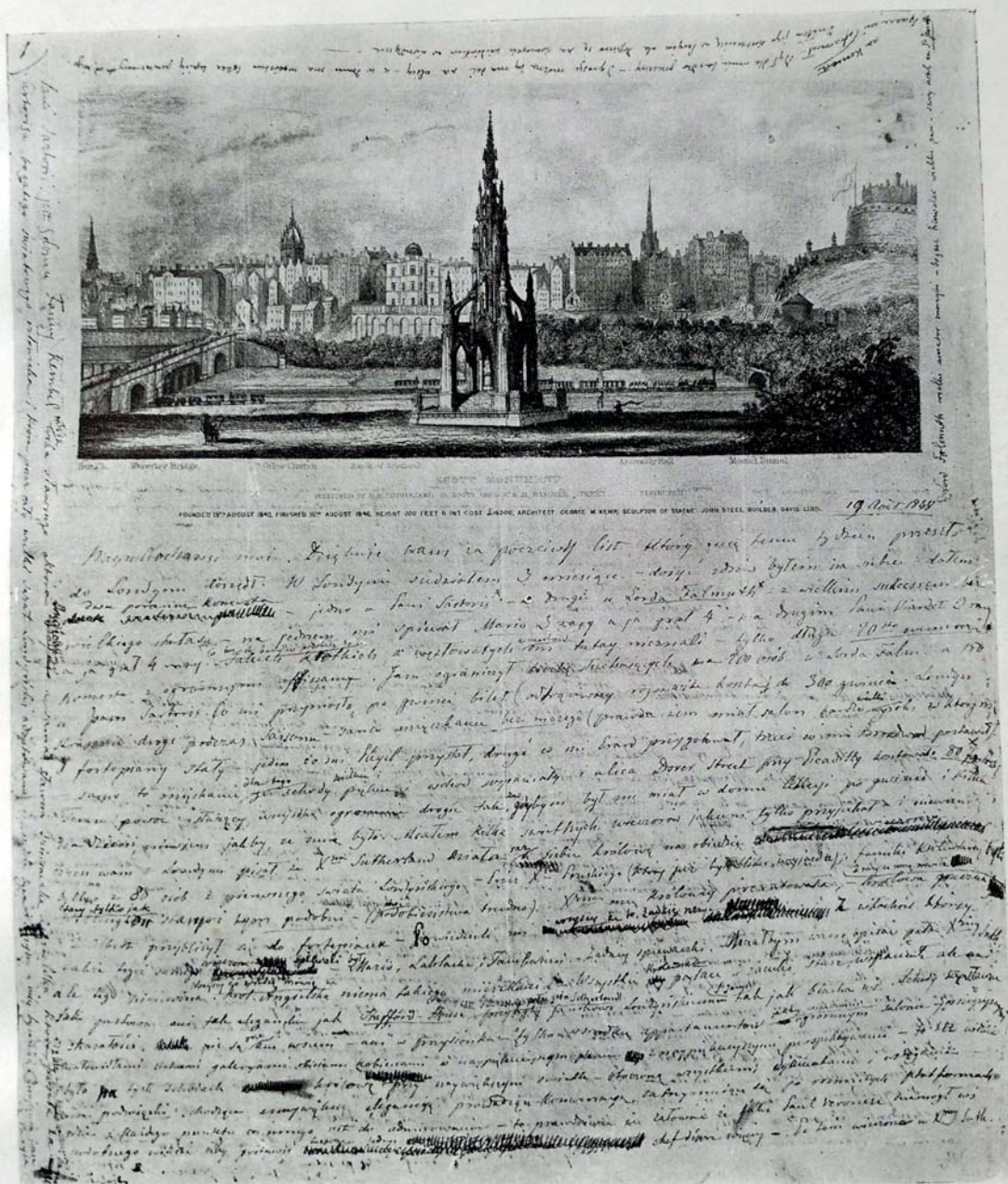
3. Fryderyk Chopin, manuscript of the song *Wish*, opus 74, from the collection of L. Binental, lost after 1939 – after L. Binental, *Chopin. On the 120th anniversary of his birth. Documents and Mementoes*, Published by the Władysław Łazarski Publishing House, Warsaw 1930

wśród nich ołówkowy rysunek Chopina z zabawnym dopiskiem w *2-im tygodniu nudów*, autograf pieśni *Życzenie* ze słowami Stefana Witwickiego, op. 74, listy: Chopina do Józefa Elsnera z 14 grudnia 1831 r., Roberta Schumanna do Chopina z 8 września 1836 r., Felixa Mendelssohna do Chopina z dopiskami Schumanna także z 8 września 1836 r., Eugène'a Delacroix do Chopina [bd], Franciszka Liszta do Chopina z 26 lutego 1843 r., Henriego Berlioz z 1839 r., Chopina do rodziny z 1848 r., a także drukowany program pierwszego koncertu Chopina w Paryżu 13 stycznia 1852 r., akwarelę przedstawiającą salon w ostatnim mieszkaniu Chopina przy placu Vendôme 12 oraz pierwszy wydany drukiem życiorys Chopina pióra Franciszka Liszta z odręczną dedykacją autora¹⁷.

Tak prezentowała się prywatna kolekcja chopinianów Binental o około 1930 r., a zapewne w następnych latach kolekcjoner nadal ją powiększał. Henryk Opieński wydając w 1933 r. francuską edycję listów Chopina odnotował list kompozytora do Wojciecha Grzymały z 8 października 1839 r. jako znajdujący się w rękach Binental¹⁸. Niewątpliwie

można przyjąć, że pod koniec lat 30. chopiniana znajdujące się w jego posiadaniu były cennym zespołem. Chociaż trudno przypuszczać, by tak doświadczony muzykolog nie prowadził inwentarza swoich zakupów i nie katalogował swojej kolekcji – pozostaje faktem, że nie ma żadnej informacji o istnieniu takiej dokumentacji i żadnego po niej śladu.

Dla muzykologów może być zaskakujące, że oprócz chopinianów w posiadaniu zbieracza znajdował się także unikatowy, cenny zbiór sztuki starożytnej i dawnej świadczący o tym, że Binental był kolekcjonerem wytrawnym i bardziej wszechstronnym. Zróżnicowanie kolekcji, w której znalazły się zabytki należące do różnych artystycznych światów było przejawem dużej wrażliwości estetycznej. Jednak kolekcjonowanie chopinianów miało wartość przede wszystkim sentymentalną i historyczną wyływającą z pobudek patriotycznych wyrosłych na tradycji romantycznej. Natomiast zbieranie sztuki starożytnej i nowożytnej, właściwie niedostępnej w przedwojennej Polsce, było świadectwem dużej pasji zbierackiej i zapalczywości w poszukiwaniu piękna. W ówczesnych realiach rynkowych kolekcja ta miała wartość



Reprod. 99

23,1 x 27,3

List Chopina do rodziny

Ze zb. Leopolda Binental

4. Fryderyk Chopin, list do rodziny, 19 sierpnia 1848 r., z kolekcji L. Binental, zaginiony po 1939 r. – za: L. Binental *Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i Pamiątki*, Nakład Drukarni Wł. Łazarskiego, Warszawa 1930

4. Fryderyk Chopin, letter to his family, 19 August 1848, from the collection of L. Binental, lost after 1939 – after L. Binental, *Chopin. On the 120th anniversary of his birth. Documents and Mementoes*, Published by the Władysław Łazarski Publishing House, Warsaw 1930



5. Kolekcja „antyczna” Binental – Tabl. za: E. Bulanda, K. Bulas, *Corpus Vasorum Antiquorum, Pologne 3, Collections diverses (Varsovie, Wilanów, Poznań, Wilno etc.)* Cracovie 1936, pl. 1

5. Binental's "antique" collection – Table after E. Bulanda, K. Bulas, *Corpus Vasorum Antiquorum, Pologne 3, Collections diverses (Varsovie, Wilanów, Poznań, Wilno etc.)* Cracow 1936, pl. 1

znacząco większą, niż zbiór chopinowskich pamiątek.

Mimo iż niewiele wiadomo o początkach i kształtowaniu tej kolekcji można domniemywać, że była ona tworzona świadomie i uzupełniana z dużym zapałem. Sądząc z zachowanych zabytków miała niezwykle spójny charakter i wskazywała na kolekcjonera o wyrobionym oku i sprecyzowanych preferencjach artystycznych. Jednak, podobnie jak chopiniana, nigdy nie została sklasyfikowana i usystematyzowana. Być może Binental przejął ją częściowo po ojcu, być może była w całości ukształtowana przez niego¹⁹. Bez względu na źródła finansowania faktem jest, że obaj mieli duże możliwości w tym zakresie. Rozległe kontakty ze środowiskiem artystycznym i antykwarskim oraz częste podróże umożliwiały Leopoldowi powiększanie zbioru. Najbardziej owocne mogły być wyjazdy do Paryża i Frankfurtu gdzie od XIX w. kwitł rynek sztuki zasobny w rzemiosło artystyczne, w tym głównie majolikę, której brakowało w Polsce. Zakupy na zachodzie Europy nie wykluczały możliwości nabywania niektórych dzieł sztuki na warszawskim rynku antykwarycznym, który wówczas rozwijał się w błyskawicznym tempie.

Zbiór Binental'a obejmował ceramikę starożytną, bliskowschodnią i nowożytną europejską, rzeźbę średniowieczną oraz tkaniny, złotnictwo i judaica. Wśród zabytków sztuki starożytnej dominowały naczynia attyckie i figurki uszebty, które były dobrze znane i cenione w kręgach archeologów



6. Talerz, *Boże Narodzenie*, Urbino, dekoracja – Francesco Durantino, warsztat – Guido di Merlino, 1543, majolika, śr. 28 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

6. Plate, *The Birth of Christ*, Urbino, decoration – Francesco Durantino, workshop – Guido di Merlino, 1543, maiolica, diameter 28 cm, National Museum in Warsaw

klasycznych, o czym świadczy fakt włączenia ich do *Corpus Vasorum Antiquorum* Edmunda Bulandy i Kazimierza Bulusa z 1936 roku²⁰. Dwadzieścia naczyń attyckich opisanych w przedwojennym korpusie jako „Collection de M. Léopold Binental/15, rue Hoża” stanowiło, obok zbioru Muzeum Majewskiego, Choynowskiego i Branickiego, pokaźną jak na owe czasy kolekcję antyczną. Wśród zabytków ceramiki nowożytnej dominowała majolika włoska czasu renesansu, znacznie mniejszy był zbiór majolik barokowych²¹. Trzon kolekcji renesansowej stanowiły talerze i słoje apteczne (*albarella*)²². Do najcenniejszych zabytków należały dwie *crepiny*²³ z Faenzy, z dekoracją w typie *a quartieri* (z podziałem na pola wypełnione groteską) z przedstawieniem *Madonny z Dzieciątkiem* i portretem męskim z napisem *IULIO*, w środkowym medalionie. Zbiór ten dopełniały naczynia z Urbino z dekoracją *istoriato* (w stylu narracyjnym nawiązującym do literackiej historii). Prawdziwą ozdobą zbioru był talerz ze sceną *Bożego Narodzenia*, datowany na 1543 r., przypisywany Francesco Durantino, zatrudnionemu w wytwórni Guido da Merlino. Wśród *albarelli* dominowały słoje z Faenzy, w tym XVI-wieczne naczynia z przedstawieniem św. Jana, sygnowane przez Virgilio Calamello, właściciela jednej z największych wytwórni majoliki w XVI wieku. W kolekcji Binental'a znalazły się także trzy XVII i XVIII-wieczne majoliki ze scenami religijnymi, pochodzące z Castelli d'Abruzzo,

znanego ośrodka wyrobu *istoriati*. Był to talerz z dekoracyjną bordiurą z akantem i puttami na kołnierzu, ze sceną *Ecce Homo* wzorowaną na grafice Rafaela Sadelera I (1560–1632) według obrazu Jacopo Ligozziego (1547–1627), przypisywany wielopokoleniowej wytwórni Gentili. Dwa pozostałe to flaszka pielgrzymia z wizerunkami św. Franciszka i św. Dominika, wykonana w warsztacie rodziny Grue oraz plakieta ze sceną *Chrztu Chrystusa*. Ceramikę bliskowschodnią reprezentowały m.in. talerze z Iznik – XVI-wiecznej manufaktury sułtanów tureckich – w większości zdobione charakterystycznym dla Turcji motywem czterech kwiatów: tulipana, goździka, róży oraz hiacyncu. Część z nich, określona jako *kilka cennych talerzy typu K u b a t s c h i z w. XVI* [...] została zaprezentowana na wystawie „Wschód w Polsce” zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w 1926 r. w kamienicy Baryczków w Warszawie²⁴. Znacznie skromniejszy był zbiór tkanin i judaików, który miał charakter bardziej prywatny, obrzędowy oraz rzeźby średniowiecznej o tematyce religijnej (popiersie świętej, głowa Chrystusa, figura świętego).

W momencie wybuchu II wojny światowej obie cenne kolekcje znajdowały się w warszawskim mieszkaniu Janiny i Leopolda Binentalów przy ulicy Hożej 15. Nie jest wykluczone, że przechowywane w nim były także fragmenty zbioru chopinianów Laury Ciechomskiej. Przez wiele lat Binental utrzymywał bardzo dobre relacje z Marią i Laurą Ciechomskimi. Były one wnuczkami siostry Chopina, Ludwiki Jędrzejewiczowej i głównie od nich kupował – podobnie

zresztą jak Artur Rubinstein – chopiniana do swojej kolekcji. Siostry miały do niego pełne zaufanie i powierzały mu do opracowania i reprodukcji pamiątki z ich zbioru. A była to kolekcja niezwykle bogata, bo obejmowała m.in. autografy 10 listów Chopina oraz 285 listów do kompozytora, 39 listów o Chopinie pisanych przez rozmaite współczesne mu osoby, autografy i kopie rękopiśmienne utworów Chopina i Felixa Mendelssohna-Bartholdy’ego, kolekcję rysunków i akwarel Chopina, Teofila Kwiatkowskiego i George Sand oraz 5 portretów pędzla Ambrożego Mieroszewskiego.

Laura Ciechomska, która po śmierci siostry w 1932 r. stała się wyłączną właścicielką kolekcji, mieszkała blisko Binentalów przy ulicy Wspólnej 24. Jeszcze w czasie walk o stolicę rozchorowała się ciężko, trafiła do szpitala i zmarła. Los chopinianów przechowywanych w jej mieszkaniu stanowi niewyjaśnioną zagadkę. Można jednak sądzić, że nie uległy one zniszczeniu²⁵. *Nie jestem pewna, czy liczne pamiątki po Chopinie przechowywała ciotka w swoim mieszkaniu. Opiekunem ich był pan Binental – muzyk chopinograf. Możliwe, że znajdowały się u niego. Od początku wojny nie miałam z nim żadnego kontaktu, poszukiwałam go bezskutecznie. Podobno nie żyje* – tak twierdziła w połowie lat 60. Ludwika Ciechomska, cioteczna prawnuczka Chopina²⁶.

Janina i Leopold Binentalowie w swoim warszawskim mieszkaniu przeżyli – bez istotnego uszczerbku – oblężenie stolicy. Po kapitulacji Warszawy nie zmienili miejsca zamieszkania i w pierwszych miesiącach okupacji nie istniały żadne realne przeszkody, które mogłyby uniemożliwić Ludwice



7. Plakieta, *Chrzest Chrystusa*, Castelli d'Abruzzo, XVIII w., majolika, wym. 21,5x33,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

7. Plaque, *Baptism of Christ*, Castelli d'Abruzzo, 18th c., maiolica, dimensions 21,5x33,5 cm, National Museum in Warsaw



8. Talerz z dekoracją kwiatową, Turcja, Iznik, XVI–XVII w., ceramika kwarcowa, śr. 29,2 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

8. Plate with floral motifs, Turkey, Iznik, 16–17th c., quartz ceramics, diameter 29,2 cm, National Museum in Warsaw

Ciechomskiej nawiązanie kontaktu z Leopoldem. Zapewne więc rozpoczęła swoje poszukiwania znacznie później, gdy już Binental w Polsce nie było.

Wojenne losy Binentalusa usiłowało prześledzić i udokumentować Muzeum Fryderyka Chopina. W 1966 r. muzeum pozyskało relację dr med. Krystyny Łłowieckiej-Hoffman, której rodzice byli przed wojną zaprzyjaźnieni z małżeństwem Binentalów. Z jej notatki złożonej w muzeum 15 czerwca 1966 r. wynika, że Janina i Leopold Binentalowie dzięki pomocy Ignacego Jana Paderewskiego otrzymali wizę szwajcarską i opuścili Warszawę w kwietniu 1940 roku. *Ostatecznym celem, do którego dążył prof. Binental był jednak Paryż, gdzie mieszkała jego córka p. Krystyna Binental, studentka Akademii Sztuk Pięknych (...)* Po mniej więcej dwóch miesiącach otrzymaliśmy z Genewy przez Szwajcarski Czerwony Krzyż kartkę mniej więcej tej treści: Dojechalismy szczęśliwie, jutro jedziemy do Krysi. Kilka dni po otrzymaniu tej kartki Niemcy zajęły Francję²⁷.

Wyjazd z Polski odbywał się w bardzo trudnych warunkach. Zbigniew Drzewiecki kwituje to w swoich wspomnieniach jednym zdaniem: *Po wybuchu ostatniej wojny Binental przechodził całą gehennę prześladowań gestapo, udało mu się jednak wyjechać do Francji*²⁸. Binentalowie dotarli do Francji w maju 1940 r. i zamieszkali z córką. Nic nie wiemy o warunkach w jakich żyli i z jakich utrzymywali się środków. Z ułamkowych wspomnień Krystyny Binental wynika, że do 1944 r. mieszkali razem w schronisku prowadzonym przez Polski Czerwony Krzyż. Po upadku Francji powstała sieć takich schronisk i obozów, a po likwidacji PCK przez władze niemieckie, przeszły one pod zarząd Towarzystwa Opieki nad Polakami we Francji. Warunki bytowania w nich były bardzo ciężkie²⁹. Na czele Towarzystwa stał prof. Zygmunt Lubicz-Zalewski, historyk i krytyk literacki, znajomy Binentalusa, może

więc Leopold i jego rodzina mogli liczyć na jakiś znośniejszy los. W połowie 1940 r. w Sztokholmie ukazała się szwedzka edycja książki Leopolda Binentalusa o chopinowskich pamiątkach i dokumentach, może więc dotarło do autora należne mu honorarium. Być może też dysponował jakimiś bankowymi oszczędnościami.

Pod koniec 1943 r. większość polskich schronisk została zamknięta. Janina i Leopold Binentalowie najprawdopodobniej zostali wyłowieni przez gestapo z masy polskich uchodźców i jako Żydzi aresztowani. Krystyna Binental zdołała się Niemcom wymknąć. Jej rodziców natomiast skierowano do obozu Drancy, skąd wysyłano Żydów z Francji i zachodniej Europy do obozów zagłady, głównie do Auschwitz-Birkenau. Z dokumentacji otrzymanej przez MFC z Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau wynika, że Leopold Binental został przywieziony do KL Auschwitz 30 marca 1944 r. w 70. transporcie z Drancy. Oznaczony numerem 176137 w październiku trafił do obozowego Instytutu Higieny SS. Z tego miejsca w zasadzie nie wracało się już do świata żywych. Innych informacji brak. Brak też danych o Janinie Binental. Być może zmarła jeszcze przed dotarciem do obozu zagłady³⁰.

Los Leopolda Binentalusa dopełnił się dramatycznie. Ale w jego biografii pozostała otwarta karta, której wciąż nie można zapisać do końca. To losy jego zbiorów, tak cennych dla polskiej i europejskiej kultury.

Gdy Krystyna Łłowiecka-Hoffman składała swoją relację w Muzeum Fryderyka Chopina, dopytywano ją – co oczywiście – czy wie, co mogło stać się z kolekcją chopinowskich pamiątek. Była pewna, że Binentalowie pozostawili kolekcję w kraju. *Jest rzeczą absolutnie wykluczoną, by w tych warunkach zaryzykowali wywiezienie czegokolwiek ponadto, co uwzględniało skromne zezwolenie władz niemieckich (a nie zezwolił nawet na zabranie futer)*. Wiedziała też, że przed wyjazdem swoje zbiory Binental zdeponował w Muzeum Narodowym w Warszawie. *Profesor niejednokrotnie mówił rodzicom, że cieszy się, że najważniejsze swoje zbiory udało mu się ulokować w Muzeum Narodowym, gdzie może przetrwać wojnę (...)*. Często w moim domu rodzinnym zastanawialiśmy się, czy to co prof. Binental uważał za najważniejsze w swoich zbiorach doczekało bezpiecznie końca wojny w Muzeum Narodowym.

Prof. Hanna Wróblewska-Strauss skłonna była przypuszczać, że Binental za najważniejszą część swoich zbiorów uważał kolekcję chopinowską i to ją właśnie zdeponował w MNW. Poszukiwanie takiego depozytu nie przyniosło rezultatu i Muzeum Narodowe stwierdziło, że nie posiada w swoich zbiorach chopinianów z kolekcji Binentalusa. Informacja dr Łłowieckiej-Hoffman o muzealnym depozycie Leopolda Binentalusa okazała się jednak prawdziwa.

Krystyna Binental przebywająca po wojnie w Paryżu odnalazła w dokumentach rodziców, które ocalały z Warszawy, kwit depozytowy z września 1939 r. wystawiony przez Muzeum Narodowe w Warszawie. 2 grudnia 1947 r. zwróciła się listownie do dyrekcji MNW z prośbą o informację *jakie zbiory mego ojca Ś.P. Leopolda Binentalusa odnalazły się w Muzeum Narodowym w Warszawie*. W liście opisała losy swej rodziny po wyjeździe z Polski: *Ś.P. Rodzice moi przyjechali do Francji w maju 40-go roku. Potem razem ze mną przebyli w schronisku Polskiego Czerwonego Krzyża cztery lata. W roku 194(?) byliśmy wygnani w góry do innego*



9. Wystawa „Wschód w Polsce” zorganizowana przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszości, Warszawa 1926

9. "East in Poland" exhibition organised by the Society for the Preservation of Historical Monuments of the Past, Warsaw 1926

*maleńkiego schroniska, a w marcu 1944go r. aresztowani przez gestapo. Ja dzięki poświęceniu mojej matki ocalałam, a Rodzice moi zostali deportowani do Polski i zamordowani w Oświęcimiu*³¹.

Po 3 miesiącach Krystyna Bidental mieszkająca w Paryżu, przy 26, rue Rousselet otrzymała od dyrekcji MNW zawiadomienie, że *do tej pory odnalazły się [...] przedmioty z zakresu Sztuki Starożytnej. [...] O ile chodzi o obiekty z zakresu sztuki zdobniczej to sprawdzić będziemy mogli dopiero po rozpakowaniu reszty skrzyń, co nastąpi w przeciągu kilku tygodni.* W dalszej części listu prof. Stanisław Lorentz tłumaczył okoliczności opóźnień w pracy nad zbiorami i stratami wojennymi muzeum. Korespondencja urywa się na tym liście³².

Na podstawie innych dokumentów zachowanych w Archiwum MNW można przynajmniej częściowo zrekonstruować przebieg działań Bidentala tuż po wybuchu wojny mających zabezpieczyć jego zbiory.

15 września 1939 r. Bidentalowie zdecydowali się złożyć w depozycie Muzeum Narodowego w Warszawie kolekcję dzieł sztuki przechowywaną w mieszkaniu przy ul. Hożej 15³³. 8 marca 1940 r. dyrektor muzeum dr Stanisław Lorentz poprosił listownie prof. Bidentala o *osobiste porozumienie się* w sprawie depozytów. Zapewne było to związane z sytuacją w jakiej znalazło się muzeum, które na rozkaz Niemców spełniało funkcję wielkiej składnicy dzieł sztuki. Najwyraźniej doszło do tego spotkania i tydzień później wpłynęło do

muzeum pisemne oświadczenie, w którym Janina i Leopold Bidentalowie potwierdzili treść ustnej umowy, o *darowaniu złożonego uprzednio 15 września 1939, depozytu na własność Muzeum Narodowego*. W liście Bidentala czytamy: *Zgodnie z umową ustną między nami a panem Dyrektorem, z połowy września roku ubiegłego – przeprowadzoną w chwili składania przez nas skrzyń ze zbiorami do Muzeum Narodowego pragniemy w piśmie niniejszym potwierdzić treść tej umowy, to znaczy stwierdzić wyraźnie, że zawartość skrzyń tutaj wspomnianych oddajemy na własność Muzeum Narodowego w Warszawie. Prosimy więc Pana Dyrektora o przejęcie tej zawartości w całości, względnie – gdyby Pan Dyrektor uznał za stosowne – dokonanie wyboru przedmiotów według swego uznania i wcielenie ich do zbioru Muzeum Narodowego w Warszawie*³⁴. Treść tej umowy stała się wiele lat po wojnie (1989–1991) podstawą prawną potwierdzającą nabycie prawa własności MNW do depozytu Bidentalów³⁵.

Rzeczywiście zabytki z kolekcji Bidentala były poszukiwane długo, ponieważ zostały razem z innymi zbiorami wywiezione przez Niemców do Krakowa. Po zakończeniu wojny i akcji rewindykacyjnej w latach 1945–1948 udało się zweryfikować spisy archiwalne przygotowywane przez ówczesną dyrekcję MWN na polecenie władz niemieckich. Najwcześniej odnaleziono *Grecję* (1946), znacznie później pozostałą część zbioru (pocz. lat 50. XX wieku). Z kilkudziesięciu zabytków większość wróciła do Warszawy. Część z nich uległa zniszczeniu



Reprod. 17

22,2 × 29,8

*Chopin w wieku młodzieńczym**malował Miroszewski*

Ze zb. Marji Ciechomskiej

10. Ambroży Miroszewski, *Portret młodego Fryderyka Chopina*, 1829, olej na płótnie, do 1939 r. w posiadaniu Marji Ciechomskiej, zaginiony – za: L. Binental, *Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i Pamiątki*, Nakład Drukarni Wł. Łazarskiego, Warszawa 1930

10. Ambroży Miroszewski, *Portrait of young Fryderyk Chopin*, 1829, oil on canvas, before 1939, in the possession of Maria Ciechomska, lost – after L. Binental, *Chopin. On the 120th anniversary of his birth. Documents and Mementoes*, Published by the Władysław Łazarski Publishing House, Warsaw 1930

(Fot. 1, 9 – Archiwum NAC; 2 – zb. prywatne; 6, 8 – P. Ligier; 7 – S. Mieleżkiewicz)

lub uszkodzeniu. Obecnie znajdują się w kilku kolekcjach Muzeum Narodowego w Warszawie.

Krystyna Binental najwyraźniej zaakceptowała wyjaśnienia przekazane jej przez prof. Lorentza i nie podejmowała żadnych dalszych kroków w sprawie kolekcji dzieł sztuki zgromadzonej przez jej rodziców. W 1948 r. poznała w Paryżu rzeźbiarza Marię Albina Bonieckiego, wyszła za niego za mąż i 13 marca 1957 r. oboje wsiedli w Cherbourgu na pokład brytyjskiego liniowca *Queen Elizabeth*, by opuścić Europę na zawsze i osiąść w USA³⁶. Zamieszkali w Denver, a po 1964 r. przenieśli się do Tulsy w Oklahomie. Z powodzeniem zajmowali się rzeźbą, malarstwem i grafiką. Oboje zmarli w 1995 roku.

Jeżeli uznać losy zbioru dzieł sztuki Leopolda Binental za wyjaśnione, to zagadką pozostaje, co stało się z jego kolekcją pamiątek chopinowskich. Zapewne starał się zadbać o jej zabezpieczenie równie starannie i przemyślenie, jak uczynił to ze zbiorem sztuki. Być może ukrył gdzieś lub zdeponował nie tylko własną kolekcję, ale również część przechowywanych w jego mieszkaniu pamiątek należących do Laury Ciechomskiej.

W kręgach muzykologów krążyły na ten temat rozmaite domniemania i pogłoski. Wiele lat po wojnie jedną z nich zaprezentował Jerzy Waldorff – *Powierzywszy swoje chopiniana współzałożycielowi w 1933 roku Instytutu Chopinowskiego znanemu wydawcy Mieczysławowi Idzikowskiemu, Binental w roku 1940 jakoś szczęśliwie wyjechał z żoną do Francji, gdzie jednak Niemcy dopadli ich, przywieźli z powrotem do Polski, ale nie do Warszawy, tylko do Oświęcimia, i państwo Binentalowie jako niearyjczycy zostali zamordowani*³⁷. W 1972 r., gdy książka Waldorffa pojawiła się w księgarniach, Mieczysław Idzikowski, ceniony chopinolog, znawca ikonografii Chopina miał 74 lata i był już mocno schorowany. Dwa lata później zmarł. Ani

za życia, ani po jego śmierci nie pojawiła się jakakolwiek przesłanka, która mogłaby potwierdzać prawdziwość relacji Waldorffa.

Możliwe są też inne hipotezy. W dramatycznych miesiącach przełomu lat 1939/1940 Binental mógł spieniężyć całość lub część kolekcji, by zapewnić sobie środki do życia w okupowanej Warszawie oraz sfinansować przygotowania do wyjazdu i podróż do Szwajcarii. Mógł użyć tej kolekcji jako łańcuchki w kontaktach z gestapo lub urzędnikami niemieckich władz okupacyjnych. Może zaryzykował i ukrył w podręcznym wyjazdowym bagażu swoim i żony kilkanaście kart papieru zapisanego drobnym ręką pismem? A jeśli udało się je przemyścić do Szwajcarii to może ich sprzedaż pozwoliła małżeństwu Binentalów i ich córce przetrwać 4 lata w okupowanej Francji? Wbrew wszystkiemu, najmniej prawdopodobna wydaje się hipoteza, że kolekcja uległa bezpowrotnemu zniszczeniu. Co jakiś czas na rynku antykwarycznym pojawiają się bowiem chopiniana, których proveniencja zdaje się wiązać z kolekcją Binental³⁸.

Los binentalowskich chopinianów pozostaje historyczną tajemnicą, która wciąż przyciągać będzie uwagę muzykologów i historyków. Szczęśliwsze okazały się dzieje kolekcji sztuki ocalonej w czasie wojny. Pomimo zniszczeń i częściowej destrukcji zbioru Binental zachowana większość prezentuje wysokie walory artystyczne i historyczne istotne dla polskiego i światowego muzealnictwa. Być może dlatego nazwisko Leopolda Binental – wybitnego muzykologa, wytrawnego kolekcjonera i zakochanego w muzyce Fryderyka Chopina skrzypka, którego zagarnęło piekło Holocaustu – długo jeszcze będzie pamiętane.

Autorzy dziękują pani Marcie Maćkowskiej z Działu Genealogii Żydowskiego Instytutu Historycznego za wyszukane przez nią materiały biograficzne dotyczące rodziny Binentalów.

Streszczenie: Leopold Jan Binental (1886–1944), muzykolog i publicysta, był w okresie międzywojennym niestrudzonego propagatorem twórczości Fryderyka Chopina i badaczem jego biografii. Wiele pisał i publikował w periodykach fachowych oraz w prasie popularnej krajowej i zagranicznej, głównie francuskiej i niemieckiej. Nieprzerwanie do 1939 r. był krytykiem muzycznym „Kuriera Warszawskiego”. Zyskał opinię kompetentnego i cenionego chopinologa, a jego europejską pozycję ugruntowała monografia *Chopin* wydana w Warszawie (1930 i 1937) i w Paryżu (1934) oraz album *Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i Pamiętki* (Warszawa 1930 i Lipsk 1932) prezentujący chopinowskie pamiętki, druki, rysunki, rękopisy nutowe i listy. Był inicjatorem oraz współorganizatorem głośnych wystaw chopinowskich w Muzeum Narodowym w Warszawie (1932) i Bibliotece Polskiej w Paryżu (1932 i 1937). W zarządzie utworzonego w 1934 r. Instytutu Fryderyka Chopina piastował stanowisko sekretarza wykonawczego. L. Binental zgromadził prywatną kolekcję autografów i pamiątek po Chopinie, którą

w środowisku muzykologów uznaje się za niezwykle cenną. Był również kolekcjonerem dzieł sztuki. Jego zbiór obejmował ceramikę starożytną, bliskowschodnią i nowożytną europejską, rzeźbę średniowieczną oraz tkaniny, złotnictwo i judaica. Po wybuchu wojny, jesienią 1939 r. Binental podjął kroki w celu zabezpieczenia swoich zbiorów. Trzy skrzynie z ceramiką i dziełami sztuki zdeponował w Muzeum Narodowym w Warszawie. Nie wiadomo natomiast jak postąpił z kolekcją chopinianów. Na początku 1940 r. Binentalowi wraz żoną udało się opuścić Polskę i przedostać do Francji, gdzie mieszkała jego córka. W 1944 r. aresztowany przez gestapo i wysłany do Auschwitz już stamtąd nie wrócił. Po wojnie, na prośbę jego córki Krystyny, w zbiorach Muzeum Narodowego odnaleziono część zdeponowanych dzieł sztuki. Za jej aprobatą znajdują się one obecnie w polskich zbiorach publicznych. Natomiast losy kolekcji chopinowskiej pozostają nieznane. Co pewien czas na światowym rynku antykwarycznym pojawiają się jednak sygnały świadczące, że kolekcja nie uległa zniszczeniu choć pozostaje zaginiona.

Słowa kluczowe: Leopold Binental, Fryderyk Chopin, Instytut Fryderyka Chopina, majolika, rękopisy Chopina.

Przypisy

- ¹ „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 2003, nr 1/164/, s. 63; M. Nałęcz, *Nieznan list Chopina darem dla Biblioteki Narodowej*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 2003, nr 2/165/, s. 18-19.
- ² E.K. Świątlicka, *Ceramika Rafaela. Majolika istoriato ze zbiorów polskich*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2010, s. 270.
- ³ „Gazeta Kielecka” 18.06.1899, nr 48, s. 3; P.P. Obolewski, *Dwory ziemiańskie na terenie parafii Białotarsk w latach 1918-1939*, s. 364; K. Guttmeyer, *Krajobraz warszawski czyli o dawnej gorzelni drożdżowej w Henrykowie*, „Magazyn Urbanistyczno-Architektoniczny” 09.2001, nr 120, s. 9, <https://architektura.um.warszawa.pl/content/krajobraz-warszawski-nr-120>; „Czas” 16.12.1923, s. 4.
- ⁴ PKA założony na przełomie 1916/1917 był instytucją artystyczno-kulturalną o tendencjach modernistycznych. Głównym celem działalności PKA było organizowanie wystaw malarstwa współczesnego. W jednej z nich uczestniczyła żona Binental, Janina [styczeń 1917, Hotel Polonia w Warszawie], por. H. Kubaszewska, *Polski Klub Artystyczny*, s. 542-544, w: A. Wojciechowski, *Polskie Życie Artystyczne w latach 1915-1939*, tom 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.
- ⁵ S. Łoza, *Czy wiesz kto to jest?*, Warszawa 1938, s. 47-48.
- ⁶ *Festival de Musique Polonaise le 11 juin 1925 au Théâtre National de l'Opera/Festiwal Muzyki Polskiej w Wielkiej Operze Paryskiej 11 czerwca 1925 r.* (zeszyt zawierający ważniejsze sprawozdania codziennych pism paryskich, s. 6, 18, 20, <http://sdl.org.pl/dlibra/docmetadata?id=161097&from=publication>
- ⁷ W skład rady TOSPO weszli także m.in.: T. Boy-Żeleński, G. Fitelberg, K. Frycz, J. Iwaszkiewicz, E. Młynarski, L. Różycki, L. Sziller, W. Skoczylas, A. Szyfman, K. Szymanowski, E. Wittig. Por. A. Wojciechowski, *Polskie Życie Artystyczne...*, s. 160.
- ⁸ Wystawy sztuki polskiej za granicą Binental realizował we współpracy z Henrykiem Opieńskim (1870-1942) – kompozytorem i muzykologiem. „Gazeta Olsztyńska” 18.06.1927, nr 138, s. 2; „Gazeta Wągrowiecka” 19.07. 1927, rok VII, nr 84; „Orkiestra. Miesięcznik poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce” 06.1932, nr 6 (21), rok III.
- ⁹ L. Binental, *Chopin*, Drukarnia W. Łazarskiego, Warszawa 1930; L. Binental, *Chopin*, Les Editions Rider, Paris 1934; L. Binental, *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka*, Wydawnictwo Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1937.
- ¹⁰ S. Łobaczewska *Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i Pamiątki*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1930, nr 12, s. 3; Sz. Berlit, *Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i Pamiątki*, „Muzyka” 1931, nr 1, s. 42-43; L. Bronarski, *Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i Pamiątki*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930/1931, nr 12/13, s. 403-405.
- ¹¹ L.J. Binental, *Katalog I Wystawy dokumentów i pamiątek chopinowskich zorganizowanej przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne i Muzeum Narodowe w Warszawie: marzec - kwiecień 1932*, Warszawa 1932.
- ¹² Archiwum MNW, Teka „Wystawy”, nr 476, s. 66.
- ¹³ L. Binental, Cz. Chowaniec, B. Monkiewicz, J. Sienkiewicz, *Frédéric Chopin. Exposition de tableaux, gravures, manuscrits, souvenirs (1810-1849)*, Paris, Bibliothèque Polonaise, 22-30 juin 1932.
- ¹⁴ L.J. Binental, *Chopin. Dokumente und Erinnerungen aus seiner Heimatstadt*, Leipzig 1932.
- ¹⁵ H. Łaskarzewska, *Z Lyonu do Krakowa Historia kolekcji chopinianów Eduarda Ganche'a*, s. 7, http://nimos.pl/upload/wydawnictwa/cenne_bezcenne_utracone/2011_3/chopin.pdf
- ¹⁶ *Ibidem* s. 8. Por. *Rękopisy i pamiątki chopinowskie zakupione przez rząd polski*, „Chopin” 1937, nr 1, s. 55; L. Binental, Cz. Chowaniec, „Frédéric Chopin George Sand et leurs amis”. *Exposition à la Bibliothèque Polonaise*, Paris, juillet-octobre 1937, Paris 1937.
- ¹⁷ L. Binental, *Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i Pamiątki*, Warszawa 1930, rep. nr 10, 26, 35, 36, 67, 68, 74, 75, 79,80, 99, 108 opatrzone informacją: *Ze zb. Leopolda Binental*.
- ¹⁸ H. Opieński, *Frederic Chopin. Lettres*, Paris 1933, poz. 136.
- ¹⁹ Tę dwuzródłowość może tłumaczyć fakt posiadania talerza fajansowego pochodzącego z kolekcji Mattiasa Bersohna. Bersohn zmarł w 1908 r. kiedy Leopold miał zaledwie 22 lata zatem jest prawdopodobne, że talerz należał do jego ojca.
- ²⁰ *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA) był międzynarodowym projektem zainicjowanym w 1919 r. przez Eduarda Pottiera, w którym wzięli udział także polscy uczeni, którym powierzono opracowanie kolekcji ceramiki starożytnej w Polsce. Por. E. Bulanda, K. Bulas, *Corpus Vasorum Antiquorum, Pologne 3, Collections diverses (Varsovie, Wilanów, Poznań, Wilno etc.)*, E. Bulanda (red.), Varsovie-Cracovie 1936, pl. 1-3, Pologne 108-110.
- ²¹ Majoliką określa się wyroby fajansowe, wykonywane z uszlachetnionych gatunków glinę o barwie ciemnego ugru, pokrywane białym szkliwem cynowym i zdobione paletą pięciu barw (kobaltem, zielenią, żółcią, fioletem i ochrą). Od porcelany odróżnia ją zarówno inny skład masy, jak i technologia. Majolikę wykonywano we włoskich wytwórniach od XV do XXI wieku.
- ²² *Albarell* – typ wysmukłego, cylindrycznego słoja przewężonego pośrodku służącego do przechowywania maści. *Albarell* były produkowane na masową skalę we włoskich wytwórniach majoliki. Ich dekoracja odzwierciedlała tendencje artystyczne danego ośrodka wyrobu ceramiki.
- ²³ *Crespina* – talerz na niskiej stopie, z falistym, karbowanym kotnikiem inspirowanym puklowanymi naczyniami złotniczymi. W produkcji *crespina* wyspecjalizowała się Faenza – główny ośrodek wyrobu majoliki w XVI wieku.
- ²⁴ Kubatschi (Kubachi) – odmiana ceramiki perskiej, której nazwa pochodzi od miasta Kubachi w dawnym Dagestanie (ob. Rosja). Cytat za: „Wschód w Polsce” (Wystawa w Towarzystwie Opieki nad Zabytkami), „Tygodnik Ilustrowany” 25 września 1926, nr 39, s. 644.
- ²⁵ W 1966 r. w Monachium pojawiły się na aukcji 4 listy Chopina należące do Ludwiki Ciechomskiej. W obawie przed ich ponownym zniknięciem zakupił je bez dociekania proveniencji Artur Rubinstein i przekazał do zbiorów polskiego Towarzystwa Chopinowskiego. Z kolei portret Izabeli, siostry Chopina namalowany przez Ambrożego Mieroszewskiego i znajdujący się do września 1939 r. w mieszkaniu Ludwiki Ciechomskiej pojawił się w 1976 r. jako dekoracja w filmowym serialu *Co tydzień wesele* produkcji NRD. Z powodów politycznych władze PRL nie podjęły wówczas próby ustalenia losów obrazu i odzyskania go. Po upadku komunizmu i NRD nie udało się trafić na żaden ślad tego obrazu. Por. W. Kalicki, *Siostra Fryderyka*, „Magazyn Gazety” 28 października 1999, s. 20-21.
- ²⁶ „Express Wieczorny” 14 kwietnia 1966, s. 1-2.
- ²⁷ Informacje o relacji K. Howieckiej-Hoffmanowej zawdzięczamy prof. Hannie Wróblewskiej-Strauss. Przytaczane w artykule fragmenty tej relacji cytowane są za listem H. Wróblewskiej-Strauss do K. Dubińskiego z 1 lipca 2002 r., archiwum KD. Oryginału relacji, który znajdował się w zbiorach MFC nie udało się odnaleźć.

- ²⁸ Z. Drzewiecki, *Wspomnienia muzyka*, PWM, Kraków 1971, s. 92.
- ²⁹ M. Nossowska, *Z dziejów pomocy polskim żołnierzom i uchodźcom przebywającym we Francji w czasie II wojny światowej*, „Śląskie Studia Historyczne” 2010, nr 16, s. 132-135.
- ³⁰ Więzień Leopold Binental nr 176137 w okresie od 12 kwietnia do 11 czerwca 1944 r. notowany jest w aktach szpitala KL Auschwitz III – Buna, a pod datami 15-25 października 1944 r. – w aktach SS-Higiene Institut – KL Auschwitz III Fuerstengrube, por. <http://www.auschwitz.org/muzeum/informacja-o-wiezniach/>
- ³¹ Archiwum MNW 320/39, TeKa „Dary B”, s. 42-43.
- ³² Archiwum MNW 320/39, TeKa „Dary B”, s. 48.
- ³³ W zbiorach MNW zachował się kwit depozytowy nr 758 i odpis potwierdzający przyjęcie przez dr. Stanisława Lorentza, dyrektora MNW, trzech skrzyń z napisem „Depozyt Leopolda i Janiny Binental” podpisany przez Kierownika Kancelarii MN – mgr. Jerzego Halickiego, Archiwum MNW 320/39, TeKa „Dary B”, s. 46.
- ³⁴ Archiwum MNW 320/39, TeKa „Dary B”, s. 44.
- ³⁵ Archiwum MNW 320/39, TeKa „Dary B”, s. 47.
- ³⁶ *Passenger list*, Queen Elizabeth, no. 166290, poz. 1-2, kopia w archiwum KD.
- ³⁷ J. Waldorff, *Ciach go smykiem*, PWM, Warszawa 1972, s. 278.
- ³⁸ W 2002 r. zakupiony został w USA do zbiorów Biblioteki Narodowej, uważany za zaginiony, list Chopina do Wojciecha Grzymaty z 8 października 1839 r., który H. Opieński sytuował w kolekcji L. Binental. Jego binentalowska proveniencja nie potwierdziła się. Ostatecznie przyjęto, że list w okresie międzywojennym przechowywany był w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, prawdopodobnie jako czasowy depozyt, który nie wszedł do zbiorów. Nie udało się ustalić, kiedy i w jakich okolicznościach wywieziony został z Polski. Nie są też znane jego powojenne losy. „Chopin in the World” 2002/16, s. 24; Korespondencja dr Marioli Nałęcz (Zakład Zbiorów Muzycznych BN) z Krzysztofem Dubińskim, maj-czerwiec 2002 r., archiwum KD; „Ruch muzyczny” 23 czerwca 2002, nr 13, s. 3.

Krzysztof Dubiński

Dziennikarz, pisarz, studiował nauki polityczne i dziennikarstwo na UW; (2001–2004) prowadził poszukiwania rękopisów Fryderyka Chopina oraz listów królewskich i organizował ich zakup do polskich zbiorów publicznych; autor kilkunastu książek i opracowań o najnowszej historii Polski, (2015) wydał *Wojnę Witkacego czyli kumboł w galifetach*; członek redakcji półrocznika „Witkacy!”; email: kdubiński@onet.pl

Ewa Katarzyna Świetlicka

Historyk sztuki, absolwentka IHS UW, stypendystka Fundacji Lanckorońskich z Brzezia w Londynie i MKiDN; kustosz w Zbiorach Sztuki Zdobniczej Muzeum Narodowego w Warszawie; autorka licznych artykułów na temat ceramiki nowożytnej; (2010) kurator wystawy „Ceramika Rafaela ze zbiorów polskich / Raphael’s ware from Polish Collections” w MNW; email: kswietlicka@mnw.art.pl

Word count: 6 675; **Tables:** -; **Figures:** 10; **References:** 38

Received: 04.2017; **Reviewed:** -; **Accepted:** 05.2017; **Published:** 06.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.1024

Copyright ©: 2017 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: Dubiński K., Świetlicka E.; LEOPOLD BINENTAL I LOSY JEGO KOLEKCJI. *Muz.*, 2017(58): 109-122

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issuelid=9587>

Muz., 2017(58): 125-131
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2017
data recenzji – 05.2017
data akceptacji – 05.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0010.2668

NOWE OBLICZE MUZEUM MIEJSKIEGO W ŻORACH. HISTORIA I KOLEKCJA

THE NEW ASPECT OF THE MUNICIPAL MUSEUM IN ŻORY. HISTORY AND COLLECTION

Lucjan Buchalik

Muzeum Miejskie w Żorach

Abstract: Two attempts were made to found the Museum in Żory, each time when the anniversary of the town's founding was being celebrated. The Municipal Cultural Centre then organised exhibitions devoted to the town's history. Since the interest in celebrations dropped off once they were finished, the museum was never founded. In 1999 the concept was changed, and African culture started to predominate. The interest in such an exhibition was huge, and thus the Municipal Museum was founded in December 2000. It has two branches, one devoted to the history and culture of the region, and one devoted to non-European cultures. At the beginning, museum professionals were aware of the fact that the museum's existence depended on social acceptance. It was decided to focus on animation activities, which effectively attracted a lot of visitors. At the same time, both the regional and West African collections were created. Since the museum was founded quite recently, the majority of

the collection is made up of objects from the 2nd half of the 20th century and the beginning of the 21st century. Having its own premises was a serious problem for the museum. After many years of struggle, an agreement was concluded with the Katowice Special Economic Zone (KSSE) to add a wing to the historical Haering villa from 1908 which it owned. In autumn 2014 the construction work finished and the museum gained its own premises. The museum presents two permanent exhibitions: "Our identity" and "The Polish way of learning about the world". The former presents the history and culture of the region and town, from their beginnings until today. The latter is devoted to research carried out by Polish scientists in various parts of the globe. The museum acquires objects mainly through its own field work, as well as from collections gathered by Polish scientists during their research. Purchasing historical and expensive objects at antique shops and markets is rare.

Keywords: region, Africa, ethnography, collection, exhibit, museum premises.

Muzeum w Żorach próbowano powołać dwukrotnie, po raz pierwszy w latach 70., a następnie 90. XX w., za każdym razem przy okazji obchodzonych jubileuszy założenia miasta. Organizowane z tych okazji wystawy dotyczące historii i kultury miasta cieszyły się zainteresowaniem publiczności w czasie trwania uroczystości, później zaciekawienie nimi malało. Powodowało to, że

prace nad utworzeniem muzeum w Żorach przeciągały się. Przeciwnicy argumentowali, że takie same zbiory regionalne są w okolicznych muzeach. W konsekwencji nie doszło do utworzenia muzeum jako osobnej instytucji kultury. Wspomniane wystawy organizowane były przez lokalną placówkę kultury przy udziale Towarzystwa Miłośników Miasta Żory.

Zmiana koncepcji

Skoro próby stworzenia muzeum na bazie działań regionalnych nie powiodły się, postanowiono zmienić koncepcję. Pomysł na muzeum zaczerpnięto z działań, nieżyjącego już wtedy, dr. Bogdana Szczygła, który w Olkuszu zorganizował muzeum afrykanistyczne cieszące się dużym zainteresowaniem publiczności. Skierowanie uwagi widza w stronę Afryki nie było nowym przedsięwzięciem, już w 1991 r. w Miejskim Ośrodku Kultury (MOK) miała miejsce pierwsza w Żorach wystawa o tematyce afrykańskiej. Prezentowano obiekty pozyskane w ramach „Expedition Sahara-Sahel’ 89–90” zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Szczecinie, badania prowadzono wówczas głównie wśród Sombów z Beninu. Kierując w owym czasie Miejskim Ośrodkiem Kultury, piszący te słowa w 1998 r. zaproponował Zarządowi Miasta, aby tytułem próby zorganizować wystawę o tematyce afrykańskiej. Podstawą teje ekspozycji miały być prywatne zbiory autora pozyskane w czasie wypraw badawczych organizowanych w latach 90. XX w. do Afryki Zachodniej. Uznano, że jeśli problematyka ta będzie atrakcyjna i przyciągnie widza, Zarząd Miasta wyrazi zgodę na organizację w Żorach muzeum.

Prywatną kolekcję przekazano w depozyt do MOK-u oraz dokupiono 20 obiektów pochodzących od Sombów. Dzięki pozyskanym w ten sposób eksponatom w czerwcu 1999 r., według scenariusza Jacka Łopotta, otwarto w jednej sali (ok. 60 m²) MOK-u wystawę „Życie codzienne, kultura i sztuka ludów Afryki”. Można było na niej zobaczyć fragment zagrody obronnej ludu Somba, broń, przedmioty codziennego użytku, maski, ozdoby, itp. ludów Afryki Zachodniej. Szczególne zainteresowanie zwiedzających budziła sztuka afrykańska. Wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem publiczności, do końca roku zwiedziło ją ponad 7000 osób. Duża liczba zwiedzających pozwoliła na podjęcie decyzji o wyodrębnieniu z MOK-u muzeum jako osobnej instytucji kultury, co nastąpiło w grudniu 2000 roku.

Istotną kwestią było określenie specyfiki muzeum, a co za tym idzie charakteru gromadzonej kolekcji. Biorąc pod uwagę zainteresowanie publiczności egzotyką oraz możliwości finansowe organizatora postanowiono, że będzie to muzeum o charakterze etnograficznym, specjalizującym się w kulturach

Afryki. Nie zapomniano jednak o historii i kulturze regionu wszak przekazywanie nowym pokoleniom pamięci o mieście i regionie jest może mniej atrakcyjne, ale bardzo istotne z punktu widzenia własnej kultury i edukacji o niej. W ten sposób powołano do życia muzeum mające dwa działy podstawowe: Historii i Kultury Regionu, którego nadrzędnym celem jest kultywowanie lokalnych tradycji oraz Kultur Pozaeuropejskich nadający charakter i specyfikę żorskiemu muzeum, wyróżniający go spośród innych placówek w regionie.

Początki są zawsze trudne

Rozpoczynając w 2001 r. działalność zdawano sobie sprawę, że istnienie muzeum zależy od akceptacji społecznej. Jeśli mieszkańcy będą zadowoleni z jego działalności, będzie miało ono szansę na rozwój, jeśli nie, to zostanie zmarginalizowane i będzie traktowane jak część MOK-u. Aby zaistnieć w świadomości społecznej w pierwszych latach istnienia zdecydowano o nadrzędności muzealnych działań animacyjnych. Ta funkcja muzeum pojawiła się stosunkowo niedawno. Wpasowuje ona muzeum w *życie kulturalne i społeczne miasta i regionu. Animacja jest jak silnik w instytucji muzealnej i może przybierać różne formy: ekspozycji czasowych, zwiedzania z przewodnikiem, konferencji, koncertów (...)* Muzeum to uprzywilejowane miejsce animacji kulturalnej, dzięki swojemu prestiżowi, swoim źródłom instytucjonalnym, swojej atrakcyjności¹.

Działania animacyjne rzeczywiście przyciągnęły sporą rzeszę zwiedzających. System działań projektowych został wyróżniony w XXIV edycji konkursu „Sybilla” za 2003 r., a Muzeum Miejskie otrzymało tytuł Samorządowego Lidera Samorządności. Odbyło się to jednak kosztem opracowywania i gromadzenia kolekcji. Skromna obsada personalna (dwóch pracowników merytorycznych), nie mogła jednocześnie prowadzić zajęć z dziećmi i zajmować się działalnością naukową.

Celem pierwszych wyjazdów badawczych do Afryki było kontynuowanie badań etnograficznych rozpoczętych jeszcze przed powstaniem muzeum oraz gromadzenie zbiorów, które były uzupełnieniem istniejącej, ciągle modyfikowanej wystawy. W owym czasie temat ekspozycji narzucał kierunek tworzenia kolekcji.



1. Muzeum Miejskie w siedzibie Miejskiego Ośrodka Kultury

1. The Municipal Museum in the premises of the Municipal Cultural Centre



2. Wystawa „Śląskie stroje ludowe” (2007) w salach MOK

2. Exhibition "Silesian regional costumes" (2007) in the Municipal Cultural Centre



3. Wystawa „W afrykańskich wioskach” na strychu w MOK

3. Exhibition "In African villages" in the attic of the Municipal Cultural Centre



4. Badania prowadzone w Gwinei w okolicy Labé na „szlaku Ossendowskiego”

4. Research carried out in Guinea near Labé on the "Ossendowski route"

W pierwszych latach działalności, aby pozyskiwać eksponaty pracownicy wyjeżdżali do Afryki na własny koszt, a zakup obiektów i ich transport w znaczącej części pokrywali sponsorzy. Wyodrębnienie muzeum z MOK-u i umiejscowienie jego pierwszej siedziby w ośrodku kultury było poważnym problemem organizacyjno-wizerunkowym. Toczyła się swoista walka o tożsamość, której podstawowym celem było uświadomienie mieszkańcom różnicy między ośrodkiem kultury a muzeum. Widzowie chętnie korzystali z oferty kulturalnej muzeum, jednak na pytanie gdzie byli, odpowiadali, że w MOK-u. W tej sytuacji pierwszoplanowym zdaniem stało się pozyskanie oddzielnej siedziby, aby widz miał świadomość bycia w muzeum i korzystania z oferty proponowanej przez tę właśnie placówkę.

Kluczowymi sprawami w walce o własną tożsamość okazały się więc – charakter kolekcji i prowadzonych wokół niej działań (animacyjnych, naukowych) oraz posiadanie niezależnej siedziby.

Polityka kolekcji

Jak słusznie zauważa Janusz Barański *pytanie o politykę kolekcji ... jest zarazem pytaniem o misję muzeum etnograficznego*². Po kilku latach funkcjonowania i nabyciu doświadczeń w gromadzeniu obiektów, tak afrykańskich jak i regionalnych, w Muzeum Miejskim w Żorach postawiono pytanie, w którą stronę programowo zmierza. Obserwując sytuację na aukcjach, giełdach kolekcjonerów, w antykwariatach utwierdzono się w przekonaniu, że muzeum nie posiada środków na kupowanie rzeczy „starych” o wielkiej historycznej wartości. O wiele tańsze jest pozyskiwanie w terenie przedmiotów świeższej daty – takich, które albo jeszcze są w użyciu albo już są z niego wycofywane i zastępowane nowszymi i nowocześniejszymi.

Obiekty z przełomu XIX i XX w. są w kolekcji żorskiego muzeum rzadkością, dominują przedmioty powstałe w 2. poł. XX w. i w pierwszych dekadach wieku XXI. Położono akcent na

opisywanie współczesnej kultury, jednocześnie poddając rejestracji proces zachodzących przemian. Jak pisze wspomniany już Janusz Barański *przesunięcie zainteresowania muzeum etnograficznego w kierunku praktyk współczesnej codzienności i niecodzienności, grupowo, czasowo i przestrzennie zmiennych, w otoczeniu własnym muzealnika, jest równie ważne, jak pielęgnacja i wzbogacanie kolekcji i wiedzy na temat zjawisk kulturowo odległych*³. Przykładem porcji „starych” do „nowych” obiektów może być kolekcja ajnuska⁴. Aktualnie muzeum posiada 35 obiektów, w tym tylko 9 XIX-wiecznych, zakupionych w antykwariatach. Pozostałe zostały kupione od rzemieślników lub są darem osób prywatnych. Niektóre z nich to rekonstrukcje (elementy stroju), inne są współcześnie wykorzystywanymi przedmiotami (tace, naczynia).

Jan Świątek w referacie wygłoszonym w czasie I Kongresu Muzealników Polskich w Łodzi w 2015 r. zauważył, że zbiory są generatorem istoty muzeum, a muzealium sakralizuje wystawę. Zachodzi więc pytanie, jak tworzyć kolekcję, aby muzealia były „najwyższej jakości”, aby uwiarygodniały tworzone wystawy. *Kolekcjonowanie zakłada tworzenie świadomie uporządkowanego zbioru, który najpełniej unaocznia określonej rzeczywistość. Dobór obiektu do kolekcji zakłada jego rozpoznanie, które wymaga odpowiedniej wiedzy, bowiem ona poręcza właściwą w tym względzie decyzję*⁵. Oznacza to związek nauki z muzealnictwem⁶, budowanie kolekcji na bazie własnych badań, w przypadku Muzeum Miejskiego szczególnie terenowych. W ten sposób w żorskim muzeum tworzona jest kolekcja afrykańska. Obiekty pozyskiwane są głównie w czasie prowadzonych w Afryce Zachodniej badań etnograficznych, czasem organizowanych wspólnie z innymi muzeami lub uczelniami.

Siedziba

Początkowo – jak już wspomniano – siedziba muzeum mieściła się na piętrze i strychu MOK-u, magazyn zaś w różnych

zewewnętrznych pomieszczeniach. Podczas działań zmierzających do znalezienia własnej siedziby rozważano różne możliwości – dobudowę skrzydła do istniejącego budynku MOK-u, remont któregoś ze starych budynków, budowę nowego gmachu – w każdym z tych przypadków na przyszłość stały zbyt skromne finanse miasta.

Wiosną 2010 r. Katowicka Specjalna Strefa Ekonomiczna (KSSE) będąca właścicielem zabytkowej willi Haeringa (z 1908 r.) zaproponowała wynajem części posiadanych powierzchni. Propozycja była bardzo interesująca, jednak oferowana powierzchnia zbyt mała na potrzeby muzeum. W wyniku prowadzonych rozmów postanowiono dobudować do zabytkowej części willi sale wystawiennicze, magazynowe i edukacyjne o łącznej powierzchni 817,21 m². Projekt przygotowała katowicka pracownia AIR Jurkowski-Architekti. W tym momencie powrócono do kwestii finansowych. Zawarto porozumienie z KSSE, na mocy którego miała ona sfinansować dobudowę skrzydła do istniejącej zabytkowej willi, a organizator w ciągu 10 lat zobowiązał się je wykupować. Rozwiązanie takie musiało zostać zaakceptowane przez Radę Miasta. Zadaniem muzealników było przekonanie radnych o potrzebie rozwoju muzeum. Właśnie to wyjątkowe formalno-finansowe rozwiązanie w postaci inwestycji interesu publiczno-prywatnego zostało wyróżnione we wspomnianym wyżej konkursie „Sybilla”.

W lutym 2012 r. na sesji Rady Miasta podjęto decyzję o budowie siedziby muzeum, a w kwietniu podpisano stosowną umowę. Wiosną 2014 r. zakończono prace budowlane i można było rozpocząć realizację wystaw stałych. Prace nad ich scenariuszami rozpoczęte zostały wcześniej. W sierpniu 2013 r. wyłoniono w trybie konkursu pracownię Agnieszki Sowa-Szenk z Wrocławia, której powierzono projekt aranżacji wystawy stałej.

Oprócz dobudowanej powierzchni do dyspozycji muzeum pozostaje jeszcze 202,82 m² na parterze z przeznaczeniem na wystawę stałą i biuro pracowników edukacji, 134,21 m² w piwnicy willi na wystawy czasowe i archiwum merytoryczne (w tym badań prowadzonych w Afryce) oraz 123,79 m² na biura na 2. piętrze wynajmowane od KSSE.

Wystawy

Istotą muzeum jest udostępnianie zbiorów publiczności. Francuscy autorzy podręcznika do muzeologii mówią o *rodzaju kontraktu, który łączy muzeum i społeczeństwo: ekspozycjonować, nieważne jak, nieważne za jaką cenę, ale ekspozycjonować, pokazywać publiczności*⁷. Wystawy powinny być budowane na bazie autentycznych przedmiotów, to właśnie one sakralizują ekspozycję, pobudzają wrażliwość zwiedzającego i potwierdzają narrację.

W Muzeum Miejskim w Żorach próbowano na bazie własnych eksponatów zbudować wystawę regionalną w całej posiadanej przestrzeni wystawienniczej⁸. Brak „spektakularnych” muzealiów nie pozwolił na jej organizację w takim zakresie. W tej sytuacji wystawę regionalną ograniczono do części zabytkowej siedziby, a w części dobudowanej zorganizowano ekspozycję nawiązującą do kultur pozaeuropejskich.

Muzeum prezentuje 2 wystawy stałe: „Polskie Poznawanie Świata” otwartą w styczniu 2016 r. oraz „Nasza Tożsamość”, którą muzeum zamierza udostępnić zwiedzającym jesienią 2017 roku. Kolejność taka została podyktowana sposobem finansowania wystaw.

Ekspozycja „Nasza Tożsamość” mówi o historii, kulturze regionu i miasta od czasów jego powstania aż po dzień dzisiejszy. Pokazana zostanie tradycyjna kuchnia śląska, odtworzono wnętrze jednego z pomieszczeń willi



5. Nowa siedziba muzeum – zabytkowa willa Haeringa ze współczesną dobudówką, przy wejściu posąg Wacława Sieroszewskiego

5. The new premises of the museum – the historical Haering villa with a contemporary extension, with the statue of Wacław Sieroszewski by the entrance



6. Wystawa stała „Nasza Tożsamość”, kuchnia śląska

6. Permanent exhibition "Our identity", Silesian kitchen



7. Odstonięcie posągu Stefanii Zweig

7. Unveiling the statue of Stefania Zweig



8. Wystawa stała „Polskie Poznawanie Świata”, Afryka

8. Permanent exhibition "The Polish way of learning about the world", Africa

oraz wewnątrz osiedlowego M-4 z lat 70.-80. XX w., kiedy to tworzyło się obecne oblicze miasta. Wystawa nie ogranicza się tylko do prezentowania tego, co uważa się za dawne i tradycyjne, ale przedstawia postępujący proces przemian. Pokazuje rzeczywistość polską, niemiecką i śląską, bo ludzie o takich tożsamościach zamieszkują nasz region.

Opuszczając wystawę poświęconą regionowi widz wychodzi z zabytkowej willi – aby udać się do dobudowanej części, gdzie mieści się wystawa pozaeuropejska – przeszklonym łącznikiem przechodzi obok grupy posągów. Upamiętniają one postać niemieckiej pisarki Stefanii Zweig, a zostały wykonane przez afrykańskich artystów z Ouagadougou. Jej

osoba łączy więc w sposób bezpośredni i metaforyczny obie ekspozycje⁹, tak w sferze merytorycznej, jak i przestrzennej.

Wystawa „Polskie Poznawanie Świata”, nawiązując do pozaeuropejskich zbiorów muzeum, przenosi widza w egzotyczne obszary. Opowiada o polskich naukowcach prowadzących badania w różnych częściach świata. Wystawa ta nie ma ambicji odkrywczych, większość przedstawionych postaci znana jest z literatury. Celem autorów scenariusza było ich bezpośrednie zaistnienie w salach muzealnych. Prezentowane postaci dobrano w ten sposób, aby ich pracę można było zilustrować zbiorami etnograficznymi, bądź pokrewnymi – archeologicznymi. W rzeczywistej przestrzeni



9. Wystawa stała „Polskie Poznawanie Świata”, Ameryka

9. Permanent exhibition "The Polish way of learning about the world", America



10. Magazyn ekspozycyjny, część regionalna, meble i stroje

10. Exhibition storage, regional section, furniture and costumes

(Fot. 1 – L. Buchalik; 2 – J. Struczyk; 3, 5, 7 – A. Flaga; 4 – NN, Archiwum Muzeum Miejskiego w Żorach; 6, 8-10 – P. Flaga)

(ograniczonej do 200 m²) zaprezentowano tylko kilkunastu badaczy i związane z nimi kultury. Zastosowane rozwiązanie multimedialne umożliwiło stworzenie otwartej bazy polskich podróżników i naukowców, która będzie systematycznie aktualizowana i rozbudowywana o nowe sylwetki.

Narracja obu wystaw biegnie w dwóch przestrzeniach – tej realnej rzeczywistej, do której wchodzi widz i multimedialnej (dostępnej także za pomocą internetu), do której może wejść używając sprzętu rozmieszczonego na ekspozycjach bądź w domu. Obie wystawy stałe są gotowe na przyjęcie widza, ale „otwarte merytorycznie”. W przyszłości zostaną wzbogacone o sylwetki żorzan, którzy swoimi dokonaniem piszą współczesną historię miasta oraz o postaci kolejnych polskich odkrywców i badaczy. Intencją muzeum jest stworzenie – we współpracy z ośrodkami naukowymi – bazy danych o polskich badaniach kultur pozaeuropejskich. Aktualizacja dotyczyć będzie głównie badań prowadzonych obecnie lub w nieodległej przyszłości tym bardziej, że wiedza o minionych badaczach jest dość dobrze udokumentowana.

Podstawowym odbiorcą oferty muzeum są dzieci i młodzież szkolna. Dlatego też wystawa została tak pomyślana, aby każda prezentowana postać była punktem wyjścia do tematów realizowanych w szkołach, np. B. Piłsudski może być omawiany w kontekście zamachu na cara, działalności niepodległościowej. Oświatowy aspekt wystawy podkreślają dodatkowo ścieżki edukacyjne, które są zróżnicowane pod względem treści merytorycznych dla każdej docelowej grupy zwiedzających.

Uzupełnieniem wystaw stałych jest usytuowany piętro niżej magazyn ekspozycyjny. Pokazywanie magazynów jest

nową tendencją w wystawiennictwie muzealnym. W przestrzeni magazynowej nie ma narracji charakterystycznej dla wystawy, zaprezentowane zaś zostało bogactwo kolekcji muzealnej. Konstrukcja „ekspozycji” magazynu wystawienniczego zakłada prezentację obiektów w myśl zasady: pozyskiwanie, konserwacja, opracowanie, udostępnianie. Odbiorca widzi nie tylko bogactwo magazynu, ale także sposób przechowywania różnych muzealiów ze względu na ich gabaryty, surowiec, z jakiego zostały wykonane, ale także pracę etnografa w terenie, a później muzealnika. W centralnym miejscu magazynu znajduje się stół – miejsce pracy konserwatora. Magazyn podzielono na dwie części odpowiadające dwóm podstawowym działom muzeum. W części regionalnej dominują obiekty etnograficzne dotyczące wyposażenia wnętrza domu, a także kolekcja malarstwa twórców związanych z Żorami. W części pozaeuropejskiej ceramika, jako nawiązanie do dawnej idei budowy Muzeum Yatenga – Spotkania Kultur¹⁰.

Wydaje się, że ostateczną weryfikacją wszystkich działań Muzeum Miejskiego w Żorach w zakresie polityki zarządzania zbiorami – budowy kolekcji, jej opracowania, przechowywania, zabezpieczania i udostępniania – oraz organizacji siedziby będzie proces rejestrowania. Starania o uzyskanie statusu muzeum rejestrowanego będą potwierdzeniem słuszności wszystkich podejmowanych decyzji oraz akceptacją ich pozytywnych skutków.

Streszczenie: Muzeum w Żorach próbowano powołać dwukrotnie, za każdym razem przy okazji obchodzonych jubileuszy założenia miasta. W Miejskim Ośrodku Kultury

organizowano wtedy wystawy poświęcone historii miasta. Po zakończonych uroczystościach zainteresowanie tematem malało, w konsekwencji nie powołano muzeum. W 1999 r.

nastąpiła zmiana koncepcji, tematem dominującym stały się kultury Afryki. Zainteresowanie wystawą o tej tematyce było duże w skutek czego w grudniu 2000 r. powołano do życia Muzeum Miejskie. Posiada ono dwa działy: Historii i Kultury Regionu oraz Kultur Pozaeuropejskich. Rozpoczynając działalność muzealnicy zdawali sobie sprawę, że istnienie muzeum zależne jest od akceptacji społecznej. Postawiono na działania animacyjne, które rzeczywiście przyciągnęły sporą rzeszę zwiedzających. Jednocześnie gromadzono zbiory, tak z regionu jak i z Afryki Zachodniej. Ze względu na to, że muzeum powstało stosunkowo niedawno, większość kolekcji stanowią obiekty z 2. poł. XX oraz pocz. XXI wieku. Poważnym problemem było posiadanie własnej siedziby. Po wielu latach

starń zawarto porozumienie z Katowicką Specjalną Strefą Ekonomiczną (KSSE) o dobudowie skrzydła do będącej jej własnością zabytkowej willi Haeringa z 1908. Wiosną 2014 r. zakończono prace budowlane, muzeum uzyskało swoją siedzibę. Muzeum prezentuje dwie wystawy stałe: „Nasza Tożsamość” i „Polskie Poznawanie Świata”. Ta pierwsza mówi o historii, kulturze regionu i miasta, od czasów jego powstania aż po dzień dzisiejszy. Druga prezentuje badania polskich naukowców w różnych częściach świata. Muzeum pozyskuje eksponaty głównie w trakcie prowadzonych własnych prac terenowych oraz ze zbiorów zgromadzonych przez polskich naukowców podczas ich badań. Rzadkością są zakupy historycznych, drogich obiektów w antykwariatach bądź na giełdach.

Słowa kluczowe: region, Afryka, etnografia, kolekcja, eksponat, siedziba muzeum.

Przypisy

- ¹ A. Gob, N. Drouguet, *La muséologie. Histoire développements, enjeux actuels*, Amand Colin, Paris, 2006, s. 61.
- ² J. Barański, *Polityka kolekcji muzeum etnograficznego w erze postludowej*, „Etnografia Nowa” 2013, nr 5, s. 55.
- ³ *Ibidem*, s. 60.
- ⁴ Ajnowie – autochtoniczna ludność Hokkaido.
- ⁵ J. Świąch, *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, „Etnografia Nowa” 2009, nr 1, s. 45.
- ⁶ W okresie międzywojennym zwracała na to uwagę Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa.
- ⁷ A. Gob, N. Drouguet, *La muséologie. Histoire...*, s. 61.
- ⁸ W myśl ówczesnych koncepcji wystawa Działu Kultur Pozaeuropejskich miała znajdować się w innym miejscu.
- ⁹ Rodzina Stefania Zweig wywodzi się z Żor, zaś sławę jej nazwisku przyniosła powieść rodem z Afryki, łączy ona w ten sposób obie ekspozycje. W czasach hitlerowskich prześladowań Żydów jej ojciec uciekł do Kenii, dokąd sprowadził rodzinę, która dzięki temu przeżyła. Stefania Zweig opisała to w autobiograficznej powieści *Nigdzie w Afryce*, często wspominając w niej o Żorach. Powieść była ekranizowana i została nagrodzona Oscarem w kategorii filmu nieanglojęzycznego.
- ¹⁰ Zanim rozpoczęto rozmowy z KSSE w sprawie siedziby, próbowano wybudować muzeum nawiązujące do tradycyjnych technik afrykańskich. Budynek wykonany miał być w technice *low-tech* czyli z użyciem surowców naturalnych (niewypalanej gliny, drewna, itp.).

dr Lucjan Buchalik

Etnolog, (2008) doktorat na WH UAM w Poznaniu; dyrektor Muzeum Miejskiego w Żorach – stworzył w nim od podstaw stałą ekspozycję zbiorów afrykańskich; do Afryki wyjechał po raz pierwszy jako student (1985), od tego czasu prowadzi badania etnologiczne w Afryce Zachodniej, głównie Mali i Burkina Faso; autor książek *Kolorowy Sahel*, *Niewolnicy kobiet czyli pokrewieństwo żartów Dogonów i Kurumba*, *Dogon ya gali*. *Dawny świat Dogonów* oraz kilkudziesięciu artykułów w literaturze fachowej; e-mail: lucjanbuchalik@muzeum.zory.pl

Word count: 3 123; **Tables:** -; **Figures:** 10; **References:** 10

Received: 05.2017; **Reviewed:** 05.2017; **Accepted:** 05.2017; **Published:** 08.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.2668

Copyright ©: 2017 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: Buchalik L.; NOWE OBLCZE MUZEUM MIEJSKIEGO W ŻORACH. HISTORIA I KOLEKCJA. Muz., 2017(58): 214-220

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

DAWNY ZAKŁAD PRZEMYSŁOWY JAKO MUZEUM – OD IDEI DO REALIZACJI. WYBRANE ZAGADNIENIA Z OCHRONY DZIEDZICTWA PRZEMYSŁOWEGO W POLSCE

AN OLD INDUSTRIAL PLANT AS A MUSEUM
– FROM CONCEPT TO IMPLEMENTATION.
SELECTED ISSUES CONCERNING THE PROTECTION
OF POLAND'S INDUSTRIAL HERITAGE

Agata Augustyn

Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, Uniwersytet Wrocławski

Abstract: The article discusses the problem of protecting industrial plants by preserving them in the form of museums established directly in historical production facilities dating from the era of industrialisation. The author presents the trends and plans of selected museums as well as the ways in which they were built; she also deals with the problem of defining the institution of an industrial open-air museum and its specificity. The creation, aims, organisational structure and financing of the Museum of the Old Polish Basin in Sielpia

Wielka, the Historical Metallurgical Plant in Maleniec, the Museum of Oil and Gas Industry in Bóbrka and the "Guido" Mine in Zabrze are discussed in their historical contexts as well as on the basis of archival materials and source publications. The common features and tendencies from the Communist period are concluded by describing the communities involved in the protection of industrial cultural values, the idea behind the way the institution is organised, and the sources of financing.

Keywords: industrial open-air museum, technical monument, industrial heritage, organisation, protection, financing sources.

Obowiązujące w polskim prawodawstwie aktualne formy ochrony dziedzictwa przemysłowego przyjmują postać formalnej opieki prawnej, przejawiającej się m.in. wpisem obiektu do rejestru zabytków, uznaniem za pomnik kultury oraz działaniami praktycznymi. Ochrona przestrzeni postindustrialnych realizuje się poprzez adaptację dawnych terenów przemysłowych np. do celów kulturowych, turystycznych lub komercyjnych. Formą ochrony obiektu może być utrzymanie jego funkcji pierwotnej, w tym produkcyjnej czy użytkowej. Dziedzictwo industrialne można również chronić poprzez ustanowienie w dawnym zakładzie produkcyjnym branżowego muzeum techniki, co jest – szczególnie dla turystów – bardzo popularną i atrakcyjną formą.

Dziś obserwujemy stały wzrost zainteresowania pozostałościami dziedzictwa przemysłowego. Problematyka jego ochrony coraz wyraźniej zauważalna jest w przestrzeni społecznej zarówno pod postacią publikacji, naukowych konferencji, dokonujących się rewitalizacji, jak i medialnych dyskusji. Działania oraz głosy o potrzebie ochrony dziedzictwa techniki pojawiały się na ziemiach polskich w końcu XIX w., w okresie międzywojennym oraz w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Problematykę szerzej podjęto w erze transformacji ustrojowej i gospodarczej schyłku XX wieku. Ochroną i popularyzacją pozostałości po dawnym przemyśle zajmują się dziś m.in. samorządowe instytucje kultury czy fundacje¹.

Instytucje o charakterze muzealnym programowo podejmujące ochronę dziedzictwa techniki powstawały w Polsce – jak wspomniano wyżej – również w okresie PRL i swoją działalnością nakreśliły obraz pewnych tradycji postępowania i jednocześnie, w ujęciu kulturowym, interpretowania owego dziedzictwa. Celem artykułu jest przedstawienie historycznych działań związanych z powstaniem i funkcjonowaniem wybranych muzeów, które objęły ochroną dawne zakłady przemysłowe wraz z wyposażeniem charakterystycznym dla danej branży przemysłu. Analiza zagadnienia umożliwia przedstawienie idei i celów powstawania poszczególnych instytucji, koncepcji ich funkcjonowania i drogi do ich organizacji. Zakres chronologiczny artykułu obejmuje okres od lat 30. do początku lat 90. XX w. i nie uwzględnia działań podejmowanych w kierunku ochrony dziedzictwa przemysłowego w czasie przemian gospodarczych końca XX w. do dziś. Artykuł powstał głównie na bazie materiałów archiwalnych, które obrazują charakterystyczne dla danego okresu historycznego prawidłowości postępowania zaangażowanych środowisk oraz cele i argumentacje inicjatorów ochrony.

Muzeum na wolnym powietrzu czy skansen przemysłowy? Problematyka definicji

Podjmując problem badawczy dotyczący procesu tworzenia muzeum z dawnego zakładu przemysłowego, który sam w sobie staje się ekspozycją i materialnym dokumentem rozwoju dziedzictwa cywilizacyjnego oraz charakteryzując jego specyfikę, można napotkać na trudność natury terminologicznej. Warto podkreślić fakt, że termin „skansen” w odniesieniu do przedstawionych w artykule instytucji pojawia się w wykorzystanym materiale źródłowym i w literaturze. W badanym okresie sama organizacja muzeów technicznych

czy przemysłowych pozostawała w gestii środowiska techników, które nie podejmowało dyskusji nad nazewnictwem oraz czytelnym i precyzyjnym definiowaniem tego typu instytucji.

Jak właściwie nazwać instytucję o charakterze muzealnym stworzoną celem ochrony materialnego dziedzictwa przemysłowego, osadzoną w dawnym zakładzie przemysłowym, będącym jednocześnie głównym przedmiotem ochrony i naturalnym, autentycznym miejscem ekspozycji również dla translokowanych eksponatów?

W muzealnictwie i muzeologii termin „skansen” – choć często stosowany roboczo (muzeum skansenowskie, typu skansenowskiego) – odnosi się do działań i badań w dziedzinie ochrony zabytków budownictwa drewnianego i kultury ludowej, związanych z muzeum o charakterze etnograficznym. Podobnie sformułowanie „muzeum na wolnym powietrzu” (nazwa stosowana w praktyce na gruncie europejskim, ang. open-air museum) uznawane za synonim terminu „skansen”, zawiera określenie terenu i typu muzeum, gdzie znajdują się obiekty architektury ludowej okresu przedprzemysłowego, chaty wiejskie i przynależne im budynki gospodarskie², zaś obiekty techniki wiejskiej – np. olejarnie, kuźnie, warsztaty, wiatraki, młyny czy tartaki – są uzupełnieniem kompozycji przestrzeni życia codziennego wsi. Postępowanie z dawnymi obiektami przemysłowymi ery industrialnej: fabryką, hutą, kopalnią lub historyczną linią kolejową zdaje się nie mieścić w przyjętej definicji skansenu, dotąd nie podjęto się też opracowania stanowiska wobec muzeów przemysłowych na wolnym powietrzu zarówno na gruncie europejskim jak i polskim³.

Wielkogabarytowe obiekty przemysłowe bardzo trudno jest przenieść na wybrany teren, na którym gromadzi się świadectwa kultury materialnej, więc podjęta ochrona przebiega zwykle *in situ*. Można jedynie przenieść do danego obiektu poprzemysłowego wyposażenie innych likwidowanych fabryk, wzbogacając tematycznie prezentowane zbiory, tworzące zamkniętą, specyficzną dla danej gałęzi przemysłowej grupę obiektów – świadectw historii, których odpowiednia aranżacja pozwoli odtworzyć i przedstawić naturalne warunki pracy danego zakładu.

Nie istnieje formalna definicja skansenu przemysłowego, a dawne obiekty przemysłowe w wyniku adaptacji na cele muzealne stają się zazwyczaj muzeami branżowymi lub historii techniki. Termin „muzeum na wolnym powietrzu”, wskazujący wprawdzie na ekspozycję plenerową, nie pasuje do muzeum założonego w kopalni czy na terenie pojedynczych obiektów fabrycznych lub np. zabytków kolejnictwa, gromadzonych często właśnie w instytucjach muzealnych nazwanych wprost „skansenem”.

Warto podkreślić, że idea skansenu – muzeum na wolnym powietrzu i priorytety działalności takiej instytucji, zarówno w odniesieniu do obiektów budownictwa ludowego jak i poprzemysłowych, pozostają takie same a ochronę zabytków techniki przemysłowej można prowadzić metodami podobnymi do tych, jakimi posługują się skanseny etnograficzne⁴. J. Pazdur pisał: *Muzeum pod gołym niebem zwane w Polsce powszechnie skansenem może być wykorzystane jako celowa metoda gromadzenia, konserwacji i ekspozycji zabytków industrializacji nowożytnej*⁵. W obliczu zagrożenia dotychczasowych form produkcji, zamykania czy likwidacji zakładu przemysłowego, rodzi się konieczność zachowania

historycznych świadectw kultury materialnej ery industrializacji w formie jak najpełniej i autentycznie oddającej specyfikę miejsca produkcji. Samo określenie „muzeum” zdaje się upraszczać prezentowane wartości, sugeruje wtórną prezentację zbiorów na ekspozycji. Słowo skansen sygnalizuje zaś wierne oddanie specyfiki miejsca, szczególnie w wymiarze przestrzennym i wyposażenia wnętrza.

W przypadku obiektów przemysłowych elementy takie jak: ekspozycja (wewnętrzna, plenerowa) zabytkowych artefaktów, historia zakładu i zasadność jego powstania, a także samo miejsce z autentyczną zabudową prezentują złożoność i jednocześnie indywidualność dziedzictwa, którego nie można przenieść do gablot. Dziedzictwo przemysłowe broni się swoją istotą – formą, materiałem, konstrukcją, zapachem, a wreszcie pospolitym „brudem”, które razem świadczą o osobliwości dawnej fabryki i w pełni dokumentują jej historię. Współcześnie dowolne muzeum przemysłu czy techniki, nawet jeśli mieści się w obiekcie poprzemysłowym, ale w pełni zaaranżuje wnętrze na wystawę wtórną, nie przedstawi w sposób wierny procesów i technologii stosowanych w produkcji. Da jedynie pogląd na te zagadnienia przy wykorzystaniu prezentacji wtórnych (np. modeli) pojedynczych eksponatów lub – współcześnie coraz częściej – przy zastosowaniu narzędzi multimedialnych, zastępujących rzeczywisty ich obraz. W celu zaprezentowania wartości zabytkowych dawnych obiektów przemysłowych i ich wyposażenia (pierwotnego, ale także wtórnego, przeniesionego dla zachowania z innych zakładów i fabryk danej branży) pozostaje forma ochrony pod postacią muzeum techniki typu skansenowskiego – placówki „na wolnym powietrzu” pokazującej minione czasy działalności, układy przestrzenne i technologie produkcji. Dlatego słusznym wydaje się charakteryzowanie wybranych muzeów postindustrialnych, osadzonych w zabytkowych autentycznych przestrzeniach, w kategorii skansenu lub szerzej – ekomuzeum⁶.

W odniesieniu do zabytków techniki i architektury górniczej G. Grabowska wskazała, że *szczególny charakter ochrony spełniają skanseny tj. oryginalne obiekty górnicze usytuowane w naturalnym środowisku przemysłowym, bardzo popularne w krajach zachodnich*⁷. Autorka wydzieliła 4 grupy takich muzeów-skansenów: muzea tworzone w historycznych wyrobiskach górniczych, muzea wykorzystujące historyczne powierzchniowe urządzenia, muzea, które prezentują pojedyncze nieruchomości zabytki terenowe i ekomuzea – pamiątkowe obszary z pozostałościami górniczej działalności⁸.

Kreowanie instytucji muzeum w dawnym zakładzie przemysłowym faktycznie było możliwe dopiero po wycofaniu z niego danych procesów technologicznych czy wreszcie po zamknięciu fabryk i pozostawieniu obiektów produkcyjnych bez ich dotychczasowej funkcji. Od początku lat 60. XX w. w Europie Zachodniej wiele nowych muzeów techniki rozpoczęło konserwację procesów produkcyjnych *in situ*. Wraz z maszynami i narzędziami zachowywano przedmioty nawiązujące do codziennej pracy, celowo tworząc tym samym swoistego „ducha miejsca”, wyczuwalnego tym bardziej wtedy, kiedy muzeum powstawało bezpośrednio po zamknięciu fabryki czy innego zakładu przemysłowego, w których autentyczność i oryginalny kontekst były wciąż intensywnie namacalne⁹. Kilka muzeów o tematyce przemysłowej założonych w autentycznej industrialnej przestrzeni powstało w końcu lat 70. XX w. w rejonie Westfalii i Zagłębiu Ruhry.

W tej interpretacji dawna fabryka jako obiekt gromadzący i eksponujący muzealia techniki, stała się nośnikiem pamięci.

Poniżej, na bazie dostępnego materiału archiwalnego i przykładach: Muzeum Zagłębia Staropolskiego w Sielpi Wielkiej, Skansenu Przemysłu Naftowego w Bóbrce, Skansenu Górniczego „Guido” w Zabrze i Zakładu Hutniczego w Maleńcu zostanie zaprezentowana, w zamkniętym już okresie historycznym, polska droga zakładania muzeów w miejscach dawnej produkcji.

Idea i cel powstania muzeum

Na ziemiach polskich już w 2. poł. XIX w. powstały muzea poświęcone tematyce technicznej: w 1868 r. Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie, w 1874 r. Muzeum Przemysłowe we Lwowie, zaś w 1875 r. Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie.

W działalności muzeów techniki końca XIX w. i okresu międzywojennego gromadzenie zabytkowych urządzeń ze względu na ich wartość historyczną i posiadanie oryginalnych rozwiązań konstrukcyjnych sprowadzało się na drugi plan. Muzea prezentowały narodowe osiągnięcia z zakresu techniki, stanowiły swoiste pałace maszyn manifestujących drogę do postępu¹⁰. Polskie muzea techniczne były instytucjami gromadzącymi wyroby przemysłu artystycznego, rzemiosła, a także narzędzia i maszyny mające zastosowanie w przemyśle, rolnictwie. Służyły kształtowaniu tożsamości narodowej, prowadziły głównie działalność oświatową, pedagogiczną, przybierały formę instytucji kulturalnych i naukowo-badawczych. Znajdowały się w nich pracownie, biblioteki, prowadzono kursy i publiczne wykłady.

W gronie twórców i pracowników warszawskiego Muzeum Przemysłu i Techniki powstałego w 1933 r. pojawiło się przekonanie o konieczności zachowania także materialnych, nieruchomych świadectw dawnej techniki, w tym obiektów o charakterze przemysłowym. Uzasadniano, że pozostawienie zabytkowych maszyn w dotychczasowym miejscu pracy jest zbędnym ich rozpraszaniem i może prowadzić do zniszczenia wielu unikatowych obiektów. Już wówczas dochodziło do aktów rozbiórki nieczynnych zakładów celem odzyskania budulca czy sprzedaży wyposażenia na złom¹¹. Równocześnie z tymi działaniami pojawiły się głosy upominające się o zabezpieczenie i inwentaryzację terenowych obiektów poprzemysłowych, podnoszące konieczność dokumentacji materialnych świadectw twórczej myśli technicznej minionych pokoleń w historycznych miejscach produkcji przemysłowej.

W Starachowicach z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (PTK) 23.03.1934 r. odbył się zjazd organizacyjny Sekcji Ochrony Zabytków Sztuki Inżynierskiej¹² w Zagłębiu Staropolskim (dalej Sekcja). Program jej działalności zakładał zbieranie i uporządkowanie materiałów historycznych oraz konserwowanie zabytków techniki, przenoszenie zabytków ruchomych do dawnej walcowni i pudlingarni w Sielpi a także stworzenie tam zbioru dokumentów i zipsków historycznych, w tym tablic pamiątkowych i fotografii związanych z historią hutnictwa. Sekcja zajęła się organizowaniem w wybranym obiekcie oddziału terenowego warszawskiego Muzeum Przemysłu i Techniki. Na wyposażeniu dawnego zakładu znajdowały się wówczas m.in. piece zgrzewające, szczątki pieców pudlarskich, walcownia

średnia, mała i pudlarska oraz wodne urządzenia napędowe o oryginalnej konstrukcji¹³. Do tego zbioru zamierzano dołączyć inne zabytkowe maszyny i urządzenia hutnicze z terenu Zagłębia, a docelowo miały być prezentowane w ruchu¹⁴. Ówczesnie taka koncepcja „ożywienia” autentycznych maszyn w miejscu ich pracy w pierwotnym zakładzie przemysłowym, który stał się instytucją o charakterze muzealnym, znacząco wykraczała poza ramy muzeum – „pałacu” nauki i techniki. Działania terenowe z zakresu ochrony pozostałości polskiego przemysłu stopniowo rozszerzano, podjęto się m.in. zabezpieczenia młotów wodnych (Niekłań, Janowiec, Wąsocz), przygotowane zostały akcje w celu ochrony ruin pieców hutniczych w Samsonowie, Mostkach, Kołońcu i Krasnej. Akcja ochrony obiektów terenowych objęła także teren Polskiego Zagłębia Węglowego, gdzie w 1935 r. powołano Sekcję Ochrony Zabytków Polskiego Zagłębia Węglowego z siedzibą w Katowicach, zajmującą się dokumentowaniem historii i zabezpieczaniem zabytków górnictwa i hutnictwa oraz współpracującą z tym zakresie z Akademią Górniczą w Krakowie¹⁵. W gronie członków tej sekcji, przy współudziale władz lokalnych narodziła się także inicjatywa powstania muzeum górniczego w formie kopalni pokazowej w Tarnowskich Górach, obejmującej podziemia kopalni rudy srebra i ołowiu¹⁶. Władze miasta powołały specjalny zespół oraz otrzymały nadanie górnicze na powstanie tej instytucji, przewidzianej jako wyjątkowa atrakcja turystyczna. Od 1938 r. istniała Sekcja Ochrony Zabytków Polskiej Sztuki Inżynierskiej Małopolski Wschodniej z siedzibą we Lwowie. Ambicją muzeum warszawskiego było m.in. rozszerzenie akcji zabezpieczania obiektów techniki i przemysłu na teren całego kraju i podjęcie prac badawczych dotyczących rozwoju zakładów przemysłowych.

Przedwojenna idea ochrony dziedzictwa przemysłowego w historycznym miejscu powstania danego zakładu zawierała się głównie w działaniach związanych z inwentaryzacją obiektów i gromadzeniem pamiątek w terenowym muzeum – w przypadku Sielpi Wielkiej było to muzeum dla całego Zagłębia Staropolskiego. Warszawskie Muzeum Przemysłu i Techniki działało głównie na rzecz popularyzacji nauki i techniki, informowało o stanie i rozwoju gospodarki, specyfice poszczególnych branż, dorobku światowych i polskich

uczonych, inżynierów i praktyków. Sekcje terenowe przecierały szlak do programu kompleksowej ochrony dziedzictwa. W zakresie prac konserwacyjnych, a także ewentualnej translokacji zabytków z innych terenów działacze zamierzali współdziałać z urzędem konserwatorskim¹⁷. Celem tych działań było, z jednej strony zachowanie pamiątek polskiego przemysłu, ukazanie dorobku myśli i osiągnięć technicznych minionych pokoleń, ale też ocalenie przed zniszczeniem i tworzenie ciekawej oferty w celu pokazania siły i ważności przemysłu dla społeczeństwa i odradzającego się niepodległego państwa polskiego.

Idea i cele – okres PRL

W latach powojennych istotne, zwłaszcza pod względem ideologicznym, okazało się prezentowanie historii polskiego postępu technicznego, wybiórczo łączone z ochroną zabytkowych obiektów techniki. Kierowniczą rolę nad procesem kształtowania się idei muzealnictwa technicznego w Polsce objęło Muzeum Techniki Naczelnej Organizacji Technicznej (NOT) w Warszawie, powołane formalnie w 1957 roku¹⁸. Skuteczną formą manifestacji polskich osiągnięć technicznych była organizacja specjalistycznych działów techniki w muzeach, tworzenie branżowych muzeów przykładowych i izb tradycji. Z drugiej strony, równoległe z propagowaniem znaczenia przemysłu i techniki dla rozwoju państwa socjalistycznego, postępowały również – choć w wąskim gronie pasjonatów – działania w kierunku dokumentacji i zachowania dziedzictwa techniki i przemysłu. Analizując źródła i literaturę należy wskazać następujące wspólne cele i zagadnienia poruszane przy tworzeniu poszczególnych omawianych muzeów – skansenów przemysłowych.

Otwarcu w 1962 r. Muzeum Zagłębia Staropolskiego w Sielpi Wielkiej jako oddziału Muzeum Techniki NOT w Warszawie przyświecał cel dokumentacji dziejów produkcyjnych na terenie Zagłębia, ze specjalnym zwróceniem uwagi na procesy technologiczne oraz stosowane w nich maszyny i narzędzia. W działaniach skupiono się na zabezpieczeniu i rekonstrukcji obiektu. Zamierzano wyeksponować jego historyczny układ przestrzenny, a nawet wskazano na możliwość zaprojektowania instalacji umożliwiającej iluminację,



1. Muzeum Zagłębia Staropolskiego w Sielpi Wielkiej, ekspozycja

1. The Museum of the Old Polish Basin in Sielpia Wielka, exhibition



2. Muzeum Zagłębia Staropolskiego w Sielpi Wielkiej, ekspozycja

2. The Museum of the Old Polish Basin in Sielpia Wielka, exhibition



3. Zabytkowy Zespół Walcowni i Gwoździarni w Maleńcu, układ napędowy hali walcowni

3. The Historical Complex of Rolling Mills and Naileries in Maleniec, drive system in the rolling mill's hall



4. Zabytkowy Zespół Walcowni i Gwoździarni w Maleńcu, hala gwoździarni (szpadlarni)

4. The Historical Complex of Rolling Mills and Naileries in Maleniec, nailery hall (shovel-making plant)

zwłaszcza głównej hali fabrycznej¹⁹. W latach 1956 i 1967 zespół walcowni i pudlingarni wraz z osiedlem przemysłowym w Sielpi Wielkiej został wpisany do rejestru zabytków.

Warto podkreślić, że w latach 60. XX w. Muzeum Techniki NOT w Warszawie realizowało program polegający na utworzeniu sieci placówek muzealnych zlokalizowanych w zabytkowych zakładach przemysłowych w Zagłębiu Staropolskim – w Nowej Słupi, Starej Kuźnicy, Sielpi Wielkiej, Chlewiskach, Bobrzy, Maleńcu, Samsonowie i Starachowicach – z zamiarem utworzenia oryginalnej ekspozycji dotyczącej rozwoju polskiego górnictwa i hutnictwa²⁰. Liczne zespoły fabryczne i zakłady wpisywano wówczas do rejestru zabytków. *Takiej formy skansenu [sic!] nie ma żadna cudzoziemska praktyka muzealno-konserwatorska. Sukces ten (...) należy do czołowych w skali polskiej prac konserwatorskich i do pionierskich w skali europejskiej*²¹. Zabytkowe obiekty wykorzystane zostały także do budowania charakterystycznego dla okresu socjalizmu kultu techniki i prowadzenia wśród młodzieży akcji wychowawczych.

Zakład w Maleńcu jeszcze w latach 60. zachował zabytkowe wyposażenie i ciąg technologiczny z 1837 r., jednak ta historyczna wartość została zagrożona planowaną modernizacją produkcji²². J. Pazdur wskazał, że zachowanie produkcyjnego zabytku techniki w stanie używalnym byłoby możliwe, jeśli zakładem administrowałoby muzeum, które we właściwy sposób podjęłoby się ochrony zabytkowej substancji. Jednak muzeum nie było instytucją zdolną do zarządzania i prowadzenia zakładu produkcyjnego. Miał on zostać objęty opieką Muzeum Techniki w Warszawie, wskazywano również, że *niezbędne (...) jest wykonanie nie tylko inwentaryzacji, ale opracowanie i odtworzenie funkcji starożakładu. Będzie to miało duże znaczenie dla dydaktyki oraz dla demonstracji urządzeń, pokazywanych zwiedzającym turystom*²³. Ponownie pojawił się więc cel zachowania oryginalnego zakładu i wznowienie jego pracy, również do celów dydaktycznych. Unieruchomiono go w 1967 r. i został wpisany do rejestru zabytków.

Za stworzeniem skansenu górniczego w Zabrze jeszcze w latach 50. przemawiał argument, że *nawet najstaranniej*

*dobrane eksponaty nie mogą wywołać tych przeżyć, których dostarcza zwiedzanie podziemia kopalni*²⁴. Muzeum w Zabrzu wspólnie z Polskim Towarzystwem Turystyczno-Krajoznawczym (PTTK) w Zabrzu zaproponowało połączenie muzeów w Sosnowcu i Zabrzu i zgromadzenie eksponatów w jednym z nieczynnych szybów. Najwłaściwszym na to miejscem miał być szyb „Guido”, ustanowienie muzeum było jednak uzależnione od odseparowania szybu od produkcji²⁵. Celem utworzenia tej nowej atrakcji turystycznej było z jednej strony stworzenie pełnej ekspozycji historii górnictwa, z drugiej zaś powstania ośrodka naukowo-badawczego i szkoleniowego dla górnictwa²⁶. Za powołaniem podziemnego muzeum przemawiała również obawa zarządu, że mimo wielu istniejących kopalń nie pokazuje się, a tym samym nie popularyzuje górnictwa na autentycznym przykładzie²⁷. W prasie pojawiły się głosy o konieczności adaptacji kopalni specjalnie dla turystów, ale również z pożytkiem dla nauczania poglądowego i szerzenia w społeczeństwie zainteresowania przemysłem górnym²⁸.

Powstało kilka koncepcji lokalizacji podziemnego muzeum. W 1962 r. wytypowano kopalnię „Śląsk” w Rudzie Śląskiej-Chropaczowie, a Biuro Projektów Górniczych w Katowicach stworzyło założenia do projektu budowy skansenu górniczego w Wojewódzkim Parku Kultury i Wypoczynku w Chorzowie²⁹. Dla muzealnictwa technicznego planowano pozyskać także modernistyczny szyb „Pułaski” KWK „Wieczorek” w Katowicach, wartościowy również ze względu na bliskie sąsiedztwo Giszowca i Nikiszowca³⁰. Na realizację skansenu przyszło jednak poczekać aż do lat 80. Główna Komisja Muzealnictwa i Ochrony Zabytków Górniczych Zarządu Głównego Stowarzyszenia Inżynierów Techników Górniczych (ZG SITG) oraz kierownictwo powołanego w 1981 r. Muzeum Górnictwa Węglowego (MGW) wytypowały kopalnię „Guido” do utworzenia skansenu podziemnego przy Kopalni Doświadczalnej Węgla Kamiennego M-300. W statucie MGW zaznaczono, że skansen podziemny stanie się jego oddziałem. W celu prowadzenia prac adaptacyjnych 1.05.1984 r. powstał Społeczny Komitet Budowy Skansenu przy MGW w Zabrzu. Jego Naukowa Rada

Koordynacyjna stawiała sobie za cel m.in. wytyczenie kompleksowego programu rozwoju muzealnictwa górniczego z uwzględnieniem rewaloryzacji zabytkowych wyrobisk podziemnych oraz naziemnego układu zabytkowego. Komitet Robotniczy zaś za cel stawiał *pobudzenie i popieranie inicjatyw w kierunku ochrony zabytków techniki górniczej, kultury i tradycji górniczego zawodu*³¹. Zgodnie z zaleceniami konsultacji w Ministerstwie Górnictwa i Energetyki dotyczącymi prac związanych z powstaniem muzeum – wytypowano zespół, który miał dokonać penetracji kopalń celem weryfikacji i wybrania zabytkowych maszyn do skansenu oraz opracowania scenariusza ekspozycji w komorach kopalni. Dawna kopalnia miała być wzbogacona o zabytki przeniesione z innych zakładów górniczych. Pracownicy MGW podczas objazdu odwiedzili kopalnie w celu rozpoznania obiektów i archiwaliów mogących posiadać wartość historyczną dla badań historii górnictwa i techniki górniczej³². Skansen na poziomie 320 m udostępniono do zwiedzania w 1983 r., zaś na poziomie 170 m do 1990 r. trwały prace remontowe i adaptacyjne. W 1987 r. obiekt „Guido” został objęty ochroną konserwatorską i wpisany do rejestru zabytków.

W przypadku Skansenu w Bóbrce, już w statucie powstałego w 1925 r. i działającego w okresie międzywojennym Stowarzyszenia Polskich Inżynierów Przemysłu Naftowego (SPIPN), pojawiły się zapisy o potrzebie zakładania muzeów upamiętniających rolę polskiego przemysłu naftowego w rozwoju cywilizacyjnym. Przemawiał za tym patriotyzm i konieczność ochrony narodowego dziedzictwa – dorobku pracy i wkładu w kulturę narodową minionych pokoleń³³.

Zespół Historii Polskiej Techniki Naftowej PAN oddział w Krakowie stwierdził, że przyszła instytucja ma być *typu skansenowskiego*. Miała objąć istniejące na terenie kopalni ropy zabytkowe obiekty: pierwszy na świecie szyb naftowy „Franek”, kołowrót (kierat), pompownię, kuźnię, kotłownię, warsztat mechaniczny, pamiątkowy obelisk ufundowany przez samego Ignacego Łukasiewicza oraz zrekonstruowane urządzenia ilustrujące metody pracy w kopalni. Zakładano uruchomienie muzeum w 1962 r., w 100. rocznicę pierwszego odwiertu w Bóbrce. Problemem pozostało wydzielenie terenu kopalni ropy na potrzeby muzeum



5. Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego im. I. Łukasiewicza w Bóbrce, ekspozycja plenerowa

5. The Ignacy Łukasiewicz Museum of Oil and Gas Industry in Bóbrka, outdoor exhibition

oraz, w drugiej kolejności, ustalenie właściciela i opiekuna placówki. Skansen udostępniono do zwiedzania dopiero w 1972 r., w „Roku Ignacego Łukasiewicza” zaś w 1991 r. dawna kopalnia ropy naftowej została wpisana do rejestru zabytków.

Inicjatorzy, organizacja i finansowanie

Analiza źródeł wskazuje, że w tworzeniu muzeów-skansenów prezentujących zbiory danej dziedziny przemysłowej widoczne jest zaangażowanie zarówno środowisk związanych z muzeami oraz lokalnych społeczności, jak i branżowych środowisk przemysłowych. Aktywni na polu ochrony tradycji i dziedzictwa techniki byli m.in. hutnicy. Stowarzyszenie Hutników Polskich (SHP) jeszcze w 1935 r. zainicjowało akcję ochrony i popularyzacji obiektów techniki. W jego ramach w 1958 r. powołano Komisję Muzeum Hutniczego prowadzącą akcje propagandowe i popularyzatorskie w zakresie historii poszczególnych zakładów i przyjmowania opieki patronackiej nad obiektami zabytkowymi. Od 1965 r. jej prace kontynuowała Komisja Historii i Zabytków Hutnictwa, a w niej Zespół ds. Ochrony Obiektów Zabytkowych i Zespół ds. Muzealnictwa Hutniczego³⁴. W latach 60. do akcji ochrony dawnych zakładów hutniczych Zagłębia Staropolskiego włączyło się Zjednoczenie Hutnictwa Żelaza i Stali (dalej Zjednoczenie) i za jego pośrednictwem Huta im. Nowotki w Ostrowcu Świętokrzyskim. Zjednoczenie utworzyło Fundusz Ochrony Zabytków hutnictwa i historii hutnictwa. Huta, zgodnie z umową podpisaną z Muzeum Techniki NOT, zobowiązała się do poniesienia kosztów konkretnych



6. Muzeum w Bóbrce, zabytkowy szyb „Franek”

6. The Museum of Oil and Gas Industry in Bóbrka, the “Franek” historical shaft



7. Zabytkowa Kopalnia Węgla Kamiennego (ZKWK) „Guido”, poziom 320 m
7. The "Guido" Mine, level 320 metres



8. ZKWK „Guido”, poziom 320 m
8. The "Guido" Mine, level 320 metres



9. ZKWK „Guido”, poziom 170 m
9. The "Guido" Mine, level 170 metres

(Wszystkie fot. A. Augustyn, 2014)

działań, które miały obejmować prace konserwatorskie i remontowe obiektów zabytkowych, sporządzanie naukowo-technicznych dokumentacji inwentaryzacyjnych obiektów zabytkowych, rejestrację zabytków techniki i gromadzenie dotyczących ich materiałów naukowych oraz prac popularyzacyjnoinformacyjnych, związanych z udostępnianiem zabytków społeczeństwu³⁵. Realizację zamierzeń przewidziano na lata 1960–1964. Przygotowanie programu prac pozostało w gestii Muzeum Techniki NOT w Warszawie.

Komisja Historii i Zabytków Hutnictwa przy Zarządzie Głównym Stowarzyszenia Inżynierów i Techników Przemysłu Hutniczego (ZG SITPH) celem zdobycia środków finansowych zorganizowała ogólnohutniczą akcję pn. „Cegielka na odbudowę Muzeum Staropolskiego Hutnictwa w Sielpi”, do której przystąpiło 16 hut, wykonując 746 płyt żeliwnych na posadzkę obiektu³⁶. Organizatorzy Muzeum Zagłębia Staropolskiego wykorzystywali wsparcie branżowych przemysłowych zakładów patronackich, które brały udział w planowanych pracach konserwatorskich i wspierały organizację obozów naukowych³⁷. Patronat nad zakładem w Sielpi objęła Huta im. Dzierżyńskiego w Dąbrowie Górniczej³⁸ oraz

Huta „Warszawa”. O materiały do rekonstrukcji zabytkowych obiektów przemysłowych zwracano się również do innych zakładów³⁹.

Zakładem w Małcu po jego unieruchomieniu zajęli się studenci Politechniki Śląskiej organizując tam obozy naukowe. W 1970 r. podpisano bezterminowe porozumienie między Opoczyńskimi Zakładami Przemysłu Terenowego, ZG SITPH, Muzeum Techniki NOT w Warszawie, WKZ w Kielcach i Wydziałem Metalurgii Politechniki Śląskiej⁴⁰. Podczas corocznych zjazdów wykonywano prace konserwacyjne, porządkowe i rekonstrukcyjne w porozumieniu z WKZ oraz właścicielem zabytku – Koneckimi Zakładami Narzędzi Gospodarczych w Końskich, pomocy udzielały również zakłady przemysłowe branży hutniczej np. Huta „Ostrowiec” i Huta „Katowice”.

W powstanie skansenu górniczego zaangażowane było zarówno środowisko lokalnych muzealników, PTTK w Zabrze, władze lokalne i Główna Komisja Muzealnictwa i Ochrony Zabytków Górniczych ZG SITG, jak i kopalnia M-300, której historyczne wyrobiska postanowiono przystosować do zwiedzania. Dla powstałego Społecznego Komitetu

Budowy Skansenu, wśród funduszy do realizacji zadania oprócz środków własnych Przedsiębiorstw Przemysłu Węglowego i dotacji z budżetów terenowych i centralnych, znajdowała się również pomoc Wojska Polskiego, organizowano też czyny społeczne. Narodowa Rada Kultury proponowała wykup cegiełek na budowę skansenu przez poszczególne województwa. Zrzeszenie Kopalń Węgla Kamiennego w Zabrze wyznaczyło Kopalnię Węgla Kamiennego „Makoszowy” na inwestora zastępczego rozbudowy MGW o skansen. Projekt koncepcyjny skansenu opracowało Biuro Studiów i Projektów Górniczych w Gliwicach, w uzgodnieniu z WKZ i Architektem Miasta Zabrze⁴¹. Warto wspomnieć, że pod względem technicznym, czyli m.in. przeprowadzania zjazdów i wyjazdów, przewietrzania, odwadniania wyrobisk, skansen był zintegrowany z kopalnią M-300, MGW odpowiadało za wystawienniczą i merytoryczną stronę działalności.

Utworzenie muzeum w Bóbrce analizowali lokalni muzealnicy, władze polityczne jak również środowiska branżowe. Temat pojawił się w perspektywicznym planie sieci muzeów w Polsce⁴², a także w ramach programu działania SITPN z 1959 roku. W 1961 r. powołano Komitet Opiekuńczy⁴³ zobowiązany do gromadzenia potrzebnych funduszy na budowę i wytyczenia kierunków działania. Ustalono program muzeum skansenowskiego, środki na realizację pochodziły z funduszy zakładowych⁴⁴. Zaangażowane przedsiębiorstwa wpłacały datki na rzecz budowy skansenu, a pracownicy wykonywali prace w czynie społecznym, Ostatecznie ZG SITPN, które nadzorowało prace zmierzające do utworzenia skansenu, uchwałą z dnia 27.10.1965 r. nadał akcji budowy Muzeum Skansenu Naftowego w Bóbrce charakter inwestycji państwowej i powołał Sekcję Budowy Muzeum – Skansenu Przemysłu Naftowego w Bóbrce (dalej Sekcja).

Pojawiły się jednak problemy natury finansowej oraz kadrowej i tym samym kwestia odpowiedzialności instytucji za poszczególne działania. W gronie Sekcji Budowy Skansenu podjęto kroki, aby to przemysł naftowy przejął koszty związane z jego konserwacją i dalszą działalnością. Liderzy Sekcji zaproponowali, aby PP Kopalnictwo Naftowe w Krośnie delegowało pracownika jako administratora i kierownika technicznego muzeum i zorganizowało stały dozór instytucji. Postulowali delegowanie pracowników przedsiębiorstw naftowych do prac fizycznych przy konserwacjach i naprawach w muzeum. Przedsiębiorstwa podległe Zjednoczeniu Górniczego w Dąbrowie miały także dostarczać urządzenia, materiały i narzędzia oraz solidarnie partycypować w kosztach⁴⁵.

W analizowanych instytucjach widoczne jest również wykorzystanie prac uczniów i studentów w ramach czynu społecznego, w pracach dokumentacyjnych, inwentaryzacyjnych i konserwacji obiektów. W Sielpi zaangażowani w prace remontowo-konserwacyjne byli pracownicy naukowcy i studenci Politechniki Częstochowskiej. Na rzecz tego muzeum pracowali członkowie Związku Młodzieży Socjalistycznej przy hucie im. F. Dzierżyńskiego w Dąbrowie Górniczej⁴⁶, studenci Politechniki Warszawskiej, a także młodzież z kolonii letnich w ramach akcji społecznej „Staszic”⁴⁷. W Maleńcu zaangażowali się studenci Politechniki Śląskiej, MGW zwróciło się do dyrekcji Technikum Górniczego w Zabrze o umożliwienie uczniom odbywania praktyk w skansenie górniczym w zakresie prac konserwatorskich i porządkowych⁴⁸.

Przedstawione przykłady obrazują historyczne dokonania i praktyki w zakresie ochrony obiektów przemysłowych w instytucjach funkcjonujących pod postacią muzeum-skansenu przemysłowego. Warto zwrócić uwagę na wspólne cechy powyżej przedstawionej problematyki. W zakresie organizacji wskazanych instytucji widoczne jest zaangażowanie regionalnych muzealników – pasjonatów oraz branżowych środowisk technicznych skupionych wokół danej gałęzi przemysłu, dodatkowo wspieranych kadrami naukowymi. Jest to zrozumiałe, gdyż te środowiska dysponowały zasobem materialnym oraz odpowiednio wykwalifikowaną kadrą znającą specyfikę zabytków techniki i obiektów przemysłowych. Finansowo muzea te wspierane były przez nadzorujące je resorty, a także inne branżowe przedsiębiorstwa. Środki czerpano z funduszy zakładowych oraz dzięki patronatom zakładów przemysłowych – jak w branży hutniczej. Materiały do prac aranżacyjnych często pozyskiwane były w drodze darów.

W tworzonych muzeach zwraca uwagę niejednokrotnie bardzo długi czas przeznaczony na działania organizacyjne. Przedstawiona praktyka wskazuje, że od zamysłu i idei utworzenia skansenu do realizacji zamierzenia upływało często nawet kilkanaście lat. Powyższe prawidłowości zauważalne są zarówno dla okresu międzywojennego, jak i czasu PRL-u. Zapewne świadczy to o dysponowaniu niewystarczającą liczbą etatów, braku dostatecznego finansowania i zbyt małym zainteresowaniu zagadnieniami ochrony dziedzictwa przemysłowego na szczeblach decyzyjnych.

Dopiero pod koniec lat 70. XX w. widoczne jest podjęcie na szerszą skalę działań zmierzających do kompleksowej ochrony dziedzictwa przemysłowego. Narzucone one zostały odgórnie, m.in. porozumieniem między NOT a Ministerstwem Kultury i Sztuki z dnia 14.02.1978 r. w sprawie współpracy w zakresie ochrony zabytków techniki i rozwoju muzealnictwa technicznego⁴⁹. Koncepcyjnie ochrona historycznego dziedzictwa przemysłowego w Polsce postępowała zgodnie z nurtem ideowym i charakterem gospodarczym państwa w danym okresie historycznym. W okresie międzywojennym stawiano na kształtowanie nowych kadr dla rozwoju odrodzonej narodowej gospodarki oraz upamiętnianie dokonań technicznych minionych pokoleń. W erze państwa socjalistycznego starano się kontynuować tę tradycję, ale głównym argumentem za utworzeniem z dawnego zakładu przemysłowego muzeum-skansenu była chęć kreacji nowej atrakcji turystycznej, zachowanie historycznego obiektu i dzięki temu propagowanie historii techniki. Ochrona obiektów przemysłowych miała również wymiar propagandowy, przejawiający się w szerzeniu kultu techniki, pracy i dokonań na rzecz kraju. Brakowało jednak spójnych mechanizmów i postaw wobec ochrony dziedzictwa techniki. Na szczęście podjęte działania, oprócz aspektów wychowawczych i edukacyjnych, przyczyniły się do faktycznego zachowania unikatowych obiektów, które do dzisiaj pozostają wyjątkowymi, historycznymi miejscami stanowiącymi również cenne atrakcje turystyczne. Nie ulega jednak wątpliwości, że ochrona ta miała wymiar incydentalny, pozostając jedynie ułamkiem, pobocznym tematem względem priorytetowych zamierzeń gospodarczo-kulturalnych PRL-u.

Rewolucyjne dla metodologii muzealnictwa zajmującego się techniką i przemysłem okazało się stworzenie modelu instytucji, w którym muzeum samo w sobie stanowi „kolekcję”

w obrębie obiektów zawartych w koncepcji *open-air*, jest zabezpieczone i chronione w postaci *in situ* dużego obszaru, na którym naturalny i przemysłowy krajobraz przeplatają się i uzupełniają. Tym sposobem ugruntowano pewną praktykę i drogę dla prezentacji dziedzictwa przemysłowego. Na podstawie odpowiedniej narracji i ekspozycji dziedzictwa można oddać i pokazać proces historyczny rozwoju techniki. Taka forma interdyscyplinarnej ochrony wyłania się również dziś, jej korzenie sięgają jednak pierwszych koncepcji i wynikają z doświadczeń, tradycji postępowania i dokonań, ugruntowanych w minionym okresie historycznym.

Dawne zakłady przemysłowe przemienione w muzea-skanseny, oddające autentyczność i „ducha miejsca” są

najwierniejszymi świadectwami dokonań cywilizacji w dziedzinie postępu technicznego różnych branż, szczególnie rozwijanych i doskonalonych w okresie od rewolucji przemysłowej do ery przemysłowego boomu XX wieku. Istnienie i działalność muzeum-skansenu przemysłowego świadczy o dojrzałości w poszanowaniu przez dane społeczeństwo przemysłowego dziedzictwa kulturowego oraz o jego odpowiedzialności za to dziedzictwo. Funkcjonowanie skansenów przemysłowych – będących niezwykle wartościową i efektywną formą ochrony dziedzictwa przemysłowego i zarazem złożonym elementem budowy świadomości i wrażliwości wobec dziedzictwa kulturowego – zasługuje na dalsze badania i popularyzację.

Streszczenie: Artykuł przedstawia problematykę ochrony historycznych zakładów przemysłowych poprzez zachowanie ich w formie muzeum założonego bezpośrednio w zabytkowym zakładzie produkcyjnym ery industrializacji. Autorka przedstawia tendencje, koncepcje i drogę do powstania wybranych muzeów, podejmuje również problem zdefiniowania instytucji muzeum-skansenu przemysłowego i jego specyfiki. Na bazie materiałów archiwalnych oraz wydawnictw o charakterze źródłowym, w ujęciu historycznym omówione zostały cele powstania, organizacja i drogi

finansowania działalności Muzeum Zagłębia Staropolskiego w Sielpi Wielkiej, Zabytkowego Zakładu Hutniczego w Maleńcu, Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego w Bóbrce, Kopalni Węgla Kamiennego „Guido” Zabrze. Wskazanie środowisk zaangażowanych w ochronę przemysłowych wartości kulturowych, idei przyświecającej organizacji instytucji oraz źródeł finansowania stanowi podsumowanie wspólnych cech i tendencji powstałych w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Słowa kluczowe: skansen przemysłowy, zabytek techniki, dziedzictwo przemysłowe, organizacja, ochrona, źródła finansowania.

Przypisy

- ¹ W środowisku programowo zajmującym się dziedzictwem technicznym i poprzemysłowym w 2016 r. powołano Stowarzyszenie Muzeów Sztuki Inżynierskiej i Forum Dziedzictwa Sztuki Inżynierskiej, mające stanowić platformę współpracy muzeów oraz innych instytucji kultury i podmiotów programowo związanych z obiektami techniki. Celem prac Forum jest wypracowanie i wdrożenie doktryny dziedzictwa sztuki inżynierskiej, jego ochrony, zarządzania, upowszechniania i promocji.
- ² L. Gawlik, *Funkcjonowanie terminu „skansen” w polskim muzealnictwie i współczesnych mediach*, „Lud” 2005, t. 89, s. 253-257; r. Tubaja, J. Świątek, *Nazewnictwo muzeów na wolnym powietrzu w Polsce: między poprawnością naukową a świadomością potoczną*, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu” 2012, nr 3, s.11-30.
- ³ J. Czajkowski, *Ochrona obiektów przemysłowych w muzeach na wolnym powietrzu*, „Acta Scansenologica” 2005, t. 9, s. 9-38.
- ⁴ J. Czajkowski, *Z historii muzealnictwa skansenowskiego w Europie*, „Lud” 1995, t. 78, s. 83, 87.
- ⁵ J. Pazdur, *Ekomuzea – formy i cele*, w: *Górnictwo węgla kamiennego w procesie kształtowania środowiska ludzkiego*, Wrocław 1985, s. 23.
- ⁶ Idee ekomuzeum jako współczesnego wzorca muzealnictwa technicznego rozwijał na gruncie polskim prof. J. Pazdur, wzorując się na Ekomuzeum Le Creusot – Le Creusot-Montceau les Mines we Francji i opracowując w latach 1983-1984 koncepcję tego typu instytucji w aglomeracji staropolskiej,
- ⁷ G. Grabowska, *Ochrona zabytków techniki i architektury górniczej jako integralnej części procesu restrukturyzacji i likwidacji kopalń e górnictwie polskim*, w: *Ochrona zabytków górniczych pod względem organizacyjnym, prawnym, finansowym – stan obecny i perspektywy*, materiały sympozjum Stowarzyszenia Inżynierów Techników Górnictwa (SITG), Muzeum Górnictwa Węglowego, Zabrze 2002, s. 28.
- ⁸ *Ibidem*, s. 27-33.
- ⁹ E. Casanelles, J. Douet, *Conserving industrial artefacts*, w: *Industrial Heritage Re-tooled, The TICCIH Guide to Industrial Heritage Conservation*, J. Douet (ed.), bmv, 2012, s. 196.
- ¹⁰ Referat inż. K. Jackowskiego, w: *Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, Sprawozdanie za rok 1933 z uwzględnieniem opisu uroczystości otwarcia prowizorycznego muzeum 16.XII.1933 r.*, Warszawa 1934, s. 20.
- ¹¹ *Odezwa w sprawie zbierania przyczynków i pamiątek do historii przemysłu i techniki w Polsce, a w szczególności do historii Zagłębia Staropolskiego*, „Biuletyn Muzeum Przemysłu i Techniki” („BMPT”) 1935, nr 1; *Pismo do czołowych placówek przemysłowych polskich z rejonu staropolskiego oraz Centralnych Organizacji Hutniczych*, „BMPT” 1938, nr 6, s. 59-60.
- ¹² Jedną z sekcji fachowych muzeum, zob.: *Skład osobowy sekcji fachowych*, „BMPT” 1935, nr 2, s. 1-7.
- ¹³ *Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie, Przewodnik*, bmdw, s. 129.
- ¹⁴ *Pismo do czołowych...*
- ¹⁵ *Sprawozdanie za rok 1935*, „BMPT” 1936, nr 3, s. 20.
- ¹⁶ *Sprawozdanie za rok 1936*, „BMPT” 1937, nr 5, s. 21; *Kopalnia pokazowa w Tarnowskich Górach*, „BMPT” 1939, nr 7, s. 36.

- ¹⁷ Szerzej na temat programu Sekcji zob.: A. Augustyn, *Polskie idee i koncepcje ochrony obiektów techniki i przemysłu czasu II Rzeczypospolitej*, w: *Technika w dziejach cywilizacji – z myślą o przyszłości*, S. Januszewski (red.), Wrocław 2015, t. 11, s. 105-116.
- ¹⁸ Wniosek o reaktywowanie muzeum pojawił się na II Zjeździe Techników Polskich w roku 1952. Muzeum powstało w gronie Naczelnej Organizacji Technicznej, nie było bezpośrednio kontynuatorem instytucji przedwojennej, której zbiory uległy rozproszeniu.
- ¹⁹ Archiwum Muzeum Techniki i Przemysłu NOT w Warszawie (AMT), VIIISS, Założenia do projektu zagospodarowania przestrzennego terenu Muzeum Zagłębia Staropolskiego w Sielpi, 1973.
- ²⁰ AMT, Współudział Zjednoczenia Hutnictwa Żelaza i Stali w ochronie zabytków techniki.
- ²¹ J. Pazdur, *Podstawowe osiągnięcia ochrony zabytków techniki w PRL*, w: „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu”, K. Malinowski (red.), t. 1, *Renesans zabytków tysiąclecia*, Poznań 1968, s. 124-125.
- ²² AMT, Maleniec, Pismo z dn. 06.08.1957 dot. Zakładu „Stalma” w Malenicy.
- ²³ AMT, Inwentaryzacja konserwatorska architektoniczna starego zakładu metalowego w Malenicy (pow. Opoczno), Inwentaryzacja jazów-zastawek jeziora Malenieckiego, Pomiary Geodezyjne, Instytut Podstaw Rozwoju Architektury Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1970, mps.
- ²⁴ Archiwum Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrze (AMGW), Sprawy skansenu górniczego Guido 1955-1960 [br. sygn.], pismo z dn. 01.06.1957 do Zarządu Głównego Związku Zawodowego Górników w Katowicach – podpisali je Zarząd PTTK w Zabrzu, Muzeum w Zabrzu oraz Prezydium MRN Wydziału Kultury.
- ²⁵ AMGW, Sprawy skansenu ..., pismo Jana Wójcika z dn. 23.02.1955 do Bolesława Krupińskiego.
- ²⁶ AMGW, Sprawy skansenu..., pismo z dn. 01.06.1957 do Zarządu Głównego Związku Zawodowego Górników w Katowicach – podpisali je Zarząd PTTK w Zabrzu, Muzeum w Zabrzu oraz Prezydium MRN Wydziału Kultury.
- ²⁷ AMGW, Sprawy skansenu..., pismo z dn. 13.04.1960 r. Muzeum w Zabrzu do Dyrekcji Zabrskiego Zjednoczenia Przemysłu Węglowego.
- ²⁸ Np.: *Prośba o kopalnię*, „Dziennik Zachodni” z dn. 17.02.1962, nr 41 (5589), RXVIII, s. 3.
- ²⁹ AMGW, B. Rudnicki, *Skansen górnicy w kopalni węgla kamiennego M-300 w Zabrzu*, mps; Sprawy skansenu..., Protokół konferencji poświęconej zagadnieniom muzeów górnicznych na terenie Śląska, z dn. 10.12.1962 r. w Muzeum w Zabrzu.
- ³⁰ A. Kudła, *Dotychczasowe działania i potrzeby w zakresie ochrony zabytków techniki w województwie katowickim na bazie współpracy międzyresortowej*, w: *Ochrona zabytków techniki*, „BMOZ” 1980, seria B, t. 59, s. 38.
- ³¹ AMGW, Społeczny Komitet Budowy Skansenu (SKBS), Statut; Komitet powstał z inicjatywy Ministerstwa Górnictwa i Energetyki Atomowej.
- ³² AMGW, SKBS, AMGW, Dział Kultury Górniczej, sygn. MDKG012B10.
- ³³ S. Szafran, *Pół wieku działalności Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego im. I. Łukasiewicza w Bóbrce*, w: *50-lecie Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego im. I. Łukasiewicza w Bóbrce*, Bóbrka 2011, s. 4.
- ³⁴ L. Hawling, *Ochrona zabytków hutnictwa*, w: *Historia i ochrona zabytków techniki w świadomości społecznej*, Wrocław 1992, s. 12-27.
- ³⁵ AMT, Współudział Zjednoczenia Hutnictwa Żelaza i Stali w ochronie zabytków techniki.
- ³⁶ *Zarys dziejów hutnictwa i naukowo-technicznych stowarzyszeń hutniczych*, J. Czermiński, W. Głąb, A. Palmirch (red.), SITPH, Katowice 1972, s. 302-306.
- ³⁷ AMT, Sielpia, Patronat wynikał z narzuconych odgórnie dyrektyw w związku z rozwojem muzealnictwa technicznego, zob. AMT, Muzeum Techniki NOT, Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków MKiS, *Podstawy prawne ochrony zabytków techniki*, mps powielony, Warszawa 1979.
- ³⁸ AMT, Korespondencja 1962-1968.
- ³⁹ AMT, VIIS Sielpia, *Zarys dziejów hutnictwa...* s. 306.
- ⁴⁰ zob.: T. Lis, *Jak uratowano unikatowy w Europie 200 letni zabytek techniki w Malenicy*, w: *Tradycje i perspektywy zespołu wielkopiecowego w Starachowicach*, Starachowice 2001, s. 75-79; T. Lis, S. Lis, A. Hernas, *28 lat sprawowania przez Politechnikę Śląską społecznej opieki nad zabytkiem techniki w Malenicy*, w: *Państwowe Przedsiębiorstwo Górniczo-Hutnicze w Zagłębiu Staropolskim. Dziedzictwo i zadania 1789-1989*, E. Suliga, Z. Ułasiewicz (red.), Kielce – Sielpia 1998, s. 111-121.
- ⁴¹ AMGW, SKBS, Pismo z dn. 15.04.1984 r. od MGW do Ministerstwa Górnictwa i Energetyki, Statut.
- ⁴² S. Szafran, *Pół wieku działalności ...*, s. 8. Sugerowano objęcie patronatu naukowego nad Muzeum przez Instytut Naftowy, poprzez oddelegowanie pracownika do działu naftowego lub na stanowisko kierownika. Zamierzenia te nie zostały zrealizowane, co dodatkowo wskazuje na trudności powodzenia zorganizowania instytucji.
- ⁴³ Z inicjatywy Wydziału Ekonomicznego KW PZPR w Rzeszowie, Oddziału krośnieńskiego SITPN. Archiwum Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego im. I. Łukasiewicza w Bóbrce (AMB), Organizacja skansenu, pisma początkowe z 1961 r., Protokół z zebrania organizacyjnego dla utworzenia muzeum naftowego w Krośnie.
- ⁴⁴ S. Szafran, *Pół wieku działalności ...*, s. 12. KW PZPR w Rzeszowie zwrócił się z apelem o sfinansowanie organizowania Muzeum w Krośnie (dział naftowy) i skansenu w Bóbrce, do wszystkich przedsiębiorstw i zakładów przemysłu naftowego, które – jak wynika z literatury – nie wywiązywały się z przekazywania subwencji. AMB, Organizacja skansenu..., Pismo z dn. 11.04.1961 r. do m.in.: PP Poszukiwania Naftowe Zakład Geologiczno-Wiertniczy w Jasle, Zakładów Naprawczych Maszyn i Sprzętu Wiertniczego w Krośnie, PP Kopalnictwo Naftowe Zakład Eksploatacji w Gorlicach, Rafineria Nafty w Czechowicach.
- ⁴⁵ S. Szafran, *Pół wieku działalności ...*, s. 21.
- ⁴⁶ AMT, Sielpia 1969.
- ⁴⁷ AMT, VIIS Sielpia, Sprawozdanie z akcji letniej 1978 r. ZSG Kopalni „Bobrek” w Bytomiu. Wiadomo, że w obozie brali udział uczniowie: Liceum Zawodowego z piotrowskiej Fabryki Maszyn i Urządzeń Górniczych „Famur” w Katowicach Piotrowicach, Zasadniczej Szkoły Górniczej Kopalni „Manifest Lipcowy” w Jastrzębiu, Zasadniczej Szkoły Górniczej KWK „XXX-lecie PRL” w Żorach oraz ZSG Kopalni „Bobrek” – harcerze XVI Szczępu Harcerskiej Służby Polsce Socjalistycznej.
- ⁴⁸ AMGW, Dział Kultury Górniczej..., Pismo z dn. 10.03.1987.
- ⁴⁹ Szerzej na ten temat: *Podstawy prawne ochrony zabytków techniki*, Muzeum Techniki NOT i Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków MKiS, D. Trykowska (red.), Warszawa 1979, mps powielony.

BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne:

Archiwum Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrze.
Archiwum Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego im. I. Łukasiewicza w Bóbrce.
Archiwum Muzeum Techniki i Przemysłu NOT w Warszawie.

Opracowania (wybór):

„Biuletyn Muzeum Przemysłu i Techniki”, roczniki 1935-1939, bmw.
Czajkowski J., *Ochrona obiektów przemysłowych w muzeach na wolnym powietrzu*, „Acta Scansenologica” 2005, t. 9.
Frużyński A., *Historia Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu 1948-1972*, w: *Górniki Polski*, „Zeszyty Naukowe Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrzu” 2011, nr 5.
Gawlik L., *Funkcjonowanie terminu „skansen” w polskim muzealnictwie i współczesnych mediach*, „Lud” 2005, t. 89, s. 253-257.
Grabowska G., *Ochrona zabytków techniki i architektury górniczej jako integralnej części procesu restrukturyzacji i likwidacji kopalń e górnictwie polskim*, w: *Ochrona zabytków górniczych pod względem organizacyjnym, prawnym, finansowym – stan obecny i perspektywy*, materiały sympozjum SITG, Muzeum Górnictwa Węglowego, Zabrze 2002, s. 27-33.
Industrial Heritage Re-tooled, The TICCIH Guide to Industrial Heritage Conservation, J. Douet (ed.), bmw 2012.
Kalinowski W., *Ochrona i konserwacja zabytków techniki w Polsce*, „Ochrona Zabytków” 1985, r. 38, nr 3-4.
Kudła A., *Dotychczasowe działania i potrzeby w zakresie ochrony zabytków techniki w województwie katowickim na bazie współpracy międzyresortowej*, w: *Ochrona zabytków techniki*, „BMOZ” 1980, seria B, t. 59.
Lis T., *Jak uratowano unikatowy w Europie 200 letni zabytek techniki w Maleńcu*, w: *Tradycje i perspektywy zespołu wielkopiecowego w Starachowicach*, Starachowice 2001.
Lis T., Lis S., Hernas A., *28 lat sprawowania przez Politechnikę Śląską społecznej opieki nad zabytkiem techniki w Maleńcu*, w: *Państwowe Przedsiębiorstwo Górniczo-Hutnicze w Zagłębiu Staropolskim. Dziedzictwo i zadania 1789-1989*, E. Suliga, Z. Ułasiewicz (red.), Kielce – Sielcia, 1998.
Majewski S., *Organizacja muzeum górnictwa srebronośnego w Tarnowskich Górach*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1955, r. III, nr 1.
Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie, Przewodnik, bmdw.
Orysiak S., *Muzealnictwo historyczne i historii techniki w Polsce Ludowej 1945-1970*, „BMOZ” 1977, seria B, t. 48.
Pazdur J., *Podstawowe osiągnięcia ochrony zabytków techniki w PRL*, w: „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu” 1968, t. 1 – *Renesans zabytków tysiąclecia*, K. Malinowski (red.).
Pazdur J., *Prace Muzeum techniki w Warszawie w zakresie ochrony zabytków*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1961, r. IX, nr 1.
Szafran S., *Pół wieku działalności Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego im. I. Łukasiewicza w Bóbrce*, w: *50-lecie Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego im. I. Łukasiewicza w Bóbrce*, Bóbrka 2011.
Tubaja R., Święch J., *Nazewnictwo muzeów na wolnym powietrzu w Polsce: między poprawnością naukową a świadomością potoczną*, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu” 2012, nr 3.
Zabytkowy Zespół Walcowni i Gwoździarni, S. Lis, T. Lis (red.), bmdw.
Zarys dziejów hutnictwa i naukowo-technicznych stowarzyszeń hutniczych, J. Czermiński, W. Głąb, A. Palmirch (red.), SITPH, Katowice 1972.

SPIS MUZEÓW ZAŁOŻONYCH DO 1990 ROKU W DAWNYM ZAKŁADZIE PRZEMYSŁOWYM

W spisie uwzględniono rodzaj obiektu/fabryki oraz zmiany nazwy instytucji w stosunku do nazw obecnych. W nawiasie podano datę otwarcia instytucji dla zwiedzających. Spis nie obejmuje muzeów techniki/przemysłu, których zbiory zostały zgromadzone w innym budynku/miejscu niż pierwotne miejsce produkcji przemysłowej, nie obejmuje również muzeów o tematyce wojskowej i militarnej.

Bielsko-Biała, Muzeum Techniki Włókienniczej (1983, otwarcie 1996), w budynkach dawnej wytwórni, fabryki sukna i towarów wełnianych Karola Büttnera, obecnie Stara Fabryka, oddział Muzeum Historycznego w Bielsku Białej.

Bóbrka, Muzeum-Skansen Przemysłu Naftowego (1972), dawna kopalnia ropy naftowej, obecnie Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego im. Ignacego Łukasiewicza.

Chlewiska, Muzeum Hutnictwa i Przemysłu Maszynowego w Chlewiskach (1960), dawna huta żelaza, obecnie oddział Muzeum Techniki i Przemysłu NOT w Warszawie.

Duszynki Zdrój, Muzeum Papiernictwa (1968), zabytkowy młyn papierniczy.

Gdańsk, Muzeum Morskie – Żuraw (1962), obecnie oddział Narodowego Muzeum Morskiego.

Łódź, Muzeum Historii Włókiennictwa (1960) – dawna Biała Fabryka Ludwika Geyera, obecnie Centralne Muzeum Włókiennictwa.

Maleniec, Zabytkowy Piec Przemysłowy (w organizacji jeszcze w 1974, brak danych dotyczących otwarcia), zabytkowy zespół walcowni i gwoździarni, obecnie Zabytkowy Zakład Hutniczy w Maleńcu.

Gdańsk – Oliwa, Zabytkowa Kuźnia Wodna, (1978), obecnie oddział Muzeum Techniki i Przemysłu NOT w Warszawie.

Opatówek, Muzeum Historii Przemysłu (założone 1981, otwarcie 1991), zabytkowa fabryka sukienicza Adolfa Fiedlera.

Paczków, Muzeum Gazownictwa (1991), dawna gazownia miejska.

Sielcia Wielka, Muzeum Zagłębia Staropolskiego (1962), dawna walcownia i pudlingarnia, obecnie oddział Muzeum Techniki i Przemysłu NOT w Warszawie.

Sochaczew, Muzeum Kolei Wąskotorowej w Sochaczewie (1986), dawniej Oddział Muzeum Kolejnictwa w Warszawie, obecnie filia Stacji Muzeum w Warszawie.

Stara Kuźnica, Kuźnia Wodna, (brak danych dot. otwarcia), oddział Muzeum Techniki i Przemysłu NOT w Warszawie.

Szklarska Poręba, Muzeum Energetyki Jeleniogórskiej (1975), zabytkowa siłownia wodna.

