

MUZEALNICTWO

52



WARSZAWA 2011

MUZEALNICTWO

52



NARODOWY
INSTYTUT MUZEALNICTWA
I OCHRONY ZBIORÓW

WARSZAWA 2011

Redakcja

Joanna Grzonkowska
dr Dariusz Kacprzak – zastępca redaktora naczelnego
Anna Kuśmidrowicz-Król
dr hab. Piotr Majewski – redaktor naczelny
Maria Sołtysiak – sekretarz redakcji
Andrzej Zugaj

Redakcja językowa

Monika Bielska-Łach

Tłumaczenia

Aleksandra Rodzińska-Chojnowska

Korekty

Magdalena Młynarczyk-Zugaj

Projekt okładki – Piotr Berezowski

Na okładce:

Nowe metody digitalizacji w Muzeum Narodowym w Krakowie – wszystkie parametry zdjęcia są ustawiane z poziomu komputera (fot. J. Świdorski)

On the cover:

New digitalisation methods at the National Museum in Cracow – all parameters of the photographs are established from the level of the computer

Opracowanie graficzno-techniczne i skład

Agencja Wydawnicza i Reklamowa AKCES
ul. Koszaka 15, 01-576 Warszawa
tel. (022) 839 16 17
e-mail: akces500@interia.pl

Adres Redakcji

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów
ul. Okrężna 9, 02-916 Warszawa
tel. + 48 22 651 53 00 w. 33
e-mail: msoltysiak@nimoż.pl

Druki oprawa

Agencja Reklamowa F64

Nakład – 700 egz.

SPIS TREŚCI/TABLE OF CONTENTS

OD REDAKCJI	9
From the Editors	11

DIGITALIZACJA W MUZEACH

DIGITALISATION IN MUSEUMS

TEORIA I PRAKTYKA

THEORY AND PRAXIS

Jarosław Czuba

DZIAŁANIA NARODOWEGO INSTYTUTU AUDIOWIZUALNEGO W RAMACH WIELOLETNIEGO PROGRAMU RZĄDOWEGO KULTURA+, PRIORYTET DIGITALIZACJA	14
The Activities of the National Audiovisual Institute within the Long-Term Government Programme Culture+, Priority Digitalisation	17

Rafał Gola

PRAWNE ASPEKTY DIGITALIZACJI ZBIORÓW MUZEÓW	19
Legal Aspects of the Digitalisation of Museum Collections	23

Małgorzata Brzozowska

REALIZACJA PRIORYTETU „DIGITALIZACJA ZABYTKÓW I MUZEALIÓW” W 2010 ROKU	24
Realisation of the "Digitalisation of Monuments and Museum Exhibits" Priority in 2010	28

Anna Kuśmidrowicz-Król

STANDARDY, PROCEDURY I INNE WYZWANIA – PRACE ZESPOŁU EKSPERTÓW ds. DIGITALIZACJI MUZEALIÓW NIMOZ	29
Standards, Procedures and Other Challenges – Work of the Team of Experts on the Digitalisation of Museum Exhibits at the National Institute of Museology and Collections Protection	36

Marcin Mondzelewski

STANDARDY I DOBRE PRAKTYKI TWORZENIA CYFROWEJ DOKUMENTACJI WIZUALNEJ W MUZEACH	37
Standards and Good Practices of Creating Digital Visual Documentation in Museums	47

Eryk Bunsch, Robert Sitnik

PROCES DIGITALIZACJI 3D – OD ZAŁOŻEŃ DO DOKUMENTACJI CYFROWEJ	48
3D Digitalisation – from Premises to Digital Documentation	53

Paweł Klak

PRAKTYKA DIGITALIZACYJNA ZABYTKÓW I MUZEALIÓW	54
Practical Digitalisation of Historical Monuments and Museum Exhibits	60

Marcin Kłos, Anita Nowacka

DOBRE PRAKTYKI DIGITALIZACJI NA PODSTAWIE DOŚWIADCZEŃ MIĘDZYMUZEALNEJ GRUPY ds. DIGITALIZACJI DIGIMUZ	61
Good Digitalisation Praxis upon the Basis of the Experiences of the DigiMuz Inter-Museum Digitalisation Group	72

Magdalena Mielnik, Katarzyna Zielonka

STRUKTURYZACJA JĘZYKA OPISU MUZEALIÓW	73
Structuring the Language Describing Museum Collections	84

<i>Anna B. Kowalska, Krzysztof Kowalski</i> PROBLEMY DIGITALIZACJI ARCHEOLOGICZNYCH ZBIORÓW MUZEALNYCH – CASUS ZBIORÓW ARCHEOLOGICZNYCH MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE	85
Problems of the Digitalisation of Archaeological Museum Collections – a Case of the Archaeological Collections at the National Museum in Szczecin	93

REALIZACJE

REALISATIONS

<i>Tomasz Kalota</i> CZY DOŚWIADCZENIA BIBLIOTEKARZY PRZY DIGITALIZACJI ZBIORÓW MOGĄ BYĆ PRZYDATNE MUZEALNIKOM?	96
Can Librarians' Experiences with Digitalising Collections Be of Use for Museum Curators?	101
<i>Agnieszka Widacka-Bisaga, Tomasz Zaucha</i> SŁOWO I OBRAZ. DIGITALIZACJA ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE	102
Word and Image. Digitalisation of Collections at the National Museum in Cracow	114
<i>Lidia M. Karecka, Karolina Tabak</i> JAK TO SIĘ ROBI W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE?	115
How Is It Done at the National Museum in Warsaw?	124
<i>Anna Berestecka</i> WIRTUALNE MUZEA MAŁOPOLSKI – RÓŻNE WYMIARY DIGITALIZACJI	126
Virtual Museums of Lesser Poland – Assorted Dimensions of Digitalisation	131
<i>Anna Czyżewska</i> POLSKIE SKANSY W INTERNECIE	133
Polish Open-air Museums Online	137

MUZEA I KOLEKCJE

MUSEUMS AND COLLECTIONS

<i>Antoni Stryjewski</i> MUZEUM MINERALOGICZNE UNIwersYTETU WROCLAWSKIEGO im. PROF. KAZIMIERZA MAŚLANKIEWICZA NA TLE 200 LAT AKADEMICKICH ZBIORÓW MINERALOGICZNYCH WE WROCLAWIU	140
The Prof. Kazimierz Maślankiewicz Mineralogical Museum at the University of Wrocław against the Backdrop of the 200th Anniversary of the Academic Mineralogical Collections in Wrocław	150
<i>Aleksandra Mierzejewska</i> DZIEJE MUZEUM OKRĘGOWEGO W TORUNIU 1861–2011	152
History of the Regional Museum in Toruń 1861–2011	165
<i>Lech Zużalek</i> PÓŁ WIEKU MUZEUM PRZYRODNICZEGO WOLIŃSKIEGO PARKU NARODOWEGO im. PROF. ADAMA WODZICZKI W MIĘDZYDROJACH	166
Half a Century of the Wolin National Park the Prof. Adam Wodziejko Natural History Museum in Międzyzdroje.....	173
<i>Andrzej Kobalczyk</i> SKANSY RZĘKI PILICY W TOMASZOWIE MAZOWIECKIM – ŻYWA HISTORIA NAD PILACĄ RZĘKĄ	174
The Pilica River Open-air Museum in Tomaszów Mazowiecki. A Living Museum on a Rapid River	185

<i>Marcin Markowski</i>	
SKANSEN MINI ZOO W WAMBIERZYCACH. MUZEUM NA WOLNYM POWIETRZU CZY GABINET OSOBLIWOŚCI?	186
"Skansen – Mini ZOO" in Wambierzyce. Open-air Museum or a Cabinet of Curiosities?	192
<i>Andrzej Zugaj</i>	
REALNE I WIRTUALNE MUZEUM ORĘŻA POLSKIEGO W KOŁOBRZEGU	194
The Real and Virtual Museum of Polish Arms in Kołobrzeg	199
<i>Paweł Machcewicz, Piotr M. Majewski</i>	
MUZEUM II WOJNY ŚWIATOWEJ W GDAŃSKU	200
Museum of the Second World War in Gdańsk	206
<i>Igor Kąkolewski, Robert Kostro, Monika Matwiejczuk</i>	
MUZEUM HISTORII POLSKI W WARSZAWIE	207
Museum of Polish History in Warsaw	214
<i>Katarzyna Jagodzińska</i>	
MUZEALNA NADPRODUKCJA?	215
Museum Overproduction?	224

EDUKACJA W MUZEACH EDUCATION IN MUSEUMS

<i>Joanna Grzonkowska</i>	
RAPORT O STANIE EDUKACJI MUZEALNEJ W POLSCE W PERSPEKTYWIE DZIAŁAŃ NIMOZ	228
The Report on the State of Museum Education in Poland as a useful source of knowledge for National Institute of Museology and Collections Protection	233
<i>Piotr Adamczyk</i>	
SKRZYNIA PEŁNA TAJEMNIC	235
A Chest Full of Mysteries	244
<i>Izabela Koczkodaj</i>	
JAK SŁOŃ W SKŁADZIE PORCELANY?... POLSKIE MUZEA WOBEC EDUKACJI MUZEALNEJ OSÓB DOROSŁYCH NA PRZYKŁADZIWE MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE	246
A Bull in a China Shop?... Polish Museums and the Museum Education of Adults upon the Example of the Łazienki Królewskie Museum	252
<i>Marcin Szeląg</i>	
MUZEUM MIEJSCE „NIEPEWNE”. TRUDNA EDUKACJA MUZEALNA: NAGOŚCI, AKT I PRZEDSTAWIENIA EROTYCZNE W SZTUCE	253
The Museum as a "Suspicious" Place. Difficult Museum Education: Nudity, the Nude and Erotic Depictions in Art	263

AKADEMIA ZARZĄDZANIA MUZEUM MUSEUM MANAGEMENT ACADEMY

<i>Piotr Górąjec</i>	
AKADEMIA ZARZĄDZANIA MUZEUM – PROGRAM PILOTAŻOWY	266
Museum Management Academy – a Pilot Programme	271

Z ZAGRANICY

FROM ABROAD

<i>Aleksandra Magdalena Dittwald</i>	
KANADYJSKA GALERIA NARODOWA – ASPEKTY DIGITALIZACJI MUZEUM	274
National Gallery of Canada – Aspects of Museum Digitalisation	284
<i>Aleks Karamanov</i>	
DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA MUZEÓW NA UKRAINIE – WSPÓŁCZESNE KIERUNKI W KONTEKŚCIE SPEŁNIANIA MISJI KULTUROWEJ	285
The Educational Activity of Museums in Ukraine – Contemporary Trends within the Context of Fulfilling a Cultural Mission	291
<i>Paulina Rozalia Wikło, Jacek Wikło</i>	
RIVERSIDE MUSEUM – NOWA ODSŁONA MUZEUM TRANSPORTU W GLASGOW	292
Riverside Museum revealed – inside Glasgow’s new Museum of Transport	300
<i>Anna Wiśnicka</i>	
MUZEUM MEBLI NAGYTÉTÉNY KASTÉLY W BUDAPESZCIE – UKRYTY KLEJNOT W KORONIE WĘGIERSKIEGO MUZEALNICTWA	302
The Nagytétény Castle Museum in Budapest – the Concealed Jewel in the Crown of Hungarian Museums	309
<i>Andrzej Laskowski</i>	
DOM BARWNYCH SZKIEŁ I KAMYKÓW – BUDAPESZTAŃSKIE MUZEUM MIKSY RÓTHA (RÓTH MIKSA EMLÉKHÁZ)	311
House of Colourful Glass and Pebbles – the Budapest Micas Róth Museum (Róth Miksa Emlékház)	318

PRAWO W MUZEACH

LAW IN MUSEUMS

<i>Olgierd Jakubowski</i>	
WYWÓZ MUZEALIÓW ZA GRANICĘ	320
The Export of Museum Exhibits	325

WYDARZENIA

EVENTS

<i>Michał Aniszewski</i>	
POSUMOWANIE XXXI EDYCJI KONKURSU „WYDARZENIE MUZEALNE ROKU SYBILLA”	328
Summary of the XXXI Edition of the “Sybilla Museum Event of the Year Competition”	333
<i>Maria Sołtysiak</i>	
V EDYCJA KONKURSU „MAZOWIECKIE ZDARZENIA MUZEALNE WIERZBA”, WARSZAWA 2011	334
Fifth Edition of the “Mazovian Museum Events – Wierzba” Competition, Warsaw 2011	338
<i>Piotr Górąjec</i>	
UKRAIŃSKIE MUZEA W OBLICZU REFORMY	
Międzynarodowa Konferencja pt. „Reforma muzealnictwa. Zarządzanie i marketing”, Kijów 14–17 marca 2011	339
Ukrainian Museums in the Face of a Reform	
International Conference “Reform of Museums. Administration and Marketing”, Kiev 14–17 March 2011	343

<i>Jacek Górka</i>	
PRZED TARGAMI KSIĄŻKI HISTORYCZNEJ 2011	344
A Few Remarks Introducing the Historical Book Fair 2011	345

RECENZJE
REVIEWS

<i>Joanna Grzonkowska</i>	
J e a n C l a i r, <i>Kryzys Muzeów. Globalizacja Kultury</i> , tłum. Jan Maria Kłoczowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009	348
J e a n C l a i r, <i>Malaise dans les musées</i> , Paris 2007 (Polish translation: Jean Clair, <i>Kryzys muzeów</i> . <i>Globalizacja kultury</i> , translated by Jan Maria Kłoczowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, 110 pp)	350
<i>Piotr Majewski</i>	
KU NOWOCZESNEMU MUZEUM?	
R o m a n B a t k o, R o b e r t K o t o w s k i, <i>Nowoczesne muzeum – dziedzictwo i współczesność</i> , Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2010	352
Towards a Modern Museum?	
R o m a n B a t k o, R o b e r t K o t o w s k i, <i>Nowoczesne muzeum – dziedzictwo i współczesność (The Modern Museum – Heritage and Contemporaneity)</i> , National Museum in Kielce, Kielce 2010	355
<i>Maria Poprzęcka</i>	
RAPORT Z PRZEGRANEJ SPRAWY	
przedruk z „dwutygodnika” (http://www.dwutygodnik.com/artukul/2334-raport-z-przegranej-sprawy.html)	357
Report on a Lost Cause	360
<i>Aldona Tołysz</i>	
„ROMANTYCY” W TATE BRITAIN	361
The ”Romantics” at Tate Britain	366

IN MEMORIAM

PROFESOR ANDRZEJ TOMASZEWSKI (1934–2010) – <i>Andrzej Rottermund</i>	370
--	-----

Szanowni Czytelnicy,

Oddajemy do Państwa rąk kolejne, 52. już wydanie rocznika „Muzealnictwo”. Publikacja tego numeru jest szczególną okazją do podkreślenia tradycji czasopisma. Kilkadziesiąt lat istnienia, setki artykułów i recenzji, tekstów informacyjnych i dyskusyjnych – to dorobek, którego pozazdrościć może niejeden tytuł prasowy na polskim rynku wydawniczym. Koncepcja tematyczna niniejszego numeru, koncentrująca się na problematyce digitalizacji zbiorów muzealnych i zabytków, powstała w Narodowym Instytucie Dziedzictwa, który dotychczas pełnił rolę wydawcy „Muzealnictwa”. Koleżankom i Kolegom z NID-u składam serdeczne podziękowania za ich zaangażowanie w tworzenie czasopisma.

Z początkiem marca 2011 roku Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego powołał Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Wydawanie „Muzealnictwa”, jako jedno z zadań statutowych, zostało powierzone tej właśnie instytucji kultury.

W nowej sytuacji organizacyjno–prawnej czasopismo pełni rolę podwójną. Informuje o przedsięwzięciach i projektach, które organizuje, współorganizuje bądź którym patronuje Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Najważniejsze z nich to: Wieloletni Program Rządowy Kultura+, który jest pierwszą w niepodległej Polsce próbą systemowego podejścia do problemu digitalizacji zbiorów w muzeach, uwzględniającą nie tylko fascynujące kwestie technologiczne, ale także głęboko humanistyczne zagadnienia upowszechniania zbiorów; Akademia Zarządzania Muzeów, program ministerialny realizowany w roku 2011 przez Muzeum Pałac w Wilanowie, dedykowany tym pracownikom muzeów, którzy chcą podnosić swoje kwalifikacje; czy wreszcie Raport o stanie edukacji w muzeach, który jest próbą syntetycznej oceny stanu rzeczy w tej – jednej z kluczowych – sfer muzealnej działalności.

Równie istotnym zadaniem Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, a tym samym – „Muzealnictwa” jest próba stworzenia forum debaty publicznej na tematy istotne dla funkcjonowania polskich muzeów, debaty, w której stawiane są pytania zasadnicze: o strategię rozwoju polskiego muzealnictwa i związane z tym niezbędne zmiany legislacyjne, o misję muzeum i specyfikę tej instytucji w dobie postępującej redefinicji dotychczasowych znaczeń, o niezbędne zmiany w systemie zarządzania muzeami, jak również najtrudniejsze pytania o poziom i sposób ich finansowania. Zależy nam bardzo, aby uczynić tę debatę otwartą nie tylko na środowisko muzealne, w całej jego różnorodności, ale także – na środowiska akademickie, organizatorów muzeów (ze szczególnym uwzględnieniem samorządu terytorialnego), na środowiska biznesowe, wreszcie – media, bez których nie sposób wyobrazić sobie profesjonalnej informacji o bogatej ofercie muzeów i promocji ich wszechstronnej działalności. Nie zamierzamy unikać podejmowania kwestii spor-

nich. Muzealnictwo i muzeologia – sfery właściwe humanistycznemu instrumentarium – nie znają „prawd ostatecznych”, „poglądów jedynie słusznych” i „autoritetów niekwestionowanych”. „Muzealnictwo” jest więc właściwym miejscem na merytoryczny spór, np. dyskusje: wokół książki prof. Piotra Piotrowskiego „Muzeum krytyczne” czy o zasadności podejmowania nowych inwestycji muzealnych.

Wyzwania, które stoją przed wydawcami w Polsce dotyczą także Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Na pytania o nowe formy graficzne i częstotliwość publikacji, o nowe kanały dystrybucji, o otwarcie na rynek reklam, także nasza instytucja musi znaleźć odpowiedź. Poszukiwanie nowej koncepcji „Muzealnictwa” nie może jednak odbyć się bez sięgnięcia po opinie osób, bez których żadne czasopismo nie ma racji bytu, czyli – Czytelników. Będziemy więc wdzięczni za wszelkie opinie na temat dotychczasowej formuły czasopisma i kierunku ewentualnych zmian.

Zapraszam Państwa do lektury

dr hab. Piotr Majewski
Dyrektor Narodowego Instytutu
Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Dear Readers,

It is with great pleasure, that we are presenting a successive, already 52nd issue of the annual "Muzealnictwo", whose publication is a special occasion for stressing the periodical's tradition. Several decades and hundreds of articles and reviews, information texts and discussions comprise an accomplishment, which quite a few titles on the Polish publishing market would find desirable. The thematic conception of this particular issue, focused on the digitalisation of museum collections and historical monuments, was devised in the National Heritage Institute, which up to now has been the publisher of "Muzealnictwo". I would like to express my heartfelt thanks to colleagues from the Institute for their involvement in the creation of the periodical.

At the beginning of March 2011 the Minister of Culture and National Heritage established the National Institute of Museology and Collections Protection. The publication of "Muzealnictwo", conceived as one of the statutory tasks, was entrusted to this cultural institution.

In the new organisational-legal situation the periodical in question fulfils a double function: it informs about assorted undertakings and projects, which it organises or co-organises or which are held under the patronage of the National Institute of Museology and Collections Protection. The most important are the Longstanding Government Program Culture+, which is the first attempt made in independent Poland at a systemic approach to the digitalisation of museum collections by taking into consideration not only fascinating technological issues but also a deeply humanistic question of collection dissemination; the Museum Management Academy, a ministerial programme realised in 2011 by the Wilanów Palace Museum, addressed to those members of the museum staff who wish to improve their qualifications; or, finally, the Report on the state of museum education, which endeavours to assess the state of things in one of the key spheres of museum activity.

An equally prominent task of the National Institute of Museology and Collections Protection, and thus of "Muzealnictwo", is an attempt at creating a public debate forum dealing with topics essential for the functioning of Polish museums and posing fundamental questions about the strategy of the development of Polish museums and associated indispensable legislation changes, the mission fulfilled by the museum and the specificity of this institution in an era of a progressing redefinition of heretofore meanings, requisite changes in the system of museum management and the most difficult questions concerning the level and ways of financing. We are concerned with rendering this debate more open and not only addressed to the diverse museum environment but also to academic milieus, museum organisers (with particular emphasis on the territorial self-government), business circles and, finally, the media, without which it is simply impossible to imagine professional

information about the extensive offer made by museums and the promotion of their all-sided activity.