Tarnowskie Góry, Kopalnia Zabytkowa Rud Srebronośnych oraz Skansen Maszyn Parowych (1976), obecnie Zabytkowa Kopalnia Srebra ze skansenem.

Tarnowskie Góry, Sztolnia Czarnego Pstrąga (1959).

Warszawa, Muzeum Gazownictwa – Izba Pamięci (1977), dawna gazownia na Woli,

Warszawa, Muzeum Kolejnictwa (pierwotnie 1928, ponownie otwarte 1973), obecnie zlikwidowane, zbiory przejęła instytucja kultury pn. Stacja Muzeum, dawny dworzec Warszawa Główna Osobowa.

Warszawa, Muzeum Przemysłu, dawniej Oddział Muzeum Techniki NOT (1982), obecnie nie istnieje, mieściło się w zabytkowej fabryce Norblinów przy ul. Żelaznej 51/53 na Woli.

Wenecja, Muzeum Kolei Wąskotorowej – Skansen (1972).

Wieliczka, Muzeum Żup Krakowskich (1951), zabytkowa kopalnia soli.

Zabrze, Skansen „Guido”(1983), obecnie Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrzu – Kopalnia „Guido”.

Agata Augustyn

Historyczka, doktorantka w Instytucie Historycznym na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego – przygotowuje rozprawę doktorską z zakresu idei, koncepcji i działań dotyczących ochrony dziedzictwa przemysłowego w Polsce w XX w.; zainteresowania badawcze skupiają się wokół ochrony zabytków techniki i przemysłu oraz muzealnictwa technicznego; e-mail: agataaugustyn87@gmail.com

Word count: 7 009; **Tables:** -; **Figures:** 9; **References:** 49

Received: 02.2017; **Reviewed:** 05.2017; **Accepted:** 05.2017; **Published:** 06.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.1580

Copyright ©: 2017 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: Augustyn A.; DAWNY ZAKŁAD PRZEMYSŁOWY JAKO MUZEUM – OD IDEI DO REALIZACJI. WYBRANE ZAGADNIENIA Z OCHRONY DZIEDZICTWA PRZEMYSŁOWEGO W POLSCE. *Muz.*, 2017(58): 143-154

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

WYSTAWY MODY I UBIORÓW W MUZEUM – ZAGADNIENIA I PROBLEMY METODOLOGICZNE

FASHION AND CLOTHING EXHIBITIONS IN A MUSEUM – METHODOLOGICAL ISSUES AND PROBLEMS

Piotr Szaradowski

Muzeum Pana Tadeusza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu

Abstract: Presenting fashion in a museum involves not only technical but also methodological questions. For a long time, the presentation of clothing was dominated by a chronological approach which underlined stylistic changes. The 1980s and 1990s brought some change to the catwalks; designers from Japan suggested clothes which did not match the European canons. Many representatives of the Old Continent then followed in their footsteps. In order to describe those new phenomena, in the mid-1990s a new term appeared – deconstruction of fashion. This referred not only to aesthetics but also to the whole system. The way people wrote and spoke

about fashion could not remain unaffected by such material changes, and the number of research perspectives increased quite rapidly. Recently, a trend which may be referred to as the turn towards materiality – focusing on the object and making it a starting point for discussion can be seen to gain strength. It has recently been summarised by Ingrid Mida and Alexandra Kim in their book *The Dress Detective. A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*, which also discussed the practical side of research into clothing. The authors' suggestions are also an incentive to look for new contexts for objects which have already been collected.

Keywords: fashion, history of fashion, Ingrid Mida, Alexandra Kim, museum exhibit, fashion exhibition, methodology, research.

Nie ulega wątpliwości, że moda, zwłaszcza kobieca, zawładnęła w ostatnich latach zachodnimi muzeami¹. Organizowane są na jej temat nie tylko wystawy czasowe. Zmiany następują także

na stałych ekspozycjach – odświeża się istniejące galerie lub tworzy zupełnie nowe². Wraz z tym procesem ewoluuje metodologia badań nad modą i ubiorem³. Spojrzenie kuratorskie

pozostaje w łączności z akademickim. Jedno wpływa na drugie z wzajemnością. Niestety w polskich muzeach, choć także pojawiają się nowe wystawy stałe z częściami dedykowanymi modzie⁴, to w zasadzie mody współczesnej – tej, która tak mocno obecna jest w Europie, Stanach Zjednoczonych i Australii – brak. Nawet w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi stałą ekspozycję kończyły ubiory z lat 90. XX wieku⁵. Wyróżnianie i podkreślanie przez mnie zagadnienia współczesnej mody wynika z tego, że wymaga ona nieco innego sposobu myślenia m.in. dlatego, gdyż zdobyła muzealne galerie i wystawy znacznie później niż historyczne ubiory⁶. Jej pojawienie się w galeriach daje także nowe konteksty dla znanych już dobrze historycznych strojów. Poza tym różnorodność współczesnej mody prowokuje do korekty metodologii badań typowych dla historii mody tak, by możliwe było zintegrowane ujęcie przeszłości i teraźniejszości.

Generalnie, wobec braku na polskich uniwersytetach samodzielnego kierunku historii mody (nie mówiąc już o studiach kuratorskich ze specjalnością – moda) większość osób zajmujących się tym tematem to historycy sztuki. Ma to określone konsekwencje⁷. Przede wszystkim tak ukształtowani historycy mody koncentrują się na wizualności/estetyce, na tym jak ubiór i cała sylwetka wygląda (linie, kształty itp.). Następnym tego jest myślenie o historii mody głównie w kontekście zmian stylistycznych, omawiające początek, dojrzałość i schyłek stylu, najczęściej w dekadowym rytmie. Oczywiście nie ma w tym nic złego ale sprawia, że najczęściej o historii mody opowiada się od jej strony „plastycznej”, co przecież nie wyczerpuje zagadnienia samej mody, której procesy nie zawsze ujawniają się w takim ujęciu. Mało tego, myślenie sylwetkami, zmianą stylów, choć ma swoje dobre strony przy opisywaniu historii mody XVIII, XIX czy nawet 1. poł. XX w., to zaczyna zawodzić przy zajmowaniu się modą po latach 60. – ostatniej tak spójnej i wyrazistej stylistycznie dekadzie. Nawet jeśli dekada lat 70. XX w. wydaje się jeszcze względnie łatwa do charakterystyki pod względem stylu, to z każdą kolejną jest coraz trudniej. Przede wszystkim, podobnie jak w sztuce, widoczna jest na wybiegach postmodernistyczna mieszanka historycznych inspiracji z nowoczesnymi kolorami czy formami, brak też jednej dominującej sylwetki. Poza tym wielu projektantów rozwija swój styl powoli lub też latami sprzedaje popularny wzór, utrudniając w ten sposób choćby precyzyjne datowanie.

Przed długi czas sprawdzać się mogła koncepcja Jamesa Lavera, brytyjskiego historyka mody i pracownika Muzeum Wiktorii i Alberta, cytowana także przez Andrzeja Banacha⁸, a mianowicie – suknia kobiety wydaje się:

bezwstydna	10 lat przedtem, gdy będzie modna
nieprzywoita	5 lat przedtem, gdy będzie modna
śmiała	1 rok przedtem, gdy będzie modna
elegancka	w czasie, gdy jest modna
niedbała	1 rok potem, gdy była modna
brzydka	10 lat potem, gdy była modna
śmieszna	20 lat potem, gdy była modna
zabawna	30 lat potem, gdy była modna
ciekawa	50 lat potem, gdy była modna
powabna	70 lat potem, gdy była modna
romantyczna	100 lat potem, gdy była modna
piękna	150 lat potem, gdy była modna

Powiązac ją można z inną koncepcją, mówiącą o stuletnich cyklach, autorstwa Alfreda L. Kroebera⁹. Patrząc jednak na tempo i sposób funkcjonowania dzisiejszej mody teorie te wydają się być nie do utrzymania i zwyczajnie zawodzą przy badaniu mody zwłaszcza od lat 80. XX w., od których cytowane przez A Banacha kategorie były systematycznie dekonstruowane (podobnie, jak cały system mody). Głównie przez projektantów japońskich, Vivienne Westwood, później przez Martina Margielę i innych¹⁰. Wśród akademickich pozycji dość szybko pojawiły się takie, które opisywały i charakteryzowały te zmiany w modzie¹¹. Ewolucji podlegało także myślenie kuratorów, co owocowało wystawami w nieco odmiennym niż dotychczas ujęciu¹². Do tego należałoby dodać nieustanne poszerzanie świadomości zachodnich akademików wiedzą o modzie wschodnioeuropejskiej oraz ubiorze nie-Zachodnim. Te różnorodne perspektywy, które w istocie odzwierciedlają złożoność mody jako zjawiska, dały muzealnikom i badaczom historii mody wiele możliwości, czyniąc trzymanie się chronologii lub badanie rozwoju stylistycznego jedynie opcjami.

Po pierwsze obiekt

W niedawno opublikowanym katalogu pt. *Paris Refashioned 1957–1968* do wystawy prezentowanej w muzeum przy Fashion Institute of Technology (FIT) w Nowym Jorku znaleźć można nowe, ciekawe ujęcie obiektów z kolekcji tego muzeum¹³. Autorka, Colleen Hill przywołuje suknie czy żakiety analizując od razu ich krój oraz sposób wykonania, i tym samym argumentuje swoją opowieść o modzie tego okresu. Zamieszczone w publikacji fotografie ubiorów nie są więc jedynie po to by urozmaicić tekst czy zwyczajnie go zilustrować, lecz stanowią dodatkową, istotną wartość. Takie podejście wynikać może po części z charakteru samej placówki naukowej – nowojorski FIT to studenci, akademicy, muzealnicy i konserwatorzy współtworzący jedną instytucję. Jednak bardziej związane jest to z rosnącym w siłę od wielu lat trendem stawiającym obiekt w roli głównej i pozwalającym go interpretować w różny sposób, czyli połączeniem muzealnych obiektów z akademickim myśleniem. Proces badania i interpretacji ubiorów stosowany już wcześniej przez kilku autorów podsumowały i opisały w przystępny sposób Ingrid Mida z Alexandrą Kim w książce pod wiele mówiącym tytułem *The Dress Detective, A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion (Ubraniowy detektyw: praktyczny przewodnik do badań opartych na obiekcie)*¹⁴. Proponowany przez autorki sposób badania – syntetyzujący wcześniejsze dokonania – wydaje się prosty, jednak jak same o tym piszą, może on w kilku punktach sprawiać problemy. Proponuję przyrzeć się ich pracy.

Mida i Kim wyróżniły trzy etapy: obserwacja (*observation*), badanie (*reflection*), interpretacja (*interpretation*). Pierwszy punkt wydaje się oczywisty. To wnikliwy ogląd ubioru (pomiary, opis kolorów, rodzaju tkanin/y, zdobień, stopnia znoszenia). Przygotowany przez autorki kwestionariusz zawiera również pytania o to, czy ubiór jest skrojony czy szyty ręcznie (jeśli tak, to czy przez wprawne ręce, czy nie); czy widoczne są naprawy ubioru (także uszczegółowienie stopnia precyzji wykonania). Ważne są oczywiście wszystkie oznaczenia i metki. W tym punkcie zawiera się także analiza kroju/konstrukcji ubioru, sposób



1. Suknia – widok przodu, dom mody Pierre Balmain, 2. poł. lat 70. XX w.

1. Dress – front view, Pierre Balmain fashion house, 2nd half of the 1970s



2. Suknia – widok tyłu, dom mody Pierre Balmain, 2. poł. lat 70. XX w.

2. Dress – rear view, Pierre Balmain fashion house, 2nd half of the 1970s



3. Widok metki potwierdzającej autorstwo sukni; umieszczony na metce napis wskazuje, że jest to przykład *haute couture*, czyli szycia na zamówienie, w znakomitej części wykonanego ręcznie

3. View of a label proving the authorship of the dress; the text on the label indicates that it is an example of *haute couture*, i.e. custom sewing, done manually to a great extent



4. Fragment rękawa sukni – widoczna zaszweczka na wysokości łokcia potwierdza bardzo staranne wykończenie sukni oraz dbałość o detale

4. Section of dress sleeve – the dart visible at the elbow level demonstrates the very meticulous finish and attention to detail



5. Widok tyłu sukni od lewej strony – widoczne są ręczne wykończenia, podobnie jak ręczne wszycie zamka błyskawicznego; staranność wykonania potwierdza jakość charakterystyczną dla *haute couture*

5. Dress's rear view from the left – manual finish visible, the same as sewing the zipper manually; the careful workmanship demonstrates the quality typical of *haute couture*



6. Widok tyłu sukni, zapięcia – bardzo ciekawym elementem są widoczne tutaj pętelki i guziki, które sugerować mają taki właśnie sposób zapięcia (w rzeczywistości wszyty jest zamek błyskawiczny); bardzo tradycyjne zapięcie na guziki, zgodne z duchem konserwatywnego wówczas domu mody Pierre Balmain, przegrało tutaj z praktycznością

6. Dress's rear view – loops and buttons are a very interesting element here, they suggest a particular type of fastening (in fact a zipper is sewn in); very traditional button fastener, in accordance with the very conservative style of the Pierre Balmain fashion house at that time, but here it has lost out to practicality

(Wszystkie fot. P. Szaradowski)

zapięcia, ewentualne usztywnienia itp. Celem tych zabiegów jest stworzenie możliwie szerokiego punktu wyjścia do badania, czyli punktu drugiego. Można go również nazwać pogłębianą obserwacją lub z angielska – *research*. Tutaj liczyć się będą: ocena stylu ubioru, status osoby (jeśli wiadomo, kto go nosił), proveniencja ubioru, szukanie podobnych ubiorów w bazach innych muzeów, szukanie jego przedstawień w prasie. Ważne są także informacje o projektancie (jeśli autorstwo jest znane) lub szukanie osób, którym można autorstwo przypisać. Na tym etapie wyjaśnia się i precyzuje wiele obserwacji poczynionych wcześniej, np.: obecność zamka błyskawicznego zamiast haftek czy guzików; znaczące wobec datowania okazać się może użycie tkanin syntetycznych albo dzianiny, obecność podszewki lub jej brak, rozmiar podany na metce itd. Dla większości muzealników współpracujących ściśle z konserwatorami to sprawy raczej oczywiste i stosowane od lat¹⁵. Akademikom zaś pracującym głównie z tekstem i ilustracjami wiele z tych kwestii może sprawiać trudności. Lecz ostatnia, trzecia część – interpretacja – wymaga

w zasadzie współpracy tych dwóch środowisk. Najczęściej bowiem ubiory interpretowane są w kontekście czasu, z którego pochodzą. Rozpatrywane jako mniej lub bardziej typowy przykład konkretnej mody mogą jednak gubić wiele innych, istotnych aspektów samego ubioru. I tak np. analizowany przez Midę i Kim żakiet Christiana Diora z 1949 r. uszyty z bordowego aksamitu może być, według autorek, interpretowany w kontekście: inspiracji historycznymi formami i powrotów mody (1), koncepcji kobiecości i idealnego piękna (2), marketingu produktów luksusowych w konfrontacji z rzeczywistością ich użytkowania (3), systemu metkowania i sprzedawania licencji *haute couture* (4) oraz teorii habitusu Pierre'a Bourdieu (5)¹⁶. Łatwo się domyślić, że nie każdy obiekt można interpretować w tak wielu kierunkach. Nie wszystkie są też równie nośne. Ważne jest sformułowanie konkretnego badawczego pytania, na które dany ubiór/ obiekt odpowiada najlepiej¹⁷. Ciekawe rezultaty mogą się ujawnić zwłaszcza w przypadku współczesnej mody, kiedy tak wiele stylów funkcjonuje jednocześnie, łącznie z ponownym noszeniem odzieży *vintage* z wcześniejszych dekad, kiedy mówi się dużo o modzie etycznej i odpowiedzialnej. Oczywiście autorki w żaden sposób nie ograniczają swojej metody do współczesnej mody, i to jest jej siłą. *Object-based research* (badanie w oparciu o obiekt) umożliwia bowiem integralne podejście, połączenie mody dawnej i współczesnej, łatwiejsze zobaczenie całości. Mało tego, pozwala również na włączenie w proces badawczy ubiorów niezwiązanych z systemem mody, na przykład uniformów¹⁸.

Szukanie podobieństw i różnic

Ponownie, wychodząc od stylu, koncepcji cyklu Alfreda L. Kroebera, a także historii sztuki i powtórzeń w niej obecnych, łatwo przejść do zestawiania ze sobą ubiorów w taki sposób, by pokazać stylistyczne pokrewieństwo obiektów powstałych w różnym czasie. Nie trzeba nawet ich bardzo szukać, gdyż wiele tych podobieństw zostało zauważonych i opisanych¹⁹. Kuratorzy najczęściej (choć nie wyłącznie) bazują właśnie na tych, ustalonych już przez historyków, pokrewieństwach²⁰. Bardzo wdzięcznym i nośnym czasem jest w tym zakresie moda XVIII stulecia, która nieustannie powracała w różnym stopniu już od 2. poł. wieku XIX²¹.

Od myślenia o rozwoju stylistycznym modnych ubiorów można łatwo przejść do posługiwania się konceptem stylu w rozumieniu sposobu ubierania się, na przykład stylu formalnego czy sportowego. Nie wyklucza to oczywiście równoczesnego trzymania się chronologii, choć pozwala też robić duże „skrótowe” uwypuklając tym samym zachodzące zmiany. Metoda ta była jednym z filarów wystawy „Reigning Men: Fashion in Menswear, 1715–2015” („Panowanie mężczyzn: moda i męski ubiór, 1715–2015”), przygotowanej przez Los Angeles County Museum of Art (LACMA), opowiadającej o trzech stuleciach mody męskiej. Ten szeroki zakres czasowy został podzielony na pięć głównych problemów: rewolucja/ewolucja, Zachód/Wschód, uniformizacja, świadomość ciała oraz „zachwycający mężczyzna”²². Każdy z nich zawierał w sobie jeszcze kilka podkategorii²³. Wystawa nie tylko była interesująca merytorycznie, ale i wizualnie. Odpowiednio wybrane zagadnienia powodowały tworzenie się ciekawych estetycznie zestawień. Przy okazji całość miała wyraźny walor edukacyjny. Taki scenariusz

wystawy pozwalał bowiem widzowi łatwo znaleźć wspólny wątek łączący go ze współczesną codziennością. Ponadto pokazywał, że różne formy i style ubrań mogą mieć te same funkcje w zależności od omawianego okresu. Podobne rozstrzygnięcia merytoryczne można było znaleźć choćby na wystawie "Tenue correcte exigée" („Odpowiedni ubiór wymagany”) w paryskim Musée les Arts Décoratifs²⁴ czy na stałej ekspozycji w Muzeum Narodowym Szkocji w Edynburgu (National Museum of Scotland). Co trzeba podkreślić kuratorskie decyzje nie są w takich przypadkach swobodną „grą z konwencją”. Uzasadnienie dla nich można znaleźć na kilku polach. Jeden z najważniejszych elementów wskazuje Agata Zborowska w swoim tekście *Wywoływanie duchów mody – Walter Benjamin w rozważaniach o pojęciu historii sięga po modę, by wskazać na szczególne powiązanie przeszłości z teraźniejszością, która jest ciągłą aktualizacją tego, co minione. W tej perspektywie dochodzi do przełamania tradycyjnie pojmowanej historii ubioru, opisywanej często w kategoriach przyczyny i skutku, jak również silnie obecnej w analizach po dziś dzień metafory lustra, w którym mają odbijać się najważniejsze przemiany społeczno-kulturowe. Skoki w przeszłość funkcjonują w modzie raczej w formie powracających cytatów, z których nie sposób zbudować ciągłej narracji. Tygrysi skok pozwala modzie na susy nawet w najdalszą przeszłość i z powrotem, bez dłuższego przystanku w jakiegokolwiek czasowej czy estetycznej konfiguracji*²⁵.

Kolejne metodologiczne wsparcie znaleźć można w historii sztuki. W 2006 r. Stanisław Czekański opublikował książkę *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*²⁶. Zaproponowany przez niego sposób interpretacji obrazów uwidacznia ich nowe sensy w zestawieniu z innymi płótnami, przy czym następstwo chronologiczne nie jest istotne. Kluczem jest „zasób obrazowy” interpretującego widza/historyka, on bowiem ostatecznie dostrzega/proponuje obrazy, których obecność pozwala nowy sens zobaczyć. Zaproponowana przez Czekańskiego metodologia może być wykorzystana także przy tworzeniu wystaw ubiorów, gdzie dany strój jest zestawiany z innym, a nie z ilustracją czy obrazem mającymi pokazać modę danego okresu²⁷. To oczywiście nadaje ubiorom bardziej autonomiczny charakter i łatwiej pozwala dostrzec także ich „pozamodowe” aspekty²⁸. Ciekawym i moim zdaniem udanym projektem tego rodzaju była wystawa "Masterworks: Unpacking Fashion" („Po mistrzowsku: odkrywanie mody”) nowojorskiego Metropolitan Museum of Art (MET)²⁹. Jej głównym założeniem była prezentacja najciekawszych nabytków muzeum z ostatnich 10 lat, co wykluczało jedną dominującą narrację. Kuratorzy, Jessica Regan i Andrew Bolton, podzielili obiekty na małe grupy (czasem tylko pary) tworząc ciekawe wizualnie i merytoryczne zestawienia, rodzaj „międyubraniowych” dialogów.

Historia pisze się sama

Autonomiczność ubioru, traktowanie go poza kategorią mody może szybko doprowadzić do opowieści o nim samym i w ten sposób dopuścić do głosu na równych prawach także ubiory spoza systemu mody³⁰. Pozwala to łatwo wprowadzić w pole zainteresowań, w zakres problemowy postać użytkownika danego ubioru. Wykorzystał to Olivier Saillard, dyrektor Palais Galliera w Paryżu, przy tworzeniu

wystawy "Anatomie d'une collection" („Anatomia kolekcji”) prezentowanej w dwóch odsłonach³¹. Nadrzędny porządek chronologiczny został zneutralizowany zindywidualizowanym podejściem do każdego artefaktu. Obecne w przestrzeni wystawy opisy nie koncentrowały się na „wpisywaniu” ubiorów w ówczesną modę, lecz raczej podkreślały ich materialność. Nie pomijano także osoby noszącej pokazywane ubrania. Ten aspekt wydaje się być bardzo interesujący, bo choć muzea przyjmując dary czy nabywając obiekty do kolekcji zbierają wszystkie dostępne informacje od darczyńców, to najczęściej nie wykorzystują tego przy tworzeniu narracji na wystawie. W Palais Galliera w 2016 r. odbyła się wystawa „La Mode retrouvée: Les robes trésors de la comtesse Greffulhe” („Moda odnaleziona: skarby z garderoby hrabiny Greffulhe”) koncentrująca się na osobie noszącej stroje, na ich właścicielce – hrabinie Greffulhe (1860–1952), w ten sposób analizująca indywidualny styl w kontekście epoki³². Innym takim przykładem, także z Paryża, była wystawa, której tytuł brzmiał wprost „Roman d'une garde-robe. Le chic d'une Parisienne de la Belle Epoque aux années 30” („Opowieść pewnej szafy. Styl paryżanki od Belle Epoque do lat 30.”)³³. Skupienie się na osobistym stylu osoby pracującej w domu mody i jej modowych wyborach jest ciekawym pomysłem chociażby w kontekście teorii Simmela mówiącej o napięciu pomiędzy naśladownictwem a indywidualizmem³⁴. Wartym wspomnienia przykładem mówienia o obiekcie w polskich muzeach jest ekspozycja „Modna i już. Moda w PRLu” prezentowana w muzeach narodowych: w Krakowie i we Wrocławiu. W części wystawy poświęconej II wojnie światowej i części „New look” kuratorki, Joanna Kowalska oraz Małgorzata Możdżyńska-Nawotka, zaprezentowały takie właśnie opisy ubiorów – skoncentrowane na materialności. Opowiedziana została na przykład historia sukienki, która pojechała z właścicielką na zyszkę, wróciła do Polski i po upływie pewnego czasu i niewielkich zmianach ponownie była noszona³⁵. „Modna i już” zawierała tylko kilka takich historii, to nie na nich oparty był główny problem wystawy. Inaczej jest w Muzeum Warszawy, które zostało otwarte w końcu maja 2017 r. – zapowiadane jako muzeum rzeczy, właśnie poprzez prezentację artefaktów opowiada widzom historię miasta³⁶.

Potencjał historii, jakie zdradzają same przedmioty, nawet bez werbalnej lub pisemnej opowieści darczyńcy, pozwala dostrzec opisany przez Midę i Kim *object-based research*, ale odrębną decyzją jest mówienie o tym muzealnej publiczności. Koncentrowanie się na zmianach stylistycznych form ubiorów powodowało, że przez lata preferowano pisanie i pokazywanie tych „najlepszych i typowych” danego stylu. Szukanie podobieństw ubiorów do portretowanych strojów także faworyzowało to, co przebijało się do głównego nurtu. Pożądane były ubiory bez znaczących zmian czy przeróbek³⁷. Dopiero stosunkowo niedawno, w latach 90. XX w., przekonano się, że ubiory przerabiane, podniszczone czy mniej ciekawe pod względem plastycznym potrafią więcej powiedzieć o warunkach życia i historii mody. Stąd też ciekawe mogą okazać się wymienione podszewki, łaty, naprawy dokonane w domowych warunkach itd. Z drugiej strony zaś, zajmując się modą współczesną można bez problemu trafić na ubiór nienoszony (zakupiony do kolekcji bezpośrednio ze sklepu lub подарowany przez producenta) lub noszony tylko raz, na wybiegu. Ale i one będą mogły z łatwością być wpisane

w historię mody. Wystarczy zadać im – jak piszą Mida i Kim – odpowiednie pytanie, na które odpowiedź ujawni ich sens.

Myślenie o obiekcie, o jego sensie w historii mody ujawnianym w procesie *object-based-research* opisanym w pracy Ingrid Midy i Alexandry Kim pozwala – nie tylko akademikom – uzyskać nowe, ciekawe wyniki. Dla muzealników może się okazać porządkującym narzędziem ułatwiającym rozszerzanie kolekcji zwłaszcza o przykłady mody współczesnej. Zadawanie nowych pytań pozwalających zinterpretować ubiór w inny niż dotychczas sposób z pewnością ułatwi znajdowanie mniej oczywistych relacji między różnymi

ubiorami. Pozwoli także dostrzec nowe „związki międzyubiorowe”, które zdecydować mogą nawet o kształcie muzealnej kolekcji, a nie tylko wystawy czasowej, jak pokazuje to przykład MET. I choć zdają sobie sprawę, że spora część polskich muzeów, głównie ze względów finansowych, nie może pozwolić sobie na systematyczne zakupy do kolekcji, nie zmienia to potrzeby dużej świadomości własnych zbiorów. Wzmacniać może ją stała współpraca z ośrodkami akademickimi o różnych specjalnościach. Wieloaspektowość samego zjawiska mody wymaga bowiem interdyscyplinarnego podejścia. W ten sposób dostrzec będzie można świeże interpretacje muzealnych obiektów, zobaczyć historię mody jako integralną całość oraz pisać ją nieustannie od nowa.

Streszczenie: Prezentowanie mody w muzeum pociąga za sobą nie tylko kwestie techniczne, ale i metodologiczne. Przez długi czas dominowało pokazywanie ubiorów w ujęciu chronologicznym, podkreślającym zmiany stylistyczne. Lata 80. i 90. XX w. przyniosły zmiany na wybiegach – projektanci z Japonii zaproponowali ubiory nieprzystające do europejskich kanonów. Ich śladem poszło wielu przedstawicieli Starego Kontynentu. By określić te nowe zjawiska w połowie lat 90. pojawiło się określenie dekonstrukcji mody. Dotyczyło to nie tylko estetyki, ale całego systemu. Tak istotne zmiany nie mogły pozostać bez wpływu na pisanie o modzie i na sposób mówienia o niej. Dość szybko narosła

też liczba możliwych perspektyw badawczych. W ostatnim czasie można jednak zobaczyć, że wobec tego zjawiska na sile przybiera nurt, który można nazwać zwrotem ku materialności – skupieniem uwagi na obiekcie i uczynieniem go punktem wyjścia teoretycznych rozważań. Podsumowały to niedawno Ingrid Mida i Alexandra Kim w książce *The Dress Detective. A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion (Ubraniowy detektyw. Praktyczny przewodnik do badań opartych na obiekcie)*, pokazując jednocześnie praktyczną stronę takich badań ubioru. Propozycje autorek to także zachęta do poszukiwań nowych kontekstów dla posiadanych w kolekcji obiektów.

Słowa kluczowe: moda, historia mody, Ingrid Mida, Alexandra Kim, obiekt muzealny, wystawa mody, metodologia, badania.

Przypisy

- ¹ Temat wystaw mody był już przeze mnie poruszany na łamach „Muzealnictwa” – *Sposoby na modę*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, 135-141.
- ² Przykładem może być berlińskie Kunstgewerbemuseum, otwarte po zmianie aranżacji w końcu 2014 r., zob. C. Waidenschlager, *Fashion Art Works. 1715 to today*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2014 oraz Muzeum Narodowe Szkocji w Edynburgu, w którym Fashion and Style Gallery została udostępniona publiczności w końcu 2016.
- ³ M.in.: *Dress History. New Directions in Theory and Practice*, C. Nicklas, A. Pollen (red.), Bloomsbury, Londyn 2015; *Fashion and Art*, A. Geczy, V. Karaminas (red.), BERG, Londyn, Nowy Jork 2012; *Fashion and Museums. Theory and Practice*, M. Riegels Melchior, B. Svenson (red.), Bloomsbury, Londyn 2014; *Fashion Curating. Understanding Fashion through the Exhibition*, L. Marchetti (red.), HEAD Genève 2016; *Fashion Studies. Research Methods, Sites and Practices*, H. Jeness (red.), Bloomsbury, Londyn 2016; J. Clark, A. de la Haye, J. Horsley, *Exhibiting Fashion Before and After 1971*, Yale University Press, Londyn 2014.
- ⁴ Galeria Sztuki Dawnej w Muzeum Narodowym w Warszawie (od grudnia 2016), Muzeum Sztuk Użytkowych, oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu (od marca 2017).
- ⁵ Obecnie (kwiecień 2017) ta część ekspozycji jest nieczynna, por. E. Sierańska, A. Trela, *Z modą przez XX wiek*, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź 2009.
- ⁶ Więcej na ten temat – L. Taylor, *Establishing Dress History*, Manchester University Press, Manchester 2004.
- ⁷ Pozycją, która kształtowała sposób myślenia i mówienia o modzie jest m.in. książka A. Banacha, *O modzie XIX wieku*, PIW, Warszawa 1957; por. A. Sieradzka, *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013.
- ⁸ A. Banach, *O modzie XIX wieku...*, s. 89.
- ⁹ Pisze o nich R. König, *Potęga i urok mody*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 32-34.
- ¹⁰ Por. Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, BERG, Oxford, Nowy Jork 2004, C. Wilcox (red.), *Radical Fashion*, V&A Publications, Londyn 2001; *Maison Martin Margiela '20'*, K. Debo (red.), MOMU, Antwerpia 2008; F. Loscialpo, *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction*, w: A. de Witt-Paul, M. Crouch (red.) *Fashion Forwards*, Inter-Disciplinary Press, Oxford 2011, s. 13-27.
- ¹¹ Chociażby C. Evans, *Fashion at the Edge. Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, New Haven, Londyn 2003.
- ¹² M.in. *The Corset: Fashioning the Body* (Muzeum przy FIT, Nowy Jork 2000), *Radical Fashion* (V&A, Londyn 2001), *Extreme Beauty* (MET, Nowy Jork 2001), *Ambimorphus: Hussein Chalayan* (MOMU, Antwerpia 2002), *Goddess: The Classic Made* (MET, Nowy Jork 2003), *Malign Muses: When Fashion Turns Back* (MOMU, Antwerpia 2004).
- ¹³ C. Hill, *Paris Refashioned 1957-1968*, Yale University Press, New Haven, Londyn 2017.

- ¹⁴ I. Mida, A. Kim, *The Dress Detective. A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*, Bloomsbury, Londyn 2015.
- ¹⁵ W tym też dostrzegam istotną rolę publikacji Midy i Kim. Stworzyły on praktyczny, przystępny przewodnik, który może być wykorzystany także przez nie-profesjonalistów.
- ¹⁶ I. Mida, A. Kim, *The Dress Detective...*, s. 180-195.
- ¹⁷ Nasuwa to uzasadnione skojarzenia z metodologią stosowaną przez historyków, zob. T. Kostyrko, *Sztuka – przedmiot i źródło poznania*, PWN, Warszawa 1977, zwłaszcza rozdział zatytułowany *Pojmowanie źródła historycznego a sposób jego wyjaśniania*, s. 142-150.
- ¹⁸ Mimo sygnalizowanych w literaturze problemów z definicją mody chciałbym zaznaczyć, że w niniejszym tekście odwołuję się do wąskiej definicji dotyczącej mody odzieżowej. Nie wchodząc w szczególności mogące stanowić materiał na oddzielny artykuł dodam, że za najistotniejsze jej cechy uważam sezonową zmienność oraz naśladownictwo tych zmian.
- ¹⁹ Na przykład moda edwardiańska „powróciła” w latach 70. XX w., por. G. Lehnert, *Historia mody XX wieku*, Könemann, Kolonia 2001.
- ²⁰ Np. R. Martin, H. Koda, *The Historical Mode*, Rizzoli 1990; K. Witas, A. Liberska, *Dwanaście dekad mody. Analogie i kontrasty*, Muzeum Ziemi Wieluńskiej, Wieluń 2016.
- ²¹ Np.: „The 18th Century Back in Fashion”, wystawa w Grand Trianon w Wersalu w 2012.
- ²² S. Sadako Takeda, K. Durland Spilker, C. M. Esguerra, *Reigning Men. Fashion in Menswear 1715-2015*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2016.
- ²³ Np. dział rewolucja/ewolucja zawierał w sobie następujące zagadnienia: *macaroni*, rewolucja i anarchia, esteci i hippisi, młodość i bunt, Dandys.
- ²⁴ Wystawę można było zwiedzać od 1 grudnia 2016 do 23 kwietnia 2017.
- ²⁵ A. Zborowska, *Wywoływanie duchów mody*, „Czas kultury” 2013, nr 2 (173), s. 136-137.
- ²⁶ S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
- ²⁷ Por. uwagi *ibidem*, s. 44-45 oraz 195-197.
- ²⁸ Rozpatrując modną w danym okresie sylwetkę musimy pamiętać, że ubiór jest tylko jednym z jej elementów. Liczy się także fryzura, makijaż, dodatki, a nawet i sposób poruszania się w tym ubiorze. Idąc tym tropem można sam ubiór wyciągnąć z kontekstu mody danego czasu i prezentować go/rozpatrywać jako samodzielny element. W ten sposób tracimy oczywiście istotny kontekst, ale daje to jednocześnie szansę na dostrzeżenie jego nowych aspektów.
- ²⁹ Wystawę można było zwiedzać w okresie od 18 listopada 2016 do 5 lutego 2017.
- ³⁰ Warto zauważyć, że moda ma wyraźnie wartościujący charakter, co oczywiście związane jest z jej istotą wyrażającą się w naśladownictwie. Stąd też szybko można dojść do wniosku, że modny ubiór jest „lepszy” od ubioru niemodnego. Zostawiając zatem kategorię mody na boku (por. przypis 28) możemy w pewnym sensie „zrównać ubiory” lub oceniać je w innych kategoriach.
- ³¹ Pierwsza odsłona 14 maja – 23 października 2016, druga odsłona 3 listopada 2016 – 12 lutego 2017.
- ³² Wystawa była również prezentowana w muzeum przy FIT w Nowym Jorku; „Proust’s Muse, The Countess Greffulhe” (23 września 2016 – 7 stycznia 2017).
- ³³ „Roman d’une garde-robe. Le chic d’une Parisienne de la Belle Epoque aux années 30”. Musee Carnavalet (17 października 2013 – 16 marca 2014).
- ³⁴ Por. G. Simmel, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- ³⁵ J. Kowalska, M. Możdyńska-Nawotka, *Modna i już. Moda w PRL*, katalog wystawy, Kraków – Wrocław 2016, s. 17.
- ³⁶ <http://wyborcza.pl/7,75410,21540088,muzeum-warszawy-rzeczy-warszawskie-czyli-przedmioty-maja.html> [dostęp: 21.04.2017].
- ³⁷ Por. L. Taylor, *Establishing Dress ...*, s. 156-200.

dr Piotr Szaradowski

Doktor nauk humanistycznych, pracownik Muzeum Pana Tadeusza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, wykładowca historii mody w School of Form w Poznaniu (Uniwersytet SWPS); autor książki *Francja elegancja. Z historii haute couture* (2016), kurator, autor scenariuszy wystaw poświęconych modzie i ubiorowi XX wieku; e-mail: p.szaradowski@wp.pl

Word count: 4 178; **Tables:** –; **Figures:** 7; **References:** 25

Received: 05.2017; **Reviewed:** 05.2017; **Accepted:** 06.2017; **Published:** 07.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.1817

Copyright ©: 2017 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: Szaradowski P.; WYSTAWY MODY I UBIORÓW W MUZEUM – ZAGADNIENIA I PROBLEMY METODOLOGICZNE. *Muz.*, 2017(58): 181-187

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

Muz., 2017(58): 151-157
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2017
data akceptacji – 01.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0010.0578

MUZEUM II WOJNY ŚWIATOWEJ – DWUGŁOS

THE MUSEUM OF THE SECOND WORLD WAR – TWO STANCES

Marcin Kula

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Piotr Majewski

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Abstract: Two stances of Polish historians present a nuanced methodological view of the socially controversial problem of the investment entitled the Museum of the Second World War. Building the museum, the discussions concerning the form of its permanent exhibition – apart from their *ad hoc* political context – touched on key issues for museology: the autonomy of cultural

institutions, the authorial rights of the team preparing the exhibition, but most of all, the challenge posed by the attempt to present the various social expectations typical of communities with diverse historical sensitivities in the exhibition. The two stances presented continue this discussion which is being held on the basis of history and museology.

Keywords: Museum of the Second World War, discussion, history, historiography, narration, exhibition.

MUZEUM OPOWIE O HISTORII...

THE MUSEUM WILL SPEAK ABOUT HISTORY...

Marcin Kula

W ostatnich czasach pojawiły się w Polsce liczne muzea historyczne, które nie są już tylko miejscami dosyć przypadkowych zbiorów przedmiotów i obrazów, może nawet wartościowych, ale muzeami wyrażającymi przemyślaną narrację. Zwiedzam te nowe z zainteresowaniem. Ponieważ jestem historykiem, nieraz zastanawiałem się jednak, czy płynie ono

z chęci zobaczenia czegoś nowego i najczęściej ładnego, czy też z poszukiwania korzyści zawodowej.

Myślę, że obejrzenie wystawionych przedmiotów, obrazów, plakatów, czy też fragmentów autentycznych filmów, daje mi poczucie dotknięcia rzeczywistości – jakże cenne i zarazem trudne do osiągnięcia dla historyka. Moje i wielu

kolegów zainteresowania są zgodne z tendencją obecną w muzeach nowego typu – a mianowicie wystawiania nie tylko rzeczy z jakichś powodów wartościowych lub wyjątkowych, ale właśnie przedmiotów codziennych, pozwalających lepiej wyobrazić sobie, jak wyglądało życie w rozpatrywanym jego fragmencie lub wybranym epizodzie. Z tego punktu widzenia atrapy, muzealne „disneylandy”... są dla mnie cenne połowicznie. W kontakcie z nimi nie mam już poczucia „dotknięcia” rzeczywistości, ale czasem mogę ją sobie lepiej wyobrazić – jeśli oczywiście zaufam twórcom wystawy. Niestety takie „disneylandy” bywają odległe od wyobraźalnych realiów.

Pewien kłopot w wypadku obejrzenia muzealnego przedstawienia rzeczywistości płynie jednak z siły oddziaływania przez nowe ekspozycje na zmysły. Skutek jest czasem taki, jak w wypadku filmu, który robi duże wrażenie. Od momentu obejrzenia fragmentów rzeczywistości na wystawie lub w filmie miewamy tendencję do widzenia interesującego nas epizodu (zjawiska, czasów) przez pryzmat tych przedstawień.

Nawet będąc zawodowym historykiem przy zwiedzaniu dowiaduję się o wielu sprawach. Dzieje się to dokładnie tak, jak przy czytaniu dowolnej pracy historycznej, nawet z zakresu mi bliskiego – prawie zawsze dowiem się czegoś nowego. Twórcy wystawy są dla mnie w takich sytuacjach kolegami, którzy przebadali jeszcze coś, o czym nie wiedziałem. Jeżeli nawet są to elementy z poziomu mikrohistorii, to nie zapominam, że makrohistoria w ostatecznym rachunku składa się z małych fragmentów, bądź da się na nie poniekąd rozłożyć. Nadto, bardzo często epizody i zjawiska z poziomu mikrohistorii pozwalają dużo zrozumieć. Skądinąd w ekspozycji nieraz dobrze widzi się całość zagadnienia – jak w wypadku Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Widzi się to może lepiej niż przy lekturach, wśród których dominują monografie, mniej zaś jest prac ogólnych, nie będących zarazem nudnymi podręcznikami.

Jak od historiografii pragnę wypowiedzi, a nie tylko faktografii, tak cieszę się z ewolucji wystawiennictwa w kierunku przedstawiania zwartych koncepcji. Skoro jednak tak, to wypowiedź, uskutecznioną środkami właściwymi muzeom, można dyskutować z punktu widzenia tezy. Do tej sformułowanej na przykład przez Muzeum Powstania Warszawskiego mam wątpliwości. Ekspozycję odbieram jako hagiografię Powstania, podczas gdy sam kładłbym nacisk na dyskusyjność sprawy podjęcia decyzji o wybuchu. Mówiłbym o trudności podjęcia wszelkiej decyzji w ówczesnej sytuacji, także o tym, że dobrej decyzji może nie było. Chciałbym, zwłaszcza młodemu widzowi, powiedzieć: zobaczyłeś całokształt sytuacji i wielostronne argumentacje, teraz musisz wybrać sam. Wśród skutków, obok mówienia o zademonstrowaniu woli niepodległości, wspominałbym o zapłaconej ogromnej cenie. Wskazałbym może też naukę ostrożności i sensownego kunktatorstwa, jaką odebrali Polacy w wyniku klęski. Ostrożność zachowaną w Polsce w 1956 r. i w latach 80. przynajmniej niektórzy historycy tłumaczą pamięcią bilansu Powstania.

Z kolei teza Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku – którą właśnie świeżo miałem okazję poznać podczas „przedpremierowej” (czy pożegnalnej?) prezentacji wystawy głównej 23 stycznia 2017 r. – bardziej mi odpowiada. Wojna jest tam pokazana jako nieszczęście całej Europy. Ogląda się hekatombę, jaką wojna się skończyła dla wszystkich, w tym także

dla agresorów. Skupienie się na polskim nieszczęściu i polskiej walce byłoby fragmentarycznym pokazaniem wojny, wręcz niezrozumiałym. Można oczywiście – i tak zrobiono na wystawie – wskazać aspekty wojny szczególnie widoczne w polskim *casusie*. Tym bardziej warto jednak o nich mówić w połączeniu z historią powszechną. Nieraz trzeba właśnie za ich pomocą pokazać i wyjaśnić jakiś element rozważanych zjawisk. Co by znaczyło natomiast skupienie się na „polskim punkcie widzenia”, czy wręcz reprezentowanie owego polskiego punktu widzenia? Byłoby to najpewniej rozgrywaniem historii *ex post*, wypowiedzianiem się o historii w dzisiejszych ramach. Oczywiście zawsze trudno tego uniknąć w historiografii – bowiem jesteśmy ludźmi – ale można się starać takie zjawisko ograniczać. Historia jest polem poznania i refleksji, także instrumentem naszego rozwoju intelektualnego, a nie prowadzeniem dalszej walki w wyobraźni, nie mówiąc już o tworzeniu klimatu dla rozegrania jej na nowo.

Mamy pokazywać i w miarę możliwości tłumaczyć dzieje, a możliwie ograniczać własne działanie jako stron wciąż uczestniczących lub jako sędziów. Historię, także własnego kraju, widzi się lepiej na tle historii powszechnej i na tle zjawisk porównywalnych, niż w izolacji. Oczywiście to, co stworzyła ekipa prof. Pawła Machcwicza idzie wbrew częstemu w Polsce polonocentryzmowi. Nie od dziś widać konflikt na tym tle. Przecież wokół tego muzeum toczy się – jeśli można tak powiedzieć – ostatnia bitwa wojny. Rozgrywa się ona jednak także wokół sprawy jeszcze szerszej – czy mianowicie twórcy ekspozycji mają oferować coś, czego ludzieżą, czy też zaproponować coś nowego, jakąś nową wizję, do której będą starali się przekonać oglądających. Naukowiec powinien starać się przedstawić coś nowego, nawet jeśli – co bardzo prawdopodobne – będzie mu trudno przebić się z nowością. Twórcy muzeów są w trudniejszej sytuacji niż historycy piszący. Ci drudzy najczęściej nie potrzebują gigantycznych środków do pracy. W najgorszym razie ich książki nie sprzedadzą się lub zostaną bezlitośnie skrytykowane. Ani muzeum, ani pełnometrażowego filmu nie stworzy się natomiast bez pewnego minimum akceptacji społecznej, wyrażającej się w przyznanym budżecie. Mało tego, muzea robi się dla ludzi. Muzeum, do którego mało kto by przyszedł, nie miałoby sensu. Jak w wielu sprawach, tak i w tej społeczności we własnym interesie powinno pozostawiać wszakże miejsce dla oryginalności i nowości – nawet za cenę ewentualnego chybienia strzału.

Cieszy mnie napotykanie obecnie w licznych ekspozycjach podejście problemowe. Prawda, przy takim podejściu pojawia się jedna z większych również dla mnie trudności – jak je pogodzić z podejściem chronologicznym, często też koniecznym. Wielu spraw nie da się analizować problemowo bez uwzględnienia co było wcześniej, a co później lub równocześnie. Nie da się też zreferować spraw najpierw według osi chronologicznej, a potem problemowej. Cieszę się jednak, że wystawa główna w Muzeum II Wojny Światowej została zorganizowana według zagadnień. Zadano tam pytania: na przykład o siłę przyciągającą ludzi do totalitaryzmów, o sytuacje prowadzące do wojny. Powstanie w getcie warszawskim pokazano nie tyle w ramach przedstawiania Holocaustu (choć w oczywisty sposób było elementem tego dramatu) ale wśród różnych przejawów oporu w Europie. Twórcy chcieli zaprezentować uniwersalność oporu. Nie

wiem, czy znali zbyt łatwo formułowaną opinię, że Żydzi szli na rzeź jak bezwolne istoty (zaś inni ludzie w Polsce by tak nie poszli). W każdym razie autorzy pokazali opór Żydów w ramach szerszej problematyki oporu, co jest cenne. Zajęcie Zaolzia przez Polskę przedstawiono wśród różnych niedobrych zjawisk schyłku lat trzydziestych. Znakomita od strony formy propaganda wizualna Mussoliniego, przedstawiona w jednej z sal, nasuwa patrzącemu na myśl współpracę różnych, także wybitnych twórców z różnorodnymi totalitaryzmami i autorytaryzmami.

Autorzy wystawy widzą, że zjawiska mogą być tożsame niezależnie od tego kto w ostatecznym rachunku był za wszystko odpowiedzialny. Nieszczęścia ludzi są porównywalne – niezależnie od odpowiedzialności. Bombardowanie miasta było bombardowaniem miasta – i to niezależnie od tego jakiego miasta dotknęło oraz niezależnie od tego, że na przykład Polacy mogli zasadnie cieszyć się z obrócenia Hamburga, a nawet Drezna w ruiny. ZSRR umożliwił atak Hitlera na Polskę, ale *summa summarum* strasznie za to zapłacił. Żołnierze – nawet wrogich armii – byli ludźmi, nawet jeśli współcześni z drugiej strony frontu mieli powody by nieraz w to wątpić. Mundur jest mundurem, ziemianka ziemianką, a schron schronem. Wojna jest zawsze wojną, nie ma co tu mówić o patosie, czy budowaniu narodowego morale – i na tej wystawie nie ma patosu. Mówienie o patosie jest nierealistyczne, jest dobre na defilady. Muzea to niekoniecznie pomniki – choć i takie się zdarzają.

Wywózka niesie nieszczęście. Przesiedlenia były i są fatalnym zjawiskiem, a mają w sobie tyle wspólnego, że autorzy wystawy ustawili jako ich symbol bydłocy wagon – taki, jaki służył praktycznie we wszystkich wysiedleniach. Sprawa przesiedleń jest też ważnym fragmentem instrumentarium totalitarnej inżynierii społecznej.

Śmierć w ostatecznym rachunku jest zawsze śmiercią. Takie postawienie sprawy nie jest zdejmowaniem odpowiedzialności z winnych usytuowanych czy to na górze, czy na dole hierarchii politycznej. Mówienie o nieszczęściach jako zjawiskach ogólnoludzkich nie neguje ani win tych, którzy byli winni, ani nie pomniejsza też pokazanych cierpień narodu polskiego.

Podobnie mogą się ucieszyć, że na przykład niedawno otwarte Muzeum Emigracji w Gdyni jest problemowe. Mówi się w nim o różnych migracjach – wewnętrznych, wychodźczych, przychodźczych, repatriacyjnych, także tych związanych ze zmianą granic. Pokazuje się też to, co jest bardzo cenne w obu tych ekspozycjach – historię widzianą z perspektywy przeciętnych ludzi, takich, których nazwiska historia najczęściej nie zapamiętała. Nie skupia się uwagi na emigrantach, którzy – co lubi się przypominać w Polsce – stali się sławni („rozślawili Polskę”). Pokazuje się migracje za chlebem i trudną drogę emigranta, najczęściej wcale nie prowadzącą ku sławie. Tu rzeczywistości dotyka się bardzo dosłownie – ze względu na usytuowanie muzeum w dawnym Dworcu Morskim w Gdyni. Nie mogą tylko darować Muzeum Emigracji, że jego twórcy nie pochylili się nad przyczynami emigracji z Polski ocalałych po wojnie Żydów (też przeciętnych ludzi!). O migracji do Palestyny/Izraela mówi się jako o drodze Żydów do ojczyzny – jak to wyczytałem, zwiedzając Muzeum Emigracji na przełomie 2015 i 2016 roku. Może teraz ten fragment ekspozycji już się zmienił. Jeśli nie, to proponuję jednak pomyśleć nad tym, że część

Żydów widziała swoją ojczyznę tutaj. Także wśród ocalałych z Holocaustu wielu widziało swoją ojczyznę w Polsce, a nie mogło pozostać skoro napotykało wrogość (ten wątek występuje dopiero, gdy mowa o 1968 r. – czy dlatego, że wtedy obciąża przede wszystkim komunistyczne władze?). To, że wyżej usytuowane w establishmentie edukacji historycznej osoby miewają ostatnio trudności z przypomnieniem sobie co zaszło na przykład w Kielcach, nie tłumaczy autorów wystawy.

W ogóle pogłębiłbym w ramach wystawy wątek migracji mniejszości narodowych. W końcu stanowiły one potężną część ludności Polski międzywojennej. Wątki usuwania Niemców i Ukraińców po wojnie też są fundamentalne dla historii kraju, a późniejsze emigracje Niemców również ważne.

Mówiąc o migrantach w okresie międzywojennym pomyślałbym trochę nad negatywnymi stronami zawłaszczania emigrantów przez Polskę, nad negatywami planów kolonialnych w Ameryce Południowej, w których realizacji przypisywano pewną rolę emigrantom, nad bezsensownością organizowania osadnictwa w Peru i w Boliwii... Pokazano takie rzeczy na wystawie, ale potraktowano jako sprawy normalne. Może były normalne. Spójrzmy jednak na sprawy własnie problemowo i wspomnijmy o zawłaszczaniu emigrantów przez Niemcy, zapytajmy o zainspirowanie Ligii Morskiej i Kolonialnej (LMiK) koloniami państw zachodnich, zapytajmy czy miały sens pomysły rozładowania przeludnienia agrarnego, a potem problemu narodowościowego poprzez emigrację. Spróbujmy popatrzeć, czy jeszcze w jakichś krajach pojawiały się takie idee. Perspektywa porównawcza i międzynarodowa nie jest zła w refleksji.

Skoro mamy rozmawiać problemowo, to może w kontekście zagadnienia migracji zastanowimy się nad kryteriami przynależności do narodu. Może przy okazji pokazanej na wystawie „Karty Polaka” byłoby warto zadać takie pytanie? To zagadnienie jest ważne nie tylko z punktu widzenia narodu polskiego, lecz dowolnego. Podziwiam zdolność do podejmowania czarno-białych decyzji dotyczących ludzi gdy mówimy o narodzie (nie o obywatelstwie!). Rozumiem nieuniknioną taką postawę w odniesieniu np. do ziem polnieckich w 1945 roku. Jakoś trzeba było rozwiązać istniejący tam problem narodowy, presja sytuacji i ciężar zaszłości były ogromne, warunki nie były zaś luksusowe. Ale dziś?

W niektórych sytuacjach ekspozycja Muzeum Emigracji w Gdyni idzie całkowicie za obiegowym obrazem. PRL pokazana jest nie tylko jako fatalna, zła (no, dobra z pewnością nie była!), ale jako kraj zamknięty. No cóż, szeroko otwarta zapewne nie była, ale może warto przeczytać książkę Dariusza Stoli (*Kraj bez wyjścia?. Migracje z Polski 1949–1989*, ISP PAN, IPN, Warszawa 2010). Sugerując to, wracam do pytania w jakim stopniu muzeum powinno iść za obiegowym obrazem rzeczywistości, a w jakim proponować coś nowego?

Bywają typy spraw akurat trudniejsze do pokazania w muzeach niż przy pomocy innych środków przekazu. Działaniami muzealnymi najpewniej nie dałoby się przedstawić na przykład ogromnie ważnej w historii najnowszej kwestii – jak to się dzieje, że normalni ludzie masowo stają się zbrodniarzami. Przecież ci wszyscy mordercy, którzy zaznaczyli się w II wojnie, nie urodzili się tacy. Podobnie chyba trudno jest odpowiedzieć środkami muzealnymi na pytanie, czy każdy naród może stać się straszny? Przecież naród niemiecki nie

był taki z natury, a wiemy jak relatywnie łatwo go zdeprawowano. Warto pamiętać, że takie kulturalne, zdawałoby się, narody jak francuski, czy belgijski też mają swoje bardzo złe doświadczenia na sumieniach. Podobnie stawały się bestiami w liczącej się liczbie swoich przedstawicieli. Same takie fakty można by jakoś pokazać w muzeum; znacznie trudniej zarysować całość problemu.

Byłoby też bardzo trudno przedstawić zakorzenienie koncepcji faszystowskich w dawniejszych prądach myśli europejskiej – nawet jeśli to faszyzm stawiał fatalną „kropkę nad i” tych kierunków. Nie łatwiej zaprezentować kwestię, jak zmieniło się nasze myślenie w konsekwencji wojny oraz jej zbrodni, z Holocaustem na czele. W ogóle myślenie jest najtrudniej pokazać w muzeum. Niestety nie wystarczy tu fotografia zamysłonych oczu (sic!). Te sprawy historyk najpewniej będzie musiał rozważać poza muzeami.

Jeśli jednak traktujemy – jak traktujemy – ekspozycje muzealne jako pełnoprawne wypowiedzi o historii, to powstaje pytanie, jak je wkomponować w zinstytucjonalizowaną naukę historyczną. Takie samo pytanie można zresztą postawić w odniesieniu do filmów historycznych. Studentów uczymy badać fakty historyczne, natomiast nie uczymy ich nawet pisać atrakcyjnie z punktu widzenia potencjalnego czytelnika (zostawmy już na boku, że za mało uczymy problemowego podejścia do historii itd.). Tymczasem niewielu ich będzie badaczami, a jeśli będą się wypowiadać o historii, to też niekoniecznie poprzez publikacje bądź nauczycielstwo. Prawie nie uczymy ich ani o filmach, ani o teatrze, ani o telewizji

lub platformach cyfrowych... (chyba, że wśród nauczycieli akademickich znajdą się akurat hobbyści!). Nie uczymy też o muzeach i ekspozycjach muzealnych jako o formie wypowiedzi o dziejach – a jest to forma przyszłościowa, skoro ludzie w naszej cywilizacji wolą obecnie oglądać niż czytać. Wiadomo, że ludzie chętniej uczestniczą w formach edukacji, które wymagają ich aktywności i działania, nie tylko zaś słuchania – a takie formy można tworzyć w muzeach. Każda ambitniejsza wystawa je zresztą w jakimś sensie tworzy, bowiem oglądanie wymaga aktywności i poszukiwania. Dzięki nim może okazać się, że dzieła nauki niekoniecznie są nudne, marnie pisane i z przypisami, co dziś stanowi u nas istotne kryteria naukowości (sic!). Z przeciwległej perspektywy można jednak zauważyć, że nie uznajemy wypowiedzi muzealnych za naukowe. Za książkę, nawet umiarkowanie wybitną, jesteśmy gotowi dać stopień naukowy. Za najciekawszą i najmądrzejszą wystawę – nie. Znow sytuacja jest podobna do tej, istniejącej w wypadku teatru lub filmu. Andrzejowi Wajdzie uniwersytety: Warszawski, Gdański, Łódzki, Lyoński (Lyon 2), Pedagogiczny w Krakowie, UJ, może jeszcze jakieś... przyznały doktoraty honorowe. Nie słyszałem, by któryś przyznał mu doktorat z historii – chociaż znał ją nie gorzej od nas i wypowiadał się o niej interesująco. Nawet argument, że nie prowadził sam badań w oparciu o źródła, w tym wypadku niezbyt pasuje. Czy powinniśmy przyjąć jakiś jego film jako odpowiednik pracy doktorskiej – a w wypadku twórców muzeów odpowiedni katalog ekspozycji w takim charakterze?

MUZEUM II WOJNY ŚWIATOWEJ W GDAŃSKU, CZYLI O TYM, JAK OPOWIADAĆ O HISTORII W SPOŁECZEŃSTWIE O RÓŻNYCH WRAŻLIWOŚCIACH

THE MUSEUM OF THE SECOND WORLD WAR IN GDAŃSK, OR HOW TO TALK ABOUT THE HISTORY IN A SOCIETY WITH DIFFERENT SENSITIVITIES

Piotr Majewski

Ekspozycja muzealna co do zasady winna być analizowana całościowo, tzn. z uwzględnieniem: warstwy tekstowej, scenografii, rozwiązań aranżacyjnych (w tym warstwy komunikacji dźwiękowej, włączając multimedia), w odniesieniu do konkretnych muzealiów i niebędących muzealiami eksponatów. Na etapie projektowania ekspozycji cennym instrumentem pomocniczym, tak w zakresie jej oceny jak również dokonywania odbioru prac przez dane muzeum, jest przygotowanie modelu wirtualnego wystawy. W wypadku jego braku (lub braku modelu jej zamkniętego modułu) cennym, aczkolwiek niewystarczającym przewodnikiem po jej projektowanej wersji może być katalog, w wypadku Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku *Katalog wystawy głównej (Muzeum II Wojny Światowej. Katalog wystawy głównej, P. Machcewicz, P.M. Majewski, R. Wnuk i in. (oprac.), Gdańsk 2016)*.

Warto też pamiętać, iż kompleksowa oraz w pełni profesjonalna ocena każdej wystawy muzealnej możliwa jest dopiero po zaprezentowaniu jej całości lub też – jej skończonego fragmentu (modułu), stanowiącego ekspozycyjną całość (np. jeden z działów ekspozycji).

Uwagi muzealnika

W procesie ewaluacji ekspozycji Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku wskazane jest odwoływanie się do doświadczeń funkcjonujących już w Polsce tzw. muzeów narracyjnych (np. Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN), w szczególności w zakresie stopnia nasycenia ekspozycji multimediami. Wypada zwrócić uwagę, iż w najnowszych realizacjach muzealnych odchodzi się – odwołując się m.in. do badań preferencji publiczności, i identyfikowanej na ich podstawie potrzeby kontaktu z tym, co prawdziwe, autentyczne – od nadmiernego wykorzystywania multimedii (na gruncie polskim interesującym przykładem „zrównoważonego” wykorzystania multimedii jest ekspozycja Muzeum Warszawy).

Niebudzącym wątpliwości założeniem wystawienniczym Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku jest komplementarność stref zwiedzania, mianowicie – strefy ekspozycji głównej (gdzie zawarta jest wiedza o charakterze elementarnym) oraz strefy multimedii (zawierających co do zasady wiedzę w znacząco poszerzonym zakresie). W powyższym kontekście pojawia się jednak wątpliwość, związana z brakiem wyraźnych akcentów ekspozycyjnych, tzw. kamieni milowych

ekspozycji muzealnej. Działy wystawy głównej: *Narodziny i ekspansja totalitaryzmów; Pokój za wszelką cenę?; A więc wojna!; Wojna zimowa; Wojna nowego typu; Wojna bez litości; Okupacja i kolaboracja; Terror; Zagłada; Czystki etniczne; Opór; Walka o tajemnice; Wszystko dla zwycięstwa!; Alianci w natarciu; Koniec wojny; Po wojnie; Po obu stronach żelaznej kurtyny; Życie codzienne w czasie wojny i okupacji* mają wprawdzie charakter istotnie porządkujący chronologię, należy jednak obawiać się, iż nie będą wystarczające dla ułatwienia odbioru wystawy. Zwiedzający osądzą to sami.

Dla zdiagnozowania tego problemu kluczowa jest odpowiedź na pytanie: ile czasu poświęca na obejrzenie wystawy głównej (z uwzględnieniem i bez uwzględnienia multimedii) typowy (czyli „dominujący” w rozumieniu statystycznym) zwiedzający, zwłaszcza pochodzący z zagranicy, który będzie zapoznawał się z ekspozycją muzeum w ramach turystycznego pakietu (zapewne przeznaczony na nią ok. 1,5 godziny). Pytanie o „kamienie milowe” jest więc pytaniem o to, czego tego rodzaju zwiedzający, w określonym wyżej czasie, dowie się o II wojnie światowej i polskim w niej doświadczeniu? Wobec powyższego właściwym rozwiązaniem jest przeprowadzanie systematycznej symulacji czasu oglądania ekspozycji głównej, w odniesieniu do różnych kategorii zwiedzających (turyści incydentalni, wycieczki szkolne i inne grupy zorganizowane, osoby o ograniczonych sprawnościach, rodziny etc.). Rekomendacją długofalową jest systematyczne badanie preferencji publiczności, odnoszące się właśnie do konkretnego muzeum, niezależnie od prowadzenia badań w skali sektorowej, jak to ma miejsce w pracach Głównego Urzędu Statystycznego, Narodowego Centrum Kultury czy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

Rozważając rolę odbiorcy ekspozycji, rolę publiczności, która we współczesnym muzeum ma wartość nie mniejszą niż eksponowane muzealia, na wskazanie zasługują zastosowane przez Muzeum II Wojny Światowej rozwiązania, takie jak wykorzystywanie skłaniających do interaktywności gier w multimediami. W tym kontekście pamiętać jednak trzeba o technicznych ograniczeniach dostępności do nich (ilu zwiedzających może jednocześnie z nich korzystać?); zauważyć trzeba również, iż gra z natury swej ma charakter rozrywkowy, który nie zawsze jest koherentny z emocjonalnym odbiorem, dotyczącym doświadczeń wieku totalitaryzmów i czasu okupacji. Wobec coraz częściej stosowanych we współczesnej muzealnej edukacji „technik

partycypacyjnych” również wartym podkreślenia pomysłem jest stworzenie zwiedzającym możliwości komentowania wystawy (tak w wersji analogowej, jak również wirtualnej) – tu jednak należy pamiętać, iż w dobie uproszczonych sposobów komunikowania się, a niekiedy sprymitywizowania jego formy i treści, tego rodzaju forum wymaga moderacji, szczególnie jeśli będzie działało w ramach instytucji publicznej, która winna nie tylko potrzebom publiczności biernie ulegać, ale również mieć ambicje jej aktywnego kształtowania, także w sferze kultury słowa.

Nie sposób powstrzymać się przed refleksją, iż będąc przedmiotem rozważań ekspozycja Muzeum II Wojny Światowej sprawia wrażenie potężnego kwantum wiedzy historycznej, wobec którego zwiedzający znaleźć się może bezradny... Wypada pamiętać, iż historycy komunikują się przede wszystkim poprzez słowo, muzealnicy zaś, nie wspominając już o samych zwiedzających, głównie jednak poprzez obraz, wizerunek i związany z nim, także emocjonalny, kontekst. Konstruuąc wystawę w muzeum historycznym słuszne jest przyjęcie założenia, iż wiedza zwiedzającego o przeszłości (zwłaszcza – wiedza gościa z zagranicy o przeszłości naszego kraju) jest nikła. Nie należy jednak zakładać, iż ten brak da się zniwelować w czasie stosunkowo krótkiego zwiedzania, poprzez udostępnienie znaczącego zakresu wiedzy, którego nie zdążyły przekazać inne instytucje odpowiedzialne za edukację historyczną.

Biorąc powyższe pod uwagę warto w perspektywie rozważyć przeniesienie części informacji zawartych w multimediami do sfery tzw. wirtualnego zwiedzania, dostępnego poprzez stronę internetową muzeum, czy też za pośrednictwem różnego rodzaju aplikacji mobilnych coraz częściej wykorzystywanych przez polskie muzea. Rozwiązanie to może być remedium na niemożność percepcji „nadmiaru” multimedialnych treści, ale przede wszystkim – atrakcyjną formą zachęty do uzupełniających (obok bezpośredniego zwiedzania) form kontaktu z ekspozycją i przygotowania się do jej świadomego odbioru (np. przed pójściem do muzeum, czy też w trakcie lekcji historii w szkole). Sami zwiedzający ocenią, na ile powyższe uwagi znajdują potwierdzenie w ich doświadczeniach.

Język komunikatu tekstowego ekspozycji Muzeum II Wojny Światowej jest językiem neutralnym. To cenna cecha dążącego do obiektywizmu historyka, wiernego swej warsztatowej powinności. Nie da się jednak ukryć – biorąc za punkt odniesienia doświadczenia polskich i zagranicznych muzeów, przedstawiających również wydarzenia o martyrologicznym charakterze (np. Muzeum Żydowskie w Berlinie, Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie) – iż skuteczniejszy w oddziaływaniu na publiczność jest przekaz emocjonalny, który będąc z jednej strony bardziej podatnym na techniki manipulacyjne, pozwala zarazem na skuteczniejsze utrwalenie w świadomości zwiedzającego owych „kamieni milowych”, na których utrwaleniu twórcom wystawy najbardziej zależy.

Uwaga powyższa odnosi się również do wszelkich tzw. kwestii wrażliwych i drażliwych (jak np. incydentalne uczestnictwo Polaków w zbrodniach na ludności żydowskiej, czy występowanie ograniczonych formy kolaboracji z okupantami). Nie należy obawiać się ich prezentowania, biorąc zwłaszcza pod uwagę, iż wiedza o nich – przeważnie w „popkulturowej” wersji – nie jest zwiedzającemu obca. Zawsze jednak należy uwzględniać kontekst wojny, która zachowania ludzkie modyfikuje, a przede wszystkim – ma mechanizmy sprawcze.

Zbliżając się do konkluzji, wypada zwrócić uwagę (a jest to uwaga zasadna wobec znacznej części ekspozycji muzealnych w Polsce i ich zawartości tekstowej), iż przed ostateczną publikacją umieszczane na wystawie teksty winny być poddane procedurom redakcyjnym i korektorskim. Jeśli zaś chodzi o tłumaczenie tekstów, przed ich ostateczną publikacją (mając świadomość, iż niełatwo, wbrew pozorom, jest łączyć wysokie kompetencje lingwistyczne, translatorskie, z merytorycznymi) wskazane jest zachowanie następującej procedury – tłumaczenie tekstów przez *native speaker*a a następnie weryfikacja tegoż, w szczególności w zakresie poprawności używanej terminologii, przez znajomego w słowo i piśmie język angielski historyka i muzealnika.

Kończąc rozważania muzealnika i wprowadzając zarazem do uwag, które implikuje historyczna materia wystawy, wypada podkreślić „elastyczność” tego typu ekspozycji, jak ta w Muzeum II Wojny Światowej. Istotą wystawy narracyjnej jest jej podatność na modyfikację, tak w wymiarze aranżacyjnym, jak również merytorycznym; podatność wynikająca również z niezbędności zmian technologicznych, dokonywanych w kilkuletnich cyklach mających, rzecz jasna, także skutki natury finansowej i prawno-autorskiej.

Uwagi historyka

Problemem, który można określić jako „pierworodny” jest nazwa placówki, o której mowa – „Muzeum II Wojny Światowej”, a nie np. „Muzeum Polskich Doświadczeń w II Wojnie Światowej”. Wobec powyższego muzeum to jest w pewnym stopniu zobligowane do prezentowania spojrzenia uniwersalistycznego na II wojnę światową. Wydaje się jednak, że uniwersalizująca kontekstualizacja doświadczenia polskiego nie musi powodować jego niedowartościowania – w tej materii pomocne okazują się techniki wystawiennicze, których skuteczność najlepiej mogą ocenić osoby zwiedzające wystawę.

Problemem, który pojawia się w dyskusjach o Muzeum II Wojny Światowej jest forma i zakres prezentowania przez nie tzw. polskiego punktu widzenia na II wojnę światową. Co jednak znaczy w tym kontekście „polski punkt widzenia, polska wrażliwość”? Czy jest to punkt widzenia polskich historyków różnych szkół i poglądów, czy też chodzi o odzwierciedlenie stanu świadomości znaczenia historii raczej, niż wiedzy o niej wśród polskiego społeczeństwa? Zważywszy, iż trudno tak w jednym, jak i w drugim wymiarze o pogląd dominujący, tym większa winna być troska Muzeum II Wojny Światowej jako instytucji publicznej o uwzględnienie różnych „wrażliwości”. Rozwiązaniu tego wyzwania może też sprzyjać, uzupełniając ekspozycję główną, program edukacyjny i naukowo-badawczy w postaci organizowanych konferencji, seminariów, publicznych dyskusji etc., dla których każda placówka muzealna jest oczywistym forum. Nie da się ukryć, iż zarządzanie muzeum to również trudna sztuka mediacji...

W nawiązaniu do powyższego, przekaz faktograficzny wystawy głównej wypada uznać z punktu widzenia historyka za, w pewnym sensie, kanoniczny, także jeśli chodzi o stopień uwzględnienia tzw. wątków polskich. Wątpliwości budzić może jednak, jak już wspomniano w „muzealnej” części niniejszego tekstu, stopień ich aranżacyjnego

zaakcentowania, uwzględniający percepcyjne możliwości widza i reprezentowane przezeń światy wartości. Sam tzw. masowy widz najlepiej na to pytanie odpowie...

W kontekście powyższych uwag pozwolę sobie wskazać na wymowę przekazu muzeum opowiadającego o dziejach II wojny światowej w wersji najbliższej piszącemu te słowa (a więc będącej wypadkową zawodowych kompetencji i opartego w głównej mierze na emocjach subiektywizmu). Najcenniejsze jest pokazanie poprzez ekspozycję doświadczenia ludzkiego (indywidualnego i przede wszystkim – polskiego) w czasach, które w pewnym sensie zawieszają moralne standardy właściwe czasom pokoju, skłaniają tzw. normalnych (na miarę czasów pokoju) ludzi do postaw i zachowań negatywnych, amoralnych. Ale właśnie na takim tle rośnie walor aksjologiczny i wychowawczy zachowań pozytywnych: wypełniania obowiązków żołnierskich i obywatelskich, zachowań heroicznych (z natury swej niebędących masowymi, dokonywanych niekiedy wbrew dominującej bierności własnego środowiska).

Tak więc przekazem, jaki chciałby pisać te słowa – po półtoragodzinnym zwiedzaniu wystawy w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku – zapamiętać byłaby następująca konstatacja: zbiorowość, do której należy, na tle innych zbiorowości ekstremalnie doświadczone (wymordowana warstwa inteligencji, zniszczone zabytki kultury) zachowała, na nie gorszym niż inne zbiorowości poziomie, przywiązanie do wartości dla

siebie podstawowych (jak np. potrzeba indywidualnej wolności w ramach niepodległego państwa), niekiedy wbrew tzw. politycznemu rozsądkowi, który nakazywałby zaniechania w sferze obrony wspomnianych wartości. Nie była to zbiorowość „typów idealnych, świętych”, jako i inne nie były; zważyć jednak trzeba, iż zachowania negatywne, jakie były tej zbiorowości (narodu, społeczeństwa) udziałem, wynikały jednak przede wszystkim z okupacyjnego kontekstu: to polityka okupanta miała moc aktywizowania negatywnych, acz biernych postaw – w takim ujęciu nie jest „współsprawcą” Holokaustu polski „sąsiad” z Jedwabnego, chociaż w kategoriach moralnych oraz prawno-karnych czyn jego zasługuje na potępienie; „sprawcą” i zarazem „głównym oskarżonym” jest działający, poprzez aktywność konkretnych ludzi, system okupacyjny, który postawom tegoż polskiego „sąsiada” dał możliwość urzeczywistnienia.

Na uruchomieniu opisanego wyżej mechanizmu polega największa, „historyczna” rzecz można, odpowiedzialność tych, którzy – przywołując słowa Gustawa Herlinga-Grudzińskiego – *historię spuszczają z tańcu*. Tę odpowiedzialność i ten mechanizm, uniwersalny i ponadczasowy, a i lokalny zarazem trzeba – także na ekspozycji Muzeum II Wojny Światowej – umieć pokazać i umieć dostrzec.

Streszczenie: Dwugłos dwóch polskich historyków prezentuje zniuansowane metodologicznie spojrzenia na żywy społecznie problem, jakim była inwestycja pn. Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. Budowa tego muzeum, dyskusje o kształcie ekspozycji stałej – niezależnie od ich dożnego politycznego kontekstu – dotyczyły kwestii dla muzealnictwa kluczowych: autonomii instytucji kultury, praw

autorskich zespołu przygotowującego wystawę, ale przede wszystkim – wyzwania, jakim jest próba zaprezentowania na wystawie różnorodnych społecznych oczekiwań charakterystycznych dla zbiorowości o zróżnicowanych historycznych wrażliwościach. Prezentowany dwugłos jest tej dyskusji kontynuacją, prowadzoną na gruncie historii i muzeologii.

Słowa kluczowe: Muzeum II Wojny Światowej, dyskusja, historia, historiografia, narracja, ekspozycja.

prof. dr hab. Marcin Kula

Profesor nauk humanistycznych, polski historyk specjalizujący się w historii społecznej; autor wielu publikacji poświęconych historii Polski i Ameryki Łacińskiej, a także zagadnieniu pamięci historycznej; wykładowca Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

dr hab., prof. UKSW Piotr Majewski

Historyk, muzealnik, autor wielu publikacji, dotyczących dziejów najnowszych; od 2011 r. dyrektor Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów; od 2015 r. profesor nadzwyczajny w Katedrze Muzeologii Wydziału Nauk Humanistycznych UKSW.

Word count: 4 643; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 01.2017; **Reviewed:** –; **Accepted:** 01.2017; **Published:** 06.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.0578

Copyright ©: 2017 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: Kula M., Majewski P.; MUZEUM II WOJNY ŚWIATOWEJ – DWUGŁOS. Muz., 2017(58): 102-108

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

KRAJOWE CENTRUM BADAŃ NAD DZIEDZICTWEM – NOWA INICJATYWA NA MAPIE POLSKIEGO MUZEALNICTWA

THE NATIONAL CENTRE FOR RESEARCH ON HERITAGE – A NEW INITIATIVE ON THE MAP OF POLISH MUSEOLOGY

Janusz Czop

Muzeum Narodowe w Krakowie

Barbara Łydzba-Kopczyńska

Muzeum Narodowe w Krakowie; Wydział Chemii, Uniwersytet Wrocławski

Barbara Świątkowska

Muzeum Narodowe w Krakowie

Abstract: Not so long ago, Poland was one of the European countries which lacked a research centre which would support museum institutions. Meeting numerous needs, the National Museum in Cracow (NMC) had been sharing the resources of its Laboratory with other museum institutions. This is how the National Centre for Research on Heritage (hereafter the Centre) was founded. Relying on equipment and specialists from the NMC Laboratory, the Centre offers multilateral research on objects and collections to Polish museum institutions. It organises contests which all Polish museums may apply to with their research

projects. The Centre focuses on three main activities. Firstly, it carries out technological projects comprising the composition and features of materials used to make works of art. Secondly, there are projects linking technological research with analyses of the state of preservation and environmental conditions in order to safeguard works or sets of art or which are particularly culturally valuable. The third activity consists in joint interdisciplinary expertise with external research units. The Centre has also undertaken its own long-term programme of research into managing the protection of collections in a sustainable and effective way. Within the

framework of the programme, methodology and tools for the quantitative assessment of risk are prepared.

The development of the National Centre for Research, based on the already existing potential of the NMC, allows the effective usage of collected research equipment and the adaptation of its activity to the real needs of museum

institutions. At the same time, an important area of the Centre's activity is the coordination and possibility of using the potential of groups conducting research in the field of heritage at the Polish Academy of Sciences or at higher education institutions. The next goal of the NMC is to expand the Centre's activity on conservation work.

Keywords: research on heritage, scientific cooperation, technological research, protection of collections, museum conservation.

Badania nad dziedzictwem kultury są dziedziną, w której zajął się nauki humanistyczne (historia, historia sztuki, archeologia), nauki ścisłe (chemia, fizyka, biologia, nauki komputerowe) oraz konserwacja dzieł sztuki. Takie interdyscyplinarne badania stanowią wsparcie i nieodłączny element działalności konserwatorskiej ponieważ określają skład i właściwości materiałów, z których wykonano dzieła sztuki, pozwalają na wskazanie przyczyn ich niszczenia, umożliwiają znalezienie sposobów ich ochrony i przyczyniają się do określenia autentyczności i poznania historii dzieł. Z tego względu istnieje w świecie długa tradycja rozwoju instytucji prowadzących badania wspierające ochronę dóbr kultury. Są to państwowe instytuty centralne (Istituto Centrale di Restauro, Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Canadian Conservation Institute, Centre de Recherche des Musées de France), laboratoria przy muzeach (British Museum, National Gallery, Metropolitan Museum of Art, Rathgen Labor), czy specjalistyczne laboratoria przy uczelniach wyższych i niezależne instytuty naukowe (Getty Conservation Institute). W Polsce badania nad dziedzictwem prowadzone są obecnie przez grupy badawcze na akademiach sztuk pięknych, uniwersytetach i w instytutach Polskiej Akademii Nauk (PAN) oraz przez pracownie muzealne. Najważniejszym, działającym pośród muzeów, jest Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych Muzeum Narodowego w Krakowie (LANBOZ), które we współpracy z Narodowym Instytutem Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ), w ramach finansowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN) projektu pn. Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem (dalej Centrum) udostępnia w celach badawczych innym placówkom muzealnym w Polsce swoją aparaturę i kadry.

Idea projektu pn. Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem pojawiła się wraz z rosnącą liczbą usług badawczych wykonywanych przez LANBOZ na rzecz innych polskich muzeów. Stało się jasne, że Polska odczuwa palący brak poważnego ośrodka badań z zakresu nauk ścisłych i technicznych wspierających ochronę dziedzictwa, w szczególności zbiorów muzealnych, który udostępniłby do badań swoje zasoby kadrowe i aparaturowe innym placówkom. Stworzenie w Polsce od podstaw państwowego, centralnego instytutu badań w tym zakresie byłoby bardzo kosztowne i nieefektywne. Rozwiązaniem optymalnym w warunkach polskich było wsparcie rozwoju krajowego centrum badawczego przy jednym z muzeów narodowych. Zaletą przyjęcia takiego scenariusza są niskie koszty inwestycyjne, efektywne wykorzystanie już zgromadzonej aparatury badawczej oraz

podporządkowanie działań Centrum rzeczywistym potrzebom placówek muzealnych.

Historia badań wspierających konserwację i laboratoriów muzealnych

Historia współczesnej interdyscyplinarnej konserwacji zaczęła się w muzeach. Już w XIX w. pojawiły się „pierwsze jaskółki” zwiastujące współpracę specjalistów z dziedzin sztuki i nauk ścisłych – w latach 70. Louis Pasteur wykonywał badania analityczne farb, a w latach 1850–1853 Michael Faraday współpracował z National Gallery w Londynie badając wpływ zanieczyszczeń powietrza na zmiany kolorystyczne powierzchni obrazów. Pierwsze muzealne laboratorium badawcze otwarto w 1888 r. w Staatliche Museen w Berlinie; został w nim zatrudniony Friedrich Rathgen – pierwszy chemik na etacie w muzeum. Kolejne laboratoria powstawały od początku XX w. również w muzeach: British Museum (1920), Fogg Art Museum of Harvard University (1928), Luwrze (1931). W tym czasie określona została również ważna zasada nowoczesnej konserwacji. Zaproponowana w 1928 r. przez Georga Stouta, kierownika Centre for Conservation and Technical Research w Fogg Art Museum of Harvard University, zasada „three-legged stool” zakładała ścisłą współpracę w działalności konserwatorskiej pomiędzy konserwatorem, historykiem sztuki i naukowcem, była myślą przewodnią powstałego wtedy Centrum Konserwacji i Badań Technicznych. Ta uniwersalna i stale aktualna idea interdyscyplinarnej współpracy powinna być zawsze podstawową cechą świadcząca o nowoczesności i wysokim poziomie konserwacji. W Polsce jej propagatorem był m.in. prof. Bohdan Marconi, który pisał, że *zrozumienie znaczenia badań naukowych i konieczności kolektywnej pracy w dziedzinie konserwacji zabytków oraz współpraca kierowników i pracowników naukowych różnych zakładów i instytutów przyczyniło się do osiągnięć, będących nieraz wysoce wartościowym lub nawet pionierskim wkładem do światowej nauki konserwatorskiej*¹. Profesor Marconi od 1922 r. kierował pracownią konserwatorską w Muzeum Narodowym w Warszawie (MNW) i *utworzył w niej jedną z najbardziej nowoczesnych pracowni w Europie*², w której m.in. w latach 30. i 40. XX w. wykonał pierwsze rentgenogramy i zdjęcia obrazów w podczerwieni. W 1956 r. stanął na czele nowo powstałego, ale już poza strukturami muzeum, Głównego Laboratorium (dalej Laboratorium) w Przedsiębiorstwie Państwowym Pracownie Konserwacji Zabytków (PP PKZ) w Warszawie³. Podstawowym zadaniem Laboratorium było *unowocześnianie i ulepszanie metod konserwatorskich przez*

*prowadzenie badań struktury i wieku obiektów zabytkowych, ustalanie przyczyn ich zniszczeń, prowadzenie ich konserwacji w szczególnych przypadkach, opracowywanie nowych metod badań, konserwacji oraz środków*⁴. Po odejściu prof. B. Marconiego na emeryturę Laboratorium w 1968 r. przekształcono w Laboratorium Naukowo-Badawcze z siedzibą w Warszawie i dwoma dodatkowymi pracowniami w Toruniu i Szczecinie. Należy podkreślić, iż od momentu powstania Laboratorium działało przede wszystkim na potrzeby PP PKZ, które swoją aktywność konserwatorską prowadziło raczej równoległe i bez styku z taką działalnością w muzeach. Na początku lat 80. XX w. na bazie wymienionych laboratoriów utworzono Oddział Badań i Konserwacji PKZ w Warszawie, który miał docelowo stać się Instytutem Konserwacji. Niestety PP PKZ nie przeszło próby czasu i zmian polityczno-ekonomicznych, a jego rozwiązanie nastąpiło na początku lat 90. XX w. *przy czym szczególną stratą, obok zaprzestania sprzętu kompletowanego latami i wielkim nakładem środków, było rozproszenie doświadczonej i wysoce zaangażowanej kadry jego pracowników*⁵. Upadła też idea utworzenia centralnego Instytutu Konserwacji.

Nie ulega wątpliwości, że 2. poł. XX w. to czas mocnej pozycji PP PKZ na rynku konserwatorskim, a jednym z jego flagowych osiągnięć był Oddział Badań i Konserwacji. Niestety pozycja ta w niewielkim stopniu wynikała ze współpracy PP PKZ z muzeami, a centralizacja działalności naukowo-badawczej poza muzeum i pewna rozbieżność celów w ostatecznym rozrachunku okazały się niekorzystne dla rozwoju konserwacji muzealnej. Przykładem takiej sytuacji jest Muzeum Narodowe w Warszawie, które w latach 30. i 40. było liderem nowoczesnej konserwacji muzealnej, z mocnym komponentem naukowo-badawczym. I choć rozwiniętą wtedy przez prof. Bohdanę Marconiego działalność kontynuowali jego następcy to, jak pokazuje historia, udział naukowców oraz obszar własnej działalności naukowo-badawczej w warszawskim muzeum stopniowo się zmniejszał i trudno dzisiaj mówić o pozycji lidera w tej dziedzinie w polskim muzealnictwie. Szansą na odwrócenie tej sytuacji może być powstałe w 2016 r. Interdyscyplinarne Laboratorium Badań i Analiz Konserwatorskich, które jest wspólnym projektem MNW i Centrum Nauk Biologiczno-Chemicznych Uniwersytetu Warszawskiego.

Z kolei krakowskie Muzeum Narodowe (MNK) nie posiada tak długiej tradycji własnego laboratorium badawczego jak MNW, choć oczywiście badania naukowe wspierające konserwację były w nim prowadzone m.in. w latach 50. XX w. w ramach współpracy z Rudolfem Kozłowskim, konserwatorem Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, czy też w latach 60. i na pocz. 70. przez mgr Marię Niedzielską, która zorganizowała w pracowni w Sukiennicach podręczne laboratorium chemiczne. Cały czas w tym zakresie trwała też współpraca z krakowskimi uczelniami, najczęściej z Wydziałem Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki na ASP, gdzie wykonywano większość badań fizyko-chemicznych.

Jednak najważniejszy rozdział w ewolucji konserwacji muzealnej rozpoczął się w MNK w roku 2000 kiedy to, jako pierwsze polskie muzeum, wzięło ono udział w międzynarodowym projekcie badawczym z zakresu konserwacji prewencyjnej IMPACT – *Innowacyjne modelowanie poziomów zanieczyszczeń w muzeach i konserwatorskich wartości progowych*, w ramach 5. Programu Ramowego Badań Komisji Europejskiej. Zarówno

ten, jak i kolejne projekty⁶ realizowane w MNK doprowadziły do znacznego wzmocnienia działalności naukowo-badawczej, jak również pokazały celowość utworzenia własnego laboratorium. Dzięki wspólnej inicjatywie dra Pawła Karaszkiewicza – chemika z krakowskiej ASP i Janusza Czopa – Głównego Konserwatora MNK, w 2004 r. w krakowskim Muzeum Narodowym utworzono Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych – LANBOZ. W pierwszych latach podstawowy profil działalności obejmował głównie badania materiałów, pozwalające na ustalenie budowy obiektów muzealnych i techniki ich wykonania oraz na pomiary i monitoring warunków przechowywania, eksponowania i transportu dzieł sztuki. Widząc jednak nowe możliwości i stawiając sobie wyższe cele MNK podjęło w 2007 r. decyzję o zatrudnieniu dra Łukasza Bratasza – fizyka i Barbary Świątkowskiej – specjalisty ds. zarządzania projektami. Rozszerzyło także działalność w celu przekształcenia LANBOZ-u w nowoczesną jednostkę naukową prowadzącą nie tylko badania fizyko-chemiczne materiałów zabytkowych, ale również badania podstawowe o randze światowej, inspirującą współpracę z grupami badawczymi spoza MNK, upowszechniającą wiedzę, szkolącą młodych badaczy i konserwatorów. Zgodnie z nową strategią zatrudniono kolejnych naukowców, intensywnie i skutecznie zaczęto pozyskiwanie środków finansowych w ramach projektów badawczych oraz rozwijanie krajowej i międzynarodowej współpracy. Od pierwszego projektu IMPACT realizowanego w 2000 r. do roku 2017 MNK uczestniczyło, i w dużej części koordynowało, 17 projektów badawczych z zakresu szeroko pojętej konserwacji muzealnej. Równocześnie do MNK coraz częściej zwracały się inne muzea z prośbą o wykonanie ekspertyz i badań w laboratorium LANBOZ. Widząc ogólnokrajowe potrzeby w tej dziedzinie, a równocześnie posiadając bardzo nowoczesnie wyposażone laboratorium i kompetentnych specjalistów, MNK zdecydowało się na kolejny krok w ewolucji własnej działalności. W 2015 r., w ramach współpracy pomiędzy MNK i NIMOZ, powołane zostało Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem, którego pierwszym kierownikiem została dr Barbara Łydzba-Kopczyńska. Podstawowym celem Centrum jest doskonalenie działalności muzealnej w Polsce poprzez szerokie i ekonomiczne udostępnienie potencjału sprzętowego i kadrowego MNK innym placówkom muzealnym.

Metodyka działania Krajowego Centrum Badań nad Dziedzictwem – wzory zagraniczne

Opracowując metodykę działania Krajowego Centrum Badań nad Dziedzictwem przyjęto za zapisem ze strategii Muzeum Brytyjskiego⁷, że *muzeum istnieje, aby gromadzić wiedzę i pogłębiać pojmowanie przeszłości na drodze (między innymi) badań obiektów metodami nauk przyrodniczych*. Stąd podstawową misją Centrum jest stworzenie struktury badawczej o zasięgu krajowym, służącej poznaniu i ochronie zasobów dziedzictwa kulturowego przechowywanego w muzeach polskich. Dzięki niej udostępniane są zaawansowane badania i doradztwo wszystkim polskim placówkom muzealnym o statucie bądź regulaminie uzgodnionym z Ministrem KiDN. Działalność Centrum skupia się wokół dwóch głównych, uzupełniających się kierunków: badań materiałowych obiektów muzealnych oraz wdrożenia praktycznych strategii ochrony i konserwacji zbiorów.

O ile podstawowe zasady działalności Centrum były od początku klarowne, praktyczna metodyka jego działania była przedmiotem dogłębnej analizy i dyskusji. Punktem wyjścia była metodyka pracy Centrum Badań i Konserwacji Muzeów Francuskich (Centre de Recherche et de Restauration de Musées de France – C2RMF)⁸. Francuskie centrum działa w oparciu o przywołaną powyżej zasadę powszechnego udostępnienia 1219 muzeom posiadającym status „muzeów Francji” zaawansowanych badań materiałowych, usług konserwacji obiektów oraz doradztwa w zakresie strategii ochrony zbiorów. Trzy zespoły laboratoriów i pracowni konserwatorskich zlokalizowanych w Paryżu i Wersalu zatrudniają 150 pracowników w 4 działach: badań, konserwacji/restauracji, prewencji konserwatorskiej oraz archiwów i nowych technologii informatycznych. Centrum współpracuje z 200 konserwatorami niezależnymi, przyjmuje doktorantów oraz organizuje staże podoktorskie dla młodych badaczy. Dysponuje kompleksowym wyposażeniem badawczym obejmującym techniki mikroskopowe, spektroskopowe, chromatograficzne i dyfrakcyjne do analizy materiałów oraz do datowania obiektów (termoluminescencję i oznaczanie stężenia węgla C14). Ze względu na skalę działania, ogromną infrastrukturę badawczą i duży zespół specjalistów C2RMF jest z jednej strony codziennym partnerem muzeów francuskich, z drugiej jest placówką liczącą się i powszechnie rozpoznawaną w światowej nauce o dziedzictwie.

Powszechne udostępnianie badań i prac konserwatorskich C2RMF realizuje poprzez ciągły nabór wniosków w systemie informatycznym „Oscar”⁹. Dzieli te wnioski na 3 grupy: wnioski o wykonanie badań lub konserwacji obiektu (działanie interwencyjne), wnioski o doradztwo i pomoc, lub wnioski o dostęp do materiałów archiwalnych. Każdemu wnioskowi musi towarzyszyć opis problemu oraz możliwie obszerna dokumentacja – odnośniki do publikacji, fotografie, rysunki, sprawozdania z wcześniejszych badań laboratoryjnych oraz historia i dokumentacja prowadzonych w przeszłości prac konserwatorskich.

Opisane centrum francuskie jest instytucją unikatową w skali światowej, ze względu na wyjątkowe zasoby infrastrukturalne i finansowe przeznaczane przez rząd na badanie i ochronę francuskich zbiorów muzealnych. Niemniej centra badawczo-konserwatorskie o zbliżonej formule organizuje się również w innych krajach. Bardzo zbliżoną strukturę i metodykę działania, choć w dużo mniejszej skali, ma Kanadyjski Instytut Konserwacji (Canadian Conservation Institute – CCI)¹⁰. Misją placówki, będącej agencją rządu kanadyjskiego, jest doskonalenie i wspieranie ochrony kanadyjskich zbiorów muzealnych. CCI ma 4 działy: badań wspierających konserwację, usług wspierających ochronę obiektów oraz 2 działy konserwacji obiektów i zbiorów zatrudniające około 40 pracowników. Instytut prowadzi program usług badawczych, konserwatorskich i doradczych, choć głównie skupia się na szerokiej działalności edukacyjnej poprzez udostępnianie materiałów na stronie internetowej oraz bogaty program warsztatów i szkoleń. Kolejnym przykładem jest powołane do życia w 2011 r. Centrum Badań Technologicznych i Konserwacji w Kopenhadze (the research infrastructure Centre for Art Technological Studies and Conservation – CATS)¹¹. Centrum CATS dzieli swoją działalność badawczą na 2 obszary: usługi dotyczące badań techniki i technologii różnorodnych

obiektów zabytkowych należących do instytucji zarówno z Danii, jak i całego świata oraz szersze projekty naukowe mające na celu opracowanie innowacyjnych i wielodyscyplinarnych metod, w których współpracują międzynarodowe zespoły specjalistów z dziedziny nauk ścisłych, nauk humanistycznych i konserwacji. Siedzibą CATS jest Duńska Galeria Narodowa (Statens Museum for Kunst), a równorzędnymi partnerami są Duńskie Muzeum Narodowe (Nationalmuseet) oraz Szkoła Konserwacji Duńskiej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych (Konservatorskolen, Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler). Aparatura analityczna zgromadzona w CATS obejmuje kilkanaście technik wykorzystywanych w badaniach dzieł sztuki i pozwala na analizę pigmentów organicznych i nieorganicznych, identyfikację spoiw i powłok, określenie mechanizmów i produktów degradacji, czy datowanie i badania proveniencyjne zabytkowego drewna. CATS dysponuje również referencyjną bazą danych zawierającą wyniki badań nieinwazyjnych i próbek, zgromadzoną przez 3 instytucje partnerskie od wczesnych lat 60. XX w., a także dostępem do międzynarodowych baz danych w tym zakresie. Przy realizacji interdyscyplinarnych projektów naukowych CATS współpracuje z szeroką grupą instytucji badawczych z całego świata. Znaczącym elementem jego działalności jest publikacja wyników badań oraz organizacja warsztatów i konferencji tematycznych dotyczących ważnych, podejmowanych w projektach naukowo-badawczych, tematów.

Misja i sposób działania opisanych powyżej centrów badawczo-konserwatorskich są bliskie długofalowej strategii rozwoju badań w MNK, zakładającej z jednej strony stałe wzmacnianie międzynarodowej pozycji LANBOZ-u jako centrum specjalizującego się w zakresie badań nad dziedzictwem, z drugiej – prowadzenie w ramach Krajowego Centrum Badań nad Dziedzictwem różnorodnych działań badawczych na rzecz polskich muzeów, zwłaszcza placówek nieposiadających własnego zaplecza badawczego i pracowni konserwatorskich.

Podstawą jednego i drugiego kierunku działania jest dobrze wyposażone laboratorium muzealne, w którym zgromadzono unikatową w Polsce specjalistyczną aparaturę badawczą dobraną do potrzeb badań dzieł sztuki. Również rośnie zespół specjalistów prowadzących badania. Obecnie w LANBOZI-e zatrudnionych jest 2 konserwatorów, 5 chemików, 3 fizyków i historyk sztuki. Stworzenie podobnej bazy fachowców i sprzętu poza placówką muzealną jest możliwe tylko w przypadku opisanych laboratoriów państwowych, budowanych od podstaw z myślą o badaniach zabytków. W przypadku pracowni uniwersyteckich, czy tych w instytucjach badawczych zakup sprzętu jest dyktowany innymi parametrami niż w przypadku laboratorium muzealnego. Priorytetem w badaniach zabytków jest możliwość prowadzenia badań nieinwazyjnych i nieniszczących oraz posiadanie urządzeń przenośnych, które w określonych przypadkach można przewieźć do badanego obiektu. Znaczącą rolę odgrywa obrazowanie w różnych zakresach promieniowania elektromagnetycznego. Ponadto istotne są możliwości: zapewnienia właściwej opieki konserwatorskiej podczas badań, a także przestrzegania przepisów ustawowych dotyczących zabezpieczenia obiektów muzealnych, czy odpowiednich warunków przechowywania obiektów w zakresie mikroklimatu pomieszczeń laboratoryjnych. Drugim ważnym



1. Warsztat otwierający działanie Krajowego Centrum Badań nad Dziedzictwem, Muzeum Narodowe w Krakowie, 6 listopada 2015 r.

1. Seminar initiating the activity of the National Centre for Research on Heritage, the National Museum in Cracow, 6 November 2015

aspektem umiejscowienia centrum badawczego przy narodowej placówce muzealnej jest możliwość stałego rozwoju kwalifikacji specjalistów – konserwatorów, naukowców i kustoszy, zajmujących się badaniami dzieł sztuki. Jednocześnie to, co jest największą siłą laboratorium muzealnego, jest równocześnie jego największą słabością – będzie w nim brakować specjalistycznych urządzeń o wysokiej rozdzielczości, czy skomplikowanych parametrach, które są dostępne na uniwersytetach i w instytutach badawczych. Z tego względu jednym z celów działalności centrum badawczego jest stworzenie sieci instytucji wykraczającej poza obszar badań nad dziedzictwem, aby w przypadku szczególnych obiektów lub przy realizacji szerszych projektów naukowo-badawczych móc skorzystać z zasobów pozostających poza potencjałem własnym.

Kraków jest doskonałym miejscem funkcjonowania Krajowego Centrum Badań nad Dziedzictwem, nie tylko z uwagi na potencjał MNK, ale także na wyjątkową w skali kraju koncentrację grup badawczych prowadzących badania w obszarze dziedzictwa w PAN, na Uniwersytecie Jagiellońskim, Akademii Górniczo-Hutniczej, czy Akademii Sztuk Pięknych. W Krakowie otwarto również Narodowe Centrum Promieniowania Synchrotronowego SOLARIS. Ogromne możliwości jakie daje promieniowanie synchrotronowe pozwalają na dokonanie kolejnego skoku technologicznego w dziedzinie badań nad dziedzictwem. Centrum przy MNK współpracuje również ze specjalistami spoza ośrodka krakowskiego w kraju i zagranicą.

Obok swoistego skupiania w Centrum kompetencji badawczych sieci współpracujących laboratoriów, ono samo z kolei postrzega siebie jako istotny element w zróżnicowanej krajowej sieci instytucji i projektów wspierających

badania i ochronę zbiorów muzealnych. Zasadniczymi członkami tej sieci są laboratoria Wydziałów Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie i Warszawie oraz Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ale pojawiają się też inicjatywy bazujące na współpracy różnych placówek, takie jak Polskie Konsorcjum dla Badań Dziedzictwa Kulturowego E-RIHS PL¹², czy wymienione wcześniej warszawskie Interdyscyplinarne Laboratorium Badań i Analiz Konserwatorskich.

Usługi badawcze wynikające z bieżących potrzeb muzeów

System naboru wniosków przez C2RMF był podstawą metody udostępniania usług badawczych wdrożonej w polskim Centrum przy krakowskim Muzeum Narodowym. Ze względu na dotychczasową skalę działania nabór wniosków o wykonanie projektów prowadzi się raz w roku, w ramach konkursu otwartego dla placówek muzealnych o statucie bądź regulaminie uzgodnionym z Ministrem KiDN. Rozpoczęcie naboru poprzedzają bezpłatne warsztaty, podczas których potencjalnym beneficjentom konkursu przedstawia się możliwości wykorzystania potencjału badawczego LANBOZ-u, prezentuje się przykładowe już zrealizowane projekty, jak również wyjaśnia formalne zasady uczestnictwa w konkursie. W 2015 r. odbył się pierwszy konkurs, natomiast drugi nabór wniosków otwarto w grudniu 2016 r., a zamknięto w lutym roku 2017. Powołano Radę Naukową skupiającą ekspertów, których wiedza i doświadczenie zawodowe odpowiadają zakresowi merytorycznemu działalności Centrum. Wnioski nadesłane w konkursach są oceniane przez recenzentów, a następnie



2. Badania metodą fluorescencji rentgenowskiej wielkoformatowego obrazu *Pojmanie Samsona* z kolekcji Muzeum Zamkowego w Pszczynie

2. Analysing the large-format canvas *Capture of Samson* from the collection of the Castle Museum in Pszczyna by means of X-ray fluorescence

Rada Naukowa ustala ostateczną listę rankingową.

W odpowiedzi na zapotrzebowanie placówek muzealnych konkurs uwzględni 3 obszary działań: badania techniki i technologii obiektów, opracowanie strategii ochrony dla dzieł sztuki mających szczególne znaczenie dla kultury oraz wykonywanie ekspertyz interdyscyplinarnych. Znacząca liczba wniosków (w obu konkursach zgłoszono ich ponad 40) jest potwierdzeniem potrzeby prowadzenia takich właśnie różnorodnych działań badawczych, zwłaszcza na rzecz muzeów nieposiadających własnego zaplecza badawczego i pracowni konserwatorskich.

LANBOZ posiada nowoczesną aparaturę i dysponuje różnymi technikami umożliwiającymi wykonywanie tego typu badań w sposób niedestrukcyjny i nieinwazyjny. Większość sprzętu jest mobilna, umożliwiając prowadzenie działań *in situ*, bez konieczności transportowania obiektów. Wykonywane przez Centrum badania wspomagają działania konserwatorskie, stanowią również część składową analiz i ekspertyz dotyczących autentyczności dzieł sztuki wykonywanych przez historyków sztuki, archeologów czy konserwatorów. W projektach realizowanych przez Centrum przeprowadzenie całościowych badań budowy technologicznej i techniki wykonania obiektów zabytkowych możliwe jest dzięki celowemu zastosowaniu komplementarnych metod badawczych. Uzupełnia je szczegółowa analiza zabytków bazująca na wielu fotografiach wykonywanych w różnych zakresach promieniowania elektromagnetycznego (VIS, UV, IR) tzw. zdjęciach analitycznych oraz radiografii cyfrowej. Udostępniona infrastruktura naukowo-badawcza umożliwia

prowadzenie badań materiałowych obiektów zabytkowych, które zawierają informacje zarówno o charakterze elementarnym, jak i molekularnym. Pierwszy typ badań dostarcza wiedzy o składzie pierwiastkowym obiektów, na podstawie którego można stwierdzać obecność określonych związków np. pigmentów. Przykładem tego typu badań jest szeroko stosowana metoda fluorescencji rentgenowskiej (XRF – X-Ray Fluorescence) np. w nieinwazyjnych badaniach palety malarskiej zastosowanej przez autora w analizowanym obrazie. Wyniki uzyskane z analizy XRF, zwanej też analizą typu bulk, często uzupełnia się o informacje pozyskane w wyniku badań próbek pobranych z obiektów. Badania takie np. z zastosowaniem skaningowej mikroskopii elektronowej z systemem EDS (SEM-EDS – Scanning Electron Microscopy with Electron Dispersive Spectroscopy) pozwalają nie tylko na identyfikację poszczególnych pierwiastków, co umożliwia np. zidentyfikowanie pigmentów, ale również określenie ich przestrzennej dystrybucji w obszarze badanej próbki. Drugi typ oferowanych badań to metody molekularne, umożliwiające identyfikację związków np. spektroskopia fourierowska w zakresie podczerwieni (FTIR – Fourier Transform Infrared Spectroscopy), którą wykorzystuje się w badaniach spoiwa malarskiego, czy spektrometria Ramana (Raman spectroscopy) stosowana w analizie minerałów i kamieni szlachetnych.

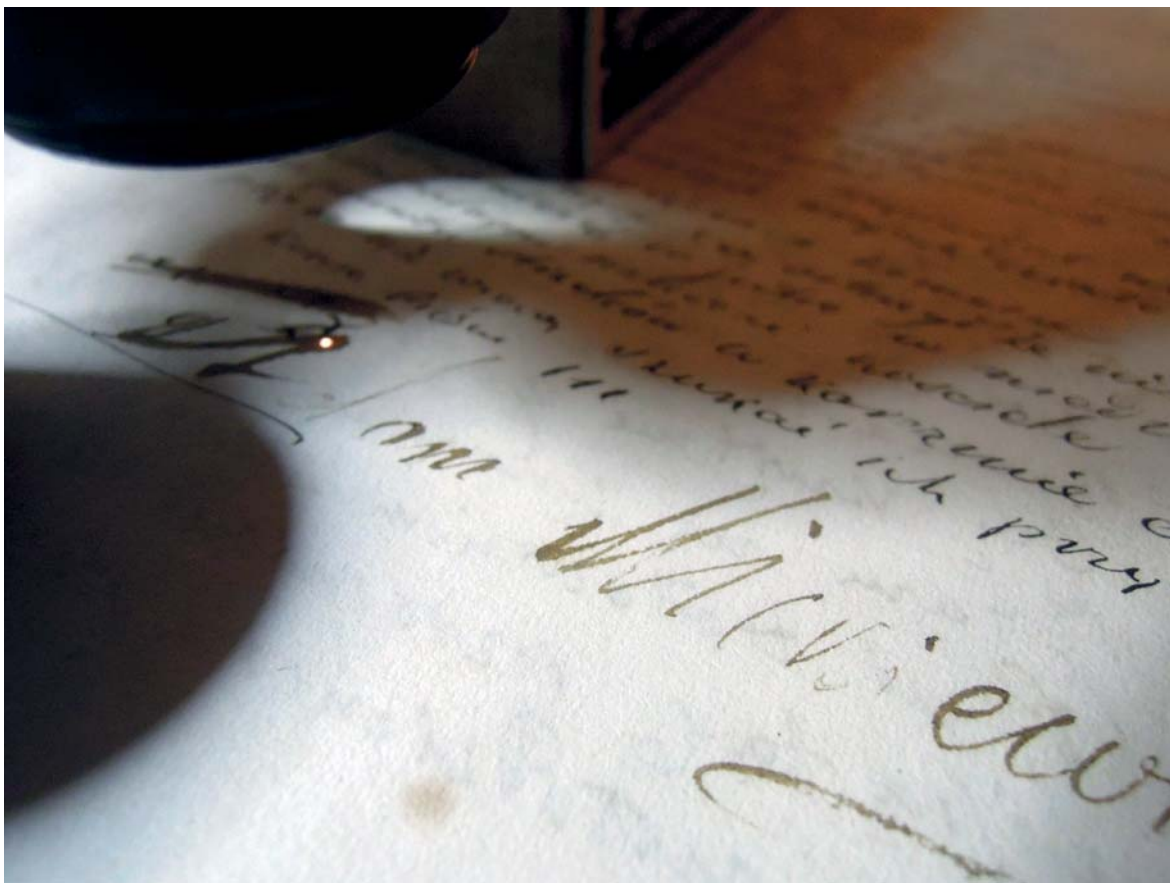
W projektach obejmujących badania techniki i technologii obiektów zabytkowych ustala się metodykę w taki sposób, aby odpowiedzieć na pytania badawcze postawione w danym projekcie. Przykładem są badania obrazu *Scena*

alegoryczna naśladowcy Parysa Bordone z kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu¹³, które oprócz ustalenia składu palety malarskiej pozwoliły przede wszystkim na identyfikację kolejnych interwencji konserwatorskich, zarówno poprzez analizę zdjęć wykonanych w różnych zakresach promieniowania elektromagnetycznego, jak i badania XRF i FTIR warstwy malarskiej. Z kolei w przypadku obrazu *Pojmanie Samsona* z kolekcji Muzeum Zamkowego w Pszczynie¹⁴ wykonane badania obejmowały 2 etapy. W pierwszym wykonano analizy nieinwazyjne obejmujące zdjęcia analityczne, radiografię cyfrową oraz badania materiałów malarskich z zastosowaniem XRF. W drugim etapie pobrano próbki, co pozwoliło na ujawnienie ich stratygrafii, określenie dystrybucji pigmentów we wszystkich warstwach malarskich dzięki badaniu SEM-EDS oraz – w wyniku badań FTIR – zidentyfikowanie zastosowanego spoiwa. Zebrane wyniki stały się podstawą do przeprowadzenia dalszych badań historycznych mających na celu ustalenie atrybucji obrazu.

Celem projektów zgłaszanych w zakresie strategii ochrony dzieł sztuki jest doskonalenie konserwatorskiego zabezpieczenia obiektu, zgodnie z dostępną współczesną wiedzą i techniką. W przypadku szczególnie cennych i ważnych dla kultury dzieł sztuki wykonywane są rozbudowane badania i prace dokumentacyjne tzw. sparometryzowana dokumentacja konserwatorska. Jej celem jest stworzenie obiektywnego punktu odniesienia do monitorowania

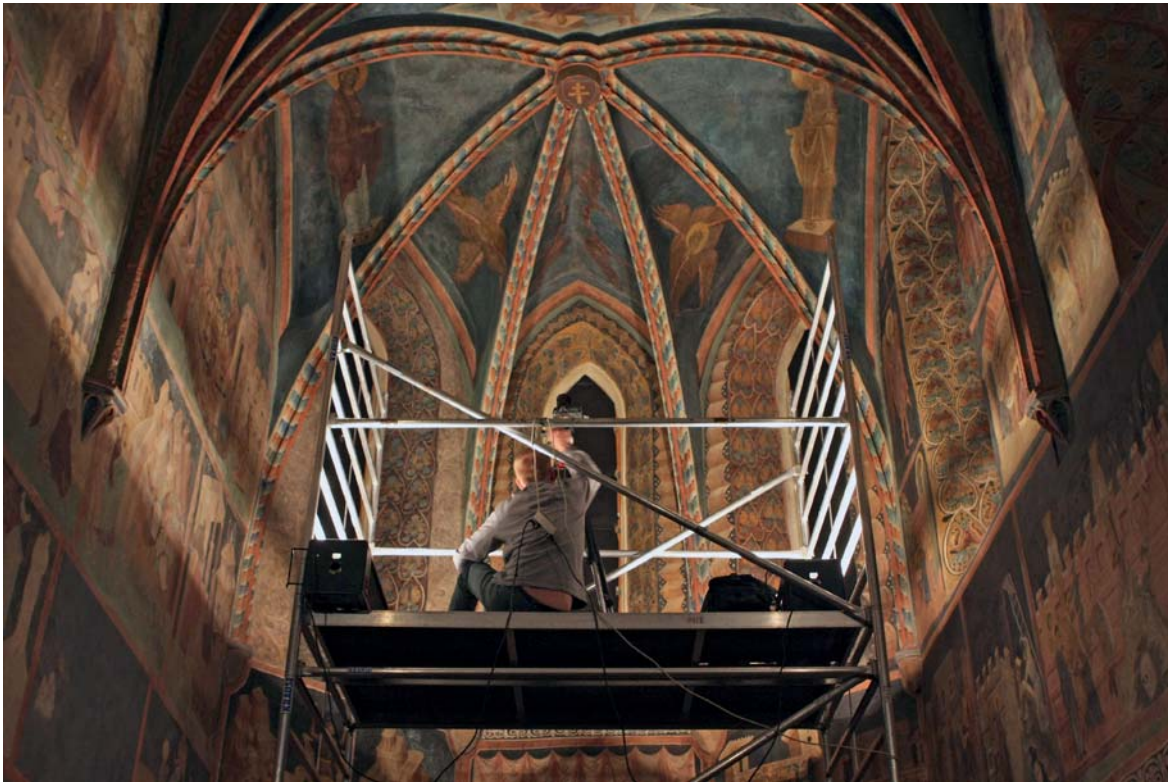
i oceny stanu zachowania obiektu dzisiaj i w przyszłości. Sparometryzowaną dokumentację konserwatorską od tej, wykonywanej standardowo odróżnia zastosowanie ustalonych, jednolitych parametrów wykonania zdjęć (w dokumentacji opisana jest geometria ustawienia aparatury, nastawy sprzętu, rozmiar rzeczywisty kadru, wielkość przesuwu między kolejnymi kadrami etc.) oraz możliwość porównania obrazów uzyskanych za pomocą różnych technik czy aparatów. Powtarzalność wynikająca z ww. parametrów daje możliwość porównania stanu zachowania obiektów po wybranym okresie, co jest niezwykle ważne dla podejmowania decyzji dotyczących warunków przechowywania, konserwacji czy wypożyczenia. Ponadto, dzięki takiej dokumentacji możliwa jest cyfrowa analiza zarejestrowanych obrazów pozwalająca np. na śledzenie propagacji spękań. Przykładowo sparometryzowaną dokumentację konserwatorską – obejmującą zdjęcia w różnych zakresach promieniowania elektromagnetycznego: widzialnym (VIS), ultrafioletowym (UV), podczerwonym (IR) oraz radiografię cyfrową – wykonano dla obrazu z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie *Gabinet sztuki królewicza Władysława Zygmunta Wazy* malarza antwerpskiego¹⁵.

Drugim niezwykle istotnym aspektem działań w tym obszarze jest tworzenie strategii ochrony oraz wytycznych do ekspozycji dotyczących mikroklimatu i warunków oświetlenia np. strategii ochrony dla obiektów szczególnie



3. Badania rękopisu *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza przeprowadzone dla Zakładu im. Ossolińskich we Wrocławiu

3. Analysing the manuscript of *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz in the National Ossoliński Institute in Wrocław



4. Badania średniowiecznej polichromii w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku w Lublinie

4. Analysing a medieval polychrome in the Chapel of the Holy Trinity in Lublin Castle

(Fot. 1, 4 – M. Obarzanowski; 2 – P. Frączek; 3 – J. Sobczyk)

wrażliwych na działanie światła – rękopisów czy akwareli. Zastosowanie spektrofotometrii UV-VIS umożliwia precyzyjny opis barwy, natomiast badania mikrofadometryczne dostarczają informacji o fotostabilności poszczególnych składników obiektu zabytkowego. Dzięki połączeniu informacji uzyskanych z zastosowaniem tych dwóch metod badawczych możliwe jest prognozowanie zmian barwy, co pozwala na ustalenie wytycznych dla oświetlenia w muzeach. Bazując na tych informacjach przygotowano dla Zakładu im. Ossolińskich we Wrocławiu strategię ekspozycji rękopisu *Pana Tadeusza*¹⁶.

Strategie ochrony przygotowywane są nie tylko dla obiektów ekspozycyjnych w salach muzealnych, ale również dla zabytków o wyjątkowym znaczeniu dla dziedzictwa kulturowego danego regionu. W 2016 r. zakończono pierwszy etap opracowywania danych zebranych podczas realizacji projektu dotyczącego badań średniowiecznej polichromii w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku w Lublinie¹⁷. Celem projektu było opracowanie wytycznych do oświetlenia i mikroklimatu oraz analiza warsztatu malarskiego wybranych scen bizantyńsko-ruskiej polichromii wnętrza. Ze względu na zakres podjętych prac oraz złożoność problemu badania będą kontynuowane w ramach nowego projektu zgłoszonego do drugiej edycji konkursu.

W przypadku problemów badawczych wykraczających poza kompetencje ekspertów z jednej dziedziny, lub wymagających specjalistycznych badań, możliwe jest opracowanie przez Centrum bardziej złożonych zagadnień tj.

ekspertyz interdyscyplinarnych. Przygotowanie takiej ekspertyzy dotyczącej np. autentyczności, czy prowadzonych na szeroką skalę analiz porównawczych może obejmować działania wykraczające poza potencjał aparaturowy i kompetencyjny LANBOZ-u. Niewątpliwie znaczącą grupę obiektów, dla których wykonywane są analizy interdyscyplinarne stanowi malarstwo sztalugowe. Znakomitym przykładem tego typu działań jest przeprowadzenie badań obrazu *Sąd Ostateczny* z kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu, którego autorstwo jest przypisywane Hieronimowi Boschowi. W celu ustalenia techniki i palety malarskiej przeprowadzono prace obejmujące kompleksową analizę bazującą na zdjęciach analitycznych, badaniach nieinwazyjnych XRF oraz badaniach pobranych mikroobróbek, które zostały uzupełnione o specjalistyczne badania spoiwa z zastosowaniem chromatografii gazowej (GC-MS – Gas Chromatography – Mass Spectrometry). Niezwykle interesującym i zupełnie odmiennym przykładem ekspertyzy interdyscyplinarnej są badania dwóch dekoracyjnych luster o powierzchni ok. 14 m² każde z Sali Lustrzanej Zamku w Pszczynie, które są unikatowym osiągnięciem XIX-wiecznej myśli technologicznej. Prace, które będą realizowane w ramach projektu wyłonionego w drugim konkursie Centrum obejmą m.in. badania budowy technologicznej i testy wytrzymałościowe przeprowadzone przez zaproszonych do współpracy ekspertów zewnętrznych.

Prace badawcze i rozwojowe zmierzające do rozwiązania złożonych problemów w zakresie ochrony zbiorów w Polsce

Oprócz działań prowadzonych na rzecz muzeów Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem podjęło również własny, długofalowy program badań nad zarządzaniem ochroną zbiorów w sposób zrównoważony i efektywny. Jego założeniem jest prowadzenie prac badawczych i rozwojowych – w szerokim interdyscyplinarnym kontekście nauk ścisłych i humanistyki – w celu zachowania zasobów dziedzictwa kulturowego oraz ich ochrony przez stałe udoskonalanie strategii i metod zarządzania. W tym celu powstają metodyka i narzędzia będące platformą gromadzenia informacji wspierających liczbową ocenę zagrożeń. Tego typu działania mają zwykle początek w projektach naukowo-badawczych realizowanych przez LANBOZ. Przykładem może być rozwijane narzędzie do oceny ryzyka dla zbiorów. Źródłem tego przedsięwzięcia jest prowadzony w MNK projekt opracowania metodologii szacowania ryzyka dla zbiorów muzeum. Jego celem jest optymalne podejmowanie decyzji z zakresu prewencji konserwatorskiej i najbardziej efektywne wykorzystanie środków na ochronę zbiorów poprzez przeciwdziałanie, w pierwszym rzędzie, największym zagrożeniom. Podstawą tych działań są szczegółowe scenariusze ryzyka dla różnych obszarów kolekcji muzeum. W pierwszej kolejności zajęliśmy się obiektami o podłożu papierowym, które stanowią najliczniejszy zbiór MNK, obejmujący ponad 160 000 jednostek. Analizując tak obszerny zespół stało się jasne, że trudno jest prowadzić ocenę ryzyka bez narzędzi wspierających zarządzanie dużą liczbą danych. Narzędzie takie jest opracowywane i w ramach Centrum zostanie udostępnione wszystkim instytucjom kultury pragnącym rozwijać metodę zarządzania ryzykiem dotyczącą zbiorów. Staraniem MNK i NIMOZ-u powstało również tłumaczenie na język polski podręcznika prezentującego metodę zarządzania ryzykiem w obszarze dziedzictwa kultury, opracowaną przez Kanadyjski Instytut Konserwacji (CCI), Międzynarodowe Centrum Badań nad Ochroną i Konserwacją Dziedzictwa Kulturowego (ICCROM) i Holenderski Instytut Dziedzictwa Kultury (ICN).

Innym przykładem własnego programu badań, rozwijanego i upowszechnianego przez Centrum, jest opracowanie kompleksowej metodyki dezynsekcji zbiorów muzealnych oraz postępowania z zagrożeniami wywołanymi przez organizmy żywe – tzw. IPM (Integrated Pest Management). MNK przygotowuje w ramach współtworzonej z NIMOZ-em serii wydawniczej „Ochrona zbiorów” publikację dotyczącą IPM oraz towarzyszący jej cykl szkoleń. Ponadto MNK aktualnie planuje skokową zmianę w podwyższeniu standardu przechowywania muzealiów – projektuje się zbudowanie Centrum Konserwacji i Magazynowania, które zapewni optymalną ochronę zbiorów przy niewielkim zużyciu energii, na drodze pasywnej stabilizacji mikroklimatu. Planowane centrum może stać się wzorem dla kolejnych inwestycji tego typu w innych regionach Polski. Powstanie wielkiej przestrzeni magazynowej wymaga również starannego zaplanowania i wdrożenia procedur dezynsekcji obiektów wprowadzanych do magazynu, gdyż nawet przypadkowe pojawienie się muzealiów zaatakowanych przez szkodliwe owady może szybko doprowadzić do infestacji dużych zasobów zgromadzonych

w magazynie. Na podstawie istniejącej literatury przedmiotu, standardów międzynarodowych oraz doświadczeń innych placówek muzealnych opracowano, dla różnych kategorii materiałów i obiektów zabytkowych, ogólne wytyczne co do sposobu prowadzenia dezynsekcji.

Ważnym zakresem działań Centrum jest organizowanie warsztatów i szkoleń prezentujących zagadnienia ochrony zbiorów. Celem tych spotkań jest promowanie nowatorskich idei oraz podnoszenie i rozwijanie kompetencji pośród wszystkich osób uczestniczących w procesie zarządzania zbiorami i ich ochroną. Dobrym przykładem był zorganizowany w 2015 r. przez MNK i NIMOZ warsztat, skierowany głównie do konserwatorów i kustoszów, dotyczący zarządzania ryzykiem w obszarze dziedzictwa kultury połączony z prezentacją podręcznika opracowanego przez specjalistów CCI, ICCROM oraz ICN. Informacje o tematach planowanych warsztatów i szkoleń zamieszczane są na stronie internetowej Centrum i szeroko promowane przez NIMOZ.

Kolejnym obszarem, w którym specjaliści z MNK mogliby wspierać inne muzea są usługi konserwatorskie. Przykładem, który potwierdził takie potrzeby, jak również okazał się dobrą praktyką w ich rozwiązywaniu, była konserwacja obrazu El Greco *Ekstaza św. Franciszka*. Dzięki porozumieniu pomiędzy właścicielem obrazu – Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach a krakowskim Muzeum Narodowym i dofinansowaniu projektu przez MKiN, jedno z najcenniejszych w Polsce arcydzieł malarstwa europejskiego trafiło do konserwacji w MNK. Interdyscyplinarny zespół złożony z konserwatorów, fizyków, chemików i historyków sztuki, przeprowadził klasyczną muzealną konserwację¹⁸. Rozpoczęto od kompleksowych badań fizyko-chemicznych, następnie na podstawie ich rezultatów oraz potrzeb wynikających ze stanu zachowania, przeprowadzono konserwację i restaurację obrazu. Na koniec wykonano digitalizację dzieła i opracowano sparametryzowaną dokumentację aktualnego stanu zachowania. W ramach nowej strategii ochrony zaprojektowano i wykonano stylową ramę, która pełni także funkcję ramy mikroklimatycznej, zabezpieczającej arcydzieło przed dalszymi zmianami, jak i innymi potencjalnymi zewnętrznymi zagrożeniami.

Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem nie oferuje jeszcze usług konserwatorskich ale jest wielce prawdopodobne, że kolejny, trzeci konkursowy nabór wniosków, którego otwarcie planowane jest na koniec 2017 r. obejmie obok dotychczasowych 3 obszarów, również 4. obszar dotyczący konserwacji muzealiów.

Potwierdzona celowość zasady „three-legged stool” w konserwacji muzealnej oraz jej konsekwentne i planowe realizowanie w coraz większej liczbie polskich muzeów przekłada się na duże zainteresowanie usługami świadczonymi przez Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem w MNK. Słuszną okazała się decyzja utworzenia centrum badawczego przy dużym muzeum narodowym, które dzięki dofinansowaniu przez MKiN może wspierać doskonalenie działalności wielu polskich muzeów, a tym samym skutecznie rozwiązywać ich rzeczywiste problemy związane z konserwatorską ochroną zbiorów.

Metodyka działania Centrum – bazującego na pracy zespołu badawczo-konserwatorskiego Muzeum Narodowego

w Krakowie, korzystając z możliwości jakie daje zróżnicowana sieć instytucji i projektów wspierających badania i ochronę zbiorów muzealnych – optymalnie dostosowuje

się do potrzeb polskich muzeów, zapewniając elastyczność działań i ekonomiczne wykorzystanie już istniejącego potencjału.

Streszczenie: Jeszcze niedawno Polska należała do nielicznych krajów europejskich, które nie posiadały centrum badawczego wspierającego placówki muzealne. Wychodząc naprzeciw licznym potrzebom Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK) od dekady udostępnia zasoby własnego Laboratorium innym placówkom muzealnym. W ten sposób powstało Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem (dalej Centrum). W oparciu o aparaturę i specjalistów z Laboratorium MNK Centrum oferuje polskim placówkom muzealnym wielostronne badania obiektów i zbiorów. Organizuje konkursy, na które projekty badawcze mogą zgłaszać wszystkie polskie muzea. Działalność Centrum koncentruje się na 3 głównych aktywnościach. Pierwszą są badania technologiczne obejmujące skład i cechy materiałów, z których wykonano dzieła sztuki. Drugą są projekty łączące badania technologiczne z analizami stanu zachowania i warunków środowiskowych w celu ochrony dzieł sztuki lub

ich zespołów mających szczególne znaczenie dla kultury. Trzecia aktywność to wykonywanie wspólnie z zewnętrznymi jednostkami badawczymi ekspertyz interdyscyplinarnych. Centrum podjęło również własny długofalowy program badań nad zarządzaniem ochroną zbiorów w sposób zrównoważony i efektywny. W ramach programu powstają metodyka i narzędzia ilościowej oceny zagrożeń.

Rozwój krajowego centrum badawczego bazującego na potencjale już istniejącym w MNK pozwala na efektywne wykorzystanie zgromadzonej aparatury badawczej oraz podporządkowanie działań rzeczywistym potrzebom placówek muzealnych. Jednocześnie ważną sferą działalności Centrum jest koordynacja i możliwość korzystania z potencjału grup badawczych prowadzących badania w obszarze dziedzictwa w Polskiej Akademii Nauk, czy na wyższych uczelniach. Kolejnym celem MNK jest rozszerzenie działalności Centrum o prace konserwatorskie.

Słowa kluczowe: badania nad dziedzictwem, centrum badawcze, współpraca naukowa, badania technologiczne, ochrona zbiorów, konserwacja muzealna.

Przypisy

¹ B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, Arkady, Warszawa 1982, s. 21.

² *Ibidem*, s. 5.

³ https://pl.wikipedia.org/wiki/Polskie_Pracownie_Konserwacji_Zabytk%C3%B3w (*Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków*, PP PKZ) – przedsiębiorstwo państwowe powołane zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki z 25 sierpnia 1950 r. w celu prowadzenia badań zabytków, ich dokumentacji oraz prowadzenia prac restauracyjno-konserwatorskich przy zabytkach nieruchomych i ruchomych, a także badań archeologicznych. PP PKZ składał się z Zarządu w Warszawie i 20 oddziałów obejmujących jedno lub kilka byłych województw. Przed częściową prywatyzacją i rozproszeniem w pocz. lat 90. XX w. PP PKZ dysponowała niezwykle rozbudowanym systemem pracowni i laboratoriów.

⁴ P. Rudniewski, *Laboratoria i działalność naukowo-badawcza w PP Pracownie Konserwacji Zabytków*, w: „Wiadomości Konserwatorskie” 2012, nr 31.

⁵ *Ibidem*, s. 132.

⁶ m.in. MASTER *Strategie prewencji konserwatorskiej dla ochrony obiektów organicznych w muzeach, budowlach zabytkowych i archiwach*, projekt 5. Programu Ramowego Komisji Europejskiej (2002-2004), A-BIOS *Innowacyjna technologia oparta na promieniowaniu UV, mająca na celu znaczne obniżenie drobnoustrojowej aktywności powietrza w magazynach instytucji ochrony dziedzictwa kulturowego*, projekt 6. Programu Ramowego Komisji Europejskiej (2006-2008), PROPAIN *Udoskonalenie ochrony obrazów podczas ekspozycji, przechowywania i transportu*, projekt 6. Programu Ramowego Komisji Europejskiej (2007-2010).

⁷ *Towards 2020. The British Museum Strategy*, s. 6.

⁸ c2rmf.fr

⁹ <http://oscar.culture.fr/>

¹⁰ <https://www.cci-icc.gc.ca/>

¹¹ <http://www.cats-cons.dk/>

¹² <http://www.e-rihs.pl>

¹³ A. Klisińska-Kopacz, *Raport KCBnD - Badania technologiczne obrazu Scena alegoryczna naśladowcy Parysa Bordone z Zamku Królewskiego na Wawelu*, 2015.

¹⁴ P. Frączek, A. Klimek, A. Klisińska-Kopacz, B. Łydzba-Kopczyńska, M. Obarzanowski, *Raport KCBnD - badania technologiczne obrazu Pojmanie Samsona ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Pszczynie*, 2017.

¹⁵ P. Frączek, M. Obarzanowski, *Raport KCBnD - sparametryzowana dokumentacja fotograficzna obrazu malarza antwerpskiego Gabinet sztuki królewicza Władysława Zygmunta Wazy*, 2015.

¹⁶ J.M. del Hoyo-Meléndez, J. Sobczyk, *Raport KCBnD - opracowanie wytycznych ekspozycji i strategii ochrony dla rękopisu Adama Mickiewicza Pan Tadeusz, kopii rękopisu Pan Tadeusz oraz rękopisu Juliusza Słowackiego Album podróży na Wschód, zawierającego rysunki, akwarele, wiersze i zapiski z lat 1835-1837, 5463 z kolekcji Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, 2015.

¹⁷ P. Frączek, J.M. del Hoyo-Meléndez, B. Łydzba-Kopczyńska, M. Obarzanowski, J. Sobczyk, *Raport KCBnD - badania średniowiecznej polichromii w gotyckiej Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku w Lublinie*, 2016.

¹⁸ Zespół realizujący projekt: Janusz Czop, Elżbieta Zygier, Katarzyna Novljaković, Piotr Frączek, Anna Grochowska-Angelus, Stanisław Tańcula, Barbara Łydzba-Kopczyńska, Julio M. del Hoyo-Meléndez, Anna Klisińska-Kopacz, Joanna Sobczyk, Michał Obarzanowski.

Janusz Czop

Konserwator dzieł sztuki; (od 1992) zatrudniony w MNK, (od 1997) główny konserwator MNK, (2013-2016) zastępca dyrektora ds. konserwacji i przechowywania zbiorów MNK; (2004) pomysłodawca i organizator LANBOZ w MNK; jego zainteresowania skupiają się wokół konserwacji muzealnej i interdyscyplinarnej współpracy między konserwatorami, naukowcami i kustoszami; aktualnie zaangażowany w opracowanie proj. Centrum Konserwacji i Magazynowania; e-mail: jczop@mnk.pl

dr Barbara Łydzba-Kopczyńska

Chemik, kierownik Laboratorium Badań Dziedzictwa Kulturowego na Wydziale Chemii UW; (2015-2016) kierownik LANBOZ w MNK i Krajowego Centrum Badań nad Dziedzictwem; zajmuje się rozwijaniem procedur analitycznych stosowanych w badaniach atrybucji, analizie materiałowej i określaniu pochodzenia obiektów archeologicznych; e-mail: blydzba@mnk.pl

Barbara Świątkowska

Historyk sztuki po w IHS UJ; (od 2004) przygotowuje wnioski dot. międzynarodowych i krajowych projektów badawczych, którymi administruje; (od 2008) pracownik LANBOZ w MNK gdzie opracowuje strategię rozwoju oraz wdraża program oceny ryzyka i zarządzania ryzykiem dla zbiorów MNK; e-mail: bswiatkowska@mnk.pl

Word count: 5 758; **Tables:** –; **Figures:** 4; **References:** 18

Received: 04.2017; **Reviewed:** –; **Accepted:** 05.2017; **Published:** 06.2017

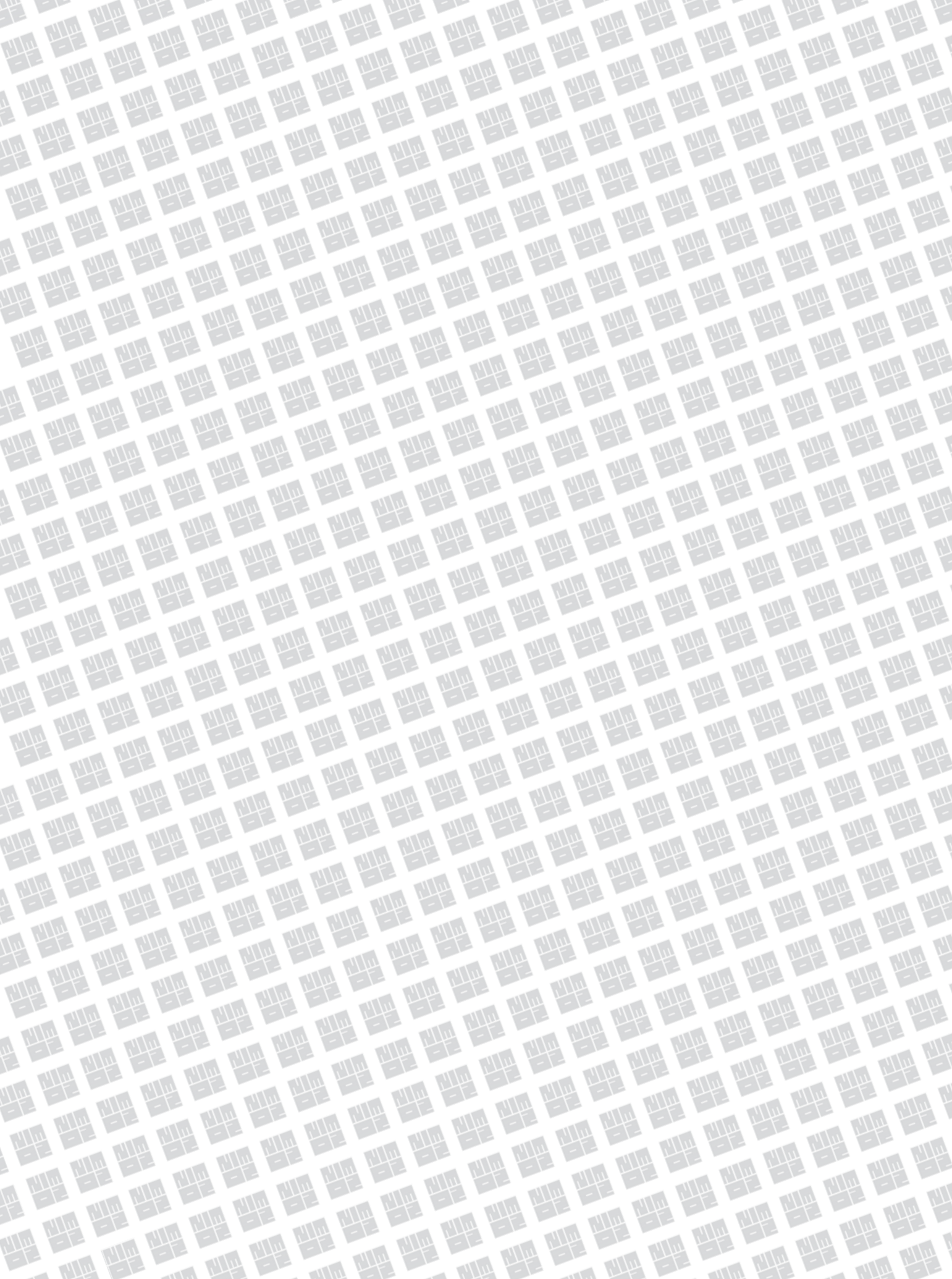
DOI: 10.5604/01.3001.0010.1025

Copyright ©: 2017 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: Czop J., Łydzba-Kopczyńska B., Świątkowska B.; KRAJOWE CENTRUM BADAŃ NAD DZIEDZICTWEM – NOWA INICJATYWA NA MAPIE POLSKIEGO MUZEALNICTWA. *Muz.*, 2017(58): 123-133

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>



Topinickiego
1916.
Pol.

Catalogue des Tableaux
qui se trouvent dans les appartements
du Palais de Lazienki

1851.

Redigé par N^e Kaniewski
Membre de l'Académie Impériale des beaux-arts
de St. Petersbourg.

Spis Obrazów
znajdujących się w salonach
Pałacu Lazienkowskiego

1851. r.

Ułożony przez Ks. Kaniewskiego
Członka Cesarzkiej Akademii Sztuk pięknych
w Petersburgu.

Prof. Kazimierz Kaniewski Synt. Ser. 5. tab. 1. 1851.

BADANIA PROWENIENCYJNE W POLSCE* (CZĘŚĆ 2.)

PROVENANCE STUDIES IN POLAND (PART 2)

Maria Romanowska-Zadrożna

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Abstract: This article continues the first part of *Provenance studies in Poland* published in issue 57 of the "Muzealnictwo" Annual in 2016, and complements the text published two years ago, which was more general and focused on the situation in the USA and Europe. It presents diverse aspects of the topic, through statistical analysis of the situation in our museums and discussing works by Polish authors who tackled the problem of methodology, including first texts on library science and war losses, so-called orphaned works and property of Holocaust victims, and the post-war situation which contributed to the work's loss of its origin. The article also draws attention to the legal aspects of purchasing artworks without due diligence, as well as to the verification of museum exhibits' origin before obtaining legal protection for those works which are to be

placed under so-called museum immunity. In the literature on provenance studies when examining the provenance of artworks, the increasing role of digital tools, such as the internet or digitisation, has been noted. Attention has also been drawn to the contribution of conservators and their innovative methods which may help determine the origin of an object. Another aspect raised in the text is the issue of the theoretical preparation to conduct provenance studies as well as the education which is already standard in library science faculties, but still a long-awaited subject for students of art history and archiving. Although NIMOZ has already organised day-long workshops for museum professionals, and the University of Warsaw has conducted academic seminars lasting several hours, there is still a long way before reaching the two-term studies offered at the Berlin Open University.

Keywords: provenance studies, war losses, requisition, restitution of cultural goods, provenance.

Zmiany ustrojowo-gospodarcze w 1989 r. doprowadziły do przełomu w wielu wymiarach naszego życia społecznego, kulturalnego i naukowego. To co dotychczas było dla wielu nieosiągalne, jak choćby przeprowadzanie kwerend w zagranicznych bibliotekach, galeriach, czy muzeach, wreszcie – przy otrzymaniu wsparcia finansowego – stało się realne. Nareszcie można było pogłębiać i poszerzać, a niekiedy w historii sztuki, bibliotekoznawstwie, muzealnictwie – otwierać nowe obszary badań i uzupełniać dotychczasowe

o studia porównawcze, pozwalające na dokładne określanie atrybucji i proveniencji dzieł. W kolejnych dekadach szybki rozwój internetu oraz działania związane z digitalizacją zasobów archiwalnych i bibliotecznych, a także z tworzeniem baz danych i serwisów internetowych dostarczyły nowych, efektywnych narzędzi badawczych, umożliwiły dostęp do wielu rzadkich źródeł i stały się pożyteczną, szybką płaszczyzną wymiany informacji. Zagraniczne stypendia i granty badawcze, udział w międzynarodowych konferencjach, sympozjach

i sesjach pogłębiły wymianę myśli i niewątpliwie wpłynęły na zmiany oczekiwań i standardów badawczych i opracowań. Wstąpienie Polski do Unii Europejskiej w 2004 r. nie tylko pogłębiło i zintensyfikowało opisane zjawiska, ale doprowadziło również do zmiany uwarunkowań. Polscy przedstawiciele zaczęli uczestniczyć w pracach europejskich komisji, współtworząc prawo wspólnotowe i zobowiązując się do jego implementacji do systemu krajowego, co znajduje swoje odbicie w realiach funkcjonowania muzeów w Polsce. Udział w pracach międzynarodowych organizacji, takich choćby jak ICOM, obliguje do przyjęcia w muzealnictwie wypracowanych norm i wskazanych dobrych praktyk, za które uważa się również prowadzenie badań proveniencyjnych.

Jednym z tematów spotkań i konferencji, wspomnianych już we wcześniejszych artykułach¹, były objekty muzealne, których pochodzenie nie było znane. Problematyka ta została podjęta również w Polsce, głównie na konferencjach organizowanych przez Fundację im. Stefana Batorego². Wówczas stały się one przedmiotem badań i refleksji Doroty Folg-Januszewskiej i Agnieszki Jaskanis³, a po kilku latach jako istotny problem zostały przywołane przez pierwszą z wymienionych autorek w opracowaniu *Muzea w Polsce 1989–2008. Stan, zachodzące zmiany i kierunki rozwoju muzeów w Europie oraz rekomendacje dla muzeów polskich* stanowiącym jeden z „Raportów o Stanie Kultury” Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego⁴. Folga-Januszewska ustaliła, że w 2005 r. tylko 67% zasobów muzealnych miało udokumentowane pochodzenie, a 33% stanowiły „dzieła osierocone”⁵. Choć wpisano je do inwentarzy własnościowych, choć nawet wiadomo, skąd zostały przywiezione lub do muzeum przekazane, to jednak niewiele, a właściwie nic nie wiadano o ich poprzednich właścicielach i wcześniejszych dziejach⁶. Wspomniano o nich w kontekście rekomendowanej przez Stanisława Waltosia idei ustawy o obowiązku badania i publikacji proveniencji dzieł zgromadzonych w muzeach publicznych⁷. Ustawa narzucająca konieczność prowadzenia badań proveniencyjnych, jako jedna z czterech umożliwiających sprawne funkcjonowanie muzeów i wymianę zbiorów⁸, została zaproponowana przez grupę ekspertów Rady Europy programem Mobility of Collections w ramach działań priorytetowych w zakresie muzealnictwa w latach 2008–2013. Regulacja taka wskazywałaby tryby postępowania w sytuacji nadzoru nad dziedzictwem o nieznanym pochodzeniu, sposobu postępowania wobec roszczeń, zasad publikacji i ewentualnego inicjowania zwrotu dzieł nieprawnie posiadanych⁹. Wprowadzenie tej regulacji miało być warunkiem stosowania dwóch innych postulowanych ustaw: o zabezpieczeniu przed konfiskatą i o gwarancjach państwowych dla uprawnionych instytucji kultury.

Konieczność prowadzenia badań proveniencyjnych, choć w postaci ograniczonej, w polskim systemie prawnym usankcjonowała Ustawa z 5 sierpnia 2015 r. o zmianie ustaw regulujących warunki dostępu do wykonywania niektórych zawodów (Dz.U. z dnia 30 września 2015 r. poz. 1505.), która w art. 5. wprowadza zmiany do Ustawy o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r. (Dz.U. z 2012 r. poz. 987.). Dotyczą one ochrony prawnej rzeczy ruchomych o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej wypożyczonych z zagranicy na wystawę czasową organizowaną na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej (rozdz. 4.a, art. 31.a–31.e, w znowelizowanej Ustawie o muzeach). Nakłada

ona obowiązek upewnienia się, czy rzecz ruchoma o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej wypożyczana z zagranicy na wystawę czasową organizowaną na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej może zostać objęta ochroną prawną. Procedura obejmuje ww. ochronę prawną wiążącą się m.in. ze sprawdzeniem, czy nie figuruje ona w bazach utraconych dóbr kultury jako rzecz skradziona lub wywieziona niezgodnie z prawem i czy nie jest poszukiwaną stratą wojenną. W Polsce mamy dwa rejestry mające swoje umocowanie prawne w ustawach: *Krajowy wykaz zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem* prowadzony przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ) i dopiero co powołany *Krajowy rejestr utraconych dóbr kultury*. Istotne znaczenie ma *Baza obiektów utraconych w wyniku II wojny światowej* prowadzona przez Wydział Strat Wojennych w Departamencie Dziedzictwa Kulturowego MKiDN. Z liczących się zagranicznych rejestrów poszukiwanych rzeczy skradzionych należy wymienić bazę Interpolu *Stolen Works of Art*.

Wymóg zachowania należytej staranności zawiera również Dyrektywa 2014/60/EU, która na obszarze Unii Europejskiej weszła w życie 19 grudnia 2015 roku¹⁰. Inna poprzedzająca ją Dyrektywa 93/7/EWG wymagała, by Państwo Członkowskie starające się o zwrot zabytku udowodniło złą wolę dzierżyciela¹¹. Wprowadziła też wskazane przez rządy Państw Członkowskich punkty kontaktowe¹².

Obsługą tzw. immunitetu muzealnego, prowadzeniem punktu kontaktowego do spraw Dyrektywy 2014/60/EU i łącznością z innymi europejskimi punktami kontaktowymi w systemie IMI (system wymiany informacji na rynku wewnętrznym), procedowaniem pozwoleń na stały wywóz zabytków za granicę oraz koordynacją dwóch programów Ministra KiDN, w tym programu „Kolekcje muzealne”, zajmuje się NIMOZ. W ramach wszystkich tych działań wymagane jest sprawdzenie informacji o obiekcie we wspomnianych bazach krajowych, a nawet żmudne przesłanie jego losów. Informacje odnośnie „immunitetu muzealnego” i wywozu zabytków za granicę, obsługiwanych programach Ministra KiDN a także *Krajowy wykaz zabytków skradzionych i wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem* zamieszczone są stronie internetowej Instytutu www.nimoz.pl. W bazie wiedzy publikowane są materiały do badania proveniencji muzealiów w kontekście utraconego mienia pożydowskiego. Zapowiadane są informacje na temat punktu kontaktowego i modułu dotyczącego dóbr kultury w systemie IMI. Nie wyczerpują one jednak całej strefy działalności tej instytucji.

Ważnym przedsięwzięciem prowadzonym przez NIMOZ jest długofalowy projekt o nazwie *Statystyka muzeów*. Rozpoczęty w grudniu 2013 r. miał na celu zebranie mierzalnych informacji o muzeach, pozwalających na obserwację stanu polskiego muzealnictwa. Udział instytucji muzealnych (państwowych, samorządowych, kościelnych i uczelnianych i prywatnych) w projekcie jest dobrowolny. W pierwszym roku do placówek muzealnych zostały rozesłane kwestionariusze, ale od 2014 r. ankiety są wypełniane *online*. Jak podają osoby zaangażowane w realizację projektu w pierwszych dwu latach łącznie ok. 15% polskich muzeów wzięło w nim udział. Choć z roku na rok projekt zyskuje popularność, bo na ankietę za 2015 r. odpowiedziało już 197 muzeów, to zebrane dane mają raczej charakter fragmentaryczny



1. Satyryczny rysunek przysłany do NIMIZ w 2014 r. jako komentarz do rozpisanej przez Instytut kwestionariusza

1. Satirical drawing sent to NIMIZ in 2014 as a commentary to a questionnaire prepared by the Institute

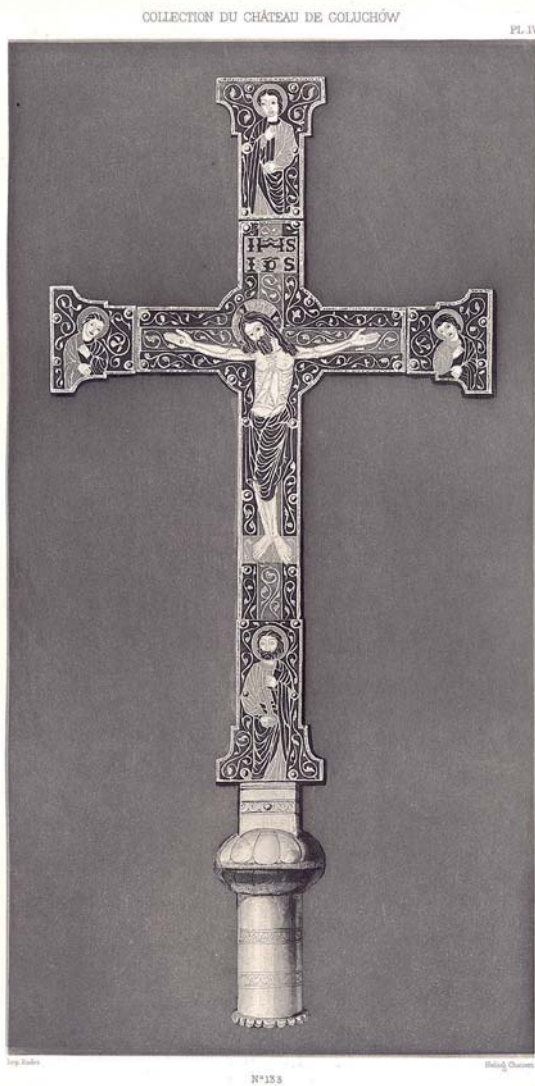
i szacunkowy, tym samym należy je traktować jako materiał pozyskany od reprezentatywnej, aczkolwiek nie kompletnej grupy muzeów. Mogą one służyć raczej do pokazania skali zjawiska, głównie w relacji procentowej. Pierwsza ankieta zbierająca informacje za 2013 r. miała charakter pilotażowy. I chociaż otrzymane wówczas wyniki były na tyle niepełne, że nie mogą stanowić podstawy do rzetelnych analiz, pozwoliły na ewaluację projektu, a zdobyte w ten sposób doświadczenie dało podstawy do przebudowy struktury kwestionariusza i doprecyzowania pytań. W kolejnych latach treść niektórych z nich uległa zmianie, były one uszczegółowione dodatkowymi podpunktami, a innym razem pomijane, głównie w celu uproszczenia ankiety. Dane interesujące ze względu na kwestie związane z badaniami proveniencyjnymi można znaleźć w działach odnoszących się do zbiorów i ich ewidencji oraz digitalizacji.

W 2014 r. kwestionariusz został rozbudowany o dodatkowe, szczegółowe zagadnienia dotyczące badania proveniencji, np. zadano pytanie: „czy w dokumentach wewnętrznych muzeum wskazane są procedury dotyczące badań proveniencyjnych nabywanych przez muzeum obiektów”. Spośród 101 instytucji, które zdecydowały się na nie odpowiedzieć, 68 odpowiedziało „tak”, co stanowi ponad 67% respondentów. Wśród działań podejmowanych w celu ustalenia proveniencji nabywanego przedmiotu najczęściej wskazywano czynności wynikające z warsztatu historyka sztuki, tj. sprawdzenie, czy na obiekcie znajdują się znaki własnościowe – 70%, czy oferowany obiekt nie był przerabiany i nie widać na nim śladów usuwania oznaczeń i znaków własnościowych – 60%, oraz sprawdzenie informacji o historii obiektu w literaturze przedmiotu i prasie specjalistycznej – 61%. Istotne dla muzeów okazało się też pisemne oświadczenie oferenta o pochodzeniu obiektu – 65%. Sprawdzenie obiektu

w bazach danych utraconych dóbr kultury i występowanie do instytucji państwowych o pomoc w ustaleniu legalności jego pochodzenia jest rzadziej praktykowane – odpowiednio 31% i 12% ankietowanych muzeów podjęło tego typu działania.

Spośród muzeów, które wypełniły kwestionariusz tylko 34,7% posiadało stanowisko głównego inwentaryzatora. Bardziej powszechnym rozwiązaniem było funkcjonowanie wewnętrznej komisji zakupów lub innego ciała doradczego w zakresie pozyskiwania zbiorów – w ponad 67% muzeów. Natomiast na pytanie: „czy muzeum posiada opracowane metody wewnętrznej kontroli jakości w zakresie wykonywania, archiwizacji, zabezpieczania, zarządzania, udostępniania dokumentacji ewidencyjnej i wizualnej obiektów oraz regulowania praw autorskich i własnościowych do obiektów w zakresie badania proveniencji i praw autorskich do obiektów”, spośród 78 instytucji tylko 12 odpowiedziało „tak” (co stanowi nieco ponad 15%), a z tych 10 placówek zadeklarowało, że mają stanowisko odpowiedzialne za tego typu kontrolę¹³.

Konkretną osobą do tych zadań na wydzielonym etacie zatrudniało jedynie Muzeum Narodowe w Warszawie, które jak dotąd nie brało udziału w projekcie *Statystyka muzeów*. W marcu 2010 r. utworzyło stanowisko ds. badania proveniencji zbiorów. W zakres obowiązków pracownika wchodzi badanie historii kolekcji ze szczególnym uwzględnieniem okresu 1939–1956, ustalenie proveniencji zabytków, które zapisane w księgach inwentarzowych nie mają określonego pochodzenia, porządkowanie zapisów o zabytkach w księgach Inwentarza Muzeum w związku ze zmianą ich statusu prawnego, współpraca z MSZ i MKiDN w przypadku odnalezionych zabytków stanowiących straty wojenne muzeum. W innych placówkach muzealnych, w których nie istnieje



2. Znaleziony na śmietniku krzyż procesyjny z Limoges pochodzący ze zbiorów gołuchowskich (il. w: É. Molinier, *Objets d'art du Moyen Age de la Renaissance*, Paris 1903, pl. IV)

2. Processional cross from Limoges found at a dumpsite, originally from the collection in Goluchów (illustrations from É. Molinier, *Objets d'art du Moyen Age de la Renaissance*, Paris 1903, pl. IV)

samodzielne stanowisko związane z badaniem proveniencji dzieł sztuki, obowiązki te wchodzą w zakres działań głównych inwentaryzatorów, kustoszów, kierowników i opiekunów działów merytorycznych, w tym Działu Dokumentacji i Informacji Naukowej, a nawet Komisji Zakupów. Najczęściej czynności te wykonują pracownicy Działu Inwentaryzacji w porozumieniu z pracownikami merytorycznymi lub pracownicy merytoryczni *in stopniu, na jaki pozwala im czas, tzn. w chwilach wolnych od najpilniejszych spraw działowych*. Jednak w większości muzeów, w których takiego stanowiska nie ma odczuwa się potrzebę jego powołania, a na przeszkodzie, jak zwykle, staje brak środków finansowych. Gdyby muzea otrzymały fundusze przeznaczone na utworzenie stanowiska ds. badania proveniencji zbiorów, zgodnie

z deklaracjami chętnie by takowe powoływały. Postulowano też, by problem finansowania załatwić systemowo, tak jak ma to miejsce w Niemczech czy Austrii. Stanowisko takie byłoby lokowane w strukturze instytucji, bądź miało charakter wydzielony. Mógłby to być samodzielny specjalista, względnie – jak to zaproponował jeden z dyrektorów – nawet sekcja ds. proveniencyjnych w Dziale Głównego Inwentaryzatora¹⁴. Z początkiem 2017 r. w strukturach Muzeum Narodowego w Szczecinie utworzono stanowisko ds. proveniencji przy Głównym Inwentaryzatorze, ale nie zostało ono jeszcze obsadzone z powodu braku funduszy.

Z analizy przytoczonego zakresu obowiązków specjalisty ds. badania proveniencji zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie wynika, że bardzo silny akcent położony został na poznanie historii muzeum, bo dzięki niej łatwiej można ustalić proveniencję gromadzonych przez lata obiektów muzealnych. Badania poświęconym dziejom kolekcji muzealnej pozwalają w innym świetle dostrzec informacje dotyczące poszczególnych muzealiów. Posłużmy się przykładem Muzeum Wielkopolskiego, w którym część zasobu Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu stanowiąca własność Poznańskiego Towarzystwa Naukowego była złożona w formie depozytu i w ogóle nie wchodziła w skład bazy założycielskiej Muzeum Wielkopolskiego, które swych początków winno raczej upatrywać w Kaiser Friedrich Museum w Posen. Dlatego też znalazły się w nim dary kolekcjonerów niemieckich i depozyty berlińskiej Galerii¹⁵. W przypadku Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu obiekty należące do tej kolekcji mogły zmieniać placówki, ale właściciel pozostawał ten sam – Rzeczpospolita Polska. I jeszcze jeden przykład – tylko dzięki znajomości treści dokumentu z 22 kwietnia 1920 r. powołującego Muzeum Wojska w Warszawie można zrozumieć fakt dwoistości przyporządkowania zbiorów tej placówki, której część zasobów należała do Państwa Polskiego, a część do Magistratu m.st. Warszawy¹⁶. Gdybyśmy o tym nie wiedzieli jakąż konsternację mogłaby wywołać informacja, że w publikacjach naukowych opisywano Muzeum Wojska jako IV Dział Muzeum Narodowego w Warszawie¹⁷. Do zadań osoby pracującej na stanowisku ds. badania proveniencji zbiorów należy zatem nie tylko porządkowanie zbiorów i inwentarzy poprzez ustalenie pochodzenia muzealiów, ale powinna ona także służyć swoją wiedzą przy poszukiwaniu strat wojennych utraconych przez muzeum, których w dobie internetu i szybkiej wymiany informacji odnajduje się coraz więcej.

I chciałoby się jeszcze zintensyfikować proces wyszukiwania i restytucji dzieł sztuki, co rozumiałe. Służą temu różne fora. W listopadzie 2014 r. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zorganizowało w Krakowie wraz z Międzynarodowym Centrum Kultury konferencję „Zrabowane/odzyskane dobra kultury – przypadek Polski”. W referatach zagranicznych i krajowych prelegentów, także podczas towarzyszących warsztatów¹⁸, obok opisu strat wojennych, restytucji mienia i sukcesów odnoszonych na tym polu, poruszone zostały kwestie dotyczące badań proveniencyjnych w kontekście strat wojennych. Relację z konferencji, pisaną na gorąco, Nawojka Cieślińska-Lobkowitz zamieściła w „Krytyce Politycznej”¹⁹. W tym samym roku, miesiąc później, w połowie grudnia odbyła się w Salzburgu konferencja „Sztuka zrabowana – Poszukiwanie dóbr kultury zaginionych w czasie II wojny światowej”.

Współorganizatorami wydarzenia były: Ambasada RP w Wiedniu, Uniwersytet Salzburski oraz Archiwum Miejskie w Salzburgu przy wsparciu burmistrza. Dyskusja toczyła się wokół roli, jaką Zamek Fischhorn²⁰, będąc składnicą, odegrał podczas II wojny światowej w odniesieniu do losów polskich dzieł sztuki. Przypomniano i omówiono kazus odnalezionego na śmietniku krzyża procesyjnego z Limoges, pochodzącego ze zbiorów Czartoryskich w Gołuchowie, który wraz z innymi zabytkami wywiezionymi po powstaniu warszawskim był składowany w pomieszczeniach zamku i na kilkadziesiąt lat wszelki ślad po nim zaginął.

Zagadnienie badań proveniencyjnych przedstawiono w literaturze w różnych kontekstach. Bibliotekoznawcy już w 1975 r. wypracowali zasady tych badań²¹, choć próby ich opisanie pojawiły się też wcześniej przy okazji referowania prac odwołujących się do badań proveniencyjnych²², bo jak zauważyła Maria Sipayłto *Uprawianie jakiejś gałęzi wiedzy, czy po prostu typu badań z reguły wyprzedza ich metodologię, nic więc dziwnego, że zarówno publikacje materiałów proveniencyjnych, jak i prace na tych badaniach oparte znacznie wyprzedziły wszelkie rozważania na temat tej metody*²³. Metody badań proveniencyjnych stały się przedmiotem wykładów i studiów bibliotekoznawczych. Absolwenci swoją wiedzę wdrażali w praktyce tworząc alfabetyczne katalogi i rzeczowe indeksy proveniencyjne. Próbowali przy ich pomocy badać recepcję dzieła, czy zagadnienia

socjologiczne²⁴.

Choć w polskiej historii sztuki trudno jednoznacznie wskazać na publikację opisującą metodologię badania pochodzenia dzieła, to w katalogach zbiorów i wystaw proveniencyja zawsze miała zarezerwowane miejsce w notach naukowych – to oczywiste²⁵. Zadbali o to znamienici naukowcy i świetni dydaktycy z profesorem Janem Białostockim na czele. Otwarcie granic, rozszerzenie współpracy międzynarodowej i możliwości szybkiej wymiany informacji zaowocowały pieczołowicie opracowanymi na nowo katalogami zbiorów, jak choćby tymi opisującymi zasoby Muzeum Narodowego we Wrocławiu²⁶. Za wzór katalogu rozumowego Bożena Steinborn, niewątpliwy autorytet w sprawach muzealnych, podaje dwutomową pracę Doroty Juszcak i Hanny Małachowicz o malarstwie polskim do 1900 r. w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie²⁷. Jest ona dla Steinborn punktem wyjścia do rozważań nad opracowaniem zbiorów w katalogach rozumowych, w których m.in. opisana jest historia dzieła *sięgająca możliwie głęboko wstecz*²⁸.

W publikacjach o stratach wojennych rozbudowano przede wszystkim dzieje wojenne aż do ostatniego udokumentowanego śladu. Z kolei w tekstach o dziełach odzyskanych proveniencyja zajmowała znaczną część relacji, bo dzięki udowodnionemu pochodzeniu zostały one zwrócone²⁹. W monografiach kolekcji odnajdujemy informacje o dacie nabycia dzieła, od kogo zostało zakupione lub kto je darował,



Important English & Continental Furniture & Decorative Arts/Old Master Paintings - Sale 15CN01 - Lot 312

Wednesday, January 28, 2015 at 10am

[View Full Catalogue](#)



Lot 312

Continental Silver Gilt Chalice

Unmarked, probably 17th century

The bowl with a sleeve pierced with fruit and initials *IHS*, on a fluted knopped stem, ending in a circular base. Height 9 1/4 inches (23.5 cm), approximately 19 ounces.

C

Estimate \$2,000-3,000

foot with later Czech mark circa 1810; later bowl marked with Polish .800 mark circa 1925; underside engraved "Sumptibus Monasterii Sieciechoviensis A.D. 1608"

piercing broken and repaired with solder showing; splits to stem; decoration worn and rubbed; regilt

Any condition statement is given as a courtesy to a client, is only an opinion and should not be treated as a statement of fact. Doyle New York shall have no responsibility for any error or omission. The absence of a condition statement does not imply that the lot is in perfect condition or completely free from wear and tear, imperfections or the effects of aging.

Email to a Friend

Ask the Specialist



3. Nota ze strony z internetowego katalogu aukcyjnego Doyle w Nowym Jorku opisująca kielich z inskrypcją *Sumptibus Monasterii Sieciechoviensis A. D. 1608*

3. Note from the online auction catalogue by Doyle in New York describing a chalice with the inscription *Sumptibus Monasterii Sieciechoviensis A. D. 1608*



4. Inskrypcja proveniencyjna na odwrocie stopy, która przyczyniła się do zidentyfikowania w USA w 2014 r. i odzyskania w 2015 r. kielicha skradzionego w 1994 r.

4. Provenance inscription on the reverse of the base of a chalice stolen in 1994, which contributed to its identification in 2014 and retrieval in 2015

oraz o miejscu ekspozycji lub przechowywania. Zagadnienie pochodzenia obiektów przedstawiano w różnych aspektach metodologicznych, a także w kontekście stosowanych bądź postulowanych przepisów prawnych. O pracy mającej charakter metodologiczny z ukierunkowaniem na uporządkowanie zbioru można mówić w przypadku artykułu Romana Olkowskiego³⁰. W moim artykule sprzed 2 lat³¹ zwracałam uwagę na ścisły związek udokumentowanego pochodzenia dzieła z jego wartością, a także na niebezpieczeństwa oraz nadużycia w tym zakresie. Metodologia badań proveniencyjnych z nastawieniem na straty wojenne stała się tematem tekstu Katarzyny Zielińskiej³² i szkoleniowej publikacji tejże autorki pisanej wraz z Anną Lewandowską i Karoliną Zalewską³³. Na nowoczesne, nieocenione możliwości internetu w tego typu badaniach zwróciła uwagę Magdalena Palica³⁴. Specyficzną, elektroniczną metodę badawczą zastosowała przy tworzeniu ogólnodostępnej bazy *Śląskie Kolekcje Sztuki* gromadzącej informacje na temat przedwojennych kolekcjonerów z tego regionu, ich zbiorów i dzieł sztuki do nich należących. Zarejestrowane są w niej 64 kolekcje i 478 dzieł³⁵. Przy tej okazji należy wspomnieć pracę Zofii Bandurskiej o źródłach archiwalnych związanych z dawnymi wrocławskimi muzeami sztuki³⁶.

W kręgu zainteresowań polskich badaczy pozostawały również trudne i skomplikowane zagadnienia mienia podworskiego³⁷, powojennych składnic³⁸, tzw. sztuki zdegenerowanej³⁹, obiektów archeologicznych, w tym pozyskanych z nielegalnych wykopalisk⁴⁰, dziedzictwa

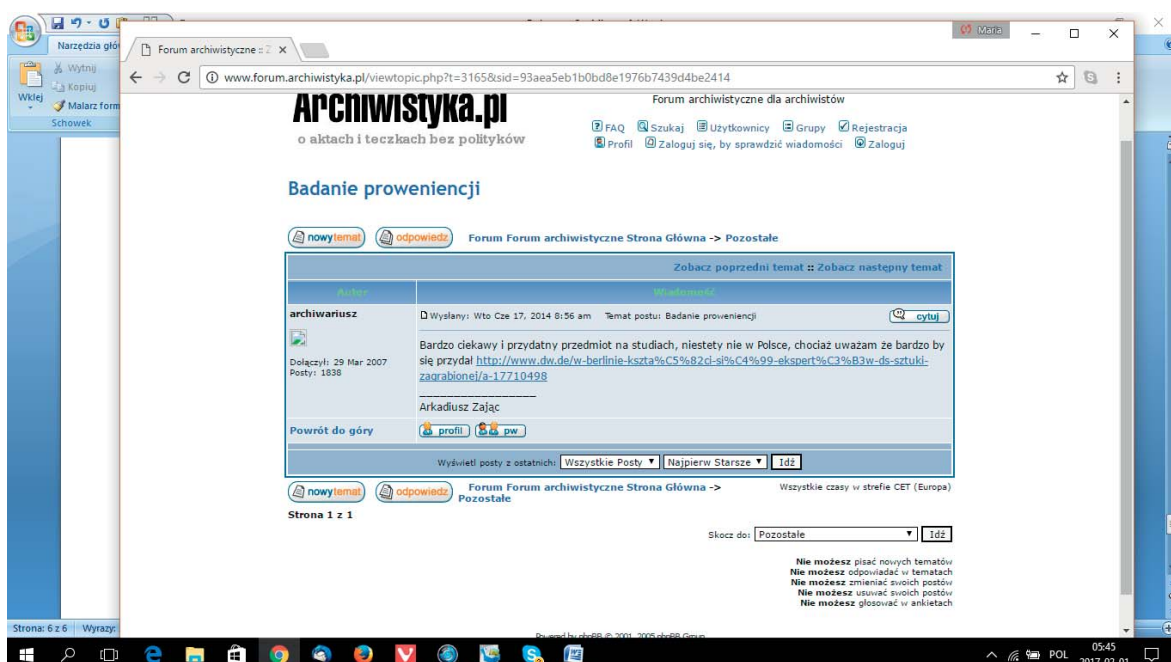
martyrologicznego⁴¹, a nawet dość egzotyczne dla krajowego czytelnika próby odzyskiwania z muzeów szczątków swoich przodków przez Indian⁴². Zwracano uwagę na możliwość zafałszowania proveniencji poprzez wykorzystania dokumentów związanych z wywozem zabytków za granicę do prób legalizacji dzieł sztuki pochodzących z przestępstwa⁴³, a nawet badano semantycznie znaczenie terminu „rewindykowany” i zasadność jego użycia, wychodząc od proveniencji przedmiotów tak określanych⁴⁴. Informacja o pochodzeniu pozwala odzyskać skradziony zabytek⁴⁵. Również na forach antykwarycznych przekonuje się o celowości badań proveniencyjnych⁴⁶.

Autorką zajmującą się badaniami proveniencji oraz tematami pokrewnymi, takimi jak: reprivatyzacja, mienie ofiar Holocaustu, judaika, grabieże niemieckie w czasie II wojny światowej, rewindykacja jest – przywoływana tu wielokrotnie – Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, aktywna na forum międzynarodowym historyk i krytyk sztuki. Swoje artykuły publikuje w „Muzealnictwie”, „Kronice Zamkowej”, „Tygodniku Powszechnym”, „Gazecie Wyborczej”, w wydawnictwie ciągłym „Zagłada Żydów: studia i materiały” oraz za granicą. Jest członkiem The European Shoah Legacy Institute, w ramach którego prowadziła zajęcia na warsztatach *Provenance Research Training Program* w Wilnie. Jej artykuł o konieczności zwrotu przez muzea zagraniczne dzieł sztuki nabytych nielegalnie⁴⁷ wprowadza nas w zagadnienia prawne związane z zakupem do zbiorów muzealnych nieprzebadanych proveniencyjnie obiektów. O tym, jak zminimalizować

zagrożenie zakupu przez muzeum do swych zasobów zabytku pochodzącego z kradzieży, nielegalnych wykopalisk, nielegalnie wywiezionego z innego państwa, będącego falsyfikatem lub stratą wojenną pisał Olgierd Jakubowski⁴⁸. Iwona Gredka, analizując nabywanie obiektów zgodnie z interesem muzeum i zgodnie z przepisami obowiązującego prawa, ostrzegła przed nieświadomym paserstwem muzeów⁴⁹. Zagadnienia dotyczące badań proveniencji, zastosowania standardów proveniencyjnych do obiektów znajdujących się w zbiorach, konfliktów między właścicielem i posiadaczem oraz przedawnienia roszczeń zaprezentowane zostały w publikacji wykorzystującej jako technikę badawczą zogniskowane wywiady grupowe, które w badaniach marketingowych stosuje się, by określić jakość⁵⁰. Dyskusje przeprowadzono odrębnie z trzema grupami: przedstawicielami kolekcjonerów, organów ochrony zabytków i podmiotów zarządzających instytucjami kultury lub prowadzącymi działalność kulturalną. W każdej z nich uczestniczyło dwóch moderatorów: prawnik i socjolog. Punktem wyjścia do rozmowy były zapisy na temat proveniencji w *Kodeksie Etyki ICOM dla Muzeów*.

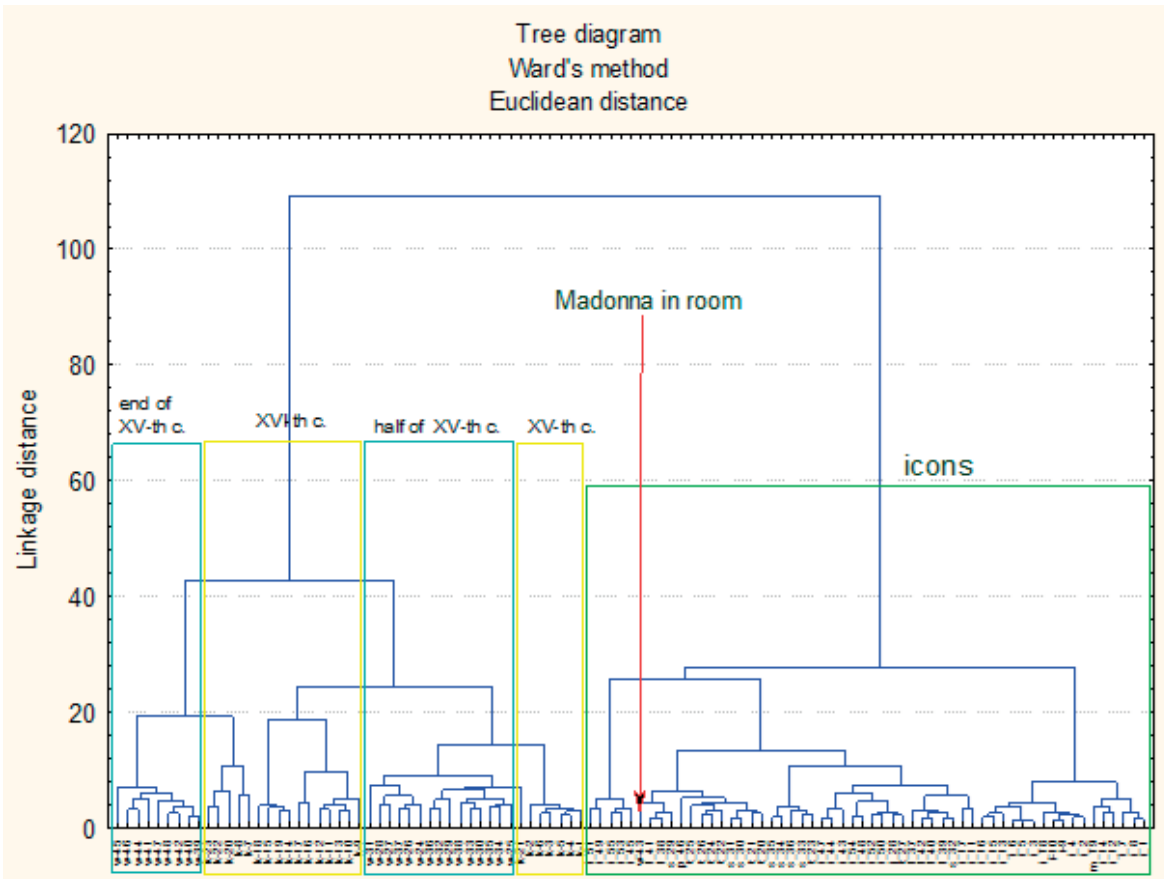
Dotychczas aspekty prawne w kontekście badań proveniencyjnych mogły sprowadzać się raczej do moralno-etycznych zaleceń i kwestii rzetelności warsztatu historyka sztuki, choć już zapisy Konwencji UNESCO z 1970 r. dotyczącej środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury⁵¹, którą Polska ratyfikowała w 1974 r., wskazywały na konieczność szczególnych obowiązków muzeów i antykwariuszy przy nabywaniu dzieł sztuki. Obecnie przepisy prawa wstępują w tę sferę z całą ostrością nakazów i wymagań

niezbędnych do spełnienia. Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 (Dz.U. 1997 nr 5. poz. 24.) w art. 34. apelowała jedynie do uczciwości muzealnika. Na czym polegają dobre praktyki wspominał *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów* w rozdziale *O pozyskiwaniu zbiorów* – punkt 2.2. mówi o ważnym tytule własności, a punkt 2.3. o pochodzeniu i obowiązku staranności, który polega na powinności ustalenia pełnej historii przedmiotu lub okazu od chwili jego odkrycia lub wytworzenia⁵². Natomiast dwa międzynarodowe dokumenty: Konwencja UNIDROIT (art. 4.4.) – jeszcze nie ratyfikowana przez Polskę i wspomniana Dyrektywa 2014/60/EU (art. 10.) nakładają na posiadacza, którego własność jest podważana, obowiązek wykazania *należytej staranności* przy nabyciu poszukiwanego dzieła sztuki. Jedynie w takim wypadku za rewindykowane dzieło może on otrzymać rekompensatę. Wcześniej jednak musi przedstawić wszystkie okoliczności nabycia, w tym dokumentację proveniencyjną oraz przeprowadzone kwerendy w dostępnych rejestrach skradzionych dóbr kultury. Przypomnijmy – Ustawa z 5 sierpnia 2015 r. o zmianie ustaw regulujących warunki dostępu do wykonywania niektórych zawodów, wprowadziła zmiany w Ustawie o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r. dotyczące ochrony prawnej rzeczy ruchomych o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej wypożyczonych z zagranicy na wystawę czasową organizowaną na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, nakładające obowiązek upewnienia się, czy wyżej wymieniona rzecz nie została skradziona lub wywieziona niezgodnie z prawem i czy nie jest poszukiwaną stratą wojenną. Przewiduje tym samym konieczne procedury wiążące się ze sprawdzeniem, czy rzeczony przedmiot nie figuruje



5. Wypowiedź na forum archiwistycznym – post na temat badań proveniencyjnych: *bardzo ciekawy i przydatny przedmiot na studiach, niestety nie w Polsce, chociaż uważam, że bardzo by się przydał* (zrzut ekranu)

5. Statement at an archivists' forum – a post about provenance studies: *a very interesting and useful subject at university, unfortunately not taught in Poland, even though I believe it would be very useful* (print screen)



6. Wykres przedstawiający analizę skupień dla bieli ołowiowej pochodzących z ikon, z obrazów tablicowych szkoły małopolskiej, śląskiej i gdańskiej za: <http://www.fizyka.umk.pl/~erihs/index.php/neutronowa-analiza-aktywacyjna/>

6. Graph presenting the analysis of condensation for ceruse deriving from icons, panel paintings of the Lesser Poland, Silesian or Gdańsk School, after <http://www.fizyka.umk.pl/~erihs/index.php/neutronowa-analiza-aktywacyjna/>

w krajowych bazach utraconych dóbr kultury oraz bazie Interpolu. W projekcie ustawy o restytucji narodowych dóbr kultury mającej w swoim założeniu implementowanie do polskiego porządku prawnego Dyrektywy 2014/60/EU, zawarto także zapisy bardzo istotne dla badań proveniencji, nakazujące podmiotom zajmującym się obrotem zabytkami prowadzenie specjalnych ksiąg z dokładnymi informacjami o sprzedawanych dziełach i ekspertyzach ich dotyczących⁵³. Zakładanie i rozbudowywanie rejestrów, w tym oficjalnego państwowego, postuluje zapis rezolucji ONZ wprowadzającej „międzynarodowe wytyczne w sprawie zapobiegania przestępstwa oraz promowania odpowiedzialności karnej w dziedzinie nielegalnego handlu dobrami kultury i innych pokrewnych wykroczeń”⁵⁴.

Rosnące wymagania prawne i wyzwania restytucyjne sprawiają, że badania proveniencji zaczynają powoli wkraczać do programu studiów, już nie tylko bibliotekoznawczych, jak dawniej bywało, ale także z zakresu historii sztuki. Na Uniwersytecie Warszawskim, w ramach badań nad grafiką, studenci mogli zdobywać wiedzę na temat „Proveniencji rycin i historii kolekcjonerstwa grafiki”. Niestety przedmiot ten nie jest oferowany w żadnym z aktualnych cykli dydaktycznych. Natomiast na stałe zajęcia z zakresu badania

proveniencji wprowadzono do programu podyplomowych studiów muzealnych Uniwersytetu Warszawskiego, który realizuje je od 1994 roku⁵⁵. Od dwóch lat także NIMOS prowadzi dla muzealników warsztaty z tego zakresu. Jednak w przeciwieństwie do USA, Wielkiej Brytanii i Niemiec, w odrębnych studiów z tej dziedziny nie realizuje żadna polska uczelnia. W Niemczech na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie (UF Berlin) prowadzone są od 5 lat dwusemestralne studia z zakresu badań proveniencji dla historyków sztuki i archiwistów. Studenci wykonują kwerendy w archiwach i poznają działalność domów aukcyjnych. Zajmują się też obrazami zrabowanymi kolekcjonerom żydowskim w czasach narodowego socjalizmu, śledząc zawiłe losy jednego z „powierzonych” dzieł. Uczą się też, jak analizować i rozumieć badane dokumenty, których nie można prawidłowo odczytać bez dobrej znajomości historii⁵⁶. Warto zaznaczyć, że o tego typu samodzielne studia dopytują się także polscy studenci muzealnictwa i archiwistyki.

Wraz z dynamicznym rozwojem technologii badaniami proveniencyjnymi zaczęli interesować się także konserwatorzy oraz wspierający ich naukowcy i faktycznie mają oni w tym zakresie wiele do zaoferowania. Proponowane są nowe metody badawcze z zastosowaniem najnowszych

badan instrumentalnych, w tym technologii elektronicznych, które pozwalają rozwiązywać problemy datowania, autorstwa a niekiedy i proveniencji zabytków. Zainteresowanie tymi metodami i ich wykorzystaniem w badaniach proveniencyjnych deklarują np. pracownicy Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu⁵⁷, który jest koordynatorem Polskiego Konsorcjum dla Badań nad Dziedzictwem Kultury. Konsorcjum powstałe z inicjatywy uniwersytetów, akademii, instytutów badawczych i muzealnej pracowni konserwatorskiej dysponuje rozproszoną, unikatową infrastrukturą do badań obiektów zabytkowych metodami fizyko-chemicznymi oferowaną środowisku konserwatorów, historyków sztuki, muzealników i archeologów⁵⁸. Jedną ze stosowanych metod jest neutronowa analiza aktywacyjna, która pozwala na szczegółową charakterystykę materiałów, z jakich wykonane są dzieła sztuki. Polega ona na gruntownej analizie pierwiastków śladowych, co umożliwia między innymi ustalenie dziejów obiektu. Po raz pierwszy metodę tę zastosowano w badaniach archeologicznych do określenia proveniencji wyrobów garncarskich. Obecnie stosuje się ją

do wielu innych materiałów, w tym pigmentów, kruszców, stopów, kamieni jak marmur lub piaskowiec, czy do alabastru⁵⁹. Na gruncie polskim oferowana technika została wykorzystana m.in. do przebadania proveniencji figurki Matki Boskiej z Przemyśla zw. Jackową⁶⁰ oraz pigmentów XV–XVIII-wiecznych ikon⁶¹.

Badania proveniencyjne są nieodłączną częścią prac przywracających dzieło sztuki do prezentacji publicznej. Za przykład niech posłuży opracowanie dotyczące konserwacji obrazu Łukasza Cranacha Starszego ze zbiorów wawelskich. Zapomniany, mocno zniszczony obraz został w latach 2004–2012 poddany badaniom i gruntownym pracom konserwatorskim, które Ewa Wiłkojć wykonywała i opisała w publikacji *Chrystus błogosławiący dzieci Lucasa Cranacha st. w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu w świetle badań i działań konserwatorskich*. Jeden rozdział poświęcony został badaniom proveniencyjnym⁶². Obecność konserwatora przy ustalaniu historii lub potwierdzeniu tożsamości obrazu bywa niestety często niedoceniana. Kopie przedwojennych fotografii w rozmiarach 1:1, pokrojone na części i nakładane na



7. Dukt pędzla widoczny na przedwojennej fotografii – fragment obrazu Juliana Fałata *Przed polowaniem w Rytwianach*

7. Paintbrush visible in a pre-war photograph; section of the painting by Julian Fałat *Before hunting in Rytwiany*

(Fot. 4 – T. Zadrozny; 7 – Muzeum Narodowe w Warszawie)

odnaleziony obraz dostarczają dowodów na potwierdzenie bądź negację tożsamości dzieła⁶³. W innych przypadkach dokumentacja konserwatorska jest w stanie potwierdzić autentyczność obrazu na podstawie „duktu pędzla”, który praktycznie jest nie do podrobienia i można go przyrównywać bardziej do linii papilarnych niż charakteru pisma.

Należy żywić nadzieję, że zostaną wysłuchane postulaty muzealników dotyczące dodatkowych środków na prowadzenie i organizację badań proveniencyjnych oraz wsparcia muzeów rozwiązaniami systemowymi. Chodzi o to, by problemy związane z badaniem dzieł obiektów i określeniem ich pochodzenia nie budziły wątpliwości i niepokoju, i aby nie dochodziło do pomyłek w zakresie rozpoznania obiektów, które choć nie powinny, przydarzają się nawet najlepszym europejskim placówkom ze wspaniałymi tradycjami⁶⁴.

Można stwierdzić, że w Polsce badania proveniencyjne zyskują na znaczeniu, rośnie zainteresowanie nimi i liczba publikacji poświęconych im bezpośrednio oraz dotyczących tego zagadnienia w sposób pośredni. I może tylko specyfika polskich dzieł sprawia, że często jeszcze pojmujemy zadania tych badań i ich zakres nieco inaczej niż np. muzealnicy w Stanach Zjednoczonych. Dla muzealników amerykańskich problem ogranicza się nawet w nazewnictwie jedynie do mienia pożydowskiego więc zjawiska zachodzące w sferze publicznej łatwiej traktować w sposób jednoznaczny. W Polsce organizowane są szkolenia z zakresu badań proveniencyjnych i prowadzone zajęcia na studiach podyplomowych, choć może jeszcze w stopniu niewystarczającym. Ich program spotyka się z zainteresowaniem słuchaczy, głównie muzealników. Wzrasta też liczba publikacji, konferencji i wystaw dotyczących dzieł kolekcjonerstwa polskiego oraz historycznych i współczesnych zbiorów artystycznych z uwzględnieniem zarówno strat, jak i stanu posiadania oraz roli pełnionej w społeczeństwie⁶⁵. W nich

znaczenie badań proveniencyjnych odczuwa się niemal namacalnie. Współczesne osiągnięcia technologiczne w zakresie informatyki i konserwacji sprzyjają rozwojowi tych badań. Wprowadzane regulacje prawne już nie tylko nakładają i apelują o dobrą wolę i działania etyczne, ale wyznaczają normy, które nakazują podjąć wysiłki analizy i weryfikacji danych w zakresie pochodzenia obiektów. Zwłaszcza wówczas, gdy placówka muzealna zamierza nabyć jakiś obiekt czy wypożyczyć z zagranicy na wystawę, regulacje obligują ją do sprawdzenia, czy oferowane jej lub wypożyczane muzealium nie ma jakiś ukrytych wad prawnych, czy nie pochodzi z kradzieży, nielegalnego przemieszczenia lub wprost nie jest stratą wojenną co sprawia, że dla własnego dobra muzea nie mogą dziś unikać badań proveniencyjnych. Otwarta pozostała kwestia wiedzy i biegłości osób, które je przeprowadzają, ich rzetelności i wymaganego zakresu badań, bo przy ich powszechności i prawnym wymuszeniu, przy bezpośredniej dostępności popularnych baz danych wskazanych rozporządzeniami, pojawić się może zjawisko rutynowego zautomatyzowania procesu, skrócenia i sptyczenia poszukiwań.

Jakby w odpowiedzi na postulaty muzealników – przy niewątpliwym docenieniu wartości badań historii obiektów – w listopadzie 2016 r. znalazły się one po raz pierwszy w programie Ministra KiDN⁶⁶. Na razie tylko w odniesieniu do polskich strat wojennych, ale – jak można przeczytać w strategicznych celach założeń programowych – jego *dalekosiężnym zadaniem [...] jest wykształcenie wśród pracowników instytucji kultury potrzeby badania pochodzenia obiektów, nie tylko w kontekście strat wojennych, ale również w przypadku nowych nabytków oraz istniejących zbiorów instytucji*⁶⁷. Możemy więc mieć nadzieje, że przy finansowym wsparciu władz i odpowiednich uregulowaniach podnoszone przez wiele lat postulaty muzealników i licznych środowisk związanych ze sferą kultury wreszcie się ziszczą.

Streszczenie: Niniejszy artykuł jest kontynuacją opublikowanej w „Muzealnictwie” 57’2016 części pierwszej *Badań proveniencyjnych w Polsce* oraz uzupełnieniem tekstu sprzed 2 lat – bardziej ogólnego, skupiającego się na sytuacji w USA i Europie. Prezentuje on różne aspekty tego zagadnienia, zarówno poprzez statystyczne rozpoznanie sytuacji w naszych muzeach, jak i omówienie prac polskich autorów poruszających problemy metodologii, w tym prekursorskich tekstów z dziedziny bibliotekoznawstwa, a także strat wojennych, tzw. dzieł osieroconych i mienia ofiar Holocaustu oraz powojennej sytuacji przyczyniającej się do zatracania przez dzieła swojego pochodzenia. W tekście zwrócono uwagę na aspekty prawne nabywania dzieł bez zachowania należytej staranności oraz na weryfikację pochodzenia muzealiów przed uzyskaniem ochrony prawnej dzieł, które mają zostać objęte tzw. immunitetem muzealnym. W literaturze

na temat badań proveniencyjnych zauważano wzrastającą – w procesie badania proveniencji dzieł sztuki – rolę narzędzi cyfrowych, takich jak internet, czy digitalizacja. Zwrócono także uwagę na wkład konserwatorów i opracowanych przez nich nowatorskich metod, które mogą wspomagać działania mające na celu określenie pochodzenia przedmiotu. Osobnym zagadnieniem poruszonym w tekście jest kwestia przygotowania teoretycznego do prowadzenia badań proveniencyjnych i edukacja, będąca już standardem na kierunkach bibliotekoznawczych, a oczekiwanym przedmiotem w procesie nauczania przez studentów historii sztuki i archiwistyki. Dla muzealników zorganizowane zostały w NIMOZie całonocne szkolenia, a na Uniwersytecie Warszawskim kilkugodzinne zajęcia akademickie, jednak daleko im jeszcze do dwusemestralnych studiów proponowanych w Berlinie na Wolnym Uniwersytecie.

Słowa kluczowe: badania proveniencyjne, straty wojenne, rewindykacje, restytucja dóbr kultury, proveniencja.

Przypisy

- ¹ Część 1. niniejszego artykułu została opublikowana, w: M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Polsce (Część 1.)*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 136-148 oraz na www.muzealnictworocznik.com; obie części są kontynuacją i uzupełnieniem artykułu: M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Europie i Stanach Zjednoczonych*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 224-238.
- ² Konferencja: „The Spoils of War” 1995, Waszyngtońska 1998, Wileńska 2000 i Prasko-Terezińska w 2009. Por. M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne, czyli habend sua fata artis opera*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 13; 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; M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Europie...* s.144-142; M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Polsce (Część 1.)...*, s. 144.
- ³ M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Polsce (Część 1.)...*, s. 141.
- ⁴ D. Folga-Januszewska, A. Jaskanis, *Problemy własności zbiorów w muzeach polskich. Ilościowa skala problemów własności*, w: *Własność a dobra kultury*, G. Czubek, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2006, s. 57-69, dyskusja s. 71-85.
- ⁵ 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], [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportMuzea/muzea_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportMuzea/muzea_raport_w.pelna(1).pdf) [dostęp: 31.01.2017]
- ⁶ *Ibidem*, s. 17. Podstawę stanowiły ankiety opracowane przez Dorotę Folgę-Januszką we współpracy z Departamentem Dziedzictwa MKiDN pod auspicjami Polskiego Komitetu Narodowego ICOM.
- ⁷ Niejednokrotnie taki stan spowodowany był brakiem dokumentów archiwalnych i źródłowych na temat posiadanych przez muzeum zbiorów, brakiem dokumentacji przejętych zbiorów np. mienia poniemieckiego, czy domniemanego mienia pożydowskiego, zaginięciem ksiąg inwentarzowych, niejednoznacznością zapisu i kwalifikacji obiektów muzealnych wobec trwającego, ale niedokonanego procesu reprivatyzacji, *ibidem* s. 17.
- ⁸ *Ibidem*, s. 11, 55.
- ⁹ Chodziło o ustawy: o zabezpieczeniu przed konfiskatą, o gwarancjach państwowych dla uprawnionych instytucji kultury, o badaniu i publikacji proveniencji dzieł zgromadzonych z muzeach publicznych, o dostępie do zbiorów narodowych (*public domain*), *ibidem*, s. 11 i 55.
- ¹⁰ *Ibidem*, s. 56.
- ¹¹ Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2014/60/UE z dnia 15 maja 2014 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium państwa członkowskiego, zmieniająca rozporządzenie (UE) nr 1024/2012 (wersja przekształcona), art. 10.
- ¹² Dyrektywa Rady 93/7/EWG z dnia 15 marca 1993 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium Państwa Członkowskiego, art. 9.
- ¹³ *Ibidem*, art. 4.
- ¹⁴ W tym miejscu chciałam podziękować pani Katarzynie Figiel za przejrzenie fragmentu tekstu dotyczącego projektu NIMOZ *Statystyka muzeów* i poczynione uwagi.
- ¹⁵ Na podstawie kwerendy e-mailowej do wybranych placówek muzealnych.
- ¹⁶ *Zbiory Sztuki. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Katalog zbiorów*, N. Pajzderski (wstęp), Muzeum Wielkopolskie, Poznań 1939, s. 7.
- ¹⁷ Zasady ustalania stosunku pomiędzy projektowanym Muzeum Wojska a miejskim Muzeum Narodowym ze strony Ministerstwa Spraw Wojskowych – Archiwum Kancelarii Muzeum Wojska I 341, 4.3, uchwała nr 4030. por. R. Matuszewski, *Dzieje = History*, w: R. Matuszewski, J. Kozimor, *Ograbione muzeum. Straty wojenne Muzeum Wojska w okresie II wojny światowej = Plundered and Rebuilt. The Polish Military Museum during the Second World War and After*, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Warszawa 2007, s. 17-20.
- ¹⁸ Ten dualizm własności był zapewne powodem umieszczenia Muzeum Wojska w wykazie muzeów i zbiorów w publikacji „Nauka Polska” jednocześnie jako osobną jednostkę i IV Oddział Muzeum Narodowego; Por. E. Baranowicz, *Muzea i zbiory o charakterze muzealnym*, „Nauka Polska” 1927, nr 7, s. 151, 152.
- ¹⁹ Konferencji towarzyszyły warsztaty prowadzone dla chętnych muzealników zaproszonych na konferencję. Kontynuowane są one w ramach szkoleń organizowanych przez NIMOZ. W 2016 r. materiały szkoleniowe zostały wydane drukiem i w formie pliku PDF udostępnione na stronie internetowej NIMOZ, http://nimoz.pl/upload/wydawnictwa/ABC_Prowienienca_internet.pdf [dostęp: 1.05.2016].
- ²⁰ N. Cieślińska-Lobkowicz *Co z dziełami sztuki zrabowanymi Żydom?*, „Krytyka Polityczna” 8.12.2016, <http://www.krytykapolityczna.pl/en/artykuly/kultura/20141208/polska-musi-zmierzyc-sie-z-tematem-dziel-sztuki-zrabowanych-zydom> [dostęp: 1.05.2016].
- ²¹ Spotkaniu towarzyszył film animowany oparty na *Dzienniku Fischhornu* Bohdana Urbanowicza.
- ²² M. Sipayłło, *O metodzie badań proveniencyjnych starych druków*, B. Bieńkowska (red.), „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi” 1975, z. 1, s. 9-30.
- ²³ K. Piekarski, *O zadaniach i metodzie badań proveniencyjnych*, „Przegląd Biblioteczny” 1929, R. III, z. 3, s. 388-415 (artykuł – recenzja pracy R. Kotuli *Właściciele rękopisów i starodruków zbiorów wielkopolskich Z. Czarneckiego*, Lwów 1929); K. Piekarski, *Książka w Polsce XV i XVI w. Kultura staropolska*, Kraków 1932; B. Kocowski, *Zadania i materiały badań proveniencyjnych w zakresie starych druków*, Warszawa 1951, por. M. Sipayłło, *O metodzie badań...* s. 9-10.
- ²⁴ M. Sipayłło, *O metodzie badań ...*, s. 9.
- ²⁵ H. Juszczańska, Nowa Heloiza *J.J. Rousseau w polskich bibliotekach XVIII wieku. Próba zastosowania badań proveniencyjnych do zagadnień recepcji dzieła*, B. Bieńkowska (red.), „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi” 1975, z. 1, s. 31-61.
- ²⁶ Zob. choćby historie obrazów w: G. Bastek, G. Janczarski, A. Ziemba, *Serenissima. Światło Wenecji. Dzieła mistrzów weneckich XIV-XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle nowych badań technologicznych, historycznych i prac konserwatorskich*, MNW, Warszawa 1999.
- ²⁷ B. Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego*, Wrocław, 1973 (z francuskimi streszczeniami głoś; II wyd. dwujęzyczne 2006); B. Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa krajów romańskich*, MNW, Wrocław 1982 (z francuskimi streszczeniami głoś, . . II wyd. . dwujęzyczne 2012).
- ²⁸ D. Juszcak, H. Małachowicz, *Malarstwo polskie do 1900. Katalog zbiorów*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2007; recenzja, w: „Kronika Zamkowa” 2008, nr 1-2/55-56/.
- ²⁹ B. Steinborn, *Katalogi, których nam brak*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 389, <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=43291> [dostęp: 31.01.2017].

- ²⁹ Artykuły o odzyskanych zabytkach publikowane były w wydawanym od 1997 r. periodyku „Cenne, Bezcenne/Utracone”.
- ³⁰ R. Olkowski, *O badaniu proveniencji muzealiów*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 27-37.
- ³¹ Romanowska-Zadrożna *Badania proveniencyjne w Polsce...*
- ³² K. Zielińska, *Stan wyższej konieczności, czyli o potrzebie badań proveniencyjnych dzieł sztuki*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2015, nr 3-4 (84-85), s. 30-33.
- ³³ A. Lewandowska, K. Zalewska, K. Zielińska, *ABC Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych*, „Szkoła Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2015, nr 9.
- ³⁴ M. Palica, *Problem badania proveniencji dzieł sztuki – przypadek Dolnego Śląska*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 38-43.
- ³⁵ Do obsługi projektu Magdalena Palica założyła Fundację Rariora Artis, <http://www.slaskiekolekcje.eu/> - na swojej stronie internetowej M. Palica poleca bliźniaczy projekt *Warszawa kolekcjonerska* poświęcony kolekcjonerom z 2. poł. XIX i pocz. XX w., o którym informację opublikowano 5 marca 2014. Jednak podany do tej strony link <http://warszawakolekcjonerska.com> nie jest aktywny.
- ³⁶ Z. Bandurska, *Archivalien der ehemaligen Breslauer Kunstmuseen*, „Berichte und Forschungen. Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa” 2004, Band 12.
- ³⁷ L.M. Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 44-57.
- ³⁸ L.M. Kamińska, *Powojenne składnice przemieszczonych dóbr kultury w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 149-155.
- ³⁹ S.P. Kubiak, *O badaniu i muzealnych prezentacjach twórczości czasów wyrodniałych na marginesie krakowskiej wystawy „Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka Trzeciej Rzeszy”*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 65-76.
- ⁴⁰ M. Sabaciński, *Muzealnik na rozdrożu. Głos w sprawie przekazywania muzeom znalezisk archeologicznych z amatorskich odkryć*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 93-99.
- ⁴¹ O. Jakubowski, *Przestępczość przeciwko dziedzictwu martyrologicznemu związanemu z Holocaustem – zarys zagadnienia*, w: *Przestępczość przeciwko dziedzictwu kulturowemu. Diagnostyka, zapobieganie, zwalczanie*, M. Trzcziński, O. Jakubowski (red.), Katedra Kryminalistyki Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2016, s.103-113.
- ⁴² A.M. Dittwald, *Walka plemion indiańskich o zwrot szczątków przodków i kulturalnego dziedzictwa, Przykład restytucji z Ameryki Północno-Zachodniej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 77-87.
- ⁴³ O. Jakubowski, *Problem możliwości wykorzystywania dokumentów związanych z wywozem zabytków i dóbr kultury do prób legalizacji na rynku antykwarycznym dzieł sztuki pochodzących z przestępstwa*, „Opolskie Studia Administracyjno-Prawne” 2011, nr VIII, s. 53-59.
- ⁴⁴ L.M. Karecka, *Akcja rewindykacyjna w latach 1945-1950: spór o terminologię czy o istotę rzeczy*, „Ochrona Zabytków” 2000, nr 55/56, s.404-409.
- ⁴⁵ M. Romanowska-Zadrożna, D. Nowacki, *Inskrypcja wskazuje ślad*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2015, nr 3-4 (84-85), s. 4-9.
- ⁴⁶ B. Brózda, *O celowości i znaczeniu badania proveniencji oraz atrybucji dzieła sztuki*, portal Rynek i Sztuka_27 marca 2012, <http://rynekisztuka.pl/2012/03/27/o-celowosci-i-znaczeniu-badania-proveniencji-oraz-atrybucji-dziela-sztuki/> [dostęp: 31.01.2017].
- ⁴⁷ N. Cieślińska-Łobkiewicz, *Muzea na cenzurowanym*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 173-185.
- ⁴⁸ O. Jakubowski, *Nabywanie dóbr kultury przez muzea*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 88-92.
- ⁴⁹ I. Gredka, *Bezpieczeństwo nabycia obiektów do muzeów*, w: *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 3, *Muzea a rynek sztuki. Aspekty prawne*, A. Jagielska-Burduk, W. Szafrński (red.), Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014, s. 53-63.
- ⁵⁰ *Rozpoznanie zbiorów*, w: *Zogniskowany wywiad grupowy jako metoda badania prawa ochrony dziedzictwa kultury*, A. Jagielska-Burduk, W. Szafrński, P. Lasik (red.), Wydawnictwo UKW w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016, s.113-123.
- ⁵¹ Dz.U. z 1976 r. nr 32., poz. 190.
- ⁵² Komisja Muzealna Stowarzyszenia Historyków Sztuki, zaniepokojona zaniedbywaniem badań proveniencyjnych, na swojej stronie internetowej dwukrotnie apelowała o stosowanie w praktyce przepisów *Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów*, zob. <http://www.shs.pl/?page_id=278> [dostęp: 25.03.2016].
- ⁵³ Zgodnie z protokołem ustaleń nr. 2/2017 posiedzenia Rady Ministrów z dnia 10 stycznia 2017 r. projekt został skierowany do Sejmu.
- ⁵⁴ O. Jakubowski *Rezolucja Organizacji Narodów Zjednoczonych wprowadzająca „międzynarodowe wytyczne w sprawie zapobiegania przestępczości oraz promowania odpowiedzialności karnej w dziedzinie nielegalnego handlu dobrami kultury i innych pokrewnych wykroczeń” – zarys zagadnienia*, w: *Służby w ochronie dziedzictwa Europy Wschodniej. Materiały pokonferencyjne*, *Pęzino 14-15 VI 2016*, T. Łuczak (red.), Pomorskie Towarzystwo Historyczne, Szczecin 2016, s.50-51.
- ⁵⁵ Wykładali to zagadnienie autorzy przytaczanych wcześniej tekstów: Lidia M. Karecka (obecnie Kamińska). Roman Olkowski i Maria Romanowska-Zadrożna. <http://www.dw.com/pl/w-berlinie-ksztalci-się-ekspertów-ds-sztuki> [dostęp: 30.12.2015].
- ⁵⁶ Takie zainteresowania deklaruje prof. dr hab. Maria Poksińska.
- ⁵⁷ Do Konsorcjum należą: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Instytut Chemii i Techniki Jądrowej w Warszawie, Instytut Katalizy i Fizykochemii Powierzchni im. Jerzego Habera PAN w Krakowie, Instytut Maszyn Przepływowych im. R. Szwalskiego PAN w Gdańsku, LABNOZ – Muzeum Narodowe w Krakowie, Narodowe Centrum Badań Jądrowych w Świerku, Politechnika Warszawska, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Wrocławski, <http://www.fizyka.umk.pl/~erih/index.php/nasi-czlonkowie/> [dostęp: 31.1.2017].
- ⁵⁸ *Neutronowa analiza aktywacyjna*, <http://www.fizyka.umk.pl/~erih/index.php/neutronowa-analiza-aktywacyjna/> [dostęp: 31.01.2017].
- ⁵⁹ E. Pańczyk, L. Rowińska, B. Nalepa, L. Waliś, *Wykorzystanie instrumentalnej neutronowej analizy aktywacyjnej w badaniu proveniencji rzeźby alabastrowej „Madonna Jackowa” z XIV wieku*, „Analityka” 2006, nr 1, p.30-32.
- ⁶⁰ E. Pańczyk, J. Giemza, L.Waliś, Application of INAA to identify lead white pigment in icons from the 15-th- 18-th centuries from south-eastern Poland, NEMEA-3 Neutron Measurements, Evaluations and Applications, A.J.M. Plompen (ed.), European Commission, Joint Research Centre, 2007, 103-106.
- ⁶¹ E. Wiłkojć, *Chrystus błogosławiący dzieci Lucasa Cranacha st. w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu w świetle badań i działań konserwatorskich*, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2012.
- ⁶² A. Lewandowska, K. Zalewska, K. Zielińska, *ABC Podstawy prowadzenia...*, s. 27.
- ⁶³ Choćby w Muzeum Wojska w Wiedniu, gdzie przez dziesiątki lat był ekspozycyjny sztandar Seminarium Nauczycielskiego w Tomaszowie jako sztandar wojskowy; trafił do zbiorów jako zdobycz wojenna i do 1991 r. nikt nie odczuwał potrzeby, by przetłumaczyć napis na nim umieszczony, który bez błędnie wskazywał na rodzaj i pochodzenie obiektu – zob. M. Romanowska-Zadrożna, *Dzieje sztandaru*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2000, nr 2, s. 23.

⁶⁵ Np. G.P. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności ... Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.

⁶⁶ <http://www.mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finanse/programy-ministra/programy-mkidn-2017/badanie-polskich-strat-wojennych.php>

⁶⁷ http://www.mkidn.gov.pl/media/po2017/dokumenty/20161028_Regulamin-Badanie_polskich_strat_wojennych_2017.pdf

Maria Romanowska-Zadrożna

Historyk sztuki, główny specjalista ds. strat zabytków w Dziale Analiz Kryminalnych w NIMOS; współautorka katalogu *Straty wojenne. Malarstwo obce*, autorka licznych artykułów poświęconych przeglądowi, dokumentacji i rewindykacji polskich strat wojennych, publikowanych m.in. w czasopismach „Muzealnictwo”, „Cenne, Bezcenne/Utracone” i „Mówią Wieki”; e-mail: MRomanowska@nimoz.pl

Word count: 6 715; **Tables:** -; **Figures:** 7; **References:** 67

Received: 01.2017; **Reviewed:** 02.2017; **Accepted:** 03.2017; **Published:** 04.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0009.8777

Copyright ©: 2017 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 PROWENIENCYJNE W POLSCE* (CZĘŚĆ 2.). *Muz.*, 2017(58): 47-59

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issuelid=9587>

Muz., 2017(58): 185-192
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2017
data recenzji - 07.2017
data akceptacji – 07.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0010.3026

WAWELSKA I WARSZAWSKA – NAJWIĘKSZE POWOJENNE SKŁADNICE PRZEMIESZCZANYCH DÓBR KULTURY W POLSCE. PRZYCZYNEK DO SZERSZEGO OPRACOWANIA

WAWEL AND WARSAW – THE BIGGEST POST-
WAR REPOSITORIES FOR RELOCATED CULTURAL
GOODS IN POLAND. CONTRIBUTION TO
BROADER ELABORATION

Lidia M. Kamińska

Niezależny menadżer kultury, Warszawa

Abstract: The article continues the text *Post-war repositories for relocated cultural goods in Poland*, published in 2016 in the 57th issue of "Museology". It is based on unpublished archival sources, as a result of basic research. It refers to the first two main repositories, i.e. at the Royal Castle State Art Collections at Wawel Castle and in the National Museum in Warsaw including its branches founded in 1945 in Wilanów, Nieborów and Łowicz. This is the first and preliminary description of the theme. It covers the results of the so-called requisition campaign, enumerates the transports and the directions from where they came, and the number

of chests with cultural goods transported to Wawel and to the National Museum in Warsaw. It examines the complexity of problems then faced by museum professionals who salvaged cultural goods in opposition to the activities of the state administration, and it describes their consequences. It describes the registration activities in repositories. The issues treated still require further elaboration. The author does not tackle the legal aspects of moving cultural goods, such as the aspect of their ownership. The article may serve as an incentive to other researchers to investigate the problem in greater depth.

Keywords: requisition campaign, transport campaign, repository, Wawel repository, Warsaw repository, relocation of cultural goods.

Artykuł ten jest kontynuacją tekstu *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce*¹, który podejmował problematykę do tej pory niemal nieobecną w badaniach polskiego muzealnictwa po II wojnie światowej. Traktował o genezie, warunkach i zasadach funkcjonowania, powstałych po zakończeniu wojny na terenie kraju w obecnych granicach, składnic dóbr kultury. Obecnie prezentowana praca, napisana podobnie jak poprzednia na bazie obszernej kwerendy archiwalnej i wykorzystująca w większości niepublikowane źródła, odnosi się li tylko do dwóch wielkich powojennych składnic w Krakowie i w Warszawie. Pierwsza z nich mieściła się w Zamku Królewskim – Państwowym Zbiorach Sztuki na Wawelu (PZSW), druga w Muzeum Narodowym w Warszawie (MNW). W skład warszawskiej weszły również utworzone w 1945 r. oddziały MNW: w Wilanowie, Nieborowie i Łowiczu. Tekst ten ogranicza się do prezentacji funkcjonowania obydwu składnic, bez czego nie jest możliwe zrozumienie ich szczególnej roli w systemie ówczesnego muzealnictwa, który stanowi przedmiot moich badań.

Nie udało się odnaleźć dokumentów dotyczących decyzji i formalnych regulacji, które towarzyszyły utworzeniu wymienionych składnic. Podejmowane wówczas rozstrzygnięcia w sprawie rozmieszczania dóbr kultury uwarunkowane były czynnikami praktycznymi – decydowała kubatura i kondycja budynków, profesjonalny i sprawdzony w warunkach wojennych personel, połączenia komunikacyjne.

W obu instytucjach w 1945 r. znajdowały się skrzynie z zasobami własnymi muzeum i innych właścicieli, a także z zabytkami zagrabionymi i składowanymi tu przez okupanta. Skierowanie do Krakowa i Warszawy odnalezionych na Dolnym Śląsku zabytków, wywiezionych przez Niemców z Wawelu i MNW było oczywistym, nie wymagającym uzasadnienia posunięciem. Natomiast u podłoża dalszych decyzji, podejmowanych od roku 1946, o lokowaniu w tych składnicach pozostałych zbiorów uzyskanych przez polską administrację w wyniku tzw. akcji rewindykacyjnej², leżały powody polityczne.

Składnica na Wawelu

Dzisiaj może razić nazywanie Zamku Wawelskiego składnicą. W ówczesnej nomenklaturze polskiej administracji, w roku 1945, funkcjonowało oficjalnie określenie Składnica Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Posługiwano się nim jeszcze w latach 50. XX wieku. Zamek Wawelski pełnił praktycznie funkcję składnicy już w okresie okupacji hitlerowskiej. W jego schronie końca wojny doczekały skrzynie ze zbiorami – zagrabionymi przez Niemców – z różnych instytucji: krakowskich – Biblioteki Jagiellońskiej, Polskiej Akademii Umiejętności (Biblioteka i Gabinet Rycin), Komisji Historii Sztuki Państwowej Akademii Umiejętności Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz warszawskich – Muzeum Wojska Polskiego, Muzeum Narodowego, Zamku Królewskiego, Łazienek, Belwederu i Państwowych Zbiorów Sztuki, Biblioteki Narodowej i Biblioteki Uniwersyteckiej, ze zbiorów Branickich z Wilanowa, a także ze zbiorów dwóch warszawskich ordynacji: Ordynacji Zamoyskich oraz Muzeum i Biblioteki Ordynacji Krasieńskich³.

W aktach zgromadzonych w Archiwum Zamek Królewski na Wawelu Państwowe Zbiory Sztuki (dalej Archiwum PZSW) znajduje się *Protokół z pierwszego posiedzenia Komisji do sporządzenia Inwentarza Ruchomości na Wawelu z dnia 9 kwietnia*

1945 roku⁴. W posiedzeniu tym brali udział profesorowie, konserwatorzy i inżynierowie architekci: Adolf Szyszko-Bohusz, Feliks Kopera, Marian Gąsiorowski, Adam Bochnak, Bogdan Treter, Jan Mozer, Bohdan Guerquin. Przedstawiono informację o ruchomościach znajdujących się na Wawelu pochodzących z różnych muzeów, zbiorów prywatnych oraz zakupionych przez okupacyjne władze niemieckie. Postanowiono dokonać podziału ruchomości na grupy: meble, obrazy, rzeźby, dywany, tkaniny, szkło, porcelanę, złotnictwo, broń oraz przedmioty użytkowe. Już na drugim posiedzeniu Komisji do sporządzenia *Inwentarza Ruchomości na Wawelu*, które odbyło się 4 sierpnia 1945 r., *przedstawiono sprawozdanie z zakończonych prac (...) spisano przedmioty zabytkowe mieszczące się w schronach i na trzech piętrach Zamku wawelskiego, oraz w budynkach Nr 5 i Nr 9 w ogólnej liczbie 5225. (...) Inwentarz ruchomości użytkowych (meble) jest na ukończeniu. Liczba numerów wynosi dotychczas 705 pozycji, przy ilości przedmiotów znacznie większej. Prace przy inwentarzu ruchomości kredensowych (porcelana, szkło, platery i naczynia kuchenne) są w toku. (...) postanowiono zabezpieczyć stan konserwacji inwentaryzowanych obiektów, zwłaszcza tkanin, rzeźb i obrazów i złożyć obok opracowanej kartoteki inwentarz wszystkich zinwentaryzowanych ruchomości z zaznaczeniem numeru bieżącego każdego obiektu, kartotekę zaś podzielić według działów, grup /meble, obrazy, rzeźby, dywany, tkaniny, szkło, porcelana, złotnictwo, broń i przedmioty użytkowe⁵.*

W pierwszych dniach czerwca dokonano podziału kartoteki według tytułu własności. Wśród właścicieli znajdują się zbiory krakowskie (...), warszawskie (...) dalej zbiory Wilanowa, Jabłonny, Suhej, Nieborowa, Racotu, Krzeszowic, Torunia i Poznań i poważna ilość przedmiotów, których właściciele nie można ustalić⁶.

Zabytki te wydawano właścicielom partiami od 26.07.1945 r. do 13.06.1946 r., poza muzealiami warszawskimi, które, bez względu na ich pochodzenie, należy nadal zatrzymać na Wawelu do dalszej dyspozycji Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zbiorów (NDMiOZ)⁷.

W tym samym czasie, dokładnie od 21.06.1945 r. do 9.12.1945 r., na Wawel skierowano 30 transportów samochodowych z Dolnego Śląska, jako efekt działań tzw. akcji rewindykacyjnej i akcji zwózkowej, w tym 17 transportów ze Świdnicy (Schweidnitz)⁸, z Rucewa (Rückers), Luboradza (Lobris), Zamku Grodziec (Graditzburg) i z powiatu Złotoryja – Nowy Kościół (Neukirch), Cieplic (Warmbrunn), Wrocławia (Breslau), Jeleniej Góry (Hirschberg im Riesengebirge), Nysy (Neisse), Kochanowa (Trautliebersdorf), Kłodzka (Kladzko, Glatz), Zgorzelca (Görlitz), Dusznik (Bad Reinerz), Szklarskiej Poręby (Schreiberhau), Mietkowa (Mettkau). Przywieziono łącznie 680 skrzyń, w tym 530 z samej Świdnicy, ponadto 13 tryptyków, skrzynie z kliszami oraz luzem 5 zwojów, 4 obrazy i dywan⁹. Kierownikami transportów byli odpowiednio: dr Stanisław Lorentz (21.06.45)¹⁰, dr Jan Zachwatowicz (23 i 25.06.45), dr Józef Dutkiewicz (28.06, 4.07 i 24.08, 15.09), dr Ksawery Piwocki i mgr Janina Guzówna (10-11.07), dr Ksawery Piwocki (15.07), inż. Antoni Łobos i Józef Lepiarczyk (21.07 i 27.07), mgr inż. Stanisław Leo (26.07), Seweryn Skrzyński (3.08), mgr Jerzy Zanoziński (4.08, 27.08, 3.09, 14.09, 28.09, 9.12, 20.09), inż. Migura (9.08), dr Witold Kieszkowski (14.08 i 1.09), inż. arch. Zdzisław Oleś (19.08), Stanisław Łojasiewicz (3.09), Jerzy Rayski i Joanna Rayska (4.09), dr Józef Grabowski (8.10), Felicja Potyńska (24.10).

W latach 1945–1949 do Krakowa przyjeżdżały również transporty z rewindykatami z zagranicy. Koleją przywieziono: z Norymbergi (2.05.1946) zbiory z kościoła Mariackiego w Krakowie, oo. Paulinów na Skałce w Krakowie, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Biblioteki Jagiellońskiej, Muzeów Diecezjalnych w Tarnowie i w Sandomierzu¹¹; z amerykańskiej strefy okupacyjnej Niemiec (4.05.1946) i (21.06.1945) – dzieła sztuki i archiwalia¹²; z Monachium (13.12.1946)¹³ – 121 obrazów zwróconych przez Central Collecting Point (w Monachium)¹⁴, również z Monachium (22.04.1947) tzw. *drugi transport rewindykacyjny zawierający w dwóch wagonach kolejowych 407 pakunków /skrzyń/worków oraz opakowanych mebli*¹⁵, w tym m.in. rysunki z Zachęty, dywany, gobeliny, rzeźby, broń zabytkową, obrazy, książki; z Czechosłowacji (21.06.1947)¹⁶ wagon z mieniem rewindykacyjnym; z Monachium (12.10.1948) – Archiwum Ministerstwa Sprawiedliwości¹⁷ oraz archiwalia dotyczące regulacji Wisły¹⁸; z Wiednia (12.11.1949) 5 skrzyń: jedna z rzeźbą górala, dwie z witrażem projektu Henryka Uziębły pochodzącym z Domu Modlitwy przy ul. Szpitalnej 24 w Krakowie¹⁹ oraz dwie z witrażami z domu przy ul. Krupniczej 22 również w Krakowie. W latach 50. XX w. przedmioty te zostały przekazane w depozyt odpowiednio do: Muzeum Tatrzańkiego w Zakopanem²⁰, Żydowskiej Kongregacji Wyznaniowej w Krakowie²¹ i pozostawione do dyspozycji Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie²². W latach następnym transporty odbywały się sporadycznie, np.: z Gdańska (Danzig), Karpacza (Krummhübel), Bożkowa (Eckersdorf) przywieziono meble, które przeznaczono do zamków Pieskowej Skały i Wiśnicza²³.

Kierownikiem większości transportów rewindykacyjnych z zagranicy był dr Karol Estreicher. Wylądowania skrzyń z wagonów kolejowych i pakowanie ich do samochodów ciężarowych odbywały się pod kierunkiem Bronisława Mieszkowskiego i Marii Grodzickiej. Przy otwarciu skrzyń byli obecni także dyrektor PZSW Tadeusz Mańkowski, Adam Bochnak, konserwator Marian Słonecki, intendent inż. arch. Jan Mozer.

W dostępnej dokumentacji wymieniane są następujące określenia pomieszczeń na Wawelu przeznaczonych na składowanie zabytków: schron²⁴, składy Zamku Królewskiego na Wawelu²⁵, budynek nr 5 na I piętrze²⁶, skarbiec w budynku nr 5²⁷, pokój z drzwiami kasowymi²⁸, magazyny na Wawelu²⁹, piwnice pod zamkiem wawelskim (tzw. schron) we wchodowym [pisownia oryginalna] – pomieszczeniu³⁰, piwnica pod kuchniami zamku królewskiego³¹, piwnica północna³², magazyn Nr 1³³, parter zamku strona północna zachodnie skrzydło³⁴, pokoje konferencyjne budynku³⁵.

Interesujące dla historii rewindykacji i roli składnicy na Wawelu jest pismo z dnia 3.11.1948 r. l.dz. 69/48 skierowane przez dyrektora PZSW do NDMiOZ: *Biuro Rewindykacji i Odszkodowań Wojennych RP zwróciło się pismem z daty 23.10.1948 r. OP/2827 do nas z żądaniem potwierdzenia odbioru transportów rewindykacyjnych ostatnio przywiezionych przez dra Estreichera. Ponieważ Dyrekcja PZSW nie pozostaje w stosunku służbowym do Biura Rewindykacji i Odszkodowań Wojennych, przeto uważa za swój obowiązek w sprawie tej nie korespondować bezpośrednio z tymże biurem, lecz zwrócić się do NDMiOZ z zaznaczeniem, że transporty rewindykacyjne z Niemiec przyjęte zostały na Wawel w tymczasowe przechowanie i nie uważamy ich za nasz depozyt. Pozostają one w dyspozycji MKiS, od którego oczekujemy dalszych wskazówek w tym przedmiocie. /.../ dr T. Mańkowski*³⁶.

Od kwietnia 1946 r. pracownicy Wawelu – decyzją konserwatora zabytków województwa krakowskiego dr Józefa Dutkiewicza, działającego w imieniu wojewody – zostali włączeni w bezpośrednie działania będące skutkiem reformy rolnej. W powiatach: krakowskim, myślenickim, chrzanowskim i miechowskim wskazane zostały dwory, w których znajdowały się „zabezpieczone” przedmioty zabytkowe przeznaczone do przewiezienia do składnicy na Wawelu. Wskazano, że *zwieziona zabytki sztuki winny być złożone oddzielnie, aż do chwili decyzji co do dalszego ich przeznaczenia*³⁷. Rezultat tych decyzji i działań wymaga dalszych badań.

Składnica warszawska

Równolegle do transportów kierowanych na Wawel, od 24.07.1945 r. przychodziły transporty do Muzeum Narodowego w Warszawie z: Dolnego Śląska, Pomorza Gdańskiego, okupowanych przez aliantów Niemiec, Austrii, b. Prus Wschodnich, Ziemi Lubuskiej, Górnego Śląska, Białoruskiej Republiki Rad, Litewskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Od 1946 r. również przywożono zabytki spośród tych, składowanych na Wawelu³⁸. Ostatni z transportów dotarł do MNW 23 grudnia 1952 roku. W sumie przybyło tam 59 transportów, z 2653 skrzyniami i pakami oraz przedmiotami bez opakowania w liczbie 1776 sztuk. *W liczbie skrzyń uwzględnione zostały 68 skrzynie nieustalonego pochodzenia. Są to prawdopodobnie skrzynie pochodzące z różnych transportów, a które utraciły właściwe sygnatury, bądź zostały przygotowane przez okupanta do wywiezienia z Muzeum Narodowego i ostatecznie nie wywiezione*³⁹.

W 1945 r. do MNW dotarły 3 transporty: 2 z Dolnego Śląska, w tym z Jeleniej Góry z obrazami Matejki, jeden z Gdańska z zabytkami zapakowanymi do dwóch skrzyń, 2 ołtarze; razem 34 pozycje spisu oraz książki⁴⁰. W 1946 r. przybyło 15 transportów z Dolnego Śląska, w tym 6 z Żąbkowic, 2 z Henrykowa, 3 z Głogowa, 2 z Jeleniej Góry; razem 738 skrzyń – 9889 pozycji, w tym 6000 książek. Z Salzburga przybyło 12 wagonów – skrzyń 477, mebli 167 szt., rzeźb 31 szt., dywanów 17 szt., ram od obrazów 6 szt.; razem 698 pozycji⁴¹.

Do tego doszły transporty z Krakowa, poprzedzone decyzją Naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków jednocześnie dyrektora MNW dr Stanisława Lorentza, wyrażoną w formie *upoważnienia dla MNW do przyjęcia od dykcji PZS na Wawelu zdeponowanych na Wawelu zbiorów własnych MNW i zbiorów przedwojennej Dykcji PZS w Warszawie, z wyłączeniem tych zbiorów, które przed wojną znajdowały się na Wawelu, zbiorów zamku Królewskiego w Warszawie, Łazienkach, PRM [Prezydium Rady Ministrów] i innych zbiorów warszawskich gmachów urzędów centralnych, innych publicznych lub prywatnych zbiorów i dzieł sztuki, które przed wojną znajdowały się w Warszawie, zbiorów z Rogalina, zbiorów graficznych zwiezionych ze Śląska na Wawel, innych zbiorów i dzieł sztuki z wyłączeniem: dzieł sztuki, które użytkowane zostały do prowizorycznego urządzenia sal Zamku Królewskiego na Wawelu – w sprawie tych dzieł sztuki nastąpią w późniejszym czasie dodatkowe zarządzenia. Ponadto Ministerstwo upoważnia Muzeum Narodowe do przyjęcia i przewiezienia do Warszawy: mebli użytkowych, wyznaczonych do MKiS, umebłowania z trzech sal konferencyjnych na 1. piętrze gmachu Nr 9, znajdujących się na Wawelu w gmachu Nr 9 i innych pomieszczeniach mebli, dywanów i innych*

przedmiotów użytkowych, które nie są niezbędne dla pomieszczeń administracyjno-gospodarczych, pracowni, mieszkań służbowych oraz pokoi gościnnych Wawelu. Określenia, które przedmioty zostaną przyjęte przez MNW, dokona obywatel dyrektor PZS na Wawelu według zasad omówionych ostatnio z Naczelnym Dyrektorem Muzeów i Ochrony Zabytków⁴². Łącznie z Krakowa przywieziono do Warszawy w okresie od 29.05 do 26.07.1946 r. 12 transportów, na które złożyło się 501 skrzyń, w tym 9934 pozycji wyszczególnionych w Spisach Rewindykacyjnych.

W 1947 r. z Krakowa przywieziono następnie 288 pozycji w 186 skrzyniach, w tym 154 skrzynie z Muzeum Archeologicznego, następnie ze Śląska: z Bytomia, Jeleniej Góry – Paulinum, z Henrykowa przywieziono razem w 104 skrzyniach 690 pozycji spisów. Kolejne transporty z Jeleniej Góry z Paulinum – 394 pozycje, ponownie z Henrykowa 69 pozycji.

W latach 1945–1947 z Wilna przywieziono 17 transportów różnych przedmiotów, w tym w MNW zaewidencjonowano 1518 pozycji zakupionych i darowanych w Wilnie oraz 470 depozytów osób, które skorzystały z możliwości przewiezienia swoich dzieł sztuki do Polski⁴³.

W 1948 r. przybyły transporty z Dolnego Śląska – ze Złotowa, Braniewa oraz z Poznania, Olsztyna, Dylewa, także z Rzymu, Bawarii, Austrii, Francji – razem 367 pozycji oraz z Narożna 938 pozycji w 145 skrzyniach. Z Krakowa przyjechały przedmioty wymienione w 9 pozycjach spisu. Istnieją również informacje o transportach *nie wiadomo skąd*.

W 1949 r. przybyła kolejna przesyłka z Wawelu zawierająca książki, obrazy, rysunki i grafiki w liczbie 30 sztuk, przedmioty sztuki zdobniczej, sekretarzyki, konsolkę, szafę ołtarzową gotycką, dwie predelle. Z powodu braku odpowiednich skrzyń przedwiezienie przedmiotów nieopakowanych zlecono firmie spedycyjnej Hartwig⁴⁴.

W 1950 r. dotarł transport z Białoruskiej Republiki Rad – 89 pozycji⁴⁵, w 1951 r. przybył transport rewindykowanych z Moskwy 51 obrazów oraz jedna plakietka brązowa i jeden gobelin⁴⁶; ponadto z Bożkowa 69 pozycji spisu: obrazy, sztuka zdobnicza⁴⁷.

Ewidencja w składnicach

Jak pisałam w poprzednim artykule w większości przypadków w składnicach śląskich i innych rewindykaty otrzymywały numery inwentarzy poszczególnych składnic lub numerację z listy przedmiotów stanowiących załączniki do protokołów zdawczo-odbiorczych. Protokoły takie towarzyszyły każdemu transportowi jako niezbędny dokument przewozowy, wymagany nie tylko na Ziemiach Zachodnich. W składnicy wawelskiej i warszawskiej przedmioty, które wypakowywano ze skrzyń, otrzymywały kolejne numery. Na Wawelu zbiory przywiezione z Dolnego Śląska sygnowano w różny sposób: **Tymcz. Śląsk**, **Tymcz. Waw.**, **Tymcz. Wawel**, **Nr. inw. tymcz., Wawel**. Z kolei zbiory przewiezione z Krakowa do Warszawy otrzymywały w MNW nowy numer – ewidencji rewindykacyjnej **Rew.**⁴⁸. Trzeba podkreślić, że w składnicy MNW przedmioty otrzymywały numery „rewindykacyjne” niezależnie od proveniencji. Do ewidencji rewindykacyjnej wpisywano więc muzealia pochodzące z przedwojennych zbiorów MNW, zabytki z przedwojennych kolekcji warszawskich należące do instytucji jak i osób prywatnych, pochodzące z niemieckich składnic, pozyskane

z okolicznych majątków ziemskich⁴⁹, aż po przedmioty znalezione i „zabezpieczone”⁵⁰ przez różne urzędy i osoby prywatne i przekazane do MNW.

Spisy Rewindykacyjne zawierające wykaz przedmiotów przywiezionych do składnicy warszawskiej liczą 22 329 pozycji zebranych w 18 tomach⁵¹, przy tym często teki graficzne lub inne zespoły wpisywano zbiorczo. Niestety dokumentacja nie jest ułożona chronologicznie⁵². Nadto towarzyszący jej skorowidz pt. *Wykaz numerów rewindykacyjnych*, który zawiera błędne wskazania tomów i poprawki, miejscami jest nieczytelny. Wreszcie nie wszystkie przywiezione muzealia zostały ujęte w Spisach Rewindykacyjnych. Nie ma tam np. zapisu o obrazach Jana Matejki: *Rejtan*, *Unia Lubelska* czy *Batory pod Pskowem*, przywiezionych przez dyrektora Stanisława Lorentza z Jeleniej Góry 6.08.1945 r., ponieważ zostały wypakowane w pracowni konserwatorskiej. Brak w nich także zabytków średniowiecznych, przywiezionych przez prof. Michała Walickiego z Gdańska w sierpniu i wrześniu 1945 r., a także obiektów rewindykowanych w 1951 r. z ZSRR.

Pierwsze numery rewindykacyjne nadano obiektom (odnalezionym w Cieplicach) rewindykowanym z Jeleniej Góry w dniu 25.08.1945 roku. Znaleźisko zostało opisane w artykule Witolda Kieszkowskiego⁵³. Były to zbiory zrabowane przez Niemców – zakwalifikowane przez nich do grupy najcenniejszych tzw. Erste Wahl (pierwszy wybór) – pochodzące z MNW, Państwowych Zbiorów Sztuki, kolekcji Potockich i Branickich w Wilanowie i innych zbiorów prywatnych. Pierwszy numer rewindykacyjny **Rew.1** posiada obraz Bernarda Belotta zw. *Canaletto Architektura fantastyczna z Chrystusem wypędzającym przekupniów ze świątyni* z Państwowych Zbiorów Sztuki, Nr 244 Działu im. Krosnowskich, obecnie należący do zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie⁵⁴.

Odrębny sposób ewidencjonowania w warszawskiej składnicy uzyskały „rewindykaty” z Wilna. Wszystkie przywiezione stamtąd i ewidencjonowane przedmioty otrzymywały sygnaturę **WI**, kolejny numer oraz literę oznaczającą jeden z 13 działów według których zostały usystematyzowane, i pogrupowane według kryterium własności na: dary i zakupy oraz depozyty. Zastosowano następujące oznaczenia: A – obrazy, akwarele, pastele; B – rzeźby; C – sztuka zdobnicza: meble, tkaniny, porcelana, złotnictwo; D – grafika; E – numizmatyka; F – fotografie i reprodukcje; G – książki; H – archiwalia; I – ramy; K – klisze, błony, przezroczka; L – wykopaliska (prehistoria); M – pomiary inwentaryzacyjne; N – przedmioty techniczne⁵⁵.

Historyczna wartość dokumentacji „rewindykacyjnej” byłaby znacznie większa, gdyby zawartość skrzyń spisywano systematycznie w niedługim czasie po ich przywiezieniu. Niektóre skrzynie dostarczone z Jeleniej Góry w grudniu 1945 r. spisano dopiero w roku 1947. Z kolei, ewidencjonując w tym samym czasie zawartość skrzyń rewindykowanych z Salzburga i tych przywiezionych z Krakowa, zdublowano numery rewindykacyjne. Niemniej na podstawie spisów rewindykacyjnych można stwierdzić ile skrzyń rozpakowywano w kolejnych latach: 1946 – 482, 1947 – 213, 1948 – 782, 1949 – 1, 1950 – 14, 1951 – 4, 1952 – 4; łącznie 1500 skrzyń. Jednak nie jest to całkowita liczba. Większość skrzyń z rycinami i numizmatami przekazywano bowiem do Działu Grafiki bądź Numizmatyki, gdzie miały zostać szczegółowo spisane i na podstawie powstałych spisów wprowadzone do zbiorczej ewidencji rewindykacyjnej („składnicowej”). Z różnych względów nie dopełniono tego obowiązku. Także bez spisywania wypakowano zabytki z niektórych

skrzyń, które dotarły do składnicy MNW jeszcze w 1945 roku. Podobnie nie spisywano (zdarzały się jednak wyjątki) zawartości skrzyń opisanych jako własność instytucji. Skrzynie te przekazywano, przestrzegając jednak zasady komisyjnego ich otwierania, bezpośrednio ich właścicielom: Muzeum Wojska Polskiego, Bibliotece Narodowej, Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego, Archiwum Głównemu Akt Dawnych, Państwowemu Muzeum Zoologicznemu, Państwowemu Muzeum Archeologicznemu.

Na podstawie protokołów sporządzanych przy tych czynnościach wiemy, kto z pracowników muzeum pracował w składnicy MNW. Odnotowane są w nich m.in. nazwiska: Tadeusz Chojecki, Kazimierz Zawadowski, Irena Kołoszyńska, Julia Hornungowa, Maria Bogucka, Wanda Drecka. Trzeba podkreślić, że w instytucji istniały wówczas równoległe Pracownia Inwentarzy i Rewindykacyjna. Pracowały w nich różne osoby.

Na Wawelu pracami ewidencyjnymi, rozpakowaniem skrzyń, wykonywaniem spisów, inwentaryzacją zajmowały się następujące osoby: intendent inż. arch. Jan Mozer, Maria Grońska, Janina Gostwicka i Zbigniew Gostwicki, Adam Bochnak, Anna Bocheńska, Zbigniew Bocheński, Helena Bilczewska, Zofia Boczkowska, Olimpia Bukowska, Izabella Dobikówna, Senta Gondzikiewicz, Zbigniew Jarosz-Gostwicki, Rudolf Kozłowski, Helena Marconi, Wojciech Stanisław Turczynski, Jerzy Zanoziński. (...) *Skrzynie otwierano [na Wawelu] dla celów zorientowania się w ich zawartości, a następnie z powrotem zamykano i zabijano gwoździemi bez szczegółowego badania i spisywania poszczególnych przedmiotów*⁵⁶. *Otwarcia pak dokonano stopniowo w czasie od 5.VII do 4.VIII.45 r. W toku jest segregowanie i konserwowanie obrazów wymagających konserwacji. O ile to odnosi się do obrazów stanowiących własność Muzeum Narodowego w Warszawie, zdamy z tego sprawy w swoim czasie*⁵⁷.

Czasami okazywało się, że otwierana skrzynia nie zawiera żadnych lub jedynie niewielką liczbę przedmiotów lub obiekty zdewastowane. Niektóre zabytki poddawano zabiegom konserwatorskim w pracowni na Wawelu kierowanej przez dr Józefa Dutkiewicza⁵⁸ lub decydowano o wycofaniu ich z inwentarza i z magazynu ze względu na stan kompletnej destrukcji⁵⁹.

Często, już na etapie ewidencjonowania w składnicach warszawskiej i wawelskiej, rewindykaty przekazywano do dekoracji różnych instytucji. Użyczane przedmioty niekiedy posiadały oznaczenia rewindykacyjne, ale zdarzało się, że przekazywano je w pośpiechu bez żadnej ewidencji, co powodowało bałagan w dokumentacji i ubytki w zbiorach⁶⁰.

W MNW rewindykaty ujęte w spisach rewindykacyjnych, w dalszej kolejności wpisywano do ksiąg Inwentarza muzeum⁶¹. W tym celu założono dwie dodatkowe księgi: od numeru 186001 do 189000 oraz od numeru 192001 do 195000. Wpisywano do nich głównie malarstwo, rzeźbę, zabytki średniowieczne i sztukę zdobniczą. Księgi te uzyskały szczególnie charakter. Pomimo, iż należały do Inwentarza MNW, to poprzez nadanie im tytułu (nazwy) *rewindykacyjne*, zabytki tam ewidencjonowane nie posiadały statusu przedmiotów własnych muzeum. Nie otrzymały też statusu depozytów bowiem nie były wpisane do ksiąg depozytowych. Stanowiły trzecią „kategorię własnościową” – *rewindykowane*. Księgi te miały być dokumentacją należącą do składnicy warszawskiej, a przedmioty w nich zapisane zbiorem tej składnicy uzyskanym w wyniku tzw. akcji rewindykacyjnej. W rzeczywistości tak się jednak nie stało z powodu niekonsekwencji we wprowadzaniu do ksiąg

zapisów o przedmiotach. Do własnych ksiąg Inwentarza MNW założonych przed wojną lub do księgi depozytowej błędnie wpisywano rozpoznane obiekty będące własnością osób trzecich, czyli rzeczywiste rewindykaty. Nasuwa się spostrzeżenie, że zapisy czynione były w sposób przypadkowy. Ponadto zaległości w prowadzeniu ewidencji obiektów rewindykowanych spowodowały podjęcie decyzji o „akcji inwentaryzacyjnej”. W jej wyniku w 1953 r. założono nowe księgi inwentarza ogólnego MNW i tzw. księgi działowe dla sztuki zdobniczej (metali i ceramiki), numizmatyki, sztuki średniowiecznej, do których wpisywano zarówno obiekty ze składnicy (Rew.), jak i te w ogóle niezewidencjonowane lub dokonywano nieprzemyślanej reinwentaryzacji, przepisując zapisy o obiektach z ksiąg rewindykacyjnych do działowych lub ogólnych, często bez zachowania informacji o pochodzeniu przedmiotów.

Po zamknięciu działań wynikających z tzw. akcji rewindykacyjnej, część uzyskanych w ich efekcie przedmiotów została włączona do zbiorów Wawelu i MNW. Niektóre zabytki, pozostawione w Krakowie z powodu braku „proweniencji warszawskiej”, zasilły również zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie i Collegium Maius. Poza kryteriami proveniencyjnymi, decyzje o pozostawieniu zabytków w Krakowie podejmowane były pod wpływem naukowców krakowskich. Karol Estreicher w swoich pamiętnikach pisał: *marzy mi się (...) założenie w Collegium Maius Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zebranie w jednym miejscu globusów, map i starych mebli, przyrządów naukowych, dzieł sztuki. (...) Z rewindykacji także podrzucę niejedno. Pełno jest bezpańskich sreber, kosztowności, dywanów, mebli. Oddam je Collegium Maius*⁶².

Natomiast w warszawskim muzeum z powodu braku miejsca w gmachu głównym MNW, już w 1945 r. utworzono pomocnicze magazyny – składnice w oddziałach muzeum: największą w Wilanowie (rzeźby, obrazy, pomniki, sztuka zdobnicza), w Nieborowie (m.in. 15 000 egz. reprodukcji malarskich dzieł sztuki europejskiej ze zbiorów wrocławskich⁶³, księgozbiory z Małej Wsi i Obór) oraz w Łowiczu (meble i militaria)⁶⁴.

Budynki zespołu pałacowo-ogrodowego w Wilanowie w 1945 r. znajdowały się w stosunkowo dobrej kondycji⁶⁵, więc składowano tam w pierwszej kolejności przedmioty uzyskane w tzw. akcji zwózkowej: księgozbiór należący do Potulickich z Obór k. Konstancina⁶⁶, z pałacu Rodziny Morawskich w Małej Wsi k. Grójca⁶⁷, ze zbiorów Kwileckich z Wróblewa i Kwilcza znalezionych w 1945 r. w pałacu w Mordach i zbiory Potockich z Krzeszowic i z Pałacu pod Baranami w Krakowie oraz zbiory poniemieckie. W zachowanej dokumentacji z tamtego okresu znajdujemy określenia jednoznacznie wskazujące na to, że budynki wilanowskiego majątku pełniły funkcję składnicy, m.in. w Sprawozdaniu Biura Rewindykacji i Odszkodowań za I kwartał 1950 r. czytamy: *Wszystkie te pomniki [ze Lwowa] z rzeźbami na cokółach złożone zostały w składnicy Muzeum Narodowego znajdującej się przy pałacu w Wilanowie*⁶⁸. Od 1946 r. w Wilanowie mieścił się skład rzeźby Muzeum Narodowego, kolekcja gipsów z kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego tzw. gliptoteka królewska⁶⁹ ale także gromadzono w nim ocalone rzeźby z terenu Warszawy należące do Państwowych Zbiorów Sztuki, eksponowane przed wojną na Zamku Królewskim i w Łazienkach Królewskich, oprócz tego stanowiące własność Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i z innych kolekcji. Ponadto znalazły tu swoje miejsce fragmenty brązów znalezione przez dr. Tadeusza Gostyńskiego – rewindykaty z Polskiej Misji Wojskowej w Berlinie

– w złomie zgromadzonym w składach Norddeutsche Raffinerie i Zinkwerke, Freier Hafen, Reiherstieg Holzlager i Getreidelager Michael w Hamburgu⁷⁰. Trafił tu także inny transport pomników brązowych wysłany z Hamburga z zabytkami o proveniencji krakowskiej, w którym znalazły się m.in. rzeźby Tadeusza Rygiera z pomnika Adama Mickiewicza, wkrótce przewieziono do Krakowa⁷¹.

Przez pewien czas w Wilanowie składowano wspomniane już trzy pomniki rewindykowane ze Lwowa: Jana III Sobieskiego autorstwa Tadeusza Barącza, Kornela Ujejskiego autorstwa Antoniego Popiela i Aleksandra Fredry autorstwa Leonarda Marconiego, które trafiły do Pracowni Sztuk Plastycznych w Warszawie do konserwacji⁷², skąd wkrótce wydano je do Gdańska, Szczecina i Wrocławia⁷³. „Pamiętką” po składnicy wilanowskiej jest fragment przedwojennego pomnika ks. Józefa Poniatowskiego, który obecnie został wydany w depozyt do Muzeum Powstania Warszawskiego.

W 1957 r. podjęto decyzję opróżnienia magazynów w Oddziale MNW w Łowiczu i przewiezienia przechowywanych tam mebli do Nieborowa i Wilanowa⁷⁴. Militaria zostały przekazane do Muzeum Wojska dopiero w 1964 roku⁷⁵.

Zabytki wielokrotnie przewożone przypadkowymi środkami lokomocji ulegały niszczeniu. Ogrom pracy zespołów składających się z niewielu osób zatrudnionych przy ich rozpakowywaniu i ewidencjonowaniu nie był wystarczający aby na bieżąco i z dostateczną dbałością zajmować się wszystkimi przedmiotami. Analiza zachowanej, dostępnej dokumentacji upewnia o niedostatecznym wsparciu MKiS, organizatora szeroko zakrojonej tzw. akcji rewindykacyjnej dóbr kultury, tak w odniesieniu do przeznaczonych na nią nakładów finansowych, jak i przy planowaniu oraz praktycznej realizacji poszczególnych działań.

Obie instytucje – krakowska i warszawska stopniowo traciły funkcje składnic w efekcie przekazywania zgromadzonych

w nich obiektów na własność innym muzeom albo/i użyczenia ich w długoterminowy depozyt. Wydaje się, że decydenci nie przewidzieli skutków decyzji o lokowaniu tak wielkiej liczby zabytków w dwóch głównych składnicach: na Wawelu i w MNW, z pominięciem mniejszych muzeów lokalnych. Niewątpliwie jednym z powodów tych decyzji było pragnienie kierowników tych instytucji – których pozycja zawodowa tudzież rola w akcji rewindykacyjnej była bardzo silna – przejęcia w posiadanie jak największej liczby cennych obiektów oraz chęć podejmowania dalszych decyzji o rozmieszczeniu pozostałych zbiorów. Niemalą rolę odgrywało też silne, w okresie tuż powojennym, poczucie tymczasowości terenów tzw. Ziemi Zachodnich i Północnych, wobec czego umieszczenie pozyskanych zbiorów w centralnej części kraju gwarantować miało ich bezpieczeństwo i utrwalić ich nowy status prawny. Gromadząc w tych dwóch muzeach tak liczny i heterogeniczny zasób kolejne dyrekcje PZSW i MNW ponosiły – i co warte podkreślenia ponoszą po dziś dzień – balast odpowiedzialności za mienie podlegające różnym przepisom. Pozyskane bowiem przedmioty reprezentowały wszystkie możliwe źródła proveniencyjne⁷⁶.

Decyzje o lokowaniu większości zbiorów najpierw na Wawelu i przede wszystkim w MNW⁷⁷ miały charakter ściśle polityczny. Spowodowały m.in. trwające przez dziesięciolecia żarliwe dyskusje o tym, w którym muzeum, które przedmioty powinny się znajdować. Prowadzono je wówczas z pominięciem właścicieli przedwojennych, zazwyczaj dyskredytując ich w oczach opinii publicznej.

Polityka gromadzenia zbiorów muzealnych w powojennej rzeczywistości naszego kraju to problematyka niezwykle złożona i ciągle czekająca na rzetelne badania. Historia powojennych składnic muzealnych, w tym największych – wawelskiej i warszawskiej – stanowi dla nich niezbędny punkt wyjścia.

Streszczenie: Artykuł ten jest kontynuacją tekstu *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce* opublikowanego w 2016 r. w 57. numerze „Muzealnictwa”. Powstał w większości na bazie niepublikowanych źródeł archiwalnych jako wynik badań podstawowych. Odnosi się tylko do dwóch pierwszych wielkich składnic: w Zamku Królewskim – Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu (PZSW) i w Muzeum Narodowym w Warszawie (MNW), w tym również w utworzonych w 1945 r. oddziałach MNW: w Wilanowie, Nieborowie i Łowiczu. Jest to pierwsze, wstępne opracowanie tematu. Zawiera wyniki tzw. akcji

rewindykacyjnej, wymienia transporty i kierunki, z których przybyły, liczby skrzyń z dobrami kultury przewieziono na Wawel i do MNW. Przybliży złożoność problemów, z jakimi zmagali się ówcześni muzealnicy ratujący dobra kultury w przeciwstawieniu do działań administracji państwowej oraz sygnalizuje ich następstwa. Charakteryzuje działania ewidencyjne w składnicach. Podejmowane zagadnienia wciąż wymagają szerszego omówienia. Autorka nie zajmuje się aspektem prawnym, w tym własnościowym, przemieszczanych dóbr kultury. Artykuł może pełnić rolę zachęty do zgłębiania tego tematu przez innych badaczy.

Słowa kluczowe: akcja rewindykacyjna, akcja zwózkowa, składnica, składnica wawelska, składnica warszawska, przemieszczanie dóbr kultury.

Przypisy

¹ L.M. Kamińska, *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania*, w: „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 74-80.

² Szerzej: L.M. Kamińska, r. Olkowski, *Akcja rewindykacyjna dóbr kultury po II wojnie światowej*, na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w przygotowaniu.

³ Archiwum Zamek Królewski na Wawelu Państwowe Zbiory Sztuki (dalej Arch. PZSW), 31/45, Arch. PZSW 33/45, s. 28.

⁴ Arch. PZSW, 5/45, s. 17.

⁵ Arch. PZSW, 105/45, s. 69.

- ⁶ Arch. PZSW, 105/45, s. 72.
- ⁷ Arch. PZSW, 45/45, s. 33.
- ⁸ Były to zbiory wywiezione przez Niemców z Warszawy po upadku powstania warszawskiego w ramach akcji pruszkowskiej.
- ⁹ Z powodu ograniczonej objętości artykułu informacje podawane są w sposób sumaryczny. Zestawienia liczbowe, daty transportów oraz informacje o osobach biorących udział w pracach składnic uzyskano z dokumentacji zgromadzonej w Archiwum Zamek Królewski na Wawelu Państwowe Zbiory Sztuki oraz w Dziale Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW, Dział Inwentarzy, Materiały Rewindykacyjne). Na podstawie tej dokumentacji możliwe jest sporządzenie katalogu przemieszczanych dóbr kultury.
- ¹⁰ W nawiasach podano daty dotarcia transportów na Wawel.
- ¹¹ Arch. PZSW, 188.
- ¹² Arch. PZSW, 383/46.
- ¹³ Arch. PZSW, 440; Arch. PZSW, 861/47.
- ¹⁴ Arch. PZSW, 383/46, s. 20.
- ¹⁵ Arch. PZSW, 235-236.
- ¹⁶ Arch. PZSW, protokół z dnia 21.06.1947 – brak paginacji
- ¹⁷ Arch. PZSW, 579.
- ¹⁸ Arch. PZSW, 439.
- ¹⁹ Arch. PZSW, 558; Arch. PZSW, 582 -583.
- ²⁰ Arch. PZSW, 586 -587.
- ²¹ Arch. PZSW, 582.
- ²² AAN Archiwum Akt Nowych. Zespół: Ministerstwo Kultury i Sztuki (dalej AAN MKiS), 387/12, s. 6.
- ²³ Arch. PZSW, 647-649; Arch. PZSW, 691-693.
- ²⁴ Arch. PZSW, 31/45, s. 28.
- ²⁵ Arch. PZSW, 33/45, s. 28.
- ²⁶ Arch. PZSW, 63/45, s. 10.
- ²⁷ Protokół z dnia 28.05.1946 spisany w PZSW, Arch. PZSW, brak paginacji.
- ²⁸ Arch. PZSW, 48/45, s. 1.
- ²⁹ Arch. PZSW, 137/45, s. 42.
- ³⁰ Arch. PZSW, 207/45, s. 103.
- ³¹ Arch. PZSW, 91/48.
- ³² Arch. PZSW, 33.
- ³³ Arch. PZSW, 35.
- ³⁴ Arch. PZSW, 43.
- ³⁵ Arch. PZSW, 175.
- ³⁶ Arch. PZSW, 403.
- ³⁷ Arch. PZSW, 108/46 s. 158.
- ³⁸ Arch. PZSW, 6/45, s. 17; Arch. PZSW, 10/45 s.171, Arch. PZSW,133/45 s.82: pierwsze zabytki do Warszawy zostały przywiezione z Wawelu już 30.04.1945 na wystawę „Warszawa Oskarża” otwartą w MNW 3.05.1945.
- ³⁹ Na podstawie sprawozdania Rewindykacja z dnia 10.02.1952 sporządzonego przez Irenę Kołoszyńską. MNW, Dział Inwentarzy, Materiały Rewindykacyjne.
- ⁴⁰ Poza zabytkami przewiezionymi do Warszawy reszta została pod opieką Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku, a później Konserwatora Wojewódzkiego w Gdańsku – Oliwie w Pałacu Opatów, za: M. Stryczyński, *Gdańsk w latach 1945-1948. Odbudowa organizmu miejskiego*, w: *Studia i Materiały do dziejów Gdańska*, E. Cieślaka (red.), Wrocław 1981, s. 118; Archiwum Państwowe w Gdańsku, Urząd Wojewódzki Gdański, 1164/1250.
- ⁴¹ B. Urbanowicz, *Kronika Fischornu*, w: „Muzealnictwo” 1966, nr 13, s. 13; pismo nr 1099/46 z dnia 4.05.1946 z MNW do NDMiOZ wskazuje na błąd w materiałach p. Urbanowicza, który wykazywał 618 poz., po przeliczeniu w muzeum zawartości transportu liczba ta zwiększyła się do 698. W dniach 23.05-7.07.1946 zorganizowano w MNW wystawę rewindykacyjną na której prezentowano przywiezione z Austrii dobra kultury.
- ⁴² Arch. PZSW, 178/46.
- ⁴³ Szerzej artykuł r. Olkowskiego, *Walka o tzw. rewindykację wileńskich dóbr kultury po II wojnie światowej* publikowany w niniejszym numerze „Muzealnictwa”.
- ⁴⁴ Arch. PZSW, 504, Arch. PZSW, 48/49, s. 456.
- ⁴⁵ MNW, Dział Inwentarzy, Materiały Rewindykacyjne, t. XV, s. 43-49 oraz t. XVI, s. 150-163.
- ⁴⁶ AMNW sygn.862, s. 61. Protokół z dnia 28.II.1951r. dotyczący wypakowania 7 skrzyń; „Akt przejęcia dzieł sztuki z 29.I.1951 r.”
- ⁴⁷ MNW, Dział Inwentarzy, Materiały Rewindykacyjne, t. XVI, s. 165-171.
- ⁴⁸ MNW, Dział Inwentarzy, Materiały Rewindykacyjne.
- ⁴⁹ L.M. Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, w: „Muzealnictwo” 2012, nr 52, s. 44-57.
- ⁵⁰ MNW, Dział Inwentarzy, Materiały Rewindykacyjne, t. XIV.
- ⁵¹ MNW, Dział Inwentarzy, Materiały Rewindykacyjne, t. I-XVIII.
- ⁵² Dokumentacja rewindykacyjna została uporządkowana i oprawiona w tomy dopiero w latach 70. XX w. przez Macieja Piekarskiego, ówczesnego głównego inwentaryzatora MNW.
- ⁵³ W. Kieszkowski, *Składnica Muzealna Paulinum i rewindykacja zabytków na Dolnym Śląsku*, Warszawa 1948.
- ⁵⁴ Numer ZKW/3605: *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, D. Juszcak, H. Małachowicz (opr.), Warszawa 2007, s. 140-143. Brak tutaj jednak informacji na temat okoliczności rewindykacji.
- ⁵⁵ Więcej: r. Olkowski, *Akcja rewindykacyjna na terenie Wilna i Wileńszczyzny w latach 1944-1947*, Warszawa 2004, wydruk komputerowy na prawach maszynopisu.

- ⁵⁶ Arch. PZSW, 58/45, s. 39-40.
- ⁵⁷ MNW, Dział Inwentarzy, Materiały Rewindykacyjne, Pismo Dyrekcji PZS na Wawelu z dnia 16.08.1945 r. do Dyrekcji MNW.
- ⁵⁸ Arch. PZSW, 357/47, s. 265; Arch. PZSW, 588.
- ⁵⁹ Arch. PZSW, 522/48, s. 132.
- ⁶⁰ Więcej: r. Olkowski, *O badaniu proveniencji muzealiów*, w: „Muzealnictwo” 2012, nr 52, s. 27-37.
- ⁶¹ Do 1939 r. Inwentarz MNW składał się z 24 ksiąg objętych ciągiem numerycznym od 1 do 144000 dla muzealiów własnych, w tym zakresie znajdowały także się 3 księgi depozytowe (12001-18000, 30001-36000, 138001-140000). Dodatkowo poza ciągiem numerycznym została założona księga od numeru 180001, która również obejmowała depozyty, czyli w 1945 r. inwentarz liczył 25 ksiąg. Oczywiście nie wszystkie księgi były zapisane w całości. Do ksiąg otwartych przed wojną kontynuowano wpisy w 1945 r.
- ⁶² K. Estreicher, *Dziennik wypadków 1946-1960*, t. 2, Kraków 2002, s. 52.
- ⁶³ W 1998 r. zostały przekazane do Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
- ⁶⁴ R. Olkowski, *Geneza i funkcjonowanie składnicy muzealnej w zespole pałacowo-ogrodowym w Wilanowie od 1945 roku*, Warszawa 2000, wydruk komputerowy na prawach rękopisu.
- ⁶⁵ *Kronika Muzeum Narodowego w Warszawie od 18 stycznia 1945 r.*: MNW, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, nr inw. rkps 2146, s. 2. (dalej Kronika MNW).
- ⁶⁶ Kronika MNW, s. 34.
- ⁶⁷ MNW, Dział Inwentarzy, Teczka Mała Wieś, notatka kustosa Benedykta Tyszkiewicza z 30.08.1948, zawierająca zestawienie stanu liczbowego biblioteki wilanowskiej: księgozbiór znajdujący się w muzeum składa się z księgozbioru wilanowskiego, roskiego księgozbiorów pochodzących z Obór i Małej Wsi.
- ⁶⁸ AAN MKiS, 387/187, s. 1
- ⁶⁹ D. Kaczmarzyk, *Wstęp*, w: *Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1973.
- ⁷⁰ AAN MKiS, 387/179, s. 4, *Sprawozdanie Dr. T. Gostyńskiego, delegata do rewindykacji dzwonów i pomników z pobytu w Niemczech w okresie 18.XII.1947-8.VI.1948*, sporządzone dnia 10.06.1948 r.
- ⁷¹ MNW, Dział Inwentarzy, Teczka: Przekazy.
- ⁷² AMNW, 1320, s. 4
- ⁷³ Pomnik Sobieskiego ustawiony jest na Targu Drzewnym w Gdańsku, pomnik Ujejskiego na Placu Zwycięstwa w Szczecinie, a pomnik Fredry na Rynku wrocławskim.
- ⁷⁴ W Sprawozdaniach z 20.05, 18.06, 14.06, 8.07.1957 znajduje się informacja o meblach przygotowywanych do wywozu do magazynów w Wilanowie. W wykazach z 14-15.06, 21.06, 15.08.1957 oprócz danych identyfikujących zabytki znajdują się informacje o transporcie zabytków do Wilanowa.
- ⁷⁵ MNW, Dział Inwentarzy, Teczka: Muzeum Wojska Polskiego. *Inwentarz Działu Wojskowego (Broni i Uzbrojenia) Muzeum w Łowiczu sporządzony w listopadzie 1953 r.* zawierał wpisy o militariach ze zbiorów MNW, Muzeum Wojska Polskiego, jak i Zbrojowni Ordynacji Krasieńskich oraz militaria nierozpoznane: AMNW, 878.
- ⁷⁶ L.M. Karecka, *Akcja rewindykacyjna dóbr kultury po II wojnie światowej i jej wpływ na zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie*, Praca dyplomowa napisana pod kierunkiem mec. A. Żółkiewskiego, Szkoła Główna Handlowa, Kolegium Gospodarki Światowej, Podyplomowe Studium Menedżerów Kultury, Warszawa 2002.
- ⁷⁷ Dekretem z dnia 7.05.1945 r. o upaństwowieniu MNW, [Dz.U.R.P. Nr 18., poz.98.] muzeum uznane zostało za centralną instytucję muzealną w Polsce, wcześniej należało do Magistratu warszawskiego.

Lidia Małgorzata Kamińska

Menadżer kultury, audytor procedur muzealnych; absolwentka Wydziału Teologicznego w zakresie archeologii chrześcijańskiej na ATK i Podyplomowego Studium Menadżera 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: 5 809; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 76

Received: 06.2017; **Reviewed:** 07.2017; **Accepted:** 07.2017; **Published:** 08.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.3026

Copyright ©: 2017 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. ; WAWELSKA I WARSZAWSKA – NAJWIĘKSZE POWOJENNE SKŁADNICE PRZEMIESZCZANYCH DÓBR KULTURY W POLSCE. PRZYZYNEK DO SZERSZEGO OPRACOWANIA. *Muz.*, 2017(58): 249-256

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issuelid=9587>

Muz., 2017(58): 193-205
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2017
data recenzji – 05.2017
data akceptacji – 06.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0010.2238

WALKA O TZW. REWINDYKACJĘ WILEŃSKICH DÓBR KULTURY PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ*

STRUGGLE FOR THE SO-CALLED RECLAMATION OF CULTURAL GOODS FROM VILNIUS AFTER WORLD WAR II

Roman Olkowski

Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

Abstract: The article describes the so-called requisition campaign carried out in Vilnius city and region and Kaunas, Lithuania, the aim of which was to recover the cultural heritage which was supposed to stay abroad as a result of the change of borders after World War II for the Polish State and its citizens

People connected with the Cultural Department established by the Polish Committee of National Liberation in 1944 at the Office of the Chief Plenipotentiary for Evacuation in the Lithuanian Soviet Socialist Republic. The Cultural Department carried out this activity under the *Agreement between the Polish Committee of National Liberation and*

the Government of the Lithuanian Soviet Socialist Republic regarding the evacuation of Polish citizens from Soviet Lithuania and Lithuanian citizens from Poland concerning the mutual repatriation of peoples.

The article aims to recall the private collections and most important cultural institutions in Vilnius from the period before 1939 which failed to be transported from Vilnius to Poland, despite the great efforts of many people. However, regardless of the result, the actions described and those who conducted them deserve to be recalled and mentioned in the subject-matter literature.

Keywords: Vilnius, reclamation, National Museum in Warsaw, Maria Rzeuska, museum exhibits, Vilnius collections.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Wilno było prężnym ośrodkiem polskiej kultury¹. Przede wszystkim działał tu wskrzeszony dekretem Marszałka Józefa Piłsudskiego z 28 sierpnia 1919 r. **Uniwersytet Stefana**

Batorego (USB), spadkobierca wspaniałej tradycji Akademii Wileńskiej, a jednocześnie nowoczesny ośrodek naukowy. Szczególnie ważnym dla USB był Wydział Sztuk Pięknych², założony przez wybitnego artystę Ferdynanda Ruszczyca,

na którym wykładcami byli profesorowie: Jerzy Hoppen, Ludomir Sleńdziński, Benedykt Kubicki, Tymon Niesiołowski, Bronisław Jamontt, Stanisław Horno-Popławski i inni. Działająca przy uczelni Biblioteka Uniwersytecka to przede wszystkim *Leweliana* – kolekcja Joachima Lelewela, licząca w 1939 r. 377 000 tomów i 12 000 rękopisów³, przekazana przez Państwo Polskie do zbiorów Biblioteki w 1926 roku⁴.

Jedną z najważniejszych pod względem jakości zbiorów instytucji była **Biblioteka Państwowa im. Eustachego i Emilii Wróblewskich** (BPW)⁵ z bogatą kolekcją Eustachego Wróblewskiego zawierającą głównie wydawnictwa z zakresu medycyny i entomologii, uzupełnione: przez jego żonę Emilię oraz syna Tadeusza o dzieła z zakresu pedagogiki⁶, poprzez zakupy księgozbiorów m.in. od Henryka Platera (ok. 6000 tomów z XVI–XVIII w.), Józefa Ciechanowieckiego (2749 tomów z XVIII i pocz. XIX w.), Józefa Bielińskiego oraz komplet wydawnictw Akademii Umiejętności. W księgozbiore dominowały dzieła z zakresu prawa, polityki, medycyny i biologii w różnych językach, Vilniana i Lithuanika. W 1912 r. założone zostało Towarzystwo Biblioteki im. Eustachego i Emilii Wróblewskich, które w 1922 r. otrzymało nowy statut i nazwę Towarzystwo Pomocy Naukowej im. E. i E. Wróblewskich. Według zapisu § 1. statutu Towarzystwa, założone ono zostało w celu *urządzenia i utrzymania w mieście Wilnie księgozbioru, zbioru map, rycin, i in., utworów drukarskich, jako też rękopisów, aktów dawnych, obrazów, pieczęci itp. zbiorów w celu korzyści ogólnej, naukowej i oświatowej, a głównie w celu pomocy naukowej uczącym i uczniom wszelkich zakładów naukowych bez różnicy narodowości i wyznania*, natomiast w § 2. podkreślono, że *siedzibą Towarzystwa jest miasto Wilno i zbiory Towarzystwa z Wilna wywiezione być nie mogą*⁷. Rok później biblioteka została upaństwowiona, otrzymując nazwę Biblioteka Państwowa im. Eustachego i Emilii Wróblewskich, a zbiory Towarzystwa Pomocy Naukowej im. Wróblewskich zostały przekazane w depozyt państwu polskiemu. W § 12. Umowy pomiędzy Towarzystwem Pomocy Naukowej a Ministerstwem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego podkreślono, że umowę zawarto tylko w stosunku do państwa polskiego⁸. W 1931 r. BPW liczyła 20 400 książek, ok. 1400 tytułów czasopism w 8400 tomach, 260 wydawnictw różnych w 4000 tomach, 5800 dzieł w dziale Vilnianów–Lithuaników. W dziale cymelia: poloniców – 150 dzieł z XV–XVI w., 730 z XVII w., 2240 z XVIII w., oraz zabytków obcych z XV–XVI w. – 210 dzieł, z XVII w. – 1210. Poza tym inwentarze BPW liczyły: 1450 sztuk atlasów i map, 285 albumów, 2700 rękopisów, 7400 autografów, 50 dokumentów pergaminowych, 550 tek archiwalnych, 9900 rycin, 740 obrazów i rysunków, 2400 fotografii, 2500 muzealiów⁹. Do najcenniejszych eksponatów należały m.in. zbiory zabytków masonskich z kolekcji Jana Wolfganga, Wacława Fedorowicza i Henryka Tatura¹⁰, przywileje królewskie, materiały do dziejów uniwersytetów w Warszawie i Wilnie.

Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie (TPN), z siedzibą przy ul. Lelewela 8, to kolejna instytucja o znaczącym dorobku kulturalnym. Według § 2. Ustawy powołującej TPN z 1907 r. miało *na celu pielęgnowanie nauk, umiejętności i literatury w języku polskim, w szczególności zaś badanie kraju pod względem przyrodniczym, etnograficznym, historycznym, ekonomicznym i statystycznym*¹¹. Towarzystwo posiadało zbiory biblioteczne, numizmatyczne (pochodzące

m.in. z kolekcji Michała księcia Ogińskiego), przyrodnicze, etnograficzne i artystyczne m.in. z kolekcji Tyszkiewiczów, Ludwika Abramowicza i Michała Brensztejna, które eksploatowane były w Muzeum TPN¹².

W przedwojennym Wilnie istniały również inne muzea, jak np. Tatarskie Naukowe przy Zaułku Św. Michalski 5, Muzeum Białoruskie i powołane tuż przed wojną Muzeum Miejskie. Należy wspomnieć również, że oprócz opisanych już bibliotek i muzeów w Wilnie istniały także bogate zbiory należące do kościołów oraz wielu innych instytucji¹³, w tym Archiwum Państwowego i Archiwum Miejskiego. Podczas II wojny światowej wszystkie te instytucje zostały zlikwidowane a ich zbiory rozproszone. Ruchome zabytki stanowiące własność instytucji polskich i osób prywatnych były przejmowane przez władze litewskie i gromadzone od roku 1940 r. w budynku Muzeum Miejskiego, przekształconym później na Litewskie Państwowe Muzeum Sztuki (PMS). Do jego zbiorów w 1941 r. włączono również najcenniejsze obrazy ze zbiorów TPN. W okresie okupacji niemieckiej w 1943 r. część biblioteki TPN w liczbie 4000 tomów przewieziono do Biblioteki im. Wróblewskich. Cenne inkunabuły zostały umieszczone w gmachu zarządu gminy kalwińskiej przy ul. Zawalnej, rękopisy przeniesiono do Archiwum Państwowego w klasztorze pobenedyktynskim przy kościele św. Katarzyny. Część zbiorów muzealnych, zwłaszcza stroje litewskie ze zbiorów M. Brensztejna, ulokowano na Antokolu w Litewskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk. Wreszcie resztę muzealiów TPN włączono do PMS, a sam gmach TPN stał się siedzibą Instytutu Historycznego Litewskiej Akademii Nauk¹⁴. W ten sposób przestało istnieć polskie muzeum o najbogatszych w Wilnie zbiorach.

Po wyparciu Niemców z Wilna, od lipca 1944 do marca 1945 r., dokonywano sprawdzania i porządkowania zbiorów zgromadzonych w budynku Muzeum Miejskiego. Podzielono je na działy: I Dział Sztuki Ogólnej pod kierownictwem prof. Jerzego Hoppena; II Dział Sztuki Ludowej Litewskiej i III Dział Historyczny – oba pod kierownictwem litewskim; IV Dział Starego Wilna – *Vilniana* i V Biblioteka – licząca ok. 6000 tomów. Obrazów było 1073 sztuk, z czego 641 pochodziło z TPN, pozostałe z przedwojennego Muzeum Miejskiego lub były depozytami prywatnymi Heleny Dowgiałowej, Rodziny Romerów i innych. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują dzieła Bartholomeusa Sprangera, Fransa Franciska, Jacoba Steveycka, zaś artystów polskich obrazy: Franciszka Smuglewicza, Ferdynanda Ruszczyca, Aleksandra Szturmana, Bronisława Jamontta, Tymona Niesiołowskiego i Michała Rouby¹⁵. Natomiast Bibliotekę im. Wróblewskich w listopadzie 1939 r. przekształcono w Instytut Lituanistyki. W 2. poł. 1940 r. powołano Litewską Akademię Nauk, do której włączono także skonfiskowane wcześniej Polakom zbiory prywatne oraz wspomnianą bibliotekę TPN¹⁶. Jak się później okazało zbiorów przedwojennych polskich instytucji nie udało się przewieźć do Polski, za wyjątkiem zabezpieczonych w czasie wojny pamiętek po Elizie Orzeszkowej¹⁷, które należały do zbiorów TPN.

Wilno, jak i cała Wileńszczyzna w latach 1939–1944 sześć razy przechodziło z rąk do rąk, co miało wpływ na losy zbiorów instytucji wileńskich¹⁸. Ostatecznie zmiany terytorialne potwierdziła Konferencja Poczdamka, pozostawiając Wilno poza Polską. 22 września 1944 r. w Lublinie został zawarty *Układ pomiędzy Polskim Komitetem Wyzwolenia*



1. Widok Wilna z 1943 r.

1. View of Vilnius, 1943



2. Widok Wilna z 1943 r.

2. View of Vilnius, 1943

Narodowego a Rządem Litewskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej dotyczący ewakuacji obywateli polskich z terytorium Litewskiej SSR i ludności litewskiej z terytorium Polski¹⁹ (dalej Układ). Ewakuacją ludności polskiej miał zająć się Urząd Głównego Pełnomocnika Rządu Tymczasowego Rzeczypospolitej Polskiej do Spraw Ewakuacji z Litewskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej (LSRR)²⁰. W jego strukturze – w wyniku starań Polaków – powołano nieco później **Wydział Kultury** (dalej Wydział), który miał zająć się zebraniem materiałów dla przyszłej rewindykacji polskiego mienia kulturalnego do Polski. Pierwotnie Wydział taki nie był przewidziany w planie Urzędu Głównego Pełnomocnika²¹. Powstał dopiero po przedstawieniu potrzeby jego powołania przez dr Marię Rzeuską²², późniejszego naczelnika Wydziału, podczas rozmowy z ministrem rządu PKWN Władysławem Wolskim²³. Wydział Kultury zwany też Referatem Kultury bądź Referatem Kultury i Prasy rozpoczął działalność, tak jak cały Urząd, 1 grudnia 1944 roku. Głównym zadaniem Wydziału była ochrona prywatnych dóbr kultury polskiej, które w związku z ewakuacją ludności polskiej z Litwy mogły ulec zniszczeniu oraz przygotowanie dokumentacji dla przyszłej Komisji Rewindykacyjnej. Jak pisała M. Rzeuska *zasady organizacyjne i system pracy ustalono nie drogą urzędową, poprzez podane instrukcje, ale w doświadczeniu bieżących konieczności i potrzeb. (...) Wydział był w zasadzie zdany na własne siły i własną przemyślność*²⁴. Oficjalnie zadania Wydziału zostały opisane w Instrukcji „Tymczasowej” Urzędu Głównego Pełnomocnika z 31 grudnia 1945 r., podpisanej przez Ludwika Abramowicza, a więc po roku istnienia Wydziału Kultury, jak i całego Urzędu²⁵. Można więc przyjąć, że zasady te wypracowali sami pracownicy Wydziału Kultury²⁶. W § 23. Instrukcji czytamy: *Do kompetencji Wydziału Kultury należą:*

- a) repatriacja z terytorium LSSR polskiego mienia kulturalnego (książek itp.) pochodzącego z darów lub zakupów od osób prywatnych,
- b) otrzymywanie bezpośrednio z Ambasady RP w Moskwie dotacji pieniężnych na cele repatriacji mienia kulturalnego z LSSR, rozchodowanie tych dotacji wg posiadanych instrukcji i prowadzenie stosownej rachunkowości,
- c) pomoc w przewożeniu do Polski przez repatriantów mienia kulturalnego,
- d) magazynowanie mienia kulturalnego przeznaczonego do repatriacji z LSSR do chwili odesłania go do Polski,
- e) opieka nad pracownikami kultury polskiej w LSSR,
- f) prowadzenie własnej kancelarii i własnego archiwum²⁷.

W Wydziale Kultury zatrudnionych było w różnym czasie od 2 do 10 osób: naczelnik Maria Rzeuska, zastępcy naczelnika i kierownicy odpowiednich działów: biblioteki Vilnianów, buchalterii, magazynu, transportu oraz maszynistka. Na stałe zatrudniano rzeczoznawcę do spraw sztuki i muzealiów, który miał za zadanie ocenę wartości artystycznej i częściowo materialnej napływających przedmiotów, co było szczególnie ważne przy dokonywaniu zakupów. Wydział rozpoczął pracę w dwuosobowym składzie: M. Rzeuska i Halina Zalewska, później dołączył doc. dr Bronisław Halicki. Łącznie przez cały okres istnienia Wydziału pracowało w nim 25 osób²⁸. W wielu przypadkach współpracownicy Wydziału wykonywali prace zlecone nie otrzymując za swoją pracę pensji. Oprócz pracy w centrali tzn. na terenie siedziby Urzędu Głównego Pełnomocnika w Wilnie, Wydział Kultury prowadził prace



3. Maria Rzeuska na skrzyniach z książkami zapakowanych przez pracowników Wydziału Kultury

3. Maria Rzeuska on chests packed with books by employees of the Cultural Department

również na obszarze Wileńszczyzny i terytorium Litwy przedwojennej: w Kiejdanach, Kownie, Poniewieżu i Wiłkomierzu. W punktach ewakuacyjnych Urzędów Pełnomocników Rejonowych pracowali specjaliści przedstawiciele, którzy na podstawie otrzymanych instrukcji i w ścisłym kontakcie z Wydziałem Kultury w Wilnie zbierali materiały na potrzeby Wydziału dotyczące dzieł bibliotek, archiwów, muzeów i innych dóbr kultury Wilna i Wileńszczyzny²⁹.