We do not intend to avoid controversial issues. Museum studies and museology – applying an instrumentarium of the humanities – do not recognise “ultimate truths”, “sole correct views” and “unquestioned authorities”. “Muzealnictwo” is thus the appropriate publication for holding disputes, e.g. discussions on the book “Muzeum krytyczne” by Professor Piotr Piotrowski or about the purposefulness of new museum investments.

The challenges faced by publishers in Poland affect also the National Institute of Museology and Collection Protection. Our institution must find answers to questions concerning new graphic forms and frequency of publication, new distribution channels, or opening up to the advertising market. A search for a new conception of “Muzealnictwo” cannot take place, however, without considering the views of the people, without whom we, or any other periodical, could not exist – its Readers. We shall be grateful for all opinions about the heretofore formula of “Muzealnictwo” and the trend of its possible changes.

Dr. hab. Piotr Majewski
Director of the National Institute of
Museology and Collections Protection



Digitalizacja w muzeach

TEORIA I PRAKTYKA

Jarosław Czuba

DZIAŁANIA NARODOWEGO INSTYTUTU AUDIOWIZUALNEGO W RAMACH WIELOLETNIEGO PROGRAMU RZĄDOWEGO KULTURA+ PRIORYTET DIGITALIZACJA

Od kilku lat sfera muzealnictwa przeżywa ponowny rozkwit. Powstanie takich projektów jak Muzeum Historii Polski, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Historii Żydów Polskich czy Muzeum Sztuki Nowoczesnej świadczy o przywiązywaniu przez administrację rzą-

dową i samorzady dużej wagi do sfery ochrony i upowszechniania dziedzictwa narodowego, w szczególności licznych zbiorów gromadzonych przez muzea. W tej materii widoczna jest również istotna zmiana sposobów prezentacji zbiorów. Tradycyjne formy uzupełniane są nowoczesnymi metodami upowszechniania.

Coraz częściej wykorzystywane są narzędzia do tworzenia i prezentowania cyfrowych zasobów muzealnych. Jednocześnie powstają wirtualne muzea, które w znacznym stopniu uatrakcyjniają ofertę tradycyjnych placówek poprzez szersze i wielowymiarowe eksponowanie



1. Minister kultury i dziedzictwa narodowego RP Bogdan Zdrojewski i dyrektor Instytutu Książki Grzegorz Gauden podczas spotkania inauguracyjnego Programy WPR i Dziedzictwo Cyfrowe, w siedzibie NInA 17 lutego 2011 roku

1. Bogdan Zdrojewski, Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland, and Grzegorz Gauden, Head of the Book Institute, at a meeting inaugurating the WPR and Digital Heritage Programmes, held at the NInA seat on 18 February 2011

zbiorów, jak również służą zabezpieczeniu niezwykle cennych kolekcji.

Dziedzictwo w formie cyfrowej

Prace zabezpieczające zbiory muzealne prowadzone są od czasów powstania muzealnictwa. Jednakże sam proces cyfryzacji dziedzictwa kulturowego w naszym kraju ma krótką tradycję. Zaledwie od kilku lat prowadzone są systematyczne działania mające na celu tworzenie cyfrowych kopii obiektów muzealnych, dzięki czemu najcenniejsze zbiory mogą być poddane szczególnej ochronie bez znaczącego uszczerbku dla upowszechnienia dziedzictwa kulturowego.

Pierwszymi przedsięwzięciami, które realizowały cele związane z cyfrowym zabezpieczeniem zbiorów muzealnych były mechanizmy finansowego wsparcia realizowane przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego. Program „Zasoby cyfrowe” w ubiegłych latach, dzięki zaangażowaniu ekspertów powołanych przez ministra kultury, a następnie dzięki działalności ówczesnego Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków (obecnie Narodowy Instytut Dziedzictwa), pozwolił na sfinansowanie powstania znacznej liczby pracowni digitalizacyjnych służących cyfryzacji zbiorów muzealnych, jednocześnie też umożliwił zabezpieczenie i udokumentowanie wielu istotnych kolekcji muzealiów.

Mając jednak na uwadze konieczność zsynchronizowania oraz usystematyzowania działań w tym zakresie, na przełomie 2009 i 2010 r. podjęte zostały prace, których celem miało być stworzenie finansowych podstaw do realizacji procesów cyfryzacji w skali kraju. W konsekwencji podjętych działań w październiku 2010 r. Rada Ministrów, na wniosek ministra kultury i dziedzictwa narodowego, przyjęła do realizacji Wieloletni Program Rządowy (WPR) Kultura+. Jednym z zasadniczych elementów programu jest mechanizm finansowy, dzięki któremu państwo angażuje się w finansowanie i współfinansowanie procesów digitalizacji narodowego dziedzictwa kulturowego. Znacząca część programu – Priorytet Digitalizacja niesie za sobą dwa podstawowe założenia: zabezpieczenie oraz upowszechnianie dziedzictwa kulturowego. Cele te mają być zrealizowane w szczególności poprzez zakup urządzeń do procesu konwersji cyfrowej, prowadzenie działań cyfryzacyjnych oraz archiwizowanie zbiorów, a w konsekwencji ich upowszechnianie. Program zakłada finansowanie wskazanych celów w okresie 5 lat na poziomie ok. 25 mln zł rocznie, z uwzględnieniem zarówno kosztów infrastrukturalnych, jak i środków z przeznaczeniem na wydatki bieżące. Łączny budżet WPR wynosi 120 mln zł

2+3D perfekcja wymiaru i koloru



Corona i tiara z kolekcji Muzeum Historycznego w Warszawie

Digitalizujemy:

- rzeźby i płaskorzeźby
- rzemiosło artystyczne
- obrazy, freski, grafiki
- szaty, stroje, tkaniny
- militaria i urządzenia zabytkowe
- meble i zabudowę wnętrz
- zamki, pałace, kościoły
- budowle zabytkowe
- założenia parkowo-ogrodowe
- ruiny i wykopaliska archeologiczne



64-100 Leszno
Zielona 14
POLAND

T. +48 65 520 33 14
F. +48 65 520 21 14
E. biuro@scanning3d.pl

www.scanning3d.pl

i jest to największa suma przeznaczona dotychczas na procesy cyfryzacji w Polsce.

Zgodnie z przyjętymi przez Radę Ministrów założeniami Priorytet Digitalizacja koncentruje się na kilku zasadniczych kategoriach dziedzictwa kulturowego. Dotyczy on prowadzenia działań w odniesieniu do zbiorów archiwalnych, audiowizualnych, bibliotecznych oraz muzealnych ze szczególnym uwzględnieniem zabytków. Wśród podmiotów uprawnionych do aplikowania o środki pochodzące z WPR znalazły się państwowe i samorządowe instytucje kultury, archiwa państwowe oraz instytucje filmowe. Do wykonania zadań związanych z realizacją programu wyznaczony został Narodowy Instytut Audiowizualny jako operator Priorytetu Digitalizacja i podmiot odpowiedzialny za digitalizację materiałów audiowizualnych, który dzięki wsparciu innych Centrów Kompetencji w pełnym zakresie przeprowadzi formalną i merytoryczną stronę oceny zgłoszonych propozycji. W sferze ochrony i upowszechniania zbiorów muzealnych przy realizacji celów Priorytetu zasadniczą rolę odgrywają: Narodowy Instytut Dziedzictwa, którego domeną jest ochrona zabytków, jak również Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, w którego obszarze działania znajduje się zabezpieczanie i upowszechnianie kolekcji muzealnych. Obie instytucje wspierają NInA w realizacji programu poprzez zapewnienie odpowiednich standardów technicznych i merytorycznych procesu digitalizacji i archiwizacji, w szczególności przy tworzeniu Katalogu Dobrych Praktyk, który stanowi zbiór podstawowych kryteriów technicznych programu, jak również uczestniczą w wyłanianiu zespołów eksperckich oceniających zgłaszane propozycje pod kątem ich spójności z założeniami Wieloletniego Programu Rządowego.

W kontekście stawianych wymagań należy zwrócić uwagę na niezwykle ważny element, a jednocześnie jedno z podstawowych kryteriów oceny wniosków w programie, którym jest właściwe przygotowanie planu działań digitalizacyjnych wnioskodawcy, obejmujących okres 5-letniej perspektywy finansowej. Strategia ta ma za zadanie nie tylko zobrazowanie skali i ważkości działań, ale ma również na celu opracowanie, poprzez odpowiednią analizę zbiorów, wspólnej i spójnej polityki państwa w zakresie ochrony dziedzictwa.

Niezbędne jest również dysponowanie przez potencjalnych beneficjentów zespołem doświadczonych – w procesach szeroko rozumianej digitalizacji – osób. Jest to jeden z zasadniczych wymogów po raz pierwszy stawiany wnioskodawcom. Cyfryzacja w naszym kraju ma krótką historię. Mając to na uwadze, na obecnym

etapie realizacji programu wymogi formalne dotyczące kompetencji osób zaangażowanych w realizację procesów zostały złagodzone, i jedynie w przypadku digitalizacji zbiorów bibliotecznych i archiwalnych osoby takie muszą się legitymować formalnymi dokumentami, potwierdzającymi ich umiejętności. Niemniej wraz z pojawianiem się możliwości odbycia szkoleń certyfikujących w latach następnych, przewiduje się objęcie tym obowiązkiem pozostałych części programu.

Jak to wskazano na wstępie, zasadniczymi celami programu są zabezpieczenie i upowszechnienie narodowego dziedzictwa kulturowego.

W kontekście zapewnienia bezpieczeństwa zbiorom należy zwrócić uwagę na obowiązki beneficjentów związane z zachowaniem podstawowych standardów technicznych oraz proceduralnych przy realizacji projektów. Dzięki spełnieniu stawianych warunków możliwe będzie zwiększenie efektywności procesów digitalizacji oraz ujednoczenie zasad archiwizacji, przy zachowaniu wysokiego poziomu technicznego. Dodatkowo podkreślenia wymaga również zobowiązanie nałożone na wnioskodawców, dotyczące przekazania kopii zdigitalizowanych treści do archiwum prowadzonego przez odpowiednie Centrum Kompetencji. Warunek ten ma na celu wprowadzenie powszechnych mechanizmów zabezpieczania treści.

Do niezwykle ważnych założeń programu projektodawca zaliczył również szerokie upowszechnianie treści, których digitalizacja finansowana jest ze środków publicznych. W konsekwencji wskazanych w regulaminie programu przesłanek beneficjenci zobligowani są, za pomocą własnych narzędzi lub instrumentów wskazanych przez odpowiednie Centra Kompetencji, udostępnić nieodpłatnie powstające w ten sposób zasoby w wymiarze obejmującym minimum 85% ich zawartości. Warunek ten również wymusza konieczność zagwarantowania pewności prawnej w odniesieniu do zbiorów będących przedmiotem zgłaszanych projektów, a które w następstwie realizacji przedsięwzięcia będą udostępniane.

Warto również wspomnieć, że rozbudowa istniejących już placówek mających dłuższe doświadczenie w dziedzinie digitalizacji ma na celu stworzenie regionalnych centrów digitalizacji, które to poprzez wykwalifikowaną kadrę oraz niezbędną infrastrukturę mają docelowo wspierać technicznie i merytorycznie mniejsze ośrodki w procesie cyfryzacji i archiwizacji.

Rok 2011 jest pierwszym rokiem realizacji programu. Dotychczas przeprowadzony został nabór wniosków do bieżącej edycji. Zgłoszonych zostało blisko 90 wniosków na łączną kwotę wnioskowaną ponad 62 mln zł. Wśród aplikujących podmiotów znalazło

się aż 29 instytucji zgłaszających projekty w zakresie digitalizacji zbiorów muzealnych. Na uwagę zasługuje fakt, iż większość wśród potencjalnych beneficjentów stanowiły samorządowe instytucje kultury.

W ramach kwalifikacji formalnej jedynie 5 ze złożonych wniosków zostało wykluczonych z dalszego etapu postępowania. Następnie wnioski przekazano grupom ekspertów, którzy zgodnie z zawartymi w regulaminie programu kryteriami mieli za zadanie ocenić indywidualnie każdy ze złożonych projektów.

W chwili tworzenia tego opracowania finalizowany jest etap oceny merytorycznej projektów, stąd nie jest możliwe szczegółowe omówienie wyników prowadzonej procedury, niemniej jednak należy podkreślić, że aplikujące instytucje w znacznej mierze koncertowały się na kompleksowej realizacji projektów digitalizacyjnych. Występowały zarówno o środki z przeznaczeniem na sfinansowanie wydatków inwestycyjnych, jak i o kwoty, które miałyby zostać spożytkowane na realizację procesów digitalizacji, opracowanie i udostępnianie zbiorów. Jedynie niewielka część wniosków dotyczyła stworzenia wirtualnej przestrzeni do prezentacji treści, czy też wyłącznie działań inwestycyjnych. Zdecydowana większość ze zgłoszonych projektów realizowana jest w okresie 12 miesięcy, jedynie zaś 6 przewiduje wykonanie planowanych działań w ramach najbliższych dwóch lat. Wprowadzona w ramach wieloletniego mechanizmu finansowania procesów digitalizacji możliwość wykonania projektów w okresie wykraczającym poza rok budżetowy, oraz gwarancja ich dalszego finansowania w znacznym stopniu ułatwia realizację, a przede wszystkim pozwoli lepiej zaplanować wykonanie przedsięwzięć.

Jedną ze zgłaszanych przez środowiska kultury, a wynikającą z formalnej struktury programu, niedogodności jest ograniczenie kręgu beneficjentów Wieloletniego Programu Rządowego Kultura+ do podmiotów publicznych. Niemniej jednak, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom różnych kręgów społecznych, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego powierzył NInA prowadzenie jako własnego, komplementarnego

zakresem, mechanizmu wsparcia finansowego skierowanego do organizacji pozarządowych. Program „Dziedzictwo cyfrowe” uzupełniając katalog podmiotów uprawnionych do aplikowania o środki publiczne, w znacznej mierze aktywizuje środowisko trzeciego sektora do realizacji oddolnych działań digitalizacyjnych. Kryteria naboru do programu własnego NInA są w znacznym stopniu tożsame ze stawianymi wnioskodawcom w Wieloletnim Programie Rządowym.

Jedną z zasadniczych intencji projektodawcy było stworzenie mechanizmu, dzięki któremu procesy digitalizacji zostaną znacznie przyspieszone, uspołnione, a ich efektywność zostanie znacząco podniesiona. Liczba oraz poziom złożonych aplikacji świadczą o tym, iż zarówno Wieloletni Program Rządowy Kultura+ w zakresie zadań związanych z digitalizacją dziedzictwa kulturowego, jak i program własny NInA „Dziedzictwo cyfrowe” zostały dobrze przyjęte przez środowisko beneficjentów. Dostrzegane są potrzeby aktualizacji niektórych rozwiązań, w szczególności wyspecyfikowanych, podstawowych kryteriów technicznych zawartych w Katalogu Dobrych Praktyk, ale ze względu na specyfikę projektu są to zmiany przewidywane i pożądane.

Szanse

Mimo obaw środowiska dotyczących zagrożeń, jakie miałby nieść proces digitalizacji i upowszechnienia cyfrowych odpowiedników muzealiów, należy podkreślić, iż szerokie udostępnienie w sieci Internet zdigitalizowanych zbiorów dziedzictwa kulturowego daje szansę na dotarcie z tradycyjną ofertą instytucji kultury, w szczególności placówek muzealnych, do większego kręgu odbiorców i zachęcenia ich do bezpośredniego kontaktu z niezwykle cennymi kolekcjami polskich muzeów. Jednocześnie postępujący proces digitalizacji zbiorów jest również szansą na jak najobszerniejsze udokumentowanie, waloryzowanie, a w szczególności na zabezpieczenie muzealiów.

Jarosław Czuba

The Activities of the National Audiovisual Institute within the Long-Term Government Programme Culture+ Priority Digitalisation

The last few years saw Poland's museology sector experiencing another boom. Traditional forms are being complemented by modern distribution methods, with the increasingly frequent

use of tools for developing and presenting digital museum resources. However, there is more to digitalisation than distribution, since it is also synonymous with protecting the national

cultural heritage. The accomplishment of this goal calls for the financial support of the state and national governments. The Long-Term Government Programme Culture+ (Wieloletni Program Rządowy – WPR), which the Council of Ministers accepted in October 2010 following a request of the Minister of Culture and National Heritage, involves financing recommended protection and distribution activities in the period of five years at an annual level of approx. 25 m. PLN, including both infrastructure costs and resources intended for current expenses. The programme's total budget of 120 m. PLN is the largest sum allocated for digitalisation in Poland and encompasses activities dedicated to archival, audiovisual, library and museum collections with particular emphasis on historical monuments. The entities authorised to apply for the resources include state and local government cultural institutions, state archives and film institutes.

The National Audiovisual Institute (NInA) was selected to supervise the tasks connected with the programme's implementation. As the operator of the Digitalisation Priority and the entity responsible for the digitalisation of audiovisual materials, it will – with the support of other Competence Centres – carry out the formal and content-related assessment of the submitted proposals. In the protection and distribution of museum collections a fundamental role in implementing the Priority's goals is

played by the National Heritage Board along with the National Institute of Museology and Historic Preservation.

Special attention should be paid to the following requirements: the petitioner's obligation to prepare a plan of digitalisation encompassing a five-year financial perspective, a team of experienced professionals at the disposal of potential beneficiaries, as well as the latter's obligations connected with observing fundamental technical and procedural standards when realising the initiatives. Moreover, the project's initiator included on the list of the programme's key assumptions a broad distribution of those contents, whose digitalisation is financed by public resources.

In 2011 – the first year of the programme's implementation – almost 90 applications were submitted for a total amount of more than 53 m. PLN. The group of candidates included as many as 29 institutions with projects for digitalising museum collections. They applied both for resources intended for financing investment expenses and sums allocated for the implementation of digitalisation processes and the development and distribution of collections.

To meet the expectations of various social circles, the Ministry of Culture and National Heritage assigned NInA with the task of conducting its own, complementary scope-wise, mechanism of financial support aimed at NGOs – the Digital Heritage Programme.

Jarosław Czuba, zastępca dyrektora NInA, prawnik, a także absolwent SGH i WSPiZ na kierunku zarządzanie, realizował obowiązki Dyrektora Generalnego MKiDN, pełnił funkcję Dyrektora Departamentu Prawnego MKiDN – w ramach swoich obowiązków był odpowiedzialny za realizację polityki audiowizualnej oraz sprawował funkcję delegata krajowego do Grupy Roboczej ds. Audiowizualnych Rady UE;
e-mail: jaroslaw.czuba@nina.gov.pl

Rafał Golat

PRAWNE ASPEKTY DIGITALIZACJI ZBIORÓW MUZEÓW

Digitalizacja nie ma w polskim, wewnętrznym systemie prawnym odrębnej regulacji, porządkującej kompleksowo ten techniczny proces oraz jego praktyczne zastosowania. Brak także w przepisach prawa polskiego ustawowej definicji digitalizacji, która powinna być pojmowana zgodnie z jej istotą jako tworzenie cyfrowego zapisu zawartości różnego rodzaju dokumentów (materiałów), istniejących w bardziej tradycyjnych, niecyfrowych postaciach, takich jak w szczególności dokumenty drukowane, i przy użyciu odpowiednich technik, takich jak np. skanowanie.

W związku z tym digitalizacja zbiorów, realizowana przez muzea, powinna być rozpatrywana z wzięciem pod uwagę ogólnych uwarunkowań, wynikających z istotnych dla tego zagadnienia regulacji prawnych, w tym zwłaszcza dotyczących ochrony praw autorskich do digitalizowanych utworów.

O tym, że digitalizacja jest zagadnieniem istotnym społecznie, świadczy najwymowniej Zalecenie Komisji Wspólnot Europejskich z dnia 24 sierpnia 2006 r. w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych (2006/585/WE, Dz. U. UE. L. 06.236.28 z dnia 31 sierpnia 2006 r.), skierowane do państw członkowskich, a więc także do Rzeczypospolitej Polskiej. Komisja wydała to zalecenie, mając na uwadze m.in. to, że *digitalizacja jest ważnym sposobem zapewnienia szerszego dostępu do zasobów kulturowych*, z powołaniem się na wspólną pamięć europejską, obejmującą materiały drukowane (książki, czasopisma, gazety), zdjęcia, obiekty muzealne, materiały archiwalne oraz materiały audiowizualne.