Według planów Głównego Urzędu Pełnomocnika rewindykacją dóbr kultury z Wilna miała zająć się specjalna **Komisja Rewindykacyjna**, dla której zebrane materiały miały być *niezbędnie potrzebne, a zebranie ich, gdy odpowiedni moment [rewindykacji] przyjdzie, mogłoby być utrudnione lub zgoła niemożliwe*³⁰. Praca w tym zakresie trwała do początków września 1945 roku. Starano się uzyskać w miarę możliwości jak najwięcej informacji o każdej instytucji, *tych zwłaszcza, których polskość jest niewątpliwa*³¹. Opracowywano i kompletowano literaturę i wywiady. Posługiwano się przy tym ankietami, które opracowała M. Rzeuska³². Wypełniały je osoby związane przed i w czasie wojny z daną instytucją. Zbieraniem informacji zajmowali się: dr Helena Hleb-Koszańska z Biblioteki USB, Janina Kapuścińska z BPW, Aleksander Korbut i Józef Kojdecki – pracownicy muzealni, Helena Drège, związana z BPW i TPN oraz Władysław Zimnicki. Zebrane w sposób usystematyzowany



4. Pracownicy Wydziału Kultury

4. Employees of the Cultural Department

dane, zwłaszcza z czasów wojny, miały stać się ważnym argumentem wobec Związku Sowieckiego i władz Litewskiej SSR przy staraniach rewindykacyjnych³³. W początkach roku 1945 rozpoczęto kompletowanie biblioteki (czasopiśma, mapy, albumy, fotografie, archiwalia rękopiśmienne i dokumenty historyczne) dotyczącej Wilna, Wileńszczyzny i stosunków polsko-litewskich, która miała być dla Komisji Rewindykacyjnej podręcznym zbiorem potrzebnych informacji. W sprawach rewindykacji z terenów wschodnich wystąpił do polskich władz Witold Suchodolski w memoriale: *Rewindykacja polskiego mienia kulturalnego z obszaru byłych województw wschodnich, w którym podkreślił, że skoro ludność polska z byłych województw wschodnich, jako całość uzyskuje możliwość i prawo połączenia się ze swym narodem przemieszczając się do Polski środkowej lub na odzyskane przastare polskie ziemie – winno wrócić też do wspólnej ojczyzny wszystko to co dokumentuje jej wiekową łączność duchową z resztą narodu i reprezentuje wspólny tego narodu dorobek, mianowicie polskie mienie kulturalne*³⁴. Przygotowany w MKiS *Projekt umowy polsko-litewskiej w sprawie repatriacji zbiorów polskich z LSSR* przewidywał rewindykację dóbr kulturalnych z Wilna. Miały to być w szczególności:

- a) *dzieła artystów i uczonych polskich,*
- b) *pamiątki po polskich królach, wodzach, mężach stanu i dygnitarzach państwowych, polskich działaczach społecznych, naukowych i artystycznych,*
- c) *zbiory Polaków w całości, bez względu na ewentualne już przeprowadzone upaństwowienie, gdyż stanowią one bezspornie polski dorobek kulturalny,*

- d) *pomniki Polaków znajdujące się na omawianych terenach jako obiekty pozbawione interesu dla narodu litewskiego,*
- e) *fundacje narodowe polskie, przeznaczone przez ich prywatnych założycieli Polaków dla pielęgnowania kultury polskiej,*
- f) *biblioteki polskie utworzone w latach 1919-39,*
- g) *biblioteki różnych towarzystw polskich oraz biblioteki utworzone przez Polaków jako instytucje odrębne bez względu na czas powstania,*
- h) *archiwa dotyczące obszarów wchodzących w skład obecnego Państwa Polskiego*³⁵.

Umowa taka nie została zawarta, pomimo starań wiceministra kultury i sztuki Leona Kruczkowskiego, który prowadził w tej sprawie obfitą korespondencję z Ministerstwem Spraw Zagranicznych i Ambasadą RP w Moskwie³⁶.

Działania mające na celu ochronę dóbr kultury polskiej Wydział Kultury rozpoczął od przyjmowania przedmiotów w depozyt, nawiązując w ten sposób kontakt z polskim społeczeństwem, uzyskując jego zaufanie. Było to niezwykle istotne, bowiem w rękach osób prywatnych przechowywane były w czasie wojny przedmioty kultury polskiej, będące własnością publiczną różnych polskich instytucji lub prywatną własnością osób, które w następstwie wydarzeń wojennych znalazły się poza granicami Wilna lub już nie żyły. Depozyty przyjmowano specjalnym aktem, który przewidywał złożenie również darów tytułem kompensacji w zamian za ich przewiezienie do Polski. M. Rzeuska wspomina jednak, że *stosowano go tylko jednak do tych osób, które posiadając cenniejsze i liczniejsze zbiory mogły taki dar*

Blażewiczowa 3

Oświadczenie.

Tekst obowiązujący w stosunku do Muzeum Narodowego w Warszawie.

Niniejszym stwierdzam, że na ręce p. Pełnomocnika Głównego do Spraw Ewakuacji w Wilnie - przekazałam następujący - wymieniony również w osobnym oświadczeniu - komplet mebli czechockich w charakterze depozytu tymczasowego do Muzeum Narodowego w Warszawie:

- 1/kantorek,
- 2/szafka oszklona.- ornamenty czarne,
- 3/stół owalny z deseniem pośrodku,
- 4/kanapa - twarde oparcie, siedzenie na sprężynach wkładane,
- 5/4 krzesła - siedzenia na sprężynach wkładane,
- 6/4 krzesła połamane.
- 7/postument z ozdobą w kolorze czarnym.

Odbiorcą mebli mogą być: Janina Błażewiczowa, Janina i Ewa Ruszczyćówny oraz p. Maria Weyse. Jako kompensatę za przewiezienie i przechowanie wyżej wymienionych mebli - ofiaruję w formie daru następujące przedmioty:

- 1/szkic olejny "Chata" - Ruszczyca,
- 2/obraz olejny "Kwiaty" - T. Niesiołowskiego,
- 3/litografię - hr. Włodzimierz Potocki - pułkownik W.P.
- 4/kieszonkowy zegar słoneczny/zabytkowy/.

Wilno, dnia 20 sierpnia 1945 roku.

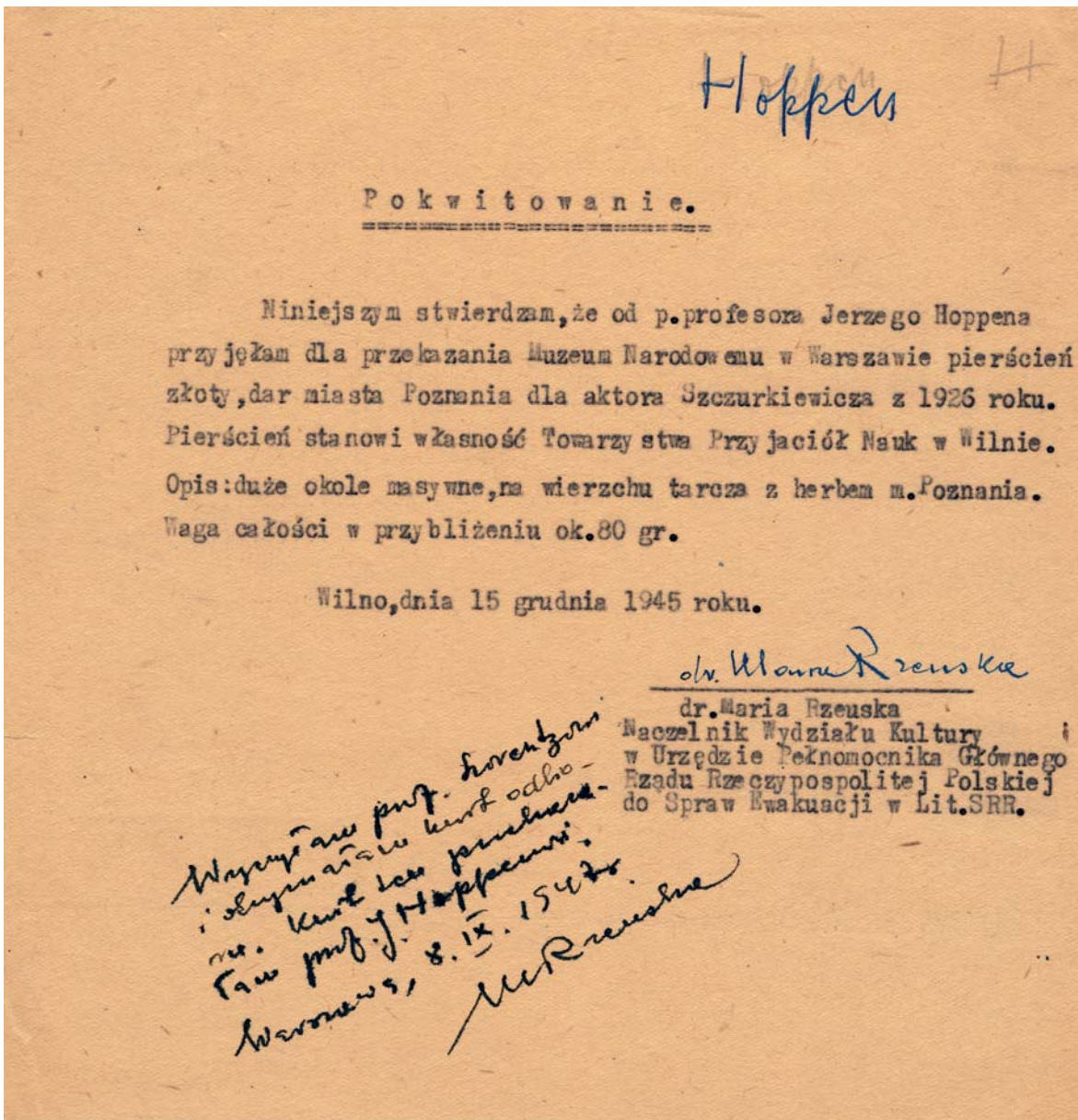
Janina Błażewiczowa
Janina Błażewiczowa

5. Oświadczenie Janiny Błażewiczowej z 20 sierpnia 1945 r.

5. Statement by Janina Błażewiczowa of 20 August 1945

złożyć³⁷. Panie Janina Błażewiczowa, Helena Dowgiąłowa, Helena Montowtowa, Zofia Romer, Jadwiga Łukowska, w ramach wdzięczności za przewiezienie rodzinnych dóbr kultury przez granicę, ofiarowały pojedyncze przedmioty do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW). Część depozytów przekazana była przez osoby trzecie, które pod nieobecność właścicieli ratowały w ten sposób zabytki: pracownik Wydziału Zygmunt Wrześniowski przekazał zbiór klisz zdjęć krajoznawczych Wilna, Brześcia, Krzemieńca, okolic województwa wileńskiego oraz Warszawy w liczbie 281 sztuk klisz szklanych i 99 sztuk błon fotograficznych należących do Wojciecha Buyko, członka Fotoklubu Wileńskiego³⁸. W innym przypadku XVII-wieczny obraz *Święta Rodzina* będący

własnością hr. Ludwika Choiseul z Kowna, został przekazany przez Michała Ukińskiego³⁹, prof. Jerzy Hoppen przekazał w depozyt *pierścień złoty dar miasta Poznania dla aktora Szczurkiewicza z 1926 roku*, będący własnością Towarzystwa Przyjaciół Nauk⁴⁰, zaś powołany w Wilnie Komitet Opieki nad dziełami Leonii Szczepanowiczowej uchronił przed utratą i przekazał Wydziałowi spuściznę artystki. Dzięki wysiłkom pracowników Wydziału udało się przewieźć do Polski także, przyjmując uprzednio w depozyt, m.in. zbiory należące do Klasztoru Sióstr Benedyktynek: 20 obrazów i 6 skrzyń z archiwaliami, starymi drukami i książkami⁴¹ oraz od Zgromadzenia Ojców Misjonarzy: 18 obrazów i 10 skrzyń z archiwaliami⁴². Wydział Kultury przyjmował także darowizny,



6. Pokwitowanie z 15 grudnia 1945 r. dotyczące pierścienia przekazanego przez J. Hoppena

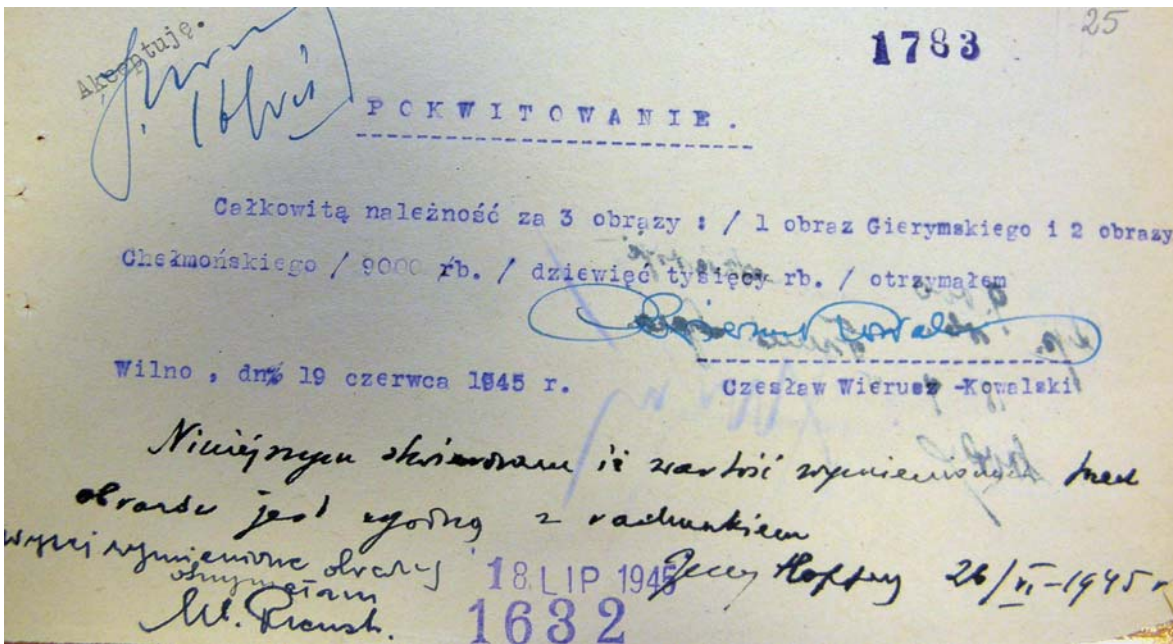
6. Receipt from 15 December 1945 concerning the ring given by J. Hoppen

przekazywane przez ofiarodawców świadomych ogromu strat dotyczących polskich dóbr kultury poniesionych w czasie wojny, często w wyniku grabieży dokonanych przez Niemców. Najwartościowsze dary złożyła Jadwiga Brenstejnowa, wdowa po Michale Brenstejnie. Oprócz ogromnego zbioru Wilnianów i wielu pojedynczych przedmiotów przekazała 21 dokumentów królewskich, w tym pergaminowe, pochodzące z czasów od XVI do XVIII wieku. Janina Reniger ofiarowała obrazy i zbiory dokumentów rodzinnych⁴³, rodzina Górskich zamieszkująca na terenach b. Litwy ofiarowała obrazy oraz kilkadziesiąt archiwaliów⁴⁴.

Innym sposobem na ochronę wileńskich dóbr kultury stosowanym przez Wydział Kultury były zakupy, chociaż rozpoczęła on funkcjonowanie bez środków finansowych, bowiem w budżecie Urzędu Głównego Pełnomocnika nie przewidziano żadnych sum choćby na opakowania, koszty pracy i transportu dzieł sztuki i bibliotek⁴⁵. Praktycznie aż do czerwca 1945 r. Wydział Kultury nie otrzymał żadnej pomocy finansowej ze strony państwa polskiego. Uzyskano wówczas 100 000 rubli, chociaż według Rzeuskiej potrzeby były co najmniej 10 razy większe. Wobec powyższego Urząd Główny Pełnomocnika 25 sierpnia 1945 r. zwrócił się do MSZ z prośbą o kolejną dotację dla Wydziału Kultury m.in. na zakupy polskich dóbr kultury⁴⁶. Przez ponad pół roku trwała korespondencja pomiędzy MKiS a MSZ i Ministerstwem Skarbu w sprawie udzielenia dotacji w wysokości 800 000 zł, z czego 500 000 zł miało przekazać MKiS, a 300 000 zł na zakup książek miało wyasygnować Ministerstwo Oświaty⁴⁷. Środki te miały być przekazane Głównemu Pełnomocnikowi w Wilnie za pośrednictwem MSZ. Jednak wobec niezrealizowania tej obietnicy Główny Pełnomocnik w piśmie z dnia 14 grudnia 1945 r. zwrócił się w tej sprawie bezpośrednio do Ministerstwa Skarbu, załączając cytowane przeze mnie *Sprawozdanie z rocznej pracy...*⁴⁸ oraz Memoriał M. Rzeuskiej *Sytuacja dóbr kulturalnych polskich w Wilnie na Wileńszczyźnie i na terenie b. Litwy, stanowiących własność prywatną*⁴⁹, w którym Rzeuska alarmowała: *za jedną z największych klęsk uważam fakt wykupywania przez Litwinów i litewskie instytucje mienia kultury polskiej. Z pośród wszystkich warstw w najcięższej sytuacji materialnej w Wilnie znajduje się polska elita kulturalna i dawne sfery tzw. ziemiańskiej arystokracji. Jedynym prawie sposobem przeżycia i przetrwania wojny było dla nich wysprzedawanie się z cenniejszych przedmiotów sztuki, nauki, kultury, zubożanie tym samym i niszczenie całych kolekcji i zbiorów, kompletowanych nieraz wiekami. (...) Przyciśnięci koniecznością Polacy, nie mając innych źródeł zdobycia gotówki, zbywają bezcenne skarby polskich dóbr kulturalnych właścicielom za darmo, a społeczeństwo polskie, tak bardzo zubożone w tej dziedzinie przez zniszczenia wojenne i tą drogą jeszcze traci je na zawsze, gdyż obiekt sprzedany w najbardziej nawet sprzyjających warunkach ewentualnej rewindykacji już nigdy odzyskany nie będzie*⁵⁰. Pomimo braku dotacji Wydział starał się prowadzić zakupy „na kredyt”, korzystając z pożyczki z budżetu Urzędu lub wypłacając oferentom należne kwoty w terminie późniejszym. Zakupiono wówczas m.in.: *Portret biskupa Albertrandiego Bacciarrellego, Autoportret Albertrandiego*, obraz nieznanego malarza *Św. Helena*, *Rustema Portret żony*, poza tym obrazy Horowitza, Gierymskiego i Chełmońskiego, szal jedwabny, porcelanę itp. Mimo tego Rzeuska wspominała: *W rezultacie licznych*

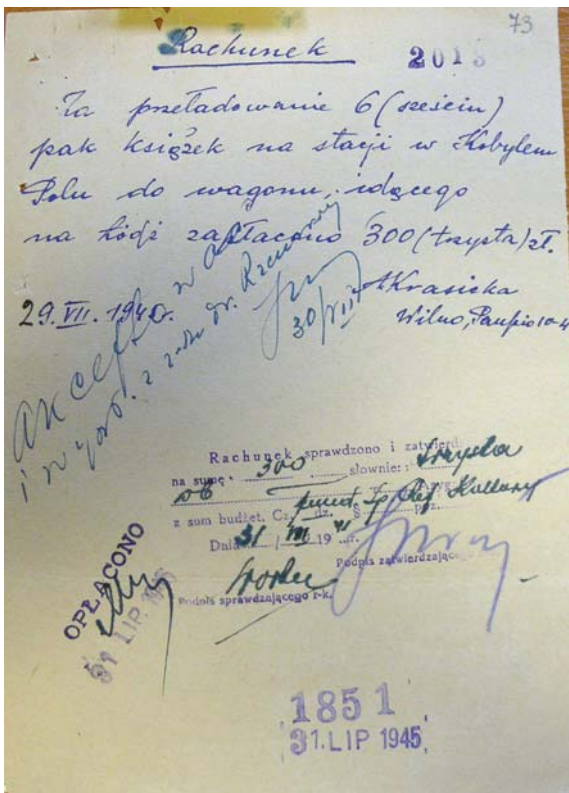
*zabiegów, starań i prób i w zasadzie bardzo przychylnego stosunku do samej sprawy wymienionego już Ambasadora ob. Modzelewskiego, później zaś p. Ambasadora w Moskwie i rektora UMCS Henryka Raabego, nadto zaś w osobach dyrektora departamentu szkół wyższych prof. UW Stanisława Arnolda i dyrektora kancelarii Ministra Oświaty w Warszawie ob. Józefowicza otrzymane drogą przez Ambasadę kilkakrotnie wydatniejszą pomoc. Otrzymało ją również w bardzo wydatnym stopniu na zakup dzieł sztuki i muzealiów od MKiS na miejscu. Sumę 500.000 zł, jako specjalną dotację dodatkową dla MKiS na wydatki Wydziału zawdzięczać należy w pierwszym rzędzie staraniom i wyjątkowo życzliwemu stosunkowi do sprawy wiceministra skarbu, Wilnianina Kurowskiego. Dalsze poważne sumy otrzymał Wydział do wydatkowania drogą przekazów w Warszawie również od MKiS i zawdzięcza je przychylności i głębokiemu zrozumieniu rzeczy przez p. dyrektora Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań w dziedzinie kultury tegoż Ministerstwa profesora dr Władysława Tomkiewicza. Wszystkim tym osobom i wszystkim innym, które pośrednio przyczyniły się do zaopatrzenia w środki finansowe Wydziału należy się najgłębsza wdzięczność. Osoby te w przeważającej mierze tymi, którzy chronili cenne dobra kultury polskiej, skazane na zagładę i którzy wzbogacili stan – tak bardzo zubożony przez wojnę – polskiego posiadania w dziedzinie kultury*⁵¹.

Przedmioty przeznaczone do transportów były dostarczane osobiście przez ich właścicieli, czasami były przez nich zgłaszane lub pracownicy Wydziału Kultury, na podstawie posiadanych wiadomości, sami zwracali się do posiadaczy. Po roku pracy pracownicy Wydziału byli dobrze zorientowani co do zasobów dóbr kultury w Wilnie, ale także i okolicach. *Ta praca wywiadowcza wymagała stałych wędrowek na miasto, średnio 1-2 dziennie i nierazkich wycieczek transportem kołowym, o który było bardzo trudno. Transport samochodowy był jednym z wielu codziennych problemów pracy Wydziału, bowiem otrzymanie auta urzędowego było często niemożliwe*⁵². Innym problemem, z którym musiał borykać się Wydział Kultury był brak przestrzeni magazynowej. Przywiezione zabytki i książki były magazynowane do końca czerwca 1945 r. najpierw w pokoju Wydziału Kultury i na korytarzach w lokalu przy ul. Kościuszki 16. Niewiele pomogły przenosiny do nowej siedziby Urzędu przy ul. Wileńskiej 48, ale tam przynajmniej Wydział uzyskał osobne pomieszczenie na magazyn. Największym problemem – mimo starań pracowników Wydziału – było uzyskiwanie prawa na przejazd transportów. Jeśli chodzi o mienie prywatne to wspomniany Układ z 22 września 1944 r. zezwalał ewakuowanym na wywóz mienia prywatnego do dwóch ton na jedną rodzinę⁵³. Nie zezwalał natomiast wywozić *dzieł sztuki i starożytności, jeżeli jedno lub drugie stanowiły kolekcję lub też w oddzielnych egzemplarzach, o ile nie stanowią własności rodzinnej ewakuowanego; broni (z wyjątkiem strzelb myśliwskich) i przedmiotów wojennego ryzsztunku; fotografii (poza zdjęciami osobistymi), planów, map; mebli drogą żelazną lub autami, z powodu trudności transportowych spowodowanych okresem wojny*⁵⁴. Ponieważ książki nie były wymienione ani w spisie rzeczy, które przewieźć wolno, ani w spisie przedmiotów zabronionych, ewentualna zgoda na wywóz zależała od dobrej woli Litwinów. Jeśli chodzi o dzieła sztuki to teoretycznie można było je przewozić, gdy były własnością rodzinną. *W praktyce spotyka się tu obywatel*



7. Pokwitowanie – rachunek

7. Receipt – a bill



8. Rachunek za prace na rzecz Wydziału Kultury

8. Receipt for work for the Cultural Department

z trudnościami nie do przewyciężenia. Branie do wagonu większych obrazów, zwłaszcza nie zrolowanych, spotyka się na trudności ze strony litewskiej i często na zrozumiały protest ze strony samychże jadących⁵⁵. Jak wspominał Andrzej Miłosz jeśli przewożono wartościowe dla kultury przedmioty, nasz przedstawiciel wyklócał się o nie z enkawudystami. Interwencje pomagały jeśli poparto się je butelką samogonu. Mieliliśmy na to specjalny fundusz, żeby w razie czego załagodzić sprawę. Jednak wyniki naszych starań były raczej mierne. Wiadomo przecież, jak wiele cennych dóbr kultury polskiej pozostało⁵⁶.

Fizyczną pracę związaną z pakowaniem i wysyłką transportów Wydziału wykonywali sami jego pracownicy, skrzynie sporządzał specjalnie przez Wydział angażowany stolarz, częściowo zaś do załadunku skrzyń z Urzędu do wagonu i przeładunku na granicy wynajmowano pomoc fizyczną. Ogółem Wydział Kultury wysłał z Wilna do Warszawy 17 transportów. Poza 1. transportem wysłanym z Wilna 9 marca 1945 r. zawierającym dokumentację dla Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków (NDMiOZ) i 9. wysłanym 8 maja 1946 r. przeznaczonym dla Ministerstwa Oświaty, pozostałe zostały odebrane przez warszawskie Muzeum Narodowe – największą wówczas składnicę muzealną⁵⁷. Przychodzące skrzynie składowano w podziemiach MNW i wielokrotnie otwierano w celu bądź łączenia obiektów, bądź ich wydania osobom prywatnym, które dzięki uprzejmości Wydziału Kultury w ten sposób mogły przewieźć swoją własność do Polski. W związku z tym nie wszystkie obiekty były w MNW ewidencjonowane. Dotyczyło to także książek i archiwaliów zawartych we wspomnianych 17 transportach, które od razu wydawane były do Biblioteki Narodowej i Archiwum Głównego Akt Dawnych. Rewindykacja wileńska określona jest w dokumentacji MNW jako *Transporty*



9. Samochód Wydziału Kultury

9. Car belonging to the Cultural Department

(Fot: 1, 2 – J. Buřhak, ze zb. Fundacji Rodziny Józefa Piłsudskiego, skan K. Rogalska; 3-6, 9 – ze zb. MNW, skan R. Olkowski; 7 – ze zb. AAN, fot. R. Olkowski, 8 – ze zb. AAN, skan R. Olkowski)

Wydziału Kultury przy Urzędzie Głównego Pełnomocnika Rządu RP dla spraw ewakuacji w Lit. SSR przekazane do Muzeum Narodowego w Warszawie z ramienia Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków w latach 1945-1947⁵⁸. Ogółem spisano 1518 pozycji⁵⁹, które zostały włączone do zbiorów MNW. Były to obiekty zakupione w Wilnie przez Wydział Kultury oraz ofiarowywane przez ludność polską na ręce pracowników Wydziału. Ponadto spisano 470 depozytów, które w późniejszych latach były wydawane właścicielom, a niekiedy wykupywane przez MNW, a część z nich nadal pozostaje w MNW jako depozyt.

Do Warszawy poza wspomnianymi 17 transportami wysłano również książki: bezpośrednio do Biblioteki Narodowej – 5 transportów z 18 000 tomami i do MSZ – 1 transport z 1526 tomami. Ponadto na potrzeby Ambasady RP w Moskwie wysłano 1 transport z 300 tomami książek. O ile muzealia przewożone były wyłącznie do Warszawy, to księgozbiory trafiały także w inne miejsca. Na przykład do Łodzi, na adres powstającego uniwersytetu przekazano 8 transportów z 15 650 tomami, na adres Kuratorium Okręgu Szkolnego wysłano do tegoż miasta transport 3000 tomów, do Białegostoku na potrzeby Biblioteki Miejskiej i Kuratorium Szkolnego wysłano 1 transport w liczbie

1800 tomów. Dla Uniwersytetu Toruńskiego wysłano 3 transporty, dla Uniwersytetu Poznańskiego 1 transport z 1800 tomami książek. Do Lublina dla Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej i Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego wysłano łącznie 4750 tomów. Na potrzeby Biblioteki Miejskiej w Olsztynie wysłano 3000 tomów jednym transportem. Do Akademii Umiejętności w Krakowie wysłano 2500 tomów. Razem w ciągu dwóch lat wysłano 69 805 tomów książek. Wszystkie te książki stały się własnością instytucji, do których je wysłano.

Artykuł stanowi opracowanie kolejnego ogniwa składającego się na działania tzw. akcji rewindykacyjnej dóbr kultury prowadzonej po II wojnie światowej przez administrację polską⁶⁰. Poza przedstawieniem faktografii we wskazanym zakresie, artykuł ma za zadanie przybliżenie postaci i wyjątkowej pracy Marii Rzeuskiej i jej współpracowników. Osoby te, mimo rozlicznych przeciwności, próbowały różnymi sposobami pozyskać wileńskie dobra kultury dla Polski. Artykuł pokazuje również opieszałość, brak decyzyjności i wsparcia ze strony władz polskich, oraz działania władz litewskich, sprzeciwiających się przekazaniu Polsce kilkunastowiecznego polskiego dorobku kulturalnego.

Streszczenie: Tematem artykułu są działania tzw. akcji rewindykacyjnej prowadzone na terenie Wilna, Wileńszczyzny i tzw. Litwy Kowieńskiej, których celem było uratowanie dla Państwa Polskiego i jego obywateli dorobku kulturalnego, mającego pozostać poza obszarem kraju na skutek zmiany granic po II wojnie światowej.

Ratowaniem zabytków, archiwów i bibliotek zajmowały się osoby związane z Wydziałem Kultury utworzonym przez Rząd PKWN w 1944 r. przy Urzędzie Głównego Pełnomocnika do Spraw Ewakuacji w Litewskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej. Wydział Kultury prowadził działalność w następstwie podpisania *Układu pomiędzy Polskim*

Komitetem Wyzwolenia Narodowego a Rządem Litewskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej dotyczącego ewakuacji obywateli polskich z terytorium Litewskiej SSR i ludności litewskiej z terytorium Polski, mówiącego o wzajemnej repatriacji ludności.

Zamiarem artykułu jest przywołanie kolekcji prywatnych i najważniejszych instytucji kulturalnych Wilna sprzed 1939 r., których mimo ogromnego wysiłku wielu osób, w większości nie udało się przewieźć z Wilna do Polski. Jednak – niezależnie od wyników – opisane działania i przeprowadzające je osoby zasługują na ich przypomnienie i utrwalenie w literaturze przedmiotu.

Słowa kluczowe: Wilno, rewindykacja, Muzeum Narodowe w Warszawie, Maria Rzeuska, muzealia, zbiory wileńskie.

Przypisy

*Termin tzw. akcja rewindykacyjna nie jest adekwatny do całego spektrum tak nazywanych działań podjętych w 1945 r. przez rząd polski. W opisywanym przypadku nie jest to powrót przedmiotów do ich dawnego miejsca przechowywania, ale przeniesienie majątku polskiego do Polski w obrębie jej nowych granic. Szerzej 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; tam literatura przedmiotu.

¹ E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, T. II, Warszawa 1927; M. Ambros, *Biblioteki wileńskie*, w: „Ateneum Wileńskie” 1932, r. VIII; E. Baranowicz, *Muzea i zbiory o charakterze muzealnym w Polsce*, w: „Nauka Polska” 1927, T. VII; prace M. Brensztejna: *Biblioteka Uniwersytecka w Wilnie od r.1832*, Wilno 1925, Tegoż, *Informator o towarzystwach naukowych na Litwie i Rusi Białej*, Wilno 1914, Tegoż, *Towarzystwo Przyjaciół Nauk*, Wilno 1936; J. Remer, *Cuda Polski – Wilno*, Poznań 1934; S. Rygiel, H. Drège, *Biblioteka im. Wróblewskich w Wilnie 1912-1931*, Wilno 1934. Z nowszych opracowań to przede wszystkim prace H. Ilgiewicz, *Societates Academicae Vilmenses: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie (1907-1939) i jego poprzednicy*, Warszawa 2005, Tejże, *Biblioteka Państwowa im. Eustachego i Emilii Wróblewskich w Wilnie (1912-1939) oraz towarzystwa ją popierające*, Toruń 2015.

² Więcej na ten temat I. Kołoszyńska, *Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*, w: *Ferdynand Ruszczyk 1870-1936. Pamiętnik wystawy*, Warszawa 1966, s. 104-118 oraz F. Ruszczyk, *Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w latach 1919-1929*, Wilno 1929.

³ M. Danilewiczowa, *Straty wojenne bibliotek polskich*, w: „Teki Historyczne” 1948, nr 1, s. 18.

⁴ Należy dodać, że w strukturach USB były 3 muzea, dwa z nich mieszczące się na ul. Zamkowej 11: Archeologii Prehistorycznej i Etnograficznej oraz Przyrodniczej na ul. Zakrętowej 3 – K. Lewkowicz, *Krótki przewodnik Wilno i bliższe okolice z dodaniem planów orientacyjnych oraz licznych fotografii zabytków m. Wilna*, Wilno [1938], s. 87.

- ⁵ S. Rygiel, H. Drége, *Biblioteka im. Wróblewskich...* – opisują historię BPW do 1934 roku.
- ⁶ Więcej – H. Drége, *Śp. Tadeusz Wróblewski jako założyciel Biblioteki im. E. i E. Wróblewskich*, Wilno 1926.
- ⁷ Archiwum Polskiej Akademii Nauk (dalej APAN), Zbiór Heleny Drége, sygn. 68/10, s. 1.
- ⁸ *Ibidem*, s. 4.
- ⁹ Zasób BPW opisują – S. Rygiel, H. Drége, *Biblioteka im. Wróblewskich...*, s. 16. Zbiory BPW do 1939 r. na pewno zostały znacznie powiększone.
- ¹⁰ S. Rygiel, H. Drége, *Biblioteka im. Wróblewskich...*, s. 7. Masonika prezentowane były w prowadzonym przez BPW Muzeum Ikonograficznym Wileńskim, *ibidem*, s. 18.
- ¹¹ Ustawa Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, Wilno 1907, s. 1.
- ¹² Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Kultury i Sztuki (dalej cyt. AAN, MKiS), sygn. 387/191 – Katalog zbiorów prehistorycznych i inwentarz rękopisów Biblioteki TPN w Wilnie i księga darów do Muzeum Towarzystwa.
- ¹³ Konserwatorium im. Karłowicza, Archiwum Konsystorza Rzymsko-Katolickiego, Archiwum Seminarium Duchownego Rzymsko-Katolickiego, Archiwum Kapituły Rzymsko-Katolickiej, Archiwum Gminy Ewangelicko-Augsburskiej, Archiwum Okręgu Szkolnego Wileńskiego, Archiwum Księgarni Zawadzkiego, Archiwum Nieświeskie Radziwiłłów, Biblioteki im. Tomasza Zana, Biblioteki Towarzystwa Lekarskiego, Biblioteki Synodu Ewangelicko-Augsburskiego, Biblioteki III Gimnazjum, Centralnej Biblioteki Pedagogicznej i innych instytucji kulturalno-oświatowych.
- ¹⁴ AAN, MKiS, sygn. 387/106 – Referat *Materiały informacyjne dotyczące zbiorów Woj. Wileńskiego*, sporządzony przez Józefa Kojdeckiego.
- ¹⁵ AAN, MKiS, sygn. 387/117. Referat *Stan dzieł sztuki w Wilnie*, sporządzony przez Irenę Kotoszyńską.
- ¹⁶ AAN, MKiS, sygn. 387/109. Materiały do kartoteki wileńskiej (ankieta) – wyjaśnienia Jadwigi Kapuścińskiej.
- ¹⁷ Obecnie znajdują się w zbiorach MNW.
- ¹⁸ W artykule pominąłem sprawę strat wojennych i kradzieży dokonanych przez okupantów sowieckich i niemieckich w czasie II wojny światowej.
- ¹⁹ Cyt. za: *Przesiedlenie ludności polskiej z Kresów Wschodnich do Polski 1944-1947 / wybór, oprac. i red. dokumentów S. Ciesielski Warszawa 1999, s. 55-62.*
- ²⁰ *Ibidem*, s. 58. Artykuł 7 Układu. Więcej na temat repatriacji np.: A. Paczoska, *Dzieci Jalty. Exodus ludności polskiej z Wileńszczyzny w latach 1944-1947*, Toruń 2003.
- ²¹ AAN, MKiS 387/16 – *Sprawozdanie z rocznej pracy Wydziału oraz przedstawienie jego potrzeb finansowych z dnia 10.12.1945 r.*, przygotowane przez M. Rzeuską, s. 176-181 (dalej cyt. AAN, MKiS, *Sprawozdanie 1944-1945*).
- ²² Maria Aleksandra Rzeuska (1908-1982), dr filologii polskiej, historyk literatury, uczennica prof. Manfreda Kridla. W czasie II wojny światowej mieszkała w Wilnie. Za okupacji sowieckiej pracowała jako korektorka w „Gazecie Ludowej” przekształconej później na „Prawdę Wileńską”. W czasie okupacji niemieckiej zajmowała się tajnym nauczaniem, a za pomoc udzielaną Żydom i więźniom została aresztowana przez Gestapo we wrześniu 1941 roku. Po powrocie do Warszawy pracowała w Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków MKiS, gdzie prowadziła Referat Rewindykacji Wschodniej, następnie na Uniwersytecie Warszawskim, w Instytucie Badań Literackich PAN i Archiwum PAN – za: M. Głowiński, w: *Polski Słownik Biograficzny*, T. XXXIV/1, Wrocław etc. 1992, s. 87-89; M. Rzeuską wspomina także S. Lorentz, *Album Wileńskie*, Warszawa 1986, s. 2. W niektórych publikacjach M. Rzeuska błędnie nazywana jest Rzewuską.
- ²³ Muzeum Narodowe w Warszawie, Dział Inwentarzy. Materiały Rewindykacyjne. Wilno. (dalej cyt. MNW, Wilno). Wydział Kultury [...] *Sprawozdanie z pracy za okres od dnia 1 XII 1944 r. do dnia 1 I 1947 r.* (dalej cyt. MNW, Wilno, *Sprawozdanie 1944-1947*) sporządzone przez M. Rzeuską.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ AAN, Główny Pełnomocnik Rządu RP do Spraw Ewakuacji Ludności Polskiej z Litewskiej SRR w Wilnie, (dalej cyt. AAN, GPR) sygn. 523/175, s. 24.
- ²⁶ Porównaj – L.M. Kamińska, *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania*, w: „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 76-77.
- ²⁷ AAN, GPR, sygn. 523/175, s. 31-32.
- ²⁸ Nie sposób, z braku miejsca, w niniejszym artykule szczegółowo przedstawić wszystkie osoby pracujące w Wydziale Kultury, dlatego ograniczę się tylko do ich wymienienia. Oprócz M. Rzeuskiej, H. Zalewskiej i B. Halickiego, byli to: Zygmunt Wrześniowski, Stefan Rosiak, Wacława Prządowa, Irena Syrewiczowa, Wanda Popielowa, Euzebiusz Łopaciński, Walenty Paszkowski, Dorota Duszyńska-Meyer, Olgierd Bielski, Franciszek Palewicz, Ada Świąćicka, Marta Burba, Marian Niemczynowicz, Kazimierz Kadenacy, Wilhelm Kuklis, Edward Kłysewicz, Janusz Paradista, Jan Tracewski, prof. Jerzy Hoppen, Weronika Romanowska-Tarasewicz, Filomena Bortkiewiczowa, Karol Lipiński. Wymienione osoby zatrudnione były na etacie w Wydziale Kultury. Rotacja etatów w Wydziale spowodowana była przede wszystkim repatriacją w/w osób do Polski.
- ²⁹ AAN, MKiS, *Sprawozdanie 1944-1945*, s. 176.
- ³⁰ MNW, Wilno, *Sprawozdanie 1944-1947*.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² MNW, Wilno – Opracowano 3 ankiety dla: bibliotek, archiwów i muzeów. Oprócz podstawowych informacji dotyczących instytucji, istotne były pytania o szkody poczynione zarówno przez okupantów niemieckich jak i sowieckich, o ich ewentualne rozproszenie, jak i stan zbiorów.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ AAN, MKiS, sygn. 387/16, s. 143-145.
- ³⁵ AAN, MKiS, sygn. 387/16, s. 169.
- ³⁶ Patrz teczka – AAN, MKiS, sygn. 387/16.
- ³⁷ MNW, Wilno, *Sprawozdanie 1944-1947*.
- ³⁸ MNW, Wilno, Pokwitowanie 10.10.1946 r.; W. Buyko był krewnym Z. Wrześniowskiego.
- ³⁹ MNW, Wilno, Pokwitowanie z 13.06.1946.
- ⁴⁰ MNW, Wilno, Pokwitowanie z 15.12.1945.
- ⁴¹ MNW, Wilno, Pokwitowanie z 23.05.1946.
- ⁴² MNW, Wilno, Pokwitowanie z 22.05.1946.
- ⁴³ Według załącznika do Oświadczenia z 9.08.1945 r. dary miały być przekazane do MNW i do Uniwersytetu w Toruniu z zastrzeżeniem, że jeśli Wilno po wojnie zostanie w granicach Polski, obrazy zostaną zwrócone do Wilna i będą własnością Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

⁴⁴ MNW, Wilno.

⁴⁵ MNW, Wilno, Sprawozdanie 1944-1947.

⁴⁶ AAN, MKiS, sygn. 387/16, s. 133.

⁴⁷ AAN, MKiS, sygn. 387/16, s. 118, 130-135.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 175.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 182-187.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 185.

⁵¹ MNW, Wilno, Sprawozdanie 1944-1947.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ art. 3., p. 2. Układu, cyt. za: *Przesiedlenie ludności polskiej z Kresów Wschodnich do Polski 1944-1947*, S. Ciesielski (wybór, oprac. i red. dokumentów), Warszawa 1999, s. 56.

⁵⁴ art. 3., p. 3. Układu, *ibidem*, s. 56-57.

⁵⁵ AAN, MKiS, sygn. 387/16, s. 184.

⁵⁶ A. Miłosz, „*Liétuvīs*” w dowodzie, w: „Karta” 1992, nr 7, s. 41.

⁵⁷ Szerzej artykuł L.M. Kamińskiej, *Wawelska i Warszawska – największe powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce* publikowany w niniejszym numerze „Muzealnictwa”. Zbiory te w MNW były opracowywane przez pochodzącą z Wilna Irenę Kołoszyńską.

⁵⁸ Pełna dokumentacja znajduje się w Dziale Inwentary MNW, zaś drugie egzemplarze w Archiwum Akt Nowych.

⁵⁹ Rzeczywista liczba obiektów jest większa, ponieważ zbiorczo zostały potraktowane np. teki graficzne.

Roman Olkowski

Historyk, absolwent UG i Podyplomowego Studium Muzealnictwa na UW; (1995–2013) pracownik MNW – (do 2012) zastępca głównego inwentaryzatora, (od 2010) także specjalista ds. badania proveniencji muzealiów, (od 2013) st. kustosz – kierownik Działu Zbiorów Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku; autor wielu artykułów na temat badania proveniencji muzealiów, losów polskich zbiorów muzealnych, oraz o historii Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1940 i 1948.

Word count: 5 583; **Tables:** -; **Figures:** 9; **References:** 59

Received: 05.2017; **Reviewed:** 05.2017; **Accepted:** 06.2017; **Published:** 07.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.2238

Copyright ©: 2017 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: Olkowski r.; WALKA O TZW. REWINDYKACJĘ WILEŃSKICH DÓBR KULTURY PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ. *Muz.*, 2017(58): 195-207

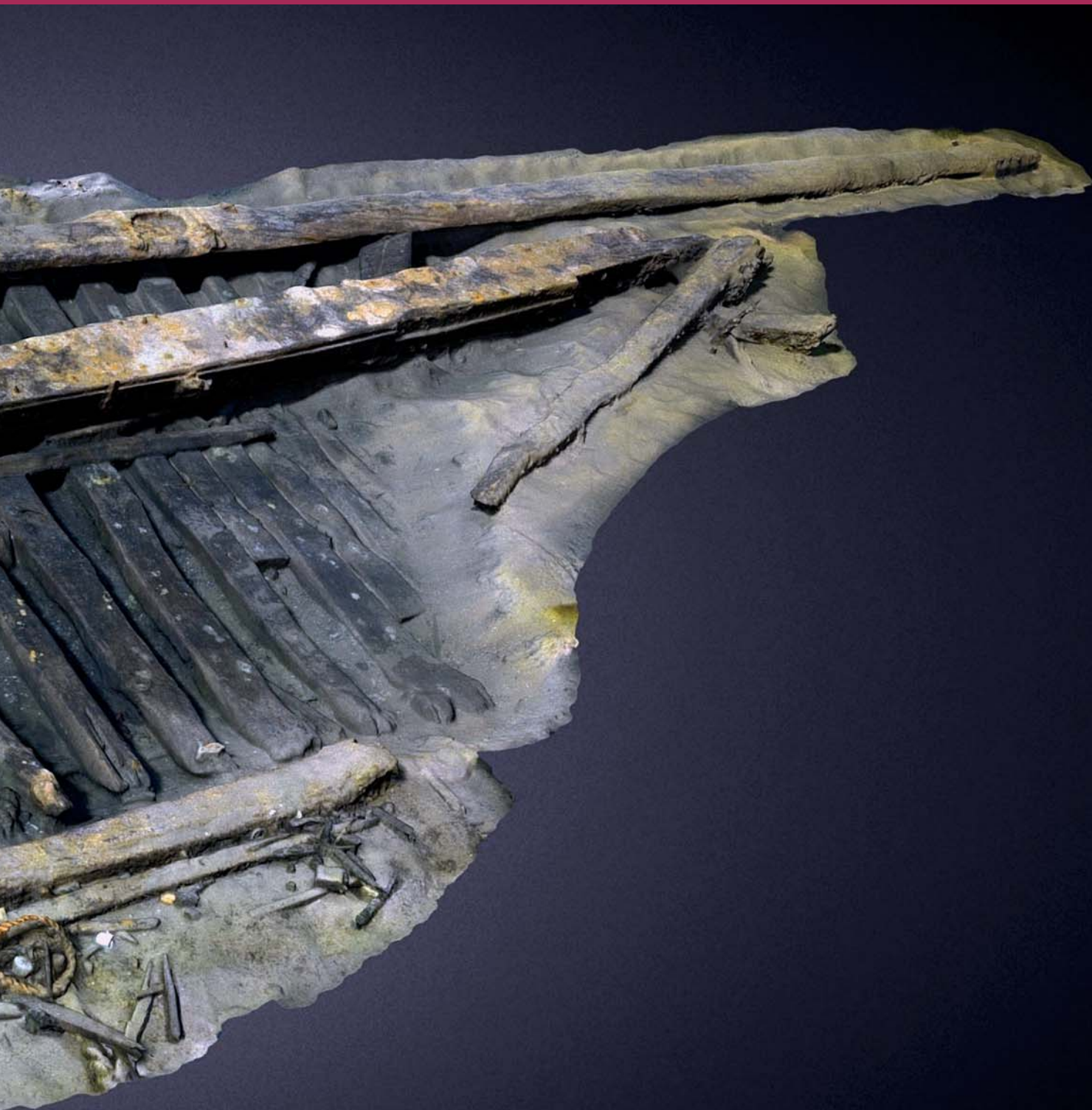
Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>



Model z Wirtualnego Skansenu Wraków Zatoki Gdańskiej,
fot. Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku

DIGITALIZACJA W MUZEACH

digitisation in museums



PROJEKTY Z OBSZARU DIGITALIZACJI I NOWYCH TECHNOLOGII W KONKURSIE *SYBILLA*

PROJECTS FROM THE AREA OF DIGITISATION AND NEW MEDIA IN THE *SYBILLA* CONTEST

Jacek Górka

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Abstract: The dynamics of the social, economic and legal changes which took place from 2004 to 2014 related to Poland's accession to the European Union has changed our reality and the functioning of the state and its institutions, including museums. New possibilities have arisen, together with serious challenges which museum managers and museum professionals have had to face.

The National Institute for Museums and Public Collections, established in 2011, has become the organiser of the prestigious *Sybilla* Museum of the Year Contest, in line with its founding principles. Its organisers decided to carry out open consultations with museum professionals, which has resulted in changes to the regulations for new contest categories, pertaining for example to sources of financing an institution with European funds, and implementing new technological solutions by museums. The growing availability of new technologies has contributed to a new category in the contest "Digitisation and new media", which appeared for the first time in the regulations for the 34th edition of the *Sybilla* contest in 2013.

The process of technological revolution also applies to museums, as new technologies are present at museum

conservation workshops, research papers, exhibition premises and educational activities. Museums use diverse electronic communication solutions, such as websites, applications and social media. Digital technologies are being used on an unprecedented hitherto scale to document and share collections, and to disseminate knowledge about them.

During the latest, 37th edition of the *Sybilla* contest in 2016, a unique project was awarded: the *Gulf of Gdańsk Shipwreck Virtual Open-Air Museum. Recording and Inventory of Underwater Archaeological Heritage*, carried out by the National Maritime Museum in Gdańsk. An innovative method for submarine documentation, in the form of the photogrammetry of 3D models of shipwrecks from the Gulf of Gdańsk, is being developed as part of the project. *Faras in Wikipedia* is a featured project by the National Museum in Warsaw. It consists of creating a knowledge database about the Faras Gallery, about the relics of Nubian art which form part of the museum's collections, and the archaeological expedition and researchers involved, as well as making it available to the readers of Wikipedia and Internet users in Poland and abroad.

Keywords: *Sybilla* contest, contest regulations, contest categories, new technologies, digitisation.

Dynamika zachodzących zmian społecznych, gospodarczych czy prawnych w latach 2004–2014 związana z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej zmieniła naszą rzeczywistość, sposób funkcjonowania państwa i jego instytucji, w tym muzeów. Pojawiły się nowe możliwości ale też ogromne wyzwania, którym organizatorzy muzeów i muzealnicy musieli stawić czoła.

Powołany do życia w 2011 r. Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ), zgodnie z założeniami stał się organizatorem prestiżowego Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku *Sybilla* (dalej Konkurs *Sybilla* lub *Sybilla*). Jego realizatorzy, mając świadomość zmian jakie zachodzą w muzeach i muzealnym otoczeniu, zdecydowali o przeprowadzeniu otwartych konsultacji ze środowiskiem muzealników, które zaowocować miały nowym regulaminem konkursowym, uwzględniającym współczesne uwarunkowania i rysujące się perspektywy rozwoju muzealnictwa. Prace rozpoczęte w 2013 r. odbywały się pod patronatem Rady Programowej NIMOZ. Główna refleksja dotyczyła kategorii konkursowych, które miały objąć najistotniejsze współcześnie działania muzeów, wskazując na ich złożoność i wielopłaszczyznowość. Należało przy tym zwrócić szczególną uwagę na dwa zjawiska, takie jak dostępność w ostatniej dekadzie do nowych i zasobnych źródeł finansowania instytucji kultury (środki europejskie) oraz do związanych z różnymi obszarami muzealnej aktywności nowoczesnych rozwiązań technologicznych. Pierwsze spowodowało pojawienie się niespotykanych dotąd inwestycji, zmian infrastrukturalnych w polskich muzeach, przełożyło się na ewolucję jakościową w realizacji większości działań muzealnych, organizacji wystaw, wyposażenia pracowni czy ekspozycji. To jednak galopujące globalne przemiany i coraz większa dostępność rozwiązań w obszarze nowych technologii zwróciła szczególną uwagę podczas prowadzonych konsultacji, co w efekcie zaowocowało powstaniem nowej kategorii konkursowej „Digitalizacja i nowe technologie”, która po raz pierwszy pojawiła się w regulaminie XXXIV edycji Konkursu *Sybilla*.

Nasze indywidualne wybory oraz stopień wykorzystywania urządzeń i oferowanych przez rynek rozwiązań i usług związanych z nowoczesną technologią nie mają znaczenia. Mówiąc wprost – jesteśmy na nie skazani. W świecie dokonuje się rewolucja technologiczna, która – chcemy czy nie – jest naszym udziałem. Obejmuje w zasadzie wszystkie obszary ludzkiej egzystencji od sektora bankowego, medycznego, handlu, ubezpieczeń po sposoby komunikacji i społecznego oddziaływania. Ryzykowne jest dzisiaj określenie siebie jako osoby technologicznie wykluczonej, co najwyżej nie korzystającej z pewnej grupy narzędzi bądź usług. Proces technologicznej rewolucji nie omija oczywiście muzeów, które oferowane przez nią rozwiązania wykorzystują na różne sposoby w niemal wszystkich sferach swojej działalności. Nowe technologie obecne są w muzealnych pracowniach konserwatorskich, pracach badawczych, przestrzeniach wystawienniczych czy działaniach edukacyjnych. Nie sposób wyobrazić sobie dzisiaj muzeum, które buduje swój wizerunek i publiczność muzealną z pominięciem różnorodnych rozwiązań komunikacji elektronicznej, jak strony internetowe, aplikacje czy profile społecznościowe. Technologie cyfrowe wykorzystywane są do dokumentowania zbiorów, ich udostępniania i upowszechniania wiedzy o nich na niespotykaną dotąd skalę.

Pojawienie się nowej kategorii – obejmującej tak dynamicznie i nowy dla nas wszystkich obszar – postawił spore wyzwania przed członkami konkursowego jury, którzy z jednej strony musieli dobrze rozpoznawać zalety i wady danych technologii, z drugiej ich celowość wykorzystania przez muzeum i to w różnym ujęciu. *Sybilla* od zawsze stawiała sobie ambitny cel wskazywania – poprzez nagrody – nowatorskich sposobów myślenia i działań w polskim muzealnictwie, a przez to szkieletowania pożądanych kierunków jego rozwoju. Stąd też wspomniane na początku, zainicjowane przez NIMOZ konsultacje regulaminowe. W omawianym przypadku, a dodatkowo w kontekście zmieniających się rozwiązań technologicznych i kosztów ich wdrażania, jury musiało z pewnością w sposób szczególnie rozważny dokonywać ocen, aby w pierwszej kolejności brać pod uwagę pomysł, uzasadnienie merytoryczne i ekonomiczne oraz efekt – oddziaływanie danego projektu w możliwie długiej perspektywie.

Pierwszym laureatem nowej kategorii w XXXIV edycji Konkursu *Sybilla* 2013 było Muzeum Sztuki w Łodzi i jego projekt *Podszepty*, którego celem było udostępnienie osobom niewidomym i słabowidzącym ekspozycji zabytkowych wnętrz w Pałacu Herbsta oraz wystawy malarstwa w Galerii Sztuki Dawnej. Implementacja nowoczesnych technologii posłużyła do realizacji programu zmierzającego do wyrównania szans i zapewnienia dostępu do dóbr kultury osobom z dysfunkcjami wzroku. To jedyny w Polsce zainstalowany na stałe kompleksowy system, który osobom z dysfunkcjami wzroku pozwala uczestniczyć w odbiorze sztuki. Poszczególne etapy realizacji projektu, opisy dzieł i pomieszczeń, orientacja przestrzenna w budynkach i w terenie były szeroko konsultowane ze środowiskiem osób niewidomych.

Podczas ostatniej XXXVII edycji *Sybilla* 2016 jury zdecydowało się nagrodzić wyjątkowy projekt *Wirtualny Skansen Wraków Zatoki Gdańskiej. Ewidencja i inwentaryzacja podwodnego dziedzictwa archeologicznego*, realizowany przez gdańskie Narodowe Muzeum Morskie (NMM). W ramach projektu rozwijana jest nowatorska metoda dokumentacji podwodnej w postaci fotogrametrycznych modeli 3D wraków z Zatoki Gdańskiej. Jej wyjątkowość wynika z opracowanej i wdrożonej przez zespół NMM metody fotogrametrycznej dokumentacji 3D wraków znajdujących się na dnie Morza Bałtyckiego, która umożliwia dokumentację wraków w niesprzyjających, podwodnych warunkach.

W wymaganym przez organizatorów Konkursu *Sybilla* opisie i uzasadnieniu projektu czytamy – *Korzystając z odpowiednich programów komputerowych z kategorii SfM (Structure from Motion – Struktura z Ruchu), opracowany został odpowiedni system tworzenia dokumentacji obiektów pod wodą, dzięki któremu powstają modele 3D. Modele wraków to nie tylko atrakcyjne wizualnie prezentacje, ale także uniwersalne i precyzyjne narzędzie pomiarowe dla archeologii podwodnej. Poza walorami estetycznymi prezentowane modele 3D wraków są wiernym odwzorowaniem obiektów i pozwalają na tworzenie dowolnych przekrojów, rzutów oraz animacji. Są one także skutecznym narzędziem do monitorowania oraz ochrony podwodnego dziedzictwa kulturowego. Metoda ta jest równolegle stosowana i rozwijana przez dwa ośrodki badawcze: Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku (wraki z Zatoki Gdańskiej) oraz Texas A&M University (Projekt GNALIC). Obie instytucje są liderami w dziedzinie budowy podwodnych fotogrametrycznych modeli 3D.*



1. Nagrodzony projekt Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku pt. *Wirtualny Skansen Wraków Zatoki Gdańskiej. Ewidencja i inwentaryzacja podwodnego dziedzictwa archeologicznego*

1. *The Gulf of Gdańsk Shipwreck Virtual Open-Air Museum. Recording and Inventory of Underwater Archaeological Heritage, an awarded project by the National Maritime Museum in Gdańsk*

W roku 2015 Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku rozpoczęło realizację dwuletniego projektu *Wirtualny Skansen Wraków Zatoki Gdańskiej. Ewidencja i inwentaryzacja podwodnego dziedzictwa archeologicznego, finansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku*. Jednym z jego efektów jest specjalnie zaprojektowana strona internetowa *Wirtualny Skansen Wraków Zatoki Gdańskiej*, dostępna pod adresem www.wsw.nmm.pl, gdzie zamieszczone są fotogrametryczne modele 3D wraków z Zatoki Gdańskiej wraz z ich opisami oraz dodatkową dokumentacją powstałą w ramach projektu. Strona dostępna jest w wersji polskiej oraz angielskojęzycznej.

W Wirtualnym Skansenie Wraków, uruchomionym w grudniu 2015 roku, zamieszczono początkowo 7 modeli wraków. Były to: W-6 „Solen”, F53.31 „Głazik”, F53.27 „Porcelanowiec”, F53.14 „Portowiec”, W-21, W-23 „Lorelay” oraz F53.30 „Szklany”. Z końcem roku 2016 zamieszczono 6 kolejnych wraków: W-25, W-27 „De Jonge Seerp”, F53.9 „Łyżwa”, F53.13, F53.25 oraz F53.22. W następnych latach planowane jest systematyczne wzbogacanie Wirtualnego Skansenu Wraków o kolejne modele 3D obiektów podwodnych z Zatoki Gdańskiej.

Strona zawiera fotogrametryczne modele 3D, które można oglądać z dowolnej perspektywy i odległości, również w trybie pełnoekranowym. Modele obiektów podwodnych można oglądać także w smartfonach, przy użyciu urządzeń do wirtualnej rzeczywistości typu Google Cardboard lub Oculus DK1 i DK2. Wzmacnia to dodatkowo uczucie trójwymiarowości i przestrzenności prezentowanych stanowisk podwodnych.

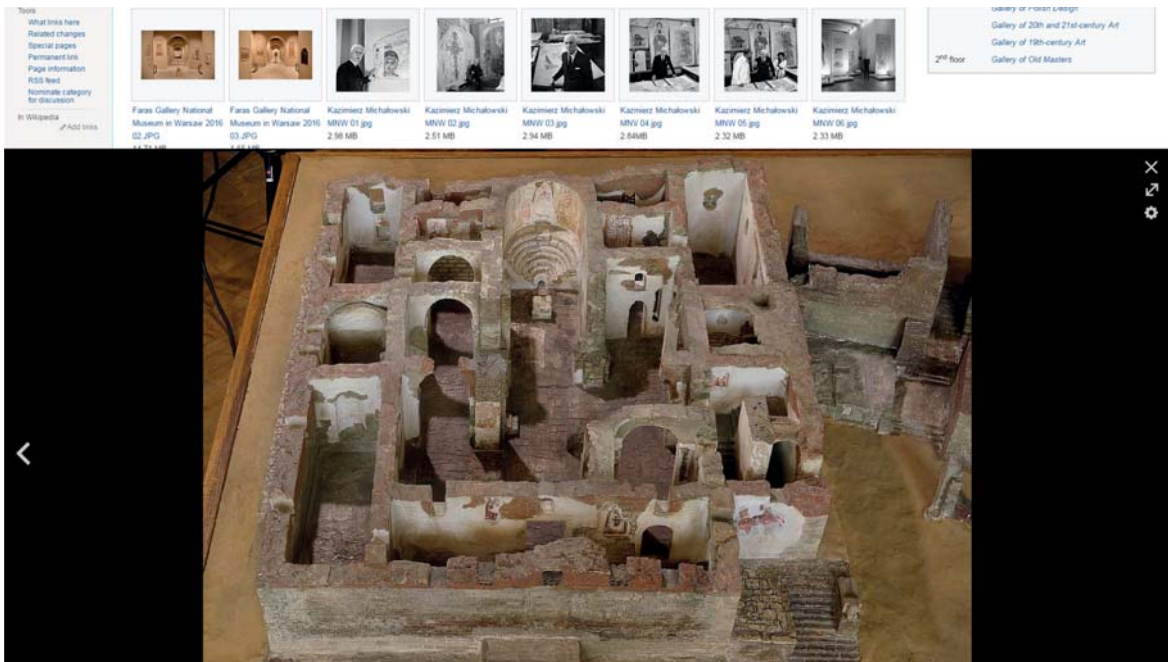
Przeprowadzone w ramach projektu badania inwentaryzacyjne stanowisk podwodnych pozwoliły na dokładne

rozpoznanie konstrukcji obiektów (wymiary elementów konstrukcji, sposoby ich łączenia). Pozyskane informacje o jednostkach i ich stanie zachowania przyczyniły się do rozszerzenia wiedzy na temat żeglugi i jednostek pływających z rejonu Zatoki Gdańskiej w okresie nowożytnym. Fotogrametryczne modele 3D stanowisk i metody ich opracowania stanowią istotny wkład w rozwój nowoczesnych, bezinwazyjnych metod dokumentacji podwodnych stanowisk archeologicznych.

Ekipa badawcza Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku została nominowana do prestiżowej nagrody TRAVELERY 2015 National Geographic w kategorii „Naukowe Odkrycie Roku” za opracowanie i wdrożenie nowatorskiej metody podwodnego dokumentowania wraków w 3D.

W omawianej XXXVII edycji Konkursu *Sybilla* 2016 na wyróżnienie, w opinii jurorów, zasłużył projekt Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW) *Faras w Wikipedii*, którego efektem było: utworzenie bazy wiedzy o Galerii Faras im. Profesora Kazimierza Michałowskiego, o zabytkach sztuki nubijskiej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz o samej ekspedycji archeologicznej i zaangażowanych w nią naukowcach, a także udostępnienie jej czytelnikom Wikipedii oraz internautom w Polsce i na całym świecie.

MNW tak opisywało i uzasadniało zgłoszenie do *Sybilli* swego projektu – *Projekt był realizowany dzięki współpracy z wikipedystą rezydentem. To pierwsza taka forma współpracy między wikipedystą a instytucją kultury w Polsce (pierwszą instytucją, która rozpoczęła taką formę współpracy było British Museum)*. W ramach realizacji projektu powstał zespół roboczy, składający się z wolontariuszy. Zadaniem zespołu było opracowanie w porozumieniu z koordynatorem merytorycznym Muzeum artykułów do Wikipedii. Powstało



2. Wyróżniony projekt Muzeum Narodowego w Warszawie pt. *Faras* w Wikipedii

2. *Faras in Wikipedia*, a featured project by the National Museum in Warsaw

lub zostało znacznie rozbudowanych 20 artykułów w języku polskim, 12 haseł przetłumaczono na rosyjski i białoruski, 10 na angielski, po jednym na hiszpański i ukraiński. Serwis Wikimedia Commons został wzbogacony o ponad 100 zdjęć obiektów, 90 zdjęć archiwalnych, 40 zdjęć z Galerii Faras.

Grupa wolontariuszy – studentów, doktorantów i osób już zawodowo związanych z archeologią, historią sztuki i filologią klasyczną – po zapoznaniu się z podstawowymi zasadami edytowania Wikipedii wybrała ze wspólnie przygotowanej listy tematy artykułów do napisania lub poszerzenia. Zestaw haseł jest wciąż uzupełniany, a artykuły tłumaczone na inne języki przez polskich i zagranicznych wikipedystów. Są wśród nich teksty o pracach polskiej misji archeologicznej w Faras, o samej Galerii Faras, o konserwacji malowideł, artykuły opisujące poszczególne dzieła: wizerunek św. Anny, apostołów Piotra i Pawła czy biskupów Petrosa i Marianosa ze świętymi opiekunami. Powstały też lub zostały znacznie poszerzone biografie: prof. Kazimierza Michałowskiego oraz uczestników wykopaliisk w Faras: archeologa Stefana Jakobielskiego i konserwatora Józefa Gazy. Wolontariusze napisali również hasła o historii terenów Nubii i opisali listę biskupów Faras.

19 października 2016 roku z okazji zakończenia projektu w Muzeum Narodowym w Warszawie została zorganizowana międzynarodowa konferencja „Muzeum Cyfrowe. Zbiory online, strategie cyfrowe, otwarte projekty”. W jej ramach odbyło się szereg prezentacji dotyczących różnych form udostępniania zbiorów muzealnych online oraz modeli współpracy z odwiedzającymi muzeum użytkownikami Internetu. Prelegenci z Polski i zagranicy przedstawili przykłady realizowanych w Polsce i na świecie projektów, które prowadzone są w sferze cyfrowej i spełniają standardy otwartości. Z tej okazji Muzeum wraz ze Stowarzyszeniem Wikimedia Polska

wydało krótką publikację *Otwarte Projekty Cyfrowe. Zbiory MNW w Wikipedii*, która jest dostępna również on-line: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Otwarte_projekty_cyfrowe._Zbiory_MNW_w_Wikipedii.pdf

Projekt Faras w Wikipedii stanowił kontynuację współpracy Muzeum Narodowego w Warszawie ze Stowarzyszeniem Wikimedia Commons, która rozpoczęła się w 2015 roku. Celem tej współpracy było wzbogacenie otwartych zasobów o zdjęcia cyfrowe kolekcji MNW. W dobie masowej digitalizacji ponowne wykorzystanie staje się nowym priorytetem, a zadaniem Muzeum jest opracowanie nowego języka, który pozwoli skutecznie dotrzeć do widza. Udostępnienie kolekcji w takich serwisach jak Wikipedia jest promocją MNW, daje też wyjątkową okazję do wydobycia z „cyfrowego magazynu” zbiorów unikatowych, nieznanymi szerokiej publiczności i wprowadzenia ich do obiegu kulturowego. Projekt związany ze współpracą z wikipedystą rezydentem pozwolił nawiązać kontakt z amatorami, studentami i pasjonatami sztuki, którzy chcą poświęcić swój czas i wiedzę na popularyzację zbiorów Muzeum. Społeczny – a nie czysto statystyczny – wymiar projektu zdaje się być długofalową korzyścią dla instytucji. Stanowi też bardzo ważny przykład dla instytucji kultury – bezpłatne udostępnianie zasobu w szerszej perspektywie stanowi większą korzyść dla instytucji i promocji jej zbiorów niż jednorazowa opłata za zdjęcie cyfrowe.

Jakie projekty z obszaru digitalizacji i nowych technologii znajdą uznanie jurorów kolejnej edycji Konkursu *Sybilla*? Nie wiadomo. Jedno jest pewne, współczesny świat dostarcza nam niespotykanych dotąd możliwości technologicznych, które z czasem będą coraz bardziej zaawansowane i nadal, być może w jeszcze większym stopniu, będą wpływały na społeczne zachowania, sposób organizacji instytucji

i zarządzania ich zasobami. To, jak w tym technologicznie i społecznie zmieniającym się świecie odnajdą się muzea, których przecież podstawowe zadania pozostaną niezmiennie, pozostaje pytaniem otwartym. Podobnie jak odpowiedź na pytanie, która z pojawiających się technologii znajdzie w muzeach największe zastosowanie? Czy będzie nią, jak przewidują specjaliści od technologii, wirtualna i rozszerzona

rzeczywistość oraz coraz to nowsze możliwości jej wykorzystania? Na odpowiedź na te pytania przyjdzie nam zaczekać nieco dłużej niż na wyniki kolejnej XXXVIII edycji Konkursu *Sybilli*, które poznamy już w maju 2018 roku.

Tekst wykorzystuje obszernie opisy projektów zgłoszonych do Konkursu *Sybilli* 2016 przez Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku oraz Muzeum Narodowe w Warszawie.

Streszczenie: Dynamika zachodzących zmian społecznych, gospodarczych czy prawnych w latach 2004–2014 związana z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej zmieniła naszą rzeczywistość, sposób funkcjonowania państwa i jego instytucji, w tym muzeów. Pojawiły się nowe możliwości ale też ogromne wyzwania, którym organizatorzy muzeów i muzealnicy musieli stawić czoła.

Powołany do życia w 2011 r. Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, zgodnie z założeniami stał się organizatorem prestiżowego Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku *Sybilli*. Jego realizatorzy zdecydowali o przeprowadzeniu otwartych konsultacji ze środowiskiem muzealników, które zaowocowały zmienionym regulaminem, uwzględniającym nowe kategorie konkursowe dotyczące np. źródeł finansowania instytucji kultury ze środków europejskich oraz stosowania przez muzea nowoczesnych rozwiązań technologicznych. Coraz większa dostępność nowych technologii wpłynęła na powstanie nowej kategorii konkursowej „Digitalizacja i nowe technologie”, która po raz pierwszy pojawiła się w regulaminie XXXIV edycji Konkursu *Sybilli* 2013.

Proces technologicznej rewolucji nie omija oczywiście

muzeów – nowe technologie obecne są w muzealnych pracowniach konserwatorskich, pracach badawczych, przestrzeniach wystawienniczych czy działaniach edukacyjnych. Muzea stosują różnorodne rozwiązania komunikacji elektronicznej: strony internetowe, aplikacje czy profile społecznościowe. Technologie cyfrowe na niespotykaną dotąd skalę wykorzystywane są do dokumentowania zbiorów, ich udostępniania i upowszechniania wiedzy o nich.

Podczas ostatniej XXXVII edycji *Sybilli* 2016 nagrodzony został wyjątkowy projekt *Wirtualny Skansen Wraków Zatoki Gdańskiej. Ewidencja i inwentaryzacja podwodnego dziedzictwa archeologicznego* realizowany przez gdańskie Narodowe Muzeum Morskie. W ramach projektu rozwijana jest nowatorska metoda dokumentacji podwodnej w postaci fotogrametrycznych modeli 3D wraków z Zatoki Gdańskiej. Wyróżnienie otrzymał projekt Muzeum Narodowego w Warszawie *Faras w Wikipedii*, którego efektem było: utworzenie bazy wiedzy o Galerii Faras, o zabytkach sztuki nubijskiej ze zbiorów muzeum oraz o samej ekspedycji archeologicznej i zaangażowanych w nią naukowcach, a także udostępnienie jej czytelnikom Wikipedii oraz internautom w Polsce i na całym świecie.

Słowa kluczowe: Konkurs *Sybilli*, regulamin konkursu, kategorie konkursowe, nowe technologie, digitalizacja.

Jacek Górka

Animator kultury, absolwent Podyplomowych Studiów Muzealnych UW i Studium Menadżerów Kultury SGH; wieloletni pracownik Muzeum Narodowego w Warszawie i MKiDN; (od 2011) pracuje w NIMOZ i jest odpowiedzialny za promocję i informację; e-mail: jgorka@nimoz.pl

Word count: 2 661; **Tables:** –; **Figures:** 2; **References:** –

Received: 08.2017; **Reviewed:** –; **Accepted:** 08.2017; **Published:** 09.2017

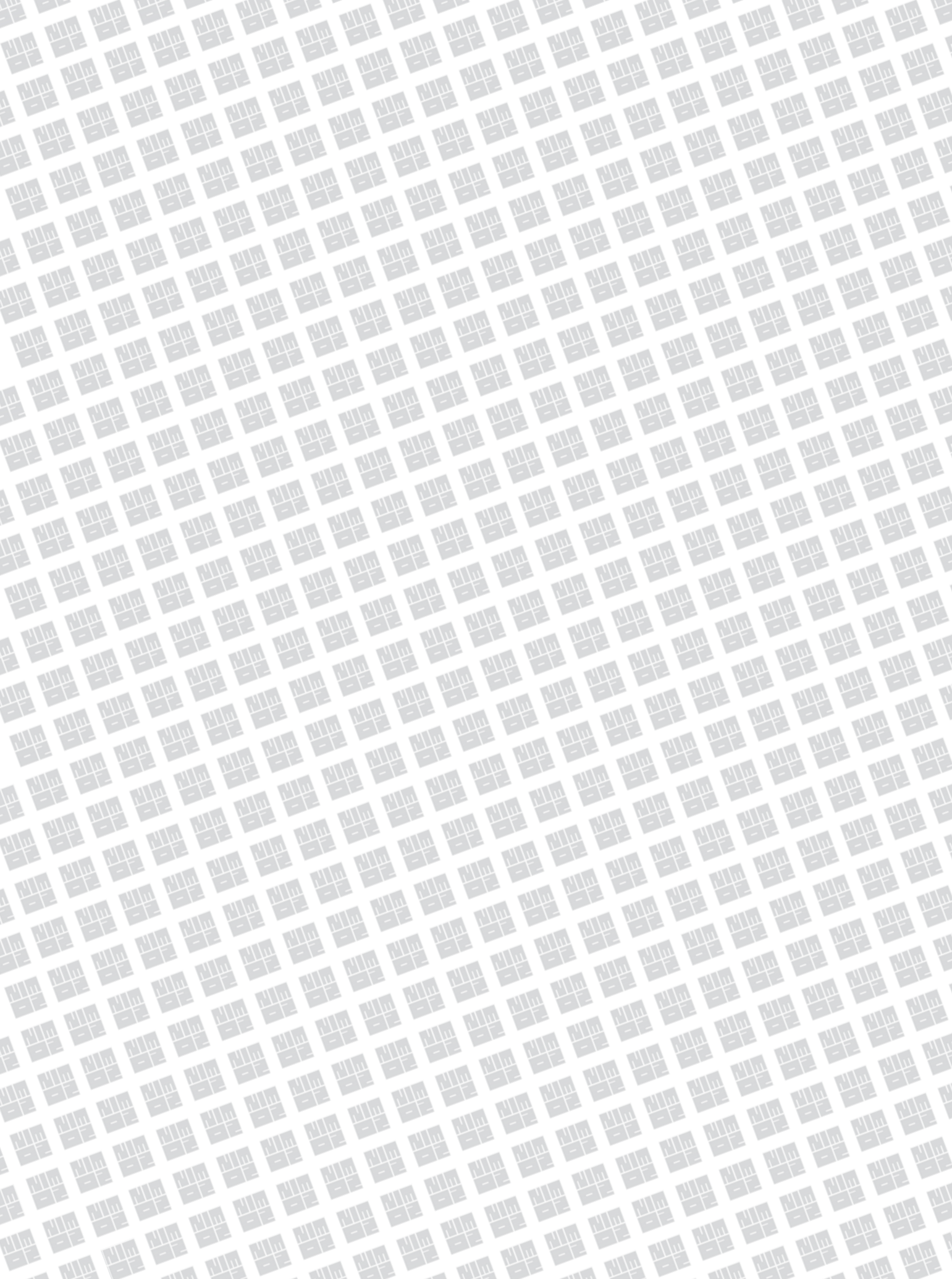
DOI: 10.5604/01.3001.0010.3943

Copyright ©: 2017 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: Górka J.; PROJEKTY Z OBSZARU DIGITALIZACJI I NOWYCH TECHNOLOGII W KONKURSIE SYBILLA. *Muz.*, 2017(58): 263-267

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>





Wystawa „W Muzeum wszystko wolno” - gra w bohatera;
Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. B. Bajerski

EDUKACJA W MUZEACH

education in museums



SZTUKA PRZEKRACZANIA GRANIC. EDUKACJA MUZEALNA A KRYZYS MIGRACYJNY

THE ART OF CROSSING BORDERS. MUSEUM EDUCATION AND MIGRATION CRISIS

Leszek Karczewski

Muzeum Sztuki w Łodzi, Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego

Tamara Skalska

Edukatorka

Abstract: The authors consider the social duties of a museum institution. They describe the process of the Museum of Art in Łódź implementing a social and artistic project entitled *The art of crossing borders*, which was

targeted at Chechen refugees living in the centre for refugees in Grotniki near Łódź. Joseph Beuys's philosophy of art serves as the framework for the project's interpretation.

Keywords: museum education, museum, participation, refugees, migration, Joseph Beuys, social sculpture, gift.

Dwoje ludzi. Jedno z nich, choć żyje w Polsce, nie wie, jak Polska wygląda. Żyje tutaj, a jednocześnie wciąż jest za granicą. Marzy o czajniku elektrycznym, o plecaku, czy dresie na wf. Drugie z nich odwiedza po raz pierwszy Amerykę i na cały pobyt zamyka się na z dzikim kojotem w jednym pokoju. Boksuje w obronie demokracji. Przewozi przez Żelazną Kurtynę kilkaset dzieł sztuki w drewnianej skrzyni na dachu furgonetki.

Te dwie osoby łączy fakt przekraczania granic. Pierwsza z nich to imigrant z Ośrodka dla cudzoziemców w Grotnikach pod Łodzią (dalej Ośrodek), który musiał uciekać z ojczyzny, niejednokrotnie z całą rodziną. Druga to artysta i aktywista,

teoretyk sztuki, reformator społeczny i polityczny – Joseph Beuys.

Gdzie przebiega granica? Mapa

W sierpniu 1981 r., w środku „karnawału Solidarności”, w łódzkim Muzeum Sztuki (MŚ) zjawił się furgonetką Joseph Beuys. Przekazał przywiezioną na jej dachu drewnianą skrzynię, zawierającą prawie 300 dzieł – około 1000 artefaktów. Wizycie, rozpakowywaniu i wielodniowemu komentowaniu prac artysta nadał rangę akcji artystycznej *Polentransport 1981*.

Wizyta Beuysa, jakkolwiek była zaskoczeniem, nie była przypadkowa. Przypadła na jubileusz półwiecza istnienia Muzeum Sztuki w Łodzi – jedyne „otwartego” muzeum za Żelazną Kurtyną. Włączała się w zakorzenione w biografii Beuysa zainteresowanie peryferyjnymi obszarami Europy i utopijne marzenie o wspólnotocie Eurazji. Wzmacniała symbolicznie ruch Solidarności, który ucieleśniał wręcz Beuysowskie marzenia o bezpośredniej demokracji. Akcja *Polentransport 1981* przekraczała granice estetyki, etyki i polityki¹.

Nie z powodu rocznic Joseph Beuys jest ważny. Po okresie krytycznych reinterpretacji jego dokonań w latach 80. i 90., po którym popadł w częściowe zapomnienie, analizowane przez Beuysa problemy powracają. W swoich działaniach proroczo uchwycił współczesne ekonomiczne, społeczne i ekologiczne kryzysy w ich wczesnej fazie, podczas gdy dziś borykamy się z ich dojrzałymi objawami: z globalnym kryzysem kapitalizmu i ekonomii opartej na długu czy z kwestiami ekologicznymi zidentyfikowanymi jako epoka Antropocenu². Jednak działania Beuysa nie tylko stanowią diagnozy, ale jednocześnie podejmują terapię.

Akcja *Polentransport 1981* to zarówno medyczne rozpoznanie istnienia granicy między Zachodem i Wschodem, jak i próba kuracji. Lekiem jest gest specyficznej ekonomii: ekonomii daru. Dar nie wyczerpuje znamion wymiany (np. towarowo-pieniężnej) – brak tu gestu-reakcji. Muzeum otrzymało dar, Beuys nie dostał nic w zamian. Można spekulować, że być może tym aktem donacji umieścił swoje dzieła w kolekcji, która pozwoliła na interpretację jego *oeuvre* w kontekście awangardy, że być może poprawił medialny wizerunek kontestatora reguły sztuki – ale były to efekty uboczne. Wszak Muzeum Sztuki w Łodzi w 1981 r., w komunistycznej Polsce, nie umożliwiała konsumpcji tego symbolicznego zysku³.

Nie są jasne szczegóły formalne wwiezienia daru *Polentransport 1981* z Republiki Federalnej Niemiec, przez dwie granice, do Polski. Niemniej w tamtym czasie przewóz towarów i osób przez Żelazną Kurtynę były restrykcyjnie ograniczone. Import przez tę szczególną geopolityczną granicę umożliwiało zapewne przyznanie obiektom, zapakowanym do drewnianej skrzyni, specjalnego prawnego statusu dzieła sztuki⁴. W ten sposób Beuys przemycił do Polski „butelkę Coca-Coli”, czyli jedno z *multipli*⁵ Bruno Corà-Tee (1975). Ale ta pusta butelka po Coca-Coli, napełniona ponownie ziołową herbatą, po wyjęciu z drewnianej skrzyni w MSŁ zyskiwała symboliczne znaczenie nie jako obiekt sztuki, ale jako towar. Butelka coli nie oddziaływała jako dzieło sztuki (w kategoriach prawnych), ale jako dobro konsumpcyjne, fetyszyzowana z powodu swojej zachodniości jako ikona kapitalizmu, zarówno w kontekście polskiej gospodarki niedoborów, jak i komunistycznej propagandy, która widziała w coli „imperializm w płynie”. Przekształcenie butelki Coca-Coli w sztukę pozwoliło Beuysowi przesznując ją przez granice Zachodu ze Wschodem. Ale po jej przekroczeniu obiekt artystyczny znów stał się istotny jako butelka Coca-Coli⁶.

Ten gest streszcza strategię Beuysa, który redefiniuje pojęcie sztuki. *Sztuka to kapitał* – głosił Beuys, widząc w sztuce każdą zdolność twórczą wyrażoną artystycznie, w codziennej pracy, w namyśle teoretycznym. Ta sztuka pozbawiona jest modernistycznej autonomii i samocelowości, nie naznacza twórcy piętnem geniuszu. *Każdy jest artystą*, uczył Beuys,

uważając każdego człowieka za rzeźbiarza, który nie tworzy pomników z marmuru czy brązu, lecz rzeźby, których koncepcja *może być rozszerzona aż po niewidzialny materiał, który używany jest przez każdego*. Bo sztuka to instrument społecznej zmiany, rzeźbienie nowego świata najróżniejszymi sposobami⁷.

W 30. rocznicę akcji *Polentransport 1981*, zamiast monograficznej okolicznościowej ekspozycji Muzeum Sztuki w Łodzi zaproponowało projekt *WIKIzeum*, rodzaj wystawy bez sztuki, która czyniła widzialną ideę rzeźby społecznej Beuysa⁸. Karol Radziszewski – artysta i kurator – zestawiał w realizacji „Heal the World” przedmioty, nie dzieła sztuki. Na ekspozycję złożyły się korodujące ramy łóżek, sterty talerzy i wełnianych koców z noclegowni, butelki wody, z których dochód był przeznaczony na wiercenie studni w Sudanie, łańcuchy i kalosze wykorzystywane podczas akcji przez aktywistów ekologicznych, pomocowe racje żywnościowe – wypożyczone na czas wystawy. Muzeum stało się czasowym przystankiem humanitarnego obiegu: po trzech tygodniach przedmioty wróciły do potrzebujących⁹. Bo rzeźba w pojęciu Beuysa to przekroczenie granicy Żelaznej Kurtyny z Coca-Colą ukrytą pod postacią dzieła sztuki. Innym razem to przekroczenie granicy obojętności, nakrycie kocem, napojenie wodą ze studni, blokada wycinki puszczy¹⁰.

W 2016 r. przypadła 35. rocznica działania Beuysa. Znów zależało nam na tym, aby jej obchodów nie sprowadzić wyłącznie do symbolicznego upamiętnienia, lecz by wprowadzić gest artysty w ponowny ruch, by podzielić się sztuką ponad granicami, w solidarności z tymi, dla których dzisiaj przekraczanie granic jest bardzo trudne lub wręcz niemożliwe. Podjęliśmy dyskusję o tym, dla kogo brama muzeum stanowi barierę nie do pokonania, kto udomowił tę publiczną przestrzeń, a na czyjej mapie właściwie ono nie istnieje¹¹. Dział Edukacji od wielu lat pracuje z grupami „wykluczonych” w dwóch oddziałach MSŁ, zlokalizowanych w dwóch częściach byłej robotniczej dzielnicy Łodzi – Polesia. Nie stanowią już one niedostępnych twierdz awangardy ale stały się miejscem, w którym mieszkańcy coraz częściej uczestniczą w otwartych akcjach, pokazach, warsztatach, wykładach; ten ruch muzeum „wymiany z sąsiadami” cały czas się rozwija.

Zastanawialiśmy się dalej, kto w Muzeum Sztuki w Łodzi nie pojawia się wcale, choć fizycznie ma możliwość do nas się dostać, do kogo informacje o naszej działalności nie docierają i jakie bariery doprowadzają do tej sytuacji. Choć wydaje się nam, że przełamaliśmy stereotyp sztuki wysokiej i sztuki współczesnej dostępnej jedynie wykształconym elitom, to wciąż statystyczny gość MSŁ jest „biały”, jest przedstawicielem jednorodnej formacji kulturowo-cywilizacyjnej. Zaryzykujemy nawet stwierdzenie, że więcej różnorodności kulturowej prezentują eksponowani artyści i wykładowcy, aniżeli publiczność. Ta dysproporcja nie odzwierciedla jednak demograficznej struktury regionu łódzkiego.

Według danych Urzędu Statystycznego w Łodzi jedynie 1% mieszkańców zadeklarowało inny niż Polska kraj urodzenia: Niemcy – 24,7%, Ukraina – 14,8%, Wielka Brytania – 10,1% (to przede wszystkim dzieci Polaków urodzone w UK) oraz Białoruś – 9,7%. Inne niż polskie obywatelstwo zadeklarowali w największej liczbie Ukraińcy – 13,7%, Niemcy – 6,8%, obywatele Indii – 5,9%, Armenii – 5,6%, Rosji – 5,6% i Turcji – 5%. Największą zadeklarowaną w woj. łódzkim mniejszość etniczną stanowią Romowie – ok. 1200 mieszkańców¹².

W tym zestawieniu zadziwia całkowita nieobecność mniejszości wietnamskiej, nad wyraz widocznej w codziennym życiu w Łodzi. Nie jest to jednak zjawisko specyficzne dla Łodzi – nie sposób ustalić liczby Wietnamczyków w Polsce, chociaż wiadomo, że są oni najliczniejszą grupą obcokrajowców, przekraczającą być może 60 000 osób¹³. To osoby niedostrzegalne w przestrzeni publicznej poza lokalami oferującymi wariacje na temat kuchni orientalnej; w przeciwieństwie do pozostałych mniejszości, pozostają oni niewidoczni w miejscach publicznych, w tym w muzeum.

W przebiegu projektowych diagnoz doszliśmy do przekonania, że problem stanowi bariera komunikacyjna, przede wszystkim językowa. Jeśli w Muzeum Sztuki w Łodzi pojawiają się cudzoziemcy, są to głównie studenci, z definicji świetnie zsocjalizowana grupa obcokrajowców w Łodzi, nawet jeśli ich pobyt jest jedynie czasowy; sprawnie posługując się angielszczyzną i internetem, bez problemu docierają do informacji o wydarzeniach muzealnych. Część z nich, używając języka polskiego w stopniu komunikatywnym, czerpie wiadomości z lokalnej prasy. Mimo to odsetek cudzoziemców – poza turystami – odwiedzających Muzeum Sztuki w Łodzi wydawał się niepokojąco niski; postanowiliśmy wypracować kanały komunikacji, pozwalające dotrzeć do mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących Łódź i okolice. Wydarzeniem inicjującym projekt miał stać się międzynarodowy letni piknik na dziedzińcu ms¹ – czyli w przestrzeni odpowiedniej na to by ci, którzy jeszcze nas nie odwiedzili, poczuli się komfortowo w naszych progach. Ideę *Niedzieli w Muzeum* w latach 1972–1981 wprowadzili w życie kustosz Urszula Czartoryska i dyrektor Ryszard Stanisławski otwierając muzealny dziedziniec na organizowanie ludycznych wydarzeń dla publiczności całego miasta¹⁴. Od 2013 r. kontynuujemy ten pomysł.

Rocznica gestu Beuysa wydała się najlepszą okazją by dotrzeć z wiadomością o nim do nowej publiczności. Rozmowy z potencjalnymi partnerami, fundacjami, instytucjami, sponsorami, tłumaczami ostudziły nasz zapał i kazały przeliczyć nasze zamiary podług sił, a zwłaszcza środków. Doszliśmy do wniosku, że skoncentrujemy się na jednej, konkretnej grupie, i że dotrzemy do niej poza granicą muzeum. Bo zanim zaprosimy kogoś do nas, sami musimy wyruszyć w podróż. Tak powstał projekt *Sztuka przekraczania granic*.

Jak daleko do granicy? Podróż

W czasie pracy nad projektem *Sztuka przekraczania granic* przez lokalną prasę przesunęła się fala artykułów o Ośrodku dla cudzoziemców Orchidea w podłódzkich Grotnikach. Właśnie wówczas grupa Łódź Pomaga zorganizowała zbiórkę używanych rowerów dla mieszkańców Ośrodka, która wzbudziła ogromną radość zwłaszcza wśród najmłodszych. Równoległe akcja wywołała również falę populistycznych i niewybrednych komentarzy na forach internetowych o powinnościach wobec biednych polskich, a nie cudzoziemskich, dzieci.

Ośrodek Orchidea w Grotnikach to jedyne w regionie łódzkim miejsce przyjmujące cudzoziemców. Obcokrajowcy czekają w nim na uzyskanie statusu uchodźcy. Zgodnie z obowiązującym prawem mogą to być jedynie te osoby, które na swojej drodze migracyjnej trafiają do Polski jako pierwsze kraju w Unii Europejskiej. Status uchodźcy przysługuje

osobom, które przebywają poza własnym krajem z obawy przed prześladowaniem z powodu m.in. rasy, religii i przekonania. Zgodnie z raportem Urzędu do spraw Cudzoziemców za 2016 r. na 11 997 osób wnioskujących o udzielenie ochrony międzynarodowej w 2016 r. i wcześniej, jedynie 108 osób – 1% – uzyskało status uchodźcy, kolejne 2% otrzymało inne, mniej korzystne formy pozwolenia na pobyt, to jest ochronę uzupełniającą i zgodę na pobyt tolerowany. Status uchodźcy w 2016 r. uzyskało 5 Czechenów na 8418 osób, wobec których wydano decyzję¹⁵.

Codziennosc w Ośrodku w Grotnikach jest trudna. Przebywa w nim od kilkudziesięciu do 120 osób. Przeważającą większość jego mieszkańców stanowią Czecheni, ale również Ukraińcy, Gruzini, Azerzy, Tatarzy oraz osoby o innych narodowościach z byłych republik radzieckich. Przy przydziale do konkretnych ośrodków w Polsce osoby te podlegają segregacji wyznaniowej, by uniknąć napięć w często niewielkiej wspólnocie. W Grotnikach są kwaterowani wyznawcy islamu. W Ośrodku, choć warunki nie różnią się w nim wiele od PRL-owskich wczasów pod gruszą, zorganizowano salę pełniącą funkcje meczetu, pokoje modlitw respektujące podział na płęć oraz kuchnię, umożliwiającą przygotowywanie posiłków halal.

Osobie dorosłej, bez rodziny, przysługuje 70 zł kieszonkowego miesięcznie (rodziny z dziećmi otrzymują 400 zł dodatkowego wsparcia); w jego ramach cudzoziemiec musi zapewnić sobie transport do Warszawy na przesłuchania w swojej sprawie (pieniądze wydane na bilety są zwracane). Poza terenem Ośrodka może przebywać 48 godzin. Przez pół roku od złożenia wniosku o status uchodźcy nie wolno mu podjąć pracy. Ośrodek zapewnia mu dach nad głową i wyżywienie oraz podstawową opiekę medyczną. Dni w Ośrodku przebywającym w nich osobom wpływają głównie na spacerowaniu po zagrodzonym terenie, codziennych czynnościach oraz surfowaniu po internecie.

W związku z deklaracją polskiego rządu z lipca 2015 r. o przyjęciu 2000 uchodźców w ramach porozumienia z Unią Europejską i medialnych sugestii, że Ośrodek w Grotnikach mógłby być jednym z miejsc alokacji uciekinierów z Syrii, praca placówki zaczęła wzbudzać bardzo silne kontrowersje. 607 mieszkańców gminy podpisało petycję o jego zamknięcie¹⁶, martwiąc się rzekomym zagrożeniem bezpieczeństwa i „obniżonym poziomem nauczania” w integrującym dzieci czecheńskie i polskie Zespole Szkolno-Gimnazjalnym im. Jana Pawła II w Grotnikach. W rozmowach z nauczycielkami, gdy szkoła stała się naszym partnerem w działaniach, okazało się, że to dzieci uchodźców są obiektami szykan i agresji, wzbierających okresowo na fali niechęci po sensacyjnych doniesieniach medialnych. Poza tymi momentami pedagogzy obserwują, że dzieci Czecheńskie dobrze radzą sobie w szkolnej społeczności, szybko się asymilują i znajdują „wspólny język” ze swoimi rówieśnikami.

Formalności na granicy. Proces

Już organizacja pierwszego spotkania z mieszkańcami Ośrodka uświadomiła nam, jak wiele barier, na jak wielu poziomach, musimy pokonać. Choćby tę, że aby wejść na teren Ośrodka potrzebna jest zgoda Urzędu do Spraw Cudzoziemców, proszącego z kolei o opinię opiekunów danej placówki. A nasze pierwsze spotkanie z mieszkańcami Ośrodka nie było pełne entuzjazmu z ich strony. Obawiali

się kulturalnej „kolonizacji” ze strony muzealnej instytucji. Przedyskutowaliśmy ideę i poprosiliśmy o spotkanie z mieszkańcami, połączone z warsztatem poznawczym.

Pierwszą granicą w bezpośrednim kontakcie, którą musieliśmy przekroczyć, była bariera językowa. Z Czeczenami i nielicznymi mieszkańcami Ośrodka z byłych republik radzieckich połączyło nas jednak doświadczenie postkolonialne: wspólnym językiem stał się rosyjski. Choć prawie każda uczestnicząca w projekcie osoba z zespołu muzeum miała doświadczenie z językiem rosyjskim w dzieciństwie, to niestety nikt nie posługiwał się nim w wystarczającym stopniu. Dołączyły do nas zatem tłumaczki-wolontariuszki.

Pierwszy warsztat miał na celu wzajemne zapoznanie się i oswojenie z naszą obecnością na terenie Ośrodka. Chciałyśmy również porozmawiać o samym pojęciu „muzeum” – czy uczestnikiem warsztatu jest znane, z czym je kojarzą, czy kiedykolwiek je odwiedzili? Wreszcie – czy kiedykolwiek mieli do czynienia z muzeum sztuki współczesnej? Większość uczestników warsztatu nigdy w muzeum nie była, ich skojarzenia krążyły wokół archeologii, czegoś „nieodstępnego”, „bogatego” i „zamkniętego”.

Mieszkańcy podchodzili do nas z dużą rezerwą. Zamiast przekonywać ich, postanowiliśmy po prostu zainteresować ich samym działaniem warsztatowym. Naturalnym odbiorcą i pierwszą grupą kontaktową wydały nam się dzieci i to z nimi udało się nam nawiązać kontakt. Kiedy rozłożyłyśmy materiały na zadrzewionej polance na terenie Ośrodka i chciałyśmy zachęcić je do podjęcia zabawy z nami, okazało się, że na nasze zaczepne *привет* (cześć), one uciekały z krzykiem. Nie zdawałyśmy sobie sprawy, że te dzieci zupełnie nie mówią po rosyjsku, a sam język kojarzy im się raczej negatywnie niż pozytywnie. Nie chciałyśmy na siłę zaciągać ich do współpracy, postanowiliśmy same zacząć konstruować obiekty, a decyzję o dołączeniu do nas (lub tylko obserwacji) pozostawić dzieciom. Po pewnym czasie dzieciaki zaczęły się nam przyglądać, podjeżdżały bliżej na nowo otrzymanych rowerach, podbiegały, żeby za moment uciec, przysiadły w bezpiecznej odległości, by wreszcie zbadać nasze reakcje. Zaczęły rzucać w nas leżącymi dookoła szyszkami. Ale bitwę na szyszki zmieniliśmy w zabawę – i dzieci bawiły się już z nami. To, że przekonaliśmy do siebie grupkę dzieciaków, przekonało również część matek. Stały się one naszymi łączniczkami z dziećmi, nie tylko tłumacząc na czeczeński to, co nasze tłumaczki tłumaczyły na rosyjski, ale również stwarzając swoją obecnością i rozmową z nami atmosferę zaufania i bezpieczeństwa.

W nawiązaniu więzi pomogła nam prosta gra, podczas której rzucając kłębkami sznurka, zaczęliśmy tworzyć sieć powiązań między uczestnikami. Następnie zaczepialiśmy sznurek o otaczające nas drzewa, aż powstała pajęczyna – stelaż dla instalacji, którą chciałyśmy wraz z uczestnikami zbudować. W poszukiwaniu wspólnego języka postanowiliśmy rozbudzić ich wyobraźnię, używając rosyjskich baśni. Poprosiliśmy, aby dzieci wyobraziły sobie żyjące w magicznym lesie stworzenia, a następnie przy pomocy prostych materiałów, jak papier pakowy, brązowe taśmy klejące, tekturowe tuby itp., skonstruowały je i zawiesiły we własnym zagajniku. Od tego momentu nie potrzebowaliśmy już wielu słów. Matki wraz z dziećmi zaangażowały się mocno w działanie; powstał m.in. ogromny papierowy żółw. Opowiadając o tym, czym jest nasze muzeum, instalowałyśmy obiekty

w przestrzeni, dołączając do nich krótki opis-etykietę, którą współtworzyliśmy w dwóch językach. Następnie postanowiliśmy kontemplować naszą wystawę, leżąc w trawie i oglądając ją na tle nieba; chciałyśmy zaszczyć w uczestnikach warsztatu intuicję, że muzeum może być miejscem do relaksu, a wizyta w nim – okazją do tworzenia. Po zakończeniu warsztatu jeszcze długo rozmawialiśmy z kobietami z Ośrodka o ich doświadczeniach. Opowiedziały nam o niedawnej wizycie w planetarium, która była dla nich niezwykłym przeżyciem. To była bardzo wzruszająca rozmowa. Mieszkanke Ośrodka okazały nam niesamowitą wdzięczność za poświęcony im czas i uwagę, oraz za to, że ich dzieci mogły spróbować czegoś zupełnie nowego. Takie momenty są niezwykle wynagradzające; był to dla nas sygnał, że jesteśmy na dobrej drodze.

Dwie sprawy wydały się kluczowe. Po pierwsze: przygotowanie mieszkańców Ośrodka do wizyty w Muzeum Sztuki tak, aby nie stało się to dla nich sytuacją opresyjną poprzez obecność pilnujących ekspozycji osób w uniformach i obowiązujących surowych zasad zachowania. Musiałyśmy na nowo przemyśleć, jak zbudować tę sytuację, tak aby goście mogli poczuć się komfortowo i skupić się na eksploracji muzeum, a nie na samokontroli. Po drugie, ważna była praca z lokalną społecznością nad otwarciem się na działania angażujące zarówno mieszkańców Ośrodka, jak i mieszkańców gminy. Wyzwaniem było nie tylko przekroczenie własnych granic, ale również praca ponad granicami miejsca, do którego przyjechalysmy. Brak języka, posługując się którym w prosty sposób możemy wyjaśniać rzeczywistość, jednocześnie narzucając konkretną narrację, okazał się prawdopodobnie najbardziej twórczą okolicznością.

Dział Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi przygotował warsztaty z rękodzieła dla tęskniących z nim kobiet zamieszkujących Ośrodek, a jednocześnie kolejne warsztaty dla dzieci. Było to działanie pt. *Planowanie planety*, wprowadzające w awangardową koncepcję unizmu Władysława Strzemińskiego za pomocą pracy z barwionym kisielom na długiej, dziesięciometrowej wstędze papieru pakowego. Kisiel, tworzący o specyficznych właściwościach, ograniczył możliwość „malowania” konkretnych przedmiotów, barwy mieszały się; w końcu radość tworzenia na tak dużym formacie intensywnymi kolorami przerodziła się w doznanie fizyczne i kąpiel dzieci w barwnej brei, która powoli stawała się jednolita, szarą fakturą, pożądaną przez unizm Strzemińskiego.

W kolejnym kroku zaprosiliśmy do wspólnych działań także lokalną społeczność, rozpoczynając od współpracy ze szkołą jako jednym z nielicznych terytoriów wspólnych dla rdzennych mieszkańców gminy i rezydentów Ośrodka dla cudzoziemców. Warsztat *PasmanterJa* miał skłonić dzieci do refleksji nad postrzeganiem ludzi poprzez cechy zewnętrzne i nad autokreacją. Chciałyśmy jednak odwrócić sytuację, by to dzieci z Grotnik stały się gośćmi w Ośrodku, organizując warsztat na jego terenie. Uczestniczyła w nim jednak doświadczone garstka uczniów z Grotnik; dla wielu rodziców teren Ośrodka znajduje się wciąż „za granicą”, której ani nie są w stanie sami przekroczyć, ani za którą nie chcą wpuścić również dzieci. Powtórzyłyśmy go więc w szkole. Myślą przewodnią warsztatu stał się przekaz, że każdy może stać się, kim tylko zechce, nawet jeśli obecnie wydaje mu się to niemożliwe. Dzieci uczestniczące w warsztacie mogły „zaprojektować” swoją postać od nowa, odrysowując sylwetkę

na kartonie i uzupełniając ją pasmanteryjnymi dodatkami. Dzieci pomagały sobie w parach. Staraliśmy się stworzyć duety Polak-cudzoziemiec; nie zawsze się to udawało. Po zabawie prace zostały rozwieszane na szkolnym korytarzu i na zwiedzanie wystawy zaproszona została cała szkoła.

Następny punkt współpracy to zaproszenie całej grupy dzieciaków do Muzeum Sztuki w Łodzi. Zależało nam, by mogły zobaczyć wystawę węgierskiego artysty Tamása Kaszása „Ćwiczenia w autonomii”, zrealizowaną we współpracy z Anikó Loránt (ex-artists' collective). Ekspozycja zestawiała dzieła sztuki, prezentowane jako znaleziska archeologiczne, ślady (przyszłej) społeczności, która narodziła się po zagładzie naszej, nowoczesnej cywilizacji, spowodowanej katastrofą ekonomiczną i ekologiczną. Była próbą wyobrażenia sobie przyszłych, lepszych form wspólnotowego życia na Ziemi; w tym korespondowała z poszukiwaniami Josepha Beuysa. W trakcie warsztatu *Wiadomość w butelce* podążaliśmy za głównymi ideami Kaszása – oto dzieci miały sobie wyobrazić, że walczą o przetrwanie na bezludnej wyspie. Z prostych przedmiotów, rzekomych śmieci wyrzuconych na plażę przez ocean – plastikowych butelek, worków na śmieci, papieru – konstruowały ubrania, utensylia kuchenne, maszyny, instrumenty muzyczne, ale także obiekty kategorii „coś pięknego”, do kontemplacji. Nasze obawy dotyczące opresyjności muzeum nie potwierdziły się; dzieci swobodnie eksperymentowały w określonych granicach, wobec dzieł sztuki, które przypominały im raczej znajome przedmioty codziennego użytku, aniżeli stereotypowe muzealne eksponaty.

Poszerzenie pola sztuki. Spotkania

Uwieńczeniem projektu stała się *Niedziela z muzeum* 2 października 2016 r., z którą tym razem to my pojechaliśmy do Ośrodka Orchidea w Grotnikach. We współpracy z kierownictwem i opiekunami Ośrodka, sołtyską gminy, szkołą, kołem gospodyń wiejskich oraz Stowarzyszeniem Proekologicznym Grotniki – Jedlicze – Ustronie „Pinia” oraz Muzeum Kinematografii w Łodzi, zaprosiliśmy mieszkańców Grotnik i Łodzi do przekroczenia granic Ośrodka w przyjaznej atmosferze wspólnego świętowania. W porozumieniu z Urzędem do Spraw Cudzoziemców w tym dniu wstęp do Ośrodka był wolny i nie wymagał wcześniejszych procedur administracyjnych. Przygotowaliśmy w Ośrodku wystawę kopii kluczowych dzieł sztuki z kolekcji Muzeum Sztuki

w Łodzi, wraz z towarzyszącym jej oprowadzaniem. Muzeum Kinematografii w Łodzi zorganizowało objazdowe kino z filmami animowanymi.

Atmosfera święta dopełniło wspólne przygotowywanie sałatek, dzielenie się potrawami przygotowanymi przez mieszkanki Ośrodka i członkinie Koła Gospodyń Wiejskich, a także wspólne śpiewy i tańce. Był to pierwszy moment, w którym mężczyźni mieszkający w Ośrodku włączyli się we wspólne działanie. Zaprezentowali tradycyjny czeczeński taniec – *lezginka*, który ostatecznie porwał zebranych do zabawy. To w tym tańcu, w tym całkowicie spontanicznym, niezaplanowanym, niewymyślnym momencie byliśmy wszyscy najbliżej. Ta chwila bez barier, mentalnych i fizycznych, wymagała długiego procesu zdobywania zaufania. Ta chwila dała nam poczucie, że przekraczanie granic jest sztuką w całej wieloznaczności tego słowa.

Zaprosiliśmy też na otwarty warsztat *Coś pięknego*, w którym na rozpiętej między drzewami przezroczystej folii malowaliśmy wspomnienia i marzenia. Obok słońc i uśmiechniętych osób mali Czeczeni malowali zabijających się ludzi, kałasznikowy i krew.

Projekt *Sztuka przekraczania granic* wiele dla nas znaczył. Zdajemy też sobie sprawę z tego, że w Grotnikach byliśmy tylko gośćmi, że nie udało nam się, mimo zamiarów, doprowadzić do trwalszej współpracy. Jednocześnie wierzymy, że w obliczu kryzysu migracyjnego i eksterminacji nastrojów społecznych, takie projekty są potrzebne każdej stronie, na każdej granicy.

Autorzy pragną złożyć podziękowania wszystkim paniom, które pracowały przy projekcie. Są to: Katarzyna Mądrzycka-Adamczyk, Maja Pawlikowska, Małgorzata Wiktorko, Maria Wasieńska, Agnieszka Wojciechowska-Sej (Dział Edukacji MSŁ), Agnieszka Ciszewska, Julia Kostarska-Talaga (Dział Promocji MSŁ), Tatiana Szymańska (Dział Edukacji Muzeum Pałac Herbsta, MSŁ), Maja Wójcik (Dyrektor ds. Upowszechniania i Promocji MSŁ), Beata Bocian (Muzeum Kinematografii), a także wolontaryjnie: Maria Kaczorowska, Elżbieta Łudzka, Tatiana Sauko oraz Beata Połowińska. Autorzy artykułu – Tamara Skalska i Leszek Karczewski także byli zaangażowani w realizację projektu *Sztuka przekraczania granic*.

Streszczenie: Autorzy analizują społeczne powinności instytucji muzeum. Opowiadają o przebiegu realizacji projektu Muzeum Sztuki w Łodzi *Sztuka przekraczania granic*, który był działaniem społeczno-artystycznym dla

uchodźców czeczeńskich, żyjących w Ośrodku dla cudzoziemców w Grotnikach pod Łodzią. Projekt zostaje umieszczony w interpretacyjnej ramie filozofii sztuki Josepha Beuysa.

Słowa kluczowe: edukacja muzealna, muzeum, partycypacja, uchodźcy, migracja, Joseph Beuys, rzeźba społeczna, dar.

Przypisy

¹ Jedno z nas pisało o tym wydarzeniu szerzej, zob. L. Karczewski, *Przez granice, przeciw granicom*, w: *77 dzieł sztuki z historii. Opowiadania zebrane*. P. Bażytko, K. Masiewicz (red.), Fundacja Bęc Zmiana, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2010, s. 35-40.

² To teza Pilvi Kalhama i Łukasza Zaremby – *Introduction*, w: *Joseph Beuys outside the box. Joseph Beuys through contemporary visions* [katalog wystawy], Espoo Museum of Modern Art we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi, Helsinki 2017, s. 7.

- ³ Zob. Ł. Zaremba, *A gift without debt*, w: *Joseph Beuys outside the box...*, s. 15.
- ⁴ A. Alisauskas, *The Joseph Beuys export economy: East-West translation in Polentransport / Parcel for Poland*, w: *Joseph Beuys outside the box...*, s. 63.
- ⁵ Multiple to identyczne dzieła sztuki, powstałe przez powielenie obiektu wzorcowego, albo produkowane seryjnie przez artystę.
- ⁶ A. Alisauskas, *The Joseph Beuys export...*, s. 63.
- ⁷ J. Beuys, *Wprowadzenie*, w: *Joseph Beuys* [katalog wystawy], The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979, s. 6, za: *Miejsca Rzeźby*. J. Jedliński (oprac. wystawy i katalogu), Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1988, s. 19.
- ⁸ *WIKIzeum*, 14.10-6.11.2011, Muzeum Sztuki w Łodzi. Kurator: L. Karczewski.
- ⁹ Zob. L. Karczewski, *WIKIzeum*, w: „WIKIzeum” [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011, s. 14-18.
- ¹⁰ Szerzej o projekcie zob. L. Karczewski, *Być jak John Malkovich. Strategie edukatora*, w: *Artysta - kurator - instytucja - odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki*. M. Kosińska, K. Sikorska i A. Skórzyńska (red.), Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2012, s. 365-378.
- ¹¹ W artykule konsekwentnie stosujemy żeńskie formy osobowe: zespół pracujący przy projekcie *Sztuka przekraczania granic* tworzyły same kobiety, z wyjątkiem współautora.
- ¹² Zob. *Ludność w województwie łódzkim. Stan i struktura demograficzno-społeczna*. Narodowy Spis Powszechny Ludności i Mieszkań 2011, Urząd Statystyczny w Łodzi, Łódź 2013, s. 61-68.
- ¹³ Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Wietnamczycy_w_Polsce
- ¹⁴ M. Madejska, *Szesnaście minut wolnego czasu. Wybrane działania oświatowe Muzeum Sztuki w Łodzi w okresie PRL*, w: *Muzeum Sztuki. Monografia*, t. 1, A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015, s. 396-436.
- ¹⁵ *Informacja Szefa Urzędu do Spraw Cudzoziemców o stosowaniu w roku 2016 ustawy z dnia 13 czerwca 2003 r. o udzielaniu cudzoziemcom ochrony na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej (t.j. Dz. U. z 2016 r. poz. 1836) w zakresie realizacji zobowiązań Rzeczypospolitej Polskiej wynikających z Konwencji Genewskiej dotyczącej statusu uchodźców oraz Protokołu Nowojorskiego dotyczącego statusu uchodźcy Warszawa, marzec 2016 r.* <https://udsc.gov.pl/statystyki/raporty-okresowe/raport-roczny-ochrona-miedzynarodowa/2016-2/>
- ¹⁶ J. Kosmatka, *Mieszkańcy Grotnik domagają się likwidacji ośrodka dla uchodźców*, „Dziennik Łódzki” 18.02.2016.

dr Leszek Karczewski

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ, kierownik Działu Edukacji MSt; autor prac poświęconych teorii podmiotowości, teorii interpretacji i edukacji muzealnej inspirowanych filozofią amerykańskiego pragmatyzmu; kurator akcji społeczno-artystycznych, m.in. „Galeria Dzinsów”, „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 NIMOZ; wyróżniony m.in. honorową odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej.

dr Tamara Skalska

Doktor nauk humanistycznych, psycholog, edukatorka; (2015–2016) koordynator polskiej edycji międzynarodowego projektu edukacyjnego *The Beit Project*; współpracowała z Centrum Dialogu im. Marka Edelmana, Opus Film, Akademickim Ośrodkiem Inicjatyw Artystycznych w Łodzi jako autorka i koordynator projektów filmowo-edukacyjnych; kierowała niezależnym kinem „Cytryna” w Łodzi; współredagowała teksty o ekranizacji historii łódzkiego getta; autorka publikacji dotyczących pamięci zarówno zbiorowej jak indywidualnej oraz kina i Nowych Mediów; (2016) współpracowała z Muzeum Sztuki w Łodzi.

Word count: 4 268; **Tables:** –; **Figures:** 10; **References:** 16

Received: 07.2017; **Reviewed:** 07.2017; **Accepted:** 07.2017; **Published:** 09.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.3942

Copyright ©: 2017 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., Skalska T.; SZTUKA PRZEKRACZANIA GRANIC. EDUKACJA MUZEALNA A KRYZYS MIGRACYJNY. *Muz.*, 2017(58): 257-262

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

SPOTKANIE Z INNYM JAKO PRZYKŁAD EDUKACJI GLOBALNEJ W PRZESTRZENI MUZEUM

ENCOUNTERING THE OTHER AS AN EXAMPLE OF GLOBAL EDUCATION WITHIN THE MUSEUM SPACE

Dorota Baumgarten-Szczyrska

Muzeum Narodowe w Szczecinie

Krystyna Milewska

Muzeum Narodowe w Szczecinie

Dorota Obalek

Muzeum Narodowe w Szczecinie

Abstract: In the face of the migration crisis in Europe in 2015, discussions on refugees and emigrants who live in Poland have been dominated by stereotypes and negative images presented by the media, and the division into supporters and opponents of the “Others” have also become highly visible in schools. The lack of topics in the field of global education and of knowledge about the current situation of African countries has contributed to the increase in xenophobic attitudes among pupils, and to all sorts of manifestations of verbal and physical violence motivated by prejudices against people who stand out because of their appearance or origin.

The *Encountering the Other* project, which has been run by the Artykuł 25 Foundation and the National Museum in Szczecin since 2014, attempts to reply to the lack in Poland of a social basis of sensitivity, respect and solidarity with people of different geographical and cultural backgro-

unds. Its main aim is to allow primary, middle and secondary school pupils to acquire knowledge about the Countries of the Global South, which may encourage them to revise their attitudes. The basis of the project is classes in school which are based on our own script prepared from a lecture by Ryszard Kapuściński, *Encountering the Other: the challenge for the 21st century*, which he gave upon receiving the title of doctor *honoris causa* from the Jagiellonian University. The National Museum in Szczecin plays an important role in the project. It runs classes for students which show them the old art and culture of West-African countries and their influence on European art, but also presents works by contemporary artists from Benin, Nigeria and the Republic of South Africa. As part of the Week of Global Education, the museum presents documentaries for children and teens from the Docs Against Gravity Festival, and there are workshops using the *kamishibai* theatre and

discussions on mutual understanding and global interdependence. The project is complemented by a conference targeted at teachers and representatives of organisations working with children and teens, whose main aim is to provide knowledge on the contemporary culture and art of African countries, and to show good practices for counteracting discrimination and violence motivated by prejudice.

The *Encountering the Other* project aims to counteract prejudice and stereotypes, to show a different image of the Countries of the Global South, to convince children, teenagers and teachers to make their social attitudes more responsible, which would be of key importance on shaping trends today or in the future, and to incorporate global issues into mainstream discussions.

Keywords: global education, counteracting prejudice and stereotypes, human rights, contemporary art and culture of African countries, Ryszard Kapuściński, *kamishibai* theatre.

Unia Europejska (UE) jest organizacją stosunkowo młodą w historii najnowszej. Istnieje od 1993 r. na mocy traktatu z Maastricht, ale osobowość prawną uzyskała dopiero w wyniku podpisania Traktatu Lizbońskiego w 2007 roku¹. Jej początkowa siła mocarstwowa wynikała przede wszystkim z ogromnego potencjału ekonomicznego i atrakcyjności gospodarczej, kulturowej i prawnej, jaką oferowała innym państwom, chcącym także do niej dołączyć i korzystać z wszelkich wynikających z tego dobrodziejstw. Obraz Europy jako raju stał się marzeniem wielu ludzi, dla których do dnia dzisiejszego jest ona symbolem wolności, bezpieczeństwa, zdrowia i bogactwa. Obecnie instytucje unijne oraz poszczególne kraje członkowskie UE poszukują rozwiązania największego w ostatnich latach kryzysu imigracyjnego. Problemy uchodźców wojennych i imigrantów ekonomicznych głównie z Afryki i Bliskiego Wschodu (Syria), którzy masowo opuszczają swoje dawne miejsca zamieszkania i kierują się wszelkimi możliwymi drogami na kontynent europejski, ze szczególnym uwzględnieniem bogatych państw Unii Europejskiej sprawiają, że Europejczycy muszą na nowo zbudować relacje z przybywającymi gośćmi².

Z sondażu przeprowadzonego w 2016 r. przez Pew Research Center w Waszyngtonie³ wynika, że w 10 państwach Europy: Polsce, Niemczech, Szwecji, Holandii, Wielkiej Brytanii, Francji, Hiszpanii, Włoszech, Grecji i na Węgrzech ich obywatele boją się uchodźców. Głównym powodem ich lęku jest strach przed terroryzmem, a także przekonanie, że uchodźcy są obciążeniem dla społeczeństwa, ponieważ zajmują miejsca pracy i pobierają świadczenia socjalne. 40% Polaków uznało, iż różnorodność kulturowa sprawia, że Polska staje się gorszym miejscem do życia, a tylko 13% ankietowanych wyraziło zdanie, że dzięki różnorodności kulturowej kraj lepiej się rozwija. Badanie to jest o tyle ciekawe, że polskie społeczeństwo jest raczej monokulturowe, w związku z tym opinie nie opierają się na osobistych doświadczeniach, lecz na obrazie przedstawianym głównie w mediach. Wiele lęków podyktowanych jest uprzedzeniami i stereotypami, a także brakiem odpowiedniej edukacji na wszystkich etapach kształcenia, kładącej nacisk na wielokulturowość i pokazanie współzależności kulturowych i ekonomicznych pomiędzy mieszkańcami Europy, a społecznościami (ludnością) krajów Globalnego Południa, skąd głównie przybywają uchodźcy i imigranci zarobkowi. Niemiecki historyk Wolfgang Benz podkreśla *Żeby być tolerancyjnym, potrzebne jest wykształcenie i dobrobyt. Im niższe wykształcenie, im więcej problemów społecznych, tym bardziej ludzie podatni są na proste recepty. Wśród ludzi, którzy szukają wytłumaczenia problemów i nie*

*otrzymują racjonalnych wyjaśnień, popularność zyskuje przeświadczenie, że to obcym – a więc nieuprawnionym – daje się coś, co należy się nam*⁴. W taki sposób stereotypy zmieniają się w obrazy wroga – Rom zostaje złodziejem, Polak alkoholikiem, Żyd lichwiarzem, Muzułmanin terrorystą, a Afrykańczyk liczy tylko na nasze świadczenia socjalne. Według Waltera Lipmanna otaczające nas środowisko jest zbyt duże, zbyt skomplikowane i zbyt szybko się zmienia, żeby można było je dobrze poznać. Stereotyp pozwala zachować ludziom poczucie tożsamości, przynależności do konkretnej grupy społecznej i własnej wartości, często poprzez antagonizowanie się wobec innych grup⁵. Stereotypy trudno zmienić gdyż upowszechniają się nie wymagając od nas refleksji i, w większości przypadków, budzą negatywne emocje.

Tempo zmian współczesnego świata wymaga ciągłego modyfikowania wielu instytucji, które odpowiedzialne są za przygotowanie obywateli do świadomego funkcjonowania w społeczeństwie i mierzenia się z problemami dotyczącymi nie tylko kraju, w którym mieszkają, ale całego globu. W tym zakresie szczególną rolę odgrywa edukacja globalna, która jest częścią kształcenia obywatelskiego i wychowania rozszerzającego jego zakres przez uświadamianie istnienia zjawisk i współzależności łączących ludzi i miejsca. Jej celem jest przygotowanie odbiorców do stawiania czoła wyzwaniom dotyczącym całej ludzkości. Przez współzależności rozumiemy wzajemne powiązania i przenikanie się systemów kulturowych, środowiskowych, ekonomicznych, społecznych, politycznych i technologicznych⁶.

Jak pisze Małgorzata Świderek – *Zastanawialiście się kiedyś, dlaczego właściwie edukacja ma być globalna? Zapytajcie pierwszego lepszego siedmiolatka o mieszkańców Afryki czy Azji. Z jednej strony okaże się, że współczesne dzieci wychowane na kreskówkach i na książkach skierowanych do najmłodszych, mające styczność z mediami, reklamami i słuchające rozmów rodziców, posiadają ogromną wiedzę na temat świata. Znają ciekawostki, zwierzęta, elementy kultury z różnych regionów świata. Z drugiej jednak strony, często wiedza prezentowana w bajkach czy książeczkach jest stereotypowa, wyrwana z kontekstu kulturowego czy wręcz nieprawdziwa. Jednak najistotniejszą rzeczą jest to, że wiedza ta w niewielkim stopniu uczy bliskości czy pozwala zrozumieć współzależności istniejące na świecie. (...) Dzieci na co dzień nie czują, że mają kontakt z resztą świata, że są od reszty świata zależne, wreszcie – że same oddziałują na mieszkańców odległych krajów, na przykład poprzez jedzenie, które spożywają, ubrania, kulturę masową czy powietrze, którym oddychają. My dorośli*

też o tym zapominamy. Wychowani pod europejskim „klozem”, nie zadajemy sobie pytań, kto uszył nasze spodnie, kto wyprodukował kawę, skąd wzięły się surowce do wyprodukowania naszego telefonu komórkowego, dokąd trafiają nasze śmieci, dlaczego tylu ludzi na świecie głoduje, skoro na Ziemi produkuje się zbyt wiele żywności itd. (...) Przez lata w szkole poznawaliśmy historię i kulturę Polski i Europy, a nawet jeśli pojawiały się treści dotyczące dalszych, z naszego punktu widzenia, zakątków Ziemi, traktowane były po macoszemu. Jeśli na historii pojawiały się wątki azjatyckie czy afrykańskie, to tylko dlatego, że były związane z Europą. Nie analizowaliśmy literatury południowoamerykańskiej, nie poznawaliśmy sztuki afrykańskiej czy muzyki z Azji, a jeśli już, to w charakterze niewiele znaczącej ciekawostki. Nie analizowaliśmy relacji gospodarczych. Ale świat w ostatnich kilkudziesięciu latach bardzo się zmienił. (...) Z powodu globalizacji drastycznie zmniejszył się dystans nie tylko między poszczególnymi państwami, ale i między ludźmi. Każdy z nas swoimi codziennymi wyborami ma szansę realnie oddziaływać na życie ludzi w krajach Północy i Południa. Zależymy od siebie nawzajem. Podejmując różne decyzje w codziennym życiu, wspierając takie a nie inne działania polityczne, można działać na rzecz lub przeciwko środowisku, poszanowaniu praw człowieka, pogłębianiu się ubóstwa, zawłaszczaniu zasobów naturalnych należących do innych społeczeństw⁷.

Upowszechnienie edukacji globalnej wymaga włączenia jej w sposób trwały do systemu edukacji formalnej. Od kilku lat w niektórych szkołach i przedszkolach odbywają się różnego rodzaju akcje, lekcje i warsztaty, jednakże w większości instytucji są to zajęcia dodatkowe, które nie zostały wpisane w stały program nauczania. Dlatego tak ważne jest wprowadzenie elementów edukacji globalnej w działania dydaktyczne prowadzone również w muzeum.

Muzeum jest z pewnością świadectwem naszej kultury, miejscem demonstracji podzielanych lub uznawanych wartości, prezentacji pewnych typów obiektów (np. historycznych, etnograficznych, artystycznych), ale też obszarem kształtowania postaw, aktywności poznawczej i estetycznej, a także miejscem zabawy i relaksu. W działaniach muzeów coraz większą rolę odgrywa globalizacja (podkreślanie w globalnej przestrzeni swej wyjątkowości, osobliwości czy niezwykłości)⁸. To właśnie muzeum często staje się przestrzenią jednoczącą różne kultury – podążając za myślą prof. Jerzego Nikitorowicza – nie tylko różnice etniczne, językowe, wyznaniowe, ale również jeden ze sposobów ujmowania międzykulturowości jako odmiennych wartości osobistych, wyborów życiowych, wielości stylów życia⁹. Sztuka w muzeum przemawia niekoniecznie językiem pięknym, lecz np. namysłu nad obecnym stanem kultury, wymaga z jednej strony coraz większego zaangażowania odbiorcy, a z drugiej wychodzi mu naprzeciw, operując kodami i znakami zjawisk znanych z życia codziennego.

Region zachodniopomorski – w swoim bogactwie i różnorodności, ze skomplikowanym dziedzictwem historycznym i kulturowym wielu pokoleń – jest miejscem, gdzie problemy wielokulturowości nabierają szczególnego znaczenia. Dramatyczne losy ludności zasiedlającej Pomorze Zachodnie po II wojnie światowej, napływ imigrantów z Europy Wschodniej czy Azji, problemy charakteryzujące obszary tzw. pogranicza zmuszają do podjęcia trudu budowa-

nia prawdziwie otwartego, zdolnego do samorozwoju społeczeństwa. Szczecin jako miasto portowe, ośrodek handlu morskiego, ośrodek akademicki, miejsce spotkań wielu ludzi i kultur należy do grona tych miast, którym łatwiej było otworzyć się na świat. Obecność zbiorów z Afryki w Muzeum Narodowym w Szczecinie (MNS) stała się faktem dzięki temu, że przed 55 laty grupa miłośników tego kontynentu, zapaleńców i jak niektórzy twierdzili „szaleńców” (pracowników muzeum i nie tylko) dotarła na „czarny ląd”. W trakcie ponad półwiecza pracownicy muzeum zebrali wiele ciekawych obiektów. Dziś afrykańskie zbiory Działu Kultur Pozaeuropejskich MNS należą do jednych z większych w Polsce i wyróżnia je fakt, że w dużej mierze zostały zgromadzone po roku 1945. Kolekcja ukazuje m.in. przekrojowo kulturę takich społeczności, jak: Dogoni w Mali, Kirdi-Daba w Kamerunie, Nuba-Moro w Sudanie, Somba w Beninie, Lobi w Burkina Faso, Gagou na Wybrzeżu Kości Słoniowej czy Malinke w Gwinei. W 2007 r. Muzeum Narodowe w Szczecinie pozyskało, dzięki szlachetności donatorów pp. Oleńki Darkowskiej-Nidzgarskiej i Denisa Nidzgarskiego-Gordier, m.in. kolekcję lalek i marionetek afrykańskich¹⁰.

Część kolekcji afrykańskiej muzeum zaprezentowano na trzech następujących wystawach stałych: „W afrykańskiej wiosce”, „Sztuka Afryki – między maską a fetyszem” oraz „Dzieci magii. Afrykańskie lalki i marionetki”. Ta ostatnia, otwarta wiosną 2016 r. prezentuje w formie zainscenizowanych spektakli ok. 200 afrykańskich lalek teatralnych pochodzących niemal z całego kontynentu. Tytuł wystawy nie jest przypadkowy – słowo „lalki” w języku *hausa*, jednym z popularniejszych w Afryce, brzmi *dijan dabo* czyli właśnie dzieci magii. Teatr lalek ma w Afryce bardzo długą tradycję. Świadczą o tym źródła archeologiczne, historyczne oraz bogata tradycja ustna.

Lalki mogą mieć różne formy i rozmiary, od niewielkich, po olbrzymie, obsługiwane przez kilku lalkarzy. Pełnią one różne funkcje w społeczności afrykańskiej: towarzyszą sprawom wielkiej wagi (życie, śmierć) i rozrywce, biorą udział w rozstrzyganiu konfliktów, są pośrednikami pomiędzy bogami, przodkami i ludźmi, występują w licznych rytuałach, obrzędach pogrzebowych, a także pomagają wydawać wyroki, w leczeniu, przepowiadaniu przyszłości, zapewniają urodzaj ziemi. Poza ekspozycjami stałymi muzeum zadbało o to, aby w jego przestrzeni pojawiły się też wystawy czasowe związane z tematyką afrykańską. Jedną z nich jest ekspozycja zatytułowana „Tkaniny afrykańskie. Tradycja i zmiana” Zaprezentowano na niej tradycyjne i współczesne tkaniny oraz stroje afrykańskie. Ekspozycja cieszy się ogromnym zainteresowaniem, wabi gości muzealnych niesamowitą kolorystyką i wzorami. Wzrok przyciągają wspaniałe *kente* z Ghany, *bogolany* z Mali, tkaniny barwione indygo z Mali i Kamerunu, *korhogo* z Wybrzeża Kości Słoniowej, aplikacje i batik z Beninu. Pokazano stroje damskie i męskie – zarówno codzienne, jak i odświętne – wybranych ludów afrykańskich (np. Hausa, Fulbe, Aszanti, Bambara, Herero, Amhara)¹¹.

Kiedy w 2014 r. na konferencji metodycznej dla nauczycieli inaugurującej nowy rok szkolny, zorganizowanej przez Zachodniopomorskie Centrum Doskonalenia Nauczycieli w Szczecinie, pojawiło się pytanie o organizację i instytucje, które mogłyby pomóc pedagogom w trudnym dziele edukacji wielokulturowej i globalnej, okazało się, że Mu-

zeum Narodowe w Szczecinie doskonale może podjąć się tego trudnego zadania. MNS budujące regionalną, narodową oraz europejską tożsamość Pomorza Zachodniego i jego mieszkańców w duchu wielokulturowego, transgranicznego dialogu, we współpracy z Fundacją Artykuł 25, która działa na rzecz sprawiedliwej współzależności i zrównoważonego rozwoju krajów Globalnej Północy i Południa¹² realizowały wówczas autorski projekt *Spotkanie z Innym*, łączący edukację muzealną z edukacją globalną. Projekt adresowany był do dzieci i młodzieży, pedagogów, nauczycieli oraz edukatorów z miasta i gminy Szczecin. Współfinansowany w ramach programu polskiej współpracy rozwojowej Ministerstwa Spraw Zagranicznych RP realizowany jest od 2014 r. do dziś i cieszy się dużym zainteresowaniem. Każda kolejna edycja była wzbogacana o nowe formy działań adresowanych do jego beneficjentów co wiązało się ze wzrostem liczby osób w nich uczestniczących. Wspomniany projekt był próbą odpowiedzi na polski deficyt społecznej postawy tolerancji, wrażliwości, szacunku i solidarności z ludźmi z innych obszarów geograficznych i kulturowych. Podjęte w ramach projektu aktywności edukacyjne były nowością wśród wszelkich działań poruszających trudne i zarazem bardzo aktualne zagadnienia dotyczące relacji międzyludzkich współczesnego świata¹³.

Celem szczegółowym cyklu działań edukacyjnych było umożliwienie uczniom ze szkół podstawowych, gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych zdobycia wiedzy na temat Krajów Globalnego Południa, a także pokazanie mniej popularnych punktów widzenia, które mogą zachęcić uczniów do zweryfikowania poglądów i ponownej oceny zjawisk społecznych. Projekt kierowany był głównie do uczniów i nauczycieli ponieważ to właśnie w szkole temat uchodźców i imigrantów został zdominowany przez stereotypy i negatywne obrazy przedstawiane w mediach. Przyczyniły się one do wzrostu postaw ksenofobicznych wśród uczniów, a także wszelkiego rodzaju przejawów słownej i fizycznej przemocy motywowanej uprzedzeniami wobec osób wyróżniających się wyglądem czy pochodzeniem.

Projekt *Spotkanie z Innym* realizowany był wieloetapowo i obejmował kilka modułów. Część spotkań odbywała się w szkołach, a część w MNS. Składały się na nie zajęcia dydaktyczne w formie warsztatów, projekcje filmów połączone z dyskusją, prezentacje multimedialne i lekcje muzealne realizowane w przestrzeni wystaw afrykańskich. Przygotowano również specjalną konferencję dla nauczycieli i osób pracujących z dziećmi oraz młodzieżą, a także ekspozycję fotografii Pawła Zgrzebnickiego pt. „historie”. Wystawa przedstawiała portrety osób spotkanych podczas 10 lat podróży do najdalszych zakątków świata. Autor zdjęć starał się odpowiedzieć na pytanie, co łączy ludzi mieszkających w różnych częściach naszego globu? W czym jesteśmy do siebie podobni? Czym się różnimy? Jak żyjemy? Czy naprawdę tak wiele nas dzieli? Spoglądając na fotografie widz poznawał odległe kultury, a jednocześnie odbywał intymną podróż, nawiązując bliską relację z każdą prezentowaną postacią. Tytuł i temat zaprezentowanej ekspozycji stawia ją na pograniczu etnografii, reportażu, osobistego wyznania oraz swoistego manifestu postulującego szacunek dla człowieka, jego kultury i tradycji¹⁴.

Podstawą projektu *Spotkanie z Innym* były zajęcia realizowane dla gimnazjalistów i licealistów w szkole, na

podstawie scenariusza przygotowanego przez Aleksandrę Antonowicz-Cyglicką z Fundacji Artykuł 25. Scenariusz powstał na bazie wykładu Ryszarda Kapuścińskiego *Spotkanie z Innym jako wyzwanie XXI wieku*¹⁵, który został wygłoszony przez pisarza z okazji przyznania mu tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2004 roku. W scenariuszu zawarte zostały elementy filozofii (Emmanuel Levinas – spotkanie z Innym jako „wydarzenie fundamentalne” w życiu człowieka), antropologii (Bronisław Malinowski – teza relatywizmu kulturowego jako wyraz równouprawnienia wszystkich kultur) oraz dziennikarstwa (Ryszard Kapuściński – obraz obcego kontynentu okiem reportera). Zajęcia prowokowały uczniów do krytycznego myślenia i wyciągania wniosków podczas omawiania takich zjawisk jak globalizacja, migracja czy różnice i podobieństwa kulturowe. Uczestnicy projektu dyskutując i biorąc udział w zabawach dramowych, w których wcielali się w role osób pochodzących z innych krajów, często zdawali sobie sprawę z faktu jak trudno być „obcym” w Polsce, i jak to co dla nas wydaje się oczywiste, dla innych jest zaskakujące. Zajęcia były próbą odwrócenia sytuacji i postawienia uczniów w roli „Innych”, tak aby mogli zobaczyć jak działają stereotypy oraz uprzedzenia i czy rzeczywiście są uzasadnione? Jak pisze Ryszard Kapuściński *W pewnym sensie wszyscy jedziemy na jednym wozie. Wszyscy mieszkańcy naszej planety jesteśmy Inni wobec Innych – Ja wobec Nich, Oni wobec Mnie*¹⁶. Skonfrontowanie uczniów z rzeczywistością było dla nich ważnym doświadczeniem ponieważ pokazało, że uchodźcy i imigranci są ludźmi, którzy musieli zrezygnować z całego swojego dotychczasowego życia: domu, przyjaciół, rodziny, swojego miasta, języka, pracy, własności, bezpieczeństwa i marzeń. Z pewnością nie był to scenariusz zajęć łatwych czy rozrywkowych, ale wbrew pozorom młodzież rzadko kiedy może dyskutować w szkole na tematy, które tak mocno ich dotyczą i które wzbudzają w nich wiele emocji. Zajęcia uczyły respektowania różnorodności kulturowej oraz szacunku i otwartości względem ludzi z innych kręgów kulturowych, ale przede wszystkim pokazały zależności pomiędzy Europą i krajami Globalnego Południa.

Każda grupa uczniów, która w ramach projektu brała udział w zajęciach w szkole, zapraszana była na ich kontynuację do muzeum. Wypełniona licznymi eksponatami przestrzeń muzealna stanowiła istotne ogniwo w procesach edukacji. Atutem zajęć było prowadzenie ich na konkretnych ekspozycjach i „wybranie” z nich tego, co w trakcie realizowanego projektu było istotne. Młodzież uczestniczyła w oprowadzaniu po wystawach prezentujących życie społeczności Lobi i Somba oraz sztukę Afryki Zachodniej („W afrykańskiej wiosce”, „Sztuka Afryki – między maską a fetyszem”, „Dzieci magii. Afrykańskie lalki i marionetki”, „Tkanki afrykańskie. Tradycja i zmiana”), jak i w warsztatach. Celem zajęć było przybliżenie uczestnikom projektu kultury i sztuki krajów Afryki Zachodniej oraz ich wpływu na Europę. W trakcie warsztatów młodzieży zaprezentowano twórczość współczesnych artystów pochodzących z Beninu, Nigerii czy RPA, będących przeciwagą do utrwalonego w mediach obrazu Afryki jako monolitu kulturowego służącego za przykład sztuki prymitywnej. Autorki projektu starały się pokazać też pewne elementy dotyczące mody czy muzyki, które są charakterystyczne tylko dla krajów afry-



1, 2. Wystawa „Dzieci magii. Afrykańskie lalki i marionetki” prezentowa w Muzeum Narodowym w Szczecinie

1, 2. Exhibition “Children of magic. African dolls and puppets” presented by the National Museum in Szczecin



3. Wystawa „Dzieci magii. Afrykańskie lalki i marionetki” prezentowa w Muzeum Narodowym w Szczecinie

3. Exhibition “Children of magic. African dolls and puppets” presented by the National Museum in Szczecin



4. Warsztaty dla najmłodszych na wystawie „Dzieci magii. Afrykańskie lalki i marionetki”

4. Workshops for the youngest kids at the exhibition “Children of magic. African dolls and puppets”

kańskich, a mają duży wpływ na światowe trendy. Wizyta w muzeum pomogła ukazać bogactwo wartości wyływające z różnorodności kultur, będących przedmiotem badań etnografów, archeologów i historyków sztuki¹⁷.

Pracując z młodzieżą i dziećmi w ramach projektu jego autorzy zdali sobie sprawę, że kontrolowanie i minimalizowanie wpływu stereotypów na ich postawy powinno być jednym z głównych celów edukacji szkolnej. Wychowawca w pierwszym rzędzie musi umieć dostrzec inność, pamiętać o Tischnerowskim przykazaniu, że *ani katolik, ani Polak, ani nikt inny, nie mogą mieć w państwie większych praw, niż ma człowiek*. To oni dzięki swojej codziennej pracy mają duży wpływ na kształtowanie poglądów, postaw, a także zachowań uczniów wobec siebie i obcokrajowców. Ich kompetencje i umiejętności są kluczowe w walce z postawami ksenofobicznymi. Wiele przykładów pokazuje, że niepowstrzymana na czas nienawiść eskaluje i ostatecznie doprowadza do tragedii.

W listopadzie 2016 r. odbyła się konferencja dla nauczycieli pod hasłem „Spotkanie z Innym – razem przeciwko uprzedzeniom i stereotypom”, w ramach której nie tylko dostarczono nauczycielom podstawową wiedzę na temat edukacji globalnej i krajów Globalnego Południa ale także omówiono sposoby radzenia sobie z mową nienawiści i uczniami dyskryminującymi inne osoby z powodu pochodzenia, koloru skóry, religii itd. Pokazano również przykłady dobrych praktyk przeciwdziałających dyskryminacji i przemocy motywowanej uprzedzeniami. Wśród zaproszonych gości były osoby, które od wielu lat zajmują się tematyką związaną z edukacją antydyskryminacyjną, m.in. Mamadou Diouf (Fundacja Afryka Inaczej)¹⁸, Joanna Grabarczyk



5. Warsztaty dla najmłodszych na wystawie „Dzieci magii. Afrykańskie lalki i marionetki”

5. Workshops for the youngest kids at the exhibition “Children of magic. African dolls and puppets”

(Projekt HejtStop)¹⁹, Łukasz Bartosik (Polska Akcja Humanitarna, PAH)²⁰ czy Joanna Wojtarowicz (Niemiecki Czerwony Krzyż)²¹.

Specjalnym wydarzeniem w MNS jest Tydzień Edukacji Globalnej (TEG), w ramach którego co roku ponad 1000 osób bierze udział w seansach filmowych połączonych z dyskusjami i warsztatami. Filmy dokumentalne prezentowane w ramach TEG²² pochodzą z jednego z największych festiwali filmów dokumentalnych na świecie – Docs Against Gravity Film Festiwal – zdobywcy prestiżowej nagrody Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w kategorii Najważniejsze międzynarodowe wydarzenie filmowe w Polsce. Seanse dedykowane były dzieciom, młodzieży, a także osobom dorosłym.

Sól ziemi w reżyserii Juliano Ribeiro Salgado i Wima Wendersa to film kierowany do uczniów szkół ponadgimnazjalnych oraz widzów dorosłych. Opowiada on o twórczości Sebastião Salgado – brazylijskiego fotografa, który podróżował po całym świecie dokumentując ludzkość w okresie dramatycznych zmian. Był świadkiem najważniejszych wydarzeń na świecie: konfliktów wojennych, klęsk głodu i przymusowych emigracji. Sławę przyniosły mu cykle fotografii poświęcone kondycji człowieka, w których zajrzał do jądra ciemności ludzkości. W swym nowym

projekcie fotograficznym poświęconym pięknu Ziemi, po raz pierwszy odszedł od fotografii społecznej na rzecz dokumentowania terenów nietkniętych przez zachodnią cywilizację, gdzie bez przeszkód nadal rozwija się fauna i flora i gdzie można zobaczyć krajobrazy jakby zaczerpnięte z księgi *Genesis*. W filmie pt. *Sól ziemi* poznaliśmy Salgado widzianego z perspektywy jego syna Juliano oraz Wima Wendersa, współreżysera filmu i fotografa, ale także historie konfliktów wojennych w krajach Globalnego Południa.

Młodszy uczestnicy projektu mogli zobaczyć film pt. *Cicha* w reżyserii Emelie Wallgren i Iny Holmqvist. Dokument opowiada historię sześćioletniej Mariam, która wraz z mamą, w poszukiwaniu lepszego życia, wyjechała z Iranu do Szwecji. Bohaterka dociera do jednej z dzielnic Sztokholmu i tam rozpoczyna naukę w szkole dla obcokrajowców. Szkoła ta jest wstępnym etapem edukacji w Szwecji, który ma na celu naukę języka szwedzkiego i zapoznanie z historią i kulturą tego kraju. Następnie dzieci przechodzą do szkół w swoim rejonie. Mariam jako ostatnia dołącza do klasy. Zanim uda jej się zbudować nić porozumienia z rówieśnikami i odnaleźć swoje miejsce czekają ją trudne chwile.

Bohaterka filmu *Cicha* budziła wielkie emocje wśród swoich polskich rówieśników. Zdecydowana większość



6, 7. Warsztaty antydyskryminacyjne dla nauczycieli gimnazjów i szkół ponadgimnazjalnych prowadzone przez Magdalene Sambor-Reinhardt w ramach konferencji „Spotkanie z Innym – razem przeciwko uprzedzeniom i stereotypom”

6, 7. Anti-discriminatory workshops for middle-school and secondary-school teachers carried out by Magdalena Sambor-Reinhardt within the conference “Encountering the Other – together against prejudice and stereotypes”



8. Kadr z filmu *Sól ziemi* w reżyserii Juliano Ribeiro Salgado i Wima Wendersa prezentowanego w ramach Tygodnia Edukacji Globalnej w Muzeum Narodowym w Szczecinie

8. A still from the film *The Salt of the Earth* by Juliano Ribeiro Salgado and Wim Wenders presented during the Global Education Week in the National Museum in Szczecin

dzieci chciała jej pomóc, poznać bliżej, a nawet się zaprzyjaźnić. Zdarzały się jednostki, którym los Mariam był zupełnie obojętny. Padaly stwierdzenia, że trzeba ją ignorować. Aby lepiej zrozumieć dość skomplikowaną sytuację, po często burzliwych rozmowach, stworzyliśmy mapę „Pomocnych dłoń”. Każdy z uczestników zajęć, w zależności od nastroju i indywidualnych upodobań wybierał kartkę papieru w dowolnym kolorze. Następnie przykładał do niej własną dłoń, odrysowywał ją i wycinał. We wnętrzu tejsze wpisywał swoje imię. Na kolejnej kartce papieru przedstawiał w formie graficznej (rysunek, komiks) lub opisowej swoje racjonalizatorskie pomysły, które były odpowiedzią na pytania – co mogę zrobić, aby poznać „Innego” i aby poczuł się ze mną dobrze? Co chciałbym, aby inni zrobili wobec mnie, by łatwiej było mi się zaaklimatyzować w nowym środowisku? Wachlarz propozycji był ogromny. Uczniowie, którzy pozornie nie byli zainteresowani sytuacją Mariam, gdy zadano im pytanie – co „Inni” mogliby zrobić dla Ciebie, gdybyś znalazł się w sytuacji bohaterki filmu? – pomysłów mieli sporo. Na kolejne pytanie – może zignorujemy niektóre osoby, nie zauważymy ich? – bardzo szybko, zdecydowanym tonem odpowiadali – *nas ignorować nie można!* Kolejny etap pracy polegał na tym, że uczestnicy warsztatów przyklejali na duży arkusz papieru, w środku którego znajdowało się zdjęcie bohaterki filmu, swoje papierowe dłonie wraz z rysunkiem bądź opisem. Wszystkie dłonie skierowane były ku Mariam. Uczestnicy warsztatów odczytywali przygotowane propozycje. Następnie gotową mapę podnoszono i ustawiano w pionie tak, aby każdy uczestnik spotkania mógł za nią swobodnie stanąć. Po zdjęciu fotografii Mariam powstało puste miejsce, otwór w którym pokazywały się dwa-



9. Warsztaty realizowane w muzeum z dziećmi z klas podstawowych po projekcji filmu *Cicha* w ramach Tygodnia Edukacji Globalnej

9. Workshops conducted in the museum with primary school children after the screening of *The Quiet One* as part of the Global Education Week



10. Warsztaty realizowane w muzeum z dziećmi z klas podstawowych po projekcji filmu *Cicha* w ramach Tygodnia Edukacji Globalnej

10. Workshops conducted in the museum with primary school children after the screening of *The Quiet One* as part of the Global Education Week

(Fot. 1-7 – M. Wojtarowicz; 8 – udostępnione za zgodą Akademii Dokumentalnej 9, 10 – D. Baumgarten-Szczyrska)

rze uczestników projektu. Dzięki takiemu zabiegowi łatwiej było zrozumieć najmłodszym uczestnikom spotkania, że wszyscy jesteśmy tacy sami, że mamy podobne priorytety, marzenia, oczekiwania co do świata i ludzi (rówieśników). Jedna z uczestniczek spotkania stwierdziła *ovej jakbym siebie widziała, różni nas kolor skóry, włosów (...) reszta jest taka sama (...) nawet kurtki mamy identyczne, też mam koleżankę Maję. Nie polubiłyśmy się od razu, a teraz mówią o nas papużki nierozłączki.*

Oba dokumenty niosą ogromny ładunek emocjonalny, dostarczają solidnej dawki wiedzy i skłaniają do przemyśleń, zweryfikowania swoich poglądów. Tym samym kształtują umiejętność interpretowania świata oraz rozwijają świadomość obywatelską i zdolność do oceny zjawisk społecznych. Dodają skomplikowanym historiom politycznym i społecznym ludzką, jednostkową twarz, zbliżają do drugiego człowieka żyjącego w innej części świata i pozwalają lepiej zrozumieć jego sytuację. Często prowokują do rozmów na trudne tematy, o tym czy świat wszędzie i dla każdego jest taki sam i czy wszystko jest w rzeczywistości takie, na jakie wygląda? Filmy pokazują, że kluczem do zrozumienia drugiego człowieka jest próba zobaczenia świata jego oczami.

W części działań warsztatowych zarówno z młodszymi jak i starszymi dziećmi wykorzystywany był także teatrzyk *kamishibai*. Praca z „teatrem narracji” wprowadzała uczestników spotkania w magiczny nastrój. Papierowe „slajdy” w epoce multimediów są czymś wyjątkowym – prezentacja hipnotyzuje, wycisza i koncentruje. Narrator odczytując tekst kolejno odkłada karty, przed widownią pojawiają się następnne ilustracje utrzymujące zainteresowanie w aurze niezwykłości. Opowieść toczy się spokojnie, dzieci mają czas na uporządkowanie własnych myśli i spostrzeżeń, co jest niezwykle cenne w czasach, gdy oczekuje się nawet od najmłodszych pośpiechu i szybkiego podejmowania decyzji. Uczestnik spektaklu nie pozostaje bierny – angażuje się emocjonalnie w losy bohaterów. Wydawać by się mogło, że to zbyt wiele, jak na możliwości małego odbiorcy... nic bardziej mylnego! *Kamishibai* uwrażliwia, otwiera, zmusza do myślenia i poszukiwania. Dzieci często tworzyły własne historie. Przedstawiając główny temat opowiadania, nie zdradzając jego zakończenia, proszone były o kontynuację wątku, o dopisanie własnej wizji zdarzeń. Ta forma ćwiczeń cieszyła się ogromnym zainteresowaniem. Ułatwiała pracę z najmłodszymi uczestnikami zajęć. W ramach muzealnych spotkań wykorzystano bajki: Joanny Mueller *Szkola Czi-tam* i Anny Onimichowskiej *Po drugiej stronie gór*.

Projekt *Spotkanie z Innym* był dla jego autorek i realizatorek bardzo ważnym doświadczeniem. Realizując go nauczyłyśmy się same, jak przygotować uczniów do wielokulturowości. Po pierwsze przekonałyśmy się, że konieczna jest wiedza, bo ona wypełnia białe plamy, w których rosną stereotypy. Poznałyśmy wartość i znaczenie spotkania z „Innym” i to okazało się kluczowym elementem naszego programu. Przekonałyśmy się, że tematyka, którą poruszaliśmy w ramach różnych form pracy z dziećmi, młodzieżą i dorosłymi jest trudna ale bardzo istotna w procesie wychowania. Niestety często bywa ona w codziennym procesie edukacji marginalizowana. Z rozmów prowadzonych z edukatorami – nauczycielami, wychowawcami wynikało, że zapotrzebowanie na tego typu działania jest duże, a im samym często brakuje narzędzi, szkoleń ułatwiających pracę w tym zakresie tematycznym. Prace przy realizacji projektu *Spotkania z Innym* ujawniają liczne problemy dotyczące porozumiewania się, dialogu i tożsamości kulturowej. Wprowadzanie dzieci i młodzieży w świat „Innego” jest działaniem potrzebnym, nieocenionym w procesie uczenia się akceptacji odmienności i różnorodności. Wzajemne poznanie i zrozumienie daje szansę na pokojowe współistnienie i kształtuje postawę wrażliwości, zrozumienia, tolerancji, akceptacji i solidarności z innymi społeczeństwami, a te sprzyjają stawianiu czoła aktualnym problemom globalnym i przełamywaniu stereotypów. *Człowiek jest takim drzewem, które czuje w sobie dobro i dlatego nie chce złych owoców rodzic²³*. Zatem przed pedagogami, nauczycielami i rodzicami ważna rola „ogrodnika”, który o wspomniane drzewo właściwie zadba, aby wszystkim żyło się lepiej.

Egzystujemy w czasach, gdzie ruchy migracyjne są rzeczą naturalną, typową dla otwartego, współczesnego świata. Są źródłem inspiracji i doświadczeń dla „starych-znanych” i „nowych-innych” mieszkańców danego regionu. Bardzo często wskazują, że mimo pewnych incydentów tolerancja i otwartość są atutem, wartością danego miejsca. Kierowanie się stereotypami prowadzi do powstawania uprzedzeń i sprawia, że ludzie różniący się od innych są marginalizowani i stygmatyzowani. Tylko rzetelna wiedza na temat „Innych” sprawia, że dążymy do ich zrozumienia i akceptacji. Nie zawsze jednak te wzajemne stosunki są łatwe. Często wymagają zaangażowania i chęci z obu stron, często lepszego poznania się. To, co nie jest zrozumiałe, jasne, oczywiste budzi strach i lęk. Ten stan z kolei skutkuje negatywnym odbiorem i agresją. Aleksandra Antonowicz-Cyglicka z Fundacji Artykuł 25 podkreśla – *Edukacja stawiająca na budowanie szacunku wobec wszystkich ludzi niezależnie od rasy, kultury, wyznania czy statusu ekonomicznego, a także kształtowanie postawy pozytywnej ciekawości wobec różnorodności jest niezbędna do przetrwania w dzisiejszym świecie. Jest również niezbędna do tego, aby ten różnorodny świat przetrwał dla kolejnych pokoleń. Zachęcanie dzieci i młodzieży do tolerancji i szacunku wobec mieszkańców najodleglejszych zakątków świata, ich kultur i wierzeń jest tożsame z budowaniem w nich poczucia globalnej odpowiedzialności. Dzisiejsze dzieci będą żyły w świecie, w którym tak sformułowana odpowiedzialność będzie warunkiem dobrobytu²⁴*.

Streszczenie: W obliczu kryzysu migracyjnego jaki dotknął Europę w 2015 r., dyskusje na temat uchodźców i emigrantów mieszkających w Polsce zostały zdominowane przez stereotypy i negatywne obrazy przedstawiane w mediach, a podział na zwolenników i przeciwników „Innych” stał się niezwykle wyraźny również w szkole. Brak tematów z zakresu edukacji globalnej i wiedzy na temat obecnej sytuacji krajów afrykańskich przyczynił się do wzrostu postaw ksenofobicznych wśród uczniów, a także wszelkiego rodzaju przejawów słownej i fizycznej przemocy motywowanej uprzedzeniami wobec osób wyróżniających się wyglądem czy pochodzeniem.

Projekt *Spotkanie z Innym* realizowany przez Fundację Artykuł 25 i Muzeum Narodowe w Szczecinie od 2014 r., jest próbą odpowiedzi na polski deficyt społecznej postawy wrażliwości, szacunku i solidarności z ludźmi z innych obszarów geograficznych i kulturowych. Jego celem jest umożliwienie uczniom szkół podstawowych, gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych zdobycia wiedzy na temat Krajów Globalnego Południa, która może zachęcić ich do zweryfikowania poglądów. Podstawą projektu są zajęcia w szkole na podstawie autorskiego scenariusza, powstałego na bazie wykładu Ryszarda Kapuścińskiego *Spotkanie z Innym jako wyzwanie XXI wieku* wygłoszonego z okazji przyznania mu tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Jagielloń-

skiego. W projekcie istotną rolę odgrywa Muzeum Narodowe w Szczecinie realizując zajęcia dla uczniów pokazujące dawną sztukę i kulturę krajów Afryki Zachodniej, ich wpływ na sztukę europejską, ale też prezentujące twórczość współczesnych artystów z Beninu, Nigerii czy RPA. W ramach Tygodnia Edukacji Globalnej w muzeum prezentowane są filmy dokumentalne z festiwalu Docs Against Gravity dla dzieci i młodzieży, prowadzone warsztaty z wykorzystaniem teatryku *kamishibai* oraz dyskusje przybliżające tematy dotyczące wzajemnego porozumienia i globalnych współzależności. Dopełnieniem projektu jest konferencja kierowana do nauczycieli i przedstawicieli organizacji pracujących z dziećmi i młodzieżą, której głównym zamierzeniem jest dostarczenie wiedzy na temat współczesnej kultury i sztuki krajów afrykańskich oraz pokazanie dobrych praktyk przeciwdziałających dyskryminacji i przemocy motywowanej uprzedzeniami.

Projekt *Spotkanie z Innym* ma na celu: przeciwdziałanie uprzedzeniom i stereotypom, pokazanie innego obrazu Krajów Globalnego Południa, nakłonienie dzieci, młodzieży i nauczycieli do zmiany postawy społecznej na bardziej odpowiedzialną, która już dziś lub w przyszłości będzie miała kluczowy wpływ na kształtowanie trendów oraz włączanie zagadnień globalnych do dyskusji mainstreamowych.

Słowa kluczowe: edukacja globalna, przeciwdziałanie uprzedzeniom i stereotypom, prawa człowieka, współczesna sztuka i kultura krajów afrykańskich, Ryszard Kapuściński, teatryk *kamishibai*.

Przypisy

- ¹ Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej (Dz.U. UE), C 3906, 17.12.2017, art. 46.a, s. 38.
- ² M. Gawryszczak, *Unie polityczne – przeszłość i teraźniejszość*, w: „Wiadomości Historyczne z Wiedzą o Społeczeństwie” 2016, nr 5, s. 35-40.
- ³ Pew Research Center to amerykański think tank z siedzibą w Waszyngtonie, który publikuje raporty na temat kwestii społecznych, opinii publicznej oraz trendów demograficznych w Stanach Zjednoczonych i na świecie. Raport dostępny na stronie: <http://www.pewglobal.org/2016/07/11/europeans-fear-wave-of-refugees-will-mean-more-terrorism-fewer-jobs/> [dostęp: 18.04.2017].
- ⁴ K. Brinkbäumer *Afrykańska Odyseja*, Wołowiec 2009, s. 241.
- ⁵ Stephan & Stephan, *Wywieranie wpływu przez grupy*, GWP 2003, s. 9-42.
- ⁶ Definicja edukacji globalnej wypracowana w 2010 r. przez międzysektorowy zespół złożony z nauczycieli, doradców i konsultantów metodycznych oraz przedstawicieli Ministerstwa Edukacji Narodowej, Ministerstwa Spraw Zagranicznych, władz oświatowych, uczelni wyższych i organizacji pozarządowych.
- ⁷ http://www.globalna.edu.pl/edukacja_globalna/ [dostęp: 20.04.2017]
- ⁸ Za *Edukacja globalna dla najmłodszych, pakiet edukacyjny dla szkół podstawowych i przedszkoli*, M. Nowaczyk, G. Świderek, M. Karbowski (red.), Ośrodek Działań Ekologicznych Źródła, Łódź 2016, s. 9; zob. też A. Musiał-Gąsiorowska, *Muzeum jako przestrzeń edukacji wielokulturowej*, w: „Refleksje: Zachodniopomorski Miesięcznik Oświatowy” 2008, nr 12, s. 12-15.
- ⁹ J. Nikitorowicz, *Edukacja międzykulturowa – kreowanie tożsamości dziecka*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 37; zob. też B. Śliwerski, *Współczesne teorie i nurty wychowania*, Impuls, Kraków 2015, s. 291-293 – *Kultura jest ogólnym zgeneralizowanym dla danego społeczeństwa, narodowości, organizacji czy grupy społecznej systemem orientacyjnym, który został ukształtowany ze swoistych dla nich symboli przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Wpływa on na spostrzeganie, myślenie, wartości i postępowanie wszystkich członków społeczeństwa, określając tym samym ich tożsamość, umożliwiając panowanie nad otoczeniem i wpływając na kierowanie przez osoby własnym rozwojem*; zob. też J. Nikitorowicz, *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa*, Trans Humana, Białystok 1995, s. 68.
- ¹⁰ E. Prądyńska, M. Tobota, *Afrykańskie nabytki Muzeum Narodowego w Szczecinie w ostatniej dekadzie – krótkie podsumowanie*, w: *Afryka*, J. Łopot, E. Prądyńska, M. Tobota (red.), Wydanie Specjalne, Szczecin 2012, s. 138; D. Baumgarten-Szczyrska, *Afryka na wyciągnięcie ręki działania dydaktyczne w przestrzeni wystaw Afrykańskich Muzeum Narodowego w Szczecinie*, w: „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 104-112.
- ¹¹ D. Baumgarten-Szczyrska, *Apetyt na...Afrykę! Propozycje Muzeum Narodowego w Szczecinie*, w: „Refleksje: Zachodniopomorski Dwumiesięcznik Oświatowy” 2016, nr 6, s. 32-33.
- ¹² Celem Fundacji Artykuł 25 jest działanie na rzecz sprawiedliwej współzależności i zrównoważonego rozwoju krajów Globalnej Północy i Południa. Zasada zrównoważonego rozwoju, czyli rozwoju z poszanowaniem praw przyszłych pokoleń do życia w dobrobycie, jest receptą na trwałość pozytywnych efektów walki z ubóstwem, szczególnie w czasach, w których efekty zmian klimatycznych dotyczą w pierwszej kolejności najbardziej ubogich społeczeństw. Fundacja skupia się na budowaniu od podstaw świata równych możliwości i odpowiedzialnych działań gwarantujących stabilizację przyszłym pokoleniom.
- ¹³ D. Baumgarten-Szczyrska, D. Obalek, *Garść dobrych chęci. „Spotkanie z Innym” w przestrzeni Muzeum Narodowego w Szczecinie*, w: „Refleksje: Zachodniopomorski Dwumiesięcznik Oświatowy” 2016, nr 2, s. 60-62.
- ¹⁴ P. Zgrzebnicki, *historie*, Poznań 2016, s. 5-6.
- ¹⁵ Scenariusz jest udostępniony na stronie Fundacji Artykuł 25, http://www.artikul25.pl/wp-content/uploads/2014/10/SCENARIUSZ-zaj%C4%99%C4%87_Spotkanie-z-innym-jako-wyzwanie-XXI-wieku_final.pdf [dostęp: 22.04.2017].
- ¹⁶ R. Kapuściński, *Spotkanie z Innym jako wyzwanie XXI wieku*, wykład wygłoszony z okazji przyznania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2004 r.
- ¹⁷ A. Nadolska-Styczyńska, *Pokazać kultury, czyli o wykorzystaniu zabytków w nauczaniu etnografii pozaeuropejskiej*, w: *Muzeum sztuki od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red.), Katowice 2006, s. 254-255; W. Zaczynski, *Uczenie się przez przeżywanie*, WSIP, Warszawa 1990, s. 74.
- ¹⁸ Mamadou Diouf – senegalski wokalista, dziennikarz i działacz społeczny, mieszkający w Warszawie od 33 lat. Współzałożyciel Fundacji Afryka Inaczej, muzyk i prezenter polskiego radia RDC. Autor kilku publikacji m.in. *Afrykański Spacerownik po Warszawie*, *Mała książka o rasizmie dla dzieci* i współautor *Afryka w Warszawie*. Na stronie afryka.org prowadzi blog, gdzie komentuje bieżące sprawy w Polsce, głównie pod kątem sytuacji społeczności afrykańskiej. Jest koordynatorem ds. kultury w Centrum Wielokulturowym w Warszawie. W latach 2013-2015 był członkiem pierwszej kadencji Społecznej Rady Kultury przy Prezydencie m.st. Warszawy.
- ¹⁹ Joanna Grabarczyk – członkini Stowarzyszenia Projekt: Polska. Koordynatorka kampanii HejtStop, której celem jest walka z antysemityzmem, homofobią, ksenofobią, rasizmem, oraz każdą formą nienawiści pojawiającą się w przestrzeni publicznej. Kampania HejtStop została wyróżniona nagrodą S3KTOR 2014 dla najlepszej inicjatywy pozarządowej w kategorii Społeczeństwo obywatelskie i prawa człowieka. Kampania zachęca do zgłaszania nienawistnych treści oraz samodzielnego ich usuwania zarówno z murów miast jak i internetu.
- ²⁰ Łukasz Bartosik – kierownik zespołu edukacji Polskiej Akcji Humanitarnej (PAH), koordynator programu GLEN w Polsce. Doświadczony trener prowadzący szkolenia dla trenerów i aktywistów PAH oraz uczniów i nauczycieli biorących udział w programach PAH. Współautor publikacji edukacyjnych PAH oraz wielu gier terenowych (m.in. Królestwo UBÓ), szkoleniowych oraz wielkoformatowych gier edukacyjnych (m.in. Globalni Reporterzy).
- ²¹ Joanna Wojtarowicz – trenerka kompetencji międzykulturowych, prowadzi warsztaty z zakresu animacji kultury i edukacji kulturalnej oraz międzykulturowej, współpracując z instytucjami kultury i organizacjami w Polsce i Niemczech. Koordynatorka takich projektów jak: *Brave Kids Szczecin*, *Biblio-Feel*, czy międzynarodowego workcampu w Zamku Trebnitz, realizowanych z udziałem dzieci migrantów i uchodźców. Współtwórczyni nieformalnej grupy przeciw nienawiści Refugees Szczecin, pomagającej uchodźcom z Syrii. Współpracowała z ośrodkami dla uchodźców na pograniczu polsko-niemieckim, obecnie pracuje z uchodźcami w Niemieckim Czerwonym Krzyżu w Berlinie.
- ²² Tydzień Edukacji Globalnej (TEG) to coroczna międzynarodowa akcja edukacyjna organizowana w celu zwrócenia uwagi Europejczyków na problemy o charakterze globalnym. TEG odbywa się w listopadzie pod patronatem Europejskiego Centrum na Rzecz Współzależności i Solidarności Światowej (Centrum Północ-Południe) Rady Europy. Różnego rodzaju akcje edukacyjne organizowane są przez szkoły, studenckie koła naukowe, biblioteki, organizacje pozarządowe i różnego rodzaju instytucje.
- ²³ J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 2011, s. 508.
- ²⁴ <http://www.globalna.edu.pl/globalnie3/> [dostęp: 3.05.2017].

Dorota Baumgarten-Szczyrska

Pedagog specjalny, magister edukacji; kustosz w Dziale Edukacji MNS; organizatorka szkoleń i warsztatów w obszarach pedagogiki, dydaktyki, edukacji regionalnej i literatury, dydaktyk z zakresu historii, geografii a przede wszystkim etnografii Polski i krajów pozaeuropejskich; autorka i współautorka licznych projektów edukacyjnych m.in.: *Akademia Malucha*, *Akademia Juniora*, *Dzieci Europy*, *Wspólna podróż dzieci Europy*; realizatorka warsztatów w ramach programów edukacyjnych *Mediations Biennale 2014* (Poznań), *Spotkanie z Innym 2014–2017* (Szczecin); współorganizatorka wystaw, koncertów, wykładów, konkursów, członek komisji konkursowych; e-mail: d.baumgarten@muzeum.szczecin.pl

Krystyna Milewska

Historyk, starszy kustosz, kierownik Działu Edukacji MNS; sekretarz naukowy Olimpiady Artystycznej – sekcja plastyki okręgu zachodniopomorskiego; w swojej pracy łączy kompetencje i zamiłowania do historii i turystyki; autorka wielu konseptów lekcji i warsztatów oraz konkursów muzealnych, autorka i realizatorka programów edukacyjnych np. „Akademia Brzdąca”, „Akademia Antyczna”, „Akademia Podróżnika” i in.; organizatorka i współorganizatorka wystaw, koncertów, wykładów, konkursów; członkini licznych komisji konkursowych, SMP i SHS; e-mail: k.milewska@muzeum.szczecin.pl

Dorota Obalek

Filolog i manager kultury; pracuje w Dziale Edukacji MNS odpowiadając za promocję i organizację działań edukacyjnych; koordynatorka i współautorka dwóch edycji projektu *Spotkanie z Innym*; prowadzi zajęcia z zakresu edukacji globalnej; współorganizowała 2 edycje ogólnopolskiego festiwalu teatralnego *Kontrapunkt* i *Mały Kontrapunkt* w Teatrze Lalek Pleciuga w Szczecinie, prowadziła zajęcia „Animacja kultury” na kierunku Kulturoznawstwo US; e-mail: d.obalek@muzeum.szczecin.pl

Word count: 4 930; **Tables:** –; **Figures:** 10; **References:** 24

Received: 06.2017; **Reviewed:** 07.2017; **Accepted:** 07.2017; **Published:** 08.2017

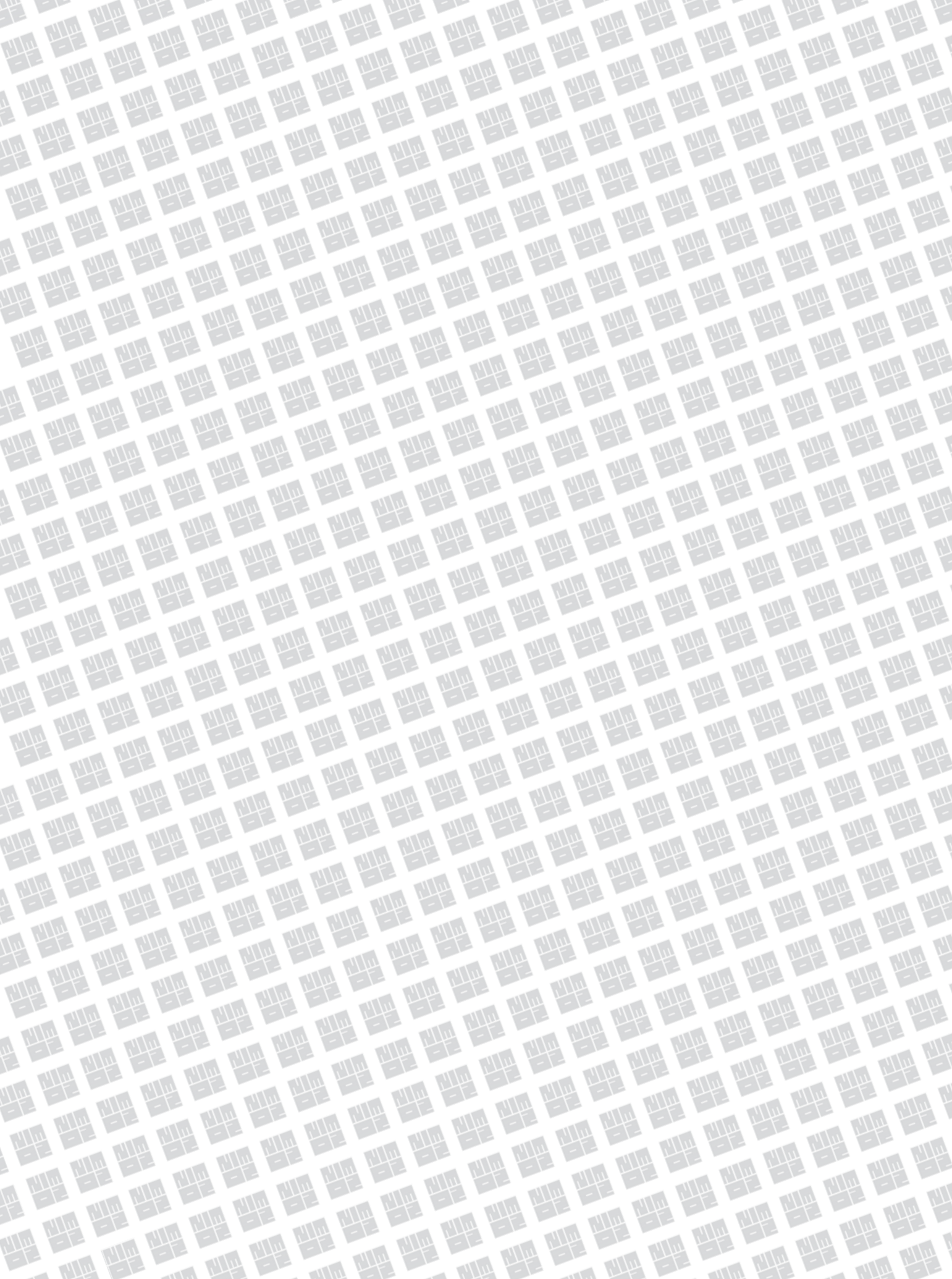
DOI: 10.5604/01.3001.0010.2670

Copyright ©: 2017 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: Baumgarten-Szczyrska D., Milewska K., Obalek D.; *SPOTKANIE Z INNYM JAKO PRZYKŁAD EDUKACJI GLOBALNEJ W PRZESTRZENI MUZEUM*. Muz., 2017(58): 227-239

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>





Ogród muzeum Musée du Quai Branly, fot. J. Kurek

Z ZAGRANICY

from abroad



MUZEUM KALUSTA GULBENKIANA W LIZBONIE

THE CALOUSTE GULBENKIAN MUSEUM IN LISBON

Anna Jasińska

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Artur Jasiński

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Abstract: The Calouste Gulbenkian Museum is located off the tourist paths, on the outskirts of Europe, and far away from the centre of Lisbon, in the serenity of the Santa Gertrudes Park. Its austere concrete buildings hide treasures from the collection of an extraordinary man, a millionaire of Armenian origin, an oil magnate, and an art and garden lover. The article

presents the collector, the history of his collection and the museum buildings which now form an original park and museum complex run by the Calouste Gulbenkian Foundation. In 2010, the complex was entered into the register of national monuments of Portugal, thus being the first masterpiece of the 20th-century architecture to feature in this register.

Keywords: Calouste Gulbenkian (1869–1955), collector, philanthropist, museum architecture, Calouste Gulbenkian Museum in Lisbon.

Z dala od utartych tras turystycznych, na uboczu Europy i na uboczu Lizbony, w zacisznym parku Santa Gertrudes mieści się muzeum Kalusta Gulbenkiana (port. Museu Calouste Gulbenkian). W surowym, betonowym gmachu ukryte zostały skarby należące do kolekcji niezwykłego człowieka, ormiańskiego milionera, magnata naftowego, wielbiciela sztuki i miłośnika ogrodów.

Kolekcjoner

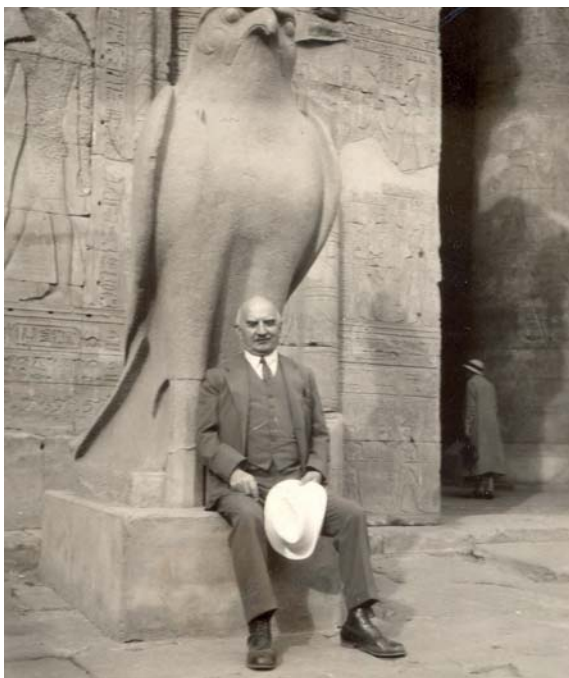
Kalust Sarkis Gulbenkian* był z jednej strony człowiekiem doskonale wykształconym, biegle władającym kilkoma językami obywatelom świata, a z drugiej wiecznym tułaczem,

pozbawionym ojczyzny uchodźcą. Urodził się w 1869 r. w Konstantynopolu – stolicy chylącego się już ku upadkowi imperium otomańskiego – w starej, arystokratycznej rodzinie ormiańskiej, której korzenie sięgały IV w.n.e. Jego ojciec Sarkis Gulbenkian zdobył majątek na handlu ropą i orientalnymi dywanami, pod koniec życia trudnił się też bankowością. Edukacja Kalusta Gulbenkiana rozpoczęła się w ormiańskiej szkole w Chalcedonie (tur. Kadiköy), kosmopolitycznej dzielnicy Konstantynopola, potem uczęszczał do lokalnej szkoły francuskiej Saint-Joseph, następnie wyjechał do Marsylii aby doskonalić znajomość języka francuskiego, po czym kontynuował naukę w prestiżowym amerykańskim Robert College w Konstantynopolu. Wyższe



1. Portret Kalusta Sarkisa Gulbenkiana autorstwa Charlesa Josepha Wateleta, wykonany w 1912 r. w Paryżu, źródło: <http://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/>

1. Portrait of Calouste Gulbenkian by Charles Joseph Watelet, 1912, Paris, source: <http://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/>



2. Gulbenkian u stóp *Posągu Horusa* przed Świątynią Horusa w Edfu, Egipt ok. 1930, źródło: <http://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/senhor-cinco-por-cento/>

2. Gulbenkian and the *Statue of Horus* in front of the Temple of Horus in Edfu, Egypt, c. 1930, source: <http://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/senhor-cinco-por-cento/>

wykształcenie zdobył w King's College School w Londynie, gdzie w wieku 18 lat uzyskał dyplom na wydziale inżynierii górniczej¹. Następnie ojciec wysłał go w *Grand Tour* na Kaukaz, który wówczas stanowił część imperium rosyjskiego. W 1891 r. Gulbenkian, mając 22 lata, wydał dziennik z tej podróży zatytułowany *La Transcaucasie et la Péninsule d'Apcheron – Souvenirs de voyage*, w którym zawarł między innymi ekspercki rozdział dotyczący rzemiosła, materiałów, barwników i wzorów używanych w produkcji orientalnych dywanów, oraz ich znaczenia dla lokalnej ekonomii². Ujawniły się wtedy jego dwa podstawowe zamiłowania: do sztuki i do biznesu. W swoim dzienniku opisał pola naftowe w Baku, na ten temat opublikował też artykuł w prestiżowym paryskim wydawnictwie „Revue des deux Mondes”. Te dwie prace zwróciły na niego uwagę rządu osmańskiego, który powierzał mu odtąd misje gospodarcze i polityczne i ustanowił go swoim przedstawicielem przy ambasadach w Paryżu i Londynie. Gulbenkian, którego matka pochodziła z Persji, został także mianowany doradcą poselstwa perskiego w Paryżu.

W 1892 r. Gulbenkian ożenił się z Nevrate Essayn także pochodzącą z arystokratycznej rodziny ormiańskiej. Miał z nią dwoje dzieci: Nubara Sarkosa i Ritę Sirvante. W 1896 r. rodzina Gulbenkianów w wyniku prześladowań i masowych mordów popełnianych na Ormianach przez rząd sułtana Abdula Hamida II wyjechała z Konstantynopola. W tym czasie Gulbenkian poznał i zaprzyjaźnił się z Aleksandrem Mantacheffem, wpływowym koncesjonariuszem pól naftowych w Baku, który wprowadził go w kręgi światowej elity naftowej. Po krótkim pobycie w Egipcie rodzina przeniosła się do Londynu, gdzie Kalust Gulbenkian mieszkał w latach 1887–1920. W 1902 r. otrzymał obywatelstwo angielskie³.

Gulbenkian odegrał kluczową rolę w otwarciu zasobów naftowych na Bliskim Wschodzie dla zachodnich firm. Był wytrwałym i zręcznym negocjatorem, a dogłębna znajomość języków i kultur Zachodu i Wschodu pozwalała mu zdobywać zaufanie w wielu wpływowych kręgach arystokracji, polityki i handlu międzynarodowego. Legendarna była jego dyskrecja, unikał prasy i wszelkiego rozgłosu, niezwykle wysoko cenił sobie prywatność. Bardziej niż za przedsiębiorcę uważał się za „architekta biznesu”, którego zadaniem było poszukiwanie wspólnego języka, godzenie konkurencyjnych interesów i dbanie o harmonijny rozwój pilotowanych przez niego przedsięwzięć. W 1907 r. uczestniczył w stworzeniu fuzji Royal Dutch Petroleum Company z brytyjską kompanią Shell, w rezultacie został jednym z udziałowców potężnego koncernu naftowego Royal Dutch Shell. W 1912 r. doprowadził do powstania Turkish Petroleum Company (TPC), którego udziałowcami zostali Royal Dutch Shell, National Bank of Turkey i German National Bank. Czwartym udziałowcem został Kalust Gulbenkian, któremu pozostali wspólnicy przekazali po 5% swoich akcji. Z czasem przyłgęto do niego przezwisko „Pan Pięć Procent” („Mr Five per Cent”), a on sam stał się legendą w świecie przemysłu naftowego, postacią dobrze znaną zarówno na arabskich polach naftowych, jak i w rezydencjach ambasad i biurach Wall Street⁴.

Wkrótce wybuchła I wojna światowa i konieczna stała się reorganizacja naftowego biznesu na Bliskim Wschodzie. Jedną z konsekwencji wojny był upadek imperium otomańskiego oraz powstanie Turcji i Iraku. Utworzono też nową



3. Galeria malarstwa w paryskiej rezydencji Gulbenkiana, na pierwszym planie obraz Williama Turnera *Wrak statku transportowego*, ok. 1810, fot. za: <http://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/colecionador-e-filantropo/>

3. Gallery of painting in Gulbenkian's residence in Paris; in the foreground, the painting by William Turner *Wreck of a transport ship*, c. 1810, photograph after <http://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/colecionador-e-filantropo/>

francuską kompanię naftową Compagnie Française des Pétroles (późniejszy Total), a na rynek bliskowschodni weszły koncerny amerykańskie. Powstały nowe kompanie naftowe, w tym Iraq Petroleum Company. We wszystkich tych przedsięwzięciach Gulbenkian brał aktywny udział, podtrzymując swoją sławę skutecznego negocjatora i zręcznego rozjemcy.

W czasie II wojny światowej, jako doradca ekonomiczny perskiego poselstwa w Paryżu, otrzymał we Francji immunitet dyplomatyczny, przez co został powiązany z rządem Vichy. W konsekwencji rząd angielski uznał go za wroga, a jego udziały w Iraq Petroleum Company zostały skonfiskowane⁵. Francję opuścił w 1942 r. udając się do Portugalii, gdzie przebywał aż do swojej śmierci 20 lipca 1955 roku.

W Lizbonie Gulbenkian zamieszkał w hotelu Aviz. Dobrze znana tam była jego krępa, charakterystyczna postać, miał bowiem w zwyczaju całymi dniami przesiadywać w hotelowej kawiarni, skąd prowadził swoje rozliczne interesy. Przy sąsiednim stoliku siedziała jego sekretarka i służący, okazujący w razie potrzeby pomoc⁶. Gulbenkian wybrał Lizbonę z kilku względów: z powodu neutralnego statusu politycznego i korzystnego położenia geograficznego – stąd mógł zawsze uciec do Stanów Zjednoczonych, stabilnego społeczeństwa, niskich podatków, a także – braku wścibskich dziennikarzy. W Lizbonie dobrze się czuł, wprawdzie nie znał języka portugalskiego, ale wielokrotnie powtarzał, że właśnie w tym mieście był najszczęśliwszy⁷. Żył 86 lat. Pochowany został

w kościele St. Sarkis Armenian w Londynie, który zbudował w 1922 r. ku pamięci swoich rodziców. Kościół ten jest miejscem, w którym po dzień dzisiejszy spotyka się armeńska społeczność.

Kolekcja

Kalust Sarkis Gulbenkian należał do najbogatszych ludzi na świecie, był też twórcą jednej z największych prywatnych kolekcji sztuki. Na początku lat 20. XX w. zakupił duży dom przy Avenue d'Iéna w Paryżu, który przerobił na swoją rezydencję i prywatne muzeum. Była to jego siedziba w latach 1927–1942. Zebrał w niej eklektyczną kolekcję, która była wynikiem jego zainteresowań, podróży, poczucia smaku i ogromnej wiedzy. Składały się na nią obiekty przywiezione z nieomal całego świata, reprezentujące sztukę Egiptu, Grecji, Babilonii, Armenii, Persji, Islamu, Japonii i Europy, od antyku poczynając aż po wiek XX. Ich wspólną cechą była wysoka jakość – Gulbenkian zbierał tylko to co najlepsze, dzięki czemu w jego muzeum można zobaczyć wiele arcydzieł, których twórcami byli najwybitniejsi artyści w historii sztuki. W swoich wyborach kierował się pięknem – czy to misternym wzorem orientalnego dywanu, bogatym ornamentem starego mebla, czy nastrojem obrazu – polegał na uczuciu, jakie budził w nim dany przedmiot⁸. Gulbenkian był świadomy swojego autorytetu, ukuł też dla



4. *Posąg Diany* autorstwa Jeana-Antoinego Houdona w hallu paryskiej rezydencji Gulbenkiana, fot. za: <http://gulbenkian.pt/en/the-foundation/calouste-sarkis-gulbenkian/collector-and-philanthropist/>

4. *Statue of Diana* by Jean-Antoine Houdon in the hall in Gulbenkian's residence in Paris, photograph after <http://gulbenkian.pt/en/the-foundation/calouste-sarkis-gulbenkian/collector-and-philanthropist/>



5. Rembrandt van Rijn, *Portret starego człowieka*, 1645, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Portrait_of_an_Old_Man_Rembrandt_1645.jpg

5. Rembrandt van Rijn, *Portrait of an Old Man*, 1645, source: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Portrait_of_an_Old_Man_Rembrandt_1645.jpg

siebie kolekcjonerskie motto: *Tylko najlepsze jest wystarczająco dobre dla mnie*. Nic nie było pozostawione przypadkowi. Jego rozległa siatka informatorów śledziła obiekty, którymi był zainteresowany. Dzieła, które pragnął kupić musiały być w bardzo dobrym stanie zachowania, przy ich zakupie kontaktował się z wybitnymi ekspertami w danej dziedzinie, ale w finalnym momencie polegał wyłącznie na swojej wiedzy i intuicji⁹. Wśród jego najbardziej zaufanych doradców był sir Kenneth Clark, dyrektor National Gallery w Londynie, który doradził mu m.in. zakup pięknego obrazu E. Maneta *Chłopiec puszczający bańki mydlane*. W kolekcji Gulbenkiana znajduje się również znacząca liczba prac Rene'a Lalique'a, z którym kolekcjonera połączyła długoletnia przyjaźń.

Zbiory Gulbenkiana rozrastały się z roku na rok. Aktywnie poszukiwał wybitnych dzieł, korzystał też z okazji, które przynosił mu los¹⁰. Na przykład, kiedy w latach 1928–1930 z powodu trudnej sytuacji gospodarczej w Związku Radzieckim, klęski głodu i braku gotówki, Rosjanie dyskretnie wyprzedawali niektóre arcydzieła sztuki europejskiej, Gulbenkian wynegocjował z rządem radzieckim zakup zbioru dzieł sztuki z zasobów Ermitażu. Znaczącą rolę w tych rozmowach odegrał paryski jubiler André Aucoc. W rezultacie udało mu się wówczas nabyć *Zwiastowanie* Dirka Boutsas, *Portret starego człowieka* Rembrandta i *Portret Heleny Fourment* Rubensa. Ponadto kupić 39 przedmiotów ze srebra, wykonanych we Francji w XVIII w. na zamówienie carskiego dworu oraz rzeźbę *Diana* autorstwa Jeana-Antoinego Houdona, która stała się ozdobą hallu wejściowego jego paryskiej rezydencji. Dzieła sztuki, które nabył tą drogą były – jak pisze Rona Goffen – jego największym osiągnięciem kolekcjonerskim¹¹. Przywiązanie do posiadanych dzieł było tak silne, że nazywał je swoimi „dziećmi”. Na pytanie, dlaczego nie udostępnił ich publiczności zwykł odpowiadać pytaniem: *a czy pokazuje się obcemu kobiecie ze swojego haremu?*¹². Pomimo to niekiedy pozbywał się pewnych obiektów, część z nich – w tym prace Courbeta i Rodina – przekazał do lizbońskiego Museo Nacional de Arte Antiqua.

W latach 30. XX w. paryska kolekcja została podzielona. Z powodów bezpieczeństwa w 1936 r. Gulbenkian wypożyczył 30 obrazów olejnych do National Gallery w Londynie a rzeźby egipskie przekazał w depozyt do British Museum. W miarę powiększania się zbiorów kolekcjoner zaczął zastanawiać się nad zachowaniem kolekcji jako całości, brał także pod uwagę praktyczny wymiar swoich decyzji – rozważał jak uniknąć podatków od ewentualnego zapisu. W 1937 r. rozpoczął pertraktacje z Kennethem Clarkiem, który radził mu zebranie kolekcji w Instytucie Gulbenkiana, który miał być utworzony przy londyńskiej National Gallery. Jednak epizod z czasów drugiej wojny światowej, kiedy rząd angielski uznał Gulbenkiana za wroga spowodował, że kolekcjoner wycofał się z pomysłu umieszczenia kolekcji w tym muzeum. Zaczął wówczas rozważać możliwość przeniesienia zbiorów do waszyngtońskiej National Gallery of Art. W 1943 r. jego prawnik, Lord Cyril Radcliffe rozpoczął rozmowy, a w roku 1948 zbiory znalazły się w Waszyngtonie.

Inną wielką pasją Kalusta Gulbenkiana była miłość do ogrodów. W 1937 r. nabył 33-hektarową posiadłość ziemską Les Enclos położoną w sąsiedztwie miejscowości Deauville-sur-Mer w północnej Francji, nieopodal ujścia Sekwany. W założonych tam ogrodach panowała atmosfera wiejskiej



6. Muzeum Kalusta Gulbenkiana, wejście główne

6. The Calouste Gulbenkian Museum, main entrance

idylli, przechadzały się po nich zwierzęta domowe, specjalnie dla nich zbudowano kurniki i stajnie. Uwielbiał to miejsce, oddając się samotnym spacerom i rozmyśleniom na łonie natury¹³.

Gulbenkian był też filantropem, szczególnie interesowały go losy rozrzuconej po świecie społeczności ormiańskiej, dbał na przykład o to, by w firmach naftowych, w których posiadał udziały zatrudniano określoną liczbę (oczywiście – pięć procent!) Ormian. Hojnie wspomagał Apostolski Kościół Ormiański, a w szczególności patriarchat w Jerozolimie. Ufundował budowę sali operacyjnej w szpitalu Sourp Pirgić w Konstantynopolu i odbudowę najstarszej na świecie świątyni ormiańskiej – katedry w Eczmiadzynie w Armenii. Pomagał także zdobywać wykształcenie młodzieży pochodzącej z krajów byłego imperium osmańskiego: Syrii, Libanu, Jordanii i Iraku. Łożył na budowę szkół i wyposażenie szpitali (m.in. w Bejrucie, Trypolisie, Damaszku, Bagdadzie, Kirkuku i Ammanie)¹⁴.

Gulbenkian aż do dnia swojej śmierci nie zdecydował, gdzie powinna być umieszczona jego kolekcja i w tej materii zostawił wolną rękę Lordowi Radcliffowi. Zakładał, że będzie jeszcze długo żył, lecz śmierć go zaskoczyła nagle. Jedno było jednak pewne – podobnie, jak wielu innych wielkich kolekcjonerów, pragnął by jego zbiory znalazły się pod jednym dachem po to by ocalić integralność kolekcji, ale także po to by utrwalić dla potomnych pamięć o sobie, wykreować dla nich obraz swojej osoby¹⁵. W testamencie spisany 18 czerwca 1953 r. prawie całą swoją fortunę zostawił Fundacji, noszącej jego imię.

Architektura

18 lipca 1956 r., nieomal w przeddzień pierwszej rocznicy śmierci kolekcjonera, zarejestrowana została fundacja jego imienia – Fundação Calouste Gulbenkian. Zgodnie z ostatnią wolą fundatora jej celem stało się prowadzenie działalności charytatywnej, artystycznej, edukacyjnej i naukowej, finansowanej przez otrzymany w spadku majątek¹⁶. Fundacja prowadzi także stypendia i międzynarodowe programy wspierające diasporę ormiańską, promujące kulturę, tradycję i język dawnych Ormian.

Po śmierci kolekcjonera zarząd fundacji podjął równoległe negocjacje z rządami: portugalskim, francuskim i amerykańskim oraz władzami National Gallery w Waszyngtonie. W rezultacie w 1960 r. cała kolekcja została przeniesiona do Lizbony, gdzie udostępniono ją dla publiczności w latach 1965–1969 w gmachu Palácio Pombal. Jednak jednym z najważniejszych zadań, jakie stanęły przed fundacją była budowa własnej siedziby, w skład której miały wejść także muzeum, biblioteka i audytorium. Jej ówczesny prezes, Azeredo Perdigão powołał zespół doradców, w inżynierem Luisem de Guimaresem, w skład którego weszli architekci Jorge Soto-Mayor i Sommer Ribeiro oraz inżynier João Hipólito Raposo. Zadaniem zespołu było wyszukanie odpowiedniej nieruchomości, umożliwiającej realizację kompleksu budowli publicznych, które z jednej strony wprowadzą do Lizbony miastotwórczy impuls, a z drugiej pozwolą na integrację architektury z naturą, co zawsze było pragnieniem Kalusta Gulbenkiana. Wybór komitetu doradczego padł na położony w północnej części miasta Parque de Santa Gertrudes.



7. Budynek Fundacji Kalusta Gulbenkiana

7. The Calouste Gulbenkian Foundation's building



8. Muzeum Kalusta Gulbenkiana, hall wejściowy z rzeźbą Jeana-Antoinego Houdona *Apollo*, 1790

8. The Calouste Gulbenkian Museum, entrance hall with a sculpture of *Apollo* by Jean-Antoine Houdon, 1790



9. Muzeum Kalusta Gulbenkiana, fragment ekspozycji sztuki Bliskiego Wschodu

9. The Calouste Gulbenkian Museum, section of an exhibition of the Middle East art

Parkowa działka o powierzchni ponad 7 hektarów została zakupiona 30 kwietnia 1957 roku.

Kolejnym krokiem było przygotowanie programu i wybór projektanta. W tym celu powołany został międzynarodowy zespół konsultantów, z udziałem Williama Allena, Georgesa Henri Riverego, Lesliego Martina, Franca Albiniego, Carlosa Ramosa i Keila do Amarala. Początkowo rozważano także zatrudnienie projektantów zza granicy, lecz przeważał pogląd, że projekt muzeum i siedziby fundacji może być przełomowym wydarzeniem dla współczesnej architektury portugalskiej. W rezultacie do udziału w ogłoszonym w kwietniu 1959 r. konkursie zaproszono trzy zespoły, składające się z lokalnych architektów urodzonych w latach 20. XX w., którzy wówczas znajdowali się u szczytu sił twórczych¹⁷. Zadaniem konkurujących było stworzenie miejsca, które stanowić będzie *hołd złożony pamięci Kalusta Gulbenkiana, oddającego główne cechy jego charakteru – skupionej duchowości, silnej kreatywności i prostocie życia*¹⁸.

Portugalia za czasów dyktatury Salazara była krajem peryferyjnym i izolowanym. Na firmamencie portugalskiej architektury brak było wówczas tak uznanych w skali międzynarodowej gwiazd, jak współcześnie nam Alvaro Siza czy Eduardo Souto de Moura. Jednak i tu docierały sygnały ze świata, znużonego już nieco mechaniczną prostotą modernizmu. Wśród materiałów budowlanych królował surowy beton, tak zwany *béton brut*. Le Corbusier zbudował właśnie słynną marsylską jednostkę mieszkalną – *Unité d’Habitation* (1946–1952), zaprojektował zespół budynków rządowych w Chandigarh (1951–1965) i klasztor La Tourette

(1953–1960), które stały się wyznacznikami stylu zwanego brutalizmem¹⁹. W Londynie, nad brzegami Tamizy, budowano National Theatre i South Bank Arts Centre według projektu Denysa Lasduna, w Stanach Zjednoczonych w betonie odlewali swoje monumentalne dzieła Paul Rudolph i Louis Kahn, w Japonii pod hasłami metabolizmu betonowe gmachy wznosili Kenzo Tange i Kisho Kurokawa. Powszechnie doceniano też architekturę włoską, podziwiano betonowe konstrukcje pałaców sportu Piera Luigi Nervi’ego, znane były także projekty muzealne Carla Scarpy, w tym Gipsoteca Canoviana w Possagno (1955–1957) i Museo Castelvecchio w Weronie (1956–1968)²⁰, łączące prostotę modernizmu z finezyjnym, rzemieślniczym detalem.

To wśród tych zjawisk doszukiwać się można inspiracji pracy, która zwyciężyła w rozstrzygniętym w marcu 1960 r. konkursie na projekt muzeum i siedzibę Fundacji Kalusta Gulbenkiana. Jej autorami była trójka architektów: Ruy Jervis d’Athougia, Pedro Cid i Alberto Pessoa. Ich projekt utrzymany w duchu modernistycznego brutalizmu dzielił założenie na 3 różnicowane formalnie części, którymi były: czterokondygnacyjny blok biurowy siedziby fundacji, pawilon muzealny z dwoma dziedzińcami i masywna bryła audytorium. Wszystkie połączone były centralnym hallem-przewiązką. Całość założenia kubaturowego harmonijnie wtopiona została w parkowe otoczenie, którego centralnym punktem jest malownicze jezioro. Autorami projektu założenia ogrodowego byli Ribeiro Telles i António Viana Barreto.

Pozostałe prace konkursowe utrzymane były w odmiennych stylistykach. Zespół, w którego skład wchodził:



10. Muzeum Kalusta Gulbenkiana, fragment ekspozycji orientalnych dywanów

10. The Calouste Gulbenkian Museum, section of an exhibition of Oriental rugs

Federico George, Manuel Cristóvão Laginha i Arnaldo Araújo przedstawił koncepcję organicznie uformowanego, tarasowego kompleksu, złożonego z form prostokątnych, trójkątnych i oktagonalnych. Kompozycja przestrzenna projektu, którego autorami byli: Arménio Losa, Sebastião Formosinho i Luís Pádua Ramos oparta była natomiast na zderzeniu dwóch mocnych form – wolnostojącego budynku muzeum w kształcie koła oraz 17-kondygnacyjnej wieży biurowej, wspartej na cokole złożonym z pawilonów mieszczących audytorium i bibliotekę²¹.

Muzeum Gulbenkiana zostało otwarte 2 października 1969 r. i wkrótce stało się ważnym ośrodkiem portugalskiego życia kulturalnego. Niska, obłożona granitem bryła budynku muzeum ujęta została horyzontalnymi pasami cokołu i dachu. Tylko tu, na fragmentach ścian zewnętrznych pojawiają się okładziny kamienne, co ma nawiązywać do nadrzędnego znaczenia muzeum w całym kompleksie. Kamienne są także fragmenty posadzek i ścian we wnętrzach muzeum. Architektura obiektów jest prosta, wręcz surowa. Ściany i stropy są w większej części wykonane z surowego betonu, a tafle dużych szyb ujęte zostały w profile wykonane z oksydowanego mosiądzu. We wnętrzach dominuje rysunek prefabrykowanych belek stropowych, które miejscami wypełnione zostały panelami z drewna. Duże okna łączą je z malowniczymi ogrodami urządzonymi na dwóch dziedzińcach i wokół budynku.

Zbiory muzeum liczą ponad 6000 eksponatów, z których ok. 1000 pokazywana jest na wystawie stałej. Scenariusz i projekt jej aranżacji były przedmiotem wnikliwych studiów programowo-przestrzennych, które tak opisała kurator wystawy Maria Teresa Gomez: *wszystkie rozwiązania muzealne podlegały długim dyskusjom: wymiarowanie przestrzeni, połączenia poszczególnych działów, rozmieszczenie dzieł sztuki, projekty detali: podestów, ram i cokołów, dobór materiałów wykończeniowych i oświetlenia, zapewnienie właściwych warunków klimatycznych, otwarć na park, które umożliwiają zwiedzającym na chwile wytchnienia i właściwych relacji pomiędzy ekspozycją a architekturą obiektu, w celu stworzenie neutralnej przestrzeni, podporządkowanej potrzebom kolekcji*²². Meandrująca trasa wiodąca wokół dziedzińców prowadzi widza przez ekspozycję urządzoną według klucza tematycznego, poczynając od wystawy sztuki Egiptu, Rzymu, Mezopotamii, Islamu i Dalekiego Wschodu, poprzez sztukę zachodnioeuropejską, w tym bogate zbiory malarstwa, rzeźby, sztuki zdobniczej, mebli i manuskryptów, na kolekcji szkła i biżuterii René Lalique'a kończąc. Kolekcja obejmuje szeroki przedział czasowy, poczynając od egipskiej sztuki antycznej ok. 2800 lat p.n.e., na europejskim modernizmie kończąc²³. Jednak Gulbenkian nie starał się budować zbioru o charakterze encyklopedycznym, lecz – podobnie jak inni najwybitniejsi kolekcjonerzy – skupiał się na wybranych, ulubionych przez siebie obszarach sztuki. Perłami w kolekcji Gulbenkiana są niewątpliwie kolekcje sztuki Islamu, w tym zespół orientalnych dywanów (szczególnie z Turcji), wspaniały zbiór greckich monet, europejska sztuka XVIII w. (w tym imponujący zbiór francuskiego złotnictwa) i na koniec niezrównana kolekcja ceramiki, biżuterii i szkła artystycznego René Lalique'a.

Wybitna jakość zbiorów, kameralna skala budynku, łagodność orientacji przestrzennej i przejrzysta aranżacja ekspozycji oraz spajający wszystkie pomieszczenia detal architektoniczny – odczuwany głównie w postaci regularnego rytmu belek stropowych – sprawiają, że w muzealnych wnętrzach panuje wyjątkowa harmonia. Poziom dolny, urządzony w przyziemiu budynku mieści wychodzącą na ogrody kawiarnię-bistro, sklep muzealny, księgarnię, sanitariaty i pomieszczenia gospodarczo-techniczne.

„Rewolucja goździków” w 1974 r. obaliła reżim Salazara przynosząc Portugalii demokratyzację i otwarcie na świat. Fakt ten, a także zapoczątkowany fenomenem Centre Pompidou (1979) wzrost znaczenia muzealnictwa w życiu społecznym i kulturalnym, spowodowały znaczne ożywienie w skali i zakresie działania Fundacji Gulbenkiana. Jego skutkiem była podjęta w 1979 r. decyzja o budowie kolejnego obiektu, tzw. CAM – Centro de Arte Moderna. Jego projekt powierzono brytyjskiemu architektowi, wieloletniemu doradcy zarządu fundacji, Sir Leslieemu Martinowi. Nowy obiekt, który został ukończony w 1983 r., domknął od północny kompleks muzealno-parkowy. Masywny, czterokondygnacyjny gmach wykonany z surowego betonu mieści pod swym skośnym dachem dwupoziomą galerię sztuki współczesnej, oferuje też dodatkowe powierzchnie biurowe, magazynowe i garażowe. Kompleks budynków Fundacji Gulbenkiana mieści także audytorium na 1200 miejsc, sale wykładowe, amfiteatr na otwartym powietrzu i bibliotekę, zbudowaną w oparciu o osobisty księgozbiór Kalusta Gulbenkiana, która liczy obecnie ponad 190 000 książek.



11. Muzeum Kalusta Gulbenkiana, fragment ekspozycji poświęcony malarstwu europejskiemu, na pierwszym planie po lewej *Święta Rodzina z fundatorami* Vittore Carpaccia, 1505

11. The Calouste Gulbenkian Museum, section of an exhibition devoted to European painting, in the foreground on the left *Holy Family and Donors* by Vittore Carpaccio, 1505



12. Muzeum Kalusta Gulbenkiana, część ekspozycji poświęcona europejskiej sztuce użytkowej

12. The Calouste Gulbenkian Museum, section of an exhibition devoted to European applied art



13. Rzeźba Alfreda-Augustego Janniota *Wiosna*, ok. 1919, stojąca w zejściu do dolnej części muzeum

13. Sculpture *Spring* by Alfred-Auguste Janniot, c. 1919, standing at the descent to the lower part of the museum



14. Ogród przy muzeum Kalusta Gulbenkiana

14. Garden by the Calouste Gulbenkian Museum



15. Widok z ogrodu na budynek muzealny z kawiarnią, w głębi gmach fundacji i audytorium

15. View from the garden at the museum's building with a café; in the background, the building of the foundation and auditorium

W 1999 r. przeprowadzona została gruntowna modernizacja wnętrza muzealnych i części ekspozycji. Jej autorem był belgijski architekt Paul Vanderbotermet. Nową oprawę uzyskały między innymi hall wejściowy, wystawa sztuki Islamu i galeria obrazów europejskich. W roku 2000 w przyziemiu muzeum urządzona została księgarnia według projektu Daciana da Costa²⁴. Kompleks budynków fundacji wraz z założeniem parkowym został w 2010 r. wpisany do narodowego rejestru zabytków, jako pierwsze arcydzieło XX-wiecznej architektury portugalskiej.

Założenie urbanistyczne Muzeum i Fundacji Gulbenkiana stanowi oazę sztuki wśród głośnych i ruchliwych ulic Lizbony. Sposób zaprojektowania ogrodów – celowo nieformalnych, respektujących w pełni naturę – uwypukla ich piękno. Kolekcjoner mawiał: *Uczony i marzyciel w ogrodzie mojego projektu – to dwa cele mojego życia, których nigdy nie osiągnąłem*²⁵. Ogrody Fundacji Gulbenkiana stanowią zatem dodatkowy wyraz szacunku dla pamięci o fundatorze, któremu poświęcona jest ustawiona w nich, u stóp kamiennego sokoła, charakterystyczna rzeźba. Spiżowa postać kolekcjonera, której autorem jest Antonio Leopoldo de Almeida powstała w 1969 r. na podstawie fotografii wykonanej w latach 30. XX w. w Egipcie, kiedy Gulbenkian usiadł przy kamiennym *Posągu Horusa*, przed wejściem do Świątyni Horusa w Edfu.

Zakończenie

Fundacja, która została założona ponad 60 lat temu, wkrótce po śmierci kolekcjonera nadal zajmuje się sztuką,

nauką, edukacją, rozwojem społecznym i działalnością charytatywną w szerokim tego słowa znaczeniu. Jest największą tego rodzaju prywatną instytucją poza Stanami Zjednoczonymi. Oprócz lisbońskiego muzeum należą do niej także inne nieruchomości: Instytut Naukowy w Oeiras pod Lizboną, delegatura w Londynie i centrum kulturalne (Centre Culturel Calouste Gulbenkian) w Paryżu, znajdujące się w byłej rezydencji kolekcjonera przy Avenue d'Iena. Działalność naukowa fundacji koncentruje się między innymi na badaniach nad kolekcjonerstwem, ze szczególnym uwzględnieniem losów kolekcji i historii swojego fundatora. Tematyce tej poświęcona została wystawa zorganizowana w 2006 r. zatytułowana „The Collector and its Taste: Calouste S. Gulbenkian (1869–1955)”²⁶ i kolejna, z 2015 r. „Calouste S. Gulbenkian and English Taste”²⁷. W ubiegłym roku miała miejsce ciekawa ekspozycja dotycząca twórczego przez Fundację zbioru sztuki współczesnej zatytułowana „Lines of Time. The Gulbenkian Collections. Contemporary Paths”.

Innym, bardzo znaczącym polem działania Fundacji Gulbenkiana jest muzyka, w tym szczególnie godna odnotowania jest działalność założonej w 1962 r. Orkiestry Gulbenkiana (Orquestra Gulbenkian), która koncertuje na stałe w audytorium wchodzącym w skład kompleksu fundacji w parku Santa Gertrudes. Orkiestra specjalizuje się w szerokim repertuarze, od klasyki poczynając na muzyce współczesnej kończąc. Współpracują z nią najwybitniejsi muzycy i dyrygenci, w tym sławy, takie jak Lawrence Foster, Paul McCreech i Susanna Mälkki.



16. Widok z lotu ptaka na kompleks Fundacji Kalusta Gulbenkiana w Lizbonie, na pierwszym planie budynki muzeum i fundacji, w głębi ogrodu Centrum Sztuki Współczesnej – CAM, fot. za: A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian. The man and his work*, Lizbona 2012, s. 80.

16. Bird's-eye view at the Calouste Gulbenkian Foundation complex in Lisbon; in the foreground, buildings of the museum and the foundation; in the background, the Contemporary Art Museum, photograph after A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian. The man and his work*, Lisbon 2012, p. 80.

(Fot. 6-15 – A. Jasiński)

Prowadzona z rozmachem wielokierunkowa działalność Fundacji Gulbenkiana przypomina działalność amerykańskiej The Getty Foundation. Istnieją także podobieństwa w losach obu kolekcjonerów: jeden i drugi zdobyli majątek na handlu bliskowschodnią ropą naftową, obaj spędzili ostatnie lata życia na emigracji, żadnemu z nich nie dane było zobaczyć na własne oczy muzeum swojego imienia.

Na szczęście ich fortuny i zgromadzone przez nich kolekcje trafiły w dobre ręce. Zarządy obu tych instytucji prowadząc umiejętną politykę finansową wzbogacając światowe życie kulturalne i artystyczne, prowadzą także działalność dobroczynną, utrwalając w pamięci kolejnych pokoleń nazwiska swoich fundatorów.

Streszczenie: Z dala od utartych tras turystycznych, na uboczu Europy i na uboczu Lizbony, w zacisznym parku Santa Gertrudes mieści się Muzeum Kalusta Gulbenkiana. W surowych betonowych gmachach ukryte zostały skarby należące do kolekcji niezwykłego człowieka, ormiańskiego milionera, magnata naftowego, wielbiciela sztuki i miłośnika

ogrodów. W artykule omówiona została sylwetka kolekcjonera, losy powstania kolekcji i historia budynków, które tworzą dziś oryginalny kompleks parkowo-muzealny, zarządzany przez Fundację Kalusta Gulbenkiana, który w 2010 r. został wpisany do rejestru zabytków, jako pierwsze arcydzieło XX-wiecznej sztuki muzealnej.

Słowa kluczowe: Kalust Sarkis Gulbenkian (1869–1955), kolekcjoner, filantrop, architektura muzeów, Muzeum Gulbenkiana w Lizbonie.

Przypisy

- * W różnych językach pisownia imienia i nazwiska jest następująca: arm. Փալուստ Սարգիս Կիլիպէսկեան, tur. Kalust Sarkis Gulbenkian, ros. Галуст Саркис Гюльбенкян, port. Calouste Sarkis Gulbenkian.
- ¹ A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian. The man and his work*, Lizbona 2012, s. 21.
- ² r. Goffen, *Museums Discovered. The Calouste Gulbenkian Museum*, Nowy Jork 1982, s. 3.
- ³ A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian ...*, s. 27.
- ⁴ D. Yergin, *Nafta, władza i pieniądze*, Warszawa 1996, s. 145.
- ⁵ Po wojnie zwrócono mu jego udziały, wraz z zyskiem i odsetkami, por. A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian...*, s. 61.
- ⁶ N. Lochery, *Lizbona. Miasto światła w cieniu wojny 1939-1945*, Czytelnik, Warszawa 2015, s. 18.
- ⁷ A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian ...*, s. 64.
- ⁸ C.D. Dias, *Calouste Gulbenkian Museum*, Lizbona 2011, s. 12.
- ⁹ *Ibidem*, s. 38.
- ¹⁰ Gulbenkianowi zarzucano, że podczas II wojny światowej skupował dzieła sztuki od przebywających w Lizbonie uchodźców żydowskich, między innymi wówczas kupił kilka arcydzieł od Henry'ego Rothschilda, przekazując mu w zamian kwotę 1 355 000 Escudo [N. Lochery, *Lizbona. Miasto światła...*, s. 18].
- ¹¹ r. Goffen, *Museums Discovered...*, nn.
- ¹² A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian ...*, s. 39.
- ¹³ W 1973 r. Fundacja Gulbenkiana przekazała nieruchomości władzom miejskim Deauville, pod warunkiem że urządzony tam zostanie publicznie dostępny park. Tak się stało, park im. Kalusta Gulbenkiana do dziś służy mieszkańcom i stał się atrakcją turystyczną. Patrz: <http://www.deauville.fr/le-parc-calouste-gulbenkian>
- ¹⁴ A. Tchamkerten, *Calouste Sarkis Gulbenkian ...*, s. 57.
- ¹⁵ Por. A. Higonet, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*, 2010, s. XV.
- ¹⁶ Statut fundacji jest dostępny pod adresem, http://www.gulbenkian.pt/images/mediaRep/institucional/fundacao/historia_e_missao/PDF/STATUTES.pdf
- ¹⁷ A. Tostões, *Gulbenkian. Architecture and Landscape*, Fundacja Kalusta Gulbenkiana, Lizbona 2013, s. 15.
- ¹⁸ Za: <http://museu.gulbenkian.pt/Museu/en/Museum/Building>, tłum. autor.
- ¹⁹ D. Watkin, *Historia architektury zachodniej*, Arkady, Warszawa 2006, s. 564.
- ²⁰ S. Los, *Carlo Scarpa*, Taschen, Kolonia-Londyn-Los Angeles-Madryt-Paryż-Tokio 2002, s. 58-89.
- ²¹ A. Tostões, *Gulbenkian. Architecture and...*, s. 17.
- ²² *Ibidem*, s. 34.
- ²³ C.D. Dias, *Calouste Gulbenkian...*, s. 12.
- ²⁴ A. Tostões, *Gulbenkian. Architecture and...*, s. 45.
- ²⁵ D. Yergin, *Nafta, władza i ...*, s. 82.
- ²⁶ Patrz: *The Collector and its Taste: Calouste S. Gulbenkian (1869-1955)*, C. Joao, B. Pereira (red.), Fundacja Kalusta Gulbenkiana, Lizbona 2006.
- ²⁷ Patrz: *Calouste S. Gulbenkian and English Taste*, C.D. João, S. Luisa, F. Rosa (red.), Fundacja Kalusta Gulbenkiana, Lizbona 2015.

Bibliografia

- Calouste Gulbenkian Museum*, C.D. João (ed.), Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon 2011.
- Calouste S. Gulbenkian and English Taste*, C.D. João, S. Luisa, F. Rosa (ed.), Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon 2015.
- Goffen r., *Museums Discovered. The Calouste Gulbenkian Museum*, Woodbine Books, Florida-New York 1982.
- Lochery N., *Lizbona. Miasto światła w cieniu wojny 1939-1945*, Czytelnik, Warszawa 2015.
- Los S., *Carlo Scarpa*, Taschen, Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2002.
- Tchamkerten A., *Calouste Sarkis Gulbenkian. The man and his work*, Calouste Gulbenkian Foundation, Armenian Communities Department, Lisbon 2012.
- The Collector and its Taste: Calouste S. Gulbenkian (1869-1955)*, C. Joao, B. Pereira (red.) Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon 2006.
- Tostões A., *Gulbenkian. Architecture and Landscape*, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon 2013.
- Watkin D., *Historia architektury zachodniej*, Arkady, Warszawa 2006.
- Yergin D., *Nafta, władza i pieniądze*, Wydawnictwo Philip Wilson, Warszawa 1996.

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., prof. KAAFM 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 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: 4 405; **Tables:** –; **Figures:** 16; **References:** 27

Received: 08.2016; **Reviewed:** 01.2017; **Accepted:** 02.2017; **Published:** 04.2016

DOI: 10.5604/01.3001.0009.8341

Copyright ©: 2017 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.; MUZEUM KALUSTA GULBENKIANA W LIZBONIE. Muz., 2017(58): 24-37

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

ŚWIĘTE MUZEUM PANCASILA. MUZEUM MARTYROLOGICZNE BUDUJĄCE TOŻSAMOŚĆ NARODU INDONEZYJSKIEGO

THE *PANCASILA* SAKTI MUSEUM.
A MARTYROLOGICAL MUSEUM WHICH
CONSTRUCTS THE IDENTITY OF THE
INDONESIANS

Katarzyna Marta Głąb

Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych, SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny w Warszawie

Abstract: *Pancasila* refers to the five rules which constitute the philosophical basis for the functioning of the “imagined nation” of Indonesia, announced on 1 June 1945 by Sukarno, the first president of Indonesia. From the very beginning, *Pancasila* aroused great emotions and was subjected to various interpretations. The ways in which it was understood as the fundamentals of the state also varied many times from 1945. One thing beyond any doubt is that *Pancasila* has shaped Indonesian society, even though it has repeatedly been redefined and its significance questioned. The *Pancasila* Sakti Museum holds a particularly important place in the history of Indonesia and the memory of the inhabitants of this multi-ethnic, multi-cultural and multilingual archipelago. It is the best-known museum complex from the

rule of General Suharto (1965–1998) for whom the state’s identity, culture, tradition and art became one of the most important elements of politics. For him the museum became the ideological foundation of the *Orde Baru* or New Order, as the time of his reign is referred to. To this day, it is a place of commemoration in the meaning of a *lieu de mémoire*. It is also a traumatic place marked by the martyrs’ death of seven generals in 1965. In the way it is constructed, it resembles a sanctuary where the deceased generals are “victims” as understood by Durkheim, who appear as instances sanctifying torment and fighting purposes. The article reveals the circumstances of the museum’s founding, the history of its development, and above all its significance in establishing the state’s identity for the Indonesian people.

Keywords: Indonesia, *Pancasila*, martyrological museum, national identity, collective memory, victim.

Pancasila

Droga Indonezji do niepodległości nie była prosta, ale szansa na to pojawiła się w 1945 r. wraz z kapitulacją wojsk japońskich, które uprzednio usunęły z terytorium archipelagu Holendrów od kilkuset lat okupujących wyspy. 1 czerwca 1945 r. Sukarno – przyszyły pierwszy prezydent Indonezji – wygłosił swoją historyczną, podniosłą mowę, z jakich zawsze słynął, w której nakreślił pięć zasad, wyznaczając tym samym ideologiczną podstawę przyszłego, niepodległego państwa.

Pancasila wywodzi się z dwóch słów z sanskrytu: *pañca* (pięć) oraz *sila* (zasada), czyli pięć zasad stanowiących filozoficzną podstawę funkcjonowania Indonezji:

- *Ketuhanan Yang Maha Esa* odnosi się do wiary w jednego i jedyne boga,
- *Kemanusiaan Yang Adil dan Beradab* oznacza sprawiedliwość i cywilizowaną ludzkość,
- *Persatuan Indonesia* to jedność Indonezji,
- *Kerakyatan Yang Dipimpin oleh Hikmat Kebijaksanaan, Dalam Permusyawaratan dan Perwakilan* służy demokracji,
- *Keadilan Sosial bagi seluruh Rakyat Indonesia* oznacza równość społeczną wszystkich Indonezjczyków¹.

Nazywana filozofią narodu *Pancasila* przez wszystkie lata trwania państwa indonezjskiego budziła wiele emocji, była na różne sposoby interpretowana i reinterpretowana i – choć czasem jej znaczenie było kwestionowane – to nie budzi wątpliwości fakt, że te pięć zasad ukształtowało Indonezję i na trwale umiejscowiło się w umysłach mieszkańców archipelagu. Także każdy z urzędujących prezydentów miał swoją wizję na wykorzystanie dziedzictwa *Pancasila*. Dla generała Suharto (drugiego prezydenta Indonezji) posłużyła jako fundament *Orde Baru*² i polityki multikulturalizmu. Najważniejszymi elementami jego strategii w tym czasie stała się tożsamość państwowa, kultura, tradycja i sztuka. Ważne było podkreślanie współistnienia znacznie różniących się od siebie kultur. Niestety ta koegzystencja nie była jednak równorzędnością wszystkich kultur. Do dzisiaj na wyspach widać wyraźnie przewagę kultury jawańskiej i jednocześnie znaczne umniejszanie innych, w tym przede wszystkim Irian Jaya (Papui Zachodniej).

Narzędziami służącymi do realizacji i implementacji *P4*³, czyli ideologicznego kursu *Pancasila*, były najważniejsze sektory społeczne, do których zaliczano system edukacyjny oraz media, a także instytucje kulturowe i religijne. Wszystkie miały między innymi wpływ na rozprzestrzenianie się *bahasa Indonesia*⁴, co stało się imponującym narzędziem dla tworzenia poczucia tożsamości narodowej Indonezjczyków⁵.

Oprócz wyżej wymienionych, jednym z elementów polityki Suharto było tworzenie miejsc pamięci w rozumieniu *lieux de memoire* P. Nory, czyli zinstytucjonalizowanych form zbiorowych wspomnień przeszłości i jej materialnych oraz symbolicznych depozytariuszy. W ujęciu Nory, miejsca pamięci to nie tylko miejsca geograficzne, lecz także wydarzenia i procesy, postaci wyobrażone i rzeczywiste, artefakty, symbole i inne *fenomeny historyczne*, w których *krystalizuje się narodowe dziedzictwo*⁶. Museum *Pancasila* Sakti (Święte Muzeum *Pancasila*) – kompleks muzealny w Lubang

Buaya⁷ na przedmieściach Dżakarty jest najbardziej rozpoznawalnym z takich miejsc. Jest to rzeczywiście dla każdego Indonezjczyka miejsce sekretne i „święte”, do którego nieustannie od 1965 r. przywożeni są „pielgrzymi”. Celem tych swoistego rodzaju „pielgrzymek” jest kształtowanie światopoglądu, budowanie obywatelskiej tożsamości i umożliwienie obywatelom tego wieloetnicznego państwa intymnego przeżywania przeszłości swojego narodu. Tego miejsca nie znajdzie się raczej w żadnym przewodniku turystycznym, ponieważ nie jest przeznaczone dla turystów⁸. Obecność każdego zabłąkanego globtrotera, który przypadkiem trafi do Lubang Buaya budzi zdziwienie wśród rodzimych odwiedzających. To miejsce – choć już od upadku reżimu Suharto minęło prawie 20 lat – do dzisiaj pozostaje miejscem mistycznym i ważnym, miejscem historii narodowej, do którego przybywają licznie rodziny z dziećmi i wycieczki szkolne, a także odbywają się tu nadal ważne uroczystości państwowe. *Sacrum* tego miejsca uobecnia się już w samej nazwie muzeum (*sakti*), a zagospodarowanie całej przestrzeni kojarzy się z sanktuarium.

Miejsce magiczne, miejsce traumatyczne

Brama wejściowa do kompleksu muzealnego Museum *Pancasila* Sakti – z płaskorzeźbami 7 indonezjskich bohaterów, czyli uprowadzonych i zabitych w nocy z 30 września na 1 października 1965 r. sześciu generałów oraz zastępcy jednego z nich – prowadzi do zabezpieczonej, zabudowanej eleganckim marmurem „zakrwawionej” studni *Sumur Maut* (Studnia Śmierci), do której wrzucono ciała zamordowanych⁹. Otoczona pawilonem, podświetlona, jest regularnie spryskiwana świeżą, czerwoną farbą, co ma przypominać o męczeńskiej śmierci bohaterów i oddziaływać na wyobraźnię zwiedzających. Nad nią zbudowane jest zadaszenie typowe dla jawańskiej architektury. Pod dachem zamontowane jest specjalne lustro, dzięki któremu odwiedzający mogą łatwo spojrzeć w czeluść otworu.

Winą za zbrodnię obarczono Partai Komunis Indonesia (Komunistyczną Partię Indonezji – dalej PKI), która miała stać za tajemniczym „Gerakan 30 September”, zwanym także „G30S” („Ruchem 30 Września”) przynajmniej do zamachu. Wryte złotymi literami epitafium na pamiątkowej tablicy umiejscowionej tuż nad wlotem studni brzmi: *Pogrzebanie nas w tej studni to za mało, by pokonać nasze dążenia w walce o zachowanie czystości Pancasila*¹⁰. Do dziś jest tajemnicą, kto naprawdę stoi za zabójstwem generałów, niemniej przez ponad 50 lat ten ogromny kompleks muzealny był miejscem, które spajało społeczeństwo indonezjskie wokół najważniejszych zasad budujących tożsamość narodu (*Pancasila*). Trzeba pamiętać, że w latach 60. XX w. cały kraj był w zasadzie podzielony, a linie podziału były religijne, w tym wewnątrzreligijne, klasowe i etniczne. Sukarno ogłosił niepodległość narodu, jak pisze E. Pisani, w zasadzie nieistniejącego i narzucił jedność różnorodnym wyspom *jedynie pozornie połączonym historią, a jeszcze mniej kulturą*¹¹. Bardziej niż naród Indonezjczycy przypominali Andersonowską wspólnotę wyobrażoną¹². W 20 lat



1. *Sumur Maut* (Studnia Śmierci)

1. *Sumur Maut* (Well of Death)

po proklamowaniu niepodległości Indonezja nadal nie stanowiła zjednoczonego narodu.

Naprzeciwko obmurowanej marmurem i zadaszanej „krokodylej jamy” znajduje się olbrzymi Monumen *Pancasila* Sakti (Święty Pomnik *Pancasila*)¹³. Te dwa zasadnicze elementy składające się na przestrzeń muzeum powstały w 1969 r., gdy Suharto umacniał swoją pozycję. Na jego rzeźbionym cokole stoi 7 odlanych z brązu posągów zabitych męczenników¹⁴, skierowanych wprost w stronę „studni śmierci”, górujących ponad zwiedzającymi (wielkość rzeźb odpowiada naturalnej wielkości człowieka). W centralnym punkcie umiejscowiono figurę generała Yani, wskazującego ręką na odwiedzającego, jakby miał zaraz wydać rozkaz: *Teraz ty musisz dać świadectwo i bronić świętej Pancasila!*¹⁵. Nad nimi wznosi się potężna kolumna z 17-metrowym godłem Republiki Indonezji – *Garuda* – orłem, który na piersi ma herb *Pancasila*. W godle Indonezji (*Garuda Pancasila*) zostały zobrazowane data proklamacji niepodległości oraz 5 zasad podstawowych. Skrzydła mitycznego orła¹⁶ składają się z 17 piór, jego ogon z 8, a szyja liczy ich aż 45¹⁷. Tarcza, która znajduje się w centralnym punkcie, zawiera 5 symboli. Gwiazda oznacza podstawowy filar *Pancasila*, wiarę w jednego i jedyne Boga. W prawym dolnym rogu umieszczono łańcuch sprawiedliwości, obrazujący zasadę drugą: sprawiedliwość i cywilizowaną ludzkość. Drzewo figowca w prawym górnym rogu tarczy oznacza jedność Indonezji. Demokrację symbolizuje głowa byka znajdująca się w lewym górnym rogu, a kłos zboża i bawełna, umieszczone w lewym dolnym rogu, wyrażają ostatnią z zasad, sprawiedliwość społeczną dla wszystkich¹⁸.

Potrzeba ujednoczenia tego zróżnicowanego kraju doprowadziła do sformułowania narodowego motta. W szponach orła umieszczono napis *Bhinneka Tunggal Ika*, co oznacza w języku starojawajskim *jedność w różnorodności*¹⁹. Deklaracja ta wyraża zasadniczą jedność członków państwa indonezyjskiego mimo ogromnych różnic etnicznych, regionalnych, społecznych czy religijnych. Doskonale też opisuje ten najrozleglejszy – i jednocześnie prawdopodobnie najbardziej niejednorodny pod względem etnicznym i kulturowym – archipelag na świecie.

Na wykonanych z brązu imponujących płaskorzeźbach cokołu przedstawione są najważniejsze wydarzenia z historii narodu, począwszy od czasów kolonialnych, przez proklamację niepodległości w 1945 r. aż do ustanowienia *Orde*



2. Brama wjazdowa do kompleksu muzealnego Museum *Pancasila* Sakti w Dżakarcie

2. Entrance gate to the *Pancasila* Sakti Museum complex in Jakarta

Baru. Komiksowa wręcz opowieść zrozumiała jest dla każdego obywatela Indonezji, ale jak pisze K.E. McGregor, płaskorzeźby mają długą tradycję w indonezyjskiej sztuce i nawiązują bezpośrednio do form z czasów jawajskich hinduistycznych i buddyjskich świątyń, w tym do najświetniejszej – Borobudur. Są tym samym często obecne w ogromnych muzealnych formach jako narzędzie do przekazywania oficjalnej monumentalnej narracji historycznej, budującej tożsamość indonezyjską²⁰.

Cały kompleks muzealny obejmuje 14,6 ha. Powstał od początku wprowadzenia *Orde Baru* generała Suharto. Na dużym placu, w otoczeniu starannie zaplanowanych, utrzymanych w starojawajskim stylu, ogrodów nadal odbywają się uroczystości państwowe. Całe miejsce przypomina tradycyjny jawajski pałac. Oprócz *Sumur Maut*, Monumen *Pancasila* Sakti, znajduje się tu także Museum Pengkhianatan PKI (Komunis), czyli Muzeum Zdrady PKI, które przedstawia szkodliwe dla kraju działania partii komunistycznej, podejmowane przez nią już od lat 20. XX wieku. Całości dopełnia otwarte w 1981 r. Museum Paseban Monumen *Pancasila* Sakti. W tradycji jawajskiej słowo *paseban* oznaczało salę (hol) w pałacu jawajskim, gdzie władca przyjmował poddanych lub też czekali oni pokornie, aż zostaną przez niego przyjęci. Tutaj to przestrzeń wystawiennicza, w której obok sali kinowej, w której emitowany jest film opowiadający o zdradzie PKI, znajduje się oddzielne pomieszczenie a w nim wiele dioram przedstawiających rekonstrukcję wydarzeń z 1965 r. oraz męczeństwo generałów. Diorama – umieszczona za szkłem, ze ściennymi malowidłami i fotografiami – jest zresztą elementem charakterystycznym nie tylko dla tego kompleksu muzealnego. To rozwiązanie spotykane jest także w innych muzeach²¹. Zdecydowanie forma dioram wpływa na to, że przekaz jest zrozumiały i łatwy w odbiorze, nawet dla osób niepiśmiennych.

Nie brak też przestrzeni edukacyjnej do prowadzenia specjalnych lekcji dla dzieci i młodzieży. Jest także sala z kolekcją pamiątek po zamordowanych oficerach, w tym części garderoby splamione krwią. To z jednej strony, w chrześcijańskim rozumieniu, swoiste relikwie po męczennikach narodu, ale mają także znaczenie forensyczne jako dowody przeszłej zbrodni. Każdy z bohaterów ma przeznaczoną tylko dla niego gablotę, przywołującą na myśl skojarzenie z „oltarzem”. Jedna



3. Święty Pomnik *Pancasila*

3. *Pancasila* Sakti Monument



4. Garuda *Pancasila*. Muzeum Narodowe Monas w Dżakarcie

4. *Pancasila* Garuda. Monas National Museum in Jakarta



5. Muzeum Pengkhianatan PKI (Komunistycznej Partii Indonezji)

5. Pengkhianatan PKI (Komunis) Museum

(Fot: 1-3, 5 – T. Śliwiński; 4 – Wikipedia)

z ekspozycji poświęcona jest tragicznie zmarłej, przypadkowo podczas zamachu zamordowanej pięcioletniej córce generała Nasutiona. Tuż obok „sali relikwii” znajduje się wystawa fotograficzna, gdzie odwiedzający mogą dowiedzieć się wszystkiego o ekshumacji zwłok i pogrzebie *Pahlawan Revolusi*²².

Tworzenie pamięci, tworzenie narodu

Istotne jest, że w kompleksie muzealnym zaleca się zdjęcie obuwia i nakazuje całkowitą powagę, co przywołuje skojarzenie z miejscami kultu religijnego. Oprócz tego, że muzeum jest miejscem celebrowania ideologii państwowej, to jest także przestrzenią uhonorowania „męczenników”. Wszystkie te ceremoniału przywodzą na myśl rytuały religijne, zmierzające do wywarcia określonych skutków, jakimi według É. Durkheima jest kreacja społeczeństwa i kontrola doświadczenia *sacrum – profanum*²³. Durkheim podkreślał spajającą siłę religii dla społeczeństwa, a także szczególne znaczenie aktu składania ofiary jako swoistego rodzaju transakcji między bóstwem a człowiekiem. W tym przypadku ofiarami są zabici generałowie, których śmierć została niejako „zagospodarowana” przez Suharto. Wokół tego wydarzenia drugi prezydent Indonezji zbudował narrację historyczną, tworząc ideologiczne podwaliny pod *Orde Baru*. Sama wizyta w muzeum staje się dla Indonezyjczyka przybywającego w większej grupie ceremonią budzącą skojarzenia z rytualnym, sakralnym posiłkiem, dającym zebrany poczucie wzajemnej przynależności. Uczestnicy takiego przeżycia umacniają się w poczuciu wspólnotowości i łączących ich więzów, uobecniają przodków (tu w nawiązaniu do *Pancasila*) i mit, będący fundamentem grupy, dając tym samym potwierdzenie członkostwa we wspólnocie, ale także zobowiązania i odpowiedzialność wobec zbiorowości. W wielu narracjach historycznych obecne są „ofiary”, które cierpiały bądź zostały zabite w imię jakiejś idei (wolności, ojczyzny itd.). Tutaj takimi męczeńskimi ofiarami są generałowie – zabici, ponieważ odrzucili ideologię komunistyczną na rzecz narodowej filozofii *Pancasila*. To nadaje ich śmierci nie tylko głębszy sens, ale i stawia ich na najwyższym możliwym piedestale. W tym przypadku słowo „ofiara” nabiera pierwotnego Durkheimowskiego znaczenia, gdzie jawi się ona jako instancja uświęcająca mękę lub cele walki²⁴.

Oczywiście pamięć o męczennikach utrwalana była nie tylko za pomocą tego jednego zespołu muzealnego. Podobnych muzeów martyrologicznych w Indonezji jest więcej, a oprócz nich oficjalną historiografię wspierano na wiele innych sposobów. Główną instytucją odpowiedzialną za kształtowanie polityki pamięci było Kepala Pusat Sejarah ABRI (Centrum Historyczne Armii) powstałe już w 1964 r., by kreować i głosić własną interpretację historii narodu. W ciągu dwóch miesięcy po zamachu, na zlecenie ABRI powstała książka pt. *40 Hari Kegagalan G30S 1 Oktober – 10 November (40*

dni porażki Ruchu 30 Września) napisana przez zespół generała Nugroho Notosusanto (późniejszego ministra oświaty), ustalająca niepodważalne, powtarzane potem przez dekady, dogmaty²⁵. Podobną rolę pełnił nakręcony z hollywoodzkim rozmachem w 1983 r. film pt. *Pengkhianatan G30S/PKI*²⁶ (*Zdrada G30S/PKI*), wyświetlany w szkołach i w publicznej telewizji 1 października każdego roku, aż do obalenia reżimu Suharto w 1998 roku²⁷.

Wspólnota pamięci w rozumieniu M. Halbwachsa oznacza doświadczanie przeszłości i kultywowanie własnych jej obrazów, wartościowanych we właściwy sobie tylko sposób²⁸. Pamięć zbiorowa kształtowana tą metodą zespala poszczególne grupy, tym bardziej jeśli nie opierają się one na osobistym kontakcie, tak jak to jest w przypadku Indonezji²⁹. Wskazywanie własnych ofiar wytycza granicę społeczności, a upamiętnienie nadaje sens historii, ponieważ łączy przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. W wielkich narracjach historycznych mit ofiary przyjmuje centralną pozycję i staje się przyczynkiem do budowania zbiorowej tożsamości narodowej³⁰.

Umiejscowienie na mapie, materialny kształt oraz znaczenie tego muzeum sprawiają, że jest ono obdarzone specyficznym kulturowym znaczeniem. To nie tylko topograficznie definiowane miejsce upamiętnienia (śmierci bohaterów narodowych), ale także zakotwiczone w pamięci indywidualnej i zbiorowej *lieu de mémoire* (miejsce pamięci). Polityka martwych ciał jest, zdaniem K. Verdery, zasadniczym składnikiem konstruowania narodowej wspólnoty. Przemieszczanie szczątków i ich ponowne pochówki, „tworzenie” pozytywnych i negatywnych bohaterów pozostają w ścisłym związku z politycznymi przemianami³¹.

Konstruowane w przestrzeniach muzealnych narracje o czasach minionych mają zaspokoić jednostkową i grupową potrzebę autentycznego doświadczenia przeszłości³². Na głębszym poziomie kreacja, sposób zaplanowania muzeum, eksponowania jego materialnych elementów są wyrazem zamierzonego porządku – ładu kulturowego³³. W tym sensie przestrzeń muzeum buduje określone interpretacje świata, daje poczucie stabilności i organizuje więzi społeczne. Społeczeństwo jest całością, jeśli jego uczestnicy „wyznają” te same wartości, symbole i znaczenia. Zdaniem J. Assmanna wspólnota pamięci są nastawione na trwanie. Stąd też zacieśniają wewnętrzne granice i różniące je elementy, odpowiednio wybierając przy tym pamiętane fakty, które mają im zapewnić poczucie ciągłości³⁴. W ten sposób powstaje tożsamość zbiorowa, rozumiana według Assmanna jako *obraz samej siebie, który tworzy określona zbiorowość i z którym utożsamiają się jej członkowie*³⁵. Jest metaforyczna, „sama w sobie” nieistniejąca, a będąca raczej fikcją, wyobrażeniem, które trwa do momentu, gdy określona liczba jednostek uznaje je za swoje, czyniąc je jednocześnie motywem własnych działań i myśli³⁶. Tym samym tożsamość zbiorowa jest niezwykle ważna dla utrzymania indonezyjskiej świadomości narodowej.

Streszczenie: *Pancasila* to pięć zasad, stanowiących filozoficzną podstawę funkcjonowania Indonezji, „narodu wyobrażonego”, ogłoszonych 1 czerwca 1945 r. przez pierwszego prezydenta Indonezji, Sukarno. Od samego początku *Pancasila* budziła wielkie emocje, była poddawana

przeróżnym interpretacjom, także sposoby jej rozumienia jako fundamentu państwa zmieniały się wielokrotnie od 1945 roku. I choć była nieraz poddawana redefinicjom, a jej znaczenie kwestionowane, to jedno nie budzi wątpliwości – fakt, że to *Pancasila* ukształtowała społeczeństwo

indonezyjskie. Museum *Pancasila* Sakti to miejsce szczególne w historii Indonezji i pamięci mieszkańców tego wieloetnicznego, wielokulturowego i wielojęzycznego archipelagu. To najbardziej rozpoznawalny kompleks muzealny z czasów reżimu generała Suharto (1965–1998), dla którego jednym z ważnych elementów polityki w tym czasie stała się tożsamość państwowa, kultura, tradycja i sztuka. To muzeum stało się dla niego ideowym fundamentem *Orde Baru* – *Nowego Ładu*, jak nazywa się czas trwania jego rządów.

Do dziś stanowi miejsce upamiętnienia w znaczeniu *lieu de mémoire*. To także miejsce traumatyczne, naznaczone męczeńską śmiercią siedmiu generałów w 1965 roku. W swojej konstrukcji przypomina sanktuarium, a zabici generałowie stanowią „ofiary” w znaczeniu Durkheimowskim, które jawią się jako instancja uświęcająca mękę lub cele walki. Artykuł przybliży okoliczności powstania muzeum, historię jego rozwoju, a przede wszystkim znaczenie, jakie miało dla budowy tożsamości narodowej Indonezyjczyków.

Słowa kluczowe: Indonezja, *Pancasila*, muzeum martyrologiczne, tożsamość narodowa, pamięć zbiorowa, ofiara.

Przypisy

- ¹ *Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI)*, <http://kbbi.web.id/Pancasila> [dostęp: 10.06.2017].
- ² *Orde Baru* – w literaturze przedmiotu tłumaczona jako *Nowy Ład* lub *Nowy Porządek*. W historii Indonezji to okres trwania reżimu generała Suharto, nazywany tak dla odróżnienia *Orde Lama* – *Starego Porządku* prezydenta Sukarno.
- ³ *Pedoman Penghayatan dan Pelaksanaan Pancasila, czyli Przewodnik do Realizacji i Implementacji Pancasila*, utworzony w 1978 r. na mocy II/MPR/1978, zakładał m.in. obowiązkowy udział w ideologicznym kursie, patrz: E. Darmaputera, *Pancasila and the Search for Identity and Modernity in Indonesian Society. A Cultural and Ethical Analysis*, Leiden – New York 1988, s. 181.
- ⁴ *Bahasa Indonesia*, czyli język indonezyjski.
- ⁵ Indonezja, jak każde państwo postkolonialne, stało u progu niepodległości przed zasadniczym dylematem, jakim językiem powinien posługiwać się przyszły naród. Wybór był niezwykle ważny, ponieważ język przyszłego wolnego kraju miał wypełniać funkcję konstruowania i scalania rozrzuconego na tysiącach wysp społeczeństwa. Wybrano język malajski pełniący rolę *lingua franca* archipelagu, odrzucono język holenderski jako język byłego kolonizatora i najbardziej wykształconej grupy w kraju, a także język jawajski – język największej, najbardziej wpływowej grupy etnicznej, żeby nie zwiększać procesu jawaizacji.
- ⁶ A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11-12.
- ⁷ Lubang Buaya literalnie oznacza „krokodylą jamę” lub „krokodylą dziurę”.
- ⁸ Aczkolwiek większość dioram, instalacji i eksponatów opisanych jest także w języku angielskim.
- ⁹ Studnia ma 12 m głębokości i średnicę 75 cm. Zwłoki generałów wydobyto z niej 4 października 1965 r.
- ¹⁰ Tłumaczenie za: Ł. Bonczol, *Zrozumieć Indonezję. Nowy Ład generała Suharto*, Warszawa 2012, s. 188.
- ¹¹ E. Pisani, *Indonezja itd. Studium nieprawdopodobnego narodu*, A. Pluszka (tłum.), Wołowiec 2016, s. 19.
- ¹² B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, S. Amsterdamski (tłum.), Kraków 1997.
- ¹³ „Święty” nie jest tu dosłownym tłumaczeniem słowa „sakti”, ponieważ oznacza ono przede wszystkim „magiczny”, „nadprzyrodzony”, „o magicznej mocy, przynoszący szczęście”, na podstawie – *Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI)*, <http://kbbi.web.id/sakti> [dostęp: 10.06.2017].
- ¹⁴ Monumen *Pancasila* Sakti nazywany jest także Monumen Pahlawan Revolusi, czyli Pomnik Bohaterów Rewolucji. Na cokole stoją od lewej do prawej: Sutoyo Siswomiharjo, Donald Izacus Panjaitan, R. Suprpto, Ahmad Yani, M.T. Haryono, Siswondo Parman, Pierre Tandean.
- ¹⁵ M. Wood, *Official History in Modern Indonesia: New Order Perceptions and Counterinterviews*, Leiden 2005, s. 144.
- ¹⁶ *Garuda* to humanoidalny stwór, obdarzony niezwykłymi mocami, pojawiający się w mitologii hinduistycznej i buddyjskiej, *Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI)*, <http://kbbi.web.id/garuda> [dostęp: 5.06.2017].
- ¹⁷ 17.08.1945 to data proklamacji niepodległości Indonezji.
- ¹⁸ B.F. Intan, *“Public Religion” and the Pancasila-based State of Indonesia: An Ethical and Sociological Analysis*, Nowy Jork 2008.
- ¹⁹ Na podstawie – *Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI)*, <http://kbbi.web.id/> [dostęp: 1.06.2017].
- ²⁰ K.E. McGregor, *History in Uniform: Military Ideology and the Construction of Indonesia's Past*, Singapore 2007, s. 75.
- ²¹ Przykładowo w podziemiach *Monas*, monumencie narodowym w Dżakarcie, otwartym dla zwiedzających w 1975 r., znajduje się ogromna marmurowa sala licząca 48 dioram obrazujących historię Indonezji od prehistorii po współczesność.
- ²² *Pahlawan Revolusi*, czyli Bohaterowie Rewolucji – w ten sposób określa się zamordowanych członków armii.
- ²³ É. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego: system totemiczny w Australii*, A. Zadrożyńska (tłum.), E. Tarkowska (wstęp i red. nauk.), Warszawa 1990.
- ²⁴ A. Wierzholska, *Ofiara*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), Warszawa 2014, s. 307.
- ²⁵ Ł. Bonczol, *Zrozumieć Indonezję...*, s. 184.
- ²⁶ *Pengkhianatan G30S/PKI*, 1983, A. C. Noer (reż.), <https://www.youtube.com/watch?v=ddYExsNtX6w> [dostęp: 12.06.2017].
- ²⁷ Ł. Bonczol, *Zrozumieć Indonezję...*, s. 186.
- ²⁸ M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, M. Król (tłum.), Warszawa 2008, s. 225.
- ²⁹ Nie można w tym miejscu nie wspomnieć o wyjątkowym charakterze tego kraju, który tworzy archipelag ponad 17 500 rozrzuconych wysp i wysepek, z czego zamieszkałych jest ok. 6000, a każda z nich posiada swoją unikalną kulturę. W Indonezji żyje kilkaset grup etnicznych, posługujących się kilkuset językami, nie wliczając w to dialektów.
- ³⁰ A. Wierzholska, *Ofiara...*, s. 307.
- ³¹ K. Verdery, *The Political Lives of Dead Bodies. Reburial and Postsocialist Change*, New York 1999.
- ³² A. Szpociński, *O współczesnej kulturze historycznej Polaków*, w: *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, B. Korzeniewski (red.), Poznań 2007, s. 25-42.
- ³³ Patrz: D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy podróżniczej*, E. Klekot, A. Wiczorkiewicz (tłum.), Warszawa 2002.
- ³⁴ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, A. Kryczyńska-Pham (tłum.), Warszawa 2008, s. 55-56.

³⁵ *Ibidem*, s. 146.

³⁶ K. Growiec, S. Kapralski, *Tożsamość*, w: *Modi memorandi...*, s. 490.

Bibliografia

- Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, S. Amsterdamski (tłum.), Znak, Kraków 1997.
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, A. Kryczyńska-Pham (tłum.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Bonczol Ł., *Zrozumieć Indonezję. Nowy Ład generała Suharto*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2012.
- Darmaputera E., *Pancasila and the Search for Identity and Modernity in Indonesian Society. A Cultural and Ethical Analysis*, Leiden – New York 1988.
- Durkheim É., *Elementarne formy życia religijnego: system totemiczny w Australii*, A. Zadrożyńska (tłum.), E. Tarkowska (wstęp i red. nauk.), PWN, Warszawa 1990.
- Growiec K., Kapralski S., *Tożsamość*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2014.
- Halbwachs M., *Społeczne ramy pamięci*, M. Król (tłum.), PWN, Warszawa 2008.
- Intan B.F., *“Public Religion” and the Pancasila-based State of Indonesia: An Ethical and Sociological Analysis*, Peter Lang Publishing, Nowy Jork 2008.
- Kamus Besar Bahasa Indonesia* (KBBI), <http://kbbi.web.id/garuda> [dostęp: 5.06.2017].
- Kamus Besar Bahasa Indonesia* (KBBI), <http://kbbi.web.id/Pancasila> [dostęp: 10.06.2017].
- Kamus Besar Bahasa Indonesia* (KBBI), <http://kbbi.web.id/sakti> [dostęp: 10.06.2017].
- MacCannell D., *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczek*, E. Klekot, A. Wieczorkiewicz (tłum.), MUZA, Warszawa 2002.
- McGregor K.E., *History in Uniform: Military Ideology and the Construction of Indonesia's Past*, NUS, Singapore 2007.
- Pengkhianatan G30S/PKI*, A. C. Noer (reż.), 1984, <https://www.youtube.com/watch?v=ddYExsNtX6w> [dostęp: 12.06.2017].
- Pisani E., *Indonezja itd. Studium nieprawdopodobnego narodu*, A. Pluszka (tłum.), Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Szpociński A., *O współczesnej kulturze historycznej Polaków*, w: B. Korzeniewski (red.), *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, Instytut Zachodni, Poznań 2007.
- Verdery K., *The Political Lives of Dead Bodies. Reburial and Postsocialist Change*, Columbia University Press, New York 1999.
- Wierzchołska A., *Ofiara*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2014.
- Wood M., *Official History in Modern Indonesia: New Order Perceptions and Counterinterviews*, E. J. Brill, Leiden 2005.

Katarzyna Marta Głąb

Kulturoznawczyni, badaczka terenowa, trenerka i szkoleniowiec; absolwentka kulturoznawstwa Uniwersytetu Humanistycznego Społecznego SWPS w Warszawie, w którym jest obecnie wykładowczynią, a także przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą kwestiom pamięci zbiorowej i tożsamości narodowej we współczesnej Indonezji; e-mail: kglab@swps.edu.pl

Word count: 3 807; **Tables:** -; **Figures:** 5; **References:** 20

Received: 06.2017; **Reviewed:** 06.2017; **Accepted:** 06.2017; **Published:** 07.2017

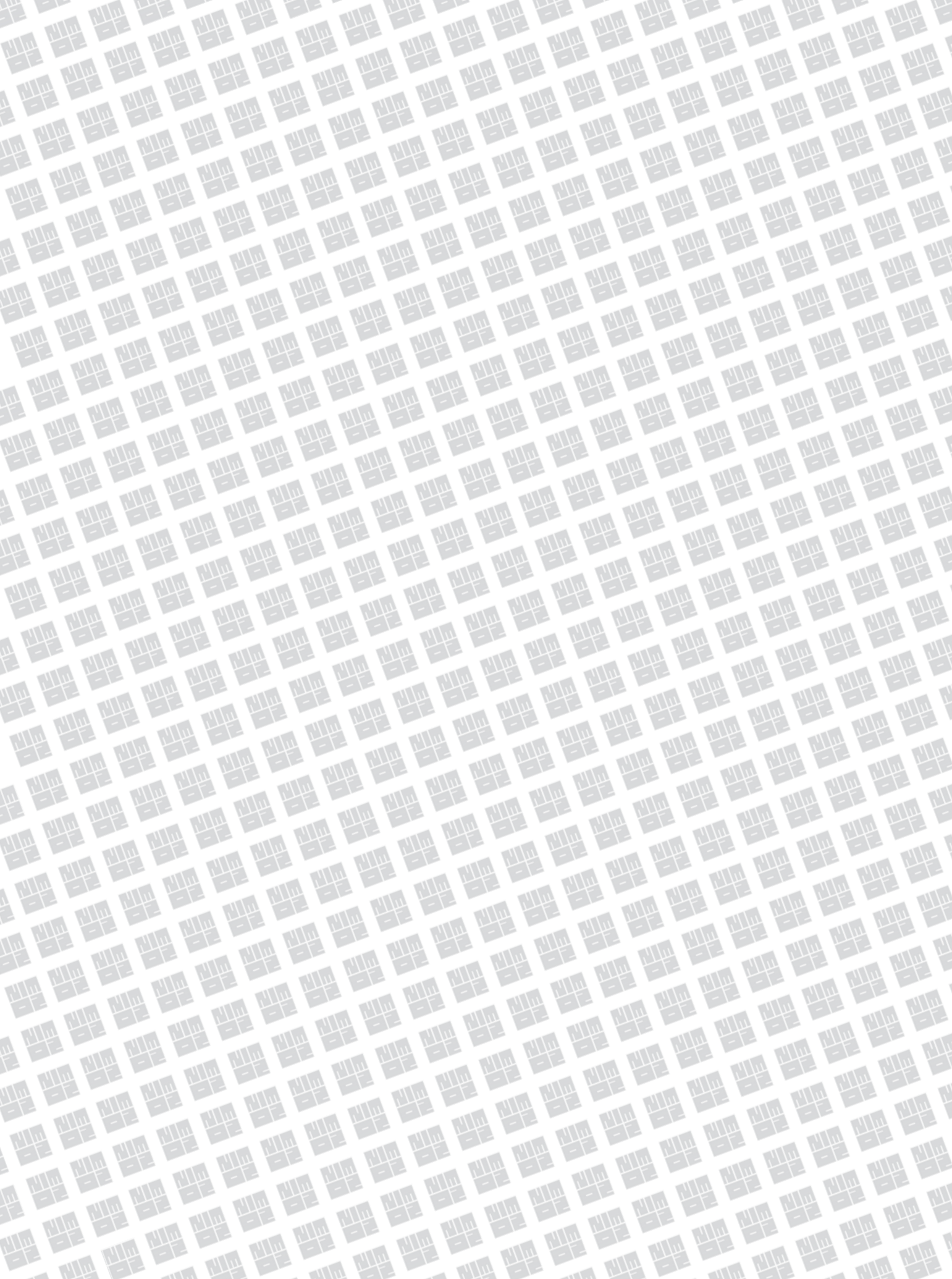
DOI: 10.5604/01.3001.0010.2236

Copyright ©: 2017 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: Głąb K.M.; ŚWIĘTE MUZEUM PANCASILA. MUZEUM MARTYROLOGICZNE BUDUJĄCE TOŻSAMOŚĆ NARODU INDONEZYJSKIEGO. *Muz.*, 2017(58): 188-194

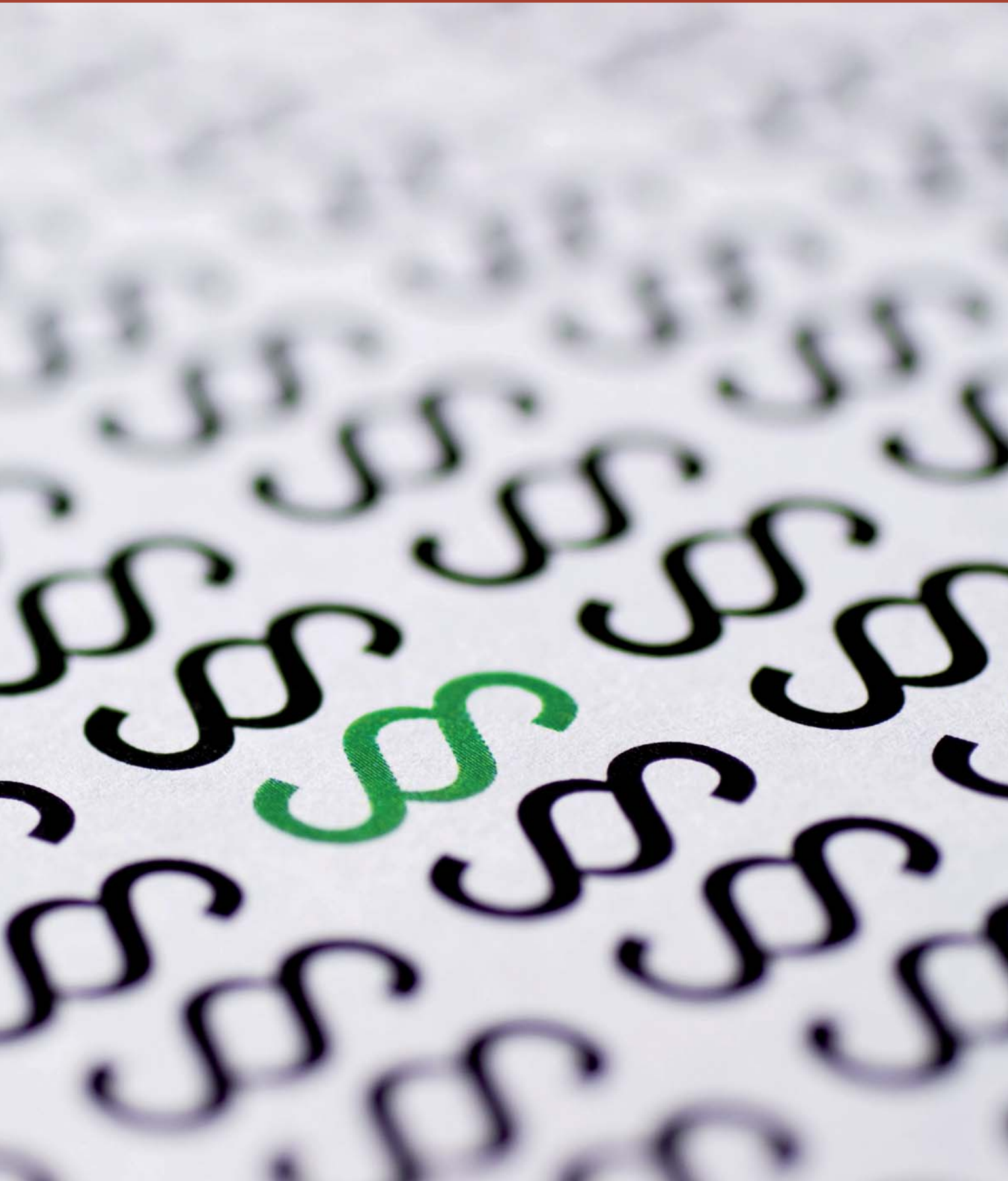
Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issuelid=9587>





PRAWO W MUZEACH

law in museums



Muz., 2017(58): 262-270
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2017
data recenzji – 05.2017
data akceptacji – 05.2017
DOI:10.5604/01.3001.0010.1665

ANALIZA PROBLEMÓW Z WDROŻENIEM W MUZEACH PRZEPISÓW USTAWY O PONOWNYM WYKORZYSTYWANIU INFORMACJI SEKTORA PUBLICZNEGO

ANALYSIS OF PROBLEMS RELATED TO
IMPLEMENTING THE PROVISIONS OF THE
ACT ON THE REUSE OF PUBLIC-SECTOR
INFORMATION AT MUSEUMS

Natalia Mileszyk

Centrum Cyfrowe w Warszawie

Alek Tarkowski

Centrum Cyfrowe w Warszawie

Zofia Zawadzka

Adwokat

Abstract: The article discusses both the legal and factual problems related to the necessity of implementing the provisions of the Act on the Reuse of Public Sector Information (PSI) of 25 February 2016. The authors highlight the inaccuracies in the way the statutory provisions have been formulated, and which require

urgent intervention by legislators due to their doubtful interpretation and the conflict of the Act's provisions on reuse with those of other acts, in particular the Act on Museums. They also identify the discrepancies between how museums currently share their collections and the requirements set by the Act on the Reuse of PSI.

Individual practical problems are discussed in separate parts of the text. The aim of the article is not to settle the doubts concerning the Act on Reuse of PSI, nor to decide

what museums should do in that matter, but rather to draw attention to possible ways of interpreting the provisions and the related problems.

Keywords: public sector information, heritage resources, reuse, statutory provisions, sharing museum collections.

Cel ekspertyzy

Celem niniejszej ekspertyzy jest przedstawienie potencjalnych problemów z wdrażaniem w muzeach przepisów Ustawy z dn. 25 lutego 2016 r. o ponownym wykorzystywaniu (dalej u.p.w.) informacji sektora publicznego (dalej ISP). Wynikają one z nieścisłości przepisów ustawowych, które wymagają interpretacji lub z kolizji z innymi przepisami (w szczególności Ustawy o muzeach). Wiele wyzwań może też wynikać z niezgodności przepisów Ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego z dotychczasową praktyką udostępniania zbiorów przez muzea.

Cel ponownego wykorzystywania ISP a misja muzeum

Obowiązek nałożony na muzea, polegający na konieczności udostępnienia informacji sektora publicznego w celu jej ponownego wykorzystywania, może rodzić konflikt na tle misji realizowanej przez muzea. W szczególności brak możliwości uzależnienia decyzji o udostępnieniu informacji w celu jej ponownego wykorzystywania (jak również wydania decyzji odmownej) od sposobu tego wykorzystywania jawi się jako kwestia niezwykle kontrowersyjna z perspektywy celu działania muzeum. W sytuacji bowiem, gdy muzeum udostępni w celu ponownego wykorzystywania jako informację sektora publicznego cyfrowe odwzorowanie muzealium (np. obrazu), które zostanie ponownie wykorzystywane w sposób ośmieszający, może to zostać uznane za działanie sprzeczne z celami muzeum.

Zgodnie z art. 1. Ustawy o muzeach z dn. 21 listopada 1996 r., *muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów*. Co więcej, na mocy art. 2. Ustawy o muzeach powyżej określone cele muzeum realizuje m.in. przez popieranie i prowadzenie działalności artystycznej i upowszechniającej kulturę (pkt 7.a) oraz udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych (pkt 8.). Muzealia w świetle tej ustawy traktowane są jako dobro narodowe (art. 21. ust. 1. Ustawy o muzeach). Podkreśla to w szczególności znaczenie muzealiów jako elementu kształtowania tożsamości wspólnoty, jej trwania i rozwoju. Dobra kultury stanowią źródło tożsamości narodowej. Preambuła Konstytucji RP mówi o wdzięczności wobec przodków za kulturę zakorzenioną w chrześcijańskim dziedzictwie narodu i ogólnoludzkich wartościach oraz o obowiązku, by przekazać przyszłym pokoleniom wszystko, co cenne

z ponadtysiącletniego dorobku. Dlatego konieczne jest, aby dziedzictwo to było przekazywane w jak najlepszym stanie następnym pokoleniom.

Muzeum jest zatem instytucją realizującą istotne z punktu widzenia społeczeństwa cele, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, dążącą do uświadomienia i pogłębiania tożsamości danej wspólnoty, stojącą na straży dziedzictwa kulturalnego.

W świetle powyższego powstaje konflikt wyrażający się w tym, że zgodnie z Ustawą o muzeach muzeum ma stać na straży dziedzictwa kulturalnego, zaś udostępnianie zbiorów może następować wyłącznie w celach edukacyjnych i naukowych, natomiast na gruncie Ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego nie ma możliwości sprawowania przez muzea kontroli nad sposobem wykorzystywania udostępnionej informacji.

Wprawdzie zgodnie z art. 21. ust. 3. pkt 4. u.p.w. wniosek o ponowne wykorzystywanie ma zawierać *wskazanie celu ponownego wykorzystywania (komercyjny albo niekomercyjny), w tym określenie rodzaju działalności, w której informacje sektora publicznego będą ponownie wykorzystywane, w szczególności wskazanie dóbr, produktów lub usług*, jednakże niewłaściwy – z perspektywy celu muzeum – cel ponownego wykorzystywania bądź nieodpowiednie dobra, produkty bądź usługi, w ramach których miałyby być ponownie wykorzystywane ISP stanowiąca element zbiorów muzealnych, nie stanowi podstawy odmowy udostępnienia ISP. Obligatoryjnymi przesłankami wydania decyzji odmawiającej wyrażenia zgody na ponowne wykorzystywanie ISP (art. 23. ust. 4. u.p.w.) jest bowiem wystąpienie ograniczeń tego prawa przewidzianych w art. 6. u.p.w. (ograniczenia z uwagi na ochronę informacji niejawnych i innych tajemnic ustawowo chronionych, ograniczenie z uwagi na prywatność osoby fizycznej lub tajemnicę przedsiębiorcy, ograniczenia ponownego wykorzystywania informacji, do których dostęp jest ograniczony na podstawie innych ustaw, ograniczenie ze względu na kryterium zadania publicznego, ograniczenie ze względu na przysługiwanie praw własności intelektualnej podmiotom trzecim). Natomiast do fakultatywnej przyczyny odmowy wyrażenia zgody na ponowne wykorzystywanie ISP (art. 23. ust. 5. u.p.w.) należy sytuacja wskazana w art. 10. ust. 2. u.p.w., gdy tworzenie ISP lub ich przetwarzanie w sposób i formie wskazanych we wniosku o ponowne wykorzystywanie powodują konieczność podjęcia nieproporcjonalnych działań przekraczających proste czynności.

Wątpliwości budzi zagadnienie, czy na gruncie art. 6. ust. 3. u.p.w., który stanowi, że *prawo do ponownego wykorzystywania podlega ograniczeniu w zakresie informacji będących informacjami sektora publicznego, do których dostęp jest ograniczony na podstawie innych ustaw*, można uznać, że przepis art. 2. pkt 8. Ustawy o muzeach, przewidujący możliwość udostępnienia zbiorów wyłącznie do celów

edukacyjnych i naukowych stanowi *lex specialis*, tworząc podstawę odmowy udostępnienia ISP do ponownego wykorzystywania w sytuacji, gdy ponowne wykorzystywanie miałyby wykraczać poza cel edukacyjny i naukowy.

Oplaty za ponowne wykorzystywanie ISP

Możliwość pobierania opłat za udostępnienie ISP do ponownego wykorzystywania, oraz wysokość tych opłat, są dla muzealników kluczową kwestią przesądającą o skutecznym wdrożeniu procedur udostępniania ISP do ponownego wykorzystywania. Niezbędne wydaje się więc opracowanie praktycznych wytycznych dla dwóch sytuacji:

- opłat na podstawie art. 17., w przypadku udostępniania ISP przez muzea do ponownego wykorzystywania w celach niekomercyjnych o charakterze badawczym, naukowym lub edukacyjnym;

- opłat na podstawie art. 18. oraz rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dn. 5 lipca 2016 r. w sprawie maksymalnych stawek opłat za ponowne wykorzystywanie informacji sektora publicznego nakładanych przez muzea państwowe i muzea samorządowe w pozostałych przypadkach.

Po pierwsze, w przypadku opłat ustalanych na podstawie art. 17. brak jakichkolwiek wytycznych, w szczególności co do maksymalnych stawek. Potrzebne są w tej kwestii wytyczne dla muzeów. Istnieje przy tym ryzyko zaskarżenia przez wnioskujących zbyt wysokich stawek, jako niezgodnych z zapisami ustawy.

Po drugie, należy wyjaśnić sygnalizowane przez muzealników wątpliwości dotyczące wspomnianego powyżej rozporządzenia:

- Czy zapisana w par. 2. pkt 1. maksymalna stawka za udostępnienie za pośrednictwem systemu teleinformatycznego dotyczy pojedynczego pliku, czy też dowolnej większej liczby plików udostępnianych jednocześnie?

- Czy opłaty w pkt 1. i 2. łączą się, to znaczy w przypadku udostępniania reprodukcji cyfrowych poprzez system teleinformatyczny można ustalić maksymalną stawkę na poziomie jednorazowej opłaty z pkt 1. oraz dodatkowo opłat za każdy plik z pkt 2.?

- Czy opłaty w pkt 2. dotyczą również odwzorowań obiektów trójwymiarowych, czy też stosuje się do nich pkt 6.?

Po trzecie, muzealnicy wskazują, że w wielu wypadkach zastosowanie mogą mieć stawki z par. 2. pkt 6. dotyczące sytuacji innych niż te dotyczące udostępniania fotografii, odbitek, wydruków czy reprodukcji cyfrowych. Zaznaczają również, że koszty przygotowania informacji sektora publicznego do udostępnienia mogą w takich wypadkach przekraczać przyjętą w rozporządzeniu stawkę 86 zł za każdą godzinę koniecznej pracy pracownika muzeum – na przykład w sytuacjach, gdy trzeba ponieść koszty transportu i zabezpieczenia zbiorów lub użyć sprzętu niedostępnego w instytucji.

W takich sytuacjach muzealnicy powinni również posiadać wytyczne co do stosowania przepisów art. 10. ust. 2., który zwalnia podmioty zobowiązane z obowiązku tworzenia lub przetwarzania informacji sektora publicznego, jeżeli *spowoduje to konieczność podjęcia nieproporcjonalnych działań przekraczających proste czynności*. We wspomnianych powyżej wypadkach muzea potrzebują wskazówek, w jakich sytuacjach mogą odmówić udostępnienia, powołując się na

ten przepis – na przykład w sytuacji, gdy digitalizacja zbioru jest procesem złożonym i wymaga poniesienia nieproporcjonalnych kosztów, przekraczających stawki maksymalne określone w rozporządzeniu.

Rozdzielczość i formaty plików a udostępnianie ISP

Instytucje kultury, w tym muzea, często uzależniają udostępnienie zdigitalizowanych odwzorowań zbiorów od specyfiki udostępnianych plików. Szczególnie istotna jest kwestia rozdzielczości odwzorowań – wiele instytucji udostępnia jedynie pliki niskiej jakości. Inne udostępniają pliki niskiej jakości za darmo, a za pliki wysokiej jakości pobierają opłaty.

Ustawa o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego nie wprowadza tego rodzaju rozróżnienia i – w szczególności – uniemożliwia wydanie decyzji odmawiającej udostępnienia informacji sektora publicznego na wniosek o pliki wysokiej rozdzielczości. Określenie specyficznej rozdzielczości plików mieści się przy tym w granicach *formy przygotowania informacji sektora publicznego*, której opis zgodnie z art. 21. ust. 3. powinien być elementem wniosku o ponowne wykorzystywanie.

Przedstawiciele muzeów podkreślają, że w niektórych wypadkach udostępnienie odwzorowań w bardzo wysokiej rozdzielczości mogłoby umożliwić lub ułatwić stworzenie falsyfikatów zbiorów. Wskazują również na możliwy konflikt w tej kwestii z zapisami Ustawy o muzeach. Niezbędne wydaje się rozstrzygnięcie tej kwestii – choć ustawa nie tworzy możliwości ograniczenia dostępu nawet w takim wypadku. Nie można bowiem zastosować tu ograniczenia wprowadzonego przez dodanie art. 31.a do Ustawy o muzeach (w międzyczasie art. 31.a został uchylony, jednak ta sama treść została zawarta w art. 30.a).

Dodatkowo warto uwzględnić kwestię formatów udostępniania plików do ponownego wykorzystywania. Choć kwestia ta zdaje się nie powodować kontrowersji lub trudności, to warto w tym zakresie promować stosowanie określonych formatów (w tym formatów otwartych). Wdrażanie ustawy może przy tym pomóc w promowaniu dobrych praktyk udostępniania zdigitalizowanych zbiorów. Ustawa o muzeach zawiera przy tym jedynie ogólne zobowiązanie do stosowania danych formatów, określonych w krajowych ramach interoperacyjności, wydanych na podstawie Ustawy z dn. 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne.

Ograniczenie prawa do ponownego wykorzystywania ISP ze względu na stan praw autorskich do utworu (kwestia pierwotnego właściciela majątkowych praw autorskich)

Zgodnie z art. 6. ust. 4. pkt 4. u.p.w. *prawo do ponownego wykorzystywania podlega ograniczeniu w zakresie informacji sektora publicznego będących w posiadaniu muzeów państwowych, muzeów samorządowych, bibliotek publicznych, bibliotek naukowych lub archiwów, w przypadku gdy pierwotnym właścicielem autorskich praw majątkowych lub praw pokrewnych były podmioty inne niż podmioty zobowiązane, a czas trwania tych praw nie wygasł*.

Na gruncie Ustawy z dn. 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, (dalej Pr.aut.) istnieją dwie sytuacje, w których podmiot inny niż twórca staje się pierwotnym właścicielem autorskich praw majątkowych. Dotyczy to:

1) programów komputerowych stworzonych przez pracownika w wyniku wykonywania obowiązków wynikających ze stosunku pracy, do których autorskie prawa majątkowe powstają w sposób pierwotny na rzecz pracodawcy (*Prawa majątkowe do programu komputerowego stworzonego przez pracownika w wyniku wykonywania obowiązków ze stosunku pracy przysługują pracodawcy, o ile umowa nie stanowi inaczej* – art. 74. ust. 3. Pr.aut.);

2) utworów zbiorowych (*Autorskie prawa majątkowe do utworów zbiorowych, w szczególności do encyklopedii lub publikacji periodycznej, przysługują producentowi lub wydawcy, a do poszczególnych części mających samodzielne znaczenie – ich twórcom. Domniemywa się, że producentowi lub wydawcy przysługuje prawo do tytułu* – art. 11. Pr.aut.).

Natomiast w odniesieniu do praw pokrewnych, muzeum może być pierwotnym właścicielem praw pokrewnych w odniesieniu do:

1) fonogramu i wideogramu – jako producent (*Bez uszczerbku dla praw twórców lub artystów wykonawców, producentowi fonogramu lub wideogramu przysługuje wyłączne prawo do rozporządzania i korzystania z fonogramu lub wideogramu w zakresie zwielokrotniania określoną techniką, wprowadzenia do obrotu, najmu oraz użyczenia egzemplarzy, publicznego udostępniania fonogramu lub wideogramu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym* – art. 94. Pr.aut.);

2) nadań programów – jako organizacja radiowa lub telewizyjna (*Bez uszczerbku dla praw twórców, artystów wykonawców, producentów fonogramów i wideogramów, organizacji radiowej lub telewizyjnej przysługuje wyłączne prawo do rozporządzania i korzystania ze swoich nadań programów w zakresie: utrwalania, zwielokrotniania określoną techniką, nadawania przez inną organizację radiową lub telewizyjną, reemitowania, wprowadzania do obrotu ich utwaleń, odtworzenia w miejscach dostępnych za opłatą wstępu, udostępniania ich utwaleń w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym* – art. 97. Pr.aut.);

3) pierwszych wydań – jako wydawca (*Wydawcy, który jako pierwszy w sposób zgodny z prawem opublikował lub w inny sposób rozpowszechnił utwór, którego czas ochrony już wygaś, a jego egzemplarze nie były jeszcze publicznie udostępniane, przysługuje wyłączne prawo do rozporządzenia tym utworem i korzystania z niego na wszystkich polach eksploatacji przez okres dwudziestu pięciu lat od daty pierwszej publikacji lub rozpowszechnienia* – art. 99.¹ Pr.aut.).

Powyżej omówione ograniczenie, przewidziane w art. 6. ust. 4. pkt 4. u.p.w., stanowi na gruncie art. 23. ust. 4. u.p.w. obligatoryjną przesłankę odmowy udostępnienia ISP w celu ponownego wykorzystywania.

W podręczniku opracowanym na zlecenie Ministerstwa Cyfryzacji, opracowanym we współpracy z Instytutem Nauk Prawnych Polskiej Akademii Nauk pt. *Ponowne wykorzystywanie informacji sektora publicznego* (Warszawa 2016) zaprezentowano stanowisko, zgodnie z którym *ponowne wykorzystywanie ISP stanowiących utwór znajdujących się w posiadaniu bibliotek, archiwów lub muzeów nie będzie*

podlegało ograniczeniom dopiero po upływie okresu ochrony prawnoautorskiej (...) – nawet jeśli biblioteka, archiwum lub muzeum nabyły majątkowe prawa autorskie do utworu w drodze umowy lub na skutek dziedziczenia, stając się wtórnym właścicielem tych praw (X. Konarski, *Prawa własności intelektualnej w kontekście ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego*, w: E. Badura, M. Błachucki, X. Konarski, M. Maciejewski, H. Niestrój, A. Piskorz-Ryń, M. Sakowska-Baryła, G. Sibiga, K. Ślaska, *Ponowne wykorzystywanie informacji sektora publicznego*, Warszawa 2016, s. 197). W podręczniku tym wskazano również możliwość zastosowania odmiennej interpretacji od powyżej przedstawionej, dopuszczając ponowne wykorzystywanie ISP znajdujących się w posiadaniu muzeów w sytuacji, gdy są one wtórnym nabywcą autorskich praw majątkowych lub praw pokrewnych lub posiadają licencję wyłączną. Podstawą tej interpretacji może być odwołanie się do celu i treści dyrektywy 2013/37/UE, inne rozumienie pojęcia pierwotnego właściciela czy wykładnia przepisu art. 6. ust. 4. pkt 4. u.p.w. jako ograniczenia, a nie całkowitego wyłączenia możliwości ponownego wykorzystywania ISP.

Wątpliwości dotyczą więc kwestii, czy muzeum musi odmówić udostępnienia ISP do ponownego wykorzystywania, gdy nie jest pierwotnym właścicielem autorskich praw majątkowych lub praw pokrewnych i czas trwania tych praw nie wygaś w sytuacji, gdy muzeum – w drodze umowy lub na skutek dziedziczenia – nabyło całość autorskich praw majątkowych lub praw pokrewnych, w tym również na polach eksploatacji obejmujących możliwość publicznego udostępniania utworów i przedmiotów praw pokrewnych.

Kolizja z Ustawą o muzeach

Ustawa o dostępie do informacji publicznej wprowadziła zmiany m.in. do Ustawy o muzeach, dodając ust. 4. do art. 25., ust. 4. do art. 25.a i art. 31.a. Przepis art. 31.a został uchylony przez art. 34. pkt 2. Ustawy z dn. 10 czerwca 2016 r. o delegowaniu pracowników w ramach świadczenia usług, który zmienił Ustawę o muzeach z dniem 18 czerwca 2016 roku. Jednakże jego treść została zamieszczona w art. 30.a Ustawy o muzeach, który stanowi, że *dostęp do informacji służących zapewnieniu bezpieczeństwa muzealium ze względu na ochronę przed zagrożeniem pożarowym, kradzieżą i innego rodzaju niebezpieczeństwem, które grozi zniszczeniem lub utratą zbiorów, podlega ograniczeniu*.