Informatyczny nośnik danych i dokument elektroniczny

W tym digitalizacyjnym kontekście na uwagę zasługują definicje informatycznego nośnika danych oraz dokumentu elektronicznego, określone w art. 3 pkt 1 i pkt 2 ustawy z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne (Dz. U. Nr 64, poz. 565 z późn. zm.). Informatyczny nośnik danych w myśl ustawy o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne to materiał lub urządzenie służące do zapisywania, przechowywania i odczytywania danych w postaci cyfrowej. Nośnikiem takim będzie zatem np. płyta CD, ale także komputer, wyposażony w określoną pamięć. Natomiast dokument elektroniczny to stanowiący odrębną całość znaczeniową zbiór danych uporządkowanych w określonej strukturze wewnętrznej i zapisany na informatycznym nośniku danych. W tym ujęciu dokument elektroniczny nie może zatem istnieć bez istnienia informatycznego nośnika danych, który jest niezbędny w celu wytworzenia tego rodzaju dokumentu, także gdy powstaje on w efekcie procesu digitalizacji.

Niematerialny aspekt digitalizacji zbiorów

Niezależnie od materialnych uwarunkowań digitalizacji nie ulega wątpliwości, że digitalizacja ma przede wszystkim niematerialny charakter, gdyż właściwym jej przedmiotem nie jest materialny przedmiot, w ramach którego digitalizowany materiał jest utrwalony, ale właśnie ten materiał, stanowiący określone dobro

niematerialne. Przedmiotem digitalizacji jest wszak nie sam dokument jako taki, w jego materialnym, rzeczowym wymiarze, ale zawartość dokumentu, w celu dokonania jej cyfrowego, nieistniejącego przed digitalizacją, zapisu. W przypadku digitalizacji nie chodzi wszak o to, aby „skopiować” np. dzieło sztuki, czyli doprowadzić do powstania jego nowego, identycznego z istniejącym egzemplarza.

Na ten niematerialny aspekt digitalizacji wskazuje przywołana wcześniej definicja dokumentu elektronicznego w rozumieniu ustawy o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne, który to dokument utożsamiony został z uporządkowanym zbiorem danych. Zbiór ten może zostać zapisany w różny sposób, celem digitalizacji jest zapisanie go w wersji cyfrowej przy wykorzystaniu istniejącej, tradycyjnej postaci utrwalenia, w ramach której jest on aktualnie dostępny. Digitalizacja, co do zasady, nie prowadzi wobec tego do zmiany treści (zawartości) przetwarzanego materiału, wręcz przeciwnie, ma ona na celu jak najbardziej wiernie przetransponowanie go jako nośnika treści na zapis cyfrowy, niezależnie od tego, że zapis ten daje znacznie większe, niż zapis tradycyjny, możliwości korzystania z poddanego digitalizacji materiału.

Digitalizacja a ochrona tytułu praw autorskich

Niewątpliwie z punktu widzenia digitalizacji, jeżeli chodzi o konieczność przestrzegania cudzych praw na dobrach niematerialnych, podstawowe znaczenie ma ochrona z tytułu praw autorskich, odnoszona do utrwalonych w digitalizowanych materiałach (dokumentach) utworów w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631 z późn. zm.).

Uzyskując od podmiotu uprawnionego zgodę na skorzystanie z utworu w celu jego digitalizacji, nie wystarczy ograniczyć się do postanowienia w umowie o nabyciu majątkowych praw autorskich albo o udzieleniu licencji, ale należy także określić, jakie pola eksploatacji, czyli zakresy korzystania z digitalizowanego utworu, umowa obejmuje (por. art. 41 ust. 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych). Pola te wyszczególnia art. 50 powyższej ustawy.

Podstawowe znaczenie dla digitalizacji ma obszar utrwalania i zwielokrotniania utworu, w ramach którego mieści się wytwarzanie egzemplarzy utworu m.in. techniką cyfrową (por. art. 50 pkt 1 powyższej ustawy). Nie oznacza to, że inne zakresy pól eksploatacji w kontekście digitalizacji są nieistotne, skoro celem

digitalizacji jest nie tylko powstanie cyfrowego zapisu danego utworu, ale także udostępnienie tego zapisu zainteresowanym osobom. Stąd też z reguły podmiot dokonujący digitalizacji powinien być zainteresowany uzyskaniem zgody podmiotu uprawnionego na korzystanie z jego utworu również w zakresie innych pól eksploatacji, związanych z rozpowszechnianiem utworu, w szczególności takich, jak wprowadzanie do obrotu nośników, na których cyfrowy zapis digitalizowanego utworu został zapisany, oraz publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym, co jest równoznaczne z wprowadzeniem zdigitalizowanego utworu do sieci Internetu.

Ułatwienia związane z wygasaniem majątkowych praw autorskich

Uzyskiwanie zgody na digitalizację utworu w drodze zawierania odpowiedniej umowy licencyjnej albo umowy o przeniesienie majątkowych praw autorskich nie jest konieczne, gdy doszło już do wygaśnięcia majątkowych praw autorskich do poddanego digitalizacji utworu.

Podstawową zasadą jest, że autorskie prawa majątkowe gasną z upływem siedemdziesięciu lat od śmierci twórcy, a do utworów współautorskich – od śmierci współtwórcy, który przeżył pozostałych, przy czym ten siedemdziesięcioletni okres liczony jest od końca roku, w którym zmarł twórca, względnie ostatni ze współtwórców (por. art. 36 pkt 1 i art. 39 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych; wyjątki od tej zasady określone zostały w art. 36 pkt 2–4 tejże ustawy). W celu stwierdzenia, czy majątkowe prawa autorskie do branego pod uwagę utworu już wygasły, należy zatem w pierwszej kolejności ustalić, czy twórca nadal żyje, w przypadku zaś, gdy okaże się, że twórca zmarł – w którym roku nastąpiła śmierć twórcy, w celu rozstrzygnięcia, czy od końca roku, w którym zgon twórcy nastąpił, upłynęło już siedemdziesiąt lat.

Wyjątkowo, gdy nie doszło jeszcze do wygaśnięcia majątkowych praw autorskich w stosunku do danego utworu, czyli brany pod uwagę utwór jest nadal chroniony w zakresie tych praw, uzyskiwanie zgody podmiotu uprawnionego na jego digitalizację także nie jest konieczne w sytuacji, gdy w grę wchodzi jeden z przypadków dozwolonego użytku chronionych utworów, określonego w art. 23–35 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Zgodnie z art. 34 tej ustawy można korzystać z utworów w granicach dozwolonego użytku pod warunkiem wymienienia imienia i nazwiska twórcy oraz źródła, przy czym podanie twórcy

i źródła powinno uwzględniać istniejące możliwości, a twórcy nie przysługuje prawo do wynagrodzenia, chyba że ustawa stanowi inaczej.

Digitalizacja a dobra osobiste (wizerunek)

Dokonując digitalizacji wzięć należy pod uwagę, czy digitalizowany materiał nie obejmuje korzystających z ochrony prawa cywilnego dóbr osobistych konkretnych osób (por. art. 23 i art. 24 k.c.). Dobrem osobistym, które z punktu widzenia digitalizacji wydaje się szczególnie istotne, są wizerunki osób, czyli ich przedstawienia pozwalające na powiązanie wizerunku z określonym człowiekiem, znanym z imienia i nazwiska, a więc w praktyce przedstawienia obejmujące prezentacje twarzy konkretnych osób, np. na archiwalnych fotografiach.

Szczególną zasadą jest wymóg uzyskiwania zgody osoby na rozpowszechnianie jej wizerunku (por. art. 81 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych). Co prawda sama digitalizacja jako taka nie musi prowadzić do rozpowszechniania digitalizowanego materiału, ale jeśli zamiarem podmiotu, dokonującego digitalizacji wizerunków konkretnych osób, które dotychczas nie były legalnie rozpowszechniane, jest ich rozpowszechnienie, np. z wykorzystaniem Internetu, zgoda na takie rozpowszechnienie powinna być uzyskana. Wyjątkowo zezwolenie na rozpowszechnianie wizerunków osób nie jest wymagane zgodnie z powyższym przepisem w dwóch przypadkach: 1) gdy chodzi o wizerunek osoby powszechnie znanej, jeżeli wizerunek wykonano w związku z pełnieniem przez nią funkcji publicznych, w szczególności politycznych, społecznych, zawodowych, co dotyczy np. wizerunków polityków wykonanych podczas pełnienia ich publicznych obowiązków oraz 2) odnośnie do wizerunków osób stanowiących jedynie szczegół większej całości, takiej jak zgromadzenie, krajobraz, impreza publiczna.

Nawet jednak gdy digitalizacja wizerunku nie łączy się z jego rozpowszechnianiem, co w praktyce jest sytuacją wyjątkową, przyjąć należałoby, że osoba, której wizerunek ma być digitalizowany, ma prawo w tym zakresie się wypowiedzieć. Wniosek taki płynie z ogólnej regulacji kodeksowej (art. 23 i art. 24 k.c.), w której mowa jest ogólnie o ochronie wizerunku jako dobra osobistego, bez ograniczenia prawa wyłącznego do tego dobra do aspektu jego rozpowszechniania. Skoro każda osoba może decydować o tym, aby jej wizerunek został sporządzony, np. poprzez wykonanie fotografii jej twarzy, to wolą osoby uprawnionej należałoby objąć także jej zgodę na digitalizację tego wizerunku, tym bardziej, że digitalizacja zwiększa ryzyko rozpo-

wszechnienia wizerunku, np. poprzez wprowadzenie jego cyfrowego utrwalenia do sieci Internetu.

Digitalizacja a „wizerunki” przedmiotów

W przeciwieństwie do objętych wyłączną ochroną dóbr osobistych, takich jak wizerunki osób, tzw. wizerunki przedmiotów, czyli przedstawienia różnych rzeczy, z reguły w postaci ich fotografii, nie korzystają z odrębnej ochrony, gdyż szczególne prawa wyłączne w ich przypadku, przynajmniej na razie, nie zostały przewidziane. Ochrona takich „wizerunków” nie mieści się również w zakresie prawa własności, gdyż jest to prawo dotyczące przedmiotów materialnych (rzeczy), a nie ich „wizerunków”, stanowiących szczególnego rodzaju dobra niematerialne.

Co do zasady digitalizacja „wizerunków” (fotografii) przedmiotów nie wymaga zatem jej uzgadniania z innymi uprawnionymi podmiotami. Wyjątek dotyczy sytuacji, w której utrwalony na fotografii przedmiot jest nośnikiem chronionego prawami autorskimi utworu, np. obrazu olejnego. Korzystanie z „wizerunku” przedmiotu pokrywa się bowiem wówczas z korzystaniem z utworu, podlegającego ochronie praw wyłącznych, jakimi są prawa autorskie (por. wcześniejsze uwagi). Odrębną kwestię stanowi poddawanie digitalizacji utrwalających „wizerunki” przedmiotów fotografii, które postrzegane być powinny nie tylko jako materialne nośniki, ale także jako odrębne utwory, czyli także chronione prawami autorskimi dobra niematerialne. W przypadku zatem digitalizacji „wizerunku” przedmiotu, z uwagi na fotograficzny najczęściej wymiar tego „wizerunku”, podstawowy problem stanowi konieczność przestrzegania cudzych praw autorskich – do utrwalającej „wizerunek” fotografii oraz ewentualnie do utrwalonego w fotografowanym przedmiocie utworu, np. plastycznego.

W tym kontekście warte uwagi jest ułatwienie, wynikające z art. 33 pkt 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, zgodnie z którym wolno rozpowszechniać utwory wystawione na stałe na ogólnie dostępnych drogach, ulicach, placach lub w ogrodach, jednakże nie do tego samego użytku. Dotyczy to np. umieszczonych w publicznie dostępnych parkach rzeźb, których zdigitalizowany „wizerunek” może zostać umieszczony w Internecie bez obawy o zarzut naruszenia praw autorskich podmiotu uprawnionego z tytułu rozpowszechnienia w ten sposób danej rzeźby.

Mniej korzystnie w kontekście digitalizacji przedstawia się upoważnienie z art. 33 pkt 2 omawianej ustawy, dotyczące zbiorów publicznych. Przepis ten stanowi mianowicie, że wolno rozpowszechniać utwory

wystawione w publicznie dostępnych zbiorach, takich jak muzea, galerie, sale wystawowe, lecz tylko w katalogach i wydawnictwach publikowanych dla promocji tych utworów, a także w sprawozdaniach o aktualnych wydarzeniach w prasie i telewizji, jednakże w granicach uzasadnionych celem informacji. Bez wyraźnej zgody podmiotu uprawnionego z tytułu praw autorskich, np. do prezentowanego w muzeum dzieła sztuki, nie można wobec tego legalnie umieścić w Internecie jego zdigitalizowanego „wizerunku”, jeśli nie doszło jeszcze do wygaśnięcia majątkowych praw autorskich do tego utworu.

Digitalizacja a ustawa o muzeach

Jednym z podstawowych zakresów digitalizacji są niewątpliwie zbiory gromadzone w takich instytucjach jak biblioteki, muzea i archiwa. Instytucje te mają swe odrębne unormowania ustawowe, w których jednak aspekt digitalizacji ich zbiorów nie jest wyraźnie regulowany, wobec czego do digitalizacji tych zbiorów stosować należy ogólne zasady, omówione wcześniej.

Nie oznacza to, że w regulacjach dotyczących bibliotek, muzeów i archiwów brak w ogóle unormowań, istotnych z punktu widzenia digitalizacji, w tym digitalizacji ich zbiorów.

Najsilniej, mimo że pośrednio, aspekt digitalizacji występuje w ustawie z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24 z późn. zm.). Chodzi zwłaszcza o art. 25a tej ustawy, zgodnie z którym wizerunki muzealiów mogą być utrwalone i przechowywane na informatycznych nośnikach danych w rozumieniu przepisów ustawy o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne, przy czym muzeum pobiera opłaty za udostępnianie wizerunków muzealiów, z wykorzystaniem informatycznych nośników danych. Bezpośredni dostęp do wizerunków muzealiów drogą elektroniczną jest bezpłatny. Wysokość takich opłat ustala dyrektor muzeum, może też w uzasadnionych przypadkach ustalić opłatę ulgową lub zwolnić z opłaty. Muzeum pobiera opłaty również za przygotowanie i udostępnianie zbiorów do celów innych niż zwiedzanie, w tym m.in. za kopiowanie (por. art. 25 ustawy o muzeach).

W sytuacji zatem, gdy muzeum zainteresowane jest zdigitalizowaniem wizerunku określonego muzealium w celu jego udostępniania zgodnie z art. 25a ustawy o muzeach, należałoby odpowiedzieć sobie na dwa pytania. Po pierwsze, czy muzealium jest nośnikiem utworu w rozumieniu prawa autorskiego ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, co dotyczy np. dzieł malarstwa czy rzeźby (wykaz podstawowych

rodzajowych kategorii utworów zawiera art. 1 ust. 2 tejże ustawy, wliczając m.in. utwory plastyczne, literackie i fotograficzne). Po drugie, gdy muzealium jest nośnikiem utworu, ważne jest ustalenie, czy nadal utwór ten chroniony jest w zakresie majątkowych praw autorskich, czyli czy prawa te już wygasły, czy też jeszcze nie.

Jeśli majątkowe prawa do utworu, utrwalonego w muzealium, który ma być poddany digitalizacji i cyfrowemu rozpowszechnieniu, jeszcze nie wygasły, należałoby zadbać o zgodę na takie korzystanie z utworu uprawnionych osób, np. spadkobierców zmarłego twórcy (przy założeniu, że muzeum nie nabyło od nich w zakresie istotnym dla digitalizacji powyższych praw). Jeśli natomiast majątkowe prawa autorskie do przedmiotowego utworu wygasły, czyli jeśli upłynął już siedemdziesięcioletni okres ich ochrony, pozostaje jedynie zadbać o przestrzeganie w związku z digitalizacją osobistych praw autorskich, które nie wygasają.

Digitalizacja a przestrzeganie osobistych praw autorskich

Jeśli przedmiotem digitalizacji jest utwór, np. plastyczny, nawet jeśli nie jest on już chroniony w zakresie majątkowych praw autorskich, które wygasły (por. uwagi dalej), aktualna pozostaje jego ochrona z tytułu osobistych praw autorskich, gdyż są to prawa czasowo nieograniczone (por. art. 16 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych). Jeśli nie żyje już twórca digitalizowanego utworu, do wykonywania osobistych praw autorskich upoważnione są, co do zasady, osoby bliskie zmarłego autora, w tym jego zstępni, czyli dzieci, wnuki, prawnuki itd. (por. art. 78 ust. 2 i ust. 3 ustawy).

W związku z tym, digitalizując utwory, pamiętać należy w pierwszej kolejności o prawidłowym oznaczeniu ich autorstwa, poprzez podawanie nazwiska twórcy także w jego cyfrowej wersji, z wyjątkiem sytuacji, gdy w grę wchodzi utwór anonimowy albo sam twórca nie życzy sobie ujawniania jego autorstwa (por. art. 16 pkt 1 i pkt 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych). Inne osobiste prawo autorskie, które jest szczególnie istotne z punktu widzenia digitalizacji utworów, to prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności (por. art. 16 pkt 4 tejże ustawy), skoro digitalizacja przeprowadzana jest z myślą o zwiększeniu dostępności przetworzonego cyfrowo dzieła, np. poprzez jego internetowe rozpowszechnienie. Chodzi w przypadku tego prawa o pierwsze udostępnienie utworu publiczności, a więc jest ono istotne w kontekście digitalizacji utworów, które jeszcze nigdy rozpowszechniane za zgodą twór-

cy lub innych upoważnionych osób nie były. Dotyczy to głównie dwójakiego rodzaju materiałów (dokumentów), a mianowicie rękopisów oraz maszynopisów, jak również np. dzieł plastycznych, które nie były wcześniej publicznie udostępniane, np. poprzez prezentowanie ich za zgodą autora na publicznych wystawach.

Ze względu na istotę digitalizacji utworu, zakładającą jak najbardziej wierne cyfrowe jego przetworzenie, bez dokonywania żadnych istotnych zmian w stosunku do wersji poddawanej digitalizacji, jako mniej istotne jawi się osobiste prawo autorskie do nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania (por. art. 16 pkt 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych). Nie oznacza to jednak, że prawo to

może być w kontekście digitalizacji pomijane, np. jeśli cyfrowemu przetworzeniu podlega tylko część utworu, z pominięciem istotnych fragmentów, bez których traci on swój sens, tym bardziej jeśli pominięcie to nie jest wyraźnie ujawnione (kolejnym osobistym prawem autorskim jest prawo do nadzoru nad sposobem korzystania z utworu – por. art. 16 pkt 5 powyższej ustawy).

Trzeba też pamiętać, że osobiste prawa autorskie nie podlegają zrzeczeniu się lub zbyciu, nie jest zatem formalnie możliwe zrezygnowanie przez twórcę z ochrony tych praw, np. przy okazji udzielania przez niego zgody na digitalizację utworu z tytułu przysługujących mu majątkowych praw autorskich.

Rafał Golat

Legal Aspects of the Digitalisation of Museum Collections

The digitalisation of collections, realised by museums, should be considered by taking into account general conditions stemming from legal regulations essential for this issue.

Without question, from the viewpoint of digitalisation and the necessity of observing rights to non-material property, basic importance is attached to protection resulting from copyright referring to works available in digitalised material (documents) according to the statute of 4 February 1994 on copyright and affiliated rights (Dziennik Ustaw of 2006, no. 90, item 631 with later alterations).

Crucial rank in digitalisation belongs to the perpetuation and replication of a work whose range encompasses the production of copies of a given work, i.a. by means of digital techniques (cf. article 50 point 1 of the above mentioned statute). This does not mean that other ranges of exploitation within the context of digitalisation are unimportant, since the intention of

digitalisation is not merely the production of a digital record of a given work but also rendering it available to those interested, e.g. by using the Internet.

Obtaining consent for digitalisation by signing a suitable license agreement or an agreement about copyright transference is not necessary once the copyright had expired. As a rule, this takes place seventy years from the end of the year of the author's death.

The digitalisation aspect occurs indirectly in the statute of 21 November 196 (Dziennik Ustaw of 1997, no. 5, item 24 with later alterations). This holds true in particular for article 25a of the statute in question, according to which depictions of museum exhibits can be perpetuated and stored in electronic data carriers as comprehended by the regulations of the statute on the informatisation of the activity of subjects realising public tasks.

Rafał Golat, radca prawny, zatrudniony w Biurze Obsługi Prawnej MKiDN; arbiter Sądu Polubownego do Spraw Domen Internetowych przy Polskiej Izbie Informatyki i Telekomunikacji; autor licznych publikacji prasowych i książkowych na tematy związane z prawem kultury, własności intelektualnej, cywilnym, gospodarczym i podatkowym.

Małgorzata Brzozowska

REALIZACJA PRIORYTETU „DIGITALIZACJA ZABYTEKÓW I MUZEALIÓW” W 2010 ROKU

Już od kilku lat minister kultury i dziedzictwa narodowego co roku jesienią ogłasza programy, w ramach których instytucje kultury, organizacje pozarządowe i inne podmioty mogą ubiegać się o finansowe wsparcie realizacji zadań z zakresu kultury. Wśród programów ogłoszonych na rok 2010 znalazł się program „Zasoby cyfrowe”, przeznaczony na dofinansowanie projektów dotyczących utrwalania i upowszechniania zasobów szeroko rozumianego dziedzictwa w formie cyfrowej, a także poprawy i rozbudowy infrastruktury technicznej służącej tym celom. Program został podzielony na cztery priorytety, ustalone pod kątem grup zasobów dziedzictwa, dla których instytucjami zarządzającymi były odpowiednie Centra Kompetencji ds. Digitalizacji, wyznaczone przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego:

- ✓ Priorytet 1 „Digitalizacja materiałów bibliotecznych” – Biblioteka Narodowa,
- ✓ Priorytet 2 „Digitalizacja zabytków i muzealiów” – Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków¹,
- ✓ Priorytet 3 „Digitalizacja materiałów archiwalnych” – Narodowy Instytut Audiowizualny,
- ✓ Priorytet 4 „Digitalizacja materiałów audiowizualnych” – Narodowy Instytut Audiowizualny.

Regulaminy priorytetów zostały ogłoszone na stronie internetowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz na stronach instytucji zarządzających.

Cele priorytetu i warunki dofinansowania

Cele priorytetu „Digitalizacja zabytków i muzealiów”, zapisane w jego regulaminie², zakładały:

- ✓ digitalizację zabytków jako trwałe zabezpieczenie

zasobów dziedzictwa kulturowego, zgodnie z zasadą zrównoważonego rozwoju;

- ✓ bezpieczne i długotrwałe udostępnianie zabytków i muzealiów w postaci cyfrowej;
- ✓ popularyzację wiedzy o zabytkach i zbiorach muzealnych w wersji cyfrowej;
- ✓ upowszechnianie nowoczesnych cyfrowych metod dokumentacji zabytków i muzealiów;
- ✓ edukację w zakresie digitalizacji zabytków i muzealiów oraz zasad przechowywania i promocji zasobów cyfrowych w celu budowy społeczeństwa informacyjnego;
- ✓ ochronę dziedzictwa kulturowego i zwiększenie dostępności jego zasobów poprzez rozwój współpracy instytucjonalnej w sieci.

O dofinansowanie projektów, realizujących powyższe cele, mogły ubiegać się państwowe i samorządowe instytucje kultury, organizacje pozarządowe oraz kościoły i związki wyznaniowe. Jednym z warunków ubiegania się było zagwarantowanie wkładu własnego w realizację zadania (ze środków własnych bądź pozyskanych z innych źródeł) na poziomie co najmniej 25% budżetu całego projektu. Zagwarantowanie wyższego wkładu własnego dawało możliwość otrzymania dodatkowych punktów. W szczególnych, uzasadnionych przypadkach, minister kultury i dziedzictwa narodowego mógł podjąć decyzję o odstąpieniu od tego wymogu.

Minimalną wysokość wnioskowanego dofinansowania określono na 50 000 zł, a jeden wnioskodawca mógł maksymalnie aplikować o dofinansowanie dwóch projektów, przewidzianych do wykonania w okresie jednego roku lub dwóch lat (tj. od 1.01.2010 do 31.12.2011 roku). W ramach dofinansowania możliwe było zaplanowanie zarówno usług związanych z realiza-

cją zadań digitalizacyjnych, jak i zakupu środków trwałych, wartości niematerialnych i prawnych (np. sprzętu i wyposażenia pracowni digitalizacyjnych, urządzeń do masowego przechowywania i udostępniania danych cyfrowych, programów do tworzenia i zarządzania bazami danych wraz z licencjami i prawami autorskimi). Jednakże w ramach priorytetu „Digitalizacja zabytków i muzealiów” nie było możliwe ubieganie się o dofinansowanie projektu, który polegałby wyłącznie na zakupie środków trwałych i wartości niematerialnych.

Na realizację priorytetu w 2010 r. minister pierwotnie przeznaczył środki w wysokości 3 mln zł. W ramach pierwszego naboru wniosków, do dnia 30.11.2009 r., zostało złożonych 79 wniosków o dofinansowanie, na łączną kwotę 11,3 mln zł (co najlepiej obrazuje zapotrzebowanie na funkcjonowanie takiego programu). Zestawienie statystyczne złożonych wniosków, uwzględniające formę prawną wnioskodawców oraz rodzaje zadań, zostały przedstawione w tabeli 1.

Spośród złożonych projektów, po przeprowadzeniu

Tabela 1. Wnioski złożone do Programu „Zasoby cyfrowe”, Priorytet 2 „Digitalizacja zabytków i muzealiów”

Table 1. Applications filed for the "Digital resources" programme, "Digitalisation of monuments and museum exhibits" priority. Statistical lists: applicants and varieties of tasks

Zestawienie statystyczne pod kątem wnioskodawców

grupy wnioskodawców	liczba złożonych wniosków	z tego		
		odrzucone z powodów formalnych	rozpatrzone negatywnie	przyznano dofinansowanie
państwowe instytucje kultury	11	2	3	6
instytucje kultury współprowadzone przez ministra	2	–	1	1
samorządowe instytucje kultury	36	12	20	4
organizacje pozarządowe	25	12	10	3
w tym:				
– fundacje	14	6	5	3
– stowarzyszenia	11	6	5	–
kościóły i związki wyznaniowe	5	–	2	3
razem	79	26	36	17

Zestawienie statystyczne pod kątem rodzajów zadań

rodzaje zadań	liczba złożonych wniosków	z tego		
		odrzucone z powodów formalnych	rozpatrzone negatywnie	przyznano dofinansowanie
cyfrowa dokumentacja zabytków wpisanych do rejestru zabytków	9	4	4	1
cyfrowa dokumentacja dziedzictwa archeologicznego	3	2	1	–
digitalizacja muzealiów i tworzenie elektronicznych inwentarzy zbiorów	34	9	16	9
udostępnianie i przechowywanie zasobów cyfrowych związanych z dziedzictwem	31	11	14	6
organizacja szkoleń i warsztatów, służących edukacji w zakresie digitalizacji	1	–	1	–
tworzenie wirtualnych sieci współpracy międzyinstytucjonalnej	1	–	–	1
razem	79	26	36	17

procedury oceny, o której dalej, minister podjął decyzję o przyznaniu dofinansowania w łącznej wysokości 2 421 450 zł na realizację 17 z nich (wykaz projektów wraz kwotami dofinansowania zawiera tabela 2).

Tabela 2. Program „Zasoby cyfrowe”, Priorytet 2 „Digitalizacja zabytków i muzealiów”

Table 2. The "Digital resources" programme, "Digitalisation of monuments and museum exhibits" priority

Wykaz wniosków rozpatrzonych pozytywnie – łączna kwota 2 421 450 zł

Przyznana punktacja	Wymagany limit punktów	Nr wniosku	Wnioskodawca	Nazwa projektu	Przyznane dofinansowanie
78,00	60	292/10	Muzeum Pałac w Wilanowie	Strona internetowa Forum Edukatorów Muzealnych - wirtualna platforma współpracy i wymiany doświadczeń w dziedzinie edukacji muzealnej, wystawiennictwa oraz promocji i upowszechniania zbiorów – rozbudowa portalu	50 250,00
77,00	60	197/10	Muzeum Wsi Kieleckiej w Kielcach	Park Etnograficzny w Tokarni – wirtualny świat przeszłości	90 000,00
76,67	70	489/10	Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie	Digitalizacja negatywów Eustachego Kossakowskiego	265 200,00
76,67	60	755/10	Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie	Wirtualne Muzeum Historii Fotografii	77 500,00
73,00	70	86/10	Muzeum Narodowe w Warszawie	Budowa inwentarza elektronicznego zbiorów i digitalizacja muzealiów	341 500,00
72,00	60	390/10	Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu	Digitalizacja archiwów Muzeum Auschwitz-Birkenau	250 000,00
72,00	60	4956/10	Fundacja im. św. Królowej Jadwigi dla Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie	Digitalizacja i inwentaryzacja kościołów i klasztorów w Archidiecezji Krakowskiej	100 000,00
71,33	60	1120/10	Muzeum Narodowe w Gdańsku	Digitalizacja zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku	282 000,00
71,33	60	713/10	Fundacja Kresy-Syberia	Wirtualne Muzeum Kresy-Syberia – faza II	225 000,00
70,67	60	371/10	Muzeum Narodowe w Krakowie	Zakup i wdrożenie programu bazodanowego muzealiów – etap 1	130 000,00
70,00	60	262/10	Diecezjalny Ośrodek Kultury Prawosławnej „Elpisi” w Gorlicach	Digitalizacja i udostępnianie cyrylicznych zbiorów muzealnych z XVII-XIX w.	50 000,00
70,00	60	273/10	Fundacja XX Czarторыskich	Wirtualne Muzeum – most do kultury	190 000,00
69,67	60	702/10	Państwowe Muzeum na Majdanku	Digitalizacja zbiorów Państwowego Muzeum na Majdanku	100 000,00
69,00	60	151/10	Katedralna Parafia Rzymsko-Katolicka pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Apostoła w Toruniu	Platforma Edukacyjna - Katedra Świętych Janów w Toruniu	120 000,00
67,67	60	683/10	Muzeum Podlaskie w Białymstoku	Archeologia Podlasia – Cyfrowe Archiwum	50 000,00
67,33	60	384/10	Parafia Rzymsko-Katolicka św. Stanisława B.M. i św. Wacława M. w Krakowie	Wirtualna Katedra Wawelska	50 000,00
67,00	60	227/10	Muzeum Archeologiczne w Poznaniu	Digitalizacja najcenniejszych zabytków pradziejowych Wielkopolski ze zbiorów Muzeum Archeologicznego w Poznaniu	50 000,00

Po rozstrzygnięciu pierwszego naboru wniosków, minister podjął decyzję o zamknięciu następnego, a środki nierozdysponowane (578 550 zł) zostały przeznaczone na realizację innych zadań. Podobna sytuacja wystąpiła w przypadku kilku innych programów i priorytetów.

Procedura oceny

Złożone wnioski były oceniane dwuetapowo. W pierwszym etapie KOBiDZ ocenił poprawność formalno-rachunkową wniosku. Obejmowało to sprawdzenie przede wszystkim: czy wniosek został złożony przez podmiot uprawniony do ubiegania się o dofinansowanie, czy dotyczy projektu zgodnego z warunkami regulaminu, czy został złożony w terminie, czy został poprawnie wypełniony i podpisany przez upoważnione osoby, czy zawierał komplet wymaganych dokumentów oraz czy kosztorys projektu sporządzony został prawidłowo. Tylko wnioski spełniające wymogi formalne i rachunkowe przechodziły do następnego etapu oceny. Spośród 79 wniosków złożonych do priorytetu, do następnego etapu oceny przeszły 53 projekty.

Do najczęściej popełnionych błędów należały: niepodpisanie wniosku lub załączników, brak jednego lub więcej wymaganych załączników, aplikowanie o kwotę niższą niż określony w regulaminie limit 50 000 zł.

W drugim etapie oceny zespół ekspertów, powołanych przez ministra, oceniał wnioski pod kątem ich wartości merytorycznej i społecznej. W ramach merytorycznej wartości zadania oceniano uzasadnienie potrzeby jego realizacji, innowacyjność projektu oraz zakres działań służących jego realizacji. W ramach kryterium wartości społecznej oceniono, w jakim stopniu projekt przyczyni się do zachowania dziedzictwa kulturowego dla przyszłych pokoleń oraz upowszechnienia wiedzy o nim w różnych grupach społecznych. Jednocześnie instytucja zarządzająca – KOBiDZ – oceniła wartość organizacyjną wniosków, tj. rzeczowe i adekwatne wypełnienie rubryk wniosku i załączników, realność przedstawionego budżetu i harmonogramu oraz poziom finansowego wkładu własnego wnioskodawcy.

Przypisy

¹ Z dniem 1 stycznia 2011 r. przekształcony w Narodowy Instytut Dziedzictwa.

² Regulamin priorytetu jest dostępny na stronie NID (www.zabytek.pl → Ochrona i konserwacja zabytków → Finansowanie ochrony zabytków → PO „Zasoby cyfrowe”

W drugim etapie oceny każde zadanie było oceniane indywidualnie i przyznawano mu punkty, których suma decydowała o miejscu wniosku na liście rankingowej. Do uzyskania rekomendacji dofinansowania konieczne było uzyskanie co najmniej 60 pkt dla zadania jednorocznego i 70 pkt dla zadania dwuletniego. Liczba punktów decydowała też o wysokości rekomendowanego dofinansowania – im więcej punktów, tym większa szansa na otrzymanie wnioskowanej kwoty w pełnej wysokości. Podsumowanie oceny projektów złożonych do priorytetu „Digitalizacja zabytków i muzealiów” dało listę 14 zadań, które po ocenie przez Zespół ekspertów i KOBiDZ, uzyskały wymagany limit punktów oraz rekomendację dofinansowania.

Regulamin priorytetu przewidywał dodatkową procedurę oceny wniosków szczególnie ważnych z punktu widzenia polityki kulturalnej państwa. W przypadku projektów, które zostały uznane za spełniające ten warunek, indywidualna ocena wartości merytorycznej i społecznej wniosku była dokonywana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i była to ocena ostateczna. W ramach priorytetu „Digitalizacja zabytków i muzealiów” taką oceną zostały objęte 3 zadania.

Realizacja dofinansowanych zadań

Zgodnie z decyzją ministra kultury i dziedzictwa narodowego, dofinansowanie zostało przyznane na 17 projektów, które niemal w całości zostały wykonane w roku 2010 (z jednym wyjątkiem, który został zakończony w styczniu 2011 roku). W ciągu pierwszego kwartału 2011 r. beneficjenci złożyli rozliczenia finansowe przekazanych środków oraz dokumentację merytoryczną wykonanych projektów, zawierającą m.in. zdigitalizowane materiały (lub ich próbki w przypadku szczególnie obszernych projektów), prezentacje multimedialne, dokumentację opracowanych lub zakupionych baz danych, materiały promocyjne. Informacje o rezultatach projektów można znaleźć na stronach internetowych beneficjentów.

Priorytet 2 „Digitalizacja zabytków i muzealiów”) oraz na stronie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (www.mkidn.gov.pl → Programy Ministra → Programy MKiDN 2010 → „Zasoby cyfrowe” Priorytet 2 „Digitalizacja zabytków i muzealiów”).

Małgorzata Brzozowska

Realisation of the "Digitalisation of Monuments and Museum Exhibits" Priority in 2010

In accordance with a decision made by the Minister of Culture and National Heritage in 2010, the National Centre for Historical Monument Studies and Documentation (KOBiDZ) in its capacity as a Digitalisation Competence Centre concerned with monuments and museum exhibits acted as an institution managing the "Digital resources" programme priority 2: "Digitalisation of monuments and museum exhibits". Within this priority, state and self-government culture institutions, NGOs as well as churches and religious associations could request additional funds for projects concerning the dissemination of monuments and museum exhibits in a digital form as well as an improvement and expansion of the technical infrastructure serving those objectives.

The first batch of applications was expected up to 30 November 2009. There were 79 projects sent in; 53 of them met the formal requirements defined in the rules and passed to the next stage of assessment. An evaluation of the contents and social value of the projects was conducted by a Team of Experts established by the Minister, while the organisational (formal)

value was judged by KOBiDZ as the management institution. A summary of the granted points was followed by a preparation of their ranking, which served as a basis for recommendations concerning financial assistance for tasks that received the required number of points. In accordance with a decision made by the Minister, a total of 2 421 450 zlotys was granted for the realisation of 17 projects. Having resolved the first selection of the filed motions, the Minister decided to end a successive selection and the remaining funds (578 550 zlotys) were intended for the implementation of other tasks.

The subsidized tasks were performed. In the course of the first quarter of 2011 the beneficiaries presented financial settlements relating to the received funds and a documentation of the realised projects, containing, i.a. digitalised material (or samples in the case of particularly extensive projects), multimedia presentations, a documentation of the prepared or purchased databases, and promotion material. Information about the results of the projects is available on the Internet sites of the beneficiaries.

Małgorzata Brzozowska, pracownik Urzędu Generalnego Konserwatora Zabytków, a następnie Departamentu Ochrony Zabytków w Ministerstwie Kultury, gdzie zajmowała się dotacjami na prace remontowe, konserwatorskie i roboty budowlane przy zabytkach; od 2008 r. pracuje w KOBiDZ (obecnie NID) jako osoba odpowiedzialna za realizację zadań instytucji zarządzającej programami powierzonymi przez MKiDN; e-mail: mbrzozowska@nid.pl

Anna Kuśmidrowicz-Król

STANDARDY, PROCEDURY I INNE WYZWANIA PRACE ZESPOŁU EKSPERTÓW ds. DIGITALIZACJI MUZEALIÓW NIMOZ

Zachowanie i udostępnianie zasobów dziedzictwa kulturowego jest integralną częścią misji instytucji muzealnych. Rozwój technologii cyfrowych otworzył nowe perspektywy zarówno z sferze zachowywania, jak i oferowania dostępu do obiektów zgromadzonych w muzeach. Dokumentacja cyfrowa umożliwiająca wygenerowanie wizerunku obiektu oraz skojarzonych z nim informacji opisowych, oferuje różnorodne opcje wykorzystania i powoli staje się codzienną praktyką w świecie muzeów i kolekcji dzieł sztuki. Równocześnie niezwykle zróżnicowany charakter zbiorów muzealnych sprawia, że wachlarz sposobów realizacji procesu digitalizacji jest dość szeroki. Trudno jest ustalić uniwersalne kryteria i scentralizować zarządzanie projektami digitalizacyjnymi, dlatego stopień zaawansowania cyfryzacji kolekcji muzealnych jest znacznie niższy niż zasobów bibliotek i archiwów. Wypracowanie procedur postępowania i standardów przystających do specyfiki wszystkich placówek muzealnych jest niezwykle pożądane, a równocześnie bardzo trudne. Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów pełniąc, w myśl założeń programowych Wieloletniego Programu Rządowego Kultura +, rolę centrum kompetencji do spraw digitalizacji, podjął się opracowania zestawu zaleceń wspierających rozwijanie procesów digitalizacyjnych w muzeach. Czasowa perspektywa prac nad tymi zagadnieniami sięga co najmniej daty zamykającej WPR Kultura +, czyli 2015 roku. Realizacja zadania wymaga współpracy z ekspertami reprezentującymi różne specjalności zawodowe, a równocześnie posiadającymi doświadczenie w zakresie digitalizacji obiektów muzealnych.

Podsumowaniem pierwszego, trzymiesięcznego cyklu

spotkań roboczych grupy eksperckiej, jest praca zespołowa zatytułowana *Zalecenia Dotyczące Tworzenia i Realizacji Projektów Digitalizacyjnych w Muzealnictwie* (<http://www.nimoz.pl/pl/muzea/digitalizacja>), przygotowana na przełomie sierpnia i września 2011. Zamknięcie tego etapu wyznaczyła jesienna tura aplikacji o środki na projekty digitalizacyjne w ramach programu Kultura +. Zamierzeniem było przygotowanie wskazówek dla instytucji aplikujących, jednak w tak krótkim czasie udało się poruszyć zaledwie podstawowe problemy i wyznaczyć niezbędne kierunki dalszych analiz.

Przedmiotem niniejszego tekstu jest relacja z przebiegu prac zespołu. Zakres tematyczny rozważań obejmował m.in. problemy pozyskiwania, gromadzenia i przechowywania danych cyfrowych w muzeach, oraz ich roli w udostępnianiu i promocji zasobów muzealnych. Dokument końcowy przedstawia zestaw podstawowych zaleceń dotyczących planowania i realizacji projektów digitalizacyjnych w muzealnictwie, opracowany częściowo w formie Katalogu Dobrych Praktyk, tekst wprowadzający, oraz wnioski odnoszące się do założeń i regulaminów WPR Kultura +. W wyniku dyskusji uznano, że w wielu przypadkach bardziej zasadne jest wskazanie procedur i zalecanych modeli postępowania niż narzucenie parametrów reprezentowanych konkretnymi wartościami liczbowymi. Bardziej realne wydaje się wypracowanie modelowych rozwiązań odnośnie konfiguracji sprzętu i parametrów technicznych zalecanych w konkretnych okolicznościach, niż rekomendacja uogólnionych parametrów, nawet jeśli miałyby dotyczyć jedynie tzw. wartości minimalnych. Mnogość uwarunkowań z jaką musi zmierzyć się każde muzeum przystępując do digitalizacji czegokolwiek

jest tak duża, że praktycznie za każdym razem należy dokonać osobnej analizy i zaproponować rozwiązania uwzględniające nie tylko bardzo szczegółowo zinterretowane cele, ale także możliwości realizacyjne. Konsekwencją takiego podejścia jest szansa na realizację, w pewnym wymiarze, procesu pozyskania wizerunków cyfrowych także dla placówki dysponującej jedynie dobrej jakości małoobrazkową lustrzanką. Poszczególne muzea powinny opracować długofalowy program digitalizacji biorąc pod uwagę wielkość posiadanych zbiorów i typ tworzących je eksponatów. Program taki powinien określać rodzaj dokumentacji cyfrowej, jaki planuje się wytworzyć dla poszczególnych zabytków oraz sposoby i zakres udostępniania pozyskanych danych. W uzasadnionych przypadkach wymagania dostosowuje się do możliwości wykonawczych, jednak zawsze niezbędna jest przemyślana koncepcja i precyzyjne określenie celów podjętych działań digitalizacyjnych. Strategiczną decyzją jest wybór pomiędzy tworzeniem własnej pracowni digitalizacyjnej, a skorzystaniem ze zleceń zewnętrznych. Intencją WPR Kultura + jest ułatwienie dostępu do zbiorów muzealnych poprzez wykorzystanie możliwości jakie oferuje Internet. Elementem strategii realizacji tego zamierzenia jest koncepcja zorganizowania sieci pracowni digitalizacyjnych i repozytoriów. Stworzyłoby to szansę dla małych ośrodków nie dysponujących własnymi pracownikami na dostęp do wysokiej jakości sprzętu. Jednak dopóki centra te nie powstaną, należałoby we własnym zakresie dokonać przynajmniej podstawowych działań. Trzeba określić warunki dokumentacyjne i prezentacyjne dla obiektów przeznaczonych do digitalizacji, postarać się o bardziej efektywne wykorzystanie już posiadanych instrumentów i urządzeń, a szczególnie elektronicznej bazy danych, rozważyć też np. zeskanowanie dobrej jakości diapozytywów.