Kontrowersyjna jest kwestia, czy w tym zakresie nie dochodzi do kolizji między art. 30.a Ustawy o muzeach a regulacją Ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego. Wątpliwości budzi kwestia, czy unormowanie art. 30.a Ustawy o muzeach należy traktować jako kolejną przesłankę – poza wymienionymi w art. 6. u.p.w. – ograniczającą prawo do ponownego wykorzystywania ISP. Należy wskazać, że treść art. 30.a Ustawy o muzeach odnosi się do *ograniczenia dostępu do informacji* nie precyzując, czy chodzi o informację co do zasady, czy o informację publiczną, czy o informację sektora publicznego. Co więcej, nie jest jasne, czy ograniczenie na tej podstawie może dotyczyć samego dostępu do cyfrowego odwzorowania muzealium. Zgodnie z ogólną zasadą, że wyjątków nie należy interpretować rozszerzająco (*exceptiones non sunt estendendae*), ograniczenie dostępu powinno odnosić się wyłącznie do

takich informacji, które służą zapewnieniu bezpieczeństwa muzealnym, a więc powinno odnosić się do informacji np. o przechowywaniu, zabezpieczeniach, transporcie, ubezpieczeniu etc.

Wyjaśnienia wymaga również zagadnienie, czy przepis art. 30.a Ustawy o muzeach będzie zawierał się w obligatoryjnej przesłance odmowy wyrażenia zgody na ponowne wykorzystywanie informacji sektora publicznego z art. 23. ust. 4. u.p.w. (*Podmiot zobowiązany, w drodze decyzji, odmawia wyrażenia zgody na ponowne wykorzystywanie informacji sektora publicznego, w przypadku gdy prawo do ponownego wykorzystywania podlega ograniczeniom, o których mowa w art. 6*) w zw. z art. 6. ust. 3. zd. 1. u.p.w. (*Prawo do ponownego wykorzystywania podlega ograniczeniu w zakresie informacji będących informacjami sektora publicznego, do których dostęp jest ograniczony na podstawie innych ustaw*).

Warunki udostępniania informacji sektora publicznego w celu ponownego wykorzystywania

Artykuł 13. ust. 2. Ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego stanowi, że muzeum określa warunki ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego, mających cechy utworu lub przedmiotu praw pokrewnych (...) lub stanowiących bazę danych (...), do których przysługują muzeum autorskie prawa majątkowe lub prawa pokrewne. W szczególności podmiot zobowiązany określa warunek dotyczący obowiązku poinformowania o nazwisku, imieniu lub pseudonimie twórcy lub artysty wykonawcy, jeżeli jest znany. Użycie sformułowania „w szczególności” wskazuje na przykładowy, ale też obligatoryjny charakter wskazanego warunku. Oznacza to, że muzeum koniecznie określa warunek dotyczący obowiązku poinformowania o twórcy, ale nie jest to warunek jedyny, który może zostać nałożony. W przypadku wszelkiego typu informacji sektora publicznego (bez względu na ich status prawnautorski) art. 14. ust. 1. stanowi, że *Warunki ponownego wykorzystywania mogą dotyczyć: 1) obowiązku poinformowania o źródle, czasie wytworzenia i pozyskania informacji od podmiotu zobowiązanego; 2) obowiązku poinformowania o przetworzeniu informacji ponownie wykorzystywanej; 3) zakresu odpowiedzialności podmiotu zobowiązanego za udostępniane lub przekazywane informacje.*

Wątpliwości budzi charakter przytoczonego wyżej katalogu: czy jest on katalogiem *numerus clausus* czy otwartym. Za interpretacją, że jest to katalog zamknięty przemawia fakt, że w art. 14. ust. 2. ustawodawca zdecydował się na określenie sytuacji, w których instytucje kultury mogą ustanowić dodatkowe (inne niż przewidziane w ust. 1.) warunki udostępniania.

Wątpliwości interpretacyjne budzi również relacja między art. 13. ust. 2. a art. 14. ust. 1. Dr Marlena Sakowska-Baryła, autorka rozdziału 6. pt. *Warunki ponownego wykorzystywania ISP* w podręczniku *Ponowne wykorzystywanie informacji sektora publicznego* przygotowanego na zlecenie Ministerstwa Cyfryzacji twierdzi, że wszystkie warunki określone przez instytucję ograniczają się do katalogu zawartego w art. 14. ust. 1. – *Warunki fakultatywne u.p.w. precyzuje w art. 14. Jak to wynika z art. 13. ust. 2., podmiot zobowiązany może je określić, tyle tylko że muszą one*

odpowiadać co do zakresu i treści wymogom postawionym w art. 14. Podmiot zobowiązany nie ma zatem prawnej możliwości dowolnego określenia warunków ponownego wykorzystywania. Jego swoboda sprowadza się do zdecydowania o ich wprowadzeniu. Treść warunków natomiast zasadniczo determinuje art. 14. u.p.w. (str. 130).

Natomiast Xawery Konarski, autor rozdziału 8. pt. *Prawa własności intelektualnej w kontekście ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego* w podręczniku *Ponowne wykorzystywanie informacji sektora publicznego* przygotowanego na zlecenie Ministerstwa Cyfryzacji twierdzi, że warunki nakładane w sytuacji regulowanej przez art. 13. ust. 2. zależą od treści i zakresu uprawnień posiadanych przez podmiot zobowiązany – *Zawsze więc odnośnie do ISP stanowiących utworów, przedmiot praw pokrewnych lub bazę danych sui generis podmiot zobowiązany określa warunki ponownego wykorzystywania, określając zasady korzystania z takiej ISP – w szczególności zakres udzielonego upoważnienia, a także warunek dotyczący obowiązku poinformowania o nazwisku, imieniu lub pseudonimie twórcy lub artysty wykonawcy, jeżeli jest znany; warunki te będą determinowane treścią i zakresem uprawnień posiadanych przez podmiot zobowiązany do ISP stanowiącej utworów* (str. 203).

Oczywiście, zgodnie z art. 15. ustawy określenie warunków ponownego wykorzystywania nie może w sposób nieuzasadniony ograniczać możliwości ponownego wykorzystywania i to jest główna wskazówka interpretacyjna co do katalogu warunków z art. 13. Jednak art. 15. został sformułowany w tak ogólny i szeroki sposób, że muzea w praktyce nie będą nakładały warunków udostępniania w przypadku utworów, co do których posiadają majątkowe prawa autorskie. Rekomendowane jest wypracowanie wskazówek interpretacyjnych co należy rozumieć jako *warunki nieograniczające możliwości ponownego wykorzystywania* bądź też katalogu dobrych praktyk przy nakładaniu warunków ponownego wykorzystywania utworów, co do których muzea posiadają prawa majątkowe.

Publikowanie informacji sektora publicznego na stronach internetowych muzeów a określanie warunków ponownego wykorzystywania

Ustawa o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego przewiduje udostępnianie ISP w trybie bezwinkowym w systemie teleinformatycznym:

- a) w Biuletynie Informacji Publicznej (BIP),
- b) w Centralnym Repozytorium Informacji Publicznej (CRIP),
- c) w inny sposób (np. poprzez stronę internetową niebędącą stroną podmiotową BIP).

Ustawa jasno reguluje, że brak informacji o warunkach ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego udostępnionych w BIP lub w centralnym repozytorium uważa się za udostępnianie informacji sektora publicznego w celu ponownego wykorzystywania bez warunków (art. 11. ust. 4. *Brak informacji o warunkach ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego udostępnionych w Biuletynie Informacji Publicznej lub w centralnym repozytorium uważa się za udostępnienie informacji sektora publicznego w celu ponownego wykorzystywania bez warunków*). Kontrowersje

wśród muzealników wzbudza jednak udostępnienie informacji sektora publicznego na stronach internetowych instytucji (np. w kolekcjach cyfrowych). Artykuł 11. ust. 2. stanowi, że w przypadku takiego udostępniania muzeum informuje o braku warunków ponownego wykorzystywania lub opłat za ponowne wykorzystywanie albo określa te warunki lub wysokość opłat za ponowne wykorzystywanie. Nie zostało jednak określone, co następuje w przypadku braku podania takich informacji na stronie internetowej. Logiczną wydaje się interpretacja, że racjonalny prawodawca, gdyby chciał wprowadzić domniemanie udostępniania bez warunków informacji sektora publicznego publikowanej na stronie internetowej, wyłączyłby te domniemanie w treść art. 11. ust. 4. Za taką interpretacją (nie można domniemywać, że informacje na stronie internetowej udostępnione są bez warunków) przemawia również treść art. 21. ust. 1. pkt 2. u.p.w., która stanowi że wniosek o ponowne udostępnienie informacji sektora publicznego jest wymagany w przypadku, gdy informacja została udostępniona w sposób inny niż w BIP czy CRIP i nie zostały określone warunki ponownego wykorzystywania lub opłaty za ponowne wykorzystywanie, albo nie poinformowano o braku takich warunków lub opłat. Kwestia ta wymaga jednak wyjaśnienia i spójnej interpretacji ze względu na ilość zasobów publikowanych przez muzea w internecie, poza BIP-ami lub systemem CRIP.

Wskazane byłoby przygotowanie instrukcji dotyczącej informacji sektora publicznego zamieszczanych na stronach internetowych instytucji kultury (w szczególności muzeów) w kontekście sposobu określania warunków ponownego wykorzystywania.

Ustawa o ponownym wykorzystywaniu ISP a Ustawa o dostępie do informacji publicznej

Wątpliwości na gruncie działalności muzeów budzi zagadnienie, w jakim trybie należy rozpoznawać wnioski o udostępnienie informacji: w trybie Ustawy o dostępie do informacji publicznej, czy w trybie Ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego – w sytuacji, gdy z treści wniosku nie wynika, na jakiej podstawie został złożony. Czy osoba, której wydano decyzję odmowną co do udostępnienia ISP w celu ponownego wykorzystywania może ubiegać się o dostęp do tej samej informacji w trybie Ustawy o dostępie do informacji publicznej (zakładając, że dana informacja jest informacją publiczną). Jakie działania należy podejmować w sytuacji gdy osoba, która otrzymała dostęp do informacji w trybie Ustawy o dostępie do informacji publicznej, zacznie ją ponownie wykorzystywać, nie zwracając się o określenie warunków ponownego wykorzystywania?

Ponowne wykorzystywanie utworów martyrologicznych

Zgodnie z art. 14. ust. 2. pkt. 1. Ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego, *muzea państwowe, muzea samorządowe, biblioteki publiczne, biblioteki naukowe i archiwa mogą określać inne niż wymienione w ust. 1 warunki ponownego wykorzystywania ograniczające wykorzystywanie informacji sektora publicznego w działalności komercyjnej lub na określonych polach*

eksploatacji, jeżeli dotyczą zbiorów o charakterze martyrologicznym oraz zawierają godło, barwy i hymn Rzeczypospolitej Polskiej, a także herby, reprodukcje orderów, odznaczeń lub odznak honorowych, odznak lub odznak wojskowych bądź innych odznaczeń.

Wiele instytucji kultury posiada w swoich zasobach zbiory o charakterze martyrologicznym oraz takie, które zawierają symbole narodowe, reprodukcje orderów, herby, oznaki wojskowe. Istnieje uzasadniona obawa, że zasoby takie mogą być w nieodpowiedni sposób wykorzystywane w działalności komercyjnej. Dlatego też ustawodawca zdecydował się umożliwić w stosunku do tych zasobów określenie dodatkowych warunków ponownego wykorzystywania, tak aby dbać o godność użytych symboli. Wprowadzone ograniczenie ma charakter fakultatywny – instytucja kultury może skorzystać z tej możliwości.

Wątpliwości budzi jednak, jaki zakres informacji sektora publicznego chroniony jest przez powyższy przepis. Użycie spójnika *oraz* powoduje stan niepewności prawnej co do tego, czy można nałożyć dodatkowe warunki na informację sektora publicznego zarówno o charakterze martyrologicznym, jak i zawierającą wymienione symbole, czy też warunki te muszą być spełnione łącznie (zasoby o charakterze martyrologicznym zawierające symbole). Druga interpretacja w znaczący sposób ogranicza możliwość stosowania przepisów i nie odpowiada na potrzeby i obawy instytucji kultury (zasobów takich jest po prostu znikoma liczba, często zasoby o charakterze martyrologicznym nie zawierają symboli).

Spójnik *oraz* nie występuje w logice prawniczej i istnieje dyskurs co do tego, czy oznacza on koniunkcję, czy alternatywę – odmienne interpretacje będą miały wpływ na zakres przepisu z ustawy. W przypadku koniunkcji łącznie muszą być spełnione oba warunki, w drugim przypadku (alternatywy) wystarczy spełnienie jednego warunku.

Ministerstwo powinno wydać wiążącą interpretację dotyczącą zakresu zasobów, co do których instytucje kultury mogą nakładać dodatkowe warunki (zalecany zakres – informacja sektora publicznego zarówno wyłącznie o charakterze martyrologicznym, jak i ta zawierająca wyłącznie symbole wymienione w przepisie).

Depozyty muzealne

Istotne wątpliwości na gruncie praktyki funkcjonowania muzeów pojawiają się w związku z depozytami muzealnymi. Na wstępie należy zauważyć, że zgodnie z definicją legalną zawartą w art. 2. ust. 1. u.p.w., *przez informację sektora publicznego należy rozumieć każdą treść lub jej część, niezależnie od sposobu utrwalenia, w szczególności w postaci papierowej, elektronicznej, dźwiękowej, wizualnej lub audiowizualnej, będącą w posiadaniu podmiotów, o których mowa w art. 3.* Ustawa o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego niezależnie więc możliwości udostępniania ISP w celu ponownego wykorzystywania od statusu właścicielskiego muzealium wskazując, że wystarczające jest aby dany obiekt muzealny znajdował się w posiadaniu muzeum, aby mogło nastąpić udostępnienie jego cyfrowego odwzorowania jako ISP w celu ponownego wykorzystywania. Z drugiej jednak strony ustawa wprowadza ograniczenia, które odnoszą się do depozytów muzealnych, a wynikają z faktu, że muzeum jest wprawdzie posiadaczem,

ale nie jest właścicielem danego obiektu lub obiekt ten jest objęty roszczeniami osób trzecich.

Ograniczenia, które odnoszą się do depozytów muzealnych, dotyczą dwóch kwestii.

Po pierwsze, jest to ograniczenie samego prawa do ponownego wykorzystywania ISP. Zgodnie z art. 6. ust. 4. pkt 2. *Prawo do ponownego wykorzystywania podlega ograniczeniu w zakresie informacji sektora publicznego, powiązanych z depozytami znajdującymi się w posiadaniu podmiotu zobowiązanego, o ile ich właściciele umownie wyłączyli możliwość ich udostępniania lub przekazywania w całości lub w określonym zakresie.* Powyższy przypadek pozwala na wydanie obligacyjnej decyzji odmawiającej wyrażenia zgody na ponowne wykorzystywanie ISP (art. 23. ust. 4. u.p.w.) Sposób sformułowania przepisu art. 6. ust. 4. pkt 2. budzi wątpliwości na gruncie już zawartych i nadal obowiązujących umów depozytowych, w których właściciele obiektów nie wyłączyli wprost możliwości udostępniania lub przekazywania w całości lub w określonym zakresie danego obiektu. Najczęściej bowiem umowy depozytowe nie zawierają takich sformułowań. Konieczne jest więc sprecyzowanie, czy i jakie czynności powinno podjąć muzeum w takim przypadku – czy wobec braku umownego wyłączenia uznać za dopuszczalne udostępnianie ISP w celu ponownego wykorzystywania, czy też w drodze podpisywania aneksów do już zawartych umów regulować tę kwestię na nowo.

Po drugie, ograniczenia dotyczą kwestii warunków ponownego wykorzystywania i możliwości wprowadzenia ograniczeń w tym zakresie. Na mocy art. 14. ust. 2. pkt 2. u.p.w. *muzea państwowe, muzea samorządowe, biblioteki publiczne, biblioteki naukowe i archiwa mogą określać inne niż wymienione w ust. 1 warunki ponownego wykorzystywania ograniczające wykorzystywanie informacji sektora publicznego do działalności niekomercyjnej, jeżeli są powiązane z obiektami objętymi roszczeniami osób trzecich lub niebędącymi własnością podmiotu zobowiązanego.* Wątpliwości dotyczą kwestii, od czego zależy możliwość wprowadzenia ograniczeń w warunkach ponownego wykorzystywania i czy zależy to od dyskrecjonalnej decyzji muzeum, czy powinno mieć podstawę w postanowieniach umowy depozytowej.

Ponowne wykorzystywanie informacji sektora publicznego a dane osobowe i ochrona wizerunku

Wiele kontrowersji wśród muzealników budzi zakres art. 6. ust. 2. Ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego. Jedną z obligatoryjnych przesłanek wydania decyzji odmawiającej wyrażenia zgody na ponowne wykorzystywanie ISP jest prywatność osoby fizycznej – *Prawo do ponownego wykorzystywania podlega ograniczeniu ze względu na prywatność osoby fizycznej lub tajemnicę przedsiębiorcy.*

Po pierwsze, powstaje pytanie czy ochrona danych osobowych jest przesłanką wystarczającą, by odmówić dostępu do informacji sektora publicznego, czy muzeum ze względu na cel ustawy jest zobowiązane zanonimizować (w miarę możliwości) daną informację sektora publicznego i w takiej zanonimizowanej wersji przekazać ją do ponownego wykorzystywania. Dr Marlena Sakowska-Baryła, autorka rozdziału 4. pt. *Ograniczenia prawa do ponownego wykorzystywania ISP w podręczniku Ponowne wykorzystywanie*

informacji sektora publicznego przygotowanego na zlecenie Ministerstwa Cyfryzacji stwierdza, że *Także w przypadku u.p.w. należy przyjąć, że anonimizacja stanowi pierwszy środek ochrony prywatności przy realizacji prawa do ponownego wykorzystywania ISP w przypadku wszytkich sposobów korzystania z niego określonych w art. 5 u.p.w. Anonimizacja wchodzi zatem w rachubę zarówno przy wnioskowym, jak i bezwnioskowych trybach uzyskiwania przez użytkownika ISP w celu ponownego wykorzystywania* (str. 74).

Za tą interpretacją przemawia również długoletnia praktyka dostępu do informacji publicznej. Powszechną praktyką jest anonimizowanie dokumentów np. przy publikacji orzeczeń sądów powszechnych, administracyjnych, Sądu Najwyższego, orzeczeń Trybunału Konstytucyjnego, decyzji organów władzy publicznej, uchwał organów uchwałodawczych jednostek samorządu terytorialnego w tzw. sprawach indywidualnych (np. przy rozpatrywaniu skarg i wniosków) oraz przy udostępnianiu różnego rodzaju dokumentów zawierających dane osobowe osób, które nie pełnią funkcji publicznych. Do rozstrzygnięcia jednak pozostaje kwestia anonimizacji w systemie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego.

Po drugie, wątpliwości dotyczą kwestii ochrony wizerunku regulowanej w prawie autorskim. Z przypadkiem wykorzystywania wizerunku osób trzecich w informacji sektora publicznego mamy do czynienia np. w przypadku praw pokrewnych do wideogramów. W praktyce kwestia nabywania prawa do wykorzystywania wizerunku była zaniebdywana jeśli chodzi o kwestie prawne, dlatego też instytucje kultury często nie posiadają odpowiednich zgód. Powstaje więc pytanie, czy brak takiej zgody jest wystarczający do odmowy zgody na ponowne wykorzystywanie danej informacji. Ze względu na szeroki i niedookreślony zakres pojęcia prywatności osoby fizycznej w art. 6. ust. 2., a także rozbudowane orzecznictwo dotyczące prywatności gwarantowanej każdemu przez Konstytucję RP – należałoby przyjąć, że tak.

Obie powyższe kwestie powinny zostać zinterpretowane przez Ministerstwo Cyfryzacji we współpracy z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego w celu uniknięcia dalszych kontrowersji w praktyce instytucji kultury, ale też w celu ograniczenia ekstensywnego zawężania prawa do ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego.

Udostępnianie ISP do ponownego wykorzystywania i udzielanie umów licencyjnych

Muzea dotychczas w wielu wypadkach podpisywały umowy (w tym umowy prawnoautorskie), na mocy których udostępniały swoje zbiory podmiotom chcącym je wykorzystywać. Niezbędne jest więc przesądzenie, czy takie umowy nadal mogą być zawierane, czy też dopuszczalne są jedynie tryby udostępniania zbiorów określone przez Ustawę o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego.

Ze względu na ograniczenia wynikające z art. 6. ust. 4. pkt 4., w praktyce udostępniane będą jedynie zbiory, do których wygasły już prawa autorskie – wydaje się więc, że udostępnianie ich na podstawie umowy licencyjnej jest bezpodstawne. Należy również ustalić, czy muzea mogą udostępnić na podstawie umów zbiory będące, zgodnie z ustawą,

informacją sektora publicznego, których udostępnienie podlega jednak ograniczeniu na podstawie art. 6. ust. 4. pkt. 4., a do których muzea posiadają autorskie prawa majątkowe umożliwiające ponowne wykorzystywanie.

Muzeum jako jednostka naukowa

Wydaje się, że może zachodzić konflikt w odniesieniu do zakresu podmiotowego Ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego. Chodzi mianowicie o regulacje, które zakładają, że *Przepisów ustawy nie stosuje się do informacji sektora publicznego będących w posiadaniu państwowych instytucji kultury (...), z wyjątkiem muzeów państwowych i muzeów samorządowych w rozumieniu przepisów ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (...)* (art. 4. ust. 1. pkt 2. u.p.w.) oraz że *Przepisów ustawy nie stosuje się do informacji sektora publicznego będących w posiadaniu uczelni, Polskiej Akademii Nauk oraz jednostek naukowych w rozumieniu przepisów ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o zasadach finansowania nauki (...)* (art. 4. ust. 1. pkt 3. u.p.w.).

Istnieją przypadki, w których muzea stanowią jednostkę naukową. W wykazie jednostek naukowych i kategorii naukowych (http://www.nauka.gov.pl/g2/oryginal/2013_09/485ab765cf1189945f7b95572d728cb0.pdf) wymienione są Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Muzeum i Instytut Zoologii Polskiej Akademii Nauk, Muzeum Narodowe w Krakowie i Muzeum Sztuki w Łodzi. Zachodzi więc sytuacja, w której z jednej strony – jako do muzeów – stosuje się ustawę zgodnie z wyjątkiem z art. 4. ust. 1. pkt 2. u.p.w., zaś z drugiej strony, na mocy art. 4. ust. 1. pkt 3. u.p.w., ustawy tej nie stosuje się, ponieważ muzeum jest jednostką naukową.

Muzea, jako jednostki organizacyjne stanowią formy organizacyjne działalności kulturalnej w rozumieniu przepisów Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (art. 2. Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej w zw. z art. 4. Ustawy o muzeach). Przepis art. 4. Ustawy o muzeach, który stanowi, że *w sprawach nieuregulowanych w ustawie mają zastosowanie przepisy ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* (Dz.U. z 2012 r., poz. 406), stanowi więc *lex specialis* względem Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej.

Jednocześnie Ustawa z dn. 30 kwietnia 2010 r. o zasadach finansowania nauki w art. 2. pkt 9. wprowadza definicję legalną pojęcia jednostki naukowej, w której nie są wprost, z nazwy, wskazane muzea, jednakże można je zaliczyć do kategorii *innych jednostek organizacyjnych, posiadających*

siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, będących organizacjami prowadzącymi badania i upowszechniającymi wiedzę w rozumieniu art. 2 pkt 83 rozporządzenia Komisji (UE) nr 651/2014 z dnia 17 czerwca 2014 r. uznającego niektóre rodzaje pomocy za zgodne z rynkiem wewnętrznym w zastosowaniu art. 107 i 108 Traktatu (Dz. Urz. UE L 187 z 26.6.2014, str. 1), o ile prowadzą w sposób ciągły badania naukowe lub prace rozwojowe (art. 2. pkt 9. lit. f Ustawy o zasadach finansowania nauki). Co więcej, Ustawa z dn. 30 kwietnia 2010 r. o Polskiej Akademii Nauk określa, że *pomocniczymi jednostkami naukowymi Akademii są w szczególności: archiwa, biblioteki, muzea, ogrody botaniczne i zagraniczne stacje naukowe* (art. 68. ust. 1. Ustawy o PAN). Do kategorii pomocniczych jednostek naukowych PAN należy np. Muzeum Ziemi w Warszawie.

Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że zgodnie z polskim prawem muzea prowadzące w codziennej działalności badania naukowe są jednostkami naukowymi. Wyjaśnienia wymaga więc kwestia, którą podstawę należy w takiej sytuacji zastosować i czy do muzeów znajdą zastosowanie przepisy Ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego, czy nie.

Ponowne udostępnianie ISP pomiędzy instytucjami kultury

Wątpliwości dotyczące kwestii ponownego udostępniania informacji sektora publicznego pomiędzy instytucjami kultury dotyczą interpretacji treści art. 2. ust. 3. u.p.w. Przepis ten stanowi, że *ponownym wykorzystywaniem w rozumieniu ustawy nie jest udostępnianie lub przekazanie informacji sektora publicznego przez podmiot wykonujący zadania publiczne innemu podmiotowi wykonującemu zadania publiczne wyłącznie w celu realizacji takich zadań*. Dokonując proeuropejskiej wykładni należy wskazać, że cel realizacji zadania publicznego powinien być rozumiany szeroko, nie tylko jako cel, dla którego informacja została wytworzona, ale również jako inny cel w ramach zadań publicznych, dla których ISP została wyprodukowana.

Kontrowersje dotyczące zakresu zastosowania ustawy wynikają z obecnego sformułowania przepisu. Przede wszystkim należy wskazać, że *de lege lata*, ponownym wykorzystywaniem nie jest udostępnianie lub przekazanie ISP wyłącznie między podmiotami wykonującymi zadania publiczne. Decydujące znaczenie ma więc właściwa wykładnia kryterium wykonywania zadania publicznego, która – z uwagi na swój generalny charakter – może prowadzić do licznych nadużyć w relacjach między instytucjami.

Streszczenie: Artykuł przedstawia problemy zarówno natury prawnej, jak i faktycznej, związane z koniecznością wdrożenia w działalności muzeów przepisów Ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego (ISP) z dnia 25 lutego 2016 roku. Autorzy zwracają uwagę na nieścisłości w sposobie sformułowania przepisów ustawowych, które wymagają pilnej ingerencji ustawodawcy z uwagi na wątpliwości dotyczące ich wykładni i interpretacji oraz na kolizję przepisów Ustawy o *re-use* z przepisami innych ustaw, zwłaszcza Ustawy o muzeach. Wskazują również na

rozbieżności między dotychczasową praktyką udostępniania zbiorów muzealnych przez muzea a wymaganiami Ustawy o ponownym wykorzystywaniu ISP. Poszczególne problemy natury praktycznej zostały omówione w odrębnych rozdziałach tekstu. Celem artykułu nie jest rozstrzygnięcie wątpliwości pojawiających się na tle stosowania Ustawy o ponownym wykorzystywaniu ISP, czy przesądzenie praktyki muzeów w tym zakresie, lecz zwrócenie uwagi na możliwe sposoby wykładni przepisów i problemy, które się z tym wiążą.

Słowa kluczowe: informacja sektora publicznego, zasoby dziedzictwa, ponowne wykorzystywanie, przepisy ustawowe, udostępnianie zbiorów muzealnych.

Natalia Mileszyk

Prawniczka, absolwentka Central European University w Budapeszcie (LL.M.) i UW; specjalistka ds. polityk publicznych w Centrum Cyfrowym – zajmuje się analizą prawną i rzecznictwem w zakresie otwartych zasobów oraz swobód użytkowników treści zarówno w Polsce jak i UE, ostatnio przede wszystkim europejską reformą prawa autorskiego; działa w ramach międzynarodowego stowarzyszenia Communia, Koalicji Otwartej Edukacji i Creative Commons Polska; prowadzi szkolenia z zakresu prawa autorskiego i otwartych zasobów dla instytucji kultury i administracji; e-mail: nmileszyk@centrumcyfrowe.pl

dr Alek Tarkowski

Doktor socjologii, dyrektor Centrum Cyfrowego tworzącego narzędzia i metodologie wykorzystania technologii cyfrowych w sferze edukacji, kultury i nauki; współzałożyciel Creative Commons Polska, współzałożyciel Koalicji Otwartej Edukacji, członek międzynarodowego stowarzyszenia Communia, zajmującego się reformą prawa autorskiego w Europie; skupia się na tworzeniu nowoczesnych polityk publicznych dotyczących technologii cyfrowych, w tym kompetencji cyfrowych, TIK w edukacji oraz dziedzictwa cyfrowego; doradza w kwestii wykorzystania technologii cyfrowych instytucjom publicznym i organizacjom pozarządowym, współpracował m.in. z NIA, NIMOZ, Fundacją Rozwoju Społeczeństwa Informacyjnego, Fundacją Orange, Muzeum Warszawy; e-mail: atarkowski@centrumcyfrowe.pl

dr Zofia Zawadzka

Adwokat, doktor nauk prawnych, absolwentka prawa na Wydziale Prawa UwB; (2011) obroniła rozprawę doktorską pt. *Wolność prasy a ochrona prywatności osób wykonujących działalność publiczną – problem rozstrzygnięcia konfliktu zasad*; specjalizuje się w prawie własności intelektualnej, prawie prasowym i cywilnym – autorka publikacji w tych dziedzinach; prowadzi również działalność szkoleniową; e-mail: z.zawadzka@kancelaria-zawadzka.pl

Word count: 6 097; **Tables:** -; **Figures:** -; **References:** -

Received: 03.2017; **Reviewed:** 05.2017; **Accepted:** 05.2017; **Published:** 07.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.1665

Copyright ©: 2017 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: Mileszyk N., Tarkowski A., Zawadzka Z.; ANALIZA PROBLEMÓW Z WDROŻENIEM W MUZEACH PRZEPISÓW USTAWY O PONOWNYM WYKORZYSTYWANIU INFORMACJI SEKTORA PUBLICZNEGO. *Muz.*, 2017(58): 160-168

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

Muz., 2017(58): 271-275
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2017
data recenzji – 06.2017
data akceptacji – 06.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0010.3024

IMMUNITET MUZEALNY – PRÓBA OCENY REGULACJI PO 18 MIESIĄCACH OBOWIĄZYWANIA

MUSEUM IMMUNITY – ATTEMPT TO EVALUATE THE REGULATION 18 MONTHS AFTER IT CAME INTO FORCE

Adam Barbasiewicz

Adwokat

Abstract: The article attempts to evaluate the introduction of legal security of historic, artistic or scientific movables loaned from abroad for temporary exhibitions organised in Poland (the so-called museum immunity); the regulation came into force on 30 November 2015 as the new addendum 4a to the Act on Museums.

The author presents the rules which govern the new legal institution and, from a perspective of one year's operation, presents their evaluation with regard to the achievement of the goals set and their legislative precision, including

suggestions of changes.

He observes that as far as the terms of protection are concerned, the regulation copies the solutions proposed by the Expert Team of the National Institute for Museums and Public Collections which prepared a report on museum immunity in 2012, it introduces different solutions in terms of procedures for granting protection.

In his conclusion, the author emphasises that the new regulation includes many doubtful provisions, including those on the key issue of the moment when the protection ceases.

Keywords: jurisdictional immunity, legal protection, protection from seizure, loans for exhibitions from abroad, Act on Museums, legislative work.

W dniu 30 listopada 2015 r. weszła w życie Ustawa z dnia 5 sierpnia 2015 r. o zmianie ustaw regulujących warunki dostępu do wykonywania niektórych zawodów. Jej elementem była nowelizacja Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (dalej Ustawa; dodany rozdział 4.a) i wprowadzenie do polskiego systemu prawnego regulacji dotyczących ochrony prawnej rzeczy ruchomych o wartości

historycznej, artystycznej lub naukowej wypożyczonych z zagranicy na wystawę czasową organizowaną na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej czyli instytucji tzw. immunitetu muzealnego.

Była to zmiana od dawna postulowana przez środowisko muzealników, której potrzebę wskazywano w licznych dokumentach, m.in. w Raporcie końcowym z prac Zespołu

Ekspertów ds. przygotowania tez do projektu nowelizacji Ustawy o muzeach (dalej Raport lub Raport Zespołu Ekspertów) powołanego przez wiceministra kultury i dziedzictwa narodowego Tomasza Mertę¹.

W numerze 54. „Muzealnictwa” z 2013 r. ukazał się mój artykuł pod tytułem *Ochrona prawna obiektów wypożyczanych na wystawy czasowe zza granicy – pierwsza próba regulacji w polskim prawie. Głos w dyskusji*² opisujący prace zespołu działającego przy Narodowym Instytucie Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOS), efekt jego prac w postaci Raportu sporządzonego dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz dalsze losy projektu w procesie legislacyjnym. Proces ten doprowadził w końcu do przyjęcia opisanej powyżej nowelizacji.

Obecnie, z perspektywy ponad rocznego już obowiązywania przepisów o immunitacie, można pokusić się o ich ocenę z punktu widzenia osiągania założonych celów, jak i precyzji legislacyjnej, z przedstawieniem postulatów zmian włącznie.

Należy zauważyć, że przyjęta Ustawa w dużej mierze transponuje rozwiązania zaproponowane przez wspomniany Zespół Ekspertów. Dotyczy to przede wszystkim przesłanek ochrony (przy czym przesłanka dotycząca obowiązku przedstawienia umowy warunkowej albo przedwstępnej wypożyczenia rzeczy ruchomej została przeniesiona do rozporządzenia wykonawczego, dotyczącego wzoru wniosku o objęcie ochroną prawną rzeczy ruchomej i załączników do wniosku³), zakresu ochrony oraz kręgu podmiotów uprawnionych do złożenia wniosku.

W zakresie procedury rozpatrywania wniosków o udzielenie ochrony przyjęta regulacja tylko częściowo powtarza propozycje zawarte w Raporcie Zespołu Ekspertów, a w istotnym stopniu je zmienia, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu.

Regulacja

Zgodnie z regulacją zawartą w art. 31.a ust. 1. Ustawy o muzeach rzecz ruchoma o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej wypożyczana z zagranicy na wystawę czasową organizowaną na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, może zostać objęta ochroną prawną, jeżeli:

1. jej przywóz na terytorium RP leży w interesie publicznym;
2. nie znajduje się na terytorium RP;
3. jej przywóz na terytorium RP jest zgodny z prawem;
4. nie została wywieziona z terytorium RP niezgodnie z prawem;
5. zorganizowanie wystawy czasowej bez objęcia tej rzeczy ochroną prawną nie byłoby możliwe lub skutkowałoby nieproporcjonalnie wysokimi kosztami jej wystawienia w stosunku do kosztów zorganizowania wystawy;
6. wystawa czasowa będzie organizowana przez instytucję kultury w rozumieniu Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej lub muzeum niebędące instytucją kultury, wpisane do wykazu muzeów prowadzonego przez ministra kultury na podstawie art. 5.b Ustawy.

Zakres ochrony określa art. 31.a ust. 5. Ustawy, zgodnie z którym rzecz ruchoma objęta ochroną prawną nie podlega:

1. zajęciu w celu zabezpieczenia w postępowaniu cywilnym i administracyjnym;
2. egzekucji w sądowym i administracyjnym postępowaniu egzekucyjnym;

3. zajęciu w celu zabezpieczenia kar majątkowych, środków karnych o charakterze majątkowym oraz roszczeń o naprawienie szkody w postępowaniu karnym.

Ustawa określa następujący tryb obejmowania rzeczy ruchomych ochroną prawną:

1. organizator wystawy składa ministrowi właściwemu do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego (dalej Minister) wniosek o objęcie rzeczy ochroną, co najmniej na 6 miesięcy przed planowanym wwiezieniem tej rzeczy na terytorium RP;
2. Minister udostępnia w Biuletynie Informacji Publicznej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego treść wniosku oraz określa termin, w którym można zgłaszać zastrzeżenia co do spełnienia przez wskazaną we wniosku rzecz ruchomą warunków, o których mowa w art. 31.a ust. 1. pkt 2. (rzecz nie znajduje się na terytorium RP), pkt 3. (przywóz rzeczy na terytorium RP jest zgodny z prawem) lub pkt 4. (rzecz nie została wywieziona z terytorium RP niezgodnie z prawem), nie krótszy jednak niż 30 dni od dnia udostępnienia treści wniosku;
3. w przypadku zgłoszenia zastrzeżenia Minister wzywa organizatora wystawy do uzupełnienia wniosku w wyznaczonym terminie, nie krótszym jednak niż 7 dni i nie dłuższym niż 30 dni od dnia otrzymania wezwania, pod rygorem pozostawienia wniosku bez rozpatrzenia. Treść tak uzupełnionego wniosku również udostępnia się w Biuletynie Informacji Publicznej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego;
4. Minister, po wykonaniu powyższych kroków, zasięga opinii państwowej instytucji kultury wyspecjalizowanej w zakresie muzealnictwa i ochrony zbiorów w sprawie spełniania przez rzecz warunków, o których mowa w art. 31.a ust. 1. Ustawy (a więc generalnych przesłanek udzielenia ochrony);
5. po uzyskaniu opinii Minister decyduje o objęciu rzeczy ruchomej ochroną prawną albo nieobjęciu rzeczy ruchomej ochroną prawną, przy czym formą ujawnienia tej decyzji jest publikacja odpowiedniej informacji (o objęciu lub nieobjęciu ochroną) w Biuletynie Informacji Publicznej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ochrona prawna rzeczy ruchomej obejmuje okres nie dłuższy niż 12 miesięcy od dnia jej wwiezienia na terytorium RP i ustaje:

1. gdy upłynął okres, w jakim rzecz ruchoma była objęta ochroną prawną, określony w stosownej ewidencji;
2. z dniem wywiezienia rzeczy ruchomej z terytorium RP;
3. jeżeli rzecz ruchoma nie spełnia warunków, o których mowa w art. 31.a ust. 1. pkt 3. lub 4. Ustawy (co oznacza niezgodny z prawem przywóz na terytorium RP lub niezgodne z prawem wywiezienie z terytorium RP).

W przypadku uzyskania informacji o niespełnieniu wyżej wspomnianych warunków, Minister, po zasięgnięciu opinii państwowej instytucji kultury wyspecjalizowanej w zakresie muzealnictwa i ochrony zbiorów w sprawie niespełnienia tych warunków, niezwłocznie informuje organizatora wystawy o ustaniu ochrony prawnej rzeczy ruchomej. Jednocześnie Ustawa stanowi, że – w takim przypadku – ochrona prawna rzeczy ruchomej ustaje z mocą od dnia jej wwiezienia na terytorium RP.

Ustawa określa także zasady prowadzenia przez ministra ewidencji rzeczy ruchomych objętych ochroną prawną.

Analiza regulacji

Jeśli chodzi o krytyczne uwagi wobec regulacji to w dużej mierze należy przywołać te, wskazane we wspomnianym już artykule z numeru 54. „Muzealnictwa”, z których tylko część została uwzględniona w toku prac legislacyjnych.

Zakres ochrony

Co do zakresu ochrony to należy powtórzyć, że polskie prawo nie zna zajęcia w postępowaniu administracyjnym, a takie pojęcie jest użyte w art. 31.a ust. 5. pkt 1. Ustawy. Zajęcie może nastąpić co najwyżej w administracyjnym postępowaniu egzekucyjnym, które to pojęcie nie jest tożsame z pojęciem postępowania administracyjnego (co zresztą potwierdza pkt 2. tegoż ustępu, gdzie użyto precyzyjnego pojęcia *administracyjnego postępowania egzekucyjnego*).

W ramach postulatów *de lege ferenda* można zastanowić się nad poszerzeniem zakresu ochrony poprzez wprowadzenie zakazu dokonywania jakichkolwiek zabezpieczeń, których przedmiotem byłaby rzecz ruchoma objęta immunitetem muzealnym. Należy bowiem zauważyć, że zajęcie – o którym mowa w art. 31.a ust. 5. pkt 1. Ustawy – jest co prawda najbardziej typowym sposobem zabezpieczenia, ale nie jedynym. W przypadku bowiem roszczeń niepieniężnych (a takimi są roszczenia windykacyjne, które w odniesieniu do obiektów muzealnych są najbardziej prawdopodobne) w grę mogą wchodzić – zgodnie z art. 755. § 1. Kodeksu postępowania cywilnego – również inne sposoby zabezpieczenia. Postulowane rozwiązanie powinno obejmować również te inne sposoby.

Tryb przyznawania ochrony

Jeśli chodzi o przyjęty tryb przyznawania ochrony, to w pierwszej kolejności nasuwają się uwagi o charakterze praktycznym. Wymóg złożenia wniosku co najmniej na 6 miesięcy przed planowanym wwiezieniem na terytorium RP może w praktyce wpływać na popularność stosowania instytucji immunitetu. Obecnie istotna część złożonych wniosków o udzielenie ochrony nie podlega w ogóle rozpatrzeniu z uwagi na niedotrzymanie tego wymogu czasowego. W tym kontekście należałoby rozważyć skrócenie wspomnianego okresu, przy jednoczesnym skróceniu maksymalnych okresów określonych dla poszczególnych etapów procedury udzielania ochrony. Wydaje się, że sześciomiesięczny okres można by skrócić bez uszczerbku dla celów regulacji i sprawności procedury o połowę (do 3 miesięcy).

Wątpliwość dotyczy także konsekwencji skutecznego złożenia zastrzeżenia: czy w takim przypadku Minister pozostawia wniosek bez rozpatrzenia – na to wskazywałoby postanowienie art. 31.b ust. 5. Ustawy: *Minister (...) zwraca organizatora wystawy do uzupełnienia wniosku (...) pod rygorem pozostawienia wniosku bez rozpatrzenia* [podkr. – AB], czy podejmuje decyzję o nie objęciu go ochroną – na co z kolei wskazuje art. 31.b ust. 7. Ustawy: *Minister (...) udostępnia (...) informację o objęciu rzeczy ruchomej ochroną prawną albo informację o nieobjęciu* [podkr. – AB] *ochroną prawną*.

Ustanie ochrony

Najpoważniejsze jednak wątpliwości budzi wynikający z Ustawy mechanizm ustanawiania ochrony w przypadku podważenia

legalnego statusu rzeczy. Może on bowiem w praktyce spowodować dużą niepewność co do trwania ochrony, a w efekcie nawet brak skuteczności przyjętych rozwiązań.

Zgodnie z art. 31.a ust. 3. pkt 3. Ustawy ochrona prawna rzeczy ruchomej ustaje jeżeli rzecz ruchoma nie spełnia warunków, o których mowa w ust. 1. pkt 3. lub 4. Ustawy (co znaczy niezgodny z prawem przywóz na terytorium RP lub niezgodne z prawem wywiezienie z terytorium RP). Zgodnie z art. 31.a ust. 4. Ustawy w takim przypadku ochrona ustaje z mocą od dnia jej wwiezienia na terytorium RP. Ochrona ustaje więc z mocy prawa w przypadku gdy nie zostały spełnione ustawowe przesłanki jej przyznania (a więc dotyczy to sytuacji gdy ochrona została przyznana, ale pojawiły się okoliczności nieznanne na etapie weryfikacji wniosku, ewentualnie weryfikacja wniosku była nieprawidłowa).

Powyższe rozwiązanie, co do zasady, należy uznać za prawidłowe, choć kreuje ono istotny wyjątek od pewności ochrony. W praktyce można sobie bowiem wyobrazić, że przyjęte rozwiązanie stanowić będzie barierę w przypadku np. wypożyczeń ze zbiorów rosyjskich dotyczących obiektów pochodzących z historycznego terytorium Rzeczypospolitej, a wywiezionych z niego nawet w odległej przeszłości (XVIII–XIX wiek).

Istotne wątpliwości budzi też tryb stwierdzania ustania ochrony, który reguluje art. 31.d Ustawy: *W przypadku uzyskania informacji o niespełnieniu warunków, o których mowa w art. 31a ust. 1 pkt 3 lub 4 [a więc jej przywóz na terytorium RP jest niezgodny z prawem lub została wywieziona z terytorium RP niezgodnie z prawem], minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, po zasięgnięciu opinii państwowej instytucji kultury wyspecjalizowanej w zakresie muzealnictwa i ochrony zbiorów w sprawie niespełnienia tych warunków, niezwłocznie informuje organizatora wystawy o ustaniu ochrony prawnej rzeczy ruchomej*.

Po pierwsze pojawia się pytanie jaki charakter muszą mieć informacje, aby został zainicjowany tryb ustalenia ustania ochrony. Czy Minister będzie musiał wszczynać procedurę w każdym wypadku, gdy dotrą do niego informacje o niespełnieniu przez rzecz ustawowych wymogów, również gdy – na pierwszy rzut oka – informacje te będą całkiem bezzasadne? Po drugie – czy opinia instytucji wyspecjalizowanej w zakresie muzealnictwa i ochrony zbiorów będzie wiążąca dla Ministra? Po trzecie zaś – jaki charakter ma czynność Ministra polegająca na zawiadomieniu organizatora o niespełnieniu warunków przez rzecz: prawny czy wyłącznie techniczny? Innymi słowy – na którym etapie stwierdzane jest ustanie ochrony: czy w momencie (a) uzyskania informacji przez Ministra, (b) wydania opinii przez wyspecjalizowaną instytucję, czy (c) poinformowania organizatora przez Ministra o ustaniu ochrony?

W praktyce bowiem te trzy etapy mogą trwać wiele tygodni, a nawet miesięcy. Powstaje zatem pytanie czy pomiędzy tymi etapami ochrona prawna obowiązuje? Czy organy państwa (sądy, komornicy) muszą w tym okresie stosować się do immunitetu? Trzeba podkreślić, że nie chodzi tu o moment ustania ochrony; tę kwestię reguluje bowiem art. 31.a ust. 4. (ochrona ustaje z mocą od dnia jej wwiezienia na teren RP, a więc *de facto* nigdy nie powstaje), ale o moment stwierdzenia ustania ochrony. Bez wątpienia ta kwestia winna zostać precyzyjnie uregulowana, bo w tym momencie stanowi istotną słabość regulacji.

W tym miejscu należy wspomnieć, że w trakcie prac wspomnianego na początku niniejszego artykułu Zespołu Ekspertów rozważano także odmienny model, w którym ochrona byłaby przyznawana na podstawie decyzji administracyjnej – po przeprowadzeniu postępowania weryfikacyjnego i na określony czas, a w czasie obowiązywania decyzji, ochrona z niej wynikająca miałaby charakter absolutny (*sui generis* list żelazny). W swych konkluzjach Zespół nie rekomendował jednak modelu ochrony przyznawanej na podstawie decyzji administracyjnej do dalszych prac. Uznano bowiem, że wadą takiego modelu byłaby możliwość odwoływania się od decyzji w trybie procedury administracyjnej i sądowno-administracyjnej i związane z tym ryzyko przewlekłości procedury udzielania ochrony⁴.

Nie kwestionując powyższych zastrzeżeń, dochodzę jednak do wniosku, że – w porównaniu z aktualnie przyjętym modelem (powtórzmy – istotnie różniącym się od propozycji Zespołu Ekspertów) – model udzielania ochrony na podstawie decyzji administracyjnej ma istotne zalety.

W szczególności ochrona oparta na decyzji pozwalałaby na jednoznaczne i obiektywne ustalenie ram czasowych ochrony i momentu jej ustania. Zalety te przeważają nad słabościami związanymi z możliwością skarżenia decyzji, które można by zresztą ograniczyć poprzez ustawowe ograniczenie kręgu podmiotów będących stronami postępowania, jak ma to na przykład miejsce w niektórych regulacjach Prawa budowlanego⁵. *Nota bene* model ochrony opartej na decyzji administracyjnej funkcjonuje z powodzeniem we Francji i Szwajcarii; nie budzi też wątpliwości, że jest on zgodny z regulacjami międzynarodowymi i europejskimi.

Niezależnie od przyjętego modelu ochrony *de lege ferenda* wydaje się konieczne włączenie w proces weryfikacji informacji podważających legalny status rzeczy także organizatora wystawy. Ma on bowiem potencjalnie duże możliwości uzyskania informacji o statusie prawnym i faktycznym rzeczy z uwagi na współpracę z wypożyczającym, dostęp do dokumentacji, możliwość zbadania rzeczy itp.

Pojawia się też pytanie czy do informacji o ustaniu ochrony ma zastosowanie art. 31.b ust. 8. Ustawy wyłączający stosowanie Kodeksu postępowania administracyjnego do spraw o objęcie rzeczy ruchomej ochroną prawną. Można bowiem przyjąć i taką interpretację, że stwierdzenie ustania ochrony nie jest sprawą o objęcie ochroną. Także ta kwestia winna być jednoznacznie uregulowana. W kluczowej zatem kwestii Ustawa pozostawia spore pole do wątpliwości.

Można dodać, że przyczyną pewnych słabości regulacji mógł być sposób jej procedowania. Zdecydowano bowiem, że przepisy o immunitacie będą włączone do tzw. pakietu deregulacyjnego dotyczącego generalnie kwestii deregulacji niektórych zawodów. To spowodowało, że gospodarzem projektu było nie Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, lecz Ministerstwo Sprawiedliwości, co w oczywisty sposób wpłynęło na możliwość zgłaszania uwag przez ekspertów ze środowiska muzealnego.

Według informacji uzyskanych w Narodowym Instytucie Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (który – zgodnie z decyzją MKiDN – wykonuje określone w Ustawie obowiązki instytucji wyspecjalizowanej w zakresie muzealnictwa i ochrony zbiorów) w 2016 r. wpłynęły tylko 2 komplety wniosków z 2 muzeów (każdy dotyczący wielu obiektów) o objęcie wypożyczanych obiektów ochroną prawną. Jeden komplet wniosków został rozpatrzony negatywnie z uwagi na zbyt późne złożenie go (bez sześciomiesięcznego wyprzedzenia), drugi – z powodu nieuzupełnienia braków formalnych⁶.

Przyczyny tego stanu rzeczy są zapewne różnorodne. Wydaje się, że pierwszą może być długotrwała i skomplikowana procedura. Brak wniosków świadczy niewątpliwie też o poważniejszej słabości obecnej regulacji – poziomie skuteczności ochrony prawnej może być bowiem oceniany przez potencjalnych zainteresowanych (a więc zwłaszcza zagranicznych wypożyczających) jako niewystarczający.

Streszczenie: Tematem artykułu jest ocena wprowadzenia do polskiego systemu prawnego ochrony prawnej rzeczy ruchomych o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej wypożyczonych z zagranicy na wystawę czasową organizowaną na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej (tzw. immunitet muzealny), która to regulacja weszła w życie 30 listopada 2015 r. jako nowododany rozdział 4.a Ustawy o muzeach.

Autor przedstawia zasady rządzące nową instytucją prawną i – z perspektywy ponad rocznego już obowiązywania przepisów o immunitacie – przedstawia ich ocenę z punktu

widzenia osiągnięcia założonych celów, jak i precyzji legislacyjnej, włącznie z przedstawieniem postulatów zmian.

Zauważa, że o ile w zakresie przesłanek ochrony regulacja powieliła rozwiązania zaproponowane przez Zespół Ekspertów Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, który w 2012 r. przygotował raport na temat immunitetu muzealnego, to w odniesieniu do procedury przyznawania ochrony wprowadza odmienne rozwiązania.

W konkluzji autor podkreśla, że nowa regulacja zawiera sporo przepisów budzących wątpliwości, w tym również w kluczowej kwestii momentu stwierdzenia ustania ochrony.

Słowa kluczowe: immunitet jurysdykcyjny, ochrona prawna, zabezpieczenie przed konfiskatą, wypożyczenie obiektów na wystawę zza granicy, Ustawa o muzeach, prace legislacyjne.

Przypisy

- ¹ <http://nimosz.pl/aktualnosci/informacje/raport-zespołu-ekspertów-ds-przygotowania-też-do-projektu-nowelizacji-ustawy-o-muzeach-rekomendacje> [dostęp: 2.02.2017]
- ² A. Barbasiewicz, *Ochrona prawna obiektów wypożyczanych na wystawy czasowe zza granicy – pierwsza próba regulacji w polskim prawie*. *Głos w dyskusji*, „Muzealnictwo” 2013, nr 54, s. 240-246.
- ³ Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 14 października 2015 r. w sprawie wniosku o objęcie ochroną prawną rzeczy ruchomej o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej, wypożyczonej z zagranicy na wystawę czasową organizowaną na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej (Dz.U. z 2015 poz. 1749.).
- ⁴ Raport Zespołu Ekspertów *Projekt nowelizacji ustawy o muzeach oraz ustawy o poręczeniach i gwarancjach udzielanych przez Skarb Państwa oraz niektóre osoby prawne*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012.
- ⁵ Zob. na przykład art. 28. ust. 2. i art. 40. ust. 3. Ustawy Prawo budowlane.
- ⁶ Procedury zainicjowane w 2017 r. są jeszcze w toku.

Adam Barbasiewicz

Abolwent UW; adwokat w Warszawie i Brukseli, partner w kancelarii Cottyn Barbasiewicz i Łyś-Gorkowska Sp.k.; specjalizuje się prawie cywilnym oraz prawie kultury, a także doradztwie legislacyjnym, w tym jako ekspert komisji parlamentarnych; wiceprzewodniczący Rady Programowej NIMOSZ; członek PKN ICOM, a także Zarządu Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum Historii Polski; e-mail: adam.barbasiewicz@cottyn.pl

Word count: 2 969; **Tables:** -; **Figures:** -; **References:** 6

Received: 06.2017; **Reviewed:** 06.2017; **Accepted:** 06.2017; **Published:** 08.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.3024

Copyright ©: 2017 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: Barbasiewicz A.; IMMUNITET MUZEALNY – PRÓBA OCENY REGULACJI PO 18 MIESIĄCACH OBOWIĄZYWANIA. *Muz.*, 2017(58): 240-244

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>



RECENZJE

reviews



MUZEA – SPOJRZENIE OD WEWNĄTRZ

MUSEUMS – VIEW FROM THE INSIDE

Piotr Kosiewski

„Tygodnik Powszechny”

Abstract: The publication *Museums, exhibits, museum professionals* complements our knowledge of how museums functioned in the Communist period and their situation after 1989. The book includes discussions or memoirs by eleven people vital to Polish museology, who were connected with National Museums (in Cracow, Poznań and Wrocław), museum-residences (the Wawel Museum, the Royal Castle in Warsaw), specialised museums (the National Maritime Museum in Gdańsk, the Museum of Literature in Warsaw, the Jagiellonian University Museum), ethnographic museums (in Cracow and Toruń) and the Tatra Museum, which is an example of an important regional museum in Poland. Among the people are Zofia Gołubiew, Mariusz Hermansdorfer, Jerzy Litwin, Janusz Odrowąż-Pieniążek, Jan Ostrowski, Andrzej Rottermund and Stanisław Waltoś.

The book presents the image of Polish museology in a scattershot but interesting way. It also mentions more

detailed aspects, such as how particular museums were founded or developed in the Communist period, and the individual role of museum professionals in founding and developing the establishments they managed. However, the most attention is paid to issues regarding the state of museums after 1989. The most important of these include the contemporary functions and tasks of those establishments and the challenges they will face in the future, and the role of a musealium and its place in a contemporary museum. The observations regarding internal changes in museum institutions, in the “master-disciple” relation in the past and today, the appearance of new specialities, and the change of their status and role in institutions (for example, of people responsible for education) are also noteworthy. Another significant thread is the discussion on the definition of a “museum professional” and which museum employees may use this title.

Keywords: museums in the Communist period, museums after 1989, museums in the future, musealium, museum professional.

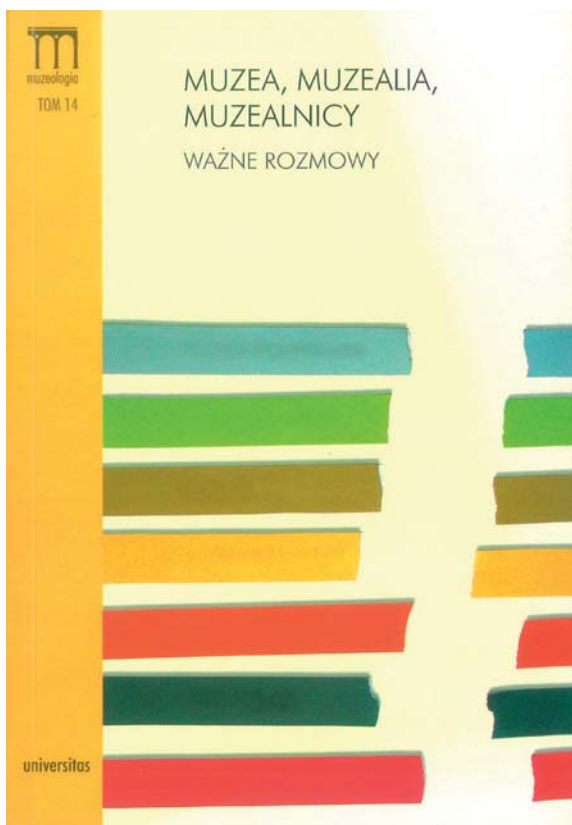
Muzea, muzealia, muzealnicy. Ważne rozmowy, Paweł Jaskanis (red.), „Muzeologia”, TAIWPN Universitas, Kraków 2016, T. 14, ss. 156, il.

Coraz częściej dyskutuje się w Polsce o muzeach, a zainteresowanie nimi wykracza poza wąskie kręgi ekspertów. Jednak nadal niedostatecznie opisanym tematem są dzieje polskiego muzealnictwa doby PRL-u (zwłaszcza ostatniej dekady), jak i sytuacja muzeów po 1989 roku. Nie mniej ważne są współczesne problemy naszego muzealnictwa. Dlatego warto zwrócić uwagę na opublikowane w 2016 r. rozmowy pod redakcją Pawła Jaskanisa zatytułowane

Muzea, muzealia, muzealnicy, będące 14. tomem serii „Muzeologia” prezentującej interdyscyplinarne studia z zakresu muzeologii.

Muzealna mapa

Książkę opatrzone podtytułem *Ważne rozmowy*. To nie jest zwykły chwyt reklamowy, jak można w pierwszej



chwili sądzić, biorąc do ręki tę niewielką publikację, której pomysł powstał przy okazji I Kongresu Muzealników Polskich w 2015 roku. Postanowiono porozmawiać z osobami istotnymi dla przeszłości, ale też współczesności naszych muzeów. W ten sposób powstał zbiór 10 wywiadów z: Jerzym Czajkowskim, Zofią Gołubiew, Teresą Jabłońską, Jerzym Litwinem, Januszem Odrowąż-Pięniężkiem, Janem Ostrowskim, Andrzejem Rottermundem, Wojciechem Suchockim, Romanem Tubają i Stanisławem Waltosem. W książce zamieszczono też obszerną opowieść Mariusza Hermansdorfera, spisana przez Annę Marię Potocką.

Wiele już mówią nazwiska rozmówców – bez tych osób nie sposób napisać historii muzeów w Polsce w ostatnim półwieczu. Nie mniej ważni są przeprowadzający wywiady. Są wśród nich m.in. Dorota Folga-Januszewska, Paweł Jaskanis, Michał Niezabitowski czy Teresa Lasowa czyli osoby, które od dawna mają duży wpływ na kształt polskiego muzealnictwa. One też nadały własny, odrębny charakter poszczególnym rozmowom. Jedne z nich są bardziej osobiste. Rozmówcy odpowiadają w nich nie tylko o swych doświadczeniach w kierowaniu placówkami – bo taki jest klucz doboru muzealników, których poproszono o wywiady – ale także o własnym życiu, tradycjach rodzinnych, etc. Inne rozmowy skupione są na problemach czysto muzealnych.

Różny charakter zamieszczonych wywiadów jest zarówno zaletą, jak i wadą tej publikacji. Nadaje jej różnorodność. Udało się w niej zasygnalizować bardzo wiele aspektów, ważnych i koniecznych do opisanego, czy też przedyskutowania. Jednak po lekturze tej książki powstaje dość fragmentaryczny i rozproszony obraz polskiego muzealnictwa.

Nie do końca wiadomo też, co – poza indywidualnymi zainteresowaniami przeprowadzających wywiady – stało za decyzją o pominięciu w poszczególnych rozmowach niektórych wątków. Dotyczy to nawet kwestii kluczowej, jak podkreśla redaktor tego tomu, czyli relacji „mistrz-uczeń”. Ten temat np. w ogóle nie znalazł się w niezwykle ciekawej rozmowie z Andrzejem Rottermundem. Może to dziwić, bowiem wieloletni dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie miał możliwość obserwowania przy pracy Jana Białostockiego i Stanisława Lorentza, którzy byli jednymi z najważniejszych postaci w polskim muzealnictwie, zaś kierowanie warszawską rezydencją przejmował po Aleksandrze Gieysztorze. Sami rozmówcy mają też bardzo różne doświadczenie. Jerzy Litwin, Janusz Odrowąż-Pięniężek czy Stanisław Waltoś kierowali muzeami już w dobie PRL, ale np. Wojciech Suchocki objął swą funkcję dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu w 2000 roku.

Muzea, muzealia, muzealnicy to publikacja – podkreślam – mimo tych wszystkich zastrzeżeń ważna i pożyteczna. Jednak powinny powstać kolejne podobne wydawnictwa. W ten sposób udałoby się zarysować pełniejszy obraz polskich instytucji muzealnych (dzisiaj „świadectwa mówione” odgrywają coraz większą rolę). Jest to ważne z kilku powodów. W książce są portrety osób, ale też instytucji. Są tu wielkie Muzea Narodowe (Kraków, Poznań, Wrocław), muzea-rezydencje (Wawel, Zamek Królewski w Warszawie), muzea specjalistyczne (Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku, Muzeum Literatury w Warszawie, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego). Ważna jest obecność muzeów etnograficznych (Muzea Etnograficzne w Krakowie i Toruniu) oraz, co szczególnie istotne, muzeum regionalnego (Zakopane). Ten właśnie typ muzeów zbyt często jest pomijany lub ignorowany. Tymczasem one pełnią istotną funkcję, bowiem – jak podkreśla Teresa Jabłońska, wieloletnia dyrektorka Muzeum Tatrzańskiego – *„służą „społeczności lokalnej”*. Nakładają na te muzea – dodaje – *„złożone i rozbudowane zobowiązania społeczne* (s. 56). Poprzez dobór rozmówców udało się inicjatorom powstania tej publikacji naszkicować ważną i ciekawą mapę instytucjonalną.

Lista nieobecnych typów muzeów jest jednak nie mniej znacząca. Są na niej muzea archeologiczne i przyrodnicze. Zabrakło muzeów historycznych, chociaż to one dzisiaj przykuwają szczególną uwagę, także za względu na aktualne znaczenie tzw. muzeów narracyjnych. Nie ma też muzeów kościelnych, nadal pozostających trochę na uboczu zainteresowania polskiego muzealnictwa (mimo ich wielkiej tradycji). Do pełniejszego obrazu zabrakło także kilku placówek, które są „emblematycznymi” dla polskiego muzealnictwa, przede wszystkim Muzeum Narodowego w Warszawie, muzeów-pałaców w Łazienkach i Wilanowie, a także Muzeum Sztuki w Łodzi. Wszystkie one po 1989 r. przechodziły poważne przemiany i musiały zmierzyć się z istotnymi problemami ważnymi dla ogółu polskich muzeów, jak zmiana struktury zarządzania oraz wymiana pokoleniowa czy – jak w przypadku warszawskich Muzeum Narodowego i Pałacu w Wilanowie – także z zakwestionowanymi kwestiami własnościowymi.

Jednak przede wszystkim wartością omawianej publikacji jest „zmapowanie” najważniejszych kwestii dotyczących polskiego muzealnictwa ostatniego półwiecza, zasygnalizowanie problemów ważnych do opisanego i do

przedyskutowania. Wymienię jedynie kilka najważniejszych, moim zdaniem, kwestii.

Przeszłość

O historii muzeów w czasach PRL-u wiemy już dość dużo. Opisane zostały poszczególne placówki oraz wybrane kolekcje. Są też relacje samych muzealników, w tym szczególnie ważne rozmowy ze Stanisławem Lorenzem¹. Wiele informacji na ten temat przynosi m.in. opublikowana w 2015 r. bibliografia zwartości rocznika „Muzealnictwo”². Jednak wiedza na temat muzeów w okresie komunizmu nadal jest rozproszona i brakuje bardziej syntetycznych ujęć, zajmujących się m.in. polityką państwa w tym zakresie, zwłaszcza umieszczających ją w szerszym kontekście polityki i praktyki działania ówczesnych władz (np. zapewnienia sobie legitymizacji społecznej, czy prowadzenia tzw. polityki tożsamościowej). Są też kwestie bardziej szczegółowe, jak tworzenie i rozwój poszczególnych typów muzeów. W tomie *Muzea, muzealia, muzealnicy* znalazły się m.in. ciekawe uwagi Jerzego Czajkowskiego na temat rozwoju skansenów, a także Romana Tubaji o rozwoju Muzeum Etnograficznego w Toruniu i działaniach Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, osoby szczególnie zasłużonej dla muzealnictwa etnograficznego w naszym kraju. Z kolei w rozmowie z Jerzym Litwinem udało się sumarycznie zarysować dzieje powołanego w 1960 r. Muzeum Morskiego w Gdańsku.

Jednak najciekawszą chyba kwestią jest rola indywidualnych muzealników w tworzeniu i nadawaniu charakteru poszczególnym muzeom. Dzisiaj trudno sobie wyobrazić, by – poza szczególnymi, najczęściej niewielkimi i nowo utworzonymi placówkami – personalne decyzje, opinie oraz upodobania miały tak znaczący wpływ na funkcjonowanie muzeów i kształt ich kolekcji. Nieprzypadkowo mówiło się o „muzeum Ryszarda Stanisławskiego” czy „galerii Zdzisława Kępińskiego”, ale warto pamiętać np. o Galerii 72 Muzeum Ziemi Chełmskiej, którą od 1973 r. (przez 28 lat) kierowała Bożena Kowalska, określając jej profil i nadając rangę jednego z najważniejszych miejsc wystawienniczych w kraju. Jest to ciekawy, ale też niezwykle ważny temat, bowiem następcy niejednokrotnie stają przed pytaniem: w jaki sposób dzisiaj uzupełniać te zbiory i je prezentować, uwzględniając upływ czasu oraz zmiany hierarchii artystycznych. Z tego punktu widzenia fascynująca jest zamieszczona w książce opowieść Mariusza Hermansdorfera. Czuwał on nad zbiorami sztuki współczesnej wrocławskiego Muzeum Narodowego od 1972 r., najpierw jako szef działu, a potem do 2013 r. jako dyrektor całej placówki. *Trudno sobie dzisiaj wyobrazić, że za takie pieniądze można było kupować prace najwybitniejszych twórców!* – wspomina (s. 39). Mariusz Hermansdorfer umiejętnie korzystał z tych możliwości. W efekcie powstała publiczna ale bardzo autorska kolekcja, a jego wybory mieszczące się – jak sam to opisywał – między pojęciami „ekspresji” i „metafory” w sztuce oraz zakupy licznych dzieł ulubionych przez niego twórców: Magdaleny Abakanowicz, Władysława Hasiora, Tadeusza Kantora, Jana Lebensteina, Józefa Szajny czy Aliny Szapocznikow na trwałe zdefiniowały charakter wrocławskiego muzeum. Nie mniejszy wpływ na kształt kolekcji kierowanych przez

siebie muzeów wywarli inni rozmówcy, np. Jerzy Litwin czy Janusz Odrowąż-Pieniążek.

Współczesność

Największą uwagę w książce przykuwają jednak kwestie dotyczące stanu muzeów po 1989 roku. Na ten temat także powstała obszerna literatura, by wymienić jedynie *Raport o muzeach*³ opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z *Raportów o Stanie Kultury* na Kongres Kultury Polskiej w 2009 r., wystąpienia podczas I Kongresu Muzealników Polskich w 2015 r. wydane następnie w zbiorowym tomie⁴, czy opublikowane w następnym roku opracowanie *Muzea w Polsce. Raport na podstawie danych z projektu Statystyka Muzeów (2013–2015)*⁵. Są też publikacje dotyczące wybranych zagadnień, w tym szczególnie ważny *Raport o stanie edukacji muzealnej*⁶. Można też wymienić wiele konferencji, np. „Muzeum i zmiana. Czasy muzeów narracyjnych” zorganizowaną w 2016 r. przez Muzeum Powstania Warszawskiego (materiały pokonferencyjne w przygotowaniu).

W tomie *Muzea, muzealia, muzealnicy* możemy się przyjrzeć ostatniemu 25-leciu z indywidualnej perspektywy. Poruszane są zarówno kwestie bardziej zasadnicze, jak i dotyczące wewnętrznego funkcjonowania instytucji muzealnych. Szczególnie istotne – i wykraczające poza wąskie grono specjalistów – dotyczą pytania o muzea dziś, o definiowanie, wciąż na nowo, ich funkcji. Pytanie „po co nam dziś muzeum” – w dobie gwałtownych przemian kulturowych i cywilizacyjnych, zmian obyczajowych i stylu życia, zwiększania mobilności ludzi – należy bowiem do jednych z najważniejszych. Muzea odgrywają przecież ogromną rolę kulturotwórczą, edukacyjną, ale też ekonomiczną jako jedne z podstawowych instytucji tzw. przemysłu kultury. W Polsce na ten temat także trwa dyskusja. Ukazało się kilka ciekawych publikacji teoretycznych, w tym ważna, opracowana przez Marię Popczyk antologia *Muzeum sztuki*⁷. Należy także wymienić wydawaną od kilku lat serię „Muzeologia. Teoria-praktyka-podręczniki”, której omawiana publikacja jest 14. tomem. Jednak to dopiero początek poważnej debaty.

Muzea po 1989 r. próbują znaleźć się w nowej sytuacji, uprzywilejowując – jedne swe funkcje, inne uznając za mniej obecnie istotne. Można wymienić rozmaite wizje: muzeum jako miejsce rozrywki, centrum edukacyjne, miejsce estetycznej kontemplacji. Nie muszą to być zresztą wykluczające się wyobrażenia. Wybór każdej z tych opcji jest także dyskusyjny. Łatwo np. poddawać krytyce model muzeum jako miejsca rozrywki, ale pytania prowokować mogą też inne wybory, jak nadanie szczególnego znaczenia edukacji w muzeum. Jednak podstawowym problemem wydaje się to, że znaczący wpływ na kształt dzisiejszego polskiego muzealnictwa mają pojedyncze decyzje władz czy środowiskowe naciski. Mniejszą rolę odgrywa namysł koncepcyjny i brakuje długofalowej, określonej wspólnie ze środowiskiem polityki państwa w dziedzinie muzeów.

Przed kilkoma laty swoją dość radykalną wizję przedstawił Piotr Piotrowski. Mówił on o muzeum krytycznym czyli forum publicznej debaty. Wizualizacją tej koncepcji była wystawa „Arts homo erotica” zorganizowana w kierowanym wówczas przez niego Muzeum Narodowym w Warszawie w 2010 roku. Szerzej zaś idea została przedstawiona w książce

Muzeum krytyczne⁸. Zderzyła się ona z drugą wizją, wedle której sztuka jest traktowana jako sfera autonomiczna, odrębna od polityki, sporu publicznego, etc. Ostatecznie nie udało się mu zrealizować swojej koncepcji muzeum krytycznego, jednak nadal jest ona istotnym (także negatywnym) punktem odniesienia. Problemy, o których pisał Piotr Piotrowski nie straciły bowiem na aktualności.

Muzea biorą się z przekonania, że coś nie powinno zginąć (s. 108) – podkreśla Wojciech Suchocki, dyrektor Muzeum Narodowej w Poznaniu. W wywiadzie zamieszczonym w omawianym tomie wiele mówi o ich roli jako miejscu pielęgnowania pamięci. Broni tradycji i muzeum jako autonomicznej strefy. Inni rozmówcy zdają się bardziej dostrzegać potrzebę zmiany. Do najciekawszych należy rozmowa z Andrzejem Rottermundem, w której została zarysowana sytuacja muzeów na tle wyzwań współczesności. Nieprzypadkowo w tym wywiadzie pojawia się odwołanie do głośnego przed kilkoma laty *Raportu. Polska 2050*⁹. Jego autorzy podkreślają, że najtrudniejsze będą zmiany w systemie kulturowym. Kluczowa dla niego jest edukacja. *Jestem przekonany, że instytucje muzealne ze swoim doświadczeniem i znakomitą kadrą edukatorów mogą wnieść do tego procesu bardzo wiele* (s. 101) – mówi wieloletni dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie. I dodaje: *Opowiadam się za tym, by muzea były miejscem rozsądnej debaty, skierowanej na odbudowę wspólnoty, a więc uznania państwa jako dobra wspólnego* (s. 101).

Muzea – by pełnił takie funkcje – muszą jednak spełnić określone warunki. Przede wszystkim – podkreśla Andrzej Rottermund – *brać pod uwagę nową hierarchię społeczną i pojawiające się „nowe mieszczaństwo”, uświadamiać też sobie głębokie różnice świadomościowe między pokoleniami, wzrastającą liczbę ludzi na emeryturze, a przede wszystkim spodziewaną falę emigrantów* (s. 101). Jednocześnie przestrzega, by nie oczekiwać od muzeów, że wezmą udział w rozwiązywaniu wielkich systemowych problemów współczesności (s. 103).

Na inny problem wskazuje Michał Niezabitowski w rozmowie Janem Ostrowskim. Dzisiaj stoimy przed dylematem: czy muzeum to „Instytucja ochrony”, która czasami dopuszcza do swoich skarbów publiczność, czy instytucja przede wszystkim oddana w ręce publiczność (s. 94). *Jest to spór o paradygmat muzeum* – podkreśla. *Moim zdaniem trwa pewien proces, który doprowadził nas do takiego punktu, w którym rzeczywiście można coraz bardziej przesunąć akcent na sprawy publiczności* – odpowiada Jan Ostrowski. I dodaje *warto pamiętać, iż muzealnictwo polskie wyrosło ze szczególnej misji ratowania resztek zabytków. Przeszłość dla przyszłości, ratujemy resztki dla przyszłych pokoleń – to były hasła, które podnosili twórcy pierwszych muzeów* (s. 94).

Z opinią kierującego od 1989 r. Zamkiem na Wawelu dobrze współbrzmie wypowiedź Zofii Gołubiew, wieloletniej dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie. *Bez względu na obowiązek muzeum jest gromadzenie i ochrona zbiorów oraz przekazywanie ich następnym pokoleniom* – mówi swemu rozmówcy. *Ale wtedy gromadzenie i ochrona zbiorów staje się nadrzędnym, wyłącznym celem, i stajemy na granicy bezsensu. Bo słuszne jest pytanie: czemu te zbiory mają służyć także dzisiaj* (s. 19).

Z problemem zbiorów łączy się inny, dotyczący muzealium i jego miejsca we współczesnym muzeum. W ostatnich

dekadach – wraz z rozwojem tzw. muzeów narracyjnych i szerokiego wprowadzenia do ekspozycji muzealnych multimediiów – kwestia oryginalnych obiektów stała się kluczowa, bo w pewnym sensie na nowo określająca muzeum i pełnione przez niego funkcje. Przy czym problem ten dostrzegli też twórcy nowych wystaw, czego przykładem są 3 otwarte w ostatnich latach ekspozycje stałe: szczecińskiego Centrum Dialogu Przełomy (styczeń 2016), gdańskiego Muzeum II Wojny Światowej (marzec 2017) oraz Muzeum Warszawy (maj 2017). Każda z nich proponuje trochę inną odpowiedź na pytanie o miejsce muzealium i sposób budowania narracji w muzeum (jednak same wystawy zbudowano przede wszystkim wokół oryginalnych obiektów). Zresztą, o ile część rozmówców uważa za uzasadnione wprowadzanie do ekspozycji elementów multimedialnych, to jednak panuje wokół nich zgoda: to muzealium jest istotą muzeum. *Obowiązkiem muzeum [...] jest posługiwanie się przede wszystkim dziełem, dziełem sztuki, oryginałem* (s. 28) – mówi Zofia Gołubiew. *Nic nie zastąpi oryginału, z którym chce na ogół obcować publiczność* (s. 75) – podkreśla Janusz Odrowąż-Pieniążek.

Muzeum i muzealnicy

Pomysł zapisu wywiadów, przeprowadzonych w relacji „mistrz-uczeń”, narodził się z przekonania, że wiedza zawodowa i związane z nią osobiste doświadczenia praktyczne wyjątkowych i zasłużonych dla muzeów postaci wymagają utrwalenia i przekazania ku powszechnemu pożytkowi współczesnym i potomnym – rekomendują autorzy książki na IV stronie jej okładki. Jednak problem relacji mistrz-uczeń w muzeum okazuje się dość pobocznym wątkiem. Dodatkowo, co podkreślają niektórzy rozmówcy, dziś nieaktualnym. *Rzeczywiście korzystałam z wiedzy moich starszych kolegów, którzy byli dla mnie mistrzami. Natomiast w tej chwili wydaje mi się, że nie jest to konieczne, aby w muzeum był mistrz, który kształtuje „nowicjów”* (s. 22) – mówi Zofia Gołubiew. Obecnie pracujemy zbiorowo – podkreśla kilku innych rozmówców.

Przede wszystkim zmienił się model zarządzania muzeum, a wiele osób obejmuje funkcje kierownicze przychodząc z innych instytucji, przede wszystkim z uniwersytetów. Zresztą wcześniej bywało podobnie, czego przykładami są obecni w publikacji Jan Ostrowski czy Wojciech Suchocki. Dodatkową, poważną zmianę przyniosło wprowadzenie obowiązku konkursów oraz wdrożenia kadencyjności dyrektorów.

Przez trzydzieści osiem lat był Pan dyrektorem Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, to swoiste osiągnięcie kadencyjne (s.73) – zauważa Jarosław Klejnocki w rozmowie ze swoimi poprzednikiem Januszem Odrowąż-Pieniążkiem. Roman Tubaja zauważa, że jego przygoda z Muzeum Etnograficznym w Toruniu trwała 42 lata (jego dyrektorem był w latach 1980–2007). Andrzej Rottermund kierował Zamkiem Królewskim przez 24 lata, a Jan Ostrowski szefuje Zamkowi Królewskiemu na Wawelu od 1989 roku.

Dzisiaj czas szefów – silnych indywidualności jednoosobowo kierujących przez lata muzeami – odchodzi chyba w przeszłość. A jak dawniej mogły wyglądać relacje najlepiej pokazuje opowieść wybitnego prawnika Stanisława Waltosia, kierującego przez lata Muzeum Uniwersytetu

Jagiellońskiego, o swoim poprzedniku Karolu Estreicherze, osobie niezwykle zasłużonej dla polskiej kultury i dla naszych zbiorów muzealnych. *Zdawałem sobie sprawę, że chciał mnie mieć w Collegium Maius jako pionka, którego będzie przestawiał na szachownicy swoich zamierzeń, człowieka bez wykształcenia muzeologicznego, bez praktyki, siłą rzeczy skazanego na odczytywanie z jego oczu wszelkich życzeń* – wspomina (s. 129). Wcześniej zresztą Karol Estreicher, co zaprzeczało wszystkim zasadom funkcjonowania nomenklatury w PRL, uzyskał od najwyższych władz zgodę na wyznaczenie swego następcy.

Zmiany zachodzące w muzeach dotyczą zresztą wszystkich pracowników. Pojawiają się nowe specjalności lub też zmienia się ich status i rola w instytucjach – przykładem mogą być osoby zajmujące się edukacją w muzeach. Znaczące były burzliwe dyskusje podczas wspomnianego już I Kongresu Muzealników Polskich (Łódź 2015) wokół zmiany definicji „muzealnika”. Nawiązania do tej debaty znalazły się także w książce. *Muzealnicy to wszyscy, którzy*

są muzeom potrzebni i czują się z instytucją zintegrowani, utożsamiają się z nią (s. 18) – podkreśla Zofia Gołubiew. Z kolei Jan Ostrowski stanowczo stwierdza: *dzielenie pracowników jednej instytucji na tych, którzy są i którzy nie są członkami grupy zawodowej muzealników wydaje mi się szkodliwe. [...] Jedni stają się lepsi, drudzy gorsi. Jedni uważają się za uprzywilejowanych, inni za pokrzywdzonych* (s. 82). Jednak ten właśnie spór pokazuje, jak trudne i bolesne zmiany przechodzi polskie muzealnictwo i jak istotne jest pytanie o status społeczny, nie tylko muzeów, ale też jego pracowników.

Muzealnik nie jest człowiekiem „z przeszłości”, tylko „z przeszłością” (s. 24). Uwaga ta, wypowiedziana przez byłą dyrektorkę Muzeum Narodowego w Krakowie, ma kluczowe znaczenie. Przeszłość jest niezbywalną częścią istoty muzeum. Jednak, by ta szczególna instytucja mogła o to co minione, lecz ważne zadbać i przekazać przyszłym pokoleniom, sama musi się zmieniać. Muzeum nie może uciekać przed teraźniejszością, ani bać się przyszłości.

Streszczenie: Publikacja *Muzea, muzealia, muzealnicy* uzupełnia naszą wiedzę o funkcjonowaniu muzeów w czasach PRL-u oraz o ich sytuacji po 1989 roku. W książce zamieszczono rozmowy lub relacje 11 osób istotnych dla polskiego muzealnictwa, związanych zarówno z Muzeami Narodowymi (Kraków, Poznań i Wrocław), muzeami-rezydencjami (Wawel, Zamek Królewski w Warszawie), muzeami specjalistycznymi (Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku, Muzeum Literatury w Warszawie, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego), etnograficznymi (w Krakowie i Toruniu) oraz Muzeum Tatrzańskim, będącym przykładem ważnych w Polsce muzeów regionalnych. Są wśród nich m.in. Zofia Gołubiew, Mariusz Hermansdorfer, Jerzy Litwin, Janusz Odrowąż-Pięiążek, Jan Ostrowski, Andrzej Rottermund i Stanisław Waltoś.

Książka przedstawia wrywkowo, ale w interesującym ujęciu obraz polskiego muzealnictwa. Są w niej poruszone

także kwestie bardziej szczegółowe, jak tworzenie i rozwój poszczególnych typów muzeów w czasach PRL, czy indywidualna rola muzealników w tworzeniu i rozwoju kierowanych przez nich placówek. Największą uwagę przykuwają jednak kwestie dotyczące stanu muzeów po 1989 roku. Najważniejsze dotyczą obecnych funkcji i zadań tych instytucji i wyzwań stojących przed nimi w przyszłości oraz roli muzealium i jego miejsca we współczesnym muzeum. Istotną kwestią są też obserwacje dotyczące zmian wewnątrz instytucji muzealnych, w relacji „mistrz-uczeń” dawniej i obecnie, pojawianie się nowych specjalności lub zmiany ich statusu oraz rola w instytucjach (np. osób zajmujących się edukacją). Ważnym wątkiem jest również dyskusja na temat definicji „muzealnika” i tego, kto z pracowników muzeów może być określany tym mianem.

Słowa kluczowe: muzea w PRL, muzea po 1989, muzea w przyszłości, muzealium, muzealnik.

Przypisy

¹ R. Jarocki, *Rozmowy z Lorentzem*, Warszawa 1981.

² „Muzealnictwo”. *Bibliografia zawartości rocznika za lata 1952-2014 (nr 1-55)*, M. Sołtysiak (oprac.), „Muzealnictwo” (Suplement) 2015, nr 56, ss. 48 (zawiera – 1074 pozycje bibliograficzne, indeksy: osobowy i geograficzny).

³ D. Folga-Januszewska *Muzea w Polsce 1989-2008. Stan, zachodzące zmiany i kierunki rozwoju muzeów w Europie oraz rekomendacje dla muzeów polskich*, Warszawa 2008, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportMuzea/muzea_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportMuzea/muzea_raport_w.pelna(1).pdf)

⁴ *I Kongres Muzealników Polskich*, NCK, Warszawa 2015.

⁵ *Muzea w Polsce. Raporty na podstawie danych z projektu Statystyka Muzeów (2013–2015)*, Warszawa 2016.

⁶ *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szelaż (red.), NIMOZ, Warszawa 2012; *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 1 i 2 2014 Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szelaż (red.), Universitas, Kraków 2014.

⁷ *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas, Kraków 2005.

⁸ P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.

⁹ *Raport Polska 2050*, Warszawa 2011. Przygotował go zespół: Michał Kleiber, Jerzy Kleer, Andrzej P. Wierzbicki, Bogdan Galwas, Leszek Kuźnicki, Zdzisław Sadowski i Zbigniew Strzelecki.

Piotr Kosiewski

Historyk i krytyk sztuki, publicysta, redaktor; stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i „Magazynu Szum”, publikował m.in. na łamach „Arteonu”, „Didaskaliów”, „Gazety Wyborczej”, „Kresów”, „Nowych Książek”, „Odry”, „Rzeczpospolitej”, „Znaku” i „Muzealnictwa”; (2012–2014) członek rady programowej NIMOS; laureat Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy (2013); e-mail: piotr.kosiewski@gmail.com

Word count: 3 575; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** 9

Received: 07.2017; **Reviewed:** –; **Accepted:** 07.2017; **Published:** 08.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.2669

Copyright ©: 2017 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.; MUZEA – SPOJRZENIE OD WEWNĄTRZ. Muz., 2017(58): 221-226

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

NIEMATERIALNE DZIEDZICTWO MIASTA. MUZEALIZACJA, OCHRONA, EDUKACJA, M. KWIECIŃSKA (RED. NAUKOWA), MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA KRAKOWA 2016, SS. 327, ILL.

*THE CITY'S INTANGIBLE HERITAGE.
MUSEALISATION, PROTECTION, EDUCATION,
M. KWIECINSKA (ED.), THE HISTORICAL MUSEUM
OF THE CITY OF CRACOW 2016, 327 PP., ILL.*

Elżbieta Berendt

Muzeum Etnograficzne, Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Abstract: The 2016 publication *The city's intangible heritage. Musealisation, protection, education* sums up an interdisciplinary conference organised by the Historical Museum of the City of Cracow. The book is of particular interest in terms of acknowledging the role of Polish museology in implementing the provisions of the UNESCO 2003 Convention

for the safeguarding of intangible cultural heritage. Its novelty in terms of previous similar elaborations results from tackling the city's aspect of this heritage. There still does not appear to be enough works on the diversity of the cultural areas mentioned in the Convention's recommendations. It is imperative to expand research beyond the most frequently

analysed culture of the countryside, as the city's heritage is a valuable and diverse aspect of human activity. In recent years it has been particularly prone to fragmentation and degradation because of the dynamics of urban processes, social and economic changes and migrations of peoples. Both the authors of the publication, and the participants

in the conference – museum professionals, museologists, heritage interpreters both from Poland and abroad – deal with questions concerning the aspects of identity and the city's audiosphere, the safeguarding of its intangible heritage, musealisation and depositaries, as well as education.

Keywords: intangible heritage, city, city's heritage, museum, depositaries, identity.



W 2016 r. ukazała się publikacja *Niematerialne dziedzictwo miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja* pod redakcją naukową Magdaleny Kwiecińskiej, wydana przez Muzeum Historyczne Miasta Krakowa. To książka o wyjątkowym znaczeniu dla dostrzeżenia roli muzealnictwa polskiego w dziele wdrażania zapisów Konwencji UNESCO (dalej Konwencja) z 2003 r. w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego¹. Co prawda od czasu jej ratyfikowania przez Polskę minęło już 6 lat i w tym czasie poczyniono bardzo wiele w zakresie jej implementacji, to jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że wciąż jesteśmy na początku drogi zmierzającej do wypracowania właściwych, znajdujących uregulowanie w systemie prawnym standardów zarządzania tak wrażliwym zasobem kulturowym. Dyskutowany jest sposób działania wszystkich podmiotów zaangażowanych w proces jego identyfikacji, dokumentacji i wzmacniania. Tworzone są odpowiednie rejestry, wypracowuje się metody współpracy z depozytariuszami tradycji. Wreszcie w praktycznych przedsięwzięciach – organizacji warsztatów, konferencji, pracy

z lokalnymi społecznościami – ustala się i weryfikuje listę instytucji oraz organizacji upowszechniających ideę promowania nowego podejścia do ochrony dziedzictwa niematerialnego. Takiego, które jest zgodne z „literą i duchem” Konwencji UNESCO z 2003 r.

Muzea na tej liście zajmowały dotychczas dalsze miejsca, i to nie z racji swojej bierności. Już na pierwszym forum debaty publicznej pt. *Bogactwo kulturowe Polski – identyfikacja dziedzictwa niematerialnego*, zorganizowanym w styczniu 2011 r. przez Kancelarię Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Bronisława Komorowskiego, podnoszono słuszną skądinąd tezę, że błędnymi są propozycje automatycznego związywania niematerialnego dziedzictwa z zabytkami, a tym samym przekazania obowiązków jego rejestracji w gestię konserwatorów zabytków – generalnego i wojewódzkich². Zapewne to samo rozumowanie przyczyniło się początkowo do dominacji postaw nie angażowania się muzeów – instytucji mających misję wszechstronnej dbałości o dobra materialne – w idee upowszechniania zaleceń Konwencji. A przecież muzealnictwo, realizując jedno ze swoich podstawowych statutowych zadań jakim jest pozyskiwanie i pełne zabezpieczenie zabytków, równoległe wskazuje ich niematerialny kontekst. Odnaleźć go można już w podstawowym zapisie inwentarzowym zawierającym informację o zakwalifikowaniu obiektu do konkretnej kategorii zjawisk, o jego pochodzeniu, indywidualnych cechach i czasie powstania. Tak określone „przynależność” i „właściwości” obiektów są zaledwie punktem wyjścia do opracowań o charakterze naukowym – porównań i interpretacji. Zabytek prezentowany jest jako atrybut rękodzieła, obrzędu czy rytuału. Odnotowane są związane z nim zdarzenia, zazwyczaj układające się w rozbudowane historyczne narracje, które niejednokrotnie mają swoje zaczeplenie w ulotnych wyobrażeniach w większym stopniu wkraczających w sferę mitów niż faktów.

Zatem, o ile uzasadniona była próba powstrzymania decyzji o przekazaniu obowiązków związanych z wdrażaniem Konwencji konserwatorom zabytków, o tyle zarysowująca się raczej w zaniechaniach niż postanowieniach równoległa próba odseparowania od tego procesu muzeów była zabiegiem zdecydowanie chybionym i nieuzasadnionym. Tym bardziej, że już w 2007 r. Międzynarodowa Rada Muzeów ICOM dokonała zmiany w definicji muzeum, poszerzając jego dotychczasowe aktywności o dodatkowe – opiekę nad dziedzictwem niematerialnym. Śladem tego wprowadzono analogiczną poprawkę nr 136 do Ustawy o muzeach wydanej przez Prezesa Rady Ministrów RP³. Na ten fakt zwraca uwagę Magdalena Kwiecińska już w pierwszych zdaniach wprowadzenia do omawianej publikacji, przywołując zarazem wcześniejsze wydarzenia, które na forum międzynarodowym przyczyniły się do rozszerzenia uprawnień muzeów w zakresie

ochrony kultury duchowej i społecznej⁴. Podkreślić jednak należy, że owe zabiegi i uściślenia nie tyle zmieniały, co raczej sankcjonowały działania muzeów, a stwierdzenia o zaangażowaniu ich zainteresowań do dziedzictwa materialnego należy złożyć na karb niepełnej wiedzy lub uprzedzeń osób formułujących podobne opinie.

Wzorcem praktyki i postaw badawczych zaprzeczających tego rodzaju błędnym ocenom może być działalność Muzeum Historycznego Miasta Krakowa (MHMK). Jego dotychczasowe dokonania pozwalają dostrzec w nim lidera w zakresie starań o właściwą opiekę nad dziedzictwem kulturowym przestrzeni miejskiej, bowiem swoich kompetencji w tej dziedzinie dowodzi już od kilkudziesięciu lat. Dzięki MHMK przetrwały tak wartościowe, a w różnych okresach zagrożone, tradycje jak *Szopkarstwo* i *Pochód Lajkonika*. Oba zjawiska, głównie dzięki inicjatywie ekspertów z tego muzeum, w 2014 r. zostały wpisane na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Co więcej, *Szopkarstwo krakowskie* jako pierwsze zostało skierowane przez Polskę do wpisu na Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości UNESCO. Działająca przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rada ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego – na posiedzeniu 22 lutego br. – pozytywnie zaopiniowała projekt tego zgłoszenia i jej ustalenia zaakceptował Minister KiDN. W dalszej kolejności wniosek będzie przedłożony do Sekretariatu UNESCO, natomiast decyzja o ewentualnym wpisie zostanie podjęta na posiedzeniu Komitetu Międzyrządowego UNESCO w grudniu 2018 r.

W świetle wskazanych faktów z tym większym uznaniem należy przyjąć inicjatywę zorganizowania właśnie przez Muzeum Historyczne Miasta Krakowa interdyscyplinarnej konferencji sfinalizowanej wydaniem omawianej publikacji. Warto też dodać, że „wpisała się” ona w zespół innych opracowań o zbliżonym charakterze, opublikowanych już po ratyfikacji przez Polskę Konwencji UNESCO z 2003 r.

Nowatorstwo publikacji wynika przede wszystkim z podjęcia zagadnienia obecności przejawów niematerialnego dziedzictwa w mieście. Miasto-palimpsest przywołane w przedmowie przez Michała Niezabitowskiego, dyrektora Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, jest według niego narastającym w czasie, złożonym i wielopłaszczyznowym tworem, w którym *to, co materialne i niematerialne istnieje w sposób synergiczny*⁵. To właśnie ona przywołana synergia, spłot tak wielu elementów wywodzących się z różnych okresów historycznych i odmiennych porządków społecznych, znajduje swoje odbicie w prezentowanych w tym opracowaniu wypowiedziach muzealników, muzeologów i interpretatorów dziedzictwa – zarówno z Polski, jak i z zagranicy. Szczególnie cenne i pouczające dla polskich badaczy kultury są podsumowania wyników badań prowadzonych przez partnerów zagranicznych, przedstawicieli Rosji, Białorusi, Słowenii i Szwajcarii. Wszystkie wymienione tu państwa ratyfikowały Konwencję UNESCO z 2003 r. przed Polską, tym samym zatem ich spostrzeżenia, wynikające z wielu już lat jej wdrażania, mogą być spożytkowane na gruncie polskiej praktyki nie tylko bezpośrednio, ale i z twórczym dystansem, przy wykorzystaniu wypracowanych przez innych i już sprawdzonych wzorów działań. Jest to tym bardziej pożądane, że w Polsce świadomość potrzeby namysłu nad zróżnicowaniem obszarów kulturowych będących podmiotem zaleceń Konwencji

wyduje się wciąż niedostateczna. Przeważa pogląd, że ich niemal wyłącznym adresatem jest wieś. Tymczasem dziedzictwo miejskie należy do szczególnie bogatych i wielowątkowych przejawów społecznej aktywności, przy tym – w sposób spektakularny i nieporównywalny z innymi zasobami kulturowymi – narażone jest na fragmentację i degradację, głównie ze względu na dynamikę procesów urbanizacyjnych, zmiany społeczno-gospodarcze i masowe migracje.

Recenzowane opracowanie nie odcina się od chłopskich korzeni – poddawanych analizie przez uczestników konferencji – tradycji, ale w sposób niezwykle przekonujący dowodzi, że kultura rozumiana jako specyficzna narracja o ludzkich dziejach w kontekście miasta ma wręcz nieograniczoną potencjał⁶.

Oczywistym jest, że wśród 25 opublikowanych w tej pracy artykułów musiały się znaleźć takie, które wywołany przez siebie problem przedstawiają w sposób mniej pogłębiony od innych. Daje się zauważyć, że niektóre wypowiedzi podsumowujące prowadzone badania mają charakter w większym stopniu „sprawozdawczy” niż „refleksyjny”, ale jest to reguła dająca się zauważyć w każdej pracy prezentującej wyniki konferencji naukowych. Wartością tego typu publikacji pokonferencyjnych jest zestawienie wszystkich wypowiedzi w sposób pozwalający zaprezentować podjęty problem nie tyle wyczerpująco, co w kierunku zachęcającym czytelnika do własnych przemyśleń. Tak jest w przypadku recenzowanej publikacji. Jej walor to duży stopień uszczegółowienia podstawowej problematyki, różnorodność podejmowanych tematów oraz szeroki wachlarz postaw badawczych wynikających ze zróżnicowania perspektyw widzenia i opcji metodologicznych. Jednocześnie jednak dla jej redaktorów wyzwaniem musiała być konieczność uzyskania swoistej „jedności w mnogości”, klarowności przekazu i usystematyzowania zebranego materiału w sposób, który odbiorcy ułatwi orientację w całości tematyki.

Organizatorom krakowskiej konferencji udało się ten cel osiągnąć m.in. przez przedstawienie jej uczestnikom, już na etapie wstępnym, kluczowych zagadnień, do których winni się odnieść w swoich wypowiedziach. Artykuły – głosy w dyskusji – należy zatem odczytywać także jako próbę odpowiedzi na pytania: Czym jest niematerialne dziedzictwo miasta? W jaki sposób wpływa ono na lokalną tożsamość? Jak dokumentować i włączać niematerialne dziedzictwo do kolekcji muzealnej? Jakie są zależności między dziedzictwem niematerialnym a materialnym? Jaka jest rola muzeum w zachowaniu i ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego? Jaka jest rola niematerialnego dziedzictwa w promocji i rozwoju miasta?⁷.

W udzielonych na te pytania odpowiedziach teoria i praktyka pozostają w ciągłym dialogu, wzajemnie się dopełniając. W takim samym stosunku wzajemności, przenikania i powiązań sytuują się wobec siebie także dwie podstawowe części pokonferencyjnego tomu zatytułowane odpowiednio: *Miasto i Muzeum*. W ich ramach mieszczą się działy tematyczne, które pozwalają dostrzec komplementarność zablokowanych w nich artykułów.

Problematyka wyodrębnionych działów koresponduje przy tym wyraźnie z zaleceniami Konwencji UNESCO z 2003 r. Tak zwłaszcza odczytywać należy temat pierwszego z nich *Tożsamość miasta a niematerialne dziedzictwo kulturowe*. Podjęto tu problem wręcz fundamentalny dla

prawidłowej wykładni tego, co odróżnia programowe podejście Konwencji z 2003 r. od sugestii i zaleceń zawartych we wcześniejszych konwencjach, w tym w Konwencji UNESCO o ochronie światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego z 1972 roku. Leszek Kolankiewicz dla właściwego zdiagnozowania tej różnicy przywołuje pojęcie perspektywy emicznej, którą według niego *sygnalizuje w omawianym dokumencie fakt wskazania wytworów uznanych przez samą wspólnotę za odpowiedź na jej własne oczekiwania i właśnie dzięki temu stanowiących wyraz jej tożsamości kulturowej*⁸. Takie właśnie przykłady egalitarnej „niematerialności” przywołują artykuły zamieszczone w pierwszym dziale recenzowanej publikacji.

Z kolei w dziale *Miejska audiosfera jako niematerialne dziedzictwo kulturowe* zawarto wypowiedzi poświęcone dźwiękom i czasowi – zjawiskom nieodłącznym od naszego życia, a przecież jednocześnie wyjątkowo nieuchwytnym, subiektywnie odbieranym i trudnym do udokumentowania. Opisom towarzyszą interesujące przemyślenia związane nie tylko z percepcją kulturowo uwarunkowanych dźwięków ale też z pytaniami o to, jak wkomponowane są one w pamięć i jaką korektę wprowadzają w naszej indywidualnej i zbiorowej tożsamości. To zagadnienia wyjątkowo istotne w obliczu współczesnej ekspansji kultury konsumpcyjnej wpływającej na zmianę istoty czasu – dominację teraźniejszości i chwili bieżącej w kontrze do ciągłości i trwałości⁹. Zmiana wpisana jest także w zawartą w Konwencji UNESCO z 2003 r. definicję żywej tradycji, jednak w jej interpretacji dopuszczalna jest ona w takim wymiarze, który sprzyja utrwalaniu elementów kultury, a nie ich natychmiastowemu zużyciu i wymianie na inne.

Tradycję postrzegać można jako rodzaj samowiedzy, która zawiera w sobie zarówno świadomość przynależności i podobieństwa, a może nawet identity, jak i – w sposób naturalny – odróżnienia i odmienności. Nie ma ona charakteru trwałego, jest raczej procesem, w który wpisane są stałe modyfikacje i aktualizacje. Tradycja bywa definiowana także jako pamięć przeszłości i jako taka – jakże często, chociaż z różną skutecznością – wykorzystywana jest przez sprawujących władzę. Z kolei mające swój rytuał czas i dźwięki – o czym przekonują nas autorzy tych wypowiedzi – używane są niekiedy do prób ograniczenia społecznej wolności i suwerenności.

Narażone na tak wiele zewnętrznych działań, wrażliwe i delikatne zjawiska kultury niematerialnej muszą być podane ochronie. Na to szczególnie dobitnie wskazują autorzy, których wypowiedzi zostały zgrupowane w dziale *Ochrona niematerialnego dziedzictwa miasta*.

Konstatację Michała Niezabitowskiego poświęconą miastu – palimpsestowi rozumianemu jako *bogata kompozycja nagromadzonych warstw historii i tradycji*¹⁰ – można odnieść także do muzeum. Czas i wpisujące się w jego upływ koncepcje badawcze kuratorów wystaw oraz merytorycznych opiekunów zbiorów, nadbudowują warstwy informacji, zweryfikowanych koncepcji, ale też domysłów i przypuszczeń. Te ostatnie mają takie samo prawo towarzyszenia rzeczom, jak niepodważalne ustalenia. Doprawdy, w ten sposób przy zabytkowych obiektach, podobnie jak w przestrzeni miasta, tworzy się złożona kompozycja, którą muzealnicy „wystawiają” wraz z rzeczami na swoisty społeczny osąd.

Ten problem podejmują artykuły zawarte w dziale *Muzealizacja niematerialnego dziedzictwa miasta*, który

otwiera część zatytułowaną *Muzeum*. Artykuł Małgorzaty Oleszkiewicz – niczym drzwi przywołanego tu muzealnego magazynu oznakowanego jeszcze w latach 60. XX w. jako „magazyn obrzędów” – rozpoczyna swego rodzaju skontrum zgromadzonych w nim zbiorów. Artykuł ten ma w sobie także moc symbolicznego odwołania do polityki gromadzenia zabytków przez wszystkie muzea, ale zwłaszcza te o specyfice etnograficznej. Magazyny obrzędów i folkloru odnajdziemy w większości z nich, a sama nazwa ma zazwyczaj nie tyle charakter oficjalny i „wyjęty” ze struktury, co nieformalny. Ale owa nieformalność tym bardziej potwierdza, w jakim stopniu „niematerialność” przenika zawsze myślenie muzealników-etnografów natomiast jej badanie i eksponowanie wydaje się tak oczywiste, że niemal automatyczne; zatem nie wymagające nowego nazewnictwa.

Podtrzymywanie i twórcze podejście do tradycji kulturowej wiąże się nieodłącznie ze ścisłą współpracą mediatorów-muzealników, animatorów kultury i naukowców z nosicielami tradycji.

Konwencja z 2003 r. tworzy „żywą mapę” kulturowej różnorodności świata, rejestrując i upowszechniając takie przejawy kultury, które są szczególnie cenione przez lokalne społeczności. I to właśnie ich przedstawiciele są podmiotem wszelkich działań związanych z ochroną elementów ich kultury, nic nie może się w tej materii wydarzyć bez ich akceptacji¹¹. Jacek Purchla, przewodniczący Polskiego Komitetu ds. UNESCO podkreśla, że w przygotowanym pod jego kierunkiem raporcie na temat funkcjonowania systemu ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce, wśród zjawisk, które w przyszłości znacząco wpłyną na stan zabytkowego zasobu zaakcentowano wyraźne przeniesienie punktu ciężkości z wartości dziedzictwa na potrzeby społeczeństwa¹².

Dział *Depozytariusze niematerialnego dziedzictwa miasta* odsyła czytelników do zjawisk, które pozwalają na refleksje związane z procesem kulturowego przekazu, pokoleńowej „sztafety”, bez której sens tracą wszelkie rozważania na temat niematerialnego dziedzictwa. M. Kwiecińska już we wprowadzeniu podkreśla, że tradycje istnieją w rezultacie procesów zapamiętywania i zapomniania, wybierania i odrzucania, afirmowania i negowania, a kultura trwa o tyle, o ile się zmienia¹³. Ale wyodrębnione przez uczestników konferencji przykłady nakreślają przebieg owej niezbędnej kulturowej korekty w procesie kształtowania się znanych nam obrzędów, takich jak *Pochód Lajkonika*, *Rękawka* czy *Babski Comber*. I chociaż wspomniane obchody – jak przekonują nas opisujący je autorzy – wykazując swoją żywotność bronią się przed unicestwieniem i zmodyfikowane wciąż trwają, to już naruszenie ich utrwalonego scenariusza z powodów tak banalnych, jak ingerencja przepisów porządkowych, nie powinno być przecież odczytywane jako zjawisko dla nich pożyteczne. Podobnie negatywnie oddziaływać mogą naciski polityczne, czy swoiste manipulacje przy sprawie artystycznej niektórych obrzędów podejmowane przez instytucje odpowiedzialne za kształt kultury miejskiej. Uczestnicy konferencji upominają się także o dziedzictwo kulturowe mniejszości i społeczności bezpieczeństwa, z którymi łączy się trudna pamięć historyczna. Wszak niechlubne dziedzictwo nie może być wymazane z naszej pamięci.

Opracowanie kończy dział zatytułowany *Edukacja o niematerialnym dziedzictwie kulturowym miasta*. W artykule

14. Konwencji UNESCO z 2003 r. określone zostały zadania Państw Stron w zakresie kształcenia, uświadamiania i rozwijania potencjału niematerialnego dziedzictwa kulturowego, zobowiązujące je do działań w kierunku szanowania i promowania w społeczeństwie dziedzictwa niematerialnego. W tym celu winno się zadbać nie tylko o powstanie i realizację konkretnych programów edukacyjnych i szkoleniowych dla zainteresowanych wspólnot oraz grup, ale też o rozwój nieformalnych środków przekazywania wiedzy. Edukatorzy muzealni oraz współpracujący z nimi nauczyciele szkolni i akademicy, przewodnicy turystyczni, animatorzy wywodzący się z różnorodnych organizacji pozarządowych, pracownicy domów kultury podejmują tę rolę od dawna, nie oczekując na zachętę czy instrukcje instancji, którym podlegają. Dowodzą tego także artykuły wieńczące recenzowaną książkę.

Omawiana publikacja jest ważnym głosem w dyskusji o związkach tego, co materialne z tym, co ulotne. Mówi o mieście, które swoje korzenie wielokrotnie wywodzi ze wsi, a tym samym podejmuje problem naturalnej, kulturowej konfrontacji tych dwóch wielkich i równoprawnych tradycji. Nakreśla także obraz ponadczasowego projektu „muzeum”, wskazując na jego zdolność do modernizacji. Autorzy uświadamiają nam jak mogą przeobrażać się i funkcjonować muzea nawet w warunkach ekstremalnej zmiany otaczającej je rzeczywistości. Postulują powoływanie muzeów – żywych pomników rzemiosła, muzeów pełniących funkcje zarówno „archiwum”, jak i „repertuaru”. Zachęcają do wysyłania wystaw w podróż w tzw. kabinach rytuałów, czyli wypróbowanych już w Szwajcarii *tradifonach* – interaktywnych mobilnych wideofonach, przekonują, że muzeum może działać bez stałej siedziby. Muzeum jako mobilna, ponadczasowa, niekiedy nawet wirtualna instytucja pozostaje zawsze cennym

partnerem miasta, które w pogoni za nowoczesnością nie zapomina o tradycji.

Publikacja przyciąga uwagę także oszczędną, ale elegancką szatą graficzną. Należy podkreślić przejrzystość układu wszystkich tekstów, jasność wprowadzenia, żywą paginę – które to elementy są już standardem większości publikacji naukowych. Książka nie przypomina pracy zawierającej materiały pokonferencyjne. Liczne ilustracje, twarde oprawy tylko wzmacniają pierwsze, pozytywne wrażenie wysokiej jakości i estetyki edytorskiej. Z pracy tej korzystac będą zapewne nie tylko specjaliści; może ona stać się użytecznym poradnikiem dla edukatorów, i to nie tylko muzealnych. Polecać ją należy każdemu, kto jest zainteresowany tak frapującym poznawczo tematem, jakim są zjawiska niematerialnego dziedzictwa kulturowego, bowiem jest ona także swego rodzaju przewodnikiem. Czytelników zabiera w ekscytującą, pełną niespodzianek i merytorycznych odkryć podróż po ścieżkach rozwoju idei ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, kształtowania się nowych, związanych z nią pojęć. Terminów, które w swojej istocie przecież nie są obce badaczom kultury, ale ich skojarzenie z zaleceniami Konwencji UNESCO w radykalny sposób zmienia dotychczasowe podejście do problematyki ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Robert Losiak, relacjonując realizowany w latach 2011–2013 projekt badań pejzażu dźwiękowego Wrocławia, za Schaferem Raymondem Murray'em powtarza *Słuchanie stało się utraconą zdolnością*¹⁴. Warto zaprzeczyć tej pesymistycznej diagnozie i uważnie wsłuchać się w zebrane i udokumentowane w tej publikacji głosy badaczy kultury. Po to chociażby, aby stać się rzecznikiem świata wartości, o które tak przekonywująco się upominają.

Streszczenie: W 2016 r. ukazała się publikacja *Niematerialne dziedzictwo miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja*, podsumowująca interdyscyplinarną konferencję zorganizowaną przez Muzeum Historyczne Miasta Krakowa. To książka o wyjątkowym znaczeniu dla dostarczenia roli muzealnictwa polskiego w dziele wdrażania zapisów Konwencji UNESCO z 2003 r. w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Jej nowatorstwo w stosunku do wcześniejszych opracowań o zbliżonym charakterze wynika przede wszystkim z podjęcia zagadnienia obecności przejawów tego dziedzictwa w mieście. Wciąż niedostateczne wydają się przemyślenia nad zróżnicowaniem obszarów kulturowych będących przedmiotem zaleceń Konwencji. Koniecznym

jest rozszerzenie badań poza najczęściej analizowaną kulturę wsi, gdyż to właśnie dziedzictwo miejskie należy do szczególnie wartościowych i zróżnicowanych przejawów ludzkiej działalności. Zwłaszcza w ostatnich latach jest ono w sposób spektakularny narażone na fragmentację i degradację ze względu na dynamikę procesów urbanizacyjnych, zmiany społeczno-gospodarcze i migracje ludności. Autorzy publikacji, a zarazem uczestnicy konferencji – muzealnicy, muzeolodzy, interpretatorzy dziedzictwa zarówno z Polski, jak i z zagranicy – problemy te podejmują rozważając zagadnienia związane z tożsamością i audiosferą miasta, ochroną jego niematerialnego dziedzictwa, muzealizacją i depozytariuszami, a także z edukacją.

Słowa kluczowe: niematerialne dziedzictwo, miasto, dziedzictwo miejskie, muzeum, depozytariusze, tożsamość.

Przypisy

¹ Konwencja została uchwalona podczas 32. sesji Zgromadzenia Ogólnego UNESCO 17 października 2003 r., a Polska ratyfikowała ją jako 135. państwo w 2011 r. Tekst Konwencji opublikowano w 172. numerze Dziennika Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 19 sierpnia 2012 r. poz. 1018. Jej pełny tekst można odczytać między innymi na stronie: http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz_niemater_2003.pdf [dostęp: 11.04.2017].

² Przeświadczenie to znalazło swój wyraz zwłaszcza w wypowiedziach profesora Jerzego Bartmińskiego, który definiując niematerialne dziedzictwo jako sumę zdarzeń o dynamicznym charakterze i rozciągniętych w czasie (w opozycji do zabytków istniejących statycznie w przestrzeni) wskazywał m.in. na potrzebę wyodrębnienia specjalnych agend zajmujących się wyłącznie związaną z nim problematyką, por. J. Bartmiński, materiały nadesłane przed debatą i głos w dyskusji, w: *Bogactwo kulturowe Polski – identyfikacja dziedzictwa niematerialnego*, „Biuletyn Forum Debaty Publicznej” styczeń 2012, nr 11, s. 10, 32.

- ³ Ustawa z dnia 27 czerwca 2007 r. poz. 956, <http://www.infor.pl/aktprawny/DZU.2007.136.0000956,ustawa-o-zmianie-ustawy-o-muzeach.html> [dostęp: 2.04.2017]
- ⁴ M. Kwiecińska, *Wprowadzenie*, w: *Niematerialne dziedzictwo miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja*, M. Kwiecińska (red. nauk.), Kraków 2015, s. 1. W tym miejscu warto także zwrócić uwagę na *Zalecenia dotyczące ochrony i promowania muzeów, kolekcji, ich różnorodności oraz roli w społeczeństwie*, sformułowane na Konferencji Generalnej UNESCO w dniu 20 listopada 2015 r. w Paryżu. W pierwszym punkcie wprowadzenia możemy odczytać, że: *Ochrona i promocja kulturowej i naturalnej różnorodności, pozostają jednym z głównych wyzwań dwudziestego pierwszego wieku. W tym zakresie, muzea i zbiory stanowią główne środki ochrony, zarówno materialnej, jak i niematerialnej spuścizny naturalnej i ludzkiej kultury*, tłum. robocze wykonane na zlecenie NIMOZ z oryginału w języku angielskim, [http://nimosz.pl/upload/instytut/zalecenia_UNESCO_w_sprawie_muzeow_PL_-_NIMOZ_\(2\).pdf](http://nimosz.pl/upload/instytut/zalecenia_UNESCO_w_sprawie_muzeow_PL_-_NIMOZ_(2).pdf)
- ⁵ M. Niezabitowski, *Przedmowa*, w: *Niematerialne dziedzictwo miasta...*, s. 10.
- ⁶ w nawiązaniu do stwierdzenia M. Kwiecińskiej, *Wprowadzenie*, w: *Niematerialne dziedzictwo miasta...*, s. 13.
- ⁷ M. Kwiecińska, *ibidem*, s. 12.
- ⁸ L. Kolankiewicz, *Od placu Dżemaa el-Fna do passacaglii Pigmejów: z dziejów ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, w: *Niematerialne dziedzictwo kulturowe*, Warszawa-Lódź, s. 9.
- ⁹ za E. Tarkowska, *Pamięć w kulturze teraźniejszości*, w: *Kultura jako pamięć. Posttradycyjne znaczenie przeszłości*, E. Hałas (red.), Kraków 2012, s. 27.
- ¹⁰ M. Niezabitowski, *Przedmowa*, w: *Niematerialne dziedzictwo miasta...*, s. 10.
- ¹¹ za S. Ratajski, *Koncepcja ochrony dziedzictwa niematerialnego w Konwencji UNESCO*, w: *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, J. Adamowski, K. Smyk (red.), Lublin-Warszawa 2013, s. 22-23.
- ¹² J. Purchla, *Dziedzictwo kulturowe a kapitał społeczny*, w: *Dlaczego i jak w sposób nowoczesny chronić dziedzictwo kulturowe. Materiały pokonferencyjne*, A. Rottermund (red.), s. 24, 25.
- ¹³ M. Kwiecińska, *Wprowadzenie*, w: *Niematerialne dziedzictwo miasta...*, s. 13.
- ¹⁴ R. Losiak, *Pejzaż dźwiękowy jako niematerialne dziedzictwo miasta. Badania, ochrona i rewitalizacja*, w: *Niematerialne dziedzictwo miasta...*, s. 63.

Elżbieta Berendt

Etnografka, (od 1994) kierownik Muzeum Etnograficznego, Oddziału Muzeum Narodowego we Wrocławiu; członkini: Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, (2011–2017) Rady Programowej Narodowego Instytutu Dziedzictwa, (od 2016) Rady ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego MKiDN; autorka opracowań poświęconych głównie sztuce ludowej i problematyce tożsamości kulturowej; e-mail: e.berendt@muzeumetnograficzne.pl

Word count: 3 578; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** 14

Received: 04.2017; **Reviewed:** –; **Accepted:** 04.2017; **Published:** 06.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.0236

Copyright ©: 2017 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: Berendt E.; *NIEMATERIALNE DZIEDZICTWO MIASTA. MUZEALIZACJA, OCHRONA, EDUKACJA*, M. KWIECIŃSKA (RED. NAUKOWA), MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA KRAKOWA, 2016, SS. 327, IL. Muz., 2017(58): 93-98

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

KORPUS DARU FELIKSA JASIEŃSKIEGO – DWA PIERWSZE TOMY

THE COLLECTION OF FELIKS JASIEŃSKI'S DONATION – THE FIRST TWO VOLUMES

Tomasz F. de Rosset

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Abstract: These are the first two volumes out of the ten planned by the National Museum in Cracow, which together will constitute the publication of the body of work donated to the museum by Feliks „Manggha” Jasiński. One volume presents the collector’s creative biography and the history of his various collections. There are also attempts to interpret the nature of the content of his collections, mainly woodcuts and other Japanese objects, as well as modern Polish art, paintings, engravings (together with a set of European engravings) and decorative arts. The second volume is the first part of a monumental catalogue of the collection which

covers drawings, watercolours and pastels by Polish artists. The subsequent eight volumes are envisaged to cover particular parts of this extensive collection (of Polish, European and Eastern paintings, drawings, sculpture, engravings and decorative arts). This enormous undertaking marks the 100th anniversary of Jasiński’s donation (1920–2020), and, as Zofia Gułbiew put it, is intended *to visualise and fix the extent and variety of the collection in the public’s awareness*. The publishing project by the National Museum in Cracow is extremely valuable, and it should be hoped that it will succeed as intended.

Keywords: collecting, collections, painting, modern art, Polish art, Japanese art, Japanese woodcut, European engraving, Cracow, Zachęta Society of Fine Arts in Warsaw, National Museum in Cracow.

Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, ss. 230, il.

Danuta Godyrń, Magdalena Laskowska, *Rysunki, akwarele i pastele z kolekcji Feliksa Jasińskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016, ss. 343, il.

11 marca 1920 r. Feliks „Manggha” Jasiński podpisał akt darowizny, na mocy którego Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK) pozyskało jego ogromne zbiory liczące w sumie ok. 15 000 obiektów, polskich obrazów i rzeźb epoki modernizmu, polskich i europejskich grafik z przełomu XIX

i XX stulecia, rzemiosła artystycznego (różnorodne sprzęty, meble, ceramika, kobierce, pasy kontuszowe), przykładów sztuki ludowej, a także dzieł sztuki Dalekiego Wschodu, przede wszystkim zaś drzeworytów i innych wyrobów japońskich. Nie byłoby żadnej przesady w określeniu tej

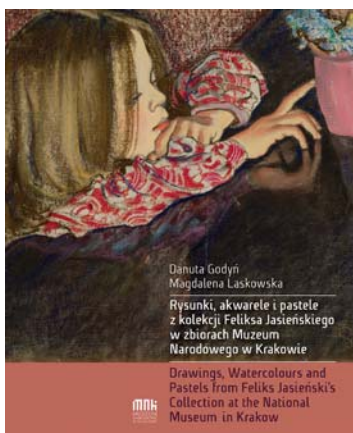
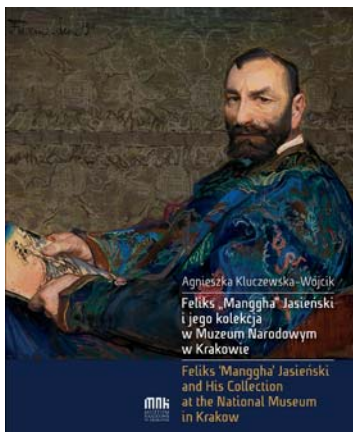
niezwykłej kolekcji mianem arcydzieła, które można by zestawić z tak wybitnymi realizacjami, jak Strawbery Hill Horace'a Walpole'a, dom Johna Soane'a przy 13 Lincoln's Inn Fields w Londynie, Puławy Izabeli z Flemingów Czartoryskiej, czy Maison de l'artiste w paryskiej dzielnicy Auteuil braci de Goncourt. Szkoda, że nie dostrzegli tego krakowscy rajcy za życia kolekcjonera i muzealnicy w latach późniejszych. W zasadzie bowiem nigdy nie dano jej przemówić pełnym głosem, od początku rozdzielając pomiędzy poszczególne zespoły muzealnych zasobów sztuki i rzemiosła artystycznego wedle apodyktycznie zarysowanej wizji muzeum, jego powinności i specyficznie rozumianej szkolarskiej estetyki. W latach 30. XX w. kolekcja była wprawdzie ekspozowana w kamienicy Szołajskich w postaci integralnej, ale tylko częściowo, bo okrojona o niektóre dzieła jakoby fundamentalne dla innych wystaw, jak np. *Szał Podkowińskiego*, którego brak w galerii polskiego malarstwa byłby nie do wyobrażenia (dziś także zdobi on jedną z sal w Sukiennicach, ale od pewnego czasu już z tabliczką objaśniającą jakie jest jego pochodzenie). Także późniejsze wystawy, jedynie czasowe, nie mogły spowodować, że postać Jasińskiego zajęła w naszej zbiorowej pamięci należne jej miejsce, pozostawiając pole deformującym kliszom, licznym nieporozumieniom, stereotypom. Toteż wysoko trzeba ocenić inicjatywę MNK z lat ostatnich opublikowania korpusu daru na jego 100. rocznicę (1920–2020). Przewidziano 10 tomów złożonych z osobnej prezentacji i interpretacji kolekcji jako całościowego dzieła oraz katalogów wraz z omówieniami jej poszczególnych partii (malarstwa, rysunku i rzeźby oraz grafiki i rzemiosła artystycznego – polskiego i europejskiego oraz wschodniego). To kolosalne przedsięwzięcie podjęto aby *unaocznnić i utrwalić w powszechnej świadomości rozmiar i różnorodność ofiarowanego zbioru* – wedle słów ówczesnej dyrektor muzeum Zofii Gołubiew. Dotąd ukazały się 2 tomy sygnalizujące niejako skalę całego projektu.

Pierwszy tom zawiera całościowe opracowanie kolekcji autorstwa naukowej redaktorki całego korpusu Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik i jest rezultatem jej długotrwałych studiów nad sylwetką Jasińskiego i jego zbiorami, prowadzonych w Polsce oraz we Francji (*Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, 2014). Wymagało to wnikliwej analizy zachowanych źródeł, gdyż Jasiński był jedną z barwniejszych i bardziej kontrowersyjnych postaci Warszawy epoki *fin de siècle* oraz młodopolskiego Krakowa. *Enfant terrible* polskiego modernizmu, zaangażowany w ruch odnowy życia artystycznego w Polsce,

miłośnik sztuki Japonii, która jego zdaniem miała ożywić naszą kulturę, był celem niesprawiedliwych często ataków i krytyki. Stał się bohaterem młodopolskich legend opowiadanych nieraz jeszcze do dziś – z jednej strony była to klisza aroganckiego megalomana i żarłocznego zbieracza nie cofającego się przed niczym dla zdobycia upatrzonego przedmiotu (legenda czarna), z drugiej natomiast obraz wielkiego mecenasa i przyjaciela artystów, promotora polskiej sztuki i rzemiosła (legenda biała). Autorka deklaruje, że chce go tylko przypomnieć, jedynie *uzupełnić jego intelektualny portret*, w istocie jednak w dużej mierze sama musi ten portret stworzyć, bo trzeba być wyspecjalizowanym szperaczem, by to i owo na temat Mangghi odnaleźć w naszej dotychczasowej historiografii.

Kolekcjoner urodził się w 1861 r. w Grzegorzewiczach na Mazowszu. Pierwsza część jego biografii poprzedzona jest elementami genealogii – ze strony ojca, ale głównie matki z domu Wołowskiej pochodzącej z frankistowskich nobilitowanych Żydów. Była to rodzina wielkich patriotów, powstańców, potem emigrantów, których majątek i relacje w świecie kultury paryskiej odegrały istotną rolę w życiu Jasińskiego. Dzieciństwo spędził właśnie w posiadłości matki w Osuchowie wśród pałacowych mebli, pamiątek i obrazów (w późniejszej kolekcji znalazł się pochodzący stamtąd zespół miniatur portretowych). Następnie wyjechał do Warszawy aby domową edukację kontynuować w IV Gimnazjum Męskim, które ukończył w 1881 r. bez matury (z powodu choroby oczu). W efekcie nie mógł odbyć formalnych studiów, a jedynie jako wolny słuchacz uczestniczył w wykładach początkowo w Dorpacie, potem po krótkiej przerwie, podczas leczenia w Berlinie i Paryżu. Studiował ekonomię, prawo, filozofię, historię i historię sztuki oraz muzykę. Przebywając w Paryżu, w Luvrze, w galeriach i na corocznych Salonach zetknął się po raz pierwszy z prawdziwą światową sztuką, a przede wszystkim sztuką japońską (kiedy tu przybył właśnie trwała zorganizowana przez Louisa Gonse'a wystawa w galerii Georges'a Petita).

Na zakończenie edukacji udał się w podróż do Włoch, a po powrocie do kraju wziął ślub z Teresą Łabędzką (w 1888 r. przyszedł na świat syn Henryk – po kilku latach i rozwodzie rodziców wyjechał on z matką zagranicę). Potem wraz z rodziną mieszkał w Warszawie. Współpracował jako krytyk z kilkoma pisarzami, myślał o karierze muzycznej, komponował (jednakże wedle późniejszych wspomnień syna nie robił po prostu nic). Utrzymywał kontakty ze środowiskiem artystycznym, m.in. z Pankiewiczem i Podkowińskim, kupując ich dzieła dla przyszłych zbiorów, zamawiając portrety, zapraszając do rodziny na wieś. Zaangażował się także w życie kulturalne stolicy, głównie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych,



włączając w ówczesne dyskusje wokół „nowej sztuki” i sam siebie określał jako „pracownika” na jej polu; po śmierci Podkowińskiego wspólnie z zaprzyjaźnionym później Leonem Wyczółkowskim zorganizował monograficzną wystawę obrazów artysty. W końcu do całej tej aktywności trzeba dodać aferę z zakupem *Szału*, który dziś stanowi swego rodzaju wizytówkę sztuki polskiej na światowych wystawach. Dwukrotnie obraz był przyczyną głośnego skandalu – po raz pierwszy kiedy w 1894 r. wystawiony w Zachęcie został przez twórcę pocięty, po raz drugi kiedy w roku 1901 zaproponowano nabycie odrestaurowanego dzieła przez tę instytucję. Spory, jakie już się z związku z tym budziły przetrwał Manggha, kupując kontrowersyjny obiekt, po czym wyjechał na zawsze do Krakowa.

Kolejne partie książki poświęca Kluczevska-Wójcik długiej podróży Jasińskiego, która od wiosny 1897 do zimy 1900 r. prowadziła z *Warszawy do Londynu przez Jerozolimę*. Wiąże się z nią główne dzieło literackie zbieracza *Manggha*. *Les promenades à travers le monde, l'art et les idées* (Paryż i Warszawa 1901), będące swego rodzaju relacją z tej wielkiej wyprawy, opisem jej kolejnych etapów, ale też zbiorem interesujących refleksji o sztuce, muzyce i literaturze (niestety, nigdy nie zostało przełożone w całości na jęz. polski). Podróż rozpoczęła się od Konstantynopola, potem wiodła do Jaffy i Jerozolimy, a następnie Egiptu, skąd nastąpił powrót do Europy i wojaże po Włoszech, Francji i Niemczech, a w międzyczasie także wyjazd do Londynu. Wszędzie miały miejsce kolejne artystyczne odkrycia, koncerty, spektakle, lektury, wizyty w pracowniach artystów i na wystawach (m.in. w 1900 r. na Wystawie Powszechnej oraz ostro skrytykowanej wystawie sztuki polskiej w Galerie Georges Petit w Paryżu).

Następnie autorka zaprezentowała pracę Jasińskiego dla warszawskiej „Chimery”. Zaprzyjaźniony z Zenonem Przesmyckim (Miriamem), po powrocie do Warszawy, zamieszczał w piśmie felietony na temat sztuki i muzyki oraz recenzje z wystaw, był jednak również doradcą artystycznym w kwestiach dotyczących szaty graficznej i organizacji wystaw w biurze redakcji. Ten pomysł, wyjątkowy na ziemiach polskich, był wcale nierzadki m.in. w Paryżu; ekspozycje takie systematycznie odbywały się w siedzibie awangardowego pisma „Revue Blanche” braci Natansonów (synów warszawskiego bankiera). Program dwutygodniowych wystaw przygotowany przez naszego kolekcjonera dla „Chimery” na rok 1901 został tylko częściowo zrealizowany z powodu jego wyjazdu. Wydarzenie to poprzedził wszak słynny skandal będący wynikiem zamieszczonego w piśmie nekrologu Gersona. Manggha podważył w nim powszechnie uznaną wielkość talentu malarza, toteż w następstwie wzburzeni przedstawiciele środowiska warszawskiego brutalnie zaatakowali jego kolekcję drzeworytów japońskich wystawioną w Zachęcie (na co ten odpowiadał wcale nie łagodnie). Autorka chyba jednak niezbyt chciała wnikać w tę iście karczemną awanturę.

Jesienią 1901 r. Jasiński osiadł w Krakowie, gdzie jego mieszkanie z czasem stało się prawdziwym muzeum, a także salą wystawową i wykładową. On sam został tam w pełni już zawodowym felietonistą, dziennikarzem i krytykiem galicyjskich pism. Od początku bardzo aktywnie włączył się w tutejsze życie towarzyskie i artystyczne, wypożyczał obiekty na wystawy lub organizował je samodzielnie

(razem było ich ok. 40 w Warszawie, Krakowie, Kijowie i Lwowie). Często portretowany, wspierał artystów, żył ich sprawami i sporami (jak np. słynny pojedynek między Mehofferem a Wyczółkowskim). Jego wystąpienia, polemiki, ataki na „konfederatkiwizm patriotyczny”, prowokacje pod hasłem batalii o „nową sztukę” miały być *ożywym kijem* wetkniętym w szprychy skostniałych nawyków intelektualnych i estetycznych. Od początku też myślał o założeniu na podstawie swoich zbiorów muzeum dla kształtowania smaku rodaków. Zrazu przewidywał obdarowanie warszawskiej Zachęty, ale stolicę opuścił i gdy tylko na dobre zamieszkał w Krakowie złożył deklarację darowizny dla Muzeum Narodowego (1903). Odtąd uważał swoje zbiory za swego rodzaju oddział muzealny, co Boy-Zeleński ujął w śpiewanym w Zielonym Baloniku wierszu pt. *Jeszcze jedna Filia Muzeum Narodowego* (1907). Wizja darowizny, pozytywnie przyjęta przez dyrektora Feliksa Koperę, budziła jednak ogromną nieufność Rady Miejskiej. Ten brak zrozumienia spowodował z kolei, że Jasiński powrócił do swojego wcześniejszego pomysłu i podjął, za pośrednictwem kolekcjonera Juliusza Hermana, udane pertraktacje z Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie (ob. Muzeum Narodowe). Realizację umowy uniemożliwił wybuch wojny, którą kolekcjoner spędził na Ukrainie, potem zaś, w odmiennej sytuacji niepodległego państwa polskiego, kolekcja jednak pozostała w Krakowie. W roku 1920 miało miejsce oficjalne przekazanie jej Muzeum Narodowemu, a w 1934 r. częściowa instalacja w kamienicy Szołajskich, czego zbieracz już nie zobaczył, bo kilka lat wcześniej zmarł (1929).

Bardzo interesujące są partie książki, w których Kluczevska-Wójcik zastanawia się nad naczelnymi obszarami artystycznej pasji kolekcjonera. Chyba zawsze największej uwagi przyciągała jego fascynacja sztuką Japonii. We wspomnianym już zbiorze esejów „Manggha” Jasiński opisał dojrzwowanie swoich zainteresowań pod tym względem, wizyty w europejskich galeriach, w muzeach, gabinetach rycin, bibliotekach, w domach aukcyjnych i pracowniach artystów, a także kontakty z kolekcjonerami, znawcami, studia i ciągłe uzupełnianie wiedzy na ten temat. Autorka analizuje jego ocenę sztuki japońskiej i kompetencje w tym zakresie. Zasadnicza część kolekcji drzeworytów i innych obiektów powstała w antykwiariatach Paryża, Amsterdamu, Berlina, Lipska, Wiednia, u najszlachetniejszych marszałków Europy, jak przede wszystkim Sigfriedem Bing. Zbieracz próbował też nawiązać w tym celu bezpośrednie kontakty z Japonią za pośrednictwem lwowskiego malarza Stanisława Dębickiego. Starał się o jak najszerszą popularyzację kultury japońskiej w Polsce przekonany, że jest to droga do odnowienia narodowej sztuki (*Przewodnik po dzieła japońskie oddziału Muzeum Narodowego*, 1906). Drugim po Japonii preferowanym przez Jasińskiego obszarem była grafika. Stale wzbogacał swoje zbiory graficzne (w kontakcie z takimi marszałkami jak Ambroise Vollard), jak i wiedzę na ten temat (w oparciu o wydawnictwa, książki ilustrowane, pisma), ponadto starał się o rozszerzenie relacji z polskimi i europejskimi twórcami (np. Maxem Klingerem). Mocno angażował się we wspieranie grafiki w kraju, uczestnicząc w przygotowywaniu wydawnictw, organizowaniu konkursów, nagród, stypendiów i działalności stowarzyszeń (Stowarzyszenie Artystów Grafików). Trzecim polem kolekcjonerskiej aktywności była

twórczość współczesnych mu artystów polskich. Kolekcja ich dzieł zaczęła się budować w końcu lat 80. XIX w., kiedy osiadł w Warszawie po studiach i europejskich podróżach. Na jej zawartość mocno oddziaływały dyskusje nad pożądanym charakterem polskiej sztuki, echa głośniejszych skandali artystycznych w Zachęcie (przypadek rzeźbiarza Antoniego Kurzawy, a potem Podkowińskiego). Początkowo tworzył ją dzieła rówieśników kolekcjonera – Józefa Pankiewicza, Władysława Podkowińskiego, Leona Wyczółkowskiego, a potem artystów krakowskich, członków stowarzyszenia „Sztuka”, profesorów Akademii – Jana Stanisławskiego, Jacka Malczewskiego, Juliana Fałata oraz Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Stanisława Dębickiego, Wojciecha Weissa i jeszcze wielu. Wszystkich znał osobiście, a czasem nawet był z nimi zaprzyjaźniony. W książce wybory takie zostały ocenione wysoko, jako trafne odzwierciedlenie głównych tendencji i ówczesnych przemian w sztuce polskiej. Autorka zwraca też uwagę na wyjątkową galerię rzeźby, która na ogół niezbyt często staje się obiektem kolekcjonerstwa (Antoni Kurzawa, Konstanty Laszczka, Kazimierz Ostrowski), a także na znamienne wykluczenia – twórców, których Jasieński nazywał „kłusownikami sztuki” i „fabrykantami mydła”, jak Henryk Siemiradzki, Aleksander Kotsis, Alfred Wierusz-Kowalski, Kazimierz Pochwański.

Książka Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik jest pozycją cenną, bardzo interesującym opracowaniem jednego z ważniejszych w dziejach polskiej kultury dzieł, które tylko z uwagi na jego meta-artystyczny charakter nie powinno być zaklasyfikowane jako dzieło sztuki. Feliks Jasieński całą swoją aktywność poświęcił artystom i polskiej sztuce. Wspieraniu ich służyła i jego kolekcja, i wydawnictwa, jak przede wszystkim *Sztuka Polska* (zbiór ilustrowanych monografii publikowanych w zeszytach i w postaci albumu w latach 1903–1905), i pełna żarliwej polemiki publicystyka, i inne działania (nagrody, fundacje, fundusz stypendialny). Był przekonany o jedności sztuki – prawie współczesnej wizji braku dystynkcji między tzw. wysoką i niską kulturą – stąd jego zainteresowanie sztuką dekoracyjną i starania o nadanie jej statusu równego statusowi malarstwa. Był miłośnikiem sztuki islamskiego Orientu – wyrażał to kolekcjonując kobierce, tkaniny, ceramikę. Ale obok „fachowego” rzemiosła, które reprezentowały doceniał także twórczość ludową Podhala, Huculszczyzny, Kaszub (tkaniny, wyroby z drewna, biżuterię, ozdoby). Szczególna była natomiast jego przyjaźń z Wyczółkowskim, którego jakoby wykorzystywał, podbierając i z zyskiem sprzedając jego prace, podczas gdy w istocie promował jego twórczość i w zasadzie opiekował się nieporadnym trochę artystą, organizował wyjazdy, płacił rachunki, czynsze, załatwiał sprawy (m.in. sprowadził dla niego z Paryża dwie prasy graficzne). To prawda, że bez tandemu Wyczół i Manggha trudno wyobrazić sobie młodopolski Kraków.