Wsparciem w zakresie digitalizacji muzealiów jest także coraz szersza oferta komercyjna. Jednak decyzja nieinwestowania w infrastrukturę techniczną nie zwalnia z konieczności dysponowania kadrą kompetentną w prowadzeniu i nadzorowaniu prac digitalizacyjnych. Zlecenie podmiotom zewnętrznym działań związanych z digitalizacją własnej kolekcji wymaga szerokiej współpracy ze strony muzeum, ponieważ firmy komercyjne, nawet bardzo zaawansowane pod względem możliwości technologicznych nie znają zazwyczaj specyfiki pracy muzealnej. Różnorodność obiektów muzealnych wymaga zastosowania różnych technik i parametrów cyfryzacji. Także wobec tego samego rodzaju obiektu można zastosować kilka sposobów digitalizacji. Dopiero dokonawszy wyboru metody można określić parametry techniczne pozwalające pozyskać

dokumentację cyfrową o założonej jakości (zob. *Zalecenia...*, 4.). Wydaje się, że w przypadku aplikacji o środki w ramach Kultura + obligatoryjnym punktem powinno być podanie technicznych i użytkowych przesłanek, które wpłynęły na wybór konkretnej metody.

W dokumencie podsumowującym przebieg prac zespołu ekspertów, zdecydowano się przedstawić pokrótce kluczowe elementy procesu cyfryzacji zbiorów muzealnych, zwracając uwagę na newralgiczne punkty i decyzje jakie należy podjąć w trakcie procesu. Bardziej szczegółowe rozpisanie niektórych faz procesu wymaga przygotowania odrębnych tekstów i będzie przedmiotem kolejnego etapu pracy zespołu.

Proponowane schematy organizacji procesu (zob. *Zalecenia...5.*) są tylko ramowymi założeniami, które każda instytucja musi dopasować do swoich potrzeb i specyfiki. Jedną z poważniejszych decyzji jest powołanie koordynatora projektu, z precyzyjnie określonymi kompetencjami i zakresem odpowiedzialności, wyposażonego także w możliwości wykonawcze i decyzyjne. Na przebieg procesu digitalizacji istotny wpływ może mieć również podział kompetencji w grupie pracowników zaangażowanych w proces. Ważnymi zagadnieniami są m.in. obieg dokumentów i kontrola wyników. Kontrola wyników testów pilotażowych np. umożliwi dokonanie weryfikacji przyjętych parametrów pozyskiwania cyfrowych danych i przetestowanie mechanizmów kontroli jakości na małej grupie, zanim opracuje się cały schemat postępowania. Kontrola jakości (zob. *Zalecenia...7.*) jest integralną częścią procesu digitalizacji. Procedury i techniki sprawdzające niezbędne są na każdym etapie procesu i dotyczą zarówno różnego rodzaju działań, jak i infrastruktury. Dlatego też strategia kontroli jakości wymaga spójnej koncepcji obejmującej całość działań digitalizacyjnych. System kontroli należy zaplanować już na etapie przygotowania procesu digitalizacji, i to zarówno pod kątem organizacyjnym, jak i finansowym (mechanizmy wewnętrzne, audyt zewnętrzny). Należy np. przewidzieć czas na weryfikację materiału cyfrowego pozyskanego w wyniku zlecenie zewnętrznego.

Także właściwie przygotowana struktura organizacyjna i znajomość zasad zarządzania procesem digitalizacji istotnie wpływają na jakość i powodzenie całego przedsięwzięcia. Konieczne jest włączenie planów digitalizacyjnych do krótko- i długofalowych planów pracy placówki muzealnej. W perspektywie długoterminowej sensowne wydają się kreowanie polityki tworzenia strategii digitalizacji zawierającej np. reguły dotyczące doboru obiektów oraz cele digitalizacji powiązane z celami statutowymi instytucji. W dystansie krótkoterminowym wskazane jest tworzenie szczegółowych

list i harmonogramów, opracowywanych w perspektywie kilkuletniej. Realizacja prac w ramach horyzontu krótkoterminowego mogłaby dotyczyć aplikacji do programów takich, jak *Kultura+*. Kryteria oceny wniosków powinny uwzględniać zarówno długoterminową politykę digitalizacyjną instytucji, jak i miejsce działań będących przedmiotem wniosku w tych planach.

Cele, jakie planowane są w procesie digitalizacji muszą być spójne z celami, jakie wyznacza sobie instytucja muzealna (zob. *Zalecenia...* 1.). Cele ogólne, które zazwyczaj pokrywają się z celami statutowymi muzeum, typu dokumentacja i udostępnianie, mieszczą wiele bardziej szczegółowych zamierzeń, jak: zarządzanie, przetwarzanie, przeszukiwanie i dostarczanie materiałów w formie elektronicznej. W praktyce może to oznaczać np. wykorzystanie zasobów cyfrowych dla celów naukowych, dydaktycznych oraz prezentacyjnych, służących szerokiej popularyzacji zbiorów. Najbardziej podstawowym celem digitalizacji w wąskim rozumieniu terminu jest pozyskanie reprezentacji cyfrowej obiektów, czyli wykonanie cyfrowego odwzorowania przy pomocy aparatu cyfrowego lub skanera oraz wyposażenie tych danych w stosowne metadane opisowe. Kolejne etapy szerzej rozumianej digitalizacji, dotyczą przetwarzania uzyskanego materiału, zarządzania plikami i w końcu udostępniania cyfrowej dokumentacji. Na każdy z wymienionych etapów może składać się szereg działań. W ramach udostępniania, które realizuje się np. poprzez dostarczanie obrazu do użytkownika za pośrednictwem sieci, urządzeń multimedialnych i drukarek, powinno uwzględnić się także udostępnianie na potrzeby innych usług internetowych (np. *Europeany*). Dotarcie do użytkownika przez zewnętrzne usługi internetowe wymaga zastosowania specjalnych mechanizmów przy planowaniu udostępniania.

Ważnym aspektem udostępniania są regulacje dotyczące praw autorskich. Planując proces digitalizacji należy mieć na uwadze własne uprawnienia do wykonania dokumentacji cyfrowej i rozporządzania nią oraz zakres ochrony praw autorskich. Optymalnym rozwiązaniem byłoby, gdyby każdy publikowany w sieci wizerunek zabytku oraz jego metadane opatrzone były jednoznaczными informacjami licencyjnymi, wskazującymi jakie działania w odniesieniu do tej dokumentacji są dozwolone bez kontaktowania się z instytucją udostępniającą oraz z kim należy się kontaktować, jeżeli planujemy wykorzystanie przekraczające tzw. użytek własny.

Jednym z czynników wpływających na kształt procesu digitalizacji jest wybór obiektów. Decyzje dotyczące typowania eksponatów powinny być poprzedzone wnikliwą analizą potrzeb i możliwości, która impliku-

je określenie kryteriów wyboru i kolejności, w jakiej obiekty miałyby podlegać procesowi digitalizacji. Ważnym kryterium może być m.in. prognoza dotycząca potrzeb potencjalnych użytkowników. Jednak ogólne zasady prowadzenia selekcji materiału powinny być zgodne z polityką instytucji w zakresie prowadzenia digitalizacji zbiorów i raczej niewskazane jest podejmowanie działań mających charakter jednorazowych akcji. Aktywność mieszcząca się w zakresie selekcji eksponatów powinna uwzględnić następujące punkty:

- określenie rozmiaru kolekcji i charakteru materiału przeznaczonego do dokumentacji cyfrowej; ocena stanu i możliwości konwersji istniejącej już dokumentacji do postaci cyfrowej oraz formatu wybranego dla zapisu metadanych,
- rozpoznanie układu przechowywania materiału przewidzianego do digitalizacji i możliwości poruszania się po tych zasobach,
- ocena stanu obiektów i warunków konserwatorskich jakie trzeba zapewnić w trakcie digitalizacji; wytypowanie obiektów szczególnie wrażliwych na czynniki zewnętrzne,
- prognoza określająca zakres i częstotliwość korzystania z uzyskanej dokumentacji cyfrowej oraz ocena stopnia ułatwienia dostępu do materiału źródłowego; powinno się uwzględnić także planowany sposób korzystania z pozyskanych danych cyfrowych (przeszukiwanie, prezentacja detali, drukowanie, wykonywanie kopii o wysokiej rozdzielczości) oraz ocenić warunki bezpieczeństwa i kryteria dostępu,
- ocena potencjalnych możliwości prezentowania własnych obiektów w szerszej, międzyinstytucjonalnej strukturze, w kontekście możliwości współtworzenia zasobów tematycznych.

Przeprowadzając selekcję materiału do digitalizacji można kierować się m.in. następującymi kryteriami:

- eksponaty cenne z punktu widzenia wartości kulturowych i historycznych,
- eksponaty ważne w kontekście kolekcji danego muzeum,
- eksponaty należące do większych zespołów przewidzianych do digitalizacji,
- eksponaty wymagające precyzyjnej dokumentacji z uwagi na zalecenia konserwatorskie,
- eksponaty nieudostępniane ze względu na szczególną wrażliwość lub zły stan zachowania.

Przygotowując się do wykonania cyfrowych odwzorowań obiektów muzealnych trzeba uwzględnić też koszty i możliwości techniczne, jakimi dysponujemy. W przypadku niektórych grup obiektów, jeśli wskazane są wysokie parametry dokumentacyjne, warto

początek na rozwój technologii i umieścić je na końcu listy. Może to dotyczyć np. obiektów przestrzennych o błyszczącej lub transparentnej powierzchni, dla których na razie nie istnieją dobre techniki dokumentacyjne 3D.

W ramach przygotowania obiektów do digitalizacji niezbędne jest także określenie ich parametrów, wybór metody digitalizacji i zaprojektowanie infrastruktury technicznej (zob. *Zalecenia...* 2, 4, 5.4), która posłuży do wykonania cyfrowych reprezentacji oraz umożliwi zarządzanie i dostęp do uzyskanego materiału zgodnie z celami projektu. Infrastrukturę techniczną zaangażowaną w cały proces digitalizacji tworzą zarówno sprzęt, oprogramowanie, jak i połączenia sieciowe, a także odpowiednio przygotowane pomieszczenia. Całościowy plan infrastruktury technicznej powinien obejmować także protokoły i standardy, regulaminy i procedury, uwzględniając kompetencje pracowników zaangażowanych przy projekcie. Z uwagi na gwałtownie rozwijającą się technologię, decyzje dotyczące infrastruktury technicznej wymagają przemyślanego planowania. Wybór sprzętu powinien być dopasowany do określonych celów i oczekiwanych wyników, a całość skoordynowana z realistycznie zaplanowanym harmonogramem czasowym.

Na właścicielu eksponatów muzealnych, poza wyborem materiału, spoczywa też obowiązek przygotowania obiektów. Należy ocenić obiekt pod kątem stanu zachowania, dokonać niezbędnego zabezpieczenia konserwatorskiego lub przeprowadzić zabiegi renowacyjne. Ponieważ parametry obiektu mogą determinować sposób wykonania jego cyfrowego odwzorowania, planując digitalizację należy wziąć pod uwagę cechy fizyczne obiektów, takie jak: rodzaj, wymiary, materiał, kolor.

Zaplecze sprzętowe jest integralnym komponentem procesu digitalizacji. W kontekście udostępniania i w zależności od jednostkowych wymagań, zmianie ulegać mogą wymagania całej konfiguracji. Dlatego na każdym etapie procesu należy kontrolować potrzeby sprzętowe. Trzeba podjąć decyzję o zakresie prac własnych i zleczanych zewnętrznemu wykonawcy. Mimo zlecenia części działań niezbędne jest stworzenie systemu kontroli jakości oraz weryfikacji koncepcji i monitorowania procedur procesu, choćby w celu poprawnej oceny, negocjowania serwisu, a także określenia własnych potrzeb i oczekiwań. Trudno wskazać idealną konfigurację sprzętu (zob. *Zalecenia...* 4.). System powinien odpowiadać założeniom projektowym i wymaganiom w zakresie prędkości, pamięci, możliwości przechowywania i jakości wyświetlania. Szczegóły zależą od rodzaju rejestrowanych obrazów, ich przeznaczenia czy np. wymagań odnośnie widoku

ekranowego. Warto pamiętać, że od momentu przygotowania założeń projektowych, zawierających specyfikację techniczną planowanego sprzętu oraz jego wycenę, do chwili kiedy po przeprowadzeniu procedur przetargowych sprzęt może zostać zakupiony, mija często kilka miesięcy, a nawet rok. Może to oznaczać zupełną dezaktualizację parametrów technicznych czy nawet wycofanie ze sprzedaży urządzeń zaplanowanych w specyfikacji. Dlatego bezpieczniejsze raczej jest określenie minimalnych wymagań dla infrastruktury technicznej, a w momencie zakupu sprzętu (czy przygotowania osobnego przetargu na sprzęt) ponowne przeanalizowanie dostępnych rozwiązań.

Planując konfigurację sprzętową powinno się uwzględnić następujące obszary działań:

- utworzenie wysokiej jakości cyfrowych odwzorowań obiektów,
- przesyłanie i przetwarzanie cyfrowych wizerunków wewnątrz instytucji,
- archiwizowanie danych cyfrowych,
- przygotowanie wersji prezentacyjnej wizerunku cyfrowego i jej szerokie udostępnienie.

Podczas opracowywania parametrów infrastruktury dla każdego z powyższych obszarów niezbędne jest uwzględnienie liczby obiektów, średniego rozmiaru plików (osobno wersja wzorcowa i prezentacyjna) oraz liczby użytkowników korzystających z systemu i akceptowalny czas oczekiwania (na ogół inny dla użytkowników zewnętrznych i inny dla pracowników). Przygotowanie takich kalkulacji pomoże zaplanować niezbędną przepustowość łączy i wydajność sprzętu.

Przystępując do pozyskania cyfrowej reprezentacji obiektu należy wybrać metodę pomiarową i rodzaj sprzętu (zob. *Zalecenia...* 4). Punktem wyjścia dla wyboru metody pomiarowej powinny być założenia techniczne, np. specyfikacja warunków detekcji danych, czy zaplanowanie ścieżki przetwarzania danych. Określając założenia techniczne trzeba uwzględnić m.in. dokładność odwzorowania, zagadnienia odwzorowania barwy, sposób odwzorowania obszarów martwych oraz kwestię formatu danych końcowych. Trzeba też wziąć pod uwagę różne ograniczenia wynikające z ruchu obiektów i zaleceń konserwatorskich. Decyzja wyboru techniki 2D czy 3D powinna być podjęta w zależności od potrzeb, możliwości i założeń procesu. Z pojęciami 2D i 3D wiąże się pewien brak precyzji rozumienia tych terminów. W literaturze często spotkać można uproszczenie określające obiekty płaskie typu grafika, rysunek, malarstwo, kartografia, druk jako obiekty 2D, w odróżnieniu od bardziej „przestrzennych” nie nadających się do skanowania w skanerach płaskich, określonych mianem obiektów 3D. Jednak wszystkie

obiekty fizyczne mają trzy wymiary, nawet jeśli jeden z tych wymiarów ma wartość bardzo małą. Natomiast techniki 2D czy 3D oznaczają dokumentację cyfrową realizowaną w dwóch wymiarach XY (aparat cyfrowy, skaner płaski) – 2D, lub trzech wymiarach XYZ (skaner 3D, siatka punktów XYZ) – 3D.

Wybierając metodę digitalizacji należy zdecydować też o użyciu aparatu cyfrowego czy skanera z uwagi na typ obiektu, format, medium, stan zachowania (zob. *Zalecenia...* 5.4) oraz ocenić, czy wytypowany sprzęt zapewni oczekiwaną jakość materiału cyfrowego. Z odwzorowania wysokiej jakości zawsze można uzyskać reprezentacje niższej jakości, natomiast proces odwrotny nie jest możliwy. Trzeba wziąć pod uwagę takie parametry, jak: rozdzielczość (także przestrzenną i fizyczną urządzeń), głębię koloru, gęstość optyczną, zakres dynamiczny, format skanowania, a także kwestie związane z zagadnieniami zarządzania kolorem. Przy wyborze skanera ważna jest ocena parametrów technicznych urządzenia w relacji do jakości uzyskiwanego obrazu. Warto pamiętać, że większość skanerów nie ma możliwości weryfikacji koloru. Użycie skanera dziełowego ma sens jeśli w kolekcji jest dużo obiektów rysunkowo-graficznych i o charakterze bibliotecznym. Trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi, czy lepiej skanować czy fotografować. Należy ocenić optymalne możliwości sprzętowe w odniesieniu do założonych celów, pamiętając o uwarunkowaniach technicznych i konserwatorskich. Ważne jest ustawienie parametrów pomiaru w taki sposób, aby uzyskać obiektywne, powtarzalne wyniki o stałych cechach. Trzeba uwzględnić plan sprzętowy przyjęty w założeniach projektowych i budżecie, potencjalną przepustowość systemu (szybkość skanowania) i serwis, jakim dysponujemy. Tylko bardzo wysokiej jakości, a co za tym idzie drogie skanery, nie dokonują interpolacji i przetwarzania zapisanego obrazu. Jeśli założeniem jest pozyskanie odwzorowania wysokiej jakości, a nie ma możliwości zastosowania odpowiedniego jakościowo skanera, lepiej użyć aparatu cyfrowego. Odnosnie rodzajów aparatów cyfrowych zaleca się aparaty średnioformatowe. W określonych okolicznościach, z uwagi na wysokie koszty sprzętu oraz wielkość plików powodującą dodatkowe problemy przy przechowywaniu i przetwarzaniu, dopuszcza się używanie lustrzanki małoobrazkowej z pełną klatką. Zaleca się też stosowanie obiektywów ze zmniejszoną aberracją posiadających własne mechanizmy korekty i zapewniających mniejsze zniekształcenia optyczne. Jednak obiekty większe niż A3 powinno się dokumentować używając większego formatu.

Punktem, którego nie można zlekceważyć jest organizacja pracowni digitalizacji (zob. *Zalecenia...* 5.4).

Powinna znajdować się w oddzielnym pomieszczeniu, przeznaczonym wyłącznie na potrzeby digitalizacji, mieć kubaturę uwzględniającą rozmiary eksponatów i zapewniającą swobodę ich przemieszczania. Pomieszczenie to powinno być zabezpieczone przed drganiami, zapewniać stabilne warunki klimatyczne odpowiadające zaleceniom konserwatorskim dla digitalizowanych eksponatów oraz wymaganiom aparatury technicznej. Wnętrze pracowni wymaga odpowiedniego wykończenia oraz stosownego oświetlenia, a także możliwości całkowitego zaciemnienia. Powinno być wyposażone w bezpieczne podstawy dla eksponatów. Wskazana jest również niewielka odległość od pomieszczeń magazynowych lub możliwość urządzenia tymczasowego magazynu tuż obok pracowni. Ważne jest zapewnienie kontroli środowiska wyświetlania obrazów. Monitor i obiekt digitalizowany wymagają różnych warunków oglądania. Eksponat jest lepiej widoczny w jasnym świetle, obraz na monitorze efektywniej ogląda się w słabszym oświetleniu. Niewskazane jest jednak całkowicie zaciemnione pomieszczenie, gdyż w takich warunkach obraz na ekranie będzie wykazywał niedobór kontrastu.