Drugi, jeszcze pokazniejszy tom stanowi 1. część monumentalnego katalogu kolekcji, która obejmuje rysunki, akwarele i pastele autorstwa artystów polskich; opracowały go i poprzedziły teoretyczno-historycznym wprowadzeniem Danuta Godyń i Magdalena Laskowska (*Rysunki, akwarele i pastele z kolekcji Feliksa Jasieńskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, 2016). Omawiana tu część kolekcji liczyła 795 dzieł 86 artystów znanych i mniej znanych, bądź wcale nieznanych (m.in. uczennic Szkoły Sztuk Pięknych dla kobiet Marii Niedzielskiej, gdzie

Jasieński wykładał historię sztuki). Kolekcjoner miał szczególny stosunek do rysunków, bardzo je lubił i chętnie zbierał: *ja osobiście wolę o wiele bardziej szkic od skończonego dzieła. Największą wartość ma dla mnie w dziele sztuki osobowość artysty. W szkicu osobowość ta gwałtownie wybucha; natchnienie, talent aż tryskają, artysta tworząc będąc opętany jedynie myślą, myślą tworzenia, utrwalając swe marzenie jak najszybciej* (s. 21). Autorki zwracają uwagę na XVIII-wieczną tradycję takiej, dość w czasach Jasieńskiego powszechnej, postawy gdzie szkic postrzegano nie tylko jako zapis pierwszej idei artysty, notatkę, projekt dzieła, ale przede wszystkim jako świadectwo jego talentu. Ta część kolekcji jest (bardziej niż w innych przypadkach) efektem bezpośrednich kontaktów z artystami, krytykami, kolekcjonerami. Widać, że Jasieński lubił podkreślać szczególnie charakter jego więzi ze światem sztuki, których bardzo często dowodzą przeznaczone mu dedykacje, a także jego listy do Feliksa Kopeny.

W analizie tej części kolekcji podstawą przyjętej przez autorki narracji są postaci artystów i zespoły ich prac. W każdym przypadku, na podstawie zachowanych źródeł, opisywane są transakcje, wypożyczenia dzieł na wystawy, depozyty w MNK, sprzedaże oraz wymiany. Szczególną pozycję zajmował tu reprezentowany 325 dziełami Leon Wyczółkowski. Szkice przyjaciela Jasieński cenił może nawet wyżej ponad wykończone obrazy – doskonale odpowiadały jego wrażliwości i estetyce. *Wyczółkowski jest współtwórcą moich zbiorów* – mawiał, większość prac bowiem otrzymał w prezencie, bądź tanio kupił (co umożliwiała wymianę i inne zakupy). Również ważna dla zbieracza była twórczość Józefa Pankiewicza, którego poznał jeszcze w Warszawie (*Szkice Pankiewicza nie istnieją, są tylko obrazy*), Władysława Podkowińskiego, Józefa Mehoffera, którego 30 prac obejmowało portrety Jasieńskiego, przedstawienia historyczne, biblijne, mitologiczne, pejzaże oraz karton do polichromii (skarbiec katedry wawelskiej) i witraży (katedra we Fryburgu), Stanisława Wyspiańskiego, lwowskiego miłośnika drzeworytów japońskich Stanisława Dębickiego i kilku innych malarzy lwowskich (Juliusz Makarewicz, Aleksander Augustynowicz, Jan Kotowski), a także Olgi Boznańskiej, Jacka Malczewskiego, Kazimierza Sichulskiego, Wojciecha Weissa, Jana Stanisławskiego, Józefa Chełmońskiego, Ferdynanda Ruszczyca, Karola Tichego, Tymona Niesiołowskiego.

Bardzo cennym elementem publikacji jest katalog dzieł z pełnym zestawem wysokiej klasy ilustracji, co pozwala po prostu zobaczyć zbiory (choć nie jest to codzienna praktyka w takich przypadkach). Wzbogacają go aneksy, które zawierają reprodukcje kart inwentarza zbiorów Jasieńskiego zatytułowanego *Spis Rzeźb i Obrazów* (sporządzony 11 stycznia 1906 r.), także wykazy dzieł zdeponowanych przez kolekcjonera w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz dzieł wycofanych z tego depozytu i różne inne dokumenty (w tym swoiste świadectwo moralności – „Wybór dokumentów archiwalnych świadczących o finansowej uczciwości Feliksa Jasieńskiego oraz jego zaangażowaniu w działalność mecenasowską”); tom zamyka wykaz bibliografii oraz zestaw materiałów archiwalnych.

Trzeba dodać, że obie książki mają klarowną narrację i napisane są bardzo dobrym, eleganckim językiem, a jeśli trzeba by coś skrytykować, to byłyby to pewne fragmenty

wywołujące lekki niedosyt, jak np. sprawa licznych depozytów w krakowskim Muzeum Narodowym przed dokonaniem darowizny. Wielokrotnie wspomniane, dokładniej nie zostały one omówione w żadnym z tomów, chociaż w aneksach katalogu rysunków zamieszczono dotyczące ich dokumenty.

Projekt wydawniczy Muzeum Narodowego w Krakowie jest jednak niezwykle wartościowy i należy mieć nadzieję, że na okrągłą rocznicę darowizny Jasieńskiego zostanie z sukcesem zrealizowany.

Streszczenie: Są to dwa pierwsze tomy, podjętej z inicjatywy Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK) idei 10-tomowej publikacji – korpusu podarowanej muzeum kolekcji Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego. W jednej z tych pozycji zaprezentowana została twórcza biografia zbieracza oraz historia jego różnorodnej kolekcji. Jest w niej także próba interpretacji charakteru zawartości zbiorów, przede wszystkim drzeworytów i innych przedmiotów japońskich, a także sztuki nowoczesnej polskiej, malarstwa, grafiki (wraz z zespołem grafik europejskich), zdobnictwa. Druga stanowi 1. część monumentalnego katalogu kolekcji, która obejmuje rysunki, akwarele i pastele

autorstwa artystów polskich. W następnej kolejności przewidziano jeszcze 8 tomów będących katalogami poszczególnych partii tych bogatych zbiorów (malarstwa, rysunku i rzeźby oraz grafiki i rzemiosła artystycznego – polskiego i europejskiego oraz wschodniego). To kolosalne przedsięwzięcie podjęto, aby uczcić setną rocznicę darowizny Jasieńskiego (1920–2020) oraz wedle słów Zofii Gołubiew *unaocznic i utwalić w powszechnej świadomości rozmiar i różnorodność ofiarowanego zbioru*. Projekt wydawniczy MNK jest niezwykle wartościowy i należy mieć nadzieję, że z sukcesem zostanie zrealizowany wedle zamierzeń.

Słowa kluczowe: kolekcjonerstwo, zbiory, malarstwo, sztuka nowoczesna, sztuka polska, sztuka japońska, drzeworyt japoński, grafika europejska, Kraków, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie.

dr hab., prof. UMK Tomasz F. de Rosset

Historyk sztuki, muzeolog, profesor UMK w Toruniu – kierownik Zakładu Muzealnictwa w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa oraz Studiów Podyplomowych w Zakresie Zarządzania i Ochrony Kolekcji Muzealnej; badacz i znawca historii i teorii kolekcjonerstwa oraz muzealnictwa, autor wielu publikacji z tej dziedziny; członek ICOM, Rady Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Rady Naukowej „Muzealnictwa”.

Word count: 3 286; **Tables:** -; **Figures:** 2; **References:** -

Received: 05.2017; **Reviewed:** -; **Accepted:** 05.2017; **Published:** 07.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.1579

Copyright ©: 2017 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 T.; KORPUS DARU FELIKSA JASIEŃSKIEGO – DWA PIERWSZE TOMY. *Muz.*, 2017(58): 138-142

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

Muz., 2017(58): 295-298
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2017
data akceptacji – 07.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0010.3025

50. JUBILEUSZOWY TOM CZASOPISMA „SILESIA ANTIQUA”

“SILESIA ANTIQUA” JOURNAL
– THE 50TH ANNIVERSARY ISSUE

Anna B. Kowalska

Muzeum Narodowe w Szczecinie, Instytut Archeologii i Etnologii PAN w Szczecinie

Abstract: The museum and archaeology journal “Silesia Antiqua” is an annual publication by the Archaeological Museum in Wrocław, which was established in the 1950s. A 50th-anniversary issue was published in 2016, and in line with the convention adopted since the journal’s very inception, it is divided thematically. The most extensive article is devoted to the results of archaeological research and research methods. The history of the archaeology of Silesia,

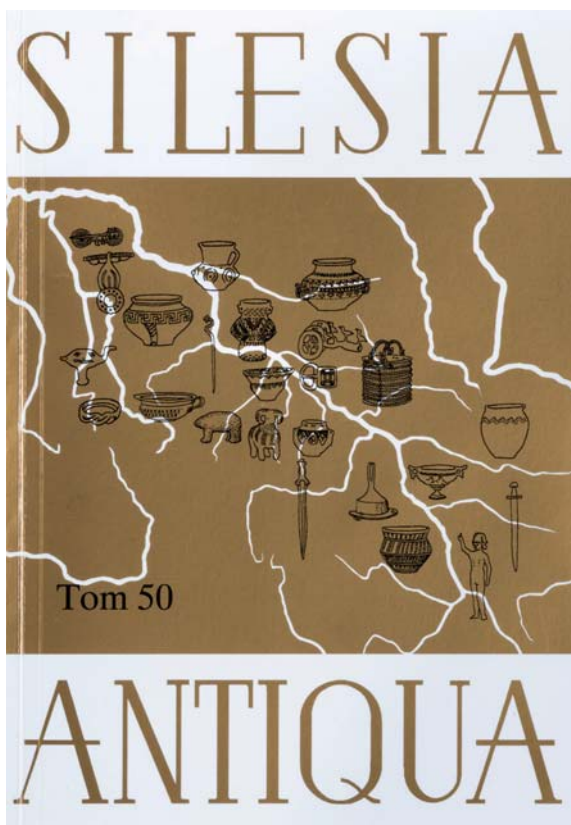
the analysis of archives, and the description of the archaeological and exhibition activity of the museum in Wrocław and similar smaller establishments in Silesia also occupies a lot of space. “Silesia Antiqua” is one of the journals which has not changed the standards it set for itself 60 years ago. The consistent graphics and the layout of regular columns, as well as the high academic level of its contents, testify to that.

Keywords: archaeology, museology, archives, history, Silesia, annual of the Archaeological Museum in Wrocław.

Czasopismo „Silesia Antiqua” (dalej „Silesia”), rocznik Muzeum Archeologicznego we Wrocławiu¹, powołane zostało w 1959 roku. Jest zatem jednym ze starszych pism poświęconych archeologii i muzealnictwu w powojennej Polsce, wydawanym nieprzerwanie, w tej samej szacie graficznej, od blisko sześćdziesięciu lat. Pomysłodawcą i pierwszym redaktorem naczelnym była dr Wanda Sarnowska – archeolog i muzealnik, uczona o uznanym w środowisku dorobku naukowym. Początkowo pismo było redagowane w Dziale Archeologicznym Muzeum Śląskiego, następnie od 1963 r., w Muzeum Archeologicznym we Wrocławiu. Od pierwszego tomu jego tematyka koncentrowała się na dwóch głównych nurtach – archeologicznym i muzealnym. W strukturze czasopisma ważne miejsce zajmowały rozprawy naukowe, problemy dotyczące gromadzenia i ochrony zbiorów, informacje o bieżących badaniach i odkryciach archeologicznych,

wystawach oraz wydarzeniach muzealnych, a także zagadnienia z zakresu historii archeologii Śląska. Czasopismo kierowane do szerokiego grona odbiorców w kraju i poza jego granicami jest obecnie jednym z ważniejszych w polskim muzealnictwie archeologicznym. Zespołem redakcyjnym kieruje Krzysztof Demidziuk, zaś artykuły naukowe są recenzowane przez wybitnych polskich archeologów, w przypadku jubileuszowego tomu 50. – profesorów Andrzeja Mierzwińskiego i Sławomira Moździocha.

Rocznik jubileuszowy² wydany został ze szczególną starannością. Oprócz złotego koloru okładki wyróżniają go barwne ilustracje i znaczna objętość. Otwiera go krótka notka od zespołu redakcyjnego oraz obszerny tekst, w którym Krzysztof Demidziuk i Katarzyna Ślipko-Jastrzębska wspominają Henryka Grocholskiego, muzealnika, artystę-plastyka, twórcę opraw plastycznych wystaw stałych i czasowych



organizowanych najpierw w Dziale Archeologicznym Muzeum Śląskiego, następnie w Muzeum Archeologicznym we Wrocławiu. Henryk Grocholski był autorem licznych prac związanych z działalnością muzeum: plakatów, zaproszeń, kartek okolicznościowych, rekonstrukcji rysunkowych, map, informatorów oraz okładki rocznika muzealnego. Był odpowiedzialny za materiał graficzny do artykułów publikowanych w roczniku „Silesia Antiqua”, wykonywał także ilustracje do archeologicznych opracowań monograficznych. Artykuł poświęcony zmarłemu w 2013 r. H. Grocholskiemu zawiera fotografie archiwalne z badań archeologicznych, podczas których wykonywał dokumentację rysunkową oraz spotkań jubileuszowych z okazji 25-lecia jego pracy zawodowej i 75. rocznicy urodzin, a także niezwykle interesujące przykłady licznych w jego dorobku artystycznym ekslibrisów.

50. tom rocznika „Silesia Antiqua” składa się z 7 działów. Najobszerniejszy z nich, „Artykuły”, zawiera 10 tekstów związanych z archeologią Śląska od czasów prehistorycznych po nowożytność. Pierwszy artykuł autorstwa Jarosława Bronowickiego dotyczy najstarszych śladów osadnictwa z okresu paleolitu w obrębie Kotliny Dzierżoniowskiej, stonkowo niewielkiej jednostki fizjograficznej należącej do Przedgórze Sudeckiego. Od 30 lat na jej obszarze odkrywano nowe stanowiska datowane na epokę kamienia, głównie mezolit i neolit. Na niektórych stanowiskach wystąpiły także materiały datowane na starszą epokę kamienia, m.in. w Bielawie, Piławie Dolnej, Nowiźnie, Pieszycach, Mościsku i Grodziszczu. Celem artykułu jest ich analiza pod kątem przynależności kulturowej.

W kolejnym tekście, również pióra Jarosława Bronowickiego, podjęta została problematyka wyrobów

krzemiennych odkrytych na stanowisku kultury unietyckiej na stanowisku Ślęza 13. Na podkreślenie zasługuje fakt, że osadnictwo wspomnianej kultury wiążące się z początkami epoki brązu na Dolnym Śląsku zostało dotąd omówione w licznych artykułach i opracowaniach monograficznych, ale wyrobom krzemieniom poświęcano w nich najmniej miejsca. Dokładna analiza technologiczna i surowcowa artefaktów znalezionych w wypełniskach obiektów mieszkalnych związanych z ludnością kultury unietyckiej wykazała m.in. związki z krzemieniarstwem południowoeuropejskim. Jest to jedyny taki przykład nie tylko w skali Polski, ale na obszarze całej kultury unietyckiej.

Niezwykle interesujące i zarazem inspirujące są informacje uzyskiwane dzięki nowoczesnym technologiom wdrażanym do badań nad znaleziskami archeologicznymi. W omawianym roczniku „Silesii” Agata Hałuszko, Mateusz Krupski i Marek Grześkowiak zaprezentowali pożytki wynikające z zastosowania nieinwazyjnych metod badania grobów ciepłopalnych popielnicowych, na przykładzie znalezisk z cmentarzyska ludności kultury łużyckiej w Rolantowicach. Tomografia komputerowa przed wyeksplorowaniem zawartości urny, analiza mikromorfologiczna gleb i osadów z urny i jej otoczenia pod mikroskopem polaryzacyjnym, chromatografia gazowa pozwalająca na określenie jakościowe i ilościowe związków organicznych, czyli pożywienia pierwotnie znajdującego się w naczyniach towarzyszących urnie – to nowoczesne metody wymagające ścisłej współpracy przedstawicieli różnych dziedzin nauki. Zdaniem autorów artykułu otwierają one zupełnie nowe możliwości badania zjawisk trudno uchwytnych archeologicznie, do których należą zachowania sepulkralne dawnych społeczności. Tomografia pozwala na określenie sposobu ułożenia kości w urnie, stopnia ich rozdrobnienia czy nawet precyzyjnej identyfikacji, a także ustalenie obecności innych przedmiotów. Analizy mikromorfologiczne wypełnisk popielnic i przystawek umożliwiają rozpoznanie ich struktury i składu, a tym samym procesu powstawania. Nie mniej istotne jest ustalenie wpływu procesów podepozycyjnych na stan zachowania pochówku do momentu jego odsłonięcia.

Niesłabnącym zainteresowaniem badaczy cieszy się problematyka garncarstwa warsztatowego na obszarach zajmowanych przez ludność kultury przeworskiej i szerzej na terenie *Barbaricum*. Temat ten, na podstawie znalezisk pieców garncarskich w Ligocie Woźnickiej podjął w tomie jubileuszowym Marcin Bohr, autor kolejnego artykułu. Na podstawie analizy różnic szczegółów konstrukcyjnych pieców wskazał na istnienie dwóch odrębnych tradycji i modeli garncarstwa warsztatowego o różnej genezie i prawdopodobnie też chronologii. Jeden z nich wpisuje się w nurt technologiczny polegający na upraszczaniu konstrukcji i wiąże się z wczesnym okresem wędrówek ludów na Śląsku, wykazując podobieństwa do pieców rozpoznanych na terenach zajętych przez Rzymian nad Dunajem oraz na terenach naddunajskich objętych osadnictwem germańskim. Drugi ma charakter bardziej lokalny, a konstrukcja typowych pieców z terenu Śląska dostosowana była do wyrobu naczyń spełniających potrzeby miejscowych społeczności.

Materiały archeologiczne, odpowiednio zabezpieczone i przechowywane, pozostają ważnym źródłem do badań dla kolejnych pokoleń naukowców, nawet po wielu latach od momentu odkrycia. Przykładem zaprezentowanym w

omawianym tomie „Silesii” są fragmenty tkanin pozyskane w trakcie wykopalisk na Ostrowie Tumskim we Wrocławiu w latach 50. i na pocz. lat 60. XX wieku. Szczegółowa analiza pozwoliła autorom artykułu, Łukaszowi Antosikowi i Sylwii Siemianowskiej, na wyróżnienie wyrobów wyspecjalizowanego wrocławskiego rzemiosła tkackiego we wczesnym średniowieczu. Powiększona została tym samym baza źródłowa do badań nad rozwojem średniowiecznego rzemiosła w kontekście dyskusji nad okresem przekształcania się wytwórczości domowej w „zawodową”, o charakterze rzemiosła.

W kolejnym artykule Anna Kubicka, Anna Łuczak, Jerzy Piekalski i Paweł Rajska przedstawili wyniki pierwszych systematycznych badań archeologicznych na średniowiecznym zamku Chojnik w dzisiejszej dzielnicy Jeleniej Góry. Ich celem było pozyskanie danych do określenia czasu powstania zamku oraz rozpoznanie konstrukcji domu mieszkalnego znajdującego się w jego obrębie.

Z okresem późnego średniowiecza wiąże się problematyka metalowych elementów pasów odkrywanych w trakcie prac archeologicznych w obrębie zamków. Autor artykułu, Artur Boguszewicz, podjął kwestię łączenia wybranych przedmiotów z przedstawicielami określonej warstwy społecznej oraz funkcjonujących w literaturze stereotypów i prostych skojarzeń: *pas = pas rycerski = rycerz*. Punktem wyjścia do niezwykle interesującej dyskusji nad tym zagadnieniem stał się zbiór metalowych części pasa z badań archeologicznych na zamkach śląskich i czeskich. Autor wskazał na różne okoliczności, w jakich pasy mogły znaleźć się w warstwach kulturowych zamków, dokonał także ich podziału oraz omówił i zinterpretował treści zawarte na ich metalowych elementach.

Przedmiotem artykułu Sylwii Siemianowskiej jest szkło naczyniowe z okresu późnego średniowiecza i nowożytności z dawnych badań wykopaliskowych na Ostrowie Tumskim we Wrocławiu. Studia nad przedmiotami ze szkła pozwalają z jednej strony na rekonstruowanie powiązań gospodarczych i kulturowych, z drugiej przyczyniają się do wnioskowania na temat pozycji majątkowej mieszkańców poszczególnych domów lub parcel oraz zmienności upodobań i sposobów użytkowania poszczególnych typów naczyń szklanych. Niewątpliwym atutem tego opracowania jest obszerny katalog źródeł i bogaty materiał ilustracyjny, a także szczegółowe informacje na temat technologii wytwarzania wyrobów szklanych przedstawione w kolejnym tekście, napisanym wraz z Krzysztofem Sadowskim, świetnie uzupełniającym dane uzyskane na podstawie archeologicznej analizy typologiczno-morfologicznej.

Równie szczegółowy opis charakteryzuje ostatni artykuł prezentujący wyniki badań archeologiczno-architektonicznych nad późnośredniowieczną i wczesnonowożytną Trzebnicą, w obrębie kwartału usytuowanego w peryferycznej części miasta. Jego autorzy: Magdalena Konczewska, Paweł Konczewski, Czesław Lasota i Jerzy Piekalski, na podstawie wyników badań doszli do wniosku, że dynamiczny rozwój tej części Trzebnicy nastąpił w 2. poł. XIII i w XIV stuleciu. Nadal jednak otwarte pozostają kwestie związane z rozwojem trzebnickiego rzemiosła, bowiem omawiane w artykule wyniki badań archeologicznych nie dostarczyły nowych danych na ten temat.

W dziale „Zabytki spoza Śląska w zbiorach muzeum” zamieszczono 2 obszernie omówienia. Pierwsze dotyczy greckiej srebrnej fibuli typu *millwheel* ze zbiorów antycznych

dawnego Muzeum Starożytności Śląskich. Przedstawiono sylwetkę ofiarodawcy – miłośnika i kolekcjonera starożytności, dokładny opis zapinki oraz analogie do niej. W drugim tekście zaprezentowano miecz z okresu wczesnolatańskiego. Jego dokładny opis i analizę porównawczą poprzedził niezwykle interesujący wstęp ukazujący zmienne losy wrocławskich muzeów i ich kolekcji.

W roczniku „Silesia Antiqua” ważne miejsce zawsze zajmował dział „Muzea i ochrona zabytków”. W omawianym 50. tomie znalazły się sprawozdania z działalności za rok 2013: Działu Archeologii Muzeum Górnośląskiego, Działu Archeologii Muzeum Miedzi w Legnicy, działalności archeologicznej Muzeum Regionalnego w Środzie Śląskiej, Muzeum Archeologicznego – Oddziału Muzeum Miejskiego we Wrocławiu oraz Muzeum Łużyckiego w Zgorzelcu.

W dziale „Odkrycia i badania” znajdują się informacje o znaleziskach pojedynczych przedmiotów, takich jak toporek kamienny i krzemienisty czy szpila brązowa, o znaleziskach tworzących zespoły, w tym wyrobów krzemienistych oraz o badaniach na stanowiskach archeologicznych wykonywanych w trakcie tzw. nadzorów archeologicznych nad pracami ziemnymi przy okazji różnych inwestycji budowlanych.

Dział „Historia archeologii” wypełniają 3 znakomite artykuły Krzysztofa Demidziuka wiążące się ze studiami nad dawnymi kolekcjami z muzeów śląskich. Pierwszy z nich dotyczy przedwojennych i wojennych losów antycznych naczyń glinianych ze zbiorów Królewskiego Gimnazjum Ewangelickiego w Raciborzu. Jedno z ważniejszych wydarzeń w historii archeologii śląskiej, jakim było powstanie we Wrocławiu Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności oraz pierwszej stałej wystawy archeologicznej stanowi treść drugiego artykułu. W trzecim natomiast, pod przewrotnym tytułem *Czy archeologia jest nauką humanistyczną?*, autor rozważa dzieje i rozwój archeologii jako dziedziny naukowej i zmienności postrzegania przedmiotu jej badań.

Rocznik jubileuszowy kończą działy: „Archiwalia”, w którym omówiono i przedstawiono katalog znalezisk archeologicznych Juliusa Zimmermanna z 1877 r. z terenu pruskiej części Górnych Łużyc (wraz z niemiecko-polskimi słownikami nazw miejscowych własnych) oraz „Nekrologi”, w którym przypomniano sylwetkę zmarłej w 2010 r. Barbary Czerskiej, archeologa, zasłużonej badaczki dziejów Śląska, wspaniałego pedagoga.

Czasopismo „Silesia Antiqua” można nazwać kompletnym. Spełnia oczekiwania archeologów poszukujących informacji o nowych odkryciach i badaniach. Inspiruje do podsumowań i syntez wynikających z analizy źródeł systematycznie wprowadzanych do obiegu naukowego. Nie mniej ważną rolę czasopisma jest upowszechnianie wiedzy na temat nowoczesnych metod analizowania materiałów archeologicznych w ujęciu wielodyscyplinarnym, często bardzo daleko wykraczającym poza możliwości warsztatowe archeologii. Analizom poddawane są nie tylko przedmioty aktualnie wydobywane z ziemi, ale też spoczywające na półkach magazynów muzealnych, niejednokrotnie przez wiele dekad. Dzięki takiemu postępowaniu zmienia się sposób postrzegania procesów kulturowych.

Fascynującymi elementami omawianego rocznika są działy „Historia archeologii” i „Archiwalia”. Detektywistyczne wręcz odtwarzanie historii instytucji zajmujących się

gromadzeniem, opracowywaniem i udostępnianiem materiałów zabytkowych, dziejów kolekcji i pojedynczych przedmiotów oraz ich dawnych właścicieli obrazuje zagmatwane dzieje Śląska, straty powodowane zawieruchami wojennymi i zmianami ludnościowymi, które negatywnie odbijały się również na kolekcjach muzealnych. Niekłamanym szacunek budzi pieczołowitość, z jaką badacze z Muzeum Archeologicznego we Wrocławiu na nowo składają porzucane po różnych archiwach informacje dotyczące śląskich zabytków.

Rzetelnym źródłem, często niedocenianym w innych czasopismach, są także informacje zestawione w dziale „Muzea i ochrona zabytków”, które unaoczniają pracę archeologów i muzealników mniejszych placówek, szczególnie ważnych dla

lokalnych społeczności. Są to również istotne informacje dla badaczy zajmujących się historią i archiwistyką.

„Silesia Antiqua” jest jednym z tych czasopism, które nie zmieniają standardów wypracowanych 60 lat temu. Świadczy o tym nie tylko niezmienna szata graficzna i układ stałych rubryk. W dobie stopniowego odchodzenia od tradycyjnych form papierowych na rzecz artykułów publikowanych w internecie obecna redakcja postawiła na kontynuację dobrych tradycji – wszechstronność i kompletność czasopisma. Przejrzysty układ, dobór tekstów, opracowanie redakcyjne i wydawnicze to wizytówka nie tylko temu jubileuszowego. Redakcji i wszystkim osobom współpracującym z czasopismem z dużą przyjemnością życzę kolejnych, równie udanych tomów, tak bardzo potrzebnych nie tylko śląskim archeologom.

Streszczenie: Czasopismo archeologiczno-muzealne „Silesia Antiqua”, rocznik wydawany w Muzeum Archeologicznym we Wrocławiu, powołane zostało w latach 50. XX wieku. W 2016 r. ukazał się jubileuszowy 50. tom, w którym artykuły, zgodnie z przyjętą od początku konwencją, podzielone są na działy tematyczne. Najobszerniejszy z nich poświęcony jest wynikom badań archeologicznych i metodom badawczym. Sporo miejsca zajmuje również historia

archeologii śląskiej i analiza archiwaliów, a także omówienie działalności archeologicznej i wystawienniczej muzeum wrocławskiego oraz mniejszych placówek tego typu na Śląsku. „Silesia Antiqua” jest jednym z tych czasopism, które nie zmieniają standardów wypracowanych 60 lat temu. Świadczy o tym nie tylko niezmienna szata graficzna i układ stałych rubryk ale również wysoki poziom merytoryczny publikowanych w nim materiałów.

Słowa kluczowe: archeologia, muzealnictwo, archiwalia, historia, Śląsk, rocznik Muzeum Archeologicznego we Wrocławiu.

Przypisy

¹ Muzeum Archeologiczne we Wrocławiu jest od 2000 r. oddziałem Muzeum Miejskiego Wrocławia.

² „Silesia Antiqua”, K. Demidziuk (red.), 2016, nr 50, Muzeum Miejskie Wrocławia, ss. 550, il.

dr Anna Bogumiła Kowalska

Archeolog, adiunkt w IAE PAN w Szczecinie, kustosz w MNS; zajmuje się dziejami i kulturą ośrodków zachodniopomorskich w średniowieczu, ze szczególnym uwzględnieniem rzemiosł skórzanich i kultury życia codziennego; współautorka wieloletnich badań wykopaliskowych w Szczecinie, autorka licznych publikacji krajowych i zagranicznych, w tym opracowań monograficznych, redaktor i współredaktor wydawnictw zbiorowych, redaktor naczelna „Materiałów Zachodniopomorskich”, rocznika naukowego MNS; e-mail: a.kowalska@muzeum.szczecin.pl

Word count: 2 308; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** 2

Received: 07.2017; **Reviewed:** –; **Accepted:** 07.2017; **Published:** 08.2017

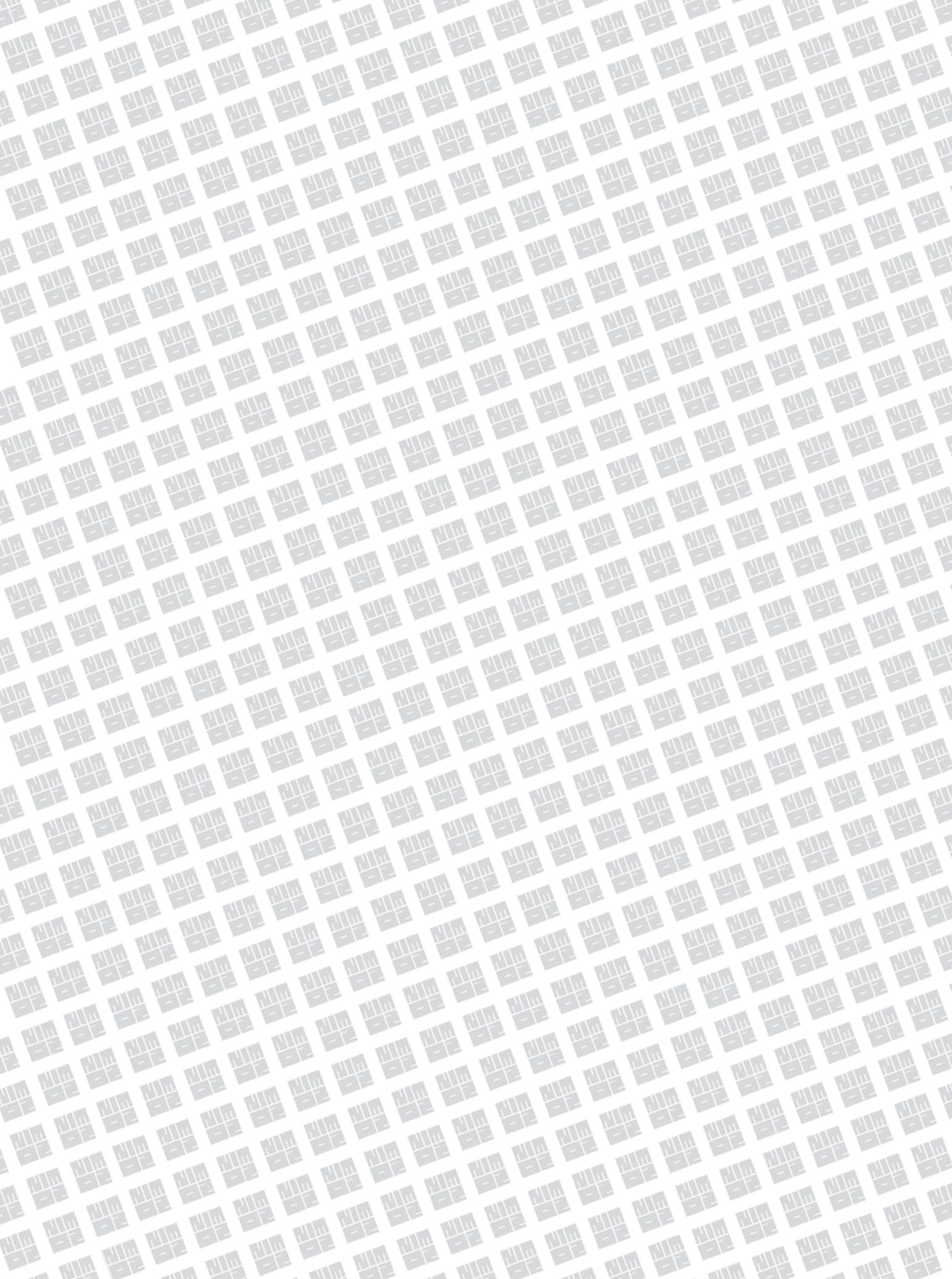
DOI: 10.5604/01.3001.0010.3025

Copyright ©: 2017 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: Kowalska A.; 50. JUBILEUSZOWY TOM CZASOPISMA „SILESIA ANTIQUA”. Muz., 2017(58): 245-248

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>





Prof. K. Malinowski przemawia podczas wernisażu wystawy „Przegląd osiągnięć Muzeum Narodowego w Poznaniu w 25-lecie PRL” w 1970 r., Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. T. Wójcik

POLSKI SŁOWNIK MUZEALNIKÓW

polish dictionary of museum curators



O POTRZEBIE POWSTANIA POLSKIEGO SŁOWNIKA MUZEALNIKÓW

ON THE NEED TO COMPILE A POLISH DICTIONARY OF MUSEUM CURATORS

Agnieszka Murawska

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Abstract: The article documents all the actions which have already been undertaken to compile a *Polish Dictionary of Museum Curators*. The co-operation of the National Institute for Museums and Public Collections, the Adam Mickiewicz University in Poznań and the National Museum in Poznań, and the Association of Polish Museum Professionals, Wielkopolska branch, and the project's public

partner and initiator, which has contributed to two symposiums and a discussion panel. The opportunity to implement a long-term and nationwide project which serves to contribute to knowledge about the development of museology in Poland, consolidate the professional environment, and improve the ethos of a profession which is similar to a public service, will be the substantive result of the events.

Keywords: museum curator, history of museology, museology, dictionary, public service.

Pomysł rozpoczęcia działań zmierzających do stworzenia słownika muzealników – który winien być podstawą do dalszych badań, źródłem wiedzy, a zarazem pewnego rodzaju pomnikiem – narodził się podczas realizacji programu badawczo-wystawienniczego poświęconego osobie Nikodema Pajzderskiego (1882–1940), powstałego w ramach cyklu *Zasłużeni Muzealnicy Polscy*, realizowanego w Muzeum Narodowym w Poznaniu w roku 2013¹. Wtedy właśnie w ośrodku poznańskim, oddolnie, wyartykułowane zostały liczne sugestie i wskazano na bolączki związane z brakiem, nawet podstawowego, kompendium wiedzy o osobach tworzących muzealnictwo na ziemiach polskich. Okazało się jednocześnie, że istnieje wcale niemałe zainteresowanie tą problematyką. Jednakże brak tak podstawowego źródła informacji jak słownik muzealników wskazuje, że naszemu środowisku brakuje autorefleksji. A przecież trudno iść naprzód nie znając, i nie odnosząc się do dorobku przeszłości. Jest to

tym bardziej dojmujące, że pokrewne muzealnikom zawody posiadają choć częściowe słowniki dokumentujące dorobek i osiągnięcia wybitnych, a nawet niekiedy całkiem zwyczajnych przedstawicieli zawodów, takich jak konserwatorzy², bibliotekarze³, czy archiwiści⁴. Brak słownika muzealników negatywnie rzutuje na jakość prac badawczych związanych z historią muzealnictwa, a także na świadomość społeczną i pamięć o roli przedstawicieli tego zawodu, i jemu pokrewnych, w pielęgnowaniu dziedzictwa narodowego w różnych okresach historii Polski: pod zaborami, w procesie kształtowania nowoczesnego narodu, w odtwarzaniu struktur państwa polskiego po 1918 r. oraz w późniejszej służbie publicznej.

W 2014 r. A. Szukalska-Kuś, prezes Oddziału Wielkopolskiego Stowarzyszenia Muzealników Polskich (SMP), którego członkowie wykazali trwałe i poważne zainteresowanie sprawą słownika, przy wsparciu członków

zarządu, podjęła działania zmierzające do jego powstania. Dzięki współpracy z przedstawicielami różnych środowisk muzealnych regionu, środowiska akademickiego, zwłaszcza Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (UAM) oraz Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ) i Muzeum Narodowego w Poznaniu (MNP), Oddział Wielkopolski Stowarzyszenia zorganizował 2 sympozja oraz panel dyskusyjny doprowadzając do finału działania przygotowawcze. Rola partnerów instytucjonalnych – zwłaszcza NIMOZ-u i UAM, których przedstawiciele czynnie wspierali i aktywnie uczestniczyli w podejmowanych działaniach – była dotychczas nie do przecenienia.

Pierwsze sympozjum⁵ miało charakter regionalny – przedmiotem jego obrad był dorobek osób związanych z muzealnictwem Wielkopolski. Uczestnicy przedstawili blisko 30 biografów w możliwie rozległym rozrzuć chronologicznym, terytorialnym i pod względem obszaru muzealnych zainteresowań prezentowanych postaci. Podjęto także rozważania teoretyczne, mające z natury rzeczy charakter ogólny i dotyczące metodologii i metodyki pracy w obszarze biografistyki, nad rodzajami słowników oraz nad trybem i przyszłą organizacją pracy. Refleksji poddano zmienność nazewnictwa związanego z zawodem muzealnika, przy stwierdzeniu jednoczesnego trwałego zrębu zadań zawodowych związanych z realizacją misji w dziedzinie opieki nad dziedzictwem – jego pozyskiwaniem, zabezpieczaniem, administrowaniem, naukowym opracowywaniem i upublicznianiem. Wiele uwagi poświęcono prekursorom muzealnictwa, w tym kolekcjonerom, których pasje doprowadziły do powstania trwałych zbiorów o charakterze muzealnym. Zauważono, że badania nad biografistyką muzealników mogą mieć znaczący wpływ na tożsamość zawodową i kondycję zawodu, który powinien się cieszyć i dziś zachowaniem publicznym, a jego przedstawiciele muszą się cechować nie tylko specjalistycznymi kwalifikacjami, ale i mocnym kręgosłupem moralnym oraz, w swoich interpretacyjnych sądach – niezależnością od zmiennych mód i nacisków. Skonstatowano, że zawód muzealnika jest bliższy powołaniu i społecznej misji niż profesji, a słownik niewątpliwie mógłby być nie tylko wyrazem szacunku dla minionych pokoleń, ale nade wszystko wyznaczać wzorcowe standardy. Sympozjum⁶ towarzyszyła publikacja zawierająca wersję próbną 28 haseł słownikowych.

Drugie sympozjum⁷ miało na celu przedstawienie projektu na arenie ogólnopolskiej, co się szczęśliwie udało dzięki aktywnemu uczestnictwu muzealników przybyłych z wielu stron kraju⁸. Przedstawiono postaci zasłużone dla muzealnictwa poszczególnych regionów, poruszono kwestie teoretyczne i aspekty prawne dotyczące pracy nad biografiami osób żyjących i zmarłych. Przedyskutowano problem zakresu przedmiotowego słownika i jego charakteru. Zdecydowano o ogólnopolskim charakterze słownika, z uwzględnieniem granic obecnej Polski, z uzasadnionymi historycznie licznymi wyjątkami, z hasłami poświęconymi nie tylko wyłącznie muzealnikom polskim, ale i innym narodowości, którzy mieli wpływ na muzealnictwo na ziemiach polskich i z Polską związanych. Za najważniejszy uznano typ tzw. holenderski słownika, umożliwiający zastosowanie systemu alfabetycznego w każdym tomie. Omówiono zróżnicowanie wielkości haseł słownikowych w zależności od oceny stopnia ważności przedstawianej postaci, obszerności bibliografii i ikonografii.

Szczególnie cenne okazały się prezentacje dwóch

pokrewnych regionalnych projektów wydawniczych: przedstawionego przez Urszulę Zajączkowską *Leksykonu czeskich i polskich muzealników Górnego Śląska*⁹ oraz wydawnictwa typu *who is who?* pt. *Mazowieccy muzealnicy. Słownik Biograficzny* zaprezentowanego przez Tadeusza Skoczka¹⁰. Referenci poświęcili dużo uwagi przestrogom związanym z długotrwałością prac redakcyjnych, wskazywali na problemy wynikające z wykorzystania pozyskiwanych materiałów źródłowych.

Dzięki powyższym wypowiedziom oraz pozostałym głosom poświęconym muzealnikom i twórcom muzeów, wymiar ogólnopolski projektu zyskał mocne osadzenie i akceptację. Stwierdzono konieczność realizacji zadania w formie wieloletniego projektu angażującego muzealników, zwłaszcza członków muzealnych stowarzyszeń i pracowników nauki różnych dyscyplin. Już podczas pierwszego sympozjum chęć współpracy, rozwiniętą później we wsparcie merytoryczne i organizacyjne, wykazali historycy poznańscy.

Oddział Wielkopolski SMP, ośmielony tak żywym i szerokim odzewem, zorganizował kolejne spotkanie pt. „Słownik Muzealników Polskich. Założenia programowe, struktura, finansowanie”¹¹, tym razem w formie panelu dyskusyjnego. Do udziału w nim zaproszono specjalistów zaangażowanych w prace przy projektach wieloletnich o podobnym zakresie i zadaniach, takich jak *Polski Słownik Biograficzny* czy *Słownik Artystów Polskich* w celu skorzystania z ich długoletnich doświadczeń związanych z organizacją pracy i budżetowaniem zbliżonych charakterem przedsięwzięć naukowych. Uczestniczyli w nim także, podobnie jak w poprzednich sympozjach, zainteresowani przedstawiciele Wydziału Historycznego Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu oraz muzeum Narodowego w Poznaniu. Poruszono kwestie organizacyjne: konieczności powołania do życia pracowni słownika, zespołu redakcyjnego oraz rady naukowej. Stwierdzono, że podstawowe znaczenie dla uruchomienia projektu ma nie tylko jego finansowanie, ale i ustalenie trwałej siedziby zespołu redakcyjnego, form komunikacji z autorami, stworzenia bazy danych – kartoteki haseł słownikowych, powołania archiwum jako miejsca gromadzenia pozyskanych i wytworzonych materiałów. W rozstrzygającym dla istnienia projektu momencie siedzibę i wsparcie techniczne ofiarował Wydział Historyczny UAM. Omówiono także aspekty prawne oraz finansowe. Z dotychczasowych doświadczeń uczestników panelu wynikało, że najważniejsze będzie wykonywanie pracy merytorycznej przez autorów zewnętrznych, dla których zespół redakcyjny przygotowuje precyzyjnie opracowany schemat hasła słownikowego, wytyczne redakcyjne oraz pierwotną listę haseł pierwszego tomu. Za niezbędne uznano podpisanie listu intencyjnego pomiędzy zainteresowanymi stronami¹².

Dnia 19.04.2017 r. doszło do podpisania *Porozumienia o współpracy na rzecz programu naukowo-badawczego i wydawniczego pod nazwą Polski Słownik Muzealników* (dalej Porozumienie) pomiędzy partnerami instytucjonalnymi: Wydziałem Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza reprezentowanym przez prof. dr. hab. Kazimierza Iłskiego, dziekana Wydziału i Narodowym Instytutem Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów reprezentowanym przez dyrektora Instytutu, prof. UKSW dr. hab. Piotra Majewskiego oraz stroną społeczną – Oddziałem Wielkopolskim Stowarzyszenia Muzealników Polskich

reprezentowanym przez Annę Szukalską-Kuś, prezesa Oddziału. Komitetem Redakcyjnym będzie kierować prof. UAM dr hab. Paweł Stróżyk. W preambule Porozumienia zawarto uzasadnienie decyzji o współtworzeniu programu, jako koncepcji mającej na celu zaprezentowanie wpływu muzealników na powstanie i rozwój polskiego ustroju dziedzictwa oraz muzealnictwa jako wyodrębnionej służby publicznej i gałęzi wiedzy specjalistycznej. Sam program określono jako kontynuację dotychczasowych prac dotyczących dziejów polskiego muzealnictwa oraz towarzyszącej im debaty na temat znaczenia tradycji zawodowej i społecznej muzealnictwa dla kondycji współczesnej, narodowej kultury pamięci. Wyrażono nadzieję, że jego realizacja powinna przyczynić się w szczególności do kształtowania współczesnej tożsamości zawodowej muzealników, ich integracji społecznej oraz wskazywać na rolę, jaką muzealnicy pełnili w przeszłości i pełnią nadal w polskim życiu publicznym.

W imieniu ww. stron został złożony w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego wniosek dotyczący finansowania projektu w oparciu o zasoby ludzkie i materialne współdziałających realizatorów projektu. Należy żywić nadzieję, że niebawem nastąpi rozstrzygnięcie nadające właściwy bieg podjętemu wyzwaniu.

Trwałym materialnym i intelektualnym dorobkiem

dotychczasowych działań jest wydawnictwo¹³ przygotowane na pierwsze sympozjum oraz opublikowany w czasopiśmie „Museum Poloniae Maioris”¹⁴ artykuł ujmujący historycznie wiedzę o zawodzie muzealnika. Publikacje materiałów mogących służyć potrzebom słownika podjęły także czasopisma związane z muzealnictwem, zainteresowane obecnie już nie tylko upamiętnianiem „tych co odeszli”, ale i prezentacją w wyodrębnionych działach materiałów biograficznych o charakterze naukowym¹⁵. Gotowe są już: lista haseł słownikowych do pierwszego tomu, wskazówki dla autorów wraz z listą zadań zawodowych oraz schemat noty biograficznej.

Bardzo istotne dla realizacji projektu jest pozyskanie – nie tylko w kraju, ale i za granicą – szerokiego grona potencjalnych współpracowników-autorów oraz wykorzystanie zdobytego już ich zaufania i chęci współpracy.

Zbliżająca się rocznica 100-lecia odzyskania przez Polskę niepodległości jest dobrym momentem do spojrzenia za siebie i podjęcia wieloletniego projektu, który ma szansę wpłynąć nie tylko na integrację polskich muzealników, ale ukazać ich dotychczasowe dokonania w zawodzie uważanym często za służbę narodowi i państwu. Teraz jest najlepszy czas ku temu, gdyż dzięki masowemu udostępnianiu źródeł historycznych w formie cyfrowej potencjalny materiał badawczy jest dostępny do badań, jak nigdy dotąd.

Streszczenie: Artykuł dokumentuje dotychczasowe działania mające na celu stworzenie *Polskiego Słownika Muzealników*. Współpraca instytucji: Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Muzeum Narodowego w Poznaniu z partnerem społecznym i inicjatorem projektu – Oddziałem Wielkopolskim Stowarzyszenia Muzealników Polskich

doprowadziła do realizacji 2 sympozjów oraz panelu dyskusyjnego. Efekty merytoryczne tych wydarzeń stanowią trwałą bazę umożliwiającą realizację wieloletniego projektu o charakterze ogólnopolskim, służącego powstaniu zarówno podstaw wiedzy o osobach związanych z rozwojem muzealnictwa w Polsce, jak i konsolidacji środowiska oraz wzmocnieniu etosu zawodu o cechach służby publicznej.

Słowa kluczowe: muzealnik, historia muzealnictwa, muzealnictwo, słownik, służba publiczna.

Przypisy

- 1 J. Bryl, T. Grabski, A. Murawska, E. Siejkowska-Askutja, *Nikodem Pajzderski (1882-1940). Muzealnik, konserwator, historyk sztuki. Projekt badawczo-wystawienniczy*, Poznań 2013-2014. Wystawa w dniach 25.10.2013-26.01.2014, konferencja w dniu 25.10.2013. Wystawie towarzyszył przewodnik, a referaty wygłoszone podczas konferencji złożyły się na publikację – *Nikodem Pajzderski 15 IX 1882-6 I 1940. Muzealnik – konserwator zabytków – historyk sztuki*, E. Siejkowska-Askutja (red.), Poznań 2014. W ramach cyklu *Zasługi Muzealnicy Polscy* Muzeum Archeologiczne w Poznaniu przygotowało w 2014 r. projekt poświęcony Józefowi Kostrzewskiemu (1885-1969). Obecnie Muzeum Narodowe w Poznaniu realizuje projekt dedykowany Sewerynowi Mielżyńskiemu (1804-1882).
- 2 *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, Z. 1-5, H. Kondziela et. al. (red.), Poznań 2000-2006.
- 3 *Słownik bibliotekarzy wielkopolskich 1918-2000*, pr. zbiorowa, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2001.
- 4 *Słownik biograficzny archiwistów polskich*, T. 1, 1918-1984, M. Bielińska, I. Janosz-Biskupowa (red. nauk.), Warszawa-Łódź 1988.
- 5 Sympozjum „Między dawnymi i młodszymi laty. Muzealnicy wielkopolscy: prekursorzy, organizatorzy, społecznicy”, Poznań 21.11.2014.
- 6 „Między dawnymi i młodszymi laty”. *Muzealnicy wielkopolscy: prekursorzy, organizatorzy, społecznicy*, pr. zbiorowa, A. Murawska (kons. nauk.), wydanie wspólne Oddziału Wielkopolskiego SMP i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań [2014, b.d.w.].
- 7 Sympozjum „Między dawnymi i młodszymi laty. Słownik Muzealników Polskich. Perspektywy, problemy, dokonania”, Poznań 15.12.2015.
- 8 A. Murawska, *Raport merytoryczny sympozjum „Między dawnymi i młodszymi laty”. Słownik muzealników polskich – perspektywy, problemy, dokonania*, Poznań, 15 grudnia 2015 r., ss. 8, msp.
- 9 *Leksykon czeskich i polskich muzealników Górnego Śląska*, J. Kalus, L. Szaraniec, U. Zajączkowska (red.), Katowice 2007.
- 10 *Mazowieccy muzealnicy. Słownik Biograficzny*, Z. Judycki, T. Skoczek (red.), Warszawa 2015.
- 11 *Panel dyskusyjny Słownik Muzealników Polskich. Założenia programowe, struktura, finansowanie*, Brodnica 13.09.2016.
- 12 Por. M. Kępski, A. Murawska, *Sprawozdanie z przebiegu i rekomendacji panelu dyskusyjnego pt. Słownik Muzealników Polskich. Założenia programowe, struktura, finansowanie*, ss. 9, mps; *Słownik Muzealników – założenia merytoryczne i organizacyjne*, listopad 2016, M. Kępski (oprac.), ss. 4, mps.
- 13 Zob. przypis 6 – „Między dawnymi i młodszymi laty”. *Muzealnicy wielkopolscy...*

¹⁴ A. Murawska, *Zawód: muzealnik. Spojrzenie okiem historyka*, „Museion Poloniae Maioris, Rocznik Naukowy Fundacji Muzeów Wielkopolskich” 2015, T. 2, A.M. Wyrwa (red.), s. 67-77.

¹⁵ W „Museion Poloniae Maioris” ... *ibidem*, w: *Słownik biograficzny zbieraczy starożytności i muzealników*, s. 91-103; ponadto „Nowe Zapiski Muzealne”, Wydawnictwo Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Poznaniu, E. Siejkowska-Askutja (red. naczelny), Z. 1, Poznań 2016, s. 2 – *Zamysł przywoływania, a niekiedy wręcz przywracania pamięci o zasłużonych muzealnikach, jest szczególnie bliski celom Towarzystwa, bowiem pieczęć nad zabytkami przeszłości pragniemy powierzać osobom godnym najwyższego zaufania z przekonaniem, że potrafią właściwie się o nie zatroszczyć i odpowiednio je rozpropagować* [wytluszczenie – A. M]. W numerze również biogram pt. *Barbara Katarzyna Erber, etnograf, muzealnik*, s. 28-29 autorstwa E.S. Jeżewskiej; także tegoroczny 58. numer „Muzealnictwa” zainicjował nowy dział pt. „Polski Słownik Muzealników”, który otwiera niniejszy artykuł, a prezentowane są w nim sylwetki dwu wielkich muzealników: profesorów Kazimierza Malinowskiego i Zdzisława Żygulskiego jun.

Agnieszka Murawska

Historyk, muzealnik, absolwentka UAM w Poznaniu i Podyplomowych Studiów Muzealnych UMK w Toruniu; kustosz Muzeum Narodowego w Poznaniu; autorka wystaw i publikacji z dziedziny numizmatyki, medalierstwa, historii muzealnictwa i edukacji muzealnej; uczestnik prac Międzymuzealnego Kolegium Numizmatycznego, członek Zespołu Uchwał I Kongresu Muzealników Polskich, obecnie prezes Oddziału Wielkopolskiego SMP; e-mail: murawska@mpn.art.pl

Word count: 2 171; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 15

Received: 08.2017; **Reviewed:** –; **Accepted:** 08.2017; **Published:** 09.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.4215

Copyright ©: 2017 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: Murawska A.; O POTRZEBIE POWSTANIA POLSKIEGO SŁOWNIKA MUZEALNIKÓW. *Muz.*, 2017(58): 277-280

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

KAZIMIERZ MALINOWSKI – MUZEOLOG

KAZIMIERZ MALINOWSKI – MUSEUM PROFESSIONAL

Gerard Radecki

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Abstract: Year 2017 marks the 110th birthday anniversary and 40th anniversary of the death of Kazimierz Malinowski. June 2016 marked half a century since he re-took the post of Director of the National Museum in Poznań. The circumstances in question require us to remember an individual who was of great merit to Polish museology and to the National Museum in Poznań. The title of this text paraphrases the title of an article by Kazimierz Malinowski *Michał Walicki - museum professional*, published in the "Muzealnictwo" annual and devoted to a renowned art historian and researcher on Gothic art in Poland. Walicki is less known as a museum professional and even less as a mentor to Malinowski himself. However, if one attempted to determine the whole range of the activity of the latter using one word only, the term "museum professional", rather disregarded today, seems to be the most capacious and adequate. It reminds about Malinowski in some of the most significant aspects of his activity, including the one as: 1/ a museum professional in the strict sense, but also a practician working in a museum and taking part in the life of this environment in the broadest meaning,

2/ a propagator of the social role of museums as institutions open to the general public, 3/ the long-term Director of the National Museum in Poznań, a visionary and a curator of the institution's new programme.

Malinowski was one of a few of the most important figures of the post-war museology in Poland. Today, he is almost entirely forgotten. Almost total absence of this name in today's museum circles also results from an unsatisfactory state of research into his professional biography. Nevertheless, Malinowski's activity, even only in the field of museology, as his second major field of activity was conservation, is still to be meticulously analysed. Therefore, many opinions presented below should be treated as suggestions and hypotheses, still to be further verified, given the current state of research. However, his main fields of activity have been roughly, as it may seem, sketched out in this article. They present him as a propagator of the social role of museums – institutions open to the general public, which, in turn, will prove the topicality of Malinowski's suggestions in comparison with current discussions on museums' functions.

Keywords: Kazimierz Malinowski, museology, art history, National Museum in Poznań, exhibitions.

W roku 2017 przypadają 110. rocznica urodzin oraz 40. rocznica śmierci profesora Kazimierza Malinowskiego, a w czerwcu 2016 r. minęło półwiecze od chwili ponownego objęcia przez niego stanowiska dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu. Wszystkie te okoliczności

domagają się przypomnienia wielce zasłużonej dla polskiego muzealnictwa, jak i poznańskiego muzeum, postaci. Tytuł niniejszego tekstu stanowi parafrazę tytułu artykułu Kazimierza Malinowskiego *Michał Walicki – muzeolog*, zamieszczonego w czasopiśmie „Muzealnictwo”,

a poświęconego postaci słynnego historyka sztuki i badacza plastyki gotyckiej w Polsce¹. Walicki mniej jest znany jako muzeolog, a jeszcze mniej jako mentor samego Malinowskiego, ale jeżeliby podjąć próbę określenia całego bogatego spektrum działalności tego ostatniego jednym tylko słowem, to właśnie nieco lekceważony dzisiaj termin „muzeolog” wydaje się być najbardziej pojemny i adekwatny. Kontekst muzeologiczny bowiem pozwala przedstawić postać Kazimierza Malinowskiego jednocześnie w kilku najważniejszych aspektach jego działalności, a mianowicie jako:

- muzeologa *sensu stricto*, zatem z jednej strony badacza postrzegającego muzeologię jako osobną dyscyplinę naukową obejmującą całość zagadnień związanych z muzealnictwem, ale z drugiej strony także praktyka pracującego w muzeum i biorącego udział w najszerzej rozumianym życiu środowiska,
- propagatora społecznej roli muzeów jako instytucji otwartych na publiczność, co z kolei wskazuje aktualność postulatów Malinowskiego wobec dzisiejszego namysłu nad funkcjami muzeów,
- wieloletniego dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu, wizjonera i kuratora nowego programu merytorycznego instytucji, w której do dzisiaj wyraźnie są uchwytnie liczne ślady jego działalności.

Nie sposób wymienić w jednym zdaniu zasług Kazimierza Malinowskiego, dyrektora i twórcy do dziś zachowanej struktury oddziałowej poznańskiego muzeum, inicjatora i redaktora poznańskich „Studiów Muzealnych” a także rocznika „Muzealnictwo”, który jest współcześnie najpoważniejszym specjalistycznym periodykiem w Polsce, autora pierwszej monografii poświęconej najwybitniejszym postaciom polskiej muzeologii² oraz podręcznika muzeologicznego³, działacza i członka kilku komisji międzynarodowych organizacji muzealnych i konserwatorskich, a wreszcie konserwatora i profesora Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ale chociaż Malinowski z całą pewnością należał do wąskiego grona najważniejszych postaci powojennego polskiego muzealnictwa, jego postać jest dzisiaj prawie zupełnie zapomniana. Całkowita niemal nieobecność tego nazwiska w dzisiejszym życiu muzealnym determinuje także niezadawalający stan badań nad jego biografią zawodową, tymczasem działalność Malinowskiego, choćby tylko w dziedzinie muzealnictwa – bo drugim istotnym obszarem jego aktywności było konserwatorstwo – należy dopiero gruntownie przebadać. Wiele zatem sądów czy opinii zamieszczonych poniżej należy, na obecnym etapie badań, potraktować jako sugestie i hipotezy, które muszą jeszcze podlegać dalszej szczegółowej weryfikacji. Dlatego też w niniejszym szkicu najważniejsze – jak się wydaje – tropy działalności poznańskiego muzeologa zostały zaznaczone jedynie po bieżnie i kreską najgrubszą z możliwych.

Kazimierz Malinowski urodził się 28 stycznia 1907 r. w Poznaniu w rodzinie kupieckiej⁴. Po ukończeniu w roku 1925 słynnego Gimnazjum Marii Magdaleny podjął studia z zakresu historii sztuki z pobocznym przedmiotem archeologii klasycznej⁵ na Uniwersytecie Poznańskim. Był uczniem ks. prof. Szczęsnego Dettloffa, uważanego za ojca poznańskiej historii sztuki i jednego z najwybitniejszych ówczesnie przedstawicieli tej dyscypliny w Polsce. Biografowie Księdza Profesora podkreślają jego społecznikowskie zacięcie, ale

i zamiłowanie do muzyki⁶ i zapewne za sprawą silnej osobowości Dettloffa obie te pasje odcisnęły swój ślad w charakterze Kazimierza Malinowskiego. W roku 1933 opuścił on poznański uniwersytet w stopniu doktora filozofii i kolejne niemal 2 lata poświęcił na dalsze studia muzeologiczne; będąc stypendystą Funduszu Kultury Narodowej⁷ w tym okresie odwiedził – jak sam podaje – Londyn, Belgię, Holandię i Włochy⁸. Najwięcej jednak czasu spędził w Wiedniu i Paryżu, gdzie studiował w École du Louvre, w której w 1882 r. uruchomiono pierwszy na świecie kurs muzeologiczny⁹.

W 1935 r. w Paryżu Malinowski zetknął się z najnowocześniejszymi trendami rozwoju muzealnictwa, a być może poznał wtedy osobiście Georgesa Henriego Rivière’a, wówczas asystenta Paula Riveta, dyrektora paryskiego Musée d’Ethnographie du Trocadéro – pierwszego na świecie muzeum, które można by określić mianem antropologicznego, a którego początki w 1878 r. były związane z organizacją w Paryżu Wystawy Światowej¹⁰. Właśnie w okresie pobytu Malinowskiego tamże Paryż przygotowywał się do organizacji kolejnej Wystawy Światowej w 1937 roku. Stare muzeum Trocadéro miało być zastąpione przez nowy kompleks muzealny Palais de Chaillot, w którym ulokowano nowe Musée de l’Homme (Muzeum Człowieka), którego szefem został Rivet, jak również Musée National des Arts et Traditions Populaires (Narodowe Muzeum Sztuki i Tradycji Ludowych). Jego dyrektorem mianowano z kolei Rivière’a, który po II wojnie światowej został pierwszym przewodniczącym utworzonej przez UNESCO Międzynarodowej Rady ds. Muzeów (ICOM), okazał się być także wielkim reformatorem światowego muzealnictwa¹¹.

W podobnym czasie w Polsce, gdy w 1936 r. oddano do użytku nowy gmach Muzeum Narodowego w Warszawie, na dyrektora muzeum stołeczne władze powołały Stanisława Lorentza. W gronie jego współpracowników znalazł się Michał Walicki, historyk sztuki, który w 1929 r., po ukończeniu studiów na Uniwersytecie Warszawskim, pogłębiał swoją wiedzę w trakcie podróży naukowych m.in. do Belgii, Holandii i Niemiec. Walicki objął stanowisko zastępcy dyrektora warszawskiego Muzeum Narodowego, zgodził się również prowadzić w nim Galerię Malarstwa, a w późniejszych latach stworzył także pierwszą stałą ekspozycję polskiej sztuki średniowiecznej. Właśnie te jego zainteresowania zaowocowały realizacją w Instytucie Propagandy Sztuki w 1935 r. słynnej wystawy „Polska Sztuka Gotycka”, której Walicki był głównym inicjatorem. Jednakże ekspozycję poświęconą plastyce średniowiecznej przygotował także w 1936 r. Dettloff w Muzeum Wielkopolskim. Badania nad sztuką średniowiecza stały się fundamentem życzliwych relacji pomiędzy oboma wybitnymi mediewistami i być może przy okazji wystawy poznańskiej spotkali się oni osobiście¹². Dettloff żywo interesował się losami swoich uczniów po opuszczeniu przez nich uczelni, a nawet wykazywał troskę o odpowiednie zabezpieczenie bytowe wychowanków obejmujących posady, które często zresztą sam dla nich znajdował¹³. Z kolei Walicki poszukiwał wtedy osoby, która podjęłaby się organizacji tzw. służby oświatowej w Muzeum Narodowym w Warszawie i jest wielce prawdopodobne, że to właśnie Dettloff polecił mu osobę Malinowskiego, młodego i zdolnego historyka sztuki, a i świeżo upieczonego muzeologa, który właśnie wrócił do Polski.



1. dr Kazimierz Malinowski (pierwszy z lewej) z profesorami: Romanem Pollakiem, Wojstawem Molè i Władysławem Tomkiewiczem na konferencji poświęconej sztuce renesansowej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1952 r.

1. Kazimierz Malinowski, PhD (first on the left) with Professors: Roman Pollak, Wojstaw Molè and Władysław Tomkiewicz during a conference devoted to Renaissance art in the National Museum in Poznań in 1952

Ale jest też możliwe, że Walicki i Malinowski zetknęli się ze sobą już wcześniej. Jakkolwiek było, uderzająca jest zbieżność ich poglądów na potrzeby społecznego oddziaływania muzeów. Walicki znał zapewne postulaty Malinowskiego z połowy lat 30. XX w. manifestowane w artykułach, w których podnosił on znaczenie publikacji materiałów metodyki pedagogicznej w odniesieniu do muzeów *jako ośrodków naukowych i wychowawczych*¹⁴, a w tym celu postulował realizację projektów specjalnych sal odczytowych wyposażonych w sprzęt audiowizualny. Sam Walicki z kolei w tym samym czasie wychwalał, zorganizowaną w 1922 r. w Musée de Cinquantenaire w Brukseli, Service Educatif (Służbę Oświatową), która oprócz organizowania dla publiczności wycieczek do muzeum i prowadzenia kursów wprowadziła w szerokim wymiarze seanse filmowe jako swoistą pomoc dydaktyczną¹⁵. Zafascynowany belgijskim muzeum Walicki w 1933 r. opisywał je w swoim artykule *Społeczno-wychowawcza i oświatowa rola muzeów humanistycznych*, o czym z kolei po latach przypominał Malinowski¹⁶. Akcentując teorię i praktykę społeczno-wychowawczą instytucji muzealnych Walicki wskazywał, że wynika ona z *ustosunkowania się współczesnej muzeologii do potrzeb ogółu*¹⁷. Projektowane na przełomie wieków XIX i XX muzeum w Brukseli, ulokowane w jednej z części kompleksu Cinquantenaire, miało być początkowo Muzeum Świata, prezentującym *dorobek kulturowy i cywilizacyjny poszczególnych państw oraz narodów [w tym także ziem polskich], a nawet wizję postępu ludzkości zrzeszającej się*

*w organizacji współpracy międzynarodowej*¹⁸. Ów optymistyczny zamysł uległ znaczącej weryfikacji po zakończeniu I wojny światowej, a profil muzeum zmienił się zdecydowanie *przez powojenną konieczność obrony wartości duchowych i kultury umysłowej*¹⁹. Jednak ów pierwotny duch Muzeum Świata – tworzenie ekspozycji muzealnej poprzez przedmioty będące egzemplifikacjami dziejów kultury i przemian w niej zachodzących – był niewątpliwie obecny w opublikowanym przez Malinowskiego w 1938 r. na łamach „Życia Sztuki” projekcie *Muzeum historii i kultury polskiej*²⁰. Akord ten zabrzmiał ponownie w przedsięwzięciach realizowanych przez poznańskiego historyka sztuki już po wojnie, do czego jeszcze wrócimy. Jakkolwiek było, w 1936 r. Kazimierz Malinowski został twórcą pierwszego w polskim muzeum działu edukacyjnego. Wówczas, jak pisał po latach we wspomnieniu pośmiertnym o Malinowskim Stanisław Lorentz, *takie działy nie były wyodrębnione, a nie było ani referatów oświatowych, ani dostatecznie przygotowanych przewodników. (...) w Warszawie w Muzeum Narodowym wycieczki oprowadzał intendent, Feliks Richling. Niełatwo mi było znaleźć wśród nielicznych wówczas historyków sztuki kandydata na to nowe samodzielne stanowisko. Dopiero gdy zarekomendowano mi dr Kazimierza Malinowskiego z Poznania (...), od razu zdecydowałem się powierzyć mu stanowisko, do którego przywiązywałem wielką wagę. (...) Dr Kazimierz Malinowski położył podwaliny pod utworzenie w Muzeum Narodowym Biura Społeczno-Oświatowego – pierwszej takiej placówki w Polsce*²¹.

Wkrótce potem choroba płuc zmusiła Malinowskiego do wyjazdu z Warszawy. Wybuch II wojny światowej zastał go w Zakopanem, gdzie przebywał dla poratowania zdrowia i gdzie spędził całą okupację pracując w zakładzie przemysłu artystycznego. W Zakopanem K. Malinowski zapewne ponownie zetknął się z przebywającym tam także Dettloffem, zwolnionym przez gestapo z więzienia. Ale już 1 czerwca 1945 r. Stanisław Lorentz, nadal i nieprzerwanie kierujący Muzeum Narodowym w Warszawie, ponownie upomniał się o Malinowskiego, przydzielając mu stanowisko kustosa i zastępcy wicedyrektora. *Pełniąc obowiązki Naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków – wspomina Lorentz – zachowałem też funkcję Dyrektora Muzeum Narodowego, ale nie wiele mogłem mu poświęcić czasu. Kierował więc Muzeum prof. Kazimierz Michałowski, którego zastępcą został dr Kazimierz Malinowski. W tych pierwszych, trudnych latach dr Malinowski położył duże zasługi przy tworzeniu nowej struktury muzealnej. A, że mieszkał wraz z żoną w gmachu Muzeum, był ze wszystkimi sprawami, które się wówczas rozgrywały, jak najściślej związany*²².

Jednak już w 1947 r. Malinowski, który wcześniej musiał jakoś zasygnalizować swój akces do budowy nowej rzeczywistości politycznej w Polsce, przyjechał do Poznania by objąć funkcję naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki w Urzędzie Wojewódzkim. Jako nowo mianowany urzędnik, ale i meloman, był jednym z założycieli Filharmonii Poznańskiej wraz z innym wybitnym poznańskim historykiem sztuki, konserwatorem i muzealnikiem, Zdzisławem Kępińskim²³. Z postacią Kępińskiego losy zawodowe Malinowskiego będą się odąd nieustannie przeplatać, i to także w odniesieniu do poznańskiego muzeum. Zapewne nieodległa perspektywa objęcia dyrektury Muzeum Wielkopolskiego²⁴, z którym w 1948 r. Malinowski rzeczywiście się związał i to na niemal całe życie (wyłączając 10-letnią przerwę w latach 1956–1966), była zasadniczym powodem jego powrotu do Poznania. Drugim powodem podjęcia decyzji powrotu była propozycja objęcia w roku akademickim 1947/1948 stanowiska adiunkta w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Poznańskiego, w którym jednak nie pozostał na dłużej.

Trudno na obecnym etapie badań odpowiedzieć na pytanie – choć wiadomo, że w 1953 r. Malinowski wstąpił do komunistycznej PZPR²⁵ – w jakim stopniu rzeczywiście uległ „ukąszeniu” marksizmem, zaś na ile był to wyraz pewnego koniunkturalizmu, a może desperacka próba ocalenia tego, co jeszcze można było ocalić. Już w lutym 1945 r. subtelną rozgrywkę z komunistami podjął Lorentz, który pojechał osobiście do Lublina i zaproponował Rządowi Tymczasowemu własny projekt zorganizowania Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, na której czele sam miałby stanąć²⁶. Pomysł Lorentza został przyjęty, pozostał on zatem nadal szefem warszawskiego muzeum, zarządzając jednocześnie organizacją całego polskiego muzealnictwa, decydując najczęściej także o obsadzie kadrowej kierownictwa poszczególnych instytucji. Taki stan rzeczy utrzymał się do poł. lat 50. XX wieku. Lorentz wstąpił do Stronnictwa Demokratycznego – PZPR-owskiej „przybudówki” – która nie miała ściśle komunistycznego charakteru, wywodząc swój rodowód z założonej tuż przez II wojną światową partii opozycyjnej wobec sanacyjnego rządu. Z ramienia SD był także posłem na Sejm PRL-u w latach 60. XX wieku²⁷. Malinowski natomiast wspominał o swojej

przynależności: w okresie gimnazjalnym do Towarzystwa Tomasza Zana, a od czasu studiów – do Związku Polskiej Młodzieży Demokratycznej, organizacji o jednoznacznie lewicowym i antyklerykalnym charakterze. Po wojnie natomiast zgłosił swój akces do kilku organizacji: był m.in. prezesem poznańskiego oddziału nowo powołanego Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Kultury Materialnej, wiceprzewodniczącym Wojewódzkiej Rady Kultury, członkiem Zarządu Towarzystwa Filharmonii Robotniczej w Poznaniu, członkiem Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki, a nawet członkiem Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej²⁸.

O ile w przypadku zadeklarowanych komunistów, takich jak choćby – pozostając na gruncie muzealnictwa i historii sztuki – Juliusz Starzyński czy Zdzisław Kępiński, których opowiedzenie się po stronie nowej władzy i udział w oficjalnych strukturach Polski Ludowej nie budzi sporu, o tyle w przypadku takich osób, jak choćby Stanisław Lorentz, Jan Zachwatowicz czy Kazimierz Malinowski właśnie, zasadna wydaje się być wątpliwość co do autentyczności ich zaangażowania politycznego. Innymi słowy, rodzi się pytanie na ile udział w rozmaitych gremiach konstytuujących nową rzeczywistość, czy też zaadaptowanie stalinowskiej retoryki w publicznych wystąpieniach otwierały dla tych ludzi przestrzeń do prowadzenia specyficznej gry z władzą? Gry, w której stawką było nie tylko ocalenie bardzo skromnego stanu posiadania polskiego muzealnictwa i szerzej – kultury, ale także narzucenie komunistom własnych rozwiązań organizacyjnych w tej sferze, ściślej – w obszarze muzealnym, które pozwoliłyby uniknąć w najwyższym możliwym stopniu sowietyzacji i umożliwiłyby utrzymanie kontaktu ze światem za żelazną kurtyną. Odpowiedzi na te pytania wydają się być szczególnie trudne właśnie w przypadku Malinowskiego: na pierwszy rzut tekstu publikowane przez niego na początku lat 50. XX w., czy też tytuły ekspozycji, pokazywanych w tym czasie w poznańskim muzeum, takie chociażby jak „Stalin – chorąży pokoju, ZSRR – ostoja pokoju”, czy „40-lecie pobytu Lenina w Polsce” zdają się jednoznacznie potwierdzać jego polityczne inklinacje. W 1953 r., a więc w najczarniejszym chyba momencie „stalinowskiej nocy”, Malinowski napisał w programowym wstępie do pierwszego numeru „Studiów Muzealnych”, że w przedwojennej Polsce muzeum było bankiem, do którego prywatni kolekcjonerzy składali zbiory, zdobyte drogą wyzysku feudalno-agnarnego lub kapitalistyczno-kupieckiego. *Złożone w depozyt dzieła miały uświetniać imię ofiarodawcy, umacniać autorytet klasy, dynastii lub rodu i zabezpieczać zawarty w nich kapitał przed kryzysami gospodarczymi. Stąd ograniczono muzeum i jego personel do roli stróża prywatnych zbiorów, mauzoleum zasług klasy panującej. (...) Skutkiem tego muzeum nie prowadziło planowych badań naukowych, nie uprawiało systematycznego zbieractwa, nie organizowało właściwej akcji popularyzatorskiej, jednym słowem było martwym skarbcem zamkniętym w pompatycznych, niecelowo zaprojektowanych gmachach*²⁹.

Zdanie Franciszka Mirandoli, że *kapitalizm zakupił współczesną sztukę i skrył ją w muzeach* (...) ³⁰ przywodzi na myśl ów *martwy skarbiec*, o którym rozprawił Malinowski. W istocie jest to opublikowana w 1904 r. przez młodopolskiego poetę i filozofa agitacja robotników do walki o wolny

wstęp do muzeów, zamykanych *przed ukończeniem dnia roboczego po fabrykach*³¹. Jednak trudno nie zgodzić się z konstatacją, że lewicujący zafascynowany potencją społecznego oddziaływania muzeów Malinowski mógłby ją *in extenso* przytoczyć w swoim elaboracie. Komentując tę wypowiedź trudno przecież nie zauważyć, że jej autor przynajmniej w części mógł zupełnie szczerze manifestować własne poglądy, ugruntowane jeszcze przed wojną; wszak badania naukowe, gromadzenie zbiorów czy „akcja popularyzatorska” muzeów rzeczywiście leżały mu na sercu, o czym świadczyły zarówno jego artykuły, jak i praktyka zawodowa z lat trzydziestych. Kilkanaście lat wcześniej Malinowski nie określiłby zapewne muzeum mianem *martwego skarbcza*, ale raczej powtórzył za Lorentzem, że istnieje ono jako *skarbnica dzieł sztuki i zabytków przeszłości, jako instytut naukowy i jako instytucja oświatowa*³². Czyż wikłanie się w retorykę, która musiała być odczytywana jako zniamię współpracy z nową władzą i *de facto* fundament pod osobistą karierę na szczeblach hierarchii nowego państwa, nie znaczyło jednocześnie dla Malinowskiego zanegowania przynajmniej części własnego dorobku w „burżuazyjnym” warszawskim muzeum?

Jednak jeszcze ważniejsze niż kwestia osobistych preferencji i powojennych wyborów politycznych polskich muzeologów wydaje się pytanie o koncepcję wykuwania się kształtu ówczesnego muzealnictwa w Polsce. Czy była to po prostu recepcja wzorców sowieckich na polskim gruncie? Sprawa wydaje się znacznie bardziej skomplikowana. Kiedy w 1947 r. w Paryżu powołano – jako agendę UNESCO – Międzynarodową Radę ds. Muzeów (ICOM), której przewodniczącym, jak już wspomniano, został Georges Henri Rivière, cały świat przyjął definicję muzeum jego właśnie autorstwa. Brzmiała ona następująco: *Muzeum jest instytucją trwałą, nie obliczoną na zysk, pozostającą w służbie społeczeństwa i jego rozwoju, otwartą dla publiczności, mającą za zadanie gromadzenie, konserwowanie, badanie, rozpowszechnianie i wystawianie materialnych świadectw dotyczących człowieka i jego otoczenia, a to dla studiowania, edukacji i przyjemności*³³. Odcisnęła ona trwałe ślady także w polskim prawodawstwie dotyczącym muzeów. W zaproponowanej przez francuskiego muzeologa kodyfikacji roli muzeum służyło ono rozwojowi społeczeństwa. Niewątpliwie kategorie, takie jak służba społeczna muzeów, edukacja i rozwój kulturalny w możliwie najszerszym wymiarze odbiorców, silnie pobrzmiewały w działalności muzealniczej Kazimierza Malinowskiego, ale – jak już to zostało powiedziane – na długo przedtem zanim wcielał te hasła w życie w PRL-u. Idee służby społecznej muzeów miały swe źródła w XIX-wiecznej jeszcze refleksji nad zadaniami tych instytucji, a po raz pierwszy pojawiły się na początku XX stulecia³⁴. Bynajmniej nie były to zatem hasła stalinowskiej kultury dla mas, choć ta z kolei z pewnością, jak powszechnie wiadomo, wykorzystywała wymowę postulatów egalitaryzmu społecznego.

Nowa wizja muzeologii Rivière’a zdejmowała z muzeów odium nieprzystępnej zarezerwowanej jedynie dla znawców świątyni sztuki, widząc w nich instytucje *par excellence* edukacyjne. Według twórcy pojęcia „otwartego muzeum” miało ono być rozsądnikiem wiedzy o rzeczywistości, posługującym się oryginalnym, charakterystycznym jedynie dla samego siebie językiem ekspozycji muzealnej. Co

więcej, nowe „muzea bez ścian”, zgodnie z postulatami sformułowanymi przez muzeologów już na początku XX stulecia, miały docierać ze swoim przekazem do możliwie najszerszych warstw społecznych. W nowym paradygmacie tej instytucji muzea artystyczne, wypełnione obrazami i rzeźbami, straciły swój uprzywilejowany status na rzecz muzeów podejmujących nową problematykę: dziedzictwo kultury światowej, twórczość innych, pozaeuropejskich kultur uważanych dotąd za „prymitywne”. Ale w ramach tych „innych” przejawów kulturowych znalazła się, obok artefaktów przywiezionych z innych kontynentów, także europejska wytwórczość ludowa: skandynawska, niemiecka, czy francuska. Koncepcja „otwartego muzeum” rozwijała etos edukacyjny, zmierzający do przywrócenia naturalnego dziedzictwa, nie ograniczanego jedynie do dotychczasowej europocentrycznej perspektywy kultury i zaowocowała w praktyce m.in. utworzeniem skansenów kultury ludowej i różnego rodzaju muzeów na wolnym powietrzu. Badając przedmioty, wytwory kultury raczej niż dzieła, obrazy czy rzeźby, nowa francuska muzeologia odrzuciła tradycyjne instrumentarium historii sztuki na rzecz narzędzi zaczerpniętych z odmiennych obszarów nauki: socjologii i antropologii kulturowej³⁵.

Jak się wydaje, to właśnie owo „antropologiczne” przekonanie o doniosłej randze kultury ludowej każe Malinowskiemu zorganizować w 1949 r. w pałacu w Rogalinie – dopiero co przejętym przez Muzeum Wielkopolskie i będącym ekskluzywną siedzibą Raczyńskich, najpotężniejszego arystokratycznego rodu w Wielkopolsce, a także prawdziwą świątynią sztuki – ekspozycję sztuki ludowej i wiejskiego rzemiosła. W ten sposób poznański muzeolog zdawał się bezpośrednio wcielać w życie idee rewolucji muzeologicznej Rivière’a, snując w Rogalinie wizję innych niż dotąd, atrakcyjnych wystaw opartych na ożywczym kontraście tego, co uznawane było do niedawna za „niskie”, twórczości (i wytwórczości) autochtonicznej, wiejskiej, z tradycyjną kulturą wysoką, reprezentowaną przez *entourage* magnackiego pałacu. Jest przy tym rzeczą oczywistą, że – abstrahując od prawdziwego czy rzekomego serwilizmu Malinowskiego wobec komunistów – tego typu ekspozycje doskonale wpisywały się w nową rzeczywistość polityczną w Polsce, w której głoszone dyktaturę mas. W ramach nowej organizacji społeczeństwa po 1949 r. władze PRL-u zaplanowały powszechny dostęp do muzeów, którym przyspać miała rola tuby propagandy władzy. Aby zwiększyć frekwencję w placówkach zaplanowano po prostu znaczne zwiększenie ich liczby. Sam Malinowski podczas swojej pierwszej dyktatury (a więc do roku 1954) powiększył stan posiadania poznańskiego muzeum o cztery nowe oddziały: dwa pałacowe (w Rogalinie i Gołuchowie) oraz dwa w Poznaniu (Muzeum Instrumentów Muzycznych oraz Muzeum Historii Miasta Poznania)³⁶.

Ale sprawa gwałtownego wzrostu liczby muzeów w Polsce w okresie powojennym nie wynikała jedynie z zamysłu ich multiplikacji i poddania instrumentalizacji. W tym kontekście znów musimy powrócić do postaci Michała Walickiego i jego dwóch myśli, sformułowanych tuż po wojnie, które zresztą po latach przypomniał Malinowski w swoim artykule o wybitnym warszawskim historyku sztuki i muzeologu³⁷. Po pierwsze, wobec całkowitej ruiny kraju i braku jakichkolwiek perspektyw na



2. Stefan Dybowski, Minister Kultury i Sztuki (z prawej) wręcza Kazimierzowi Malinowskiemu akt powołania Muzeum Narodowego w Poznaniu, hall MNP, 1950 r.

2. Stefan Dybowski, Minister of Culture and Art (right) handing the act of establishing the National Museum in Poznań to Kazimierz Malinowski, hall of the NMP, 1950

wznoszenie nowych budynków muzealnych w Polsce, Walicki postulował renowację wartościowych pod względem historycznym czy architektonicznym gmachów publicznych, takich jak ratusze, pałace czy reprezentacyjne kamienice mieszczańskie i ich adaptację na muzea. Walicki sporządził listę ponad 90 obiektów, które sam określał mianem „Gmachów Rzeczypospolitej”, w tym m.in. tak słynnych budowli, jak zamki w Sandomierzu i Lublinie, gdańskie Dwór Artusa czy Dom Uphagenów, warszawska kamienica Baryczków a także większość staromiejskich ratuszów. Z obiektów poznańskich na liście znalazły się m.in. Pałac Górków, w którym w 1966 r. otwarto Muzeum Archeologiczne, a także wspaniały renesansowy ratusz, który stał się – podobnie jak ratusze w innych miastach, np. w Gdańsku, Wrocławiu czy Toruniu – muzeum historii miasta.

Druga wskazówka Walickiego dotyczyła potrzeby istnienia w Polsce trzech muzeów narodowych, które miały niejako we wszystkich najważniejszych dzielnicach kraju tworzyć trzon muzealnictwa i reprezentować najbardziej wartościowe kolekcje muzealne. Placówki te powinny posiadać *uprawnienia fachowej instancji nadzorczej w stosunku do określonego obszaru* i sprawować – jako instytucje wzorcowe – opiekę merytoryczną nad mniejszymi jednostkami³⁸. Do istniejących już od lat Muzeów Narodowych w Krakowie i Warszawie miała zatem dołączyć podniesiona do rangi narodowego instytucja

poznańska, funkcjonująca od roku 1919 pod nazwą Muzeum Wielkopolskiego³⁹. Rzeczywiście, jakby podążając tym tropem, Malinowski doprowadził w 1950 r. do wskazanej przez Walickiego zmiany nazwy na Narodowe Muzeum w Poznaniu.

Podobnie, mając chyba w pamięci ideę Gmachów Rzeczypospolitej Walickiego, Malinowski przejął kilka zrujnowanych, zabytkowych budynków z myślą o stworzeniu w nich nowych oddziałów muzealnych. Dotyczyło to przede wszystkim ratusza i zamku królewskiego na Wzgórzu Przemysła, jak również kamienic na Starym Rynku, gdzie powstało Muzeum Instrumentów Muzycznych, czy też zamiejscowych, znacznie zresztą oddalonych od samego Poznania, ale niezwykle cennych rezydencji pałacowych: w Rogalinie (o czym już wspomniano) oraz Zamku w Gołuchowie. W latach późniejszych tę nową, zaprojektowaną przez Malinowskiego strukturę organizacyjną uzupełniły kolejne oddziały: powstałe w nowo wybudowanym pawilonie ekspozycyjnym Wielkopolskie Muzeum Wojskowe na Starym Rynku, Muzeum Etnograficzne przy ul. Grobla oraz Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie⁴⁰. Warto zresztą dodać, że Malinowski właściwie przez cały okres kierowania poznańskim muzeum nosił się z myślą tworzenia kolejnych oddziałów muzealnych, postrzegając ów projektowany przez siebie muzealny konglomerat w ramach długoletniej perspektywy organicznego wzrostu. Świadczy o tym fakt, że tuż po objęciu funkcji dyrektora w 1948 r. przejął

z rąk prywatnych działki przylegające do dotychczasowego gmachu muzealnego w centrum Poznania. Spowodowało to wywłaszczenie dotychczasowych właścicieli kamienic i zburzenie domów, które nie uległy zniszczeniu w 1945 r. w trakcie walk o Poznań. Jednak ta swoista, totalna „muzealizacja” przestrzeni miejskiej, połączona z administracyjną zapobiegliwością umożliwiła kierownictwu poznańskiej instytucji rozpisanie w 1965 r.⁴¹ ogólnopolskiego konkursu architektonicznego na projekt budowy Nowego Skrzydła MNP, a później, w roku 1976, czyli już za dyrektury Malinowskiego, rozpoczęcie prac budowlanych⁴².

Ta sama świadomość jakiegoś „panmuzealnego” rozwoju, rozumianego nie tylko jako ewolucja dotychczasowego modelu ideowego i funkcjonalnego muzeum, ale także jako wzrost liczby placówek muzealnych w ogóle, musiały towarzyszyć Malinowskiemu w podejmowaniu inicjatyw organizacji kolejnych, niemal wszystkich istniejących obecnie muzeów wielkopolskich i lubuskich, które zresztą zorganizowali właśnie poznańscy muzealnicy. W wielu przypadkach, jak np. Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze czy – zwłaszcza wzorcowej w zamyśle Malinowskiego placówce okręgowej – Muzeum im. Jana Dekerta w Gorzowie, był on autorem koncepcji merytorycznej i ekspozycyjnej. Muzealnictwo dla Malinowskiego pełniło rolę *dokumentacji naukowej dla wielu przez siebie reprezentowanych dyscyplin, rolę masowego popularyzatora wiedzy i wychowawcy*⁴³. Z tych też powodów mógł on z pełnym przekonaniem nie tylko włączyć się, ale nawet – po czasowym oddelegowaniu do

Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1950 r. – kierować procesem upaństwowienia muzeów w Polsce. Muzea, mające dotąd status instytucji samorządowych, społecznych czy prywatnych zostały zatem przyporządkowane władzy centralnej reprezentowanej przez ministerstwo. Zgodnie, jak się wydaje, ze wskazówką Walickiego Malinowski nacjonalizując i centralizując polskie muzea przeprowadził jednocześnie ich kategoryzację i podział na jednostki „nadrzędne” i „podopieczne”. Ta nowa organizacja muzeów została oparta na zasadzie ścisłej wzajemnej koegzystencji muzeów narodowych, okręgowych i powiatowych.

W 1954 r. Kazimierz Malinowski wyjechał na stałe do Warszawy, gdzie został mianowany dyrektorem Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków⁴⁴. Była to nowa nazwa wspomnianej już tutaj, a utworzonej tuż po wojnie i zarządzanej przez Stanisława Lorentza Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków; los sprawił, że Malinowski zajął stanowisko piastowane wcześniej przez jego pierwszego przełożonego z warszawskiego muzeum. Współcześni cenili niewątpliwie w Malinowskim jego zdolności organizacyjne i administracyjne – uporządkował, a w wielu aspektach stworzył od podstaw strukturę i ramy prawne polskiego muzealnictwa oraz konserwatorstwa. Reprezentując Polskę na konferencji w Hadze w 1954 r. Malinowski współpracował przy projekcie słynnej Konwencji Haskiej w sprawie ochrony dóbr kultury w czasie wojny⁴⁵. Był także jednym z twórców pierwszej polskiej Ustawy o ochronie dóbr kultury i muzeach z 1962 r., wprowadził nowe kompetencje



3. Kazimierz Malinowski przemawia na wernisażu wystawy „Sztuka francuska w zbiorach polskich” w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1973 r. (pierwszy z prawej siedzi Stanisław Lorentz)

3. Kazimierz Malinowski giving a speech at the varnishing day of the exhibition “French art in Polish collections” in the National Museum in Poznań in 1973 (Stanisław Lorentz is sitting first on the right)



4. Kazimierz Malinowski (po prawej) i Henryk Kondziela (w środku), jeden z doktorantów Malinowskiego z UMK w Toruniu i jego następca na stanowisku dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu, 1. poł. lat 70. XX w.

4. Kazimierz Malinowski (right) and Henryk Kondziela (in the middle), one of the PhD students of Malinowski from the Nicolaus Copernicus University in Toruń and his successor at the post of Director of the National Museum in Poznań, first half of the 1970s

organów konserwatorskich w poszczególnych województwach, a nawet zaprojektował od podstaw strukturę kadrową i placową środowiska muzealniczego w Polsce, obowiązującą przez wiele kolejnych lat. W 1961 r. K. Malinowski utworzył w Warszawie Ośrodek Dokumentacji Zabytków, następnie objął funkcję jego dyrektora inicjując inwentaryzację i klasyfikację zabytków architektonicznych w Polsce. W tym samym roku na niwie działalności konserwatorskiej Malinowski wrócił do pracy naukowej i dydaktycznej, obejmując Katedrę Konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu⁴⁶, a w kilkanaście lat później także tamtejszą Katedrę Muzealnictwa, uzyskując w 1971 r. tytuł profesora nadzwyczajnego nauk humanistycznych ze specjalnością „muzealnictwo i konserwatorstwo”⁴⁷. Kierując jedynym w Polsce (i jednym z niewielu wówczas na świecie) specjalistycznym zakładem zajmującym się – obok problemów konserwatorstwa – muzealnictwem, podjął próbę zakorzenienia na toruńskiej uczelni muzeologii jako dyscypliny *par excellence* naukowej.

Kazimierz Malinowski był jednym z niewielu teoretyków, ale i praktyków muzealnictwa w Polsce, proponujących namysł nad jego teoretycznymi podstawami. Muzeologia jako nauka, która przynajmniej od końca XIX w. poszukiwała przedmiotu swoich dociekań, a jeszcze usilniej narzędzi, którymi jako osobna dyscyplina mogłaby

rozporządzać, upatrywała początkowo swoich zadań w metodologii badań nad zbiorami. Muzeolog był badaczem uprawiającym naukę obejmującą kolekcjonowanie i konserwację zbiorów, ustalanie ich wartości kulturowej, a wreszcie – poprzez urządzenie wystaw złożonych z muzealnych przedmiotów – metody upowszechniania wiedzy o rzeczywistości. W XIX w. termin „muzeolog” był synonimem pojęcia „konserwatora”, opiekuna zbiorów, który jednak bynajmniej nie miał charakteru renowatora fizycznie ingerującego w strukturę obiektu aby poddać go odnowieniu, uzupełnieniu czy zabezpieczeniu przed zniszczeniem. Później, w początkach wieku XX muzeologowi i konserwatorowi zaczęło odpowiadać także pojęcie „kustosza”, a więc specjalisty dysponującego wiedzą o określonej części muzealnej kolekcji, która została oddana jego pieczy. Jest zupełnie oczywiste, że rola muzeów od początku ich istnienia wiązała się z udostępnianiem kolekcji, ale Malinowski zbliżał się w swoich poglądach do tych komentatorów zagadnień muzealnictwa, którzy uważali, że w działalności muzeów równie istotny co badanie i prezentacja eksponatów jest aspekt poznawczy związany ze zbiorami. Ustalanie proveniencji muzealiów, ich datowanie, atrybucja, a wreszcie wskazywanie cech stylistycznych i poszukiwanie obiektów pokrewnych pozwala oczywiście – z jednej strony – zinventaryzować, opisać posiadany zasób. Badania te powodują, że muzeum funkcjonuje niczym

instytut naukowy rozporządzający specyficznym, choć jednocześnie silnie uzależnionym od innych dyscyplin instrumentarium (w muzeach sztuki jest to przede wszystkim historia sztuki). Ale z drugiej strony i w ostatecznym rozrachunku muzeum ma przecież służyć odbiorcom muzealnych wystaw, poszerzając ich wyobrażenia świata. Zadania muzeologii często były zatem i są współcześnie ujmowane znacznie szerzej: ma to być nauka traktująca o całokształcie procesów dotyczących muzealnictwa i obok zagadnień związanych ze zbieraniem i eksponowaniem obiektów, dostrzegać także wyjątkową skalę społecznego oddziaływania muzeów. I właśnie, jak się wydaje, szczególnie pociągała Malinowskiego ta holistyczna perspektywa muzeologii.

Muzeolog to w jednej osobie badacz procesów ogólnych i opiekun eksponatów, poddawanych zabiegom przy użyciu instrumentów często co prawda zapożyczonych skądinąd, które jednak tylko na gruncie muzeum mogą podlegać interdyscyplinarnej – jak dziś można by powiedzieć – uniwersalizacji i owocować nowymi rozwiązaniami. Muzeum było zatem dla Malinowskiego instytutem naukowym *sui generis*, albo mówiąc inaczej – swoistym poligonem doświadczalnym, miejscem, w którym jak w soczewce mogło się skupić szerokie spektrum zagadnień podejmowanych na toruńskiej Katedrze Muzealnictwa. To

przekonanie zapewne stało się główną przesłanką powrotu Malinowskiego w 1966 r. na stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu⁴⁸. W odróżnieniu od swojej pierwszej dyrektury, którą w znacznej mierze wypełniły propagandowe „wciierki” o pokoju, socjalizmie i przyjaźni polsko-radzieckiej, Malinowski przez 11 lat starał się zapewnić prowadzonej przez siebie instytucji znaczące miejsce w triadzie najważniejszych muzeów w Polsce. Program wystawienniczy MNP opierał się głównie na monograficznych prezentacjach twórczości artystów współczesnych (lub bardzo nieodległych w czasie), którzy dzięki wystawom muzealnym zostali wprowadzeni do panteonu polskiej sztuki. Owa seria monograficznych prezentacji – organizowana przez Malinowskiego wraz z grupą współpracowników, ale także z kuratorami i artystami zapraszanymi z innych ośrodków, głównie z Warszawy i Krakowa – wydobywała na światło dzienne twórczość tak uznanych dziś artystów, jak Piotr Potworowski, Andrzej Wróblewski, Tytus Czyżewski, Hanna Rudzka-Cybisowa czy Artur Nacht-Samborski, ale też mistrzów starszej daty, jak Jacek Malczewski. Wystawy malarstwa Malczewskiego będą aż do lat 90. XX w. najsilniej rozpoznawalnym w kraju i za granicą znakiem firmowym poznańskiego muzeum, obok równie słynnych prezentacji polskiego koloryzmu,



5. Fasada Muzeum Narodowego w Poznaniu w poł. lat 70. XX w.

5. Facade of the National Museum in Poznań, mid-1970s



6. Fragment wystawy malarstwa Piotra Potworowskiego eksponowanej w Muzeum Narodowym w Poznaniu, czerwiec 1976 r.

6. Section of an exhibition of Piotr Potworowski's paintings exhibited at the National Museum in Poznań, June 1976



7. Kazimierz Malinowski na wernisżu wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu, poł. lat 70. XX w.

7. Kazimierz Malinowski at the varnishing-day of an exhibition at the National Museum in Poznań, mid-1970s



8. Wystawa poświęcona pamięci Kazimierza Malinowskiego w pierwszą rocznicę śmierci, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1978 r.

8. Exhibition devoted to the memory of Kazimierz Malinowski at the first anniversary of his death, the National Museum in Poznań, November 1978

(Wszystkie fot. ze zbiorów MNP)

którego znakomite przykłady zdołał zgromadzić w muzeum Zdzisław Kępiński.

Malinowski, szerzący w muzealnych salach kulturalną oświatę, nie stronił od atrakcyjnych sposobów prezentacji muzealiów. Na pokazywanej od stycznia do marca 1974 r. w MNP pierwszej monograficznej wystawie twórczości Tytusa Czyżewskiego ponad 120 oryginalnym obrazom, akwarelom i rysunkom artysty towarzyszyły wizerunki zaginionych w czasie wojny prac, utrwalone na fotografiach i rzutowane z projektora; na ekranie wyświetlano także przedstawienia drzeworytów Tadeusza Makowskiego, ilustrujących wiersze Czyżewskiego⁴⁹. Z kolei z 6 magnetofonów zamontowanych w salach ekspozycyjnych odtwarzano nagrania recytacji tychże utworów⁵⁰, a warto podkreślić, że usilne pragnienie wykorzystania nośników „audiowizualnych” na ekspozycji wyraźnie zaznaczyło się w korespondencji dyrektora Malinowskiego z kuratorką wystawy Joanną Pollakówną⁵¹. *Ramowy Plan Działalności Muzeum Narodowego w Poznaniu w drugim półroczu 1966 roku i w roku 1967*, a więc sporządzony tuż po powrocie Malinowskiego do poznańskiego muzeum, w spisie przedsięwzięć oświatowych wyraźnie akcentował *rozszerzenie akcji wykładów popularnych ilustrowanych przeźrocami oraz rozszerzenie akcji pokazów filmowych z zakresu sztuki*⁵². Malinowski miał zatem wreszcie realną szansę na wdrożenie swoich, pochodzących

jeszcze sprzed wojny, postulatów. Projekcje filmowe znalazły dość szerokie zastosowanie zarówno na wystawach w muzeum, jak i – co ciekawe – poza jego murami. W kwietniu 1971 r. w MNP uroczystie otwarto wystawę twórczości Fernanda Légera. W gmachu poznańskiego muzeum odbyło się *14 seansów filmowych, które obejrzało 2200 osób*, co wobec ogólnej frekwencji niemal 8500 zwiedzających w czasie 30 dni trwania wystawy stanowiło ponad ¼ całości udziału publiczności⁵³, natomiast *w związku z wystawą gobelinów* (w tymże muzeum – przyp. GR) *zorganizowano w 10 kinach poznańskich pokaz przeźroczy dotyczących tej ekspozycji*⁵⁴. Rok wcześniej specjalne prezentacje filmowe towarzyszące wystawom zgromadziły 1150 oraz 250 widzów (było to odpowiednio 10 seansów *o tematyce leninowskiej* oraz 6 pokazów filmu o Poznaniu i jego zabytkach)⁵⁵.

Niezwykle cennym wyrazem muzeologicznej postawy Malinowskiego była wreszcie jego inicjatywa uruchomienia serii wydawnictw poświęconych muzealnictwu, a publikowanych przez Muzeum Narodowe w Poznaniu. Jeszcze podczas pierwszej swojej dyktury Malinowski, nawiązując do przedwojennych „Roczników Muzealnych”, wydawanych przez Muzeum Wielkopolskie, rozpoczął edycję corocznych „Studiów Muzealnych”. W 1952 r. Malinowski zainicjował publikację pierwszego w Polsce specjalistycznego periodyku zatytułowanego po prostu „Muzealnictwo” (redakcja pisma

znajdowała się w Muzeum Narodowym w Poznaniu), który do dziś jest najpoważniejszym polskim pismem poświęconym tytułowemu zagadnieniu⁵⁶. W latach 60. z kolei pojawił się cykl „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu”, którego kilkanaście kolejnych tomów było poświęconych najistotniejszym – jak można sądzić, z punktu widzenia samego Malinowskiego – problemom współczesnego muzealnictwa⁵⁷.

W 1975 r., na dwa lata przed śmiercią, Malinowski zdążył jeszcze zainicjować powołanie działającego do dziś

Towarzystwa Przyjaciół MNP. Kazimierz Malinowski zmarł w Poznaniu 5 listopada 1977 r., po długiej chorobie. Wśród osób pełniących wartość honorową przy trumnie znalazł się nie kto inny tylko Stanisław Lorentz, który wkrótce opublikował także wspomnienie pośmiertne o zmarłym koledze. Dziś postać poznańskiego muzeologa przypomina tablica z brązu zawieszona w westybulu starego gmachu Muzeum Narodowego w Poznaniu w miejscu, które obecnie – po oddaniu do użytku nowego budynku muzeum, o co Malinowski tak usilnie przez wiele lat zabiegał – nie jest dostępne dla zwiedzających.

Streszczenie: W roku 2017 przypadają 110. rocznica urodzin oraz 40. rocznica śmierci profesora Kazimierza Malinowskiego, z kolei w czerwcu 2016 r. minęło półwiecze od chwili ponownego objęcia przez niego stanowiska dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu. Wszystkie te okoliczności domagają się przypomnienia wielce zasłużonej dla polskiego muzealnictwa, jak i poznańskiego Muzeum Narodowego postaci. Tytuł niniejszego tekstu stanowi parafrazę tytułu artykułu Kazimierza Malinowskiego *Michał Walicki – muzeolog*, zamieszczonego w czasopiśmie „Muzealnictwo”, a poświęconego postaci słynnego historyka sztuki i badacza plastyki gotyckiej w Polsce. Walicki mniej jest znany jako muzeolog, a jeszcze mniej jako mentor samego Malinowskiego, ale jeżeliby podjąć próbę określenia całego bogatego spektrum działalności tego ostatniego jednym tylko słowem, to właśnie nieco lekceważony dzisiaj termin „muzeolog” wydaje się być najbardziej pojemny i adekwatny. Pozwala bowiem przypomnieć postać K. Malinowskiego w kilku najważniejszych aspektach jego działalności, a mianowicie jako: 1/ muzeologa *sensu stricto*, teoretyka, ale i praktyka pracującego w muzeum i biorącego udział w najszerzej rozumianym życiu środowiska,

2/ propagatora społecznej roli muzeów jako instytucji otwartych na publiczność, 3/ wieloletniego dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu, wizjonera i kuratora nowego programu merytorycznego instytucji.

Malinowski należał do grona kilku najważniejszych postaci powojennego polskiego muzealnictwa, lecz jest dzisiaj prawie zupełnie zapomniany. Całkowita niemal nieobecność tego nazwiska w dzisiejszym życiu muzealnym determinuje także niezadawalający stan badań nad jego biografią zawodową, tymczasem działalność Malinowskiego, choćby tylko w dziedzinie muzealnictwa – bo drugim istotnym obszarem jego aktywności było konserwatorstwo – należy dopiero gruntownie przebadać. Wiele zatem sądów czy opinii zamieszczonych powyżej należy na obecnym etapie badań potraktować jako sugestie i hipotezy, które muszą jeszcze podlegać dalszej szczegółowej weryfikacji. Tym niemniej naryskowane jedynie pobieżnie najważniejsze – jak się wydaje – tropy działalności poznańskiego muzeologa przedstawiają jego postać jako propagatora społecznej roli muzeów – instytucji otwartych na publiczność, co z kolei ukaże aktualność postulatów Malinowskiego wobec dzisiejszego namyśłu nad funkcjami muzeów.

Słowa kluczowe: Kazimierz Malinowski, muzeologia, historia sztuki, Muzeum Narodowe w Poznaniu, wystawy.

Przypisy

- ¹ K. Malinowski, *Michał Walicki. Muzeolog*, w: „Muzealnictwo” 1967, nr 14, s. 9-20. Bibliografię prac Malinowskiego (niepełną) opublikowała A. Dobrzycka, w: „Studia Muzealne” (Muzeum Narodowego w Poznaniu) 1977, z. XII, s. 9-10.
- ² K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970.
- ³ K. Malinowski, *Kształcenie muzeologów, konserwatorów, restauratorów*, seria *Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu*, T. XV, Poznań 1976.
- ⁴ Informacje dotyczące biografii Malinowskiego pochodzą ze wspomnień pośmiertnych, które opublikowali: A. Dobrzycka, *Kazimierz Malinowski (1907-1977)*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 1979, R. XLI, nr 3, s. 310-312; S. Lorentz, *O Kazimierzu Malinowskim wspomnienie*, tamże, s. 313-314; H. Kondziela, *Z żałobnej karty: Prof. dr. Kazimierz Malinowski (1907-1977)*, w: „Kronika Miasta Poznania”, 1978, R. XLVI, nr 4, s. 84-86 lub też z akt personalnych Malinowskiego (por. nast. przypis).
- ⁵ Na podstawie informacji zawartych we własnoręcznie sporządzonym przez Malinowskiego w 1957 r. życiorysie, dołączonym do akt personalnych prof. Kazimierza Malinowskiego (MNP 493/93/77, s. nlb.).
- ⁶ Zob. M. Walicki, Z. Świechowski, P. Skubiszewski, *Wspomnienia o Ks. Prof. Szczęsnym Dettloffie*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 1963, R. XXV, nr 4, s. 304-311. Na te przymioty Dettloffa zwraca uwagę także S. Lorentz, *O Kazimierzu Malinowskim ...*, s. 313. Por. także: K. Piwocki, *Profesor Szczęśny Dettloff*, w: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych*, *Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wrocław 1965*, Warszawa 1965 oraz *Szczęśny Dettloff o sztuce i zabytkach Poznania*, K. Szaładziński, J. Jarzewicz (red. i wstęp), Poznań 2011.
- ⁷ S. Lorentz, *O Kazimierzu Malinowskim...*, s. 313.
- ⁸ Akta personalne prof. Kazimierza Malinowskiego..., zob. przypis 5.
- ⁹ Malinowski zwraca uwagę, że data ta bywa mylona z rokiem 1928, por. tegoż: *Kształcenie muzeologów...*, s. 21 i 40-41.
- ¹⁰ Więcej o przemianie Trocadéro w nowe muzea zob. A. Trąbka, *Muzeum etnograficzne jako sposób opowiadania o innych kulturach. Przypadek muzeów paryskich*, w: *Antropologia zaangażowana (?)*, F. Wróblewski, Ł. Sochacki, J. Stebliak (red.), „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCIX, Prace Etnograficzne” 2010, z. 38, s. 131-139.

- ¹¹ O muzeologii Rivière'a napomyka Malinowski w swoim podręczniku *Kształcenie muzeologów...*, s. 42-43, por. jednak przede wszystkim: R. de la Rocha, *Museums without walls: The museology of Georges Henri Rivière*, <http://www.openaccess.city.ac.uk/2154/> [dostęp: 05.09.2013].
- ¹² Ów pełen szacunku ale i przyjaźni stosunek Walickiego do Dettloffa odczytać można w przytoczonym już wspomnieniu pośmiertnym, M. Walicki, Z. Świechowski, P. Skubiszewski, *Wspomnienia o Ks. Prof...*
- ¹³ K. Piwocki, *Profesor Szczęsny Dettloff...*, s. 13. Tę troskę Ks. Profesora o swoich wychowanków podkreślali także inni autorzy tekstów poświęconych wybitnemu poznańskiemu historykowi sztuki, *ibidem*.
- ¹⁴ K. Malinowski, *Muzeum zagadnień muzealnych*, w: „Pion” 1938, nr 6, s. 7, cyt. za: M. Krzemińska, *Muzeum sztuki w kulturze polskiej*, Warszawa 1987, s. 64-65. Zob. także K. Malinowski, *Rola muzeum w oświacie dorosłych*, Warszawa – Lublin – Wilno 1939.
- ¹⁵ K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii...*, s. 10-12.
- ¹⁶ M. Walicki, *Społeczno-wychowawcza i oświatowa rola muzeów humanistycznych*, w: „Kultura i Wychowanie” 1933-1934, r. 1, z. 4, s. 319-335, cyt. za: K. Malinowski, *Michał Walicki...*, s. 11. Por. także M. Krzemińska, *Muzeum sztuki...*, s. 64-65 i 73.
- ¹⁷ Cyt. za: K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii...*, s. 12.
- ¹⁸ Na Muzeum Świata w Brukseli zwracał uwagę już Mieczysław Treter przed I wojną światową, co odnotowywał Malinowski – tegoż, *Prekursorzy muzeologii...*, s. 121. Wspominam o tym także w swoim tekście *Obszar wydzielony czy nowe otwarcie? Edukacja muzealna jako muzeologia*, w: *ABC Edukacji w muzeum. Muzea sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*, J. Grzonkowska (red.), NIMOZ, Warszawa 2015.
- ¹⁹ Cyt. za: K. Malinowski, *Michał Walicki...*, s. 12.
- ²⁰ M. Krzemińska, *Muzeum sztuki...*, s. 69-70.
- ²¹ S. Lorentz, *O Kazimierzu Malinowskim...*, s. 313.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Malinowski wszedł w skład zarządu Towarzystwa Filharmonii Robotniczej (ówczesna nazwa Filharmonii Poznańskiej), którego Kępiński został pierwszym prezesem.
- ²⁴ Nazwa ta funkcjonowała do roku 1950, kiedy to powołano Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- ²⁵ Akta personalne prof. Kazimierza Malinowskiego..., zob. przypis 5, s. nlb.
- ²⁶ Lorentz dość obszernie przybliży kulisy tej sprawy w wywiadzie z Robertem Jarockim – tegoż, *Rozmowy z Lorentzem*, Warszawa 1981, s. 282-292; trzeba jednak pamiętać, że choć książka ukazała się w 1981 r. podczas trwania tzw. Karnawału Solidarności, kiedy można było wypowiadać się stosunkowo swobodnie, to jednak – jak wszystkie publikacje wówczas – także i ona przed wydaniem podlegała PRL-owskiej cenzurze. Lorentz określa tam swoje przedwojenne poglądy polityczne jako „lewicowe” podkreślając, że zależało mu na demokratyzacji życia społecznego w Polsce, choć jednocześnie zastrzega, że nie był i nie jest komunistą.
- ²⁷ Wywiad ze Stanisławem Lorentzem *Bezcenna własność narodu*, w: „Tygodnik Demokratyczny” 21.09.1969, nr 38 (850), s. 3-4.
- ²⁸ Akta personalne prof. Kazimierza Malinowskiego..., zob. przypis 5, s. nlb.
- ²⁹ A. Dobrzycka, K. Malinowski, *Muzeum Narodowe w Poznaniu w latach 1945-1952*, w: „Studia Muzealne” 1953, z. I, s. 180.
- ³⁰ F. Mirandola (wł. Franciszek Pik), *Sztuka a lud*, Kraków 1904, cyt. za: M. Krzemińska, *Muzeum sztuki...*, s. 25.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² S. Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie, zarys historyczny*, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1938, nr 1, s. 64.
- ³³ Zob. choćby: D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie czym jest muzeum dzisiaj*, w: „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 200-201; A. Rataj, *Muzeum, problem tożsamości – refleksje*, w: „Muzeum XXI wieku – teoria i praxis”. *Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, G. Radecki, A. Tomaszewski (red.), Gniezno 2010, s. 90.
- ³⁴ Hasła te wyrażono *expressis verbis* na słynnej konferencji w Mannheim w 1903 r., która odbyła się pod znaczącym tytułem „Muzea jako instytuty kultury dla ludu”. Na tę konferencję zwracał uwagę Walicki, a za nim także Malinowski, por. K. Malinowski, *Michał Walicki...*, s. 10.
- ³⁵ Wspominam o tym w swoim tekście *Obszar wydzielony czy nowe ...*, s. 6-22, stamtąd pochodzą przytoczone cytaty, tam także przedstawiam krótki przegląd dziejów edukacji muzealnej w Polsce.
- ³⁶ Recepcję wydarzeń z najwcześniejszej historii Muzeum Narodowego w Poznaniu, a także oceny działalności Muzeum oraz formułowane wobec niego oczekiwania przedstawił syntetycznie Piotr Bąkowski w pracy *Muzeum Narodowe w Poznaniu w prasie poznańskiej w latach 1950–1966* (praca magisterska powstała na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Poznań 2011, mps, s. 216.
- ³⁷ M. Walicki, *Dyskusje muzealne*, w: „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, nr 3/4, s. 176-186, cyt. za: K. Malinowski, *Michał Walicki...*, s. 16-17.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ W latach 1904-1918 oraz 1939-1945 w gmachu przy Al. Marcinkowskiego w Poznaniu mieściło się niemieckie Kaiser Friedrich Museum.
- ⁴⁰ Wszystkie te Oddziały MNP funkcjonują do dzisiaj w niezmiennym kształcie administracyjnym.
- ⁴¹ Wtedy dyrektorem MNP był Zdzisław Kępiński.
- ⁴² Po Malinowskim Nowy Gmach MNP budowało jeszcze trzech dyrektorów: Henryk Kondziela, Konstanty Kalinowski oraz Wojciech Suchocki, a oficjalne otwarcie nowego muzeum nastąpiło dopiero w roku 2000.
- ⁴³ K. Malinowski, *Muzea i ochrona zabytków w roku 1956*, w: „Muzealnictwo” 1956, nr 5, s. 55.
- ⁴⁴ Przez 2 lata Malinowski starał się godzić nowe obowiązki z dalszym kierowaniem poznańskim muzeum, jednak w 1956 r. zrezygnował z tego ostatniego i na stanowisku dyrektora MNP zastąpił go Zdzisław Kępiński, profesor historii sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, wielki admirator polskiego modernizmu i twórca znakomitej muzealnej kolekcji koloryzmu. Kępiński był także twórcą oryginalnej, jedynej w swoim rodzaju w polskim muzealnictwie „modernistycznej” aranżacji ekspozycji w obiekcie zabytkowym (Zamek w Gołuchowie).
- ⁴⁵ Malinowski w latach 50.–70. XX w. stosunkowo często brał udział w międzynarodowych spotkaniach środowisk muzealnych i konserwatorskich, przede wszystkim będących inicjatywami ICOM (MNP na przełomie lat 60. i 70. było ICOM-owskim ośrodkiem edukacji muzealnej).
- ⁴⁶ Por. choćby S. Lorentz, *O Kazimierzu Malinowskim ...*, s. 313-314.
- ⁴⁷ Informacja zawarta w piśmie dra Henryka Kondzieli, dyrektora MNP do Archiwum PAN w Warszawie z dn. 11 października 1979 r., w: Akta personalne..., s. nlb.

- ⁴⁸ Malinowski w 1966 r. zastąpił wspomnianego już tutaj prof. Zdzisława Kępińskiego, o którego zasługach dla powojennej odbudowy Poznania sam Malinowski pisał następująco: (...) *Inicjatywie prof. Kępińskiego, jego pasji i niesłychanej aktywności zawdzięczamy, że odbudowa ruszyła w takim tempie i w takim zakresie. Wiemy też, że nic się w Poznaniu nie działo bez jego aktywnego udziału (...)*. – zob. K. Malinowski, *Opinia o pracy doktorskiej Mgr Henryka Kondzieli, Krynica – Poznań, 5 lutego 1972 r.*, w: materiały archiwalne MNP *Spuścizna dra Henryka Kondziela, Sprawy związane z obroną pracy doktorskiej, 1971-73*, MNPA, SHK - 16, s. 64-66.
- ⁴⁹ Piszę o tym w swoim tekście *Muzeum (ruchomych) obrazów. Filmy na ekspozycjach muzealnych w Polsce* (w druku). Stamtąd także pochodzą następujące cytaty.
- ⁵⁰ List prof. dra Kazimierza Malinowskiego, Dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu do Henryka Ładocha z dn. 15 stycznia 1974 r., akta w zbiorach Archiwum MNP.
- ⁵¹ Korespondencja prof. dra Kazimierza Malinowskiego, Dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu z Joanną Pollakówną z lat 1972-1974, akta w zbiorach Archiwum MNP (MNPA 2868), s. nlb.
- ⁵² Por. *Ramowy Plan Działalności Muzeum Narodowego w Poznaniu w drugim półroczu 1966 roku i w roku 1967*, akta w zbiorach Archiwum MNP – zob. przypis 51.
- ⁵³ D. Cicha, *Opinie zwiedzających o tematyce i ekspozycji wystaw czasowych w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1970 i 1971 roku*, w: „Studia Muzealne Muzeum Narodowego w Poznaniu” 1974, T. X, s. 144.
- ⁵⁴ L. Talarowska, *Muzeum Narodowe w Poznaniu w 1971 roku*, w: „Studia Muzealne Muzeum Narodowego w Poznaniu” 1974, T. X, s. 156.
- ⁵⁵ L. Talarowska, *Muzeum Narodowe w Poznaniu w 1970 roku*, w: „Studia Muzealne Muzeum Narodowego w Poznaniu” 1971, T. IX, s. 126.
- ⁵⁶ Wydawcą „Muzealnictwa” jest obecnie (od 2011 r.) Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.
- ⁵⁷ W ramach tego cyklu ukazał się także wspomniany podręcznik muzeologii – K. Malinowski, *Kształcenie muzeologów, konserwatorów...*

Gerard Radecki

Historyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu oraz studiów podyplomowych Zarządzanie marketingowe na rynku B2B UE w Poznaniu; obecnie kustosz w Muzeum Narodowym w Poznaniu; (2007–2013) dyrektor Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie; (2009–2012) autor koncepcji nowego programu wystaw stałych oraz ekspozycji „Początki państwa polskiego” i „Wielkopolska rzeźba gotycka”, współautor innych wystaw czasowych m.in. w Poczdamie i Gnieźnie, współorganizator konferencji; autor tekstów poświęconych historii muzeologii polskiej oraz problematyce współczesnego muzealnictwa; członek Rady MHMG oraz SMP O/Wielkopolska; współtwórca wytycznych do programów NIMOZ, konsultant programu ekspozycyjnego Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie; (od 2016) członek Kolegium Redakcyjnego „Muzealnictwa”; e-mail: gerard.radecki@mntp.art.pl

Word count: 5 743; **Tables:** –; **Figures:** 8; **References:** 57

Received: 03.2017; **Reviewed:** 03.2017; **Accepted:** 04.2017; **Published:** 05.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0009.9607

Copyright ©: 2017 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. KAZIMIERZ MALINOWSKI – MUZEOLOG. *Muz.*, 2017(58): 60-73

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

PROFESOR ZDZISŁAW ŻYGULSKI JUNIOR – WSPANIAŁY CZŁOWIEK, WIELKA OSOBOWOŚĆ, MUZEOLOG, BADACZ DAWNEJ BRONI, SZTUKI ORIENTALNEJ I MALARSTWA EUROPEJSKIEGO

PROFESSOR ZDZISŁAW ŻYGULSKI JR. – AN
OUTSTANDING PERSON, A GREAT PERSONALITY,
A MUSEUM PROFESSIONAL, A RESEARCHER
ON ANTIQUE WEAPONS, ORIENTAL ART AND
EUROPEAN PAINTING

Teresa Grzybkowska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Abstract: Professor Zdzisław Żygulski Jr. (1921–2015) was one of the most prominent Polish art historians of the second half of the 20th century. He treated the history of art as a broadly understood science of mankind and his artistic achievements. His name was recognised in global research on antique weapons, and among experts on Rembrandt

and Leonardo da Vinci. He studied museums and Oriental art. He wrote 35 books, about 200 articles, and numerous essays on art; he wrote for the daily press about his artistic journeys through Europe, Japan and the United States. He illustrated his publications with his own photographs, and had a large set of slides. Żygulski created many exhibitions

both at home and abroad presenting Polish art in which armour and oriental elements played an important role.

He spent his youth in Lvov, and was expatriated to Cracow in 1945 together with his wife, the pottery artist and painter Eva Voelpel. He studied English philology and history of art at the Jagiellonian University (UJ), and was a student under Adam Bochnak and Vojeslav Molè. He was linked to the Czartoryski Museum in Cracow for his whole life; he worked there from 1949 until 2010, for the great majority of time as curator of the Arms and Armour Section. He devoted his whole life to the world of this museum, and wrote about its history and collections.

Together with Prof. Zbigniew Bocheński, he set up the Association of Lovers of Old Armour and Flags, over which he presided from 1972 to 1998. He set up the Polish school of the study of militaria. He was a renowned and charismatic member of the circle of international researchers and lovers of militaria. He wrote the key texts in this field: *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu* [*Weapons in old Poland compared to armaments in Europe and the Near East*], *Stara broń w polskich zbiorach*

[*Old weapons in Polish armouries*], *Polski mundur wojskowy* [*Polish military uniforms*] (together with H. Wielecki). He was an outstanding researcher on Oriental art to which he dedicated several books: *Sztuka turecka* [*Turkish art*], *Sztuka perska* [*Persian art*], *Sztuka mauretańska i jej echa w Polsce* [*Moorish art and its echoes in Poland*].

Prof. Zdzisław Żygulski Jr. was a prominent educator who enjoyed great respect. He taught costume design and the history of art and interiors at the Academy of Fine Arts in Cracow, as well as Mediterranean culture at the Mediterranean Studies Department and at the Postgraduate Museum Studies at the UJ. His lectures attracted crowds of students, for whose needs he wrote a book *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa* [*Museums in the world. Introduction to museum studies*]. He also lectured at the Florence Academy of Art and at the New York University.

He was active in numerous Polish scientific organisations such as PAU, PAN and SHS, and in international associations such as ICOMAM and ICOM. He represented Polish art history at general ICOM congresses many times. He was also active on diverse museum councils all over Poland.

Keywords: Zdzisław Żygulski Jr. (1921–2015), scholar, expert on weapons, museum professional, educator.

Każdy, kto znał Profesora, pamięta Jego promienną, pełną blasku osobowość. U podstaw zawodu historyka sztuki i Jego pracy w muzeum leżała głęboka satysfakcja z uprawianego zawodu i przyjemność z codziennego obcowania z dziełami sztuki, ale też radość ze spotykania się z ludźmi i życzliwość dla nich. Ci którzy już odeszli żyją nadal w swych dziełach. Pisał *Kiedy myślę o profesji uczonego, sądzę, że jest ona uprawiana w ruch dzięki niezaspokojonej ciekawości świata i w wyniku ciągłego zadawania pytań, na które szuka się odpowiedzi. Działalność uczonego charakteryzuje nieograniczoność i bezinteresowność. Ta praca wymaga trwałego śladu i przekazywania wiedzy następcom*¹.

Profesor należał do ludzi szanowanych, jego wdzięk osobisty i czarujący sposób bycia zyskały mu sympatię w różnych środowiskach na całym świecie. Należał do nielicznej grupy ludzi wybitnych, którzy potrafią słuchać opinii swoich uczniów i zwykłych, bardzo skromnych osób, uznając ich słowa za ważne.

Ogromna erudycja i zainteresowania Profesora koncentrowały się wokół muzealnictwa, militariów, orientalizmu, historii sztuki – głównie malarstwa ale też rzemiosła artystycznego. Napisał 35 książek², ponad 200 artykułów, nie licząc wielu publikacji prasowych. Swoje książki ilustrował własnymi zdjęciami wykonywanymi w czasie licznych podróży, był zapalonym fotografem i właścicielem tysiąca przeźroczy³.

Zdzisław Żygulski jun. był synem wykształconego w Wiedniu profesora germanistyki Zdzisława seniora i, znanej jako wielka społeczniczka, Marii ze Staszkieviczów. W lwowskim domu wypełnionym książkami, dziełami sztuki zachodniej i orientalnej, codziennymi długimi rozmowami z ojcem o literaturze i teatrze, czasami prowadzonymi w języku niemieckim lub francuskim, wychowywało się troje przyszłych profesorów: prócz Zdzisława jun. Jego ukochana młodsza siostra Helena, po mężu Mach – przyszła światowej sławy profesor okulistyki i starszy brat Kazimierz, późniejszy

znany profesor socjologii.

Do Krakowa Zdzisław Żygulski jun. został repatriowany ze Lwowa w 1945 r. wraz z niedawno poślubioną żoną Ewą Voelpel, malarką i rzeźbiarką, działająca społecznie w Związku Polskich Artystów Plastyków. W Krakowie urodził się ich syn Roman Żygulski(1951-2014), grafik, profesor ASP. Rodzina Żygulskich pochodziła z Krakowa – pradziadek Jan Żygulski był działaczem niepodległościowym w okresie Wiosny Ludów i przebywał potem na emigracji w Paryżu, jego syn Franciszek ożeniony z Wandą z Sądeckich skoligacony był z rodziną Leów, która wydała Juliusza Lea, zasłużonego prezydenta Krakowa.

W Krakowie przyszły profesor studiował anglistykę – wówczas znał już nieźle język angielski gdyż jeszcze we Lwowie pobierał prywatne lekcje u Pinkasa Katza, absolwenta Oxfordu, z którego znakomitej anglistycznej biblioteki korzystał. P. Katza Profesor cenił bardzo ze względu na jego, jak mówił, olśniewającą inteligencję i niezwykle radosne usposobienie. W swej bibliotece Profesor posiadał kilka tomów poezji angielskiej ofiarowanej przez Pinkasa, które później wraz z jego oxfordzkim dyplomem przekazane zostały do warszawskiego muzeum Polin⁴.

Przyszłego Profesora zawsze charakteryzowała wielka ciekawość różnych dziedzin nauki, co znalazło odbicie również w jego pracy muzealnej i twórczości naukowej. Dzieła sztuki postrzegał wielostronnie. Szerokie perspektywy intelektualne zyskał chodząc na wykłady filozofii Romana Ingardena i metafizyki Wincentego Lutosławskiego. O ich wpływie na własny sposób myślenia często wspominał. Historię sztuki studiował u Wojsława Molè – bizantynisty, poligloty, wykształconego w Wiedniu u Juliussa von Schlossera, Maxa Dvořácka i znawcy sztuki orientalnej Josefa Strzygowskiego. Ale uczył się też u profesorów związanych z muzeami: Tadeusza Dobrowolskiego, Jerzego Szablowskiego, Karola Estreichera mł., Adama Bochnaka specjalizującego się w rzemiośle artystycznym oraz archeologa Stanisława Jana

Gąsiorowskiego, który wówczas kierował też Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

Muzeolog⁵

Profesor Żygulski swoją życiową drogę i karierę człowieka przeznaczonych muzeum – i to jednemu muzeum, w którym przepracował 60 lat – rozpoczął jeszcze przed podjęciem pracy zawodowej. W 1936 r. jako uczeń lwowskiego III Liceum i Gimnazjum im. Króla Stefana Batorego, szkoły typu klasycznego z łaciną i greką, odwiedzając na wycieczce szkolnej Muzeum Czartoryskich w Krakowie, w galerii obrazów zobaczył po raz pierwszy *Damę z gronostajem* Leonarda da Vinci i *Portret młodzieńca* Rafaela.

W Muzeum Czartoryskich zaczął pracę jeszcze przed skończeniem studiów w 1949 r., na stanowisku kustosa pozostał do 2010 roku. Całe zawodowe życie Profesora związane było ze światem tego muzeum, pisał o jego historii i zbiorach. Magisterium uzyskał w roku 1950 u prof. Adama Bochnaka pracą *Średniowieczne zabytki z kości słoniowej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie*. W tym też roku Muzeum Czartoryskich, zachowując dużą autonomię, zostało przyłączone do Muzeum Narodowego w Krakowie. Jego dyrektor Professor Stanisław Jan Gąsiorowski, związany ze starym porządkiem, musiał odejść w 1953 r.; wówczas prosił wszystkich o niezaniechanie zbiorów i o pracę dla dobra Polski – tak ją rozumiał, podobnie jak pozostali pracownicy tego muzeum mający poczucie wyjątkowego miejsca w jakim przypało im działać.

Profesor Gąsiorowski oddał pracownikom pod osobistą opiekę poszczególne części zbiorów. Zdzisławowi Żygulskiemu przypadła Zbrojownia. Bazując na doświadczeniach uniwersyteckiej szkoły angielskiej postanowił zająć się muzeologią, bronioznawstwem i sztuką. Już wówczas uformował swój własny, niepowtarzalny styl uprawiania nauki, który odpowiadał Jego poczuciu łączności z tradycją przedwojenną, której humanistyczne, encyklopedyczne nastawienie sprzyjało łączeniu różnych zjawisk i dziedzin. Podczas zawodowych i naukowych podróży spotkał ludzi wybitnych, czasami niezwykłych, zetknął się również z fenomenem kultury wysokiej. Szczególny stosunek do języka angielskiego ukształtował brytyjski model intelektualny przyszłego uczonego, który właśnie wśród Anglików miał najwięcej zawodowych partnerów. Znajomość języków okazała się istotna w sposobie uprawiania przez niego zawodu historyka sztuki, również muzeologa. Głęboki patriotyzm łączył zawsze z wielkim szacunkiem dla starych kultur światowych, wysoko cenił racjonalizm, hart ducha i humor charakterystyczny dla świata anglosaskiego.

Muzeum Czartoryskich było nie tylko miejscem pracy zawodowej ale całożyciową pasją Profesora, którego zawsze fascynowała osoba księżnej Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej, założycielki tego muzeum⁶. Dzieła twórczyni Puław poświęcił w 1960 r. rozprawę doktorską *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*⁷. Ta teoretyczna praca, bazująca na dokumentach oraz poznaniu historii obiektów muzealnych pochodzących z pierwszego okresu gromadzenia i tworzenia zbiorów, pozwoliła na ustalenie fundamentalnych zasad działania tej instytucji. Czartoryscy byli niekwestionowanymi właścicielami muzeum, ale zbiór miał charakter muzeum narodowego i cały



1. Professor Zdzisław Żygulski jun. w swoim gabinecie w Muzeum Czartoryskich, lata 70. XX w.

1. Professor Zdzisław Żygulski Jr. in his study in the Czartoryski Museum, 1970s

naród miał do niego prawo. Wielu ludzi dobrej woli ratowało zbiory w czasie powstania listopadowego, pomagając przewieźć je do Paryża. Potem, gdy książę Władysław przeniósł je do Krakowa, pierwszą i drugą wojnę światową przetrwały dzięki obywatelskiej solidarności, podobnie jak czasy Polski Ludowej. W cytowanej pracy Żygulski wysunął postulat niezmienności ideowej zbiorów oraz niełączenia ich z innymi, co miało na celu ochronę Muzeum Czartoryskich przed zakusami podziałów oraz zatarcia jego historycznego i patriotycznego znaczenia. Praca Profesora jest fundamentalnym opracowaniem tych zbiorów jako całości. Profesor przyczynił się też do sławy muzeum, a zwłaszcza Zbrojowni, kiedy jako prezydent IAMAM (International Association of Museums of Arms and Military History – Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Broni i Historii Wojskowości) gościł w Muzeum Czartoryskich najwybitniejszych bronioznawców ale i wybitnych historyków sztuki z całego świata, m.in. dyrektora Luwru prof. Pierre'a Rosenberga. Wszystkich zachwycała przestrzeń muzealna⁸, analizie której Profesor Żygulski poświęcił wiele uwagi, zwłaszcza na przykładzie Muzeum Czartoryskich wyróżniającego się niezwykłym klimatem przenoszącym nastroje muzeów francuskich końca XIX wieku. Klimat ten bezpowrotnie przepadł wraz z demontażem i remontem rozpoczętym w 2010 roku.

Na sprawy muzeów artystycznych i obiektów w nich się znajdujących Profesor patrzył z perspektywy życia w ogóle, ale i skończoności ludzkiego bytu, stałych jego przemian

i zmienności losu, nieuchronności śmierci. Wiedział, że obiekt muzealny, dzieło sztuki jest przedmiotem pożądania patrzącego nań odbiorcy, który nim bardziej się interesuje niż artystą, gdyż to dzieło sztuki jest przedmiotem kontemplacji patrzącego. Najdoskonalszą formą pozwalającą na realizację tej bezinteresownej kontemplacji jest muzeum, a istotą muzeów jest dostępna dla widza przestrzeń muzealna. Choć u podstaw działania muzealnego leży swoisty gwałt, polegający na wyrwaniu przedmiotu z jego naturalnego środowiska i przeniesienia do innej, sztucznej przestrzeni, to celem tego działania jest badanie, konserwacja, wtapianie w nowy układ semantyczny, wystawianie i interpretowanie. Obiekty znajdujące się w centrum życia zostają umieszczone w przestrzeni zastępczej nieruchomości, co jest zasadą muzealnego świata. To pozbawienie przedmiotu pierwotnej funkcji i pierwotnego kontekstu odczuwamy jako niepowetowaną stratę, ale przecież historia sztuki nie jest niczym innym, jak nieustannym, uporczywym poszukiwaniem owego zagubionego kontekstu⁹.

Zdarza się, że tylko wyjątkowe obiekty pełnią nadal – po znalezieniu się w muzeum – swoją pierwotną rolę, jak insygnia koronacyjne królów angielskich. Przechowywane w muzeum w Tower, kiedy przychodzi pora służyć koronacji, podobnie jak insygnia szwedzkie zgromadzone w Livrustkammaren w Sztokholmie. Naczynia liturgiczne w skarbcu katedry w Genui niekiedy powracają na ołtarz spełniając swą rolę religijną¹⁰. Czasami przedmioty znajdujące się *in situ* w miejscu pierwotnego przeznaczenia nabierają niespodziewanie wartości muzealnej. Im wspanialsze dzieło tym większa groźba umuzealnienia. Przykładem *Ołtarz Wita Stwosza* w Kościele Mariackim w Krakowie czy *Pieta* Michała Anioła w Bazylice Świętego Piotra w Rzymie.

Profesor był zafascynowany trwającym od wieków procesem powstawania muzeów, od greckiego skarbcza Ateńczyków w Delfach, poprzez umuzealnienie Bramy Izsztar w Muzeum Pergamońskim w Berlinie¹¹, po przemianę samego budynku muzealnego w główny eksponat, jak ma to miejsce w Muzeum Guggenheima w Bilbao Franka O. Gehry'ego czy muzeach w Walencji Santiago Calatravy¹².

Niektóre muzea sprawiały na Profesorze szczególnie wrażenie, jak Narodowe Muzeum Antropologiczne w mieście Meksyk (Museo Nacional de Antropología)¹³, którego prosta forma oraz zastosowane w budowlu szlachetny kamień i drewno odpowiadają przekazywanej treści oraz idei zbiorów – eksponowaniu obiektów związanych z wierzeniami i bogami czyli dawną kulturę Azteków. Również budynek Przybytku Księgi, swoistej rekonstrukcji „arki przymierza” w formie wieka amfory w Muzeum Izraela w Jerozolimie¹⁴, w którego wnętrzu przechowuje się rękopiśmienny zwój z proroctwem Izajasza z ok. 125 r. p.n.e., odnaleziony w amforach nad Morzem Martwym.

Profesora fascynowała rola nauki ale i znaczenie przypadku w odkrywaniu skarbów dawnej kultury. Jeśliby sławny *Kamień z Rosetty* nie wpadł w ręce saperów Napoleona, pozostałby zapewne jeszcze dłużej w rodzinnych piaskach, nieprędko odczytano by jego zapis i cały rozwój egiptologii byłby znacznie opóźniony¹⁵.

Profesor żywo interesował się kolekcjonerstwem, w którego swój początek wzięły muzea. Pisał o tych problemach w cytowanej już książce *Muzea na świecie*, w materiałach sesji naukowych Stowarzyszenia Historyków Sztuki, w piśmie „Muzealnictwo”, wspomnienia z podróży muzealnych

opisywał w „Życiu Literackim”. Wystawy i muzea były też bodźcem do publikacji naukowych, często w pismach zagranicznych.

Początkowo organizował nieduże wystawy w Puławach w Domu Gotyckim. Zachował się mały zeszyt katalogowy „Jubileuszowa Wystawa Puławska 1809–1959, Świątynia Sybilli i Dom Gotycki”, Puławy czerwiec–wrzesień 1959. Potem były inne, też nieduże wystawy „Myślistwo i jeździectwo w sztuce” 1965, „Skarby sztuki Orientu”, Puławy 1966, „Cztery pory roku w malarstwie polskim” – wystawa i esej w katalogu wystawy w Legnicy.