Dla uzyskania prawidłowego odwzorowania obiektów pod kątem wierności i nasycenia barw należy używane przy digitalizacji urządzenia, takie jak skanery i monitory, regularnie poddawać kalibracji (zob. *Zalecenia...* 7.1). Konieczna jest kalibracja sprzętu z czasową powtarzalnością oraz w razie zmiennych warunków pomiaru. Weryfikacja koloru musi być przeprowadzana za pomocą specjalistycznych narzędzi. Urządzenia skanujące powinny być kalibrowane w warunkach w jakich pracują, dlatego problematyczne jest utrzymanie odpowiednich parametrów przy pracy w niestabilnych warunkach klimatycznych. W procesie kontroli przy weryfikacji pozyskiwanego materiału podstawowym wymogiem są odpowiednio skalibrowane monitory. Kalibracja monitora polega na dostosowaniu ustawień do standardu tak, ażeby na różnych monitorach obraz wyświetlał się tak samo. Właściwą metodą jest użycie oprzyrządowania do kalibracji monitora i dopasowanego do niego oprogramowania.

W zakresie działań organizacyjnych dyrektor placówki muzealnej powinien wprowadzić zarządzeniem instrukcję skanowania obiektów muzealnych (zob. *Zalecenia...* 5.4). Wykonując skanowanie należy też mieć na uwadze instrukcje przypisane do sprzętu i oprogramowania wykorzystywanego w trakcie skanowania. Pliki wzorcowe powinny być zapisywane w formatach bezstratnych, bez kompresji lub z kompresją bezstratną.

Czynności związane z zarządzaniem plikami umożliwiają administrowanie pozyskanymi danymi cyfrowymi

mi (zob. *Zalecenia...6.*). Dostęp do plików, ich identyfikacja, organizacja i przechowywanie są ze sobą ściśle powiązane, dlatego ażeby uniknąć późniejszego ograniczenia pożądaných opcji, niezbędne jest precyzyjne zaplanowanie tych działań. Struktura plików i katalogów jest jednym z kluczowych zagadnień (zob. *Zalecenia... 6.3*). Domyślne nazwy plików i układ folderów rzadko pasują do specyfiki kolekcji. Właściwe decyzje odnośnie nazewnictwa plików i układu katalogu pomogą utrzymać porządek, szczególnie przy dużych kolekcjach. Charakter skanowanych materiałów w pewnym stopniu sugeruje strukturę. Serie obiektów mają czasem łamane numery inwentarza, rękopisy i zbiory fotografii mają zazwyczaj swój system numeracji inwentarza. Poszczególne rodzaje obiektów oznaczone są identyfikacyjnym symbolami działów. W większości wypadków te charakterystyczne dla eksponatów czy zespołów eksponatów, wyjściowe struktury organizacyjne mogą być przełożone na system organizacji plików. Każdy digitalizowany obiekt powinien otrzymać stały i niepowtarzalny identyfikator, najlepiej skorelowany z numerem inwentarzowym. O ile to możliwe, wskazane jest korzystanie z oprogramowania do zarządzania archiwami cyfrowymi. Oprogramowanie takie zapewnia efektywne składowanie dużych danych na dysku, z dostępem do tych danych realizowanym przez interfejs oprogramowania. Oprogramowanie dedykowane do zarządzania sprawdza się zdecydowanie lepiej niż programy narzędziowe do zarządzania systemem plików. Do podstawowych zaleceń przy zarządzaniu plikami należy: stosowanie schematu nazewnictwa plików kompatybilnego z systemem operacyjnym i przechowywania danych, używanie standardowych rozszerzeń plików, nieumieszczanie w folderach zbyt wielkiej liczby plików.

Wykonanie cyfrowej reprezentacji obiektu jest tylko częścią całego procesu digitalizacji, po nim następuje wiele różnorodnych działań przetwarzania pozyskanych danych (zob. *Zalecenia... 6.2*), od obróbki zaraz po zeskanowaniu, aż po oferowanie wygenerowanego obrazu potencjalnym odbiorcom. Modyfikacje mogą dotyczyć wybranych plików lub stanowić zautomatyzowane przetwarzanie wszystkich plików. Może być to proces jednorazowy lub wykonywany etapami w miarę potrzeby. Przetwarzanie wizerunków cyfrowych (zob. *Zalecenia... 6.5*) może odbywać się w skanujących stacjach roboczych na bieżąco, szczególnie jeśli każdorazowo obraz jest sprawdzany w momencie zapisywania. W przypadku operacji późniejszych np. skalowania w trakcie „dostarczania” obrazu, przetwarzanie odbywa się na serwerze przechowującym obrazy. Edytowanie, szczególnie nieskompresowanych 24-bitowych kolorowych obrazów, wymaga dużej pamięci operacyj-

nej, często kilkakrotnie większej niż objętość edytowanych nieskompresowanych plików. Niezbędny jest także wysokiej jakości monitor. Procesy przetwarzania, które dotyczą poszczególnych plików (np. OCR, konwersja formatu), mogą być ekstremalnie obciążające dla systemu. Przetwarzanie porównawcze wymaga szybkiego procesora, dużej pamięci operacyjnej, szybkich pomocniczych nośników pamięci i bardzo szybkiego i efektywnego komunikowania się z systemem. Takie parametry spełniają zazwyczaj systemy zaprojektowane tak, aby równocześnie mogło korzystać z nich wielu użytkowników.

Nie powinno się poddawać obróbce plików wzorcowych pozyskanej dokumentacji wizualnej (skanów, fotografii). Koniecznie należy archiwizować pliki wzorcowe w niezmienionej formie, bez poddawania kompresji czy przetwarzaniu. Nawet obracanie bitmapy powoduje bowiem dokonywanie przez urządzenie uproszczeń i kompresji i niemożność powrotu do stanu wyjściowego. Nie należy także dokonywać kadrowania, powinno być widoczne tło oraz pasek stanu barwnego i linijka wymiaru. Natomiast przetwarzanie dla uzyskania materiału prezentacyjnego, dokonywane wyłącznie na kopiach plików wzorcowych, może obejmować wyodrębnianie fragmentu, obróbkę graficzną poprawiającą odbiór obrazu, obrót obrazu dla odpowiedniej orientacji, kadrowanie.

Celem przechowywania danych (zob. *Zalecenia... 8.*) jest nie tylko zachowanie „strumienia bitów”, ale także zapewnienie możliwości odczytania ich treści. Brak jest powszechnie przyjętych metod i procedur przechowywania danych, każda instytucja powinna opracować swoją strategię i konsekwentnie ją stosować. Przy wyborze strategii przechowywania ważne jest poleganie na standardach, stosowanie dobrze udokumentowanych, powszechnie używanych formatów plików i aplikacji. Stosowanie rozwiązań egzotycznych i nietypowych może prowadzić do utraty dostępu do danych; warto także zwrócić uwagę na prognozę trwałości organizacyjnej i finansowej struktur odpowiedzialnych za przechowywanie. Dokumenty opisujące proces digitalizacji prowadzony w instytucji muzealnej powinny zawierać charakterystykę danych będących przedmiotem archiwizowania (pliki wzorcowe i prezentacyjne wraz z podstawowymi metadanymi) oraz relacje między danymi a oprogramowaniem prezentacyjnym. W przypadku kopii prezentacyjnych wystarczą dość proste nośniki (serwer, macierze dyskowe), koszty składowania najlepiej jest przewidzieć w budżecie instytucji.

Właściciel digitalizowanej kolekcji powinien także zapewnić bezpieczeństwo danych pozyskanego mate-

riału cyfrowego, zachowując przynajmniej jedną kopię zapasową na własnych nośnikach informatycznych, zdecydować o przechowywaniu plików wzorcowych i zadbać o dyslokację danych. Zalecane jest składowanie minimum dwóch kopii zapasowych umieszczonych w różnych lokalizacjach geograficznych (na wypadek klęsk żywiołowych – pożaru czy powodzi). Dobrym rozwiązaniem jest np. wzajemne składowanie dodatkowych kopii zapasowych przez różne współpracujące ze sobą instytucje. Poza samym składowaniem danych, należy też upewnić się, że dane są okresowo odczytywane i przepisywane. Przy projektowaniu systemu składowania należy liczyć się z nieuniknioną migracją danych wzorcowych, która może wystąpić w horyzoncie czasowym kilku, kilkunastu lub kilkudziesięciu lat. Warto też pamiętać o możliwości zaszyfrowania danych przekazywanych do składowania na zewnątrz. Przy szczególnie cennych danych szyfrowanie powinno być dokonywane przed opuszczeniem systemu informatycznego muzeum. W przypadku zlecenia składowania danych poza instytucję należy zapewnić sobie możliwość zweryfikowania, czy dane wrócą w niezminionej postaci – najprościej poprzez zachowanie sobie sum kontrolnych przekazywanych plików.

Część technicznej infrastruktury służącej do zbierania danych, która wchodzi w bezpośrednią interakcję z digitalizowanymi obiektami i ma wpływ na jakość i wierność otrzymanego obrazu, traktuje się zazwyczaj jako najważniejszą, dużo mniej uwagi poświęcając nośnikom pamięci. Z pozoru urządzenia do przechowywania pełnią w łańcuchu digitalizacyjnym jedynie rutynowe i użytkitarne funkcje, ich rola wydaje się oczywista i dlatego łatwo je zlekceważyć. Jednak słabo zaawansowana technologia przechowywania danych może mieć bardzo niekorzystny wpływ na różne etapy digitalizacji, doprowadzić do spowolnienia całego procesu, nieskutecznego dostarczania danych, wzrostu kosztów, a nawet do uszkodzenia i utraty danych. Dodatkowym utrudnieniem jest zjawisko niezwykle dynamicznego rozwoju technologii informatycznych dotyczących masowego przechowywania. Z wyjątkiem relatywnie małych instalacji, decyzje odnośnie do technologii przechowywania danych powinny być podejmowane w porozumieniu z personelem obsługującym system, niezbędna jest też podstawowa wiedza na ten temat.

Konieczna jest regularna kontrola zabezpieczonych danych oraz opracowanie procedur zarządzania cyfrowymi zasobami. Przy wyborze usług firmy zewnętrznej trzeba rozważyć, czy firma jest w stanie zapewnić poufność danych, czy dysponuje łączem odpowiedniej przepustowości oraz jak wygląda organizacja fizycznego zabezpieczenia danych (rozproszona infrastruktura);

trzeba też pamiętać, że koszt składowania na ogół nie obejmuje migracji do nowych formatów. Warto przeanalizować, czy koszt usługi jest liczony wyłącznie na podstawie ilości składowanych danych, czy brany pod uwagę jest też transfer danych. To może znacząco zmienić atrakcyjność poszczególnych ofert, zależnie od częstotliwości dostępu do danych.

Udostępnianie (zob. *Zalecenia...* 9.) musi sprostać wymaganiom użytkownika i realizować cele wyznaczone przez właściciela kolekcji. Obejmuje przetwarzanie cyfrowych danych i dostarczanie plików do użytkownika z całym wachlarzem usług dodatkowych, umożliwiających eksplorowanie udostępnianych danych – czyli np. możliwości przeglądania i przeszukiwania zawartości digitalizowanych kolekcji. Jest to ten etap procesu, kiedy bardzo ważna jest znajomość potrzeb użytkownika. Usługi udostępniania danych, jeżeli mają oferować coś więcej niż prosty dostęp do danych, muszą opierać się na konkretnym zapleczu sprzętowym. Istotna jest nie tylko sieć, ale również serwery obsługujące system. Udostępnianie dla różnorodnych odbiorców wewnętrznych i zewnętrznych wymaga starannego zaplanowania. Wpływ na udostępnianie materiału cyfrowego mają m.in. decyzje dotyczące formatów, stopnia kompresji i kalibracji. Przy odtwarzaniu materiału cyfrowego należy pamiętać zarówno o kalibracji monitorów, jak i kontroli jakości drukowanych reprodukcji. Przygotowanie roboczych albo prezentacyjnych wersji wizerunków cyfrowych nie może odbijać się na jakości wersji wzorcowych ani powodować zmian w ich numeracji. Te przetworzone pliki powinny być łatwe do odróżnienia od plików wzorcowych, poprzez zastosowanie innego nazewnictwa katalogów lub plików. Wersje do udostępniania można poddawać obróbce graficznej stosownie do zapotrzebowania, np. poprzez dodanie znaków wodnych, czy działania zwiększające czytelność lub umożliwiające lepszą widoczność szczegółów. Poziomy dostęp do metadanych powinny być ściśle określone instrukcją wewnętrzną, zapewniając użytkownikom jak najszerszą informację o obiektach, ale chroniąc jednocześnie dane wrażliwe.

Kluczowym medium w komunikacji z użytkownikami jest sieć. Zanikanie połączenia sieciowego w trakcie ściągania danych spowalnia efektywność i jest źródłem frustracji dla użytkowników. Szybkość i pojemność sieci determinowana jest przez różnorodne czynniki, na które często nie mamy wpływu. Jak przy wielu innych zagadnieniach, ważnym założeniem jest unikanie wąskich gardeł. Transmisja sieci jest dyktowana przez najwolniejsze łącze.

Jedną z bardzo ważnych kwestii jest też bezpieczeń-

stwo cyfrowych danych. Cyfrowe reprezentacje dokumentacji wizualnej umieszczone na serwerze mogą być przedmiotem prób nieuprawnionego wykorzystania. Potencjalnie powinny być dostępne jedynie dla uprawnionych użytkowników oraz jako wrażliwe dane chronione przed przypadkowym usunięciem lub modyfikacją. Administratorzy systemu i sieci proponują różne środki zapobiegawcze, jak programy zabezpieczające, oprogramowanie monitorujące lub identyfikacja użytkowników.

Poruszone wyżej zagadnienia, będące zaledwie pobieżnym zasygnalizowaniem problemów z jakimi musimy zmierzyć się podejmując proces digitalizacji, zostały w stopniu podstawowym omówione w dokumencie podsumowującym pierwszy okres współpracy grupy ekspertów z centrum kompetencji do spraw digitalizacji muzealiów przy NIMOZ. Większość tematów

wymaga bardziej szczegółowych opracowań i w przyszłym roku planowana jest kontynuacja prac w zakresie budowania słowników na potrzeby metadanych i konstruowania modelowych zestawów parametrów zalecanych przy wykonywaniu odwzorowań cyfrowych różnych eksponatów. Aktywność w kierunku działań standaryzacyjnych dla muzealnictwa jest ważnym elementem strategii NIMOZ. Szczególną wagę przywiązujemy również do roli nowych mediów w budowaniu nowoczesnej platformy komunikacji między muzeum, a publicznością. Dlatego też w obliczu postępującego procesu cyfryzacji dziedzictwa kulturowego, niezwykle potrzebne wydaje się wypracowanie spójnych wskazówek dla digitalizacji muzealiów. Istotny postęp w tej dziedzinie pozwoliłby zbiorom muzealnym funkcjonować w przestrzeni cyfrowej na równi z kolekcjami bibliotek i archiwów.

Anna Kuśmidrowicz-Król

Standards, Procedures and Other Challenges – Work of the Team of Experts on the Digitalisation of Museum Exhibits at the National Institute of Museology and Collections Protection

The preservation and access of cultural heritage resources are one of the missions of museum institutions. The development of digital technologies has created new perspectives within the preservation and availability of exhibits gathered in museums. Digital documentation, which renders possible the generation of an image of a given exhibit and associated information, offers divergent options of use and slowly becomes daily praxis in the world of museums and collections of artworks. At the same time, the extremely diversified character of digitalisation is the reason why the gamut of ways of implementing digitalisation remains rather extensive. It is difficult to determine universal criteria and centralise the management of digitalisation projects; this is why the degree of the advancement of the digitalisation of museum collections remains much less expansive than the resources of libraries and archives. Devising procedures of conduct and standards suitable for the specificity of all museum institutions is an extremely necessary and, at the same time, difficult task. The National Institute of Museology and Collections Protection, which fulfils, according to the programme premises of the Longstanding Government Program Culture+, the role of a digitalisation centre has taken upon itself the preparation of a set of recommendations supporting the development of digitalisation in museums. The span of work on these problems

reaches at least the end date of Culture+, i.e. the year 2015. The realisation of this task requires cooperation with experts representing assorted professional specialisations and simultaneously possessing experience as regards the digitalisation of museum exhibits. The document entitled *Zalecenia Dotyczące Tworzenia i Realizacji Projektów Digitalizacyjnych w Muzealnictwie (Recommendations on the Creation and Realisation of Digitalisation Projects in Museums)*, devised by a group of experts established during the first stage of standardisation undertakings, which ended at the turn of August, should be useful at the autumn stage of applying for funds for those digitalisation projects that are part of the Culture+ programme.

The presented text is an account of the course of the work carried out by the team. Its range encompasses, i.a. the question of obtaining, collecting and storing digital data in museums and their role in rendering available and promoting museum resources. The end report contains a Catalogue of Good Practices – a set of fundamental directives on the planning and realisation of digitalisation projects in museums, as well as an introductory text, conclusions and reflections emergent in the course of deliberations and texts presenting more detailed studies on certain problems associated with the digitalisation of museum exhibits.

Anna Kuśmidrowicz-Król, historyk sztuki, Pełnomocnik dyrektora NIMOZ ds. Digitalizacji Muzealiów – organizuje i koordynuje współpracę z ekspertami w zakresie opracowywania zaleceń i standardów dla procesów digitalizacji w muzeach; wcześniej kustosz zbiorów graficznych w Muzeum

Narodowym we Wrocławiu (do 1994) i zbiorów rysunków i grafik na Zamku Królewskim w Warszawie (do 2011); od 2009 studia doktoranckie na Uniwersytecie w Jyväskylä w Finlandii, wydział Faculty of Humanities, kierunek Digital Culture; e-mail: akuśmidrowicz@nimosz.pl

Marcin Mondzelewski

STANDARDY I DOBRE PRAKTYKI TWORZENIA CYFROWEJ DOKUMENTACJI WIZUALNEJ W MUZEACH

Digitalizacja jest w ostatnim czasie określeniem niemal magicznym. Dyskutuje się o niej i traktuje jako zjawisko w zasadzie nowe, a przecież to właśnie jej zawdzięczamy powszechny dostęp do zbiorów bibliotecznych, choćby tylko w postaci internetowych katalogów *on-line*. Archiwa i biblioteki udostępniają coraz więcej materiałów w formie cyfrowej, w tym rzadkie dokumenty, starodruki i fotografie, do których wcześniej dostęp mieli tylko nieliczni naukowcy. Działania na rzecz otwartego dostępu do dziedzictwa kulturowego uważa się dziś za coś oczywistego. Muzea dopiero niedawno dołączyły do ogólnopolskiej dyskusji na ten temat. Bardzo późno podjęto próby określenia wspólnych standardów digitalizacji dla zbiorów archiwów, bibliotek i muzeów. Jedyne publikacje odnoszące się do tematu poświęcone były w całości zagadnieniu tworzenia i archiwizacji cyfrowych wizerunków obiektów. Wydawać by się mogło, że *Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego* – praca Zespołu roboczego ds. standardów technicznych digitalizowanych obiektów pod redakcją Grzegorza Płoszajskiego¹ i bazujący na niej Katalog Dobrych Praktyk Digitalizacji obiektów muzealnych, opublikowany na stronie Narodowego Instytutu Audiowizualnego², w całości wyczerpały zagadnienie. Pobieźna lektura obu dokumentów ujawnia jednak fakt, że w gruncie rzeczy skierowane są one do środowiska archiwistów i bibliotekarzy, gdyż traktują o tworzeniu wizerunków obiektów płaskich, głównie o podłożu papierowym, za pomocą skanowania. Temat tworzenia cyfrowych wizerunków obiektów przestrzennych, takich jak muzealia, jak dotąd nie doczekał się w Polsce gruntownego opracowania.

Zagadnienie tworzenia cyfrowych wizerunków muzealiów w Polsce

Wymieniona wcześniej praca Grzegorza Płoszajskiego była pierwszym w Polsce dokumentem, który przede wszystkim opisał standardy techniczne i dobre praktyki tworzenia cyfrowych wizerunków obiektów, przytoczył też proponowane i stosowane międzynarodowe standardy opisu i wymiany metadanych. Lektura tekstu jest najlepszym sposobem, aby zapoznać się z tematem, zawiera też odnośniki do opracowań źródłowych, w większości dostępnych w Internecie, których treść autor analizuje w kolejnych rozdziałach. Należy zgodzić się z tezą, którą postawił Płoszajski: *możliwe jest zastosowanie części proponowanych zaleceń i schematów postępowania, wypracowanych w środowisku bibliotek i archiwów, w trakcie digitalizacji dziedzictwa kulturowego gromadzonego w muzeach*³.

Niestety, czytając sformułowane przez autora propozycje zaleceń, trudno oprzeć się wrażeniu, że o obiektach muzealnych pisze jedynie „przy okazji”. W opracowaniu zaprezentowano co prawda najważniejsze międzynarodowe standardy i dobre praktyki tworzenia cyfrowej dokumentacji wizualnej muzealiów, aczkolwiek w części prezentującej wypracowane przez zespół zalecenia zabrakło wytycznych dla większości tego typu obiektów. Autor jednakże już na wstępie uprzedza, że opracowanie będzie dotyczyć głównie digitalizacji obiektów płaskich, które podlegają skanowaniu⁴. W dokumencie typowe obiekty archiwalne i biblioteczne bardzo skrupulatnie podzielono na grupy posiadające podobne uwarunkowania, jeśli chodzi o tworzenie ich wizerunków (teksty drukowane, rysun-

ki i grafiki, fotografie, mapy itp.), muzealia natomiast przyporządkowano jedynie do dwóch większych podzespołów. Zgodnie z zaleceniami zabytki przechowywane w muzeach można podzielić na „małe obiekty muzealne” i „duże obiekty muzealne”, a podział ten staje się zrozumiały w kontekście całości dokumentu, gdyż wynika z przydatności obiektów do skanowania. Może to dziwić, gdyż w standardach, które przytoczono, zwłaszcza w materiałach szkoleniowych dla uczestników kanadyjskiej sieci muzeów (CHIN)⁵ i powstających przy MDA dokumentach (TASI/JISC)⁶, bardzo szczegółowo ukazano możliwe formy podziału digitalizowanych zbiorów pod kątem np. materiału, kolorystyki czy formy. Dokumenty te wyraźnie wskazują, że digitalizacja muzealiów odbywa się głównie przy użyciu profesjonalnych aparatów cyfrowych, przez co całość procesu wymaga odmiennego podejścia do tematu. W tym kontekście nie można traktować wspomnianego opracowania w kategorii wytycznych dla muzealnictwa. Sam autor zaznacza, że dokument jest jedynie przyczynkiem do rozpoczęcia dyskusji na ten temat⁷.

W związku z zainaugurowanym w 2011 r. Wieloletnim Programem Rządowym Kultura+⁸ po raz pierwszy opublikowano dokument w całości poświęcony procedurom i standardom digitalizacji muzealiów. Katalog Dobrych Praktyk Digitalizacji obiektów muzealnych bardzo szczegółowo opisuje formy zarządzania procesem digitalizacji. Niezwykle przydatna jest część poświęcona zagadnieniu skanowania, w której uwzględniono takie elementy, jak: rozdzielczość urządzeń, głębię kolorów, gęstość optyczną, formaty plików czy konieczność zachowywania metadanych technicznych. Określono też jakość zapisywanych

skanów wzorcowych. Dużo uwagi poświęcono przygotowaniu sprzętu, w tym kalibracji urządzeń wejściowych i wyjściowych. Dokument wskazuje również, jak powinna wyglądać pracownia digitalizacyjna, przystosowana do skanowania obiektów. Powyższe wytyczne nie uwzględniają digitalizacji trójwymiarowych obiektów, które stanowią znaczną część zbiorów muzeów. Jak podkreślono w dokumencie, przytoczone uwagi odnoszą się zasadniczo do skanerów płaskich⁹. Dokument zupełnie pomija proces fotografowania, który charakteryzuje się odmienną specyfiką. Przeniesienie doświadczeń i praktyk z procesu skanowania nie jest możliwe, m.in. ze względu na każdorazową konieczność doboru tła, w zależności od kolorystyki i połyskliwości obiektu, przystosowywania pracowni digitalizacyjnej do obiektów wielkogabarytowych czy ustawiania obiektów w przestrzeni. Autorzy dokumentu informują, że w przypadku aparatów fotograficznych i skanerów 3D konieczne jest odwołanie do szczegółowych rozwiązań proponowanych przez wiodące ośrodki specjalizujące się w digitalizacji muzealiów¹⁰. Enigmatyczny zapis nie odnosi się do żadnego istniejącego dokumentu zawierającego standard fotografii cyfrowej muzealiów, w związku z czym nadal brak proponowanych rozwiązań w tym zakresie dla polskich muzeów. Wydaje się, że w tej sytuacji jedynym słusznym wyjściem jest oparcie się na międzynarodowych wytycznych i wymiana doświadczeń między instytucjami realizującymi projekty digitalizacyjne w Polsce.

Z takiego założenia wyszło Muzeum Narodowe w Gdańsku, które w 2008 r. zaprosiło do współpracy trzy pomorskie muzea: Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska oraz Muzeum Zamkowe w Malborku i wspólnie z nimi utworzyło w styczniu 2009 r. Międzymuzealną Grupę ds. Digitalizacji DigiMuz. Jednym z pierwszych działań, jakie podjęła grupa, było określenie wytycznych w zakresie wykonywania i archiwizacji cyfrowej dokumentacji wizualnej. Prace rozpoczęto od analizy polskich i międzynarodowych procedur stosowanych w tym zakresie¹¹.

Pierwszy dokument, opracowany w 2008 r., określał podstawowe minimalne wymagania i założenia digitalizacji w partnerskich instytucjach¹². Przedmioty zgromadzone w muzeach zostały podzielone pod względem sposobu wykonywania cyfrowych wizerunków na



1. Skanowanie to proces, który umożliwia digitalizację obiektów płaskich, na przykład grafik i rysunków

1. Scanning facilitates the digitalisation of flat exhibits, such as graphic works and drawings

dwie grupy. Obiekty płaskie na podłożu papierowym, takie jak grafiki, rysunki, projekty i zdjęcia przeznaczone do skanowania, pozostałe muzea, określone jako obiekty przestrzenne, podlegały fotografowaniu. Na tym etapie grupa podjęła decyzję o nierealizowaniu digitalizacji w postaci skanowania 3D, a samemu procesowi nadano niski priorytet wśród zagadnień dotyczących tworzenia wizerunków obiektów przestrzennych. Na decyzję tę wpłynęły takie uwarunkowania, jak: długotrwały charakter samego procesu, wysokie koszty tworzenia modeli i archiwizacji danych wyjściowych oraz brak międzynarodowego standardu dla tego typu wizualizacji¹³.

Ponieważ już wówczas instytucje planowały modernizację pracowni fotograficznych lub opracowywały nowe procedury w zakresie wykonywania fotografii, pierwsze wytyczne skupiały się przede wszystkim na tworzeniu zdjęć. W dokumencie roboczym odniesiono się m.in. do typów i barw stosowanego tła, sposobu umiejscowienia obiektów w przestrzeni, rodzajów i liczby ujęć, archiwizacji i nazewnictwa plików oraz stosowanych formatów zapisu. Zaproponowane rozwiązania opierały się jedynie na dotychczasowych doświadczeniach instytucji, dlatego też zaczęto poszukiwać międzynarodowych standardów.

Międzynarodowe standardy i dobre praktyki tworzenia cyfrowych wizerunków muzealiów

Członkowie grupy DigiMuz skupili się na dokumentach opublikowanych przez trzy najważniejsze organizacje wspierające digitalizację dziedzictwa kulturowego: materiałach szkoleniowych dla członków Canadian Heritage Information Network (CHIN)¹⁴, dobrych praktykach określonych przez grupę roboczą działającą w ramach amerykańskiego Bibliographical Center for Research (BCR)¹⁵ oraz wytycznych zespołu eksperckiego JISC Digital Media (powołanego przez brytyjski Joint Information Systems Committee), który przejął rolę doradczą w tym zakresie od Technical Advisory Service for Images (TASI)¹⁶.

Analiza wymienionych opracowań wskazuje, że w zasadniczych elementach ustalenia specjalistów z omówionych organizacji są zbieżne. Dotyczy to przede wszystkim: konieczności fotografowania obiektów w studiu, kalibracji urządzeń przed rozpoczęciem zdjęć, stosowania neutralnego tła w odcieniach szarości, używania wzorników kolorystycznych i odcieni szarości zaopatrzonych w skalę wielkości. W kwestii sprzętu sugeruje się stosowanie profesjonalnych lustrzanek cyfrowych (DSLR), zaopatrzonych w obiektyw stałogniskowy o niskiej dyspersji (abberacja

chromatyczna) i dystorsji (zniekształcenie beczkowate), fotografowanie z maksymalną rozdzielczością i głębią ostrości rejestrowaną przez aparat. Z myślą o rozpowszechnianiu wizerunków stosuje się przestrzeń barwną w standardzie Adobe RGB 1998. Proponowane jest zapisywanie plików w formatach bez kompresji lub o kompresji bezstratnej (RAW i TIFF lub opcjonalnie DNG). Standardy metadanych technicznych określają m.in. jakie informacje na temat warunków wykonania fotografii powinno się zapisywać. W kontekście omawianych opracowań wymagane minimum to informacje generowane przez oprogramowanie aparatu fotograficznego uzupełnione o wiadomości na temat praw autorskich zdjęć.

Ważnym elementem procesu ustalania wytycznych i dobrych praktyk tworzenia wizerunków muzealiów dla Muzeum Narodowego w Gdańsku było przeanalizowanie dokumentów wewnętrznych otrzymanych od specjalistów z Victoria&Albert Museum, opisujących standaryzację procesu tworzenia, archiwizacji i udostępniania wizerunków cyfrowych¹⁷. Dodatkowo analizą porównawczą objęto katalog elektroniczny zbiorów Victoria&Albert Museum, katalog Kunsthistorisches Museum, bazy danych podlegające francuskiemu ministerstwu kultury, w tym Joconde, zawierającą między innymi zbiory Musée du Louvre oraz Bildindex der Kultur und Architektur, katalog prowadzony przez Bildarchiv Foto Marburg¹⁸. W jej wyniku udało się zwerfikować i porównać dobre praktyki stosowane przez wymienione instytucje. Analiza pokazała także, że każda z instytucji nieco inaczej podeszła do zagadnienia udostępniania cyfrowych wizerunków muzealiów.

Robocze założenia tworzenia cyfrowej dokumentacji muzealiów Projekt digitalizacji zbiorów MNG

Kluczowym elementem określenia wewnętrznego standardu i zestawu dobrych praktyk dla Muzeum Narodowego w Gdańsku był pierwszy etap projektu digitalizacji zbiorów, zakończony w 2010 roku. Skonfrontowano wówczas założenia oparte na międzynarodowych doświadczeniach z praktyką funkcjonowania instytucji muzealnej w Polsce. Dzięki temu udało się opracować i dostosować do potrzeb muzeum wewnętrzne procedury pozyskiwania cyfrowej dokumentacji wizualnej. Podczas realizacji projektu badania nad standardami digitalizacji prowadzono wspólnie z Instytutem Maszyn Przepływowych im. Roberta Szwalskiego Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku, Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego oraz z pomorskimi muzeami, wchodzącymi w skład

Międzymuzealnej Grupy ds. Digitalizacji DigiMuz. Bez współpracy ze specjalistami z tych instytucji nie udało by się w tak krótkim czasie zrewidować wielu założeń, członkowie grupy roboczej DigiMuz stanowili również wsparcie merytoryczne, ale dyskusje i rozmowy dotyczące kwestii technicznych prowadzone były także z fotografami i informatykami muzealnymi.

Grupa robocza DigiMuz skupiła się przede wszystkim na analizie zagadnień, które wzbudzały najwięcej dyskusji: przygotowaniu i wyposażeniu pracowni digitalizacji, filozofii digitalizacji, określającej liczbę i rodzaj wykonywanych ujęć, archiwizacji oraz udostępnianiu uzyskanego materiału. Opierając się na propozycjach i wytycznych zamieszczonych w międzynarodowych dokumentach i dotychczasowych doświadczeniach, można zaproponować pewne minimalne wymagania, które powinno się spełnić, tworząc cyfrowe wizerunki obiektów.

Propozycja minimalnych wymagań dla tworzenia cyfrowych wizerunków muzealiów

Oświetlenie	oświetlenie studyjne
Tło	odcienie szarości monochromatyczne, czerń, biel
Aparat	aparat typu SLR z obiektywem stałogniskowym, umieszczony na statywie
Liczba ujęć/fotografii obiektu	minimum dwa zdjęcia obiektów dwuwymiarowych i obrazów + zdjęcia makro sygnatur i napisów
	minimum 4 zdjęcia obiektów przestrzennych + zdjęcia makro sygnatur i napisów
Rozdzielczość	minimum 3000 pikseli dla dłuższego wymiaru zdjęcia
Profil barwny	natywny profil barwny urządzenia (sugerowany przez producenta)
	w celu rozpowszechniania wizerunków Adobe RGB 1998, 8 bitów na kanał (24-bitowy zapis obrazu)
Wzorniki	wzornik barw i skali szarości ze skalą wielkości
Archiwizacja	plik formatu RAW producenta, bez obróbki
Nazewnictwo plików	(nr inwentarza)_ (nr generowany przez aparat) np. MNG_SD_301_Mt_DSC_0011678.jpg

Udostępnianie	profesjonalne udostępnianie do druku – format TIFF udostępnianie dla pozostałych użytkowników - format JPEG skompresowany odpowiednio do wielkości zdjęcia
Udostępnianie w Internecie	np. 400 x 600 pikseli, 24 bitów na piksel (skompresowany odpowiednio do wielkości zdjęcia) – wymiar największego zdjęcia

Pracownia digitalizacji muzealiów

Profesjonalne wyposażenie pracowni fotografii cyfrowej niesie za sobą znaczne koszty, jednak warto zaplanować pewne działania minimum, ponieważ brakujący sprzęt z czasem w sposób przemyślany można uzupełniać. Przede wszystkim pomieszczenie przeznaczone na pracownię digitalizacji powinno być na tyle przestronne, by fotografowie mogli pracować swobodnie z dużymi obiektami (i tu główne decyzje należy podejmować w oparciu o wiedzę fotografów muzealnych). Należy pamiętać, że im większy obiekt, tym odejście od niego wydłuża się, a oświetlenie i tła trzeba rozmieścić w odpowiednim dla ujęcia ustawieniu i odległości. Jeśli instytucja nie posiada stosownego pomieszczenia, należy liczyć się z niemożnością wykonania zdjęć części obiektów. W wydzielonej przestrzeni studia warto stworzyć tymczasowy magazyn, w którym przechowywane będą digitalizowane muzealia z zachowaniem wszelkich procedur bezpieczeństwa. W innym przypadku należy liczyć się ze znacznym obciążeniem opiekunów zbiorów, którzy będą zmuszeni do ciągłego nadzoru nad ruchem obiektów wewnątrz muzeum, a także z koniecznością angażowania osób odpowiedzialnych za przemieszczanie muzealiów.

Jak wspominają przytaczane wyżej dokumenty, pracownia powinna być utrzymana w kolorach szarości, a stosowane farby muszą być matowe. Chodzi o to, by nie powstawały odbicia (bliki) oraz by zminimalizować wpływ zewnętrznych czynników na kolorystykę zdjęć.

Oświetlenie pomieszczenia można dostosować używając lamp (światłówki o odpowiedniej temperaturze barwowej). Zdjęcia wykonuje się w warunkach studyjnych, bez światła słonecznego, stosując profesjonalne systemy oświetleniowe. Są to lampy z „namiotami”, umożliwiające fotografowanie przy użyciu fleszy z rozproszonym miękkim światłem, o odpowiedniej temperaturze barwowej. Mniejsze obiekty można też fotografować, używając stołów bezcieniowych, uzyskując wrażenie zawieszenia przedmiotu w przestrzeni.

Taki efekt starają się osiągnąć fotografowie Victoria& Albert Museum, stosując białe tła do części obiektów,



2. Digitalizacja z użyciem fotografii jest niezwykle wymagającym procesem – oprócz przystosowania studia do fotografowania różnego typu przedmiotów, konieczne jest wcześniejsze przygotowanie samych obiektów, na przykład wyjęcie obrazów z ram
2. Digitalization with the application of photography is extremely demanding – apart from the adaptation of the studio for taking photographs of assorted exhibits it is necessary to earlier prepare the latter, for example, to remove paintings from frames

głównie mebli, wzornictwa artystycznego i przemysłowego. Często stosuje się też czarne tło, by w efekcie otrzymać duży kontrast, zwłaszcza gdy obiekt jest jasny oraz w przypadku obiektów ze szkła. Wykorzystuje się też tło, którego kolor zmienia się, przechodząc łagodnie od białego do grafitowego, gdzie podstawa umieszczana jest zazwyczaj na jasnej partii. Wytyczne międzynarodowe sugerują wykonywanie zdjęć większości obiektów na tle w odcieniach szarości. Wszystkie tła powinny być matowe i nie posiadać dominanty tonalnej. Stosuje się w tym celu zarówno papierowy brystol, jak i tkaniny, a gdy obiekty nie mieszczą się na żadnym z wymienionych, zdjęcie wykonuje się na przykład na tle ściany.

W pracowni fotograficznej wykorzystuje się oczywiście statywy do aparatów oraz prostsze statywy do lamp i dodatkowych ekranów czy stoły z możliwością regulacji wysokości blatu. Oprócz wymienionego stołu bezcieniowego do fotografii obiektów błyszczących (złotnictwo) stosuje się tzw. namioty bezcieniowe, które minimalizują refleksy, eliminując też odbicie fotografa i aparatu na obiekcie. Godne uwagi przy fotografowaniu tkanin i innych większych obiektów są stoły reprodukcyjne, zaopatrzone we własny system oświetlenia i statyw do zamocowania aparatu fotograficznego.

Wszystkie wspomniane wytyczne jako obowiązkowy element zdjęć wymieniają wzorniki barw oraz odcieni

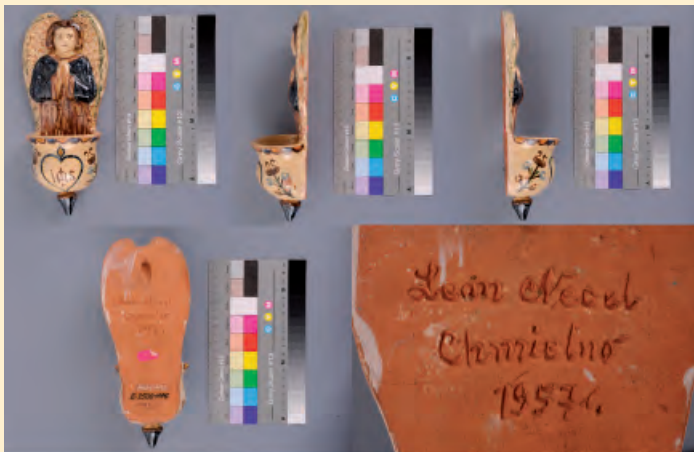


3. Zabytki o połyskliwej powierzchni są trudne do sfotografowania – aby uniknąć odbić na powierzchni, stosuje się namioty bezcieniowe
3. Monuments with a glistening surface are difficult to photograph – in order to avoid reflections on the surface use is made of shadowless tents



4. Do fotografii studyjnej używa się różnego rodzaju tła i oświetlenia; zastosowanie wzorników zapewnia właściwe odwzorowanie barw, a umieszczona na nich skala umożliwia zweryfikowanie wielkości obiektu – dzięki temu zdjęcie powinno w pełni ukazać wszystkie cechy obiektu
4. Studio photography applies assorted backdrops and lighting; the use of patterns guarantees a correct rendition of colours and the scales featured on them make it possible to verify the size of the exhibit – as a result, the photograph should show all the features of the given exhibit

szarości zaopatrzone we wzorec wymiaru, umieszczany obok obiektu. Powszechnie stosuje się do tego celu wzorce według standardu Kodaka (Q13 i Q14),



5. Obiekty przestrzenne powinny być fotografowane z każdej strony, a sygnatury i napisy powinny się wykonywać osobno, w technice makro, lub w dużym zbliżeniu
5. Spatial exhibits should be photographed on each side, and the inscriptions should be executed separately in a macro technique or a large close-up



popularne są też wzorce bazujące na standardzie firmy Macbeth. Specjaliści Victoria&Albert Museum stosują też własne wzorniki, zawierające logo instytucji, strzałkę, która wskazuje właściwą orientację obiektu w przestrzeni i wycięte z większych wzorników pola kontrolne kolorów. Zaletą takiego rozwiązania jest możliwość wykonania wzornika dowolnej wielkości, na przykład bardzo małego (max. dł. 5 cm), niezbędnego do wykonania zdjęć najmniejszych obiektów. Strzałka jest zbędna w przypadku sztuki przedstawieniowej i przedmiotów o oczywistej funkcji, stanowi jednak nieocenioną pomoc w fotografii sztuki nowoczesnej, w tym obrazów abstrakcyjnych i obiektów, które trzeba fotografować w nienaturalnej pozycji. Elementem zdjęcia może też być numer inwentarzowy umieszczony na tabliczce przy obiekcie.

Doświadczenia zebrane w pracowni digitalizacji oraz przestudiowanie zdjęć i materiałów informacyjnych z zachodnich muzeów pokazały, że w studiu fotograficznym powinny znaleźć się różne pomoce, takie jak dodatkowe ekrany odbijające światło, gąbki czy statywy, często wykonywane przez warsztat lub samych fotografów. Dobrym przykładem współpracy specjalistów w tym zakresie, wartym naśladowania, jest działalność Association for Historical and Fine Art Photography's z Wielkiej Brytanii, organizującego konferencje i warsztaty¹⁹. Stowarzyszenie powstało, aby wspomóc początkujących fotografów i umożliwić kontakt zawodowym fotografom zajmującym się dokumentacją dziedzictwa kulturowego.