Z czasem Profesor bardzo dużo podróżując po Europie, Stanach Zjednoczonych i Japonii znał wszystkie ważniejsze muzea na świecie. W pierwszą podróż po Europie wyruszył w 1959 r. za sprawą stypendium Forda. Otrzymał je dzięki przybytemu wówczas do Krakowa z ekipą profesorów amerykańskich Stanisławowi Akielaszkowi, swojemu druhowi z czasów lwowskiego harcerstwa. Drugą dużą podróż w 1963 r. zawdzięczał profesorowi Stanisławowi Lorentzowi, zwiedził wówczas muzea amerykańskie pod egidą American Association of Museums. Wtedy też poznał wiele wybitnych osób. W latach 70. i 80. jako przedstawiciel Polski uczestniczył w licznych kongresach generalnych Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM) w: Kopenhadze (1974), Moskwie (1977), Meksyku (1980), Londynie (1983), Buenos Aires (1989), Hadze (1989). Uczestniczył też w kongresach sztuki tureckiej jeżdżąc do Paryża i Stambułu. Zdrowie nie pozwoliło mu odebrać honorowego dyplomu w 2013 r. w Paryżu, przyznanego po VIII Kongresie Sztuki Tureckiej w Stambule.

Podróże Profesora związane były też z wystawami. Przez niemal rok 1966–1967 towarzyszył kolejnym odsłonom wielkiej wystawy „Skarby z Polski” w Chicago, Filadelfii, Ottawie. W 1976 r. w Sztokholmie – wystawie „Zygmunt Waza i jego synowie” oraz w Monachium – współdziałał przy ekspozycji „Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700”. Współtworzył w 1983 r. w Wiedniu i na Wawelu wystawę związaną z trzechsetleciem odsieczy wiedeńskiej. W 1990 r. przygotował wystawę historyczną pod skróconym tytułem „Złota wolność” dla Zamku Schlosshof w Austrii.

W pierwszych latach nowego stulecia miałam szczęście współpracować z Profesorem – urządzaliśmy wspólnie wystawy w Gdańsku i Wilanowie prezentujące wysokiej klasy dawne uzbrojenie i rzemiosło artystyczne. Zwłaszcza piękna była ta w Muzeum Historycznym Miasta Gdańska „Gdańsk dla Rzeczypospolitej” z okazji wstąpienia Polski do Unii Europejskiej w 2004 r. i także w Gdańsku rok wcześniej „Cuda Orientu” w Muzeum Narodowym oraz w 2010 r. „Amor Polonus, czyli miłość Polaków” w Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie. Ekspozycje te wyróżniały się specjalnym nastrojem, elegancją, ale co znamienne – nie miały niestety szerokiego odzewu społecznego, cieszyły się natomiast zainteresowaniem cudzoziemców dzięki, jak sadzę, jasnej wykładni oraz wysokiemu poziomowi artystycznemu pokazywanych dzieł sztuki. W przeciwieństwie do wystaw urządzanych przez Marka Rostworowskiego, takich jak „Polaków portret własny”, „Żydzi Polscy”, „Romantyzm i romantyczność”, których szerokie oddziaływanie społeczne i polityczne nie powtórzyło się już nigdy w polskim wystawiennictwie muzealnym. Profesor bardzo je cenił, w ostatniej swojej książce o Muzeum Narodowym w Krakowie¹⁶ pisał o tych

wystawach, poddając je gruntownej analizie, z niekłamnym entuzjazmem.

Profesor znał wielu wybitnych dyrektorów muzeów na świecie, którzy darzyli Go prawdziwą przyjaźnią, był powszechnie lubiany i, bez przesady, wszędzie entuzjastycznie witany. Zwłaszcza w muzeach wojskowych cieszył się międzynarodowym autorytetem jako wybitny bronioznawca. Bliskie relacje łączyły go z uczonymi-bronioznawcami, m.in. z Bassem Kitem z Rijksmuseum, dyrektorem Narodowego Muzeum Wojska w Londynie Williamem Reidem, Torstenem Lenkiem ze Sztokholmu, Bruno Thomą z Londynu, Philipem Tomem z Los Angeles. O Jego znanstwie historii militariów mogli się przekonać uczestnicy objazdów naukowych Stowarzyszenia Historyków Sztuki (SHS), w czasie których profesor prowadził przekonujące wykłady o sztuce i własnie oglądanych muzeach, jak np. w Museo Stibbert we Florencji, gdzie znajdują się świetne egzemplarze dawnej broni. Tam witano Profesora entuzjastycznie.

Powszechnie szanowany Profesor czynny był w różnych radach muzealnych w całej Polsce, zwłaszcza związany był z Muzeum Zamkowym w Pszczynie. Od 1992 do 2010 r. zasiadał w jego radzie naukowej, służył konsultacjami w organizacji Zbrojowni, przetłumaczył książkę W. Johna Kocha *Daisy, Księżna pszczyńska*¹⁷. Z inicjatywy Profesora powstała tam Sala Polska imienia księcia Józefa Poniatowskiego, do której ofiarował wiele przedmiotów¹⁸. Profesor czynny był też we władzach SHS, był członkiem Komisji Historii i Teorii Sztuki PAU i Komitetu Nauk o Sztuce PAN w Warszawie. W latach 1984–1990 przewodniczył radzie naukowej Instytutu Sztuki PAN. Wielokrotnie reprezentował polską historię sztuki na kongresach generalnych ICOM.

Badacz starej broni i barwy

Gdy w 1950 r. Profesor Stanisław Jan Gąsiorowski powierzył Zdzisławowi Żygulskiemu jun. opiekę nad Zbrojownią w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nie miał on wówczas przygotowania do podjęcia tego wyzwania, ale dzięki poczuciu odpowiedzialności, pracowitości i talentowi, które to cechy charakteryzowały młodego człowieka, a także pomocy niezwykle ludzi, jakich spotkał na swej drodze doszedł do wybitnych osiągnięć i światowego uznania. Wówczas w Polsce nauka o dawnej broni była bardzo młoda, ale Żygulski doskonale wykorzystał niezwykłą szansę, jaką dało mu poznanie w Wiedniu, Londynie i Paryżu wybitnych badaczy w tym zakresie. Dzięki tym wszystkim szczęśliwym okolicznościom *właśnie w zakresie nauki o dawnej broni i barwie osiągnął najwybitniejsze rezultaty naukowe i zawodowe, uzyskując niepodważalny, niemal kultowy status w środowisku miłośników dawnych militariów stając się rozpoznawalną postacią nauki polskiej w świecie*¹⁹.

To właśnie w latach 1950–1980 dokonano najważniejszych, często przełomowych odkryć w tej dziedzinie, wydano najważniejsze książki i katalogi zbiorów. W Polsce bronioznawcy skupieni byli wokół warszawskiego Muzeum Wojska Polskiego, w Krakowie ważną postacią był kustosz Działu Militariów Muzeum Narodowego (MNK), późniejszy jego dyrektor, historyk sztuki prof. Zbigniew Bocheński. Bocheński i Żygulski przez przeszło 30 lat współpracowali tworząc podwaliny pod krakowską szkołę bronioznawstwa. W tym samym czasie powstał ośrodek bronioznawstwa



2. Profesor Zdzisław Żygulski jun. na dziedzińcu Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie 18 sierpnia 2006 r.

2. Professor Zdzisław Żygulski Jr. at the courtyard of the Czartoryski Museum in Cracow, 18 August 2006

(Fot. 1 – autor nieznan; 2 – A. Grzybowski)

skupiony wokół prof. Andrzeja Nadolskiego związanego z Uniwersytetem w Łodzi. To pierwszy Zbigniew Bocheński poznał Zdzisława Żygulskiego jun. z Brunem Thomasem ze Zbrojowni Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, który pomógł mu w międzynarodowej karierze. Największy wpływ jednak na sposób uprawiania nauki bronioznawstwa mieli na Żygulskiego badacze angielscy, zwłaszcza dyrektor Tower Sir James Mann z Londynu, autor świetnego dwutomowego katalogu zbiorów Wallace Collection. Ważną postacią był też John Forrest Hayward, który wywarł na Żygulskim wielkie wrażenie swoim znanstwem nie tylko broni ale także przedmiotów rzemiosła artystycznego. Trzecim ważnym uczonym w życiu naukowym Polaka był – bodaj najwybitniejszy badacz brytyjski tego pokolenia – Claude Blaire, dyrektor Victoria&Albert Museum, uczeń Jamesa Manna. W czasie swej działalności zwłaszcza w IAMAM Żygulski spotkał wszystkich wybitnych, działających w latach 1950–1990 uczonych bronioznawców.

Światową karierę rozpoczął Żygulski zostając w 1972 r. przewodniczącym Polskiego Komitetu Narodowego ICOM oraz uczestnicząc w międzynarodowych zjazdach wspomnianego IAMAM – dziś ICOMAM (International Committee of ICOM which specialises in Museums and Collections of Arms and Military History – Międzynarodowy Komitet ICOM, który specjalizuje się w Muzeach i Kolekcjach Broni i Historii Wojskowości). W 1975 r. w Paryżu, w wyniku tajnego głosowania podczas wyborów w IAMAM, Profesor został wybrany prezydentem tego stowarzyszenia i pełnił tę

funkcję przez dwie kadencje do 1981 roku. Zorganizował wówczas 3 kongresy: w 1977 r. w Amsterdamie, w 1978 r. w Krakowie i Warszawie, w 1981 r. w Nowym Jorku. Po raz pierwszy polskie kolekcje muzealne, zwłaszcza Zbrojownia Muzeum Czartoryskich, znalazły się w centrum uwagi badaczy z całego świata.

W 1957 r. profesor Zbigniew Bocheński i Zdzisław Żygulski wraz z gronem pracowników Działu Militariów MNK utworzyli Koło Miłośników Dawnej Broni i Barwy, przekształcone w Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Broni i Barwy (SMDBiB), które wydawało pismo „Arsenal” wychodzące do dziś pod nazwą „Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego”. W 1972 r. Żygulski został prezesem Stowarzyszenia, zastępując Z. Bocheńskiego, funkcję tę piastował do 1998 roku. Profesor, który posiadał wszechstronną wiedzę z zakresu historii sztuki i rzemiosła artystycznego, kultury orientu i muzeologii, dzięki erudycji oraz znajomości języków obcych miał niewątpliwie duży wpływ na charakter SMDBiB. Powstawały oddziały w Gdańsku (1973), Katowicach (1977), Bydgoszczy (1994), Wrocławiu (1998), a także rozbudowano Sekcję Zbieraczy Figurek Historycznych. Polska Akademia Nauk wpisała Stowarzyszenie na listę instytucji afiliowanych. Dzięki kontaktom zagranicznym Z. Żygulskiego i wymianie literatury specjalistycznej m.in. z muzeami w Wielkiej Brytanii, Francji, Belgii, Niemiec, Austrii, Rosji, Szwecji i Stanów Zjednoczonych możliwe było wzajemne zapoznanie się członków Stowarzyszenia, a także poznanie wyników ich badań. Stowarzyszenie, choć liczyło ok. 400 członków, miało charakter elitarny. W czasie zebrań prezentowano obiekty muzealne lub pochodzące z prywatnej kolekcji dzieła unikatowe nieznanego ogółowi. Członkom Stowarzyszenia pomagano w wyjazdach studyjnych, organizowano wystawy i konferencje naukowe oraz współpracę z zagranicą.

Pozycja jaką cieszył się w świecie Zdzisław Żygulski jun. sprawiła, że wraz z zaprzyjaźnionym Aleksandrem Czerwińskim, kuratorem Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, w 1969 r. zaproszeni zostali na Maltę, by zinventaryzować dużą kolekcję dawnego uzbrojenia pozostałego po kawalerach maltańskich w La Vallette. Ukazał się katalog zbrojowni, ale trud uczonych został niestety częściowo zmarnowany przez zagubienia atrybucji wielu eksponatów.

Działalność naukową i zawodową Z. Żygulskiego jun. z zakresu bronioznawstwa można podzielić na trzy okresy. Od 1950–1969 – rozpoczęcie pracy w Zbrojowni Muzeum Czartoryskich do inwentaryzacji na Malcie. W tym czasie skrytykował się jego sposób patrzenia i traktowania broni historycznej jako dzieła sztuki i wytworu rzemiosła artystycznego²⁰. Z tego okresu pochodzi rozprawa dotycząca Lisowczyka Rembrandta²¹, przełomowa dla badań ikonografii obrazu.

Okres drugi to lata 1970–1988, kiedy to Żygulski pełnił ważne funkcje w stowarzyszeniach międzynarodowych i krajowych. Wówczas powstały Jego najważniejsze książki: *Kostiumologia*²² (1972), *Broń w dawnej Polsce*²³ (1975), ważna i stale aktualna *Stara broń w polskich zbiorach*²⁴ (1982), *Polski mundur wojskowy*²⁵ (1982), liczne artykuły o karabeli²⁶, *Rolka sztokholmska*²⁷ oraz analiza obrazu *Bitwa pod Orszą*²⁸.

Okres trzeci to lata 1990–2015, prace z tego czasu mają charakter bardziej popularyzatorski, choć oczywiście zawierają analizy i wnioski naukowe. Profesor opublikował wówczas książki: *Broń wschodnia*²⁹ (1985), *Broń starożytna*³⁰ (1999), *Odsiecz wiedeńska 1683*³¹ (1994).

Dawna broń była zawsze obecna we wszystkich niemal studiach dotyczących muzealnictwa, rzemiosła artystycznego, orientalistycznych, malarskich i kolekcjonerskich. Bardzo trafnie scharakteryzował twórczość Profesora jego młody wychowanek i następca Michał Dziewulski, opiekun działu militariów w Muzeum Narodowym w Krakowie: *Zdzisław Żygulski miał własny i niepowtarzalny sposób patrzenia na zagadnienia dawnej broni i barwy. W połączeniu z wszechstronnym wykształceniem, otwartością umysłową i pasją dla licznych dziedzin, z których do bronioznawstwa przeniósł najlepsze i najbardziej wartościowe elementy, odcisnął swoje niezatarte piętno na tej dziedzinie nadając jej wartość pełnoprawnej dyscypliny w Polsce. Naukę o polskiej broni i barwie przeniósł na grunt światowy, korzystając z najlepszych wzorców muzeów brytyjskich, austriackich i niemieckich*³².

Całe życie najbliższe sercu Profesora były zbiory Muzeum Czartoryskich. Jako osobistą tragedię przeżył niespodziewane zamknięcie muzeum dla zbędnego, w takim zakresie, remontu i rozproszenie zbiorów, którym przecież poświęcił wiele swoich prac, m.in. pierwszą rozprawę z 1954 r. o tarczy renesansowej przedstawiającej epizod z wojny trojańskiej³³ oraz ostatnią, wydaną w 2014 r. o tzw. tarczy wróżebnej Jana III Sobieskiego³⁴. W 2008 r. opublikował też odkrywczy i nowatorski artykuł o *Szczerbcu* – mieczu koronacyjnym królów Polskich³⁵. Na szczęście w końcu grudnia 2016 r. spełniło się największe marzenie Profesora i Muzeum XX Czartoryskich wróciło pod opiekunckie skrzydła Muzeum Narodowego w Krakowie. Fakt ten gwarantuje możliwie szybkie udostępnienie bezcennych zbiorów³⁶.

Badacz sztuki orientalnej i malarstwa europejskiego

Na każdej wystawie urządzanej przez Zdzisława Żygulskiego jun. prezentowana była stara broń i przedmioty orientalne. Profesor cenił zabytkowe militaria ale szczególnie bliskie Jego sercu były kobierce, tkaniny tureckie, perskie czyli irańskie, również japońskie, przedmioty rzemiosła artystycznego. *Moje rozmiłowanie w sztuce tureckiej wynikało z przyczyn pozbawionych cech przypadkowości lub kaprysu. W latach młodości przeżytej we Lwowie w sposób dostateczny wykształciłem w sobie zdolność żywego reagowania na przemiany bajecznej i tajemniczej sztuki Wschodu, niemal pod każdym względem przeciwstawnej sztuce Zachodu, w formie, treści i sensie, w harmonii i barwie. Często spotykało się wówczas nie tylko w muzeach ale i w domach prywatnych, obiekty będące śladem odwiecznej, wschodniej kultury tego miasta; perskie kobierce, anatolijskie modlitewniki, haftowane makaty, a nawet płachty namiotowe zdobione misteryjnymi aplikacjami, indyjskie szale i pochodzące ze Stambułu pasy kontuszowe, misiurki, kolczugi i damasceńskie szable, kilimy karamani oraz iznickie fajanse [...]. Lwowscy Ormianie byli ruchliwymi kolporterami sztuki wschodniej, ale liczne przedmioty, jeszcze na dobre w wieku XVIII wykonywano*

z importowanych surowców more turcaico vel perlico we własnych warsztatach kresowego miasta. Echa tej tradycji wyczuwalne były w ciągu następnego stulecia. Pierwsze systematyczne badania Orientu w polskiej kulturze rozpoczęły się pod koniec XIX wieku i ześrodkowały właśnie we Lwowie, czego dowodem do dziś nie przestarzałe prace Władysława Łozińskiego, kontynuowane potem bardzo intensywnie przez Tadeusza Mańkowskiego, a także Mieczysława Gębarowicza³⁶.

Od tego czasu, czyli w 2. poł. XX i początkach XXI w. badania nad sztuką turecką i orientalną rozwinęły się w Niemczech, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i samej Turcji. Najwspanialszy okres rozkwitu tej sztuki łączy się z czasem imperium osmańskiego, wówczas na jego wielkość składały się różne nacje pod panowaniem sułtańskim, obok rodowitych Turków byli to Grecy, Ormianie, Persowie, Serbowie, Gruzini, Arabowie. Genezy tej sztuki należy szukać we wschodniej i środkowej Azji, praojczyźnie Turków, w epoce dynastii seldżuckich w Persji i Azji Mniejszej, wreszcie w samym Bizancjum.

Szczególną miłością darzył Profesor sztukę islamu studiując w trzech książkach jej subtelne piękno³⁷. Uważał, że powinien je wydać w innej kolejności, zaczynając od sztuki arabskiej, poprzez perską, aż do tureckiej. Przyjęty i zrealizowany kierunek wynikał z przekonania, że w poznawaniu i opisywaniu dzieł sztuki najważniejszą rolę odgrywa autopsja.

W 1955 r. młody Żygulski przeżył wielką przygodę stambulską, był olśniony sztuką tego miasta, którą przez dwa miesiące podziwiał. Pojechał tam z misją urządzenia muzeum Adama Mickiewicza w domu, w którym przed 100 laty poeta umarł. Po powrocie ze Stambułu podjął wnikliwe studia tym bardziej, że w zbiorach Muzeum Czartoryskich opiekować się znakomitem w skali światowej zespołem trofeów tureckich z odsieczy wiedeńskiej w 1683 roku. W pracy habilitacyjnej opracował chorągwie osmańskie, których pięć wspinających okazów znajdowało się w zbiorach wawelskich. Napisy na chorągwiach odczytał krakowski orientalista Zygmunt Abrahamowicz. Recenzentem tej pracy był wybitny turkolog Ananiasz Zajączkowski. Żygulski został przyjęty do światowego grona turkologów, zaproszony do udziału w ICTA (International Congress of Turkish Art – Międzynarodowy Komitet Kongresów Sztuki Tureckiej), przyczynił się do urządzenia dwóch kongresów: w Polsce w 1983 r. i w Egipcie w roku 1987. Profesor wygłosił cykl wykładów na temat sztuki tureckiej w Instytucie Kevorkiana Uniwersytetu w Nowym Jorku utrwalonych w książce *Ottoman Art in the Service of the Empire*. Jako wielokrotny uczestnik kongresów tureckich w 1979 r. został przyjęty do Stałego Komitetu ICTA, a w 2012 r. na kongresie w Paryżu został jego honorowym członkiem.

W 1998 r. wraz z turkologiem prof. Tadeuszem Majdą, kuratorem Zbiorów Sztuki Orientalnej MNW, zaprojektowali wystawę sztuki perskiej ze zbiorów polskich. Dzięki zainteresowaniu Ambasady Islamskiej Republiki Iranu w Warszawie obaj otrzymali stypendium do Iranu, wystawa została pokazana w Krakowie i Warszawie w 2002 roku. Udział w kongresie tureckim w Jordanii w 2002 r. oraz podróże studyjne do Hiszpanii i Portugalii w 2002 i 2005 r. pozwoliły na ukończenie książki o sztuce arabskiej i mauretańskiej. Jako osobę ważną w tej pracy Profesor

wymieniał zawsze Philippe'a de Montebello, wieloletniego dyrektora Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Cenił ofiarowane przez niego katalogi wystaw, zwłaszcza jednej pt. „Al-Andalus. The Art of Islamic Spain” urządzonej w Granadzie i Nowym Jorku w 1992 roku. Dzięki przyjaźni z ówczesnym dyrektorem Prado José Manuelem Pita Andradem kilkakrotnie dłużej czas przebywał w Granadzie, sam lub z żoną Ewą, w tamtejszym Domu Artystów i Historyków Sztuki³⁸.

Profesor był wyczulonym, subtelnym badaczem procesów adaptacji w Polsce sztuki wschodniej. Polska, obok Moskwy w XVI w., była największym rynkiem zbytu towarów orientalnych, zwłaszcza tkanin i kobierców, broni i oporządzenia jeździeckiego, egzotycznych skór, suszonych owoców, słodyczy, korzeni i drogich kamieni. Płacono srebrem i złotem. Postępowała orientalizacja polskiego smaku i obyczaju, najbardziej widoczna w ubiorach narodowych, kształtowanych bezpośrednio podług mody węgierskiej ale zależnej bezpośrednio od Węgier i Turcji. Charakterystyczna polska czapka modna w wieku XVII – z otokiem futrzanym, przecięta z przodu i z tyłu – była wersją typowej czapki perskiej, podobnie jak żupan wywodzący się z perskich kaftanów ozdobionych tekstylnym pasem. Polski pas kontuszowy był pochodzenia perskiego, sprowadzany z Persji, potem z warsztatów stambulskich, a na końcu – za sprawą Ormian – tkany w Słucku, Nieświeżu, Kobyłce k. Warszawy, Lipkowie, Buczaczu, Brodach w XVIII-wiecznych wytwórniach zwanych persjarniami³⁹. Jedwabne, broszowane kobierce z Kaszanu tak rozpowszechniły się w Polsce, że w 2. poł. XIX w. na wystawie w Paryżu przez pomyłkę zostały nazwane kobiercami polskimi – *tapis polonais*, *Polen teppiche*, *Polish rug* – te terminy utrzymały się do dzisiaj.

W domach polskich ulubione były kobierce perskie kładzione nie tylko na podłogę ale też na stół, łóżko, wieszane na ścianę. Podczas gdy na zachodzie Europy ściany wykładano jedwabiem, tapetami, wieszano na nich obrazy w ozdobnych ramach, w Polsce na kobiercach wieszano oręż, święte obrazy i portrety rodzinne. Król Stanisław August starał się o dobre stosunki z Persją i Turcją jako sojusznikami mogącymi powstrzymać agresję Rosji. Wówczas to Persja stała się obiektem naukowych i poetyckich zainteresowań kulturowanych w Puławach przez księcia Adama Czartoryskiego oraz Izabelę Czartoryską, twórczynię zbiorów muzealnych w Świątyni Sybilli i Domu Gotyckim. Książę był orientalistą amatorem i gromadził w swojej bibliotece rękopisy perskie. Do dziś przetrwały dzieła sztuki perskiej ze zbiorów puławskich, takie jak: *Kobierce ze zwierzętami* z dedykacją Safawidów zdobyty przez hetmana Mikołaja Hieronima Sieniawskiego w namiotach wielkiego wezyra Kara Mustafy pod Wiedniem w 1683 r., fragment aksamitu z motywem figuralnym, najwyższej klasy, z 1. poł. XVII w. pochodzący z sukni caricy Anny panującej w latach 1730–1740, czara z epoki Sasanidów z wieku V–VI wykopana na Wołyniu w początku XIX wieku. W zbiorach znalazły się też perskie kobierce oraz serie miniatur z kręgu malarza Rezy Abbasiego (lub Rzyz Abbasiego), polichromowane kafle kaszańskie z XIV w., wyjątkowej urody makata figuralna z przedstawieniem szacha z XVI w., przywieziona ze Wschodu przez generała Ludwika Bystronowskiego – dzieło to w 2002 r. wróciło po wojennych perypetiach przez Los Angeles do Muzeum Czartoryskich. Cenne przedmioty perskie posiadali też inni

arystokraci, m.in. Potoccy i Krasińscy. Szczególnie piękne perskie kobierce znalazły się w rękach Sanguszków – dziś rozproszone po świecie, głównie w zbiorach amerykańskich, zwłaszcza Metropolitan Museum of Art oraz muzeum kobierców w Teheranie. Kobierce i broń powstała pod wpływem wschodnim lub wschodnią pokazywał Profesor na wystawach.

Ważną dla nauki była refleksja filozoficzna Profesora Żygulskiego w istotnym sporze wywołanym książką *Orientalism* Edwarda W. Saída⁴⁰, dotyczącym pojęcia orientalizmu, jako nauki o charakterze ideologicznym, wymyślonej zdaniem Saída przez ludzi Zachodu – uczonych, artystów, filozofów – wyrażającej kolonialny stosunek do Orientu. To między innymi Said swoimi teoriami nijako wyprzedził, funkcjonujący do dziś, szkodliwy stereotyp Orientu, a w szczególności islamu. Trzeba pamiętać, że te dyskusje trwały wiele lat przed pierwszymi atakami terrorystycznymi w Nowym Yorku w 2000 r., dzisiaj tak okrutnie doświadczającymi świat Zachodni.

Profesor pisał o tej książce w 1984 r. w esejie opublikowanym w „Życiu Literackim”⁴¹, a potem w przedmowie do jej polskiego wydania⁴². Tam przeciwstawiał się tezie Saída twierdząc, że to on sam, jako badacz literatury porównawczej z Uniwersytetu Harvard, zainicjował ten wyrazisty konflikt pisząc książkę rozpoczynającą się krytycznym studium historycznym, a zakończoną pamfletem politycznym skierowanym przeciwko – kreowanemu przez samego autora – twórcom orientalizmu⁴³. Niedoskonałość myśli Saída Żygulski widzi w pozornym demaskowaniu wytworzonego przez samego badacza sztucznego obrazu Wschodu⁴⁴. Żygulski przypomina też, zupełnie pominięte przez Saída, występujące w krajach Wschodu zjawisko okcydentalizmu. To jest obiegowa klisza pokazująca negatywne obrazy Zachodu i człowieka Zachodu, w zasadzie z dominantą karykatury. *Gdyby Said w szerszym stopniu uwzględnił to zjawisko rzuciłby pełniejsze światło na swój orientalizm*, konkluduje Żygulski⁴⁵. Warto tu przywołać tak często powtarzaną przez Profesora opinię, że polska kultura zawierała wiele elementów orientalnych przejętych od zamieszkujących ziemię polskie lub handlujących z Rzeczypospolitą Turków, Ormian i innych ludzi Wschodu i dlatego przez ludzi Zachodu była często postrzegana jako orientalna.

Brutalna obecna rzeczywistość nie wyklucza jednak refleksji i uświadomienia idealistycznych prób jej naprawienia. W związku z aktualnym, krwawym konfliktem Wschodu z Zachodem należy wspomnieć o konieczności jego łagodzenia również między samymi ludźmi Orientu. Dzięki przyjaźni wspomnianego E. Saída (amerykańskiego uczonego urodzonego w Jerozolimie, chodzącego do szkoły w islamskiej Aleksandrii) z dyrygentem Danielem Barenboimem (Żydem urodzonym w Argentynie posiadającym obywatelstwo palestyńskie) powstała orkiestra złożona z muzyków urodzonych w tych skonfliktowanych krajach Orientu. Z głębokiego zrozumienia poezji Johanna Wolfganga Goethego, będącego symbolem kultury Zachodu, w 1999 r. w Weimarze uczonej i muzyk podjęli wspólnie myśl stworzenia orkiestry, której nazwę zaczerpnęli z tomu wierszy Goethego *West Eastern Divan Orchestra*. Chodziło o to, by uświadomić obu stronom, czyli ludziom Zachodu i Wschodu, że bliskowschodni konflikt nie ma szans militarnego zakończenia a nadzieja

jego rozwiązania tkwi tylko w sztuce i kulturze. Said zmarł w 2003 r. i nie zdołał już tej refleksji umieścić w kolejnym wydaniu swej poczytnej książki. A byłoby to rozwiązanie bardzo w duchu Żygulskiego, kochającego obie kultury, przyznającego każdej należne jej miejsce w wielkim dorobku ludzkości. Z tego też powodu była Profesorowi bliska książka Marii Rosy Menocal, którą znał osobiście, pt. *Ozdoba świata. Jak muzułmanie, żydzi i chrześcijanie tworzyli kulturę tolerancji w średniowiecznej Hiszpanii*⁴⁶. Zniknął bezpowrotnie opisywany tam świat wzajemnej tolerancji, a książka Menocal jest zapewne idealizacją ale bardzo rozsądną i niezwykle potrzebną nostalgią, bowiem w dzisiejszym świecie trudno znaleźć muzułmanów, którzy byłiby spadkobiercami tych Andaluzyczyków, którzy stworzyli humanistyczny raj w Kordobie⁴⁷.

Profesora fascynowała także sztuka japońska. W latach 1970–1979 trzykrotnie podróżował do Japonii z wystawami urządzanymi na najwyższych piętrach nowoczesnych Domów Towarowych w Tokio. Zorganizował ekspozycje: „Złoty wiek oręża polskiego” (1970), „Arcydzieła polskiej kultury” (1974) i „Wystawę polskich narodowych skarbów sztuki” (1979). W 2003 r. miałam zaszczyt wspólnie z Profesorem stworzyć wystawę sztuki japońskiej w Muzeum Historycznym Miasta Gdańska p.t. „Miecz i kimonos”, a 3 lata później w Muzeum Narodowym w Gdańsku zorganizowaliśmy ekspozycję „Cuda Orientu” – obu towarzyszyły pięknie wydane katalogi. W latach 90. XX w. Profesor był członkiem założycielem Fundacji Kraków–Kyoto współpracującej z Centrum Sztuki i Kultury Japońskiej Manggha, które powstało z inicjatywy Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz.

Profesor wszystkie swe naukowe badania prowadził przede wszystkim jako historyk sztuki i pod kątem tej dziedziny badał starą broń, jak i analizował sztukę orientalną. Znaczny rozgłos przyniosły mu 3 rozprawy: o *Lisowczyku* Rembrandta z Kolekcji Fricka w Nowym Jorku, o *Damie z gronostajem* Leonarda da Vinci⁴⁸ z Muzeum Czartoryskich w Krakowie oraz analiza obrazu *Bitwa pod Orszą*⁴⁹ z Muzeum Narodowego w Warszawie, w której Profesor zaprezentował niezwykle nowatorską analizę dzieła, znalazł w tłumie postaci osobę artysty i stwierdził, że anonimowy autor musiał być świadkiem bitwy. Określił obraz jako wspaniały dokument przenikania się kultur Wschodu i Zachodu.

Profesor Żygulski był głębokim myślicielem, w sposób oryginalny i niepowtarzalny znajdującym klucz do interpretacji tak różnych dzieł sztuki, jak stara broń i niezwykle dzieła wielkich mistrzów. Badania na temat *Lisowczyka* Rembrandta potwierdzone zostały przez Ernsta van de Weteringa i włączone do monumentalnego, nowoczesnego korpusu dzieł artysty. Profesor – na podstawie stroju i dosiada konia – udowodnił polskość modelu, potwierdzoną późniejszymi badaniami⁵⁰. W wypadku *Damy z gronostajem* Żygulski ustalił datowanie obrazu na ok. 1490 r. ze względu na hiszpańską suknię noszoną wówczas przez Cecylię Gallerani. Odnalazł też na tym obrazie typowe dla Leonarda da Vinci węzły znane z dekoracji tarcz renesansowych. Tak znakomite wyniki badawcze osiągnął dzięki doskonałej znajomości przedmiotów rzemiosła artystycznego, analizie realiów broni i stroju oraz umiejętności celnej obserwacji, udowadniając tym samym, że dla badacza

dawnego malarstwa bardzo istotna jest znajomość rzemiosła. Trudy Profesora na polu nauki zostały docenione, otrzymał wiele odznaczeń państwowych, wśród nich najbardziej cenił sobie otrzymaną w 1996 r. Komandorię Orderu Odrodzenia Polski⁵¹.

Profesor Zdzisław Żygulski jun. był znakomitym pedagogiem. Od 1961 r. wykładał kostiumologię, historię sztuki i historię wnętrza w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zwerbowany do tej pracy przez znakomitego scenografa i malarza Andrzeja Stopkę. Prowadzone do 2010 r. wykłady o szeroko pojętej kulturze śródziemnomorskiej na Mediteraneistyce i od 1973 r. na Podyplomowym Studium Muzealnictwem na Uniwersytecie Jagiellońskim przyciągały

tłumy słuchaczy. Wypromował wielu doktorów i napisał wiele recenzji habilitacyjnych. Ci, którzy słuchali wykładów Profesora nie zapomną ich znakomitej dramaturgii, a także niezwykłej pamięci, wielkiej erudycji, pięknego języka polskiego i niezapomnianego tembru głosu Wykładowcy. Na szczęście ten głos został utrwalony dzięki audycjom radiowym i nagraniom wykładów. Wszyscy, którzy znali Profesora zapamiętali niepowtarzalną osobowość tego niezwykłego człowieka i wszechstronnego uczonego humanisty, który badania prowadzone przez naukowca uważał za intelektualne, intymne zajęcie niepodlegające dyskusjom zespołowym. Jego romantyczna osobowość i wielopłaszczyznowe zainteresowania obejmujące też muzykę oraz wiedzę o świecie i życiu planet, należały do innej epoki, której był ostatnim błyskiem.

Streszczenie: Profesor Zdzisław Żygulski jun. (1921–2015) należał do najwybitniejszych polskich historyków sztuki 2. poł. XX wieku. Historię sztuki pojmował jako szeroko pojętą naukę o człowieku i jego artystycznych dokonaniach. Jego nazwisko było rozpoznawalne w światowej nauce o dawnej broni oraz wśród badaczy malarstwa Rembrandta i Leonarda da Vinci. Zajmowała go muzeologia i sztuka orientalna. Napisał 35 książek, ok. 200 artykułów, liczne eseje o sztuce, pisał w prasie codziennej o swoich artystycznych podróżach po Europie, Japonii, Stanach Zjednoczonych. Publikacje ilustrował przeważnie własnymi zdjęciami, posiadał ogromny zbiór przeźroczy. Żygulski był autorem wielu wystaw w kraju i za granicą prezentujących polską sztukę, w której broń i elementy orientalne pełniły zawsze ważną rolę.

Młodość spędził we Lwowie, do Krakowa został ekspatriowany wraz z żoną ceramiczką i malarką Ewą Voelpel w 1945 roku. Studiował anglistykę i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (UJ), był uczniem Adama Bochnaka i Wojśława Molè. Całe życie związany był z Muzeum XX Czarłortoryskich w Krakowie, w którym pracował od 1949 do 2010 r., większość czasu jako kustosz Zbrojowni. Badania naukowe Profesora dotyczyły tego muzeum, pisał o jego historii i zbiorach.

Wraz z prof. Zbigniewem Bocheńskim założył Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Broni i Barwy, którego był prezesem

w latach 1972–1998. Stworzył naukową polską szkołę bronioznawstwa, wśród światowych badaczy i miłośników broni był postacią znaną i charyzmatyczną. Napisał podstawowe książki z tego zakresu: *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, *Stara broń w polskich zbiorach*, *Polski mundur wojskowy* (wspólnie z H. Wieleckim). Był znakomitym badaczem sztuki orientalnej, której poświęcił kilka książek: *Sztuka turecka*, *Sztuka perska*, *Sztuka mauretańska i jej echa w Polsce*.

Profesor Zdzisław Żygulski jun. był znakomitym, cieszącym się wielkim autorytetem pedagogiem, wykładał kostiumologię, historię sztuki i historię wnętrza w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kulturę śródziemnomorską na Mediteraneistyce i na Podyplomowym Studium Muzealnictwem UJ – Jego zajęcia przyciągały tłumy słuchaczy. Na potrzeby studentów napisał książkę *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Wykładał także na Międzynarodowym Uniwersytecie Sztuki we Florencji oraz na Uniwersytecie w Nowym Yorku.

Profesor czynny był w wielu polskich organizacjach naukowych: PAU, PAN i SHS, w międzynarodowych stowarzyszeniach, m.in. ICOMAM i ICOM – wielokrotnie reprezentował polską historię sztuki na kongresach generalnych ICOM. Działał także w różnych radach muzealnych w całej Polsce.

Słowa kluczowe: Zdzisław Żygulski jun. (1921–2015), uczonec, bronioznawca, muzeolog, pedagog.

Przypisy

- ¹ Z. Żygulski, *Spotkania na ścieżkach nauki* (noty autobiograficzne), „Materiały Muzeum Wnętrza Zabytkowych w Pszczynie” 1992, t. VII, s. 41. Tom Dedykowany Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu jun.; także bibliografia prac drukowanych Zdzisława Żygulskiego jun. do 1992 r., zestawiona przez dra Jana Kruczka.
- ² Bibliografia prac Profesora znajduje się w ofiarowanej mu z okazji jubileuszu książce J.A. Chrościcki, *Arma virumque cano: Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu jun. w osiemdziesięciolecie urodzin*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2006, s. 423-432.
- ³ Spuścizna po Profesorze została przekazana do archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie.
- ⁴ Będące w posiadaniu Profesora książki, jak i oxfordzki dyplom ukończenia studiów Pinkasa Katza, zostały przekazane jesienią 2015 r. do Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w Warszawie.
- ⁵ Profesor nie akceptował pojęcia muzealnictwa przyjętego m.in. w nazwie Pierwszego Kongresu Muzealników Polskich, który odbył się w Łodzi 23-25 kwietnia 2015 r. – napisał nawet list w tej sprawie do Prezesa Stowarzyszenia Muzealników Polskich i dyrektora Muzeum Historii Miasta Krakowa Michała Niezabitowskiego.
- ⁶ Z. Żygulski jun., *Osobowość księżnej Izabeli*, w: „Muzealnictwo” 2001, nr 43, s.12-16; Z. Żygulski jun., *Izabela Czarłortorska w 150-lecie śmierci*, w: „Życie Literackie” 1985, nr 25,1985; tenże, *Udział Polski w jubileuszu Muzeum Izraela w Jerozolimie*, w: „Zdarzenia muzealne” 1995, nr 12, s. 47-48.

- ⁷ Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, w: „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, t. VII (autor odbił ją w formie osobnej książki i rozesłał do najważniejszych bibliotek). Piękne pierwsze wydanie książkowe ukazało się w Krakowie 2009 r. nakładem Fundacji Książąt Czartoryskich i Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym.
- ⁸ Z. Żygulski jun., *Przestrzeń muzealna*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, „Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki” w Katowicach 1981, Warszawa 1984, s. 287-295.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, *passim*.
- ¹² Z. Żygulski jun., *Przemiany architektury muzeów*, w: „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 106-124.
- ¹³ Z. Żygulski jun., *W kraju muzeów i archeologii*, w: „Życie Literackie” 1981, nr 4; tenże, *Dotknięcie historii. Meksykańskie Narodowe Muzeum Antropologii*, „Życie Literackie” 1981, nr 5; tenże, *Muzea na świecie...*, *passim*.
- ¹⁴ Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 120-121.
- ¹⁵ *Ibidem*, s. 51 i *passim*.
- ¹⁶ Z. Żygulski jun., *Muzeum Narodowe w Krakowie. Ludzie. Dzieła. Dokonania*, książka przygotowywana do druku przez Muzeum Narodowe w Krakowie.
- ¹⁷ W.J. Koch, *Daisy, Księżna Pszczyńska*, Z. Żygulski jun. współpr. T. Grzybkowska (tłum. z ang.) kwiecień-lipiec 2004, Warszawa 2007.
- ¹⁸ T. Grzybkowska, *Profesor Zdzisław Żygulski w Pszczynie*, w: *Za wytworną fasadą. Kulisy funkcjonowania rezydencji arystokratycznych*. Konferencja naukowa zorganizowana przez Muzeum Zamkowe w Pszczynie 12-13 maja 2016 r. – materiały z konferencji w druku.
- ¹⁹ M. Dziewulski, *Zdzisław Żygulski jun. jako bronioznawca*, w: *Materiały konferencji pt. Profesor Zdzisław Żygulski In memoriam*, 6 grudnia 2015 r. w Sukiennicach w Krakowie. Autorowi M. Dziewulskiemu dziękuję za możliwość wykorzystania 26 stronicowego artykułu, który stał się podstawą tego fragmentu mojego tekstu.
- ²⁰ Z. Żygulski jun., *Broń jako dzieło sztuki: (antyk, średniowiecze, renesans)*, seria Nauka dla Wszystkich, Kraków 1969, nr 93, s. 3-35.
- ²¹ Z. Żygulski jun., *Lisowczyk Rembrandta, studium ubioru i uzbrojenia*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1964, r. XXVI, nr 2, s. 83-111; tenże, *Rembrandt’s Lisowczyk. A Study of Costume and Weapons*, „Bulletin de Musée National de Varsovie” 1966, nr 2-3, s. 33-67.
- ²² Z. Żygulski jun., *Kostiumologia*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1972.
- ²³ Z. Żygulski jun., *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1975.
- ²⁴ Z. Żygulski jun., *Stara broń w zbiorach polskich*, Warszawa 1982, wyd. II Warszawa 1984.
- ²⁵ Z. Żygulski jun., H. Wielecki, *Polski mundur wojskowy*, Kraków 1988.
- ²⁶ Z. Żygulski jun., *Polish Karabela Sabre*, „Biuletyn VI Kongresu IAMAM”, Zurych 1972; tenże, *Karabela i szabla orla*, „Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego” 1978, cz. VII, s. 16-37.
- ²⁷ Z. Żygulski jun., *Uwagi o Rolce Sztokholmskiej* (tamże pełna wersja angielska), „Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego” 1988, cz. IX-X, s. 7-38.
- ²⁸ Z. Żygulski jun., *Bitwa pod Orszą - struktura obrazu*, „Rocznik Historii Sztuki” 1981, t. XII, s. 85-132.
- ²⁹ Z. Żygulski jun., *Broń wschodnia. Turcja. Persja. Indie. Japonia*, Warszawa 1983, wyd. II Warszawa 1986.
- ³⁰ Z. Żygulski jun., *Broń starożytna. Grecja, Rzym, Galia, Germania*, Warszawa 1998.
- ³¹ Z. Żygulski jun., *Odsiecz wiedeńska 1683* (Dzieje Narodu i Państwa Polskiego), Warszawa 1994.
- ³² M. Dziewulski, *Zdzisław Żygulski jun. jako...*
- ³³ Z. Żygulski jun., *Tarcza renesansowa w Zbiorach Czartoryskich. Przyczynek do dziejów kolekcjonerstwa polskiego*, w: „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1954, t. II, s. 149-172.
- ³⁴ Z. Żygulski jun., *The Prophetic Shield of John III Sobieski and the Edict of Milan*, w: „Artibus et Historiae” (35) 2014, nr 69, s. 305-326.
- ³⁵ Z. Żygulski jun., *Szczerbiec*, w: *Urbs Celeberrima. Księga pamiątkowa na 750-lecie lokacji Krakowa*, Kraków 2008, s. 310-355; tenże, *The Szczerbiec. The Polish coronation sword*, „Artibus et Historiae” (32) 2011, nr 63, s. 285-309.
- ³⁶ Przyp. red. – w grudniu 2016 r. kolekcja XX Czartoryskich została zakupiona przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i stała się własnością Skarbu Państwa.
- ³⁷ Z. Żygulski jun., *Sztuka turecka*, Warszawa 1988, s.7; tenże, *Ottoman Art in the Service of the Empire*, New York-London 1992.
- ³⁸ Z. Żygulski jun., *Sztuka islamu w zbiorach polskich*, Warszawa 1989; tenże, *Sztuka perska*, Warszawa 2002; tenże, *Sztuka mauretańska i jej echa w Polsce*, Warszawa 2005.
- ³⁹ Z. Żygulski jun., *Sztuka mauretańska ...*, s. 7-12.
- ⁴⁰ Z. Żygulski jun., *Sztuka perska...*, s. 8-9.
- ⁴¹ E.W. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.
- ⁴² Z. Żygulski jun., *Orientalizm*, w: „Życie Literackie” 1984, nr 20.
- ⁴³ Z. Żygulski, *Przedmowa*, w: *Orientalizm*, W. Kalinowski (tłum.), Warszawa 1991.
- ⁴⁴ Z. Żygulski, *ibidem*, s. 22, przyp. 27.
- ⁴⁵ *Ibidem*.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ M.R. Menocal, *Ozdoba świata. Jak muzułmanie, żydzi i chrześcijanie tworzyli kulturę tolerancji w średniowiecznej Hiszpanii*, T. Teszner (tłum.), Kraków 2006.
- ⁴⁸ H. Bloom, *Przedmowa do M.R. Menocal, Ozdoba świata...*, s. XII.
- ⁴⁹ Z. Żygulski jun., *Ze studiów nad Damą z gronostajem. Styl ubioru i węzły Leonarda*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1969, r. XXXI, nr 1, s. 3-40.
- ⁵⁰ Z. Żygulski jun., *Bitwa pod Orszą...*, oraz tenże, *The Battle of Orsha*, w: *Art Arms and Armour, An International Anthology*, Bd. 1, r. Held (Hrsg.), Chiasso 1979, s. 108-143; J.A. Chrościcki, *Profesor Zdzisław Żygulski junior, badacz malarstwa europejskiego*, w: *Materiały konferencji pt. Profesor...*
- ⁵¹ J.A. Chrościcki wykazał, że jest to portret Marcina Aleksandra Ogińskiego przebywającego wówczas w Amsterdamie: J.A. Chrościcki, *Rembrandt’s Polish Rider, Allegory Or Portrait?*, w: *Ars auro prior Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981. Dyskusję na ten temat referuje Z. Żygulski

jun., Lisowczyk *Rembrandta. Studium ubioru i uzbrojenia*, w: *Światła Stambułu*, Warszawa 1999, s. 122-123.

⁵² Wszystkie odznaczenia i dyplomu otrzymane przez Profesora Żygulskiego zostały przekazane do archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie (Muzeum Emeryka Hutten Czapskiego).

Publikacje prof. Zdzisława Żygulskiego jun. – wybór prac

Książki

Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki (praca doktorska), „Rozprawy i Sprawozdania MNK” 1962, t. VII; wersja książkowa A. i T. Grzybkowscy (red.), Kraków 2009.

Kostiumologia, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, Kraków 1972.

Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu, PWN, Warszawa 1975, wyd. II Warszawa 1982.

Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa, PWN, Warszawa 1982.

Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego, Interpress, Warszawa 1987, wersja angielska *An Outline History of Polish Applied Art*, Interpress, Warszawa 1987.

Polski mundur wojskowy (wspólnie z H. Wieleckim), KAW, Kraków 1988.

Słownik polskiej terminologii uzbrojenia historycznego (wspólnie z M. Gradowskim), „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków 1982”, seria B, t. LXXI, Warszawa 1982.

Glossarium Armorum. Arma defensiva – wersja polska międzynarodowego słownika uzbrojenia (wspólnie z A. Nadolskim i J. Teodorczykiem), IAMAM, Graz 1982.

Broń wschodnia. Turcja. Persja. Indie. Japonia, KAW, Warszawa 1983, wyd. II Warszawa 1986.

Stara broń w polskich zbiorach, KAW, Warszawa 1982, wyd. II Warszawa 1984.

Sztuka turecka, PWN, Warszawa 1988.

Ottoman Art in the Service of the Empire, New York, London 1992.

Światła Stambułu, DiG, Warszawa 1999.

Husaria polska, Pagina, Warszawa 2000.

Cracow. An Illustrated History. Hippocrene Books, New York, 2001.

Sztuka perska, DiG, Warszawa 2002.

Sztuka mauretańska i jej echa w Polsce, DiG, Warszawa 2005.

Sztuka islamu w zbiorach polskich, WAiF, Warszawa 1989.

Dziecko w malarstwie polskim, Warszawa 1989.

Odsiecz wiedeńska 1683 (Dzieje Narodu i Państwa Polskiego), KAW, Warszawa 1994.

Hetmani Rzeczypospolitej (Dzieje Narodu i Państwa Polskiego), KAW, Warszawa 1994.

Sławne bitwy w sztuce, Pagina, Warszawa 1996.

Muzeum Książąt Czartoryskich. Historia i Zbiory (wspólnie z M. Rostworowskim i A. Zamoyskim), MNK, Kraków 1998, wersja angielska Kraków 2001.

Broń starożytna. Grecja. Rzym. Galia. Germania, KAW, Warszawa 1998.

Słownik uzbrojenia historycznego (wspólnie z M. Gradowskim), PWN, Warszawa 1998.

Polska. Broń wodzów i żołnierzy (wspólnie z T. Chrzanowskim), Kluszczyński, Kraków 2001.

Izabela z Flemingów Czartoryska. Podróż po Anglii i Szkocji w roku 1790, Z. Żygulski jun. i A. Whelen (tłum.), A. Whelen (oprac. i wstęp), Warszawa-Toruń 2015.

Muzeum Narodowe w Krakowie. Ludzie. Dzieła. Dokonania, w druku, MNK, Kraków 2017.

Artykuły i rozprawy

Lisowczyk *Rembrandta, studium ubioru i uzbrojenia*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1964, r. XXVI, nr 2, s. 83-111; tenże, *Rembrandt’s Lisowczyk. A Study of Costume and Weapons*, „Bulletin de Musée National de Varsovie” 1966, nr 2-3, s.33-67.

Ze studiów nad Damą z gronostajem. Styl ubioru i węży Leonarda, „Biuletyn Historii Sztuki” 1969, r. XXXI, nr 1, s. 3-40.

Broń jako dzieło sztuki: (antyk, średniowiecze, renesans), seria Nauka dla Wszystkich, Kraków 1969, nr 93, s. 3-35.

The Battle of Orsha, w: *Art Arms and Armour, An International Anthology*, Bd. 1, r. Held (Hrsg.), Chiasso 1979, s. 108-143.

Bitwa pod Orszą. *Struktura obrazu*, „Rocznik Historii Sztuki” 1981, t. XII, s. 83-132.

Szczerbiec, w: *Urbs celeberrima. Księga pamiątkowa na 750-lecie lokacji Krakowa*, A. Grzybkowski, Z. Żygulski jun., T. Grzybkowska (red.), Kraków 2008, s. 310-355.

The Szczerbiec. The Polish coronation sword, „Artibus et Historiae” (32) 2011, nr 63, s. 285-309.

Ikonograficzne studium plafonu w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach. Trofeum dyplomatyczne biskupa i kanclerza Jakuba Żadzika po wojnach szwedzkich i wojnie smoleńskiej, w: „Studia z dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego” 2011, cz. XIII, s. 9-23.

The Prophetic Shield of John III Sobieski and the Edict of Milan, w: „Artibus et Historiae” (35) 2014, nr 69, s. 305-326.

Profesor Teresa Grzybkowska

Prof. dr hab. historyk sztuki, (1989–2000) założycielka i kierownik Zakładu Historii Sztuki na Uniwersytecie Gdańskim – stworzyła tam pismo „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii Sztuki UG” poświęcone sztuce gdańskiej; (2000–2002) wicedyrektor Muzeum Narodowego w Gdańsku; (od 2002) związana z Akademią Muzyczną, przekształconą (2007) w Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie; (2009–2015) członek Rady Naukowej MNK; obszary badań to: sztuka, zwłaszcza malarstwo polskie i europejskie od XVI do XX w., motywy muzyczne w malarstwie, sztuka gdańska, malarstwo

J. Malczewskiego – autorka licznych publikacji o tej tematyce; twórczyni wystaw m.in. „Mitologia Jacka Malczewskiego” (1996), „Aurea Porta Rzeczypospolitej” (1997), „Gdańsk dla Rzeczypospolitej” (2004), „Miecz i kimono” (2006), „Cuda Orientu” (2008), „Amor Polonus” (2010) – cztery ostatnie wspólnie z prof. Zdzisławem Żygulskim jun.; autorka esejów i recenzji z wystaw publikowanych m.in. w pismach: „Konteksty”, „Aspiracje”, „Arttak”, „Polityka”, „Odra”, „Twórczość”, „Bliza”; e-mail: edfut@wp.pl

Word count: 8 189; **Tables:** –; **Figures:** 2; **References:** 52

Received: 06.2016; **Reviewed:** 07.2016; **Accepted:** 07.2016; **Published:** 02.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0009.5602

Copyright ©: 2017 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: Grzybkowska T.; PROFESOR ZDZISŁAW ŻYGULSKI JUNIOR – WSPANIAŁY CZŁOWIEK, WIELKA OSOBOWOŚĆ, MUZEOLOG, BADACZ DAWNEJ BRONI, SZTUKI ORIENTALNEJ I MALARSTWA EUROPEJSKIEGO. *Muz.*, 2017(58): 2-13

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>



IN MEMORIAM



POŻEGNANIE MARIANA SOŁTYSIAKA

IN MEMORY OF MARIAN SOŁTYSIAK

Leonard Sobieraj

Muzeum Mazowieckie w Płocku

Abstract: Marian Sołtysiak, PhD, director of the Mazovian Museum in Płock (MMP) from 1961 to 1977, passed away on 20 November 2016. During his office, the museum was transformed into a supraregional institution, extended its collections, expanded its scientific and popularising activity, established contacts with academic and artistic circles, and acquired a new building in the Castle of the Mazovian Dukes. The most significant decision which set the institution's further course was to start collecting Art Nouveau works, which now form the largest collection of Art Nouveau in Poland and is a showpiece of the museum. They also contributed to the network of museums in the Mazovian region, which led to the development of cultural life in our region.

Marian Sołtysiak wrote publications devoted to our museum, one based on his PhD thesis *The Mazovian Museum in Płock. Its history and social functions*, as well as a memoir *The Secesja with petrochemistry in the background*.

Keywords: Marian Sołtysiak, museum director, Płock, collection of Art Nouveau.

Once he left the MMP, he held important positions in various institutions in Warsaw; for example he was the organiser and first director of the Board of Historical Garden and Palace Conservation of the National Museum, Deputy Director of the Royal Castle in Warsaw, Director of the National Museum, Curator of the Arx Regia Publishing House of the Royal Castle in Warsaw, and Managing Director of the Patrimonum Foreign Enterprise.

Sołtysiak was also an academic lecturer at the Paweł Włodkowic University College in Płock and at the Pultusk Academy of Humanities, and a member of numerous Polish and international associations, museum boards, and scientific societies devoted to culture, protection of monuments and museology.

For his indefatigable work for the protection of cultural heritage, he was given the award "For the guardianship of monuments" and the Annual Award from the Minister of Culture and National Heritage.

20 listopada 2016 r. zmarł dr Marian Sołtysiak, w latach 1961–1977 Dyrektor Muzeum Mazowieckiego w Płocku (MMP). Wiadomość o Jego śmierci przyjęliśmy z głębokim żalem i poczuciem straty. Czas, kiedy płocką placówką kierował Dyrektor Sołtysiak to jeden z najważniejszych okresów blisko 200-letniej historii tej zasłużonej dla polskiej kultury instytucji.

Wieloletnie związki Mariana Sołtysiaka z Płockiem rozpoczęły się ponad pół wieku temu. W 1961 r. jako adiunkt w Urzędzie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Warszawie, a zarazem najlepszy student prof. Stanisława Lorentza objął funkcję dyrektora Muzeum Mazowieckiego,

którą pełnił przez 16 lat. Piastując w młodym wieku tak ważne stanowisko wykazywał się odpowiedzialnością, rzetelnością i sumiennością w wypełnianiu obowiązków wynikających z pełnionej funkcji. Dzięki Jego zaangażowaniu i wizjonerskiej misji muzeum, z niewielkiej lokalnej instytucji kultury z 4 pracownikami, przekształciło się w dynamicznie działającą placówkę o charakterze ponadregionalnym. W trakcie tych 16 lat pracy nasza placówka wielokrotnie powiększyła swoje zbiory, rozwinęła działalność naukową i upowszechnieniową, w jej strukturze powstały nowe działy merytoryczne oraz pracownia konserwatorska. Nawiązano też szersze



kontakty ze środowiskiem naukowym, muzealnym i artystycznym, które zaowocowały zorganizowaniem wielu wystaw płockich zbiorów w kraju.

Z dzisiejszego punktu widzenia najważniejszą decyzją Pana Dyrektora, która zdecydowała o dalszym kierunku rozwoju było rozpoczęcie gromadzenia zbiorów sztuki secesyjnej, które stanowią największą kolekcję Art Nouveau w kraju, a zarazem są znakiem rozpoznawczym Muzeum Mazowieckiego. Dzięki zaangażowaniu Dyrektora Sołtysiaka nasza instytucja zyskała też nową siedzibę – w 1973 r. coraz liczniejsze zbiory przeniesiono ze skromnych sal w Domu pod Opatrznością do obszernych pomieszczeń Zamku Książąt Mazowieckich. Wśród dokonań M. Sołtysiaka trzeba jeszcze wymienić współtworzenie sieci muzealnej na Mazowszu, co znacznie przyczyniło się do rozwoju życia kulturalnego w naszym regionie.

O roli, jaką odgrywało w ówczesnych czasach Muzeum Mazowieckie w Płocku niech świadczy zaprezentowane poniżej kalendarium zdarzeń:

- 1962 – opracowanie przez grupę ekspertów muzealnictwa pod kierunkiem prof. dr. S. Lorentza „Generalnej koncepcji rozwoju sieci muzealnej na Mazowszu”, w myśl której Muzeum w Płocku uznano centralnym Muzeum Ziemi Mazowieckiej.
- 1963 – przyjęcie nazwy Muzeum Mazowieckie w Płocku; powstanie Klubu Młodzieżowego.
- 1967 – mianowanie Muzeum Mazowieckiego okręgowym dla województwa warszawskiego.
- 1967 – „Secesja w Polsce” – pierwsza w Polsce wystawa sztuki secesyjnej, rozpoczynająca specjalizację Muzeum Mazowieckiego.

- 1968 – inauguracyjne posiedzenie Rady Naukowej pod przewodnictwem prof. dr. S. Lorentza.
- 1972 – zakończenie odbudowy Zamku Książąt Mazowieckich przeznaczanego na siedzibę Muzeum Mazowieckiego w Płocku.
- 1972 – rozpoczęcie odbudowy zabytkowego spichlerza na siedzibę Działu Etnograficznego.
- 1973 – 16 maja 1973 r. otwarcie ekspozycji w Zamku Książąt Mazowieckich. Uroczystości związane z jubileuszem 150-lecia Muzeum.
- 1975 – Muzeum Mazowieckie zostało okręgowym dla województwa płockiego.

Patrząc z perspektywy lat możemy śmiało stwierdzić, że zdolności Dyrektora Sołtysiaka i Jego umiejętności menedżerskie o całą epokę wyprzedzały w tym zakresie działania innych. Wiedział, jak przyjaźnie nastawić otoczenie bliższe i dalsze oraz jak dyplomatycznie wykorzystać jego oddziaływanie. Do realizacji wielu ambitnych planów i zadań muzeum pozyskał budynek Spichlerza, w którym po blisko 50 latach otworzyliśmy, w 2015 r., 3 ekspozycje stałe, m.in. wystawę poświęconą kulturze ludowej Mazowsza, realizując tym samym plany rozwoju muzeum stworzone przez Dyrektora Mariana Sołtysiaka za aprobatą prof. Stanisława Lorentza.

Płockie zasługi dra Sołtysiaka doceniły też władze odpowiedzialne za instytucje kulturalne w kraju powierzając mu kolejne ważne stanowiska. Po odejściu z MMP został organizatorem i pierwszym dyrektorem Zarządu Ochrony i Konserwacji Zespołów Pałacowo-Parkowych Muzeum Narodowego w Warszawie (1977–1980), później zastępcą dyrektora Zamku Królewskiego w Warszawie (1980–1986), dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie (1986–1990), kuratorem Ośrodka Wydawniczego Arx Regia Zamku Królewskiego w Warszawie (1990–1999), dyrektorem zarządzającym Przedsiębiorstwa Zagranicznego Partimonium w Warszawie (1992–2000).

Na polu naukowym spełniał się także jako nauczyciel akademicki w Szkole Wyższej im. Pawła Włodkowica w Płocku oraz w latach 2006–2013 na stanowisku docenta Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku, gdzie edukował muzealników na studiach podyplomowych.

Wyrazem zaangażowania, ale i uznania dokonań dra M. Sołtysiaka było członkostwo w: Stowarzyszeniu Historyków Sztuki (w latach 1965–1970 jako wiceprezes Oddziału Warszawskiego, 1991–1997 jako sekretarz generalny Zarządu Głównego, od 2004 członek honorowy), Towarzystwie Opieki nad Zabytkami (jako prezes w latach 1998–2007, następnie członek honorowy), Towarzystwie Naukowym Płockim, Międzynarodowej Radzie Muzeów ICOM (od 1968), Międzynarodowej Radzie Ochrony Zabytków ICOMOS (od 1998), Zarządzie Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Mazowieckim Towarzystwie Kultury (1981–1989), a także radach muzealnych muzeów narodowych w Krakowie, Poznaniu, Warszawie oraz wielu innych placówek.

Za niestrudzoną pracę na rzecz ochrony dóbr kultury został w 2004 r. wyróżniony odznaką Za Opiekę nad Zabytkami, a w 2006 r. Doroczną Nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Związki Mariana Sołtysiaka z Płockiem i MMP nie zakończyły się wraz z jego odejściem do nowych zadań w stolicy. Chyba najlepszym tego dowodem jest fakt, iż naszą instytucję uczynił tematem swojej pracy doktorskiej, która opublikowana w 1989 r. pod tytułem *Muzeum Mazowieckie w Płocku. Historia i funkcje społeczne*, do dziś pozostaje jedyną monografią naszej placówki.

Przez wszystkie te lata był częstym gościem w muzeum, naszym przyjacielem i współpracownikiem. Każda Jego wizyta w progach MMP była okazją nie tylko do wspomnień, ale i merytorycznej rozmowy o bieżących sprawach i kierunkach przyszłego rozwoju. W 2005 r. Muzeum Mazowieckie zmieniło swoją wieloletnią siedzibę. Dyrektor Sołtysiak z niepokojem obserwował rozwój wypadków, jednak wraz z realizacją kolejnych faz przekształcania muzeum zaniepokojenie zastępowała życzliwość i dobra rada. Szczególnie cieszył się z powstania wystawy historycznej „X wieków Płocka. Płock w przestrzeni kulturowej Mazowsza, Polski, Europy”, z dynamicznego rozwoju kolekcji art déco i planów powstania ekspozycji dorównującej wagą ekspozycji secesyjnej oraz z wystaw stałych w Spichlerzu.

Ostatnie nasze spotkanie miało miejsce około miesiąca przed śmiercią – 19 września, podczas prezentacji książki *Secesja z petrochemią w tle*, drugiej publikacji w całości poświęconej płockiemu muzeum, w której dr Marian Sołtysiak zebrał doświadczenia, wspomnienia z okresu pracy w naszym mieście. Bardzo zachęcałem Pana Dyrektora do napisania tej ważnej książki, deklarując każdą możliwą pomoc, jak również zdobycie środków finansowych na jej wydanie. Z kart tej publikacji możemy poznać kulisy działalności muzeum w ówczesnych realiach. Uzyskaliśmy nieocenione informacje o procesie powstawania w 1967 r. pierwszej wystawy secesyjnej, w którym uczestniczyło wielu młodych, zdolnych historyków sztuki, jak mgr Anna Gradowska, dr Andrzej Olszewski, dr Andrzej Rottermund i mgr Irena Huml. Tak wspomina tamte czasy we wstępie do publikacji prof. A. Rottermund: *Książka wspomnieniowa pióra dr. Mariana Sołtysiaka jest wartościowym świadectwem ogromnej, organicznej w swym charakterze, pracy w latach 60. i 70. XX w. wybitnego i utalentowanego muzealnika. Oddaje w wiarygodny sposób i pełen barw obraz tworzenia polskiego muzealnictwa w tamtym czasie. Miałem zaszczyt i też ogromną przyjemność współpracy z dr. Sołtysiakiem, którego poznałem w 1964 roku, kiedy, jako młody asystent prof. dr. Stanisława Lorentza poszukiwałem w płockim muzeum materiału do wystawy pejzażu architektonicznego w malarstwie polskim XIX wieku (...).*

Naszym patronem był Prof. Stanisław Lorentz. Spotykaliśmy się więc na seminariach doktoranckich, co czwartek o piątej, w Muzeum Narodowym w Warszawie. Pan doktor dojeżdżał wtedy z Płocka na te spotkania.

Referowaliśmy fragmenty swoich doktoratów /uczestniczyliśmy w tym także p. Agnieszka Morawińska/. W czasie tych seminariów rodziły się nie tylko więzi naukowe, ale i towarzyskie. Tworzyliśmy bardzo bliski sobie zespół ludzi. Talenty Pana doktora były doceniane, szczególnie przez profesora Lorentza.

Przez muzealników, którym dane było współpracować z Dyrektorem Sołtysiakiem, wciąż jest On wspomniany jako człowiek mocno zaangażowany w sprawy instytucji, w życiu codziennym kierujący się zasadami etyki zawodowej, a przede wszystkim jako osoba życzliwa i uprzejma w relacjach z innymi ludźmi. A oto fragmenty wspomnień o Marianie Sołtysiaku Jego współpracownikach, zamieszczone w „Biuletynie Muzealnym” 1/43 z marca 2017 r. wydawanym przez Muzeum Mazowieckie w Płocku:

- *Dyrektor Sołtysiak był również uważnym człowiekiem, dostrzegającym trudne problemy życiowe pracowników i starającym się pomagać w ich rozwiązaniu. Oczywiście nie znaczy to, że był chodzącym ideałem, zawsze można znaleźć jakieś wzajemne żale, ale w ostatecznym rozrachunku dyrektor Marian Sołtysiak da się zapamiętać jako szef dobrego i życzliwy, choć wymagający. Właśnie – szef. Pracownicy twierdzili, że dyrektor to stanowisko administracyjne, które można mieć lub nie. A szef to mistrz, przewodnik uznany przez zespół. I on nim był. I zawsze był potem wityny jako Szef przez tych pracowników, którzy go znali i spędzili z nim kawałek dobrego czasu dla Muzeum Mazowieckiego w Płocku – Bożenna Ostrowska.*

- *Choć za czasów dyrektorowania pana Mariana Sołtysiaka pracowałem w muzeum zaledwie trzy lata, to myślę, że bardzo wiele się od niego nauczyłem. Był szefem lubianym i szanowanym przez pracowników, gdyż sam te cechy posiadał. Był też człowiekiem – jak na tamte czasy – działającym nowocześnie i kreatywnie, elegancko – dr Tadeusz Baraniuk.*

- *Był dyrektorem, który nowocześnie zarządzał instytucją. Bardzo dużą uwagę zwracał na to, aby o muzeum mówiono na zewnątrz, oczywiście dobrze. W tamtych czasach takie starania o promocję instytucji kultury nie były jeszcze częste, zwłaszcza w takich miastach jak Płock. Po latach wspominał dyrektora Mariana Sołtysiaka jako człowieka z autorytetem, dobrego organizatora, o wysokiej kulturze osobistej, dyplomatę – Grażyna Tryka.*

Pracownicy Muzeum Mazowieckiego w Płocku dr. Mariana Sołtysiaka zapamiętują nie tylko jako dyrektora i uznanego pracownika naukowego, którego inicjatywy są i będą kontynuowane przez muzeum, ale także jako kogoś bliskiego i otwartego na współpracę, kto chętnie dzielił się swoją wiedzą i doświadczeniem. Na zawsze pozostanie w naszej życzliwej pamięci.

Streszczenie: 20 listopada 2016 r. zmarł dr Marian Sołtysiak, w latach 1961–1977 Dyrektor Muzeum Mazowieckiego w Płocku (MMP). W tym czasie muzeum przekształciło się w placówkę o charakterze ponadregionalnym, powiększyło zbiory, rozwinęło działalność naukową i popularyzatorską, nawiązało szersze kontakty ze środowiskiem akademickim i artystycznym oraz zyskało nową siedzibę w Zamku Książąt Mazowieckich. Najważniejszą decyzją,

wyznaczającą dalszy kierunek rozwoju było rozpoczęcie gromadzenia zbiorów sztuki secesyjnej, które stanowią największą kolekcję Art Nouveau w kraju, a zarazem są znakiem rozpoznawczym MMP. Wśród dokonań jest też współtworzenie sieci muzealnej na Mazowszu, co przyczyniło się do rozwoju życia kulturalnego w naszym regionie.

Marian Sołtysiak był autorem publikacji poświęconych naszej placówce: powstałej na bazie jego pracy doktorskiej

Muzeum Mazowieckie w Płocku. Historia i funkcje społeczne oraz wspomnieniowej książki *Secesja z petrochemią w tle*.

Po odejściu z MMP zajmował ważne stanowiska w wielu instytucjach w Warszawie, był: organizatorem i pierwszym dyrektorem Zarządu Ochrony i Konserwacji Zespołów Pałacowo-Parkowych Muzeum Narodowego, zastępcą dyrektora Zamku Królewskiego, dyrektorem Muzeum Narodowego, kuratorem Ośrodka Wydawniczego Arx Regia Zamku Królewskiego, dyrektorem zarządzającym Przedsiębiorstwa Zagranicznego Partimonium.

Dr M. Sołtysiak pełnił ponadto funkcję nauczyciela akademickiego w Szkole Wyższej im. Pawła Włodkowica w Płocku i Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku, był członkiem wielu polskich i międzynarodowych stowarzyszeń, rad muzealnych, towarzystw naukowych związanych z kulturą, ochroną zabytków i muzealnictwem.

Za niestrudzoną pracę na rzecz ochrony dóbr kultury został wyróżniony odznaką Za Opiekę nad Zabytkami oraz Doroczną Nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Słowa kluczowe: Marian Sołtysiak, dyrektor muzeum, Płock, zbiory secesji.

Leonard Sobieraj

Menedżer kultury, regionalista, założyciel i kierownik Ludowego Zespołu Artystycznego Ciechanów; w przeszłości m.in. kierownik w Departamencie Kultury, Promocji i Turystyki Urzędu Marszałkowskiego woj. Mazowieckiego; (od 2004) dyrektor Muzeum Mazowieckiego w Płocku – organizator przeniesienia muzeum do nowej siedziby, inicjator nowych wystaw stałych sztuki przełomu XIX i XX w., wnętrz art déco oraz ekspozycji stałych w Spichlerzu; organizator rozbudowy muzeum – kamienicy z wystawą „X wieków Płocka” i Skansenu Osadnictwa Nadwiślańskiego w Wiączminie Polskim; e-mail: sekretariat@muzeumplock.eu

Word count: 2 192; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 04.2017; **Reviewed:** –; **Accepted:** 05.2017; **Published:** 07.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.1578

Copyright ©: 2017 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: Sobieraj L.; POŻEGNANIE MARIANA SOŁTYSIAKA. *Muz.*, 2017(58): 134-137

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

JAN KAZIMIERZ JASKANIS (1932–2016) – WSPOMNIENIE SYNA

JAN KAZIMIERZ JASKANIS (1932–2016) – A SON'S MEMORY OF HIS FATHER

Paweł Olaf Jaskanis

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Abstract: A primeval archaeologist (MA 1955, PhD 1971), an organiser of protection for monuments in the Białystok province (1954–1980), Director of the Regional Museum in Białystok (1974–1980) and the State Archaeological Museum in Warsaw (1980–2000). He dealt with archaeology, museology and the protection of monuments. He also popularised related knowledge and linguistic and religious issues. He established the provincial record of archaeological monuments as well as conservation archives, both of which were then developed at the museum. From 1959 to 1975 he was Scientific Secretary to the Yotvingia Scientific Expedition. He was a teacher, an editor and a social activist. He wrote over 200 publications, of which the most important are *The funeral rite of the Western Balts at the end of antiquity* (Warsaw, 1974); a critical study of Aleksander Brückner's work *Ancient Lithuania: tribes and gods: historical and mythological drafts* (Olsztyn, 1979, 1984); *Cecele. Ein Gräberfeld der Wielbark-Kultur in Ostpolen* (Warsaw, 1996); *Krupice. Ein Gräberfeld der Przeworsk- und Wielbark-Kultur in Ostpolen* (Warsaw, 2005), *Kurgans of leaders of*

the Wielbark culture at Podlachia (Białystok, 2012); and *Switzerland. The cemetery of the Baltic Sudovian culture in north-eastern Poland* (Warsaw, 2013). He specialised in researching Roman influence in Central Europe and the prehistory of north-eastern Poland, the culture of Baltic tribes (including the Yotvingians), Baltiysk and the Slavonic border, and in the Przeworsk and Wielbark cultures. He discovered and defined the Cecelska regional group, thus determining the late phase of the Wielbark culture, starting from the early period of Roman influence to its decline as a result of tribal migrations; their kurgans traced the areas of relocation of the Goths and the Gepids from the Baltic Sea to the Black Sea. His successful exhibitions included "The Balts – northern neighbours to the Slavs" (displayed in Austria, Bulgaria, Greece, Lithuania, Italy and Germany several times), "Treasures of primeval Poland" (in Padua, Turin, Aquileia, Schollach) and "The prehistory of Warsaw" (Berlin). He was a member of museum councils as well as the council for museums at the Ministry of Culture and National Heritage.

Keywords: archaeologist, museologist, monument conservator, monument protection, Balts, Regional Museum in Białystok, State Archaeological Museum in Warsaw.

Wspomnienie o zawodowym życiu Ukochanego Ojca skłania do wypowiedzenia emocji – bardziej niżli tylko danie świadectwa o Jego dziele. A to zawsze będzie niepełne. Spośród

ścieżek pamięci i sposobów ich wyrażenia wybrałem formę krótką, odpowiadającą osobowości Taty – zawsze był tyłem skromny, co bardzo pracowity, spokojny i uważny, życzliwy

ludziom i oddany Rodzinie. Osobiste pragnienia ograniczę do przywołania obrazu, który scalił moje najwcześniejsze przeżycia muzealne. Ich wielość zawdzięczam obojgu Rodzicom, archeologom i wówczas pracownikom Muzeum Okręgowego w Białymstoku. Nieodmiennie do dziś, w ciszy i w poczuciu szacunku dla Ich skupienia w pracy, wzbudza się we mnie fantom zapachu magazynu archeologicznych zabytków. W głębokim cieniu, poza światłem biurowej lampy raczej czuję niż widzę kartonowe pudła, piętrzące się w wysokich regałach świeżo wyrobionych z drewna. Stoją na nich wielkie gliniane naczynia, niektóre mając białymi uzupełnieniami. Cieszę się, że przy tym samym biurku mogę kredkami naśladować dokumentację skorup. A potem ruszyliśmy w trwającą do dziś, wspólną podróż przez grodziska, osady i kurhany Podlasia i Suwalszczyzny, a gdy dorastałem również przez historię i sztukę świata.

Jan Kazimierz Jaskanis z wykształcenia był archeologiem pradziejowym i z obowiązków menadżerem kultury (choć nigdy tak siebie nie nazwał), zarządzającym ochroną zabytków, badaniami naukowymi i muzeami. Praktykował w zawodzie, przez prawie 60 lat łącząc uprawianie archeologii i muzeologii z ochroną zabytków i popularyzacją wiedzy na ich temat. Był kreatywnym organizatorem od podstaw w tych sferach, a ponadto pedagogiem, redaktorem wydawnictw naukowych i społecznikiem. Autorem ponad 200 publikacji naukowych. Wyspecjalizował się w problematyce badawczej okresu wpływów rzymskich w Europie Środkowej oraz – szerzej – pradziejów północno-wschodniej Polski. Zajmował się przede wszystkim zagadnieniami kultury ludów bałtyjskich (w tym Jaćwiegami), pogranicza bałtyjsko-słowiańskiego w ujęciu archeologicznym i językoznawczym oraz kształtowania się na Podlasiu kultur przeworskiej i wielbarskiej. Odkrył i zdefiniował cecelską grupę regionalną, będącą wyznacznikiem późnej fazy kultury wielbarskiej, począwszy od młodszego okresu wpływów rzymskich do jej zaniku wskutek wędrówek ludów. Między innymi potwierdził, iż jej kurhany wytyczają obszary przesiedlania się Gotów i Gepidów znad Bałtyku nad Morze Czarne. Przedmiotem Jego zainteresowań i troski zawodowej były wszystkie zabytki archeologiczne bez względu na czas ich powstania oraz związane z nimi zagadnienia językoznawcze i religioznawcze.

Urodził się w Lublinie jako syn Józefa i Władysławy z Sowińskich, wnuk warszawskiego przedsiębiorcy budowlanego Bernarda (linia Rudolfa). Jego Ojciec hobbystycznie zajmował się historią. Maturę zdobył w Liceum im. Adama Mickiewicza w Warszawie (1950). Studia pierwszego stopnia na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, kierunku – Historia Kultury Materialnej zakończył z wyróżnieniem (promotor prof. Włodzimierz Antoniewicz, 1953). Tytuł magistra archeologii Polski zdobył z wyróżnieniem na

Uniwersytecie Poznańskim (promotor prof. Witold Hensel, 1955). Doktorem nauk humanistycznych został na podstawie pracy pt. *Obrządek pogrzebowy Zachodnich Bałtów u schyłku starożytności (I-V w n.e.)* na Uniwersytecie Warszawskim (promotor prof. Włodzimierz Antoniewicz, 1971). Podczas studiów był asystentem w Komisji Badań Dawnej Warszawy (1952).

Zaprzyjaźniony z bardzo życzliwym i doświadczonym przełożonym Władysławem Paszkowskim, wojewódzkim konserwatorem zabytków województwa białostockiego – jeszcze z wileńską praktyką z kręgu organizowanej przez Stanisława Lorentza opieki nad zabytkami – od 1955 r. od podstaw tworzył prawną i naukową ochronę dziedzictwa archeologicznego w północno-wschodniej Polsce. Powstała wtedy pierwsza muzealna kolekcja zabytków pradziejowych w Białymstoku, a niedługo potem ich wystawa, której autorką była małżonka Danuta (prac. od 1956). Z biegiem lat charakter i przedmiot pracy nie zmieniał się. Wraz z dobrymi wynikami po-



prawiały się natomiast jej warunki z korzyścią dla zabytków, skuteczności ich ochrony i popularyzacji. Był inspektorem ochrony zabytków w Wydziale Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku, a następnie, w latach 1965–1974 Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków Archeologicznych (WKZA), który to tytuł nie mieścił się w ówczesnym krajowym porządku prawnym, ale był respektowany przez miejscowe i centralne władze. Od 1965 r. zarządzał w strukturze Muzeum Okręgowego w Białymstoku odrębnym działem archeologicznym, zachowując funkcję WKZA. W muzeum zgromadził wyposażenie odpowiednie do prowadzenia kampanii wykopaliskowych, opracowywania zbiorów, ich magazynowania i udostępniania. Tego rodzaju rozwiązanie organizacji ochrony zabytków było nietypowe w kraju. Optymalizowało

skromne wydatki budżetu na cele ochrony i na muzea. Było także formą ich integracji z naukowymi podstawami archeologii. Na prośbę Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki opracował podobne i alternatywne zasady działania pokrewnych, samodzielnych placówek, tzw. wojewódzkich ośrodków archeologiczno-konserwatorskich, które powstały w kilku województwach. Przekonywał, że ochrona zabytków jest najlepiej wykonywana, jeśli ma oparcie funkcjonalne i koncepcyjne w samodzielnej instytucji kultury poza urzędem. Na wzór przedwojennej opieki nad zabytkami właśnie muzea zapewniały podstawy naukowe i techniczne prowadzenia badań wykopaliskowych i właściwe – jak wtedy to określano – upowszechnianie wiedzy o pradziejach i historii regionu, o wykopaliskach i znaleziskach archeologicznych, a także o potrzebie ich ochrony w postaci wystaw, publikacji, odczytów, spotkań z uczniami, tworzenia izb regionalnych w szkołach (powstało ich kilkadziesiąt) etc. Program ten w pełni realizował, kiedy został

dyrektorem muzeum w Białymstoku (1974–1980). Instytucja ta nadal pełniła funkcje organu ochrony zabytków archeologicznych w województwie, na zasadzie delegowania uprawnień przez wojewodę na kierownika działu archeologicznego oraz prowadziła wszechstronną popularyzację (do 1991). W jej otoczeniu animował – w zgodzie ze swoimi przekonaniami o znaczeniu pracy zespołowej dla osiągania planowanych celów publicznych takich, jak ochrona zabytków oraz podporządkowany jej rozwój wiedzy naukowej i popularyzacja – wsparcie organizacji społecznych, głównie naukowych.

Stale dążył do tworzenia warunków dla pracy zespołowej, tym bardziej, że jako urzędnik ochrony zabytków działał w pojedynkę i potrzebował pomocy adekwatnej do koniecznej interwencji przy ratowaniu zabytków. Po trzech sezonach badań rozpoznawczych, z inspiracji dra Jerzego Antoniewicza (zm. 1970) współorganizował i w znacznym stopniu utrzymywał ze środków ochrony zabytków Kompleksową Ekspedycję Jaćwieską (dalej Ekspedycja) – (od lipca 1959 do reformy administracyjnej państwa w 1975). Obok ośrodka białostockiego tworzyły ją Slaviska Institut w Lund w Szwecji z prof. Knutem Olofem Falkiem (zm. 1990), Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie i Okręgowe Muzeum w Olsztynie. Badacze szwedzcy w ten sposób powrócili do badań toponomastycznych nad pograniczem bałtyjsko-słowiańskim, przerwanych w roku 1939. Polskie muzea podjęły się prowadzenia dużego projektu, głównie na terenie Suwalszczyzny. Będąc sekretarzem naukowym i wykonawczym Ekspedycji dbał o to, aby program archeologów *traktujących swą dyscyplinę w szerokich ramach humanistyki* został wzbogacony o inne dyscypliny badawcze, zwłaszcza nauki historyczne i przyrodnicze (antropologiczne, paleobotaniczne, dendrologiczne)¹. W Ekspedycji znalazł swoje miejsce *bezrobotny wówczas Aleksander Kamiński*, autor monografii *Jaćwieży* (1953)², słynny harcmistrz sprzed wojny i okresu okupacji, autor *Kamieni na szaniec* (1943). Staraniem Ekspedycji przeprowadzono w Białymstoku I Konferencję Nauk Historycznych, będącą podsumowaniem wiedzy pradziejowej i historycznej o ziemiach północno-wschodnich Polski i wyznaczającą kierunki dalszych badań (czerwiec 1961). W jej wyniku powstało Białostockie Towarzystwo Naukowe (1962 – 13 grudnia 1981, reaktywowane w 1982), w którym pełnił funkcję zastępcy sekretarza generalnego i pełnomocnika ds. wydawnictw, członka zarządu (od 1967) i prezesa (1974–1981). Obaj ząębające się projekty okresowo skupiały dziesiątki wybitnych badaczy i obfitowały w poważne publikacje, m.in. „Acta Baltico-Slavica” (sekretarz redakcji 1964–1970), „Rocznik Białostocki” (członek redakcji 1962–1991, zastępca redaktora naczelnego od 1966, redaktor naczelny 1981–1991) i „Studia do Dziejów Ziemi Sejneńskiej” (redaktor 1975). Opracował wtedy wiele haseł do *Słownika Starożytności Słowiańskich*. Został członkiem Towarzystwa Słowiańsko-Bałtyjskiego Uniwersytetu w Lund w Szwecji (od 1976). Pracował społecznie również w lokalnych stowarzyszeniach.

W pierwszej, systematycznej w historii regionu północno-wschodniej Polski, prospekcji terenowej zidentyfikował, częściowo skartował i doprowadził do prawnej ochrony (przez wpis do rejestru zabytków i zawsze lokalizując obiekt na podstawie ewidencji gruntów) stanowiska archeologiczne w woj. białostockim w granicach sprzed 1975 r., m.in. weryfikując znane z wcześniejszej literatury polskiej,

niemieckiej i rosyjskiej obiekty o własnej formie krajobrazowej³. Utworzył wojewódzką ewidencję zabytków archeologicznych i jej archiwum konserwatorskie, prowadzone w muzeum. Typował zagrożone stanowiska do badań ratowniczych, samodzielnie przeprowadzając ok. 45 kampanii wykopaliskowych i ratowniczych. Organizował ekspedycje i nadzorował badania wykopaliskowe innych ekspedycji, kompletując i angażując ze środków publicznych interdyscyplinarne zespoły archeologów, językoznawców, historyków, etnografów, antropologów i przyrodników z kraju i zagranicy. Uczył studentów praktyki terenowej. Wszechstronność Jego zainteresowań wzbogaciła ochronę zabytków archeologicznych o działania z zakresu prewencji konserwatorskiej. Wprowadził bowiem interdyscyplinarne diagnozy w celu zabezpieczenia i ekspozycji zabytków archeologicznych o własnej formie krajobrazowej. Podsumowaniem była konferencja w Białymstoku – Białowieży w 1977 r., która poskutkowała utworzeniem w puszczy rezerwatu archeologiczno-krajobrazowo-przyrodniczego Szczekotowo (kurhany w oddz. 214) oraz analogicznymi próbami w Puszczy Knyszyńskiej (kopalnia krzemienia), w Haćkach pod Bielskiem Podlaskim (grodzisko w otoczeniu kemów i roślinności kserotermicznej) i w Szwajcarii koło Suwałk (cmentarzysko kurhanowe).

W wielodziałowym Muzeum Okręgowym w Białymstoku, którym kierował, doprowadził do rozwoju jego Oddziału Historycznego – Galerii Rzeźb Alfonsa Karnego, oraz oddziałów w Tykocinie i Supraślu. Zainicjował wiele ekspozycji o dziejach i specyfice kulturowej regionu (archeologiczne, etnograficzne, historyczne) oraz we współpracy z innymi muzeami wystaw sztuki, m.in. nawiązując do polskich tradycji przedwojennej, wileńskiej akademii sztuk pięknych. Muzeum białostockie zawdzięczało – jako dowód uznania przez prof. Stanisława Lorentza solidnych podstaw merytorycznych i społecznych – przekazanie na własność fragmentu kolekcji sztuki Muzeum Narodowego w Warszawie, będącego wcześniej w depozycie (1979/1980)⁴. Wspomagał koncepcyjnie i merytorycznie lokalne inicjatywy muzealne, związane z aktywnością mniejszości kulturowych i etnicznych, tak charakterystycznych dla tego regionu.

W połowie roku 1980 został dyrektorem Państwowego Muzeum Archeologicznego (PMA) w Warszawie (do przejścia na emeryturę w 2000), oczekiwanym zarówno przez środowisko archeologiczne, jak i strony ówczesnie skonfliktowanych władz komunistycznych i obozu solidarnościowego. Dobrze pamiętam Taty zdziwienie tą jednomyślnością i nadzwyczaj zdeterminowane zaangażowanie w pracę, do której miał doskonałe przygotowanie. Stan wojenny zastał nas (byłem wtedy studentem) w wynajmowanym przez prawie rok pokoju gościnnym w Oficynie Kuchennej przy Pałacu w Wilanowie.

Jako dyrektor PMA uporządkował stan własnościowy siedziby muzeum, zakończył wieloletni remont i modernizację wewnątrz wystawienniczych, konferencyjnych, edukacyjnych i biurowych w Arsenale i magazynach w Rybnie (oddział). Doprowadził do organizacji ponad 200 wystaw w kraju i zagranicą. Większość z nich była własnymi produkcjami PMA, cieszącymi się dużą popularnością. Stałe wystawy z niewielkimi aktualizacjami plastycznymi trwają do dzisiaj. Sukcesem międzynarodowym były duże ekspozycje ze zbiorów polskich, jak zrealizowana we współpracy z białostockim muzeum duża wystawa pt. „Bałtowie – północni sąsiedzi Słowian”

– opracowano ją w czterech wersjach językowych i zaprezentowano w Austrii, Bułgarii, Grecji, Litwie, Szwecji, Włoszech i kilkakrotnie w Niemczech. Także przygotowaną na zaproszenie rządu Włoch ekspozycję „Skarby Polski pradawnej” (Padwa, Turyn, Akwileja), przeniesiono następnie do Austrii (Schallaburg), czy wystawę „Pradzieje Warszawy” eksponowano w Berlinie. Pełnił także funkcje redaktora naczelnego „Wiadomości Archeologicznych” (1981–2000).

Był członkiem rady ds. muzeów przy ministrze kultury (do 2000). Przez kilkanaście lat (do 1999) na jego zlecenie organizował konkurs na najważniejsze wydarzenie muzealne roku (obecnie „Sybilla”), okresowo przewodnicząc jury. Był członkiem rady naukowej Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN, rady naukowo-konserwatorskiej przy Zarządzie Głównym PP PKZ, rad w muzeach: Okręgowym w Toruniu, Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi, Archeologicznym w Poznaniu, Okręgowym w Białymstoku i Archeologicznym w Gdańsku. Pracował jako wykładowca w Zakładzie Historii Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, w instytutach archeologii na Uniwersytecie Łódzkim i Uniwersytecie Warszawskim.

Powołał i prowadził – co miało duże znaczenie dla środowiska muzealnego w zmieniających się warunkach ustrojowych i organizacyjnych – Komitet Muzeów Archeologicznych w celu wymiany doświadczeń, standaryzacji nowoczesnej inwentaryzacji, katalogowania i cyfryzacji wiedzy o zbiorach oraz uczestnictwa muzeów w ochronie dziedzictwa archeologicznego. Opracowywał autorskie raporty o stanie muzealnictwa archeologicznego w Polsce oraz archeologii na potrzeby Polskiej Akademii Nauk i Kongresu Nauki Polskiej. Podtrzymywał przewodnią rolę merytoryczną PMA wśród muzeów z pradziejowymi zbiorami archeologicznymi, wyznaczoną od czasu powołania instytucji państwowej (centralnej) dekretem Prezydenta RP w 1929 roku. Podobnie, jak był przeżywny komunalizacji muzeów archeologicznych o ponadregionalnym i krajowym znaczeniu zbiorów oraz pozabawieniu ich pozytywnego wpływu na ochronę dziedzictwa archeologicznego (1992–1994), tak nigdy nie pogodził się z utratą statusu instytucji narodowej przez PMA w wyniku reformy administracyjnej w 1998 roku. Zmianę przeprowadził, chroniąc muzeum przed dalszą degradacją i rozproszeniem zbiorów i ich dokumentacji, godząc się jednak na utworzenie samodzielnej muzeum w Biskupinie ze względu na brak prawnej możliwości finansowania muzeum w innym województwie samorządowym. Mając za sobą dziesięciolecia praktyki na rzecz ochrony zabytków, był przekonany, że

po 1990 r. rośnie nadmierna i niecelowa formalizacja administrowania tą ochroną i że traci ona tradycyjne więzi merytoryczne z działalnością terenową i muzealną – uważał, że urzędnik, który nie prowadził samodzielnie badań archeologicznych i nie pracował w muzeum nie może wydawać pozwoleń administracyjnych w tej dziedzinie ani nie jest w stanie poprawnie ocenić jakości prac wykopaliskowych, ich naukowych opracowań i ich przydatności dla celów społecznych. Twierdził również, że komercjalizacja archeologii została przeprowadzona z wielką szkodą dla tej dziedziny ochrony zabytków, muzealnictwa i budowania ich społecznego poparcia na wzór innych krajów w Europie.

Był niewątpliwie także popularyzatorem i społecznikiem na rzecz nauki polskiej i ochrony zabytków. Był członkiem Polskiego Towarzystwa Archeologicznego, sekretarzem białostockiego oddziału (od 1956) i jego prezesem (od 1959). Współzałożycielem Polskiego Towarzystwa Archeologicznego i Numizmatycznego (1971) oraz Stowarzyszenia Naukowego Archeologów Polskich (1989) – tu członkiem honorowym *W uznaniu dorobku naukowego i ogromnych zasług w dziedzinie muzealnictwa, konserwatorstwa oraz archeologicznych badań wykopaliskowych* (2002). Był także wieloletnim członkiem Polskiego Komitetu Międzynarodowej Rady Muzeów – ICOM przy UNESCO, a także wiceprezesem Oddziału Praga-Północ Towarzystwa Przyjaciół Warszawy.

Odnaczone: Złotym Medalem „Zasłużony kulturze Gloria Artis” (2011), Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski (2003 – *za zasługi dla muzealnictwa*), Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (1986), Medalem Komisji Edukacji Narodowej, Złotą Odznaką „Zasłużony Białostoczczyźnie” etc.

Najważniejsze publikacje książkowe to: *Obrządek pogrzebowy Zachodnich Bałtów u schyłku starożytności* (Warszawa, 1974); opracował i opatrzył wstępem do dziś cenione dzieło Aleksandra Brücknera pt. *Starożytna Litwa: ludy i bogi: szkice historyczne i mitologiczne* (Pojezierze – Olsztyn 1979, 1984); *Cecele. Ein Gräberfeld der Wielbark-Kultur in Ostpolen* (Warszawa, 1996); *Krupice. Ein Gräberfeld der Przeworsk- und Wielbark-Kultur in Ostpolen* (Warszawa, 2005), *Wodzowskie kurhany kultury wielbarskiej na Podlasiu* (Białystok 2012); *Szwajcaria. Cmentarzysko bałtyjskiej kultury sudowskiej w północno-wschodniej Polsce* (Warszawa, 2013).

Zaletom umysłu, kreatywności i hartowi ducha zawdzięczał dorobek swego pracowitego życia. Dziękuję Ci Tato ...
Wilanów, maj 2017

Streszczenie: Archeolog pradziejowy (magister 1955, doktor 1971), organizator ochrony zabytków w woj. białostockim (1954–1980), dyrektor Muzeum Okręgowego w Białymstoku (1974–1980) i Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie (1980–2000). Uprawiał archeologię, muzeologię, ochronę zabytków i popularyzację wiedzy oraz związane z nimi problemy językoznawcze i religioznawcze. Utworzył wojewódzką ewidencję zabytków archeologicznych i archiwum konserwatorskie, rozwijane w muzeum. Sekretarz naukowy Jaćwieskiej Ekspedycji Naukowej (1959–1975). Pedagog, redaktor i społecznik. Autor ponad 200 publikacji, z których najważniejsze to:

Obrządek pogrzebowy Zachodnich Bałtów u schyłku starożytności (Warszawa, 1974); krytyczne opracowanie dzieła Aleksandra Brücknera *Starożytna Litwa: ludy i bogi: szkice historyczne i mitologiczne* (Pojezierze – Olsztyn, 1979, 1984); *Cecele. Ein Gräberfeld der Wielbark-Kultur in Ostpolen* (Warszawa, 1996); *Krupice. Ein Gräberfeld der Przeworsk- und Wielbark-Kultur in Ostpolen* (Warszawa, 2005), *Wodzowskie kurhany kultury wielbarskiej na Podlasiu* (Białystok 2012); *Szwajcaria. Cmentarzysko bałtyjskiej kultury sudowskiej w północno-wschodniej Polsce* (Warszawa, 2013). Wspecjalizował się w badaniu wpływów rzymskich w Europie Środkowej i pradziejów

północno-wschodniej Polski – kultury ludów bałtyjskich (w tym Jaćwięgów), pogranicza bałtyjsko-słowiańskiego oraz kształtowania się na Podlasiu kultur przeworskiej i wielbarskiej. Odkrył i zdefiniował cecelską grupę regionalną, wyznaczającą późną fazę kultury wielbarskiej, począwszy od młodszego okresu wpływów rzymskich do jej zaniku wskutek wędrówek ludów – jej kurhany wytyczają obszary

przesiedlania się Gotów i Gepidów znad Bałtyku nad Morze Czarne. Sukcesem były ekspozycje: „Bałtowie – północni sąsiedzi Słowian” (Austria, Bułgaria, Grecja, Litwa, Szwecja, Włochy i kilkakrotnie w Niemczech), „Skarby Polski pradawnej” (Padwa, Turyn, Akwileja, Schallaburg) i „Pradzieje Warszawy” (Berlin). Członek rad w muzeach i rady ds. muzeów przy ministrze kultury.

Słowa kluczowe: archeolog, muzeolog, konserwator zabytków, ochrona zabytków, Bałtowie, Muzeum Okręgowe w Białymstoku, Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie.

Przypisy

¹ J. Jaskanis, *Kompleksowa Ekspedycja Jaćwieska widziana z perspektywy półwiecza*, (mps w z zbiorach rodzinnych).

² *Ibidem*.

³ O diametralnie odmiennych niż dzisiejsze warunkach wykonywania zawodu w ówczesnym czasie świadczy, że na potrzeby zwiadu i inwentaryzacji terenowej jedynymi środkami transportu były rower i motocykl – pamiętam jak Tata jednego dnia przejechał na rowerze szosą brukową i szutrową z Białegostoku do Suwałk, a stamtąd – po załatwieniu sprawy służbowej – do Ełku i nazajutrz wrócił do urzędu i domu.

⁴ Stanisław Lorentz zauważył, że w Muzeum Okręgowym w Białymstoku *zwłaszcza od kilku lat daje się tu obserwować coś w rodzaju jakościowego skoku. Powiększyły się zbiory – to naturalne, ale również ich opracowanie i formy upowszechniania (...) najwybredniejszego mogą zadowolić. (...) Jesteśmy pewni, że [zbiory – PJ] idą w dobre ręce. Muzeum jest nie do zastąpienia* – mówi prof. Stanisław Lorentz, wywiad A. Koziary, „Gazeta Współczesna”, Białystok 9-10 czerwca 1979.

Paweł Olaf Jaskanis

Historyk sztuki, absolwent UW; (1985–1989) inwentaryzator zabytków, (od 1990) w MKiS, (od 1996) zastępca GKZ, (1999–2002) dyrektor generalny Urzędu GKZ, (od 2002) dyrektor Muzeum Pałacu w Wilanowie, przemianowanego (2013) na Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; członek rad Ministra KiDN: (2008–2020) Ochrony Zabytków i (od 2009) Muzeów, (2004–2011) zastępca przewodniczącego Rady Ochrony Zabytków przy Prezydencie m.st. Warszawy; członek rady MCK w Krakowie oraz rad wielu polskich muzeów a także stowarzyszeń związanych z ochroną zabytków i pamięcią historyczną; (od 2001) wykładowca w Krakowie: Akademii Dziedzictwa MCK i MSAP UEK oraz studiów podyplomowych z zakresu muzealnictwa na UW; e-mail: pjaskanis@muzeum-wilanow.pl

Word count: 2 854; **Tables:** -; **Figures:** 1; **References:** 4

Received: 05.2017; **Reviewed:** -; **Accepted:** 05.2017; **Published:** 07.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.1581

Copyright ©: 2017 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: Jaskanis P.O.; JAN KAZIMIERZ JASKANIS (1932–2016) – WSPOMNIENIE SYNA. *Muz.*, 2017(58): 155-159

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

Muz., 2017(58): 343-345
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2017
data akceptacji – 05.2017
DOI:10.5604/01.3001.0010.0483

JERZY JASIUK (1932–2016)

Piotr Mady

Muzeum Techniki i Przemysłu NOT w Warszawie

Abstract: Jerzy Jasiuk graduated from the Warsaw University of Technology. He was professionally connected with the Museum of Technology in Warsaw from 1956. From 1972 to 2013 he held the post of its director. His whole life was devoted to technical museology; he engaged in the popularisation of knowledge and the collective care of relics. He sat on the scientific boards of numerous museums and

held social functions in many associations connected with the protection of monuments. He was also an active and valued activist in scientific and technical associations. He was always involved in the difficult dialogue about technical museology. He dreamt about founding a National Museum of Technology in Poland.

Keywords: Jerzy Jasiuk (1932–2016), Museum of Technology in Warsaw, Director of Museum of Technology, scientific and technical associations

Jerzy Jasiuk, absolwent Wydziału Budownictwa Lądowego Politechniki Warszawskiej, w latach 1972–2013 pełnił funkcję dyrektora Muzeum Techniki NOT, które miało swoją siedzibę w Pałacu Kultury i Nauki (PKiN). Był prawdziwym pasjonatem, znawcą i przyjacielem Pałacu Kultury i – co ciekawe – już dużo wcześniej miał bliski związek z tym budynkiem, gdyż na etapie jego budowy był członkiem stacji Naukowo-Badawczej Polskiej Akademii Nauk mieszczącej się na terenie PKiN. Całe późniejsze życie zawodowe Jerzego Jasiuka przebiegało właśnie w tym miejscu, jest także współautorem unikalnych pozycji naukowych o Pałacu będących do dnia dzisiejszego cennym źródłem wiedzy o tej budowlie.

Jako pracownik a później dyrektor muzeum przyczynił się, a właściwie zainicjował objęcie opieką dawnych zakładów poprzemysłowych, które stały się oddziałami terenowymi Muzeum Techniki. Były to: Huta w Chlewiszynie, Walcownia w Sielcu, Kuźnia w Starej Kuźnicy, Kuźnia w Gdańsku Oliwii. Dzięki tym działaniom obiekty te zachowały się do naszych czasów. Warto dodać, że wiele z nich zostało „odkrytych” dzięki pieszym wędrówkom, które Jerzy Jasiuk odbywał z żoną – prof. Ireną Stasiewicz-Jasiukową.

To tylko część ich wspólnych zainteresowań, gdyż prof. I. Stasiewicz-Jasiukowa jako historyk nauki podzielała pasję męża do dziedzictwa techniki i muzealnictwa. Była inicjatorką założenia Muzeum Pisanki, które obecnie mieści się w Muzeum Rolnictwa im. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu. Wspaniale na tym przykładzie widać wzajemne przenikanie

zainteresowań małżonków. To właśnie Jerzy Jasiuk podarował swojej żonie pierwszą pisanekę i od tego momentu powstawała ogromna kolekcja (ponad 1200 sztuk), która ostatecznie stała się zalążkiem muzeum. Wspólnie z żoną J. Jasiuk był organizatorem wielu spotkań autorskich dotyczących tematu pisanek wielkanocnych i współautorem cyklu tomików publikacji *Pisanki w Ciechanowcu*. Kontakty Jerzego Jasiuka z Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu rozpoczęły się już we wczesnych latach 70. XX wieku. Był wieloletnim członkiem Rady tego muzeum. Szczególnie wspierał działalność Działu Techniki Rolniczej, z którym wspólnie zorganizował kilka konferencji naukowych, m.in. pt. „Ochrona zabytków techniki w Polsce”.

Jedną z pasji Jerzego Jasiuka była ochrona zabytków. To zainteresowanie chronieniem i zabezpieczaniem dziedzictwa realizował pełniąc społeczne funkcje, był m.in.: członkiem Zarządu Społecznego Komitetu Opieki nad Starymi Powązkami im. Jerzego Waldorffa, współzałożycielem Polskiego Towarzystwa Historii Techniki, wiceprezesa Towarzystwa Kultury Technicznej oraz współzałożycielem i członkiem Komitetu Głównego Olimpiady Wiedzy Technicznej. Związał się też z ruchem stowarzyszeń naukowo-technicznych i bardzo szybko stał się jego znanym, aktywnym i cenionym działaczem.

W kwietniu 1956 r. inż. Jerzy Jasiuk rozpoczął pracę w nowo utworzonym wówczas Muzeum Techniki w Warszawie. Początkowo piastował stanowisko instruktora,



później był kierownikiem działu, a od 1972 r. dyrektorem muzeum. Stworzył wiele programów merytorycznych oraz projektów konserwacji. Dzięki osobistemu zaangażowaniu Dyrektora muzeum podjęło współpracę z Technikum Samochodowym na ul. Hożej w Warszawie, a uczniowie tej szkoły pomagali przy renowacjach muzealiów zdobywając przy okazji doświadczenie oraz – równoległe – rozbudzając w sobie pasję do zabytków. Byłem uczniem tej szkoły i wraz z kolegami podjąłem się renowacji jednego z eksponatów. Właśnie wtedy poznałem Dyrektora Jasiuka. Pamiętam, że zawsze pozytywnie oceniał uczniowską fantazję, mimo że raczej był konserwatystą.

Po wykonanej pracy dyplomowej związałem się z muzeum. Jerzy Jasiuk był moim mentorem i nauczycielem. Jego wiedza merytoryczna zachwycała na każdym kroku. Pamiętam wspólne podróże służbowe, które wypełnione były opowieściami o historii techniki ale także o mijanych zabytkach, o których wiadomości Dyrektor przekazywał nam spontanicznie, zupełnie bez wcześniejszego przygotowania. Swą wiedzę zachwycał podczas cyklicznych audycji

radiowych i telewizyjnych. Seria *Z lamusa techniki* do dziś wspomniana jest przez pasjonatów techniki i nie tylko. Z jednej strony – głęboka merytoryczna wiedza, z drugiej – otwartość umysłu były u Jerzego Jasiuka równoważne. Pamiętam nasze częste rozmowy na tematy „właściwych praktyk” w muzealnictwie technicznym, kiedy niejednokrotnie nasze poglądy nie były spójne, ale zawsze dochodziliśmy do porozumienia i ostatecznego kompromisowego rozwiązania. Były też sytuacje, kiedy Dyrektor prezentował nam – pracownikom muzeum – swoje bardzo szerokie spojrzenie na kwestie dyskusyjne. Pewna historia utkwiła mi w pamięci. Kiedyś Dyrektor pokazał mi listę obiektów do ewentualnego przejęcia przez muzeum i poprosił bym zastanowił się, które z nich powinniśmy przejąć. Było to w trudnym momencie dla muzeum, kiedy decyzja przejęcia nawet kilku obiektów była bardzo problematyczna, bo poza innymi aspektami wiązała się z poważnym wydatkiem finansowym. Analizowałem ją pod każdym względem starając się wybrać „perełki”. I kiedy zakomunikowałem swój wybór Dyrektorowi odparł, że wybór jest jak najbardziej słuszny, ale powinniśmy przejąć całość. Pomimo, że w tym momencie było to właściwie niemożliwe, to jednak otwarte i długofalowe spojrzenie J. Jasiuka było tu kluczowe. Ostatecznie udało się przejąć całość kolekcji.

Mógłbym przytoczyć wiele niezapomnianych, interesujących sytuacji, które wydarzyły się z udziałem Jerzego Jasiuka i miałem przyjemność w nich uczestniczyć. Wszystkie one składają się na obraz człowieka o wyjątkowej kulturze osobistej, niezwyklej wiedzy i sprawności intelektualnej, którą widać było na każdym kroku. Muzeum było dla Dyrektora Jasiuka drugim domem. I nie tylko w przenośni. Tak mówił o miejscu, w którym pracował. Wielokrotnie kiedy wracaliśmy z podróży służbowych pytany dokąd jedziemy, mówił: *do dużego domu*. Ten DUŻY DOM był dla Dyrektora całym światem, nie tylko zawodowym. Wielkim marzeniem Jerzego Jasiuka było powstanie w Polsce Narodowego Muzeum Techniki. Właśnie – Narodowego, posiadającego oddziały terenowe, obrazującego wszystkie dziedziny techniki i przemysłu, by pokazać je społeczeństwu w szerokim kompleksowym ujęciu. Niestety, odszedł 25 grudnia 2016 r. wraz ze swoimi marzeniami.

Człowiek niezwykle.

Tego dnia skończyła się pewna epoka muzealnictwa technicznego.

Streszczenie: Jerzy Jasiuk, absolwent Politechniki Warszawskiej, od 1956 r. związany zawodowo z warszawskim Muzeum Techniki NOT, w latach 1972–2013 pełnił funkcję dyrektora tego muzeum. Całe swoje życie związał z muzealnictwem technicznym równoległe angażując się w popularyzację wiedzy i społeczną opiekę nad zabytkami. Był członkiem rad naukowych wielu muzeów, pełnił

funkcje społeczne w wielu stowarzyszeniach związanych z ochroną zabytków, był też aktywnym i cenionym działaczem stowarzyszeń naukowo-technicznych. Zawsze angażował się w trudny dialog dotyczący muzealnictwa technicznego.

Marzył o powołaniu w Polsce Narodowego Muzeum Techniki.

Słowa kluczowe: Jerzy Jasiuk (1932–2016), Muzeum Techniki w Warszawie, Dyrektor Muzeum Techniki, stowarzyszenia naukowo-techniczne.

Piotr Mady

Absolwent Wydziału Turystyki i Rekreacji w WSE, specjalność Zarządzanie Przedsiębiorstwem Turystycznym oraz Studiów Podyplomowych: kierunek Muzealnictwo na UW oraz Zarządzanie Kulturą w Strukturach Unii Europejskiej PAN; (od 2001) związany z Muzeum Techniki w Warszawie, w którym pracę zaczynał od stanowiska przewodnika, (od 2008) kierownik Działu Oświatowego, (od 2009) kierownik oddziału Muzeum Techniki – Muzeum Motoryzacji, (od 2011) zastępca dyrektora, (od 2015) dyrektor tegoż muzeum; e-mail: piotr.mady@mtip.pl

Word count: 1 240; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 04.2017; **Reviewed:** –; **Accepted:** 05.2017; **Published:** 06.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.0483

Copyright ©: 2017 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: Mady P.; JERZY JASIUK (1932–2016). *Muz.*, 2017(58): 99-101

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

WOJCIECH ANTONI JANUSZ GLUZIŃSKI (1922–2017)

Elżbieta Gajewska-Prorok

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Abstract: Wojciech A.J. Gluziński, a philosopher and an outstanding Polish theoretician of museology, passed away on 26 March 2017. He was born on 31 March 1922 into an intellectual family in Lviv. He commenced studying philosophy in 1945 at the Jagiellonian University in Cracow, and continued at the Faculty of Humanities at the University & Polytechnic in Wrocław. He got an MA in philosophy in 1952, but even in 1949 he had already started working in the Old Townhouse (later the Historical Museum of the City of Wrocław), a branch of the Silesian Museum (since 1970 the National Museum) in Wrocław. He was connected with the National Museum until the end of his career. In the following years he held the posts of Head of Historical Department, Head and later Curator of the Department of History of Material Culture, and was the museum's advisor and counsellor from 1991 to 1995. He organised a dozen

permanent and temporary exhibitions during more than 40 years of working. He wrote numerous articles published in such periodicals as: "Annual of the Kłodzko Region", "Annual of Silesian Ethnography" and "Annual of Silesian Art". His long-term studies on the theory of museology resulted in a doctoral dissertation entitled *Philosophical and methodological problems of museology* written under the supervision of Prof. Kazimierz Malinowski in 1976 in the Institute of Conservation and Historic Monuments Studies at the Copernicus University in Toruń. The edited work was published in 1980 as a book entitled *Underlying museology*. Gluziński shared his opinions at numerous conferences abroad, and published articles in post-conference materials, including in "ICOFOM Study Series", "Muzeologicke Sešity" and in "Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit".

Keywords: Wojciech Gluziński, PhD, philosopher, theoretician of museology, curator of the National Museum in Wrocław.

W dniu 26 marca 2017 r. zmarł dr Wojciech A.J. Gluziński, filozof i wybitny polski teoretyk muzeologii. W. Gluziński, jak wielu mieszkańców powojennego Wrocławia, pochodził ze Lwowa. Urodził się w tym mieście 31 marca 1922 r. jako syn dr. Józefa Gluzińskiego, profesora gimnazjum i Zofii z Konradów, urzędniczki państwowej. We Lwowie ukończył gimnazjum im. Króla Stefana Batorego i liceum im. Mikołaja Kopernika. W czasie okupacji sowieckiej, a potem niemieckiej pracował jako urzędnik biurowy. Pod koniec wojny przeniósł się z chorą matką do Nowego Targu. Studia filozoficzne rozpoczął w 1945 r. na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i kontynuował na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu i Politechniki we Wrocławiu. W 1949 r. rozpoczął pracę w Starym Ratuszu (później Muzeum Historycznym Miasta

Wrocławia), oddziale Muzeum Śląskiego we Wrocławiu. Uczestniczył w organizowaniu tego muzeum oraz w urzędowaniu Działu Historycznego w Muzeum Śląskim (od 1970 r. Muzeum Narodowe) we Wrocławiu. Z tym muzeum pozostał związany do końca pracy zawodowej. W 1952 r. obronił magisterium i w kolejnym roku otrzymał stanowisko asystenta, a potem adiunkta w Dziale Historycznym Muzeum Śląskiego. W latach 1959–1967 był pierwszym redaktorem wydawnictwa ciągłego muzeum „Roczniki Sztuki Śląskiej”. W roku 1962 został kierownikiem Działu Historycznego w Muzeum Śląskim oraz kierownikiem Oddziału Stary Ratusz. Funkcję tę pełnił do rozwiązania działu w 1964 roku. Rok później został kierownikiem nowej komórki badawczej muzeum – Działu Historii Kultury Materialnej w Muzeum Śląskim.



W tamtym okresie głównym przedmiotem zainteresowania Działu Historycznego, a potem Działu Historii Kultury Materialnej były prace wykopaliskowe. Wojciech Gluziński kierował takimi pracami w powiecie Góra Śląska (*refugium* z XIV w.) od 1962 r., a od roku 1965 pracami wykopaliskowymi w Cichej Dolinie k. Piechowic (huta szkła z XIV w.). Z przebiegu tych prac przygotował obszerną dokumentację. Artefakty archeologiczne przechowywano przez wiele lat w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, a w 2010 r. przekazano do Działu Archeologii Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze. Od roku 1969 r. sprawował nadzór nad Oddziałem Muzeum Śląskiego – Zamkiem w Bolkowie. W roku 1970 został członkiem pierwszej Rady Naukowej Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Trwające wiele lat studia W. Gluzińskiego nad teorią muzealnictwa zaowocowały dysertacją doktorską pt. *Filozoficzne i metodologiczne problemy muzeologii*, obronioną w 1976 r. w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (UMK). Promotorem pracy był prof. Kazimierz Malinowski, dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, dziekan Wydziału Sztuk Pięknych (1964–1967) i wykładowca w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK. Prof. Kazimierz Malinowski był wieloletnim konsultantem i entuzjastą

poszukiwań i dociekań Wojciecha Gluzińskiego. Kierunki badań i zagadnienia związane z muzeologią Gluziński konsultował także m.in. z: prof. Zdzisławem Żygulskim (dawnym kolegą z lwowskiego gimnazjum) i – naukowcami wówczas w stopniu doktora nauk – Jerzym Kowalczykiem, Jerzym Świecimskim oraz Andrzejem Rottermundem, o czym świadczą zachowana korespondencja.

Dysertacja doktorska opublikowana z pewnymi skrótami w formie książki pt. *U podstaw muzeologii* w 1980 r. jest jedyną tak obszerną publikacją w języku polskim, traktującą o muzeologii teoretycznej, pomyślanej jako dziedzina filozoficzna. W Instytucie Zabytkoznawstwa UMK (dalej Instytut) była i jest lekturą obowiązkową na studiach kierunkowych. Prof. K. Malinowski jako przedstawiciel Instytutu proponował dr. Wojciechowi Gluzińskiemu stanowisko wykładowcy. Żałować należy, że z powodu śmierci profesora w końcu 1977 r. nie doszło do tego i Instytut nie pozyskał nauczyciela akademickiego z tak ogromnym doświadczeniem muzealnika i muzeologa.

W latach 1982–1990 Wojciech Gluziński sprawował funkcję kuratora Działu Historii Kultury Materialnej, a w latach 1991–1995 doradcy-konsultanta w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Przez ponad 40 lat pracy zorganizował kilkanaście wystaw stałych i czasowych, często o przekrojowej tematyce, na których prezentowano bogaty materiał zabytkowy i dydaktyczny. Już wtedy koncepcje ekspozycji były zróżnicowane od strony metodologicznej. Przygotowywał się do nich niezwykle sumiennie pisząc nawet kilkudziesięciostronicowe scenariusze. Specyfika pracy muzealnej i historyczna tematyka ekspozycji spowodowały, iż Wojciech Gluziński przyswoił sobie warsztat pracy historyka. Artykuły i opracowania naukowe (ok. 20 pozycji), które powstawały od lat 50. do 70. XX w. dotyczyły głównie zagadnień historii i kultury materialnej Dolnego Śląska. Publikował w periodykach: „Rocznik Ziemi Kłodzkiej”, „Rocznik Etnografii Śląskiej”, „Roczniki Sztuki Śląskiej”. Dobra znajomość języka niemieckiego pozwoliła mu na korzystanie z naukowej literatury niemieckiej odnoszącej się do tego obszaru i przekazywanie jej polskim odbiorcom. Przygotowywał także studia historyczno-architektoniczne dla instytucji: PP PKZ i Miastoprojekt. Pisał słuchowiska radiowe i krótkie teksty do gazet popularyzujące historię i życie Dolnego Śląska w dawnych wiekach, aranżował widowiska. Piękny i precyzyjny język tych wypowiedzi świadczył o dużych umiejętnościach literackich ich autora. Wojciech Gluziński swoje emocje i sposób przeżywania świata utrwalał w poezji.

Wieloletnia praktyka muzealna była asumptem do rozważań filozoficzno-historycznych na temat istoty muzeum, sposobu jego funkcjonowania i odbioru społecznego. Myśli te zostały zebrane w pracy doktorskiej. Prace teoretyczne W. Gluzińskiego wzbudziły duże zainteresowanie muzeologów czeskich, zwłaszcza w tzw. Brneńskim Szkole Muzeologii w Brnie, gdzie wiodącą rolę odgrywał teoretyk muzealnictwa dr Zbyněk Z. Stránský (1926–2016). Planowane wydanie *U podstaw muzeologii* w języku czeskim z powodu braku środków nie ukazało się. Wojciech Gluziński prezentował swoje poglądy na licznych konferencjach zagranicznych i publikował artykuły w materiałach pokonferencyjnych. Był znany głównie poza Polską, ceniony przez muzeologów w: Czechach, Niemczech,

Szwecji i Anglii. Zapraszano go na sympozja i konferencje muzeologiczne w Czechach i Niemczech oraz konferencje muzeologiczne ICOFOM (International Committee for Museology). W latach 1983–1991 publikował artykuły z konferencji w „ICOFOM Study Series”. Zamieszczał także swoje prace w innych zagranicznych periodykach: wydawanym w Brnie „Muzeologické Sešity” oraz w „Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit” wydawanym w Berlinie.

Pamiętam, że gdy przygotowywałam się w 1983 r. do egzaminu z muzeologii, lektura książki W. Gluzińskiego była trudna, a o jej autorze nic nie wiedziałam. Po kilku latach, jako młody pracownik Działu Rzemiosł w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, z wielkim zdziwieniem odkryłam, że w pobliskim gabinecie pracuje dr Wojciech Gluziński, kurator Działu Kultury Materialnej. Spotykałam Go także

często w czytelni Gabinetu Śląsko-Łużyckiego – oddziału Biblioteki Uniwersyteckiej – który mieścił się we wspaniałym, poklasztorzym budynku przy kościele NMP na Piasku. Pracował jeszcze na emeryturze jako konsultant muzeum, i dzięki temu mogłam wielokrotnie korzystać z jego porad dotyczących zagadnień historii szklarstwa na Śląsku, którymi się zajmuję. Dzielił się swą wiedzą także z młodszymi kolegami Działu Kultury Materialnej, którym miał wiele do przekazania. Zachowałam we wdzięcznej pamięci dr. Wojciecha Gluzińskiego jako – w naszej pracy muzealnej – niezwykle skromnego i życzliwego starszego kolegę. Jego znaczący dorobek muzealny i naukowy miałam okazję poznać dopiero teraz, przygotowując niniejszy artykuł. Korzystałam z materiałów archiwalnych przekazanych przez Wojciecha Gluzińskiego do Gabinetu Dokumentów Narodowego we Wrocławiu oraz z archiwum muzealnego.

Publikacje Wojciecha Gluzińskiego – wybór

Stary Ratusz we Wrocławiu. Przewodnik, J. Piątek (współautor), Muzeum Śląskie we Wrocławiu, Wrocław wyd. I 1950, wyd. II 1951.

Wrocław średniowieczny. Miasto i urząd do początku XV wieku, Muzeum Śląskie we Wrocławiu, Wrocław 1952.

Recenzja – W. Sarnowska, *Śląsk starożytny i wczesnośredniowieczny*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1955, s. 2.

Rola i zadania muzeów regionalnych na Dolnym Śląsku, L. Itmann (współautor), „Rocznik Ziemi Kłodzkiej” 1959, t. III, s. 213-231.

Zarys dziejów górnictwa i hutnictwa metali na Kłodczyźnie (XIV-XVII w.), „Rocznik Ziemi Kłodzkiej” 1959-1960, t. 4-5, s. 93-149.

Etnografia-Historia-Muzeum, „Roczniki Etnografii Śląskiej” 1961, t. 1, s. 107-117.

Biskup Tomasz II, w: *Ludzie dawnego Wrocławia*, praca zbiorowa, Wrocław 1962, t. II, seria II, s. 32-42.

Problemy współczesnego muzealnictwa, „Roczniki Etnografii Śląskiej” 1963, t. 2, s. 178-230.

Prehistoria almarii Paszkowicza, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1965, t. 3, s. 129-146.

Odkopuje się średniowieczną hutę szkła pod Piechowicami, „Rocznik Jeleniogórski” 1965, t. 3, s. 9-21.

Badania wykopaliskowe na terenie średniowiecznej huty szkła w Piechowicach, „Szkło i Ceramika” 1966, t. 27, s. 245-248.

Wykopaliska w Chojnowie i renesansowe kafle piastowskiego zamku, „Szkice Legnickie” 1966, t. 3, s. 153-162.

The problems of Museum educational activity researches, „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu” 1971, t. 6, s. 90-118.

Pojęcie przedmiotu muzealnego, „Muzealnictwo” 1973, t. 21, s. 9-18.

U podstaw muzeologii, PWN, Warszawa 1980.

Möglichkeiten und Grenzen der Musealen visuellen Information, „Muzeologické sešity” 1981, t. 8, s. 27-46.

Reply to the questionnaire on the occasion of the mini-jubilee of museology, „Muzeologické sešity” 1983.

Chápání pojmu muzejní předmět a počátky muzejnictví, „Metodický list” 1984, t. 1, s. 4-16.

Możliwości i ograniczenia muzealnego przekazu, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1984, t. 14, s. 341-350.

Szklarstwo śląskie od połowy XIII do połowy XVII wieku, w: *Polskie szkło do połowy XIX wieku* Z. Kamieńska (red.), Wrocław-Warszawa-Kraków, wyd. II 1987, s. 63-79.

Bemerkungen zum Modell der Informationsstruktur der Objekte, „Muzeologické sešity” 1987.

Der Forschungsgegenstand der Museologie und andere museologische Fragen, „Beiträge und Mitteilungen. Museum für deutsche Geschichte” 1988, s. 39-41.

Muzeologia i zmienność, „Muzeologické sešity” 1989.

Museum und die Werte, „Neue Museumskunde” 1990, 33 Jg., s. 228-254.

Zu Fjodorows Museumslehre, „Landesmuseum Joanneum Graz. Jahresbericht 1991”, Neue Folge 21, Graz 1992, s. 29-41.

Rozważania w związku z metodą historiografii muzealnictwa, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1999, t. 27, s. 17-22.

Publikacje w „ICOFOM Study Series” (dalej ISS)

Methodology of museology and professional training (Basic papers), ISS 1983, No. 1, p. 24-35.

Remarks on papers on the subject methodology of museology and training of personnel, ISS 1983, No. 3 Addenda, p. 2-13.

Comments, in *Museology and Professional Training*, ISS 1983, No. 5, p. 29-31.

Originals versus substitutes, ISS 1985, No. 8, p. 41-47.

Typology of substitutes, ISS 1985, No. 8, p. 113-115.

Original and Substitutes in Museums. Comments and views on basic papers presented in ISS No. 8, ISS 1985, No. 9, p. 33-39.

Museology and identity, ISS 1985, No. 10, p. 107-114.

Museology and identity: comments and views, ISS 1986, No. 11, p. 17-23.

Remarks on the condition of museology in the light of its relation to developmental phenomena, ISS 1987, No. 12, p. 109-119.

Museology and cultural differentiation, ISS 1988, No. 14, p. 139-145.

Museology in relation to changeability, ISS 1988, No. 15, p. 93-97.

Forecasting - a museological tool?, *Museology and futurology*, ISS 1989, No. 16, p. 145-151.

The language of exhibitions - a few theoretical remarks, ISS 1991, No. 19, p. 51-53.

Streszczenie: W dniu 26 marca 2017 r. zmarł dr Wojciech A.J. Gluziński, filozof i wybitny polski teoretyk muzeologii. Urodził się 31 marca 1922 r. w rodzinie inteligentnej we Lwowie. Studia filozoficzne rozpoczął w 1945 r. r na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i kontynuował na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu i Politechniki we Wrocławiu. Magisterium z filozofii obronił w roku 1952, ale już wcześniej, w 1949 r. rozpoczął pracę w Starym Ratuszu (później Muzeum Historycznym Miasta Wrocławia), oddziale Muzeum Śląskiego (od 1970 r. Muzeum Narodowe) we Wrocławiu. Z wrocławskim Muzeum Narodowym pozostał związany do końca pracy zawodowej. W kolejnych latach zajmował stanowiska: kierownika Działu Historycznego, kierownika a następnie kuratora Działu Historii Kultury Materialnej, a w latach 1991–1995 doradcy-konsultanta muzeum. Przez ponad 40

lat pracy zorganizował kilkanaście wystaw stałych i czasowych. Był autorem wielu artykułów, które publikował w periodykach: „Rocznik Ziemi Kłodzkiej”, „Rocznik Etnografii Śląskiej”, „Roczniki Sztuki Śląskiej”. Wiele lat trwające studia własne nad teorią muzealnictwa zaowocowały dysertacją doktorską *Filozoficzne i metodologiczne problemy muzeologii* napisaną pod kierunkiem prof. Kazimierza Malinowskiego 1976 r. w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Praca z pewnymi skrótami została opublikowana w formie książki pt. *U podstaw muzeologii* w 1980 roku. W. Gluziński prezentował swoje poglądy na licznych konferencjach zagranicznych i publikował artykuły w materiałach konferencyjnych, np. w „ICOFOM Study Series”, „Muzeologické Sešity”, oraz w „Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit”.

Słowa kluczowe: dr Wojciech Gluziński, filozof, teoretyk muzeologii, kustosz i kurator Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Elżbieta Gajewska-Prorok

Historyk sztuki, muzeolog, absolwentka Konserwatorstwa i Muzealnictwa na WSP UMK w Toruniu; kustosz Działu Sztuki w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, wykładowca w ASP we Wrocławiu; zajmuje się historią, zagadnieniami technologicznymi i konserwatorskimi sztuki witrażowej na Śląsku w czasach nowożytnych, a także historią szkła śląskiego i europejskiego od XVI w. do 1945 r. i zagadnieniami sztuki złotniczej – organizatorka stałych i czasowych wystaw szkła i witraży w MNWr oraz autorka licznych artykułów o tej tematyce, m.in. katalogu i opracowania witraży w zbiorach MNWr; członkini: PKN Corpus Vitrearum (CVMA), PKNy l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (AIHV), SHS; e-mail: elzbieta.gajewska-prorok@mnwr.art.pl

Word count: 2 328; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

Received: 07.2017; **Reviewed:** –; **Accepted:** 07.2017; **Published:** 09.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0010.4748

Copyright ©: 2017 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: Gajewska-Prorok E.; WOJCIECH ANTONI JANUSZ GLUZIŃSKI (1922–2017). *Muz.*, 2017(58): 292-295

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>

Regulamin publikacji prac w czasopiśmie naukowym „MUZEALNICTWO”

pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

1. Czasopismo „Muzealnictwo” publikuje prace oryginalne, przeglądowe w języku polskim i angielskim z dziedziny muzealnictwa i nauk pokrewnych, ze szczególnym uwzględnieniem tematyki związanej z aktywnością muzeów w sferze: historii muzeów i kolekcji muzealnych, badań naukowych prowadzonych przez muzealników, badań proweniencyjnych muzealiów, edukacji w muzeach, digitalizacji zbiorów muzealnych, promocji muzeów, prawa obowiązującego muzea i prawa tworzonego dla muzeów, muzealnictwa zagranicą, recenzji książek dotyczących muzealnictwa, wspomnień pośmiertnych o wybitnych muzealnikach. Artykuły nadsyłane do publikacji nie mogą być wcześniej publikowane w formie drukowanej lub elektronicznej, zarówno w części, jak i w całości. Prace zakwalifikowane do druku stają się własnością Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów na podstawie umów zawieranych z autorami.
2. Artykuły publikowane są w formie elektronicznej na stronie www.muzealnictworocznik.com. 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 przysyłać drogą elektroniczną na adres: muzealnictwo@nimoz.pl lub jwrede@nimoz.pl. Pracę można również dostarczyć na nośniku USB na adres Redakcji. Przesłane nośniki nie będą zwracane. Dopuszczalne formaty plików:
 - Teksty powinny być przygotowane w postaci dokumentu MS Word, o objętości nie większej niż 12 stron znormalizowanego tekstu (21 600 znaków ze spacjami). 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 zamieszczonymi w oddzielnym pliku word.

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.

Redakcja zastrzega, iż przesłanie artykułu do Wydawcy nie oznacza jego automatycznej publikacji w czasopiśmie „Muzealnictwo”. Ostateczną decyzję o publikacji utworu podejmuje Redaktor Naczelny czasopisma „Muzealnictwo”.

W przypadku odrzucenia artykułu przez Redaktora Naczelnego, autor zostanie poinformowany o odmowie publikacji w terminie 30 dni od chwili złożenia artykułu, a przesłane materiały zostaną usunięte z bazy artykułów Redakcji.

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);
- biogram autora (max. 500 znaków ze spacjami).

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.
- biogram autora (max. 500 znaków ze spacjami)

– 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 artykuł po opracowaniu językowym do autoryzacji i zobowiązani są go odesłać w ciągu trzech dni od daty jego 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.

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 35
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl lub jwrede@nimoz.pl

Adres Wydawcy:
Index Copernicus International Sp. z o.o.
ul. Sienna 86/74, 00-815 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 2017. 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 2018. 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.

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, 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. The papers submitted for publication should be sent electronically to the following address: muzealnictwo@nimoz.pl or jwrede@nimoz.pl. The work can also be delivered on USB drive to the editors. Uploaded media will not be returned. Acceptable file formats:
 - prepare texts in the form of a Word document, not exceeding 12 normalized pages (i. e. 21 600 characters with spaces); works must be delivered in the form of a MS Word file or RTF format; places to which the 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 provided with captions in a separate file.

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.

Editors stipulate, that sending an article to the editor does not automatically imply a publication in "Muzealnictwo" annual. Editor in Chief is making final decisions concerning the publication.

If an article is rejected by Editor in Chief the author will be notified within 30 days from sending an article and the material sent will be deleted from "Muzealnictwo" database.

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;
- a list of references (up to 100).

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;
 - keywords (min. 5 keywords);
 - 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 correction and are obliged to return it within three days of its 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.

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 25 69 635
E-mail: muzealnictwo@nimoz.pl or jwrede@nimoz.pl

Publisher:

Index Copernicus International Sp. z o.o.
ul. Sienna 86/74, 00-815 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 2017. 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.

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 58, ROK 2017

prof. dr hab. Roman Drozd (Pomorska Akademia Pedagogiczna w Słupsku)
prof. dr hab. Marcin Fabiański (Uniwersytet Jagielloński, Zamek Królewski na Wawelu)
prof. dr hab. Marcin Kula (Uniwersytet Warszawski)
prof. dr hab. Bogumiła Rouba (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Uniwersytet Łódzki)
prof. dr hab. Iwona Szmelter (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)
prof. dr hab. Alicja Zemanek (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
prof. ASP dr hab. Dorota Folga-Januszewska (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)
prof. UG dr hab. Mirosław Kruk (Uniwersytet Gdański)
prof. US dr hab. Janusz Mieczkowski (Uniwersytet Szczeciński)
prof. UAM dr hab. Ewa Rewers (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
prof. ChAT dr hab. Kalina Wojciechowska (Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie)
dr hab. Andrzej Betlej (Muzeum Narodowe w Krakowie)
dr hab. Piotr Korduba (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
dr hab. Piotr M. Majewski (Uniwersytet Warszawski)
dr hab. Aleksandra Sulikowska-Belczowska (Uniwersytet Warszawski)
dr Robert Domżał (Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku)
dr Jerzy Gorzelik (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
dr Paweł Ignaczak (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)
dr Olgierd Jakubowski (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w Warszawie)
dr Jan Maćkowiak (Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie)
dr Małgorzata Możdżyńska-Nawotka (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)
dr Magdalena Palica (Uniwersytet Wrocławski)
dr Renata Pater (Uniwersytet Jagielloński)
dr Bożena Steinborn (Warszawa)
dr Anna Straszewska (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)
dr Marcin Szelaż (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu)
dr Piotr Szpanowski (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
dr Magdalena Tarnowska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
dr Katarzyna Zalaśńska (Uniwersytet Warszawski)
dr Anna Ziemełwska (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)
Nawojka Cieślińska-Lobkowicz (niezależny ekspert w sprawach rabunku dzieł sztuki, powojennych restytucji i badania proveniencji)
Dominika Gałęcka (Kancelaria ART-IP-LAW, Gdynia)
Przemysław Głowacki (Warszawa)
Franziska Hell (Ernst Barlach Stiftung w Güstrow)
Piotr Kosiewski („Tygodnik Powszechny”)
Teresa Lasowa (Muzeum – Kaszubski Park Etnograficzny we Wdzydzach Kiszewskich)
Sławomir Majoch (Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu)
Romuald Nowak (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)
Ewa Prądyńska (Muzeum Narodowe w Szczecinie)
Bożena Pysiewicz (Muzeum Narodowe w Warszawie)
Dariusz Skonieczko (Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie)

IDENTYFIKACJA MUZEUM

I nagroda

Muzeum Narodowe we Wrocławiu
za Nową identyfikację wizualną
Muzeum Narodowego we Wrocławiu

II nagroda

Advertis Sp. z o.o. Sp.k.
za System informacji wizualnej
Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku

III nagroda

Muzeum Narodowe w Gdańsku
za identyfikację wizualną
obrazu Sąd Ostateczny Hansa Memlinga

wyróżnienie

Bang Bang Design
za identyfikację wizualną
Muzeum – Kaszubski Park Etnograficzny
im. Teodory i Izydora Gulgowskich
we Wdzydzach Kiszewskich

wyróżnienie

Muzeum Miejskie w Żorach
za identyfikację wizualną
muzeum # MUZE.ON # CZAS NA MUZEUM

**IDENTYFIKACJA
WYSTAW CZASOWYCH**

I nagroda

Muzeum Miasta Gdyni
za identyfikację wystawy
Marek Cecuła. Polskie Projekty Polscy
Projektanci

II nagroda

Studio Podpunkt
za identyfikację wystawy
Plakat – Remediacje w Muzeum Plakatu
w Wilanowie, oddziale Muzeum
Narodowego w Warszawie

III nagroda

Muzeum Śląskie w Katowicach
za identyfikację wystawy
Nie jestem już psem

wyróżnienie

Muzeum Regionalne w Stalowej Woli
za identyfikację wystawy
Miasto i las

wyróżnienie

Piotr Chuchła
za identyfikację wystawy **Oskar i Zofia**
Hansenowie. Forma Otwarta
w Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie

**WYDAWNICTWA KSIĄŻKOWE
LUB MULTIMEDIALNE**

I nagroda

Muzeum Sztuki w Łodzi
za wydawnictwa
Superorganizm. Awangarda
i doświadczenie przyrody oraz
Enrico Prampolini.
Futuryzm, scenotechnika
i teatr polskiej awangardy

II nagroda

Muzeum Rzeźby im. Xawerego
Dunikowskiego oddział
Muzeum Narodowego w Warszawie
i
Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa
Chałubińskiego w Zakopanem
za wydawnictwo
Relacja Warszawa – Zakopane

III nagroda

Muzeum Miasta Gdyni
za wydawnictwo
Pan Nowoczesny.
Barwne życie w białej Gdyni

wyróżnienie

Grupa Projektor
za wydawnictwo
Nowe horyzonty w nowych mediach.
Zjawiska sztuki polskiej
w latach 1945–1981 dla Muzeum
Narodowego we Wrocławiu

wyróżnienie

Muzeum Miasta Łodzi
za wydawnictwo
Karl Dedecius.
Literatura – Dialog – Europa

wyróżnienie

Muzeum Warszawy
i Fundacji Archeologia Fotografii
za wydawnictwo
Zofia Chomętowska. Albumy fotografii

**GRAFIKA
STRONY INTERNETOWEJ**

I nagroda

Muzeum Architektury we Wrocławiu
za stronę internetową **ma.wroc.pl**

II nagroda

Państwowe Muzeum na Majdanku
za stronę internetową **majdanek.eu**

III nagroda

Muzeum Śląskie w Katowicach
za stronę internetową **muzeumslaskie.pl**

**KAMPANIE PROMOCYJNO-
-MARKETINGOWE**

I nagroda

Muzeum Narodowe we Wrocławiu
za kampanię
Rok Kościuszkowski promującą
Panoramę Racławicką

II nagroda

Muzeum Narodowe w Gdańsku
za
Złotą Kampanię promującą obraz
Sąd Ostateczny Hansa Memlinga

III nagroda

Muzeum Warszawy
za kampanię
Muzeum OdNowa promującą ponowne
otwarcie Muzeum Warszawy