Filozofia digitalizacji

Poza budową i wyposażeniem studia, ważnym aspektem jest podejście do samego procesu, które możemy określić mianem filozofii digitalizacji. Obiekty przeznaczone do digitalizacji powinny zostać wyselekcjonowane ze względu na swoje cechy fizyczne. Dzięki temu można wykonywać w krótkim czasie fotografie dużej liczby obiektów, posiadających podobne lub identyczne cechy, gdyż fotograf ustawi dla nich jednolite parametry tła i oświetlenia. W tym celu najlepiej

6. Obiekty eksponowane na zewnątrz lub zintegrowane z architekturą należy fotografować *in situ*, bez użycia tła i wzorników, pamiętając by zdjęcia były reprezentatywne dla obiektu
6. Exhibits on display outdoors or integrated with architecture should be photographed *in situ*, without the use of a backdrop and patterns, keeping in mind that the photographs should be representative for the given exhibit

(Wszystkie fot. M. Mondzelewski)

podzielić zbiory na zespoły, stosując jako wyznacznik cechy fizyczne, takie jak: wielkość, proporcje (obiekty bardzo długie/wysokie osobno), barwa, połyskliwość, złożoność obiektów. Jeśli to możliwe, należy dokonać tych podziałów w ramach zespołów wydzielonych w inwentarzu, tak aby osoby archiwizujące zdjęcia nie były zmuszone do rozdzielania uzyskanego materiału dla kilku kolekcji.

Wynikiem pierwszych spotkań i rozmów specjalistów z grupy DigiMuz była decyzja o nieograniczeniu liczby ujęć poszczególnych obiektów. Skanowanie obiektu daje zazwyczaj dwa wizerunki: front i tył. Podobnie w przypadku obrazów będziemy mieli do czynienia z ograniczoną liczbą zdjęć, choć sugerowane jest wykonywanie ujęć w ramach i bez ram oraz osobno sygnatur, pieczęci, nalepek, wykorzystywanych do badań proveniencyjnych. Obiekty przestrzenne powinny mieć minimum cztery ujęcia, po jednym z każdej strony oraz zdjęcie podstawy, jeśli obiekt takową posiada. Dobrą praktyką jest wykonywanie ujęć makro wybranego detalu obiektu, który charakteryzuje jego powierzchnię, np. charakterystyczny splot tkanki czy warstwa malarska obrazu olejnego wykonanego w technice impastowej. Ta swoista filozofia digitalizacji pozwala na bardzo szczegółowy odbiór obiektu, w efekcie dając materiał wizualny, który powinien usatysfakcjonować każdego użytkownika, pomaga też w rejestracji stanu zachowania, co jest jednym z ważniejszych celów digitalizacji.

Istotną kwestią, rzadko poruszaną w związku z digitalizacją w muzeach, jest fotografowanie obiektów o złym stanie zachowania. Można spotkać się z podejściem, że upowszechnianie tego typu obiektów szkodzi wizerunkowi instytucji. Jednocześnie wskazania MKiDN mówią, że muzea w Polsce powinny poszerzać liczbę obiektów udostępnianych publiczności, niekoniecznie w formie ekspozycji czasowych, ale właśnie w postaci elektronicznych katalogów zbiorów²⁰. Zachowanie wizerunków zabytków najbardziej narażonych na zniszczenie powinno być jednym z priorytetów każdej instytucji. W przypadku tego typu obiektów płaskich digitalizacja nie jest tak kłopotliwa, jak w przypadku fotografowania obiektów przestrzennych. Chociaż działania, które trzeba podjąć, by wykonać zdjęcia takich muzealiów, mogą znacznie wydłużyć cały projekt digitalizacji w instytucji, obiekty o złym stanie zachowania powinny zawsze mieć pierwszeństwo w procesie fotografowania. Trzeba też zaznaczyć, że przy fotografowaniu takich obiektów należy zawsze na pierwszym miejscu postawić ich bezpieczeństwo. Dobrym przykładem są drewniane rzeźby świętych, które zachowały się bez podstawy, często bez nóg.

W takim przypadku jedynym możliwym sposobem jest fotografowanie rzeźby z góry i wykonywanie tylko ujęć frontalnych. Podobnie można postąpić w przypadku szat liturgicznych i kostiumów, których fotografowanie na manekinie mogłoby zniszczyć ich strukturę. Należy też pamiętać, że zbiory przechowywane w magazynach powinny przejść podstawowy proces oczyszczenia powierzchni w pracowni konserwacji (mówię tutaj o minimalnych pracach, takich jak odkurzenie czy przetarcie powierzchni). Takie podejście umożliwia prezentację zbiorów szerokiej grupie odbiorców. Dzięki dokładnemu opisowi i ukazaniu historii obiektu, zabytki o ważnym znaczeniu historycznym czy społecznym mogą zaistnieć w świadomości badaczy i innych odbiorców poprzez ich publikację w Internecie, co wcześniej było niemożliwe.

Archiwizacja – format i nazewnictwo plików, struktura macierzy, backup

Międzynarodowe dokumenty wymieniają format TIFF 6.0 jako standard dla plików macierzystych, archiwizowanych w ramach digitalizacji obiektów muzealnych. O ile w przypadku skanów obiektów płaskich (skanowanie dotyczy w muzeach głównie grafiki, rysunku, fotografii, itp. obiektów na podłożu papierowym) możemy zgodzić się z takim wyborem, gdyż format ten został uznany za otwarty standard, o tyle mówienie o TIFF jako o formacie macierzystym dla fotografii jest błędem, wynikającym z próby sztucznego przełożenia wytycznych dla bibliotek i archiwów na wytyczne muzealne. Aparaty cyfrowe, wykorzystywane do profesjonalnej fotografii w muzeach, rejestrują dane z matrycy jako pliki w formacie RAW (w zależności od producenta posiada on różne nazwy). Pliki TIFF i JPEG, które mogą być opcjonalnie zapisywane na karcie pamięci aparatu, także pochodzą z „surowego” zapisu, a kompresja następuje automatycznie przy użyciu oprogramowania „wewnątrz” aparatu. Dlatego pierwotnym – macierzystym plikiem w przypadku fotografii jest zawsze RAW. W Muzeum Narodowym w Gdańsku są to pliki o rozszerzeniu NEF (Nikon Electronic Format), zapisywane na macierzy dyskowej jako „cyfrowe negatywy”.

Promowanie formatu TIFF do archiwizacji cyfrowych wizerunków wywodzi się z lat 90. XX w., kiedy na rynek zaczęły trafiać aparaty cyfrowe używające różnego oprogramowania i formatu zapisu danych. Sądźono, że spowoduje to niemożność bezproblemowej pracy wielu użytkowników, gdyż konieczne jest instalowanie dodatkowego oprogramowania dostarczanego przez producentów, by odczytać RAW-y. Z tego powo-

du w 2003 r. korporacja Adobe rozpoczęła prace nad stworzeniem nowego standardowego formatu zapisu plików cyfrowych z aparatów – DNG (Digital Negative), który opublikowano na zasadach otwartej licencji w 2004 roku. Format ten wprowadziła niewielka część producentów sprzętu cyfrowego, czołowe korporacje pozostały przy swoich formatach RAW²¹.

Oparcie się na anachronicznych założeniach spowodowało, że wytyczne umieszczone w dokumentach mających standaryzować digitalizację dóbr kultury w Polsce stoją w sprzeczności ze standardami i dobrymi praktykami czołowych ośrodków, takich jak np. CHIN. W standardzie technicznym CHIN kładzie się duży nacisk na archiwizację „surowych” danych, uzyskiwanych w procesie digitalizacji. W momencie konstruowania roboczego standardu technicznego grupa DigiMuz, w wyniku analizy i wielu rozmów ustaliła, że najlepszym dla archiwizacji rozwiązaniem jest zapisywanie niezmiennych plików uzyskanych w procesie digitalizacji w takim formacie, w jakim tworzy je oprogramowanie urządzeń. Te „cyfrowe negatywy” mogą być następnie kopiowane i konwertowane na inne formaty, najlepiej zgodnie z zasadą wyboru oprogramowania i formatów o wolnej licencji, zależnie od potrzeb, do których mają być wykorzystywane. Zgodnie z założeniami ochrony materiału bazowego, te pliki powinny być archiwizowane możliwie jak najdłużej.

W celu standaryzacji obsługi kolorów przyjęło się stosować profil barwny Adobe RGB 1998 do pracy nad fotografiami i do ich udostępniania.

Cyfrowe wizerunki obiektów archiwizuje się zgodnie ze strukturą podziału zbiorów. Dla każdego obiektu założony jest osobny folder, którego nazwa odpowiada numerowi inwentarzowemu. Zdjęcia powinny być opisane numerem inwentarzowym z zastosowaniem łącznika: myślnika lub „dolnej spacji” pomiędzy częściami numeru, a także między drugim członem opisu, którym zawsze powinien być oryginalny numer wygenerowany przez urządzenie. Pozwala to na wykonywanie nieograniczonej liczby wizerunków, jednocześnie ułatwia segregowanie całości zbioru. Niektóre programy do zarządzania materiałem ikonograficznym mogą automatycznie wyszukać zdjęcia poprzez numer inwentarzowy zawarty w nazwie pliku. Ułatwia to podłączenie zdjęć do programów zarządzających zbiorami czy obsługujących migrację do elektronicznych katalogów w Internecie.

Przeźródła dyskowe zawierająca pliki macierzyste podlega ścisłej ochronie i kontroli, z ograniczeniem dostępu włącznie. Pliki przeznaczone do użytku są zapisywane w innej przestrzeni dyskowej na innej macierzy, o niższym priorytecie dostępu. Oba dyski

funkcjonują jako *backup*. Dobrą praktyką jest zabezpieczenie macierzy zawierającej „cyfrowe negatywy” w formie kopii. W zależności od dostępnych środków możliwe jest wykonanie kopii na innej macierzy, przechowywanej w instytucji w innym miejscu niż oryginał czy zapisanie na taśmach magnetycznych. W związku z rozwojem technologicznym i postępem informatyzacji pojawia się coraz więcej firm profesjonalnie zajmujących się bezpieczną archiwizacją danych typu *backup*. Takie rozwiązanie wydaje się pozornie bardzo kosztowne, jednak biorąc pod uwagę, że podpisując umowę z firmą zewnętrzną przenosi się na nią odpowiedzialność za unowocześnianie systemu, wymianę sprzętu na nowszy, konserwację i regularne kontrole stanu zarchiwizowanych danych, może się okazać, iż jest to bardzo praktyczne rozwiązanie, zapewniające wysoki stopień bezpieczeństwa. W związku ze stałym przyrostem danych z digitalizacji w polskich muzeach, temat archiwizacji będzie zapewne jednym z najważniejszych i najczęściej podejmowanych w najbliższym czasie.

Udostępnianie w Internecie

Zdjęcia umieszczane w Internecie muszą być wystarczająco duże, by można je było wykorzystywać w procesie edukacji czy do badań w naukach humanistycznych, ale jednocześnie wystarczająco małe, by nie mogły posłużyć do publikacji. Nie powinny być też poddane nadmiernej kompresji, gdyż w takim wypadku powstają zakłócenia w jakości zdjęcia, co znacznie wpływa na pogorszenie się odbioru obiektu i obniża estetykę całości. Dodatkowo niska jakość zdjęć może uniemożliwiać prowadzenie różnego rodzaju badań, a osoba zainteresowana jest zmuszona każdorazowo prosić o dostarczenie dobrej jakości wizerunku²². Powszechne jest umieszczanie w katalogach zdjęć dokumentacyjnych z widocznymi wzornikami. Część instytucji zastosowała dla katalogów technologię Flash i uniemożliwiła kopiowanie zdjęć, ale np. Victoria&Albert Museum udostępniło zdjęcia w bardzo przyzwoitej jakości, bez ograniczeń w ich kopiowaniu. Każdemu zdjęciu towarzyszy natomiast link służący do zamówienia fotografii publikacyjnej, a sama procedura jest niezwykle prosta. W przypadku V&A Collections i Kunsthistorisches Museum Bilddatenbank najlepiej sprawdza się praktyka wykonywania i udostępniania maksymalnej pożądanej liczby zdjęć obiektu, stosowanie tła zgodnie z procedurą opisaną wcześniej.

Ponadto należy pamiętać, że na każdym zdjęciu automatycznie może być umieszczany znak wodny z nazwą muzeum. Szczegóły związane ze sposobem

upowszechniania i ochroną wizerunków powinny być opracowane i wdrożone osobno dla każdej instytucji, w zależności od jej podejścia do tematu zabezpieczeń i charakteru zbiorów.

Proponowany schemat działania w celu analizy przygotowania instytucji do projektu digitalizacji i oszacowania czasu jego trwania

Rozpoczynając program digitalizacji w muzeum, trzeba odpowiedzieć na kilka pytań:

- jakie efekty mają być osiągnięte, czyli w jakim celu prowadzimy digitalizację?
- jaka liczba obiektów będzie jej podlegać?
- jaki posiadamy sprzęt służący do tworzenia, obróbki, opracowywania i archiwizacji wizerunków cyfrowych?
- jakimi środkami dysponujemy, w celu zakupienia dodatkowego sprzętu?
- ile osób będzie zajmować się działaniami digitalizacyjnymi, ewentualnie ile osób możemy przeznaczyć do tego typu działań?
- czy dysponujemy personelem wykwalifikowanym lub przeszkolonym w zakresie digitalizacji?
- ile czasu ma zająć cały proces?

Dobre praktyki to umiejętność odpowiedzenia na te pytania oraz takie skonstruowanie standardu i rozplanowanie projektu, aby osiągnąć pożądane rezultaty przy założonych środkach – głównie finansowych. W tym celu najlepiej przeprowadzić procedurę sprawdzającą według następującego schematu.

Należy wybrać jednolite grupy obiektów, których cechy pozwalają na fotografowanie w niemal identycznych warunkach w studiu. Działanie to powinno być przeprowadzone przy ścisłej współpracy opiekuna zbiorów z fotografem. Następnie wykonuje się ich wizerunki cyfrowe zgodnie z przyjętymi w instytucji standardami, stosując jednak podejście do fotografii muzealiów opisane w niniejszym artykule (w przypadku obrazów front i tył, w przypadku obiektów przestrzennych minimum zdjęcia z czterech stron i zdjęcie podstawy). W związku z charakterem prowadzenia projektów i koniecznością rozliczenia czasu ich trwania, najlepiej wyliczyć średnią liczbę obiektów możliwych do sfotografowania przez jednego fotografa w ciągu dnia roboczego. Następnie należy opisać i zarchiwizować wizerunki w formatach: oryginalny „negatyw cyfrowy” (RAW, TIFF), użytkowy odpowiednik oryginału o kompresji bezstratnej (JPEG, JPEG 2000) i mały wizerunek o wysokiej kompresji, używany zazwyczaj jako „wglądówka” (JPEG).

Struktura archiwizowanych danych musi być klarowna i jasna dla wszystkich użytkowników w instytucji. Na koniec całość uzyskanego materiału i sposób przeprowadzenia digitalizacji powinny zostać poddane ewaluacji przez zespół wybranych osób. Ważne jest, by na tym etapie wypowiedzieli się przedstawiciele działów i pracowni, którzy mieli znaczący udział w zadaniu oraz ci użytkownicy, dla których powstały materiał wizualny będzie w przyszłości ważnym narzędziem pracy (działy promocji, edukacji, organizacji wystaw, inwentarzy, wydawnictw, konserwacji i opiekunowie zbiorów). Dokonując ewaluacji, koniecznie należy ująć czas potrzebny do zaplanowania wszystkich procedur oraz wykonania opisanych etapów. Na koniec należy zrewidować stosowane procedury. Zespół powinien spisać swoje spostrzeżenia w formie dokumentu wewnętrznego, który zawierałby uwagi i propozycje zmian.

W związku z charakterem prowadzonej przez polskie muzea działalności, mało która instytucja może pozwolić sobie na oddelegowanie lub zatrudnienie dodatkowych osób wyłącznie do prowadzenia projektu cyfryzacji zbiorów²³. Instytucja powinna mimo to sformułować strategię pracy, opisującą rolę wszystkich zaangażowanych w projekt pracowników: fotografów, personel techniczny zajmujący się transportem obiektów i pomocą w studiu przy zmianie ich ustawienia, osób odpowiedzialnych za archiwizację i obróbkę zdjęć. Kluczową kwestią jest określenie zadań stojących przed kustoszami zbiorów, gdyż to od ich zaangażowania i współpracy z innymi wykonawcami projektu będzie zależała jakość materiału wyjściowego.

Podobnie jak innych elementów projektu digitalizacji, także tworzenia cyfrowych wizerunków muzealiów dotyczy konieczność ewaluacji. W tym celu najlepiej podzielić całość działań na etapy i po każdym z nich kontrolować jakość wykonywanych zdjęć, ich liczbę oraz stopień reprezentatywności (zdjęcia powinny maksymalnie przybliżać odbiorcy wygląd obiektu, jego cechy i, jeśli to możliwe, funkcję). Ważne jest, aby w efekcie powstał spójny zbiór wizerunków o przybliżonej jakości wykonania. Jest to niezmiernie istotne, zwłaszcza w kontekście udostępniania, gdyż zaprezentowanie odbiorcom niskiej jakości wizerunków skutkuje brakiem dalszego zainteresowania²⁴.

Autor tego artykułu nie rości sobie praw do określenia ogólnopolskich wytycznych i standardów tworzenia wizerunków cyfrowych dla muzeów, a jego celem było jedynie zreferowanie dotychczasowej literatury przedmiotu i opisanie doświadczeń zebranych w czasie prowadzenia projektu digitalizacji w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Na pewno ustalenia wewnętrzne

grupy DigiMuz wymagają skonfrontowania z praktyką innych grup digitalizacyjnych działających w Polsce. W artykule nie poruszono niektórych specjalistycznych kwestii, a wiele zagadnień opisano pobieżnie, ponieważ głównym zamysłem było ukazanie wyników i ustaleń oraz przybliżenie tematu prowadzenia projektu digitalizacyjnego z punktu widzenia pracowni fotograficznej. Materiały zawierające bardzo wyczerpujące ujęcie tematu, specyfikacje techniczne i standardy fotografowania, publikują na swoich stronach www organizacje wyspecjalizowane w doradztwie muzeom. Część z przytaczanych w artykule dokumentów straciła aktualność, choćby z powodu postępu technologicznego, który daje coraz to nowe możliwości rejestracji obrazu w formie cyfrowej. Wspomnieć można tu choćby tylko klasyfikację aparatów cyfrowych, umieszczoną w dokumentach amerykańskich, w ramach której dostępne wówczas na rynku „cyfrówki” podzielono na

proste, średnio- i wysoko zaawansowane. Sprzedawane dziś popularne aparaty kompaktowe, pod względem możliwości i parametrów technicznych, znacznie przewyższają sprzęt opisywany wówczas jako zaawansowany. W związku z tym należy pamiętać o niezwykle krytycznym podejściu do tego typu źródeł.

Tworzenie i udostępnianie atrakcyjnych wizerunków obiektów w technice cyfrowej wiąże się dziś z koniecznością unowocześniania pracowni fotograficznych, a to pociąga za sobą wysokie koszty, dlatego każda instytucja powinna zdecydować sama, jakie szczegółowe wytyczne może przyjąć i jak w związku z tym będzie wyglądał jej wewnętrzny standard. Doświadczenia zebrane i opisane w artykule powinny okazać się pomocne wszystkim instytucjom, które już rozpoczęły lub dopiero planują digitalizację fotograficzną oraz przyczynić się do szerszej dyskusji na temat nowoczesnych form udostępniania dóbr kultury w Polsce.

Przypisy

¹ *Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego*, red. G. Płoszajski, Warszawa 2008, s. 15 [dostęp: 2011-06-30] [dok. elektr.] http://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/1262/BG_Stand_w_proc_digit.pdf.

² Katalog Dobrych Praktyk Digitalizacji obiektów muzealnych, s. 14 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.] http://www.nina.gov.pl/files/Katalog_Dobrych_Praktyk_Digitalizacji_obiektow_muzealnych.pdf.

³ *Standardy w procesie digitalizacji...*, *op.cit.*, s. 30–34.

⁴ *Ibidem*, s.11.

⁵ Canadian Heritage Information Network (CHIN), [dostęp: 2011-06-30] [dok. elektr.] <http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/index-eng.jsp>.

⁶ Joint Information Systems Committee [dostęp: 2011-06-30] [dok. elektr.] <http://www.jisc.ac.uk/>.

⁷ *Standardy w procesie digitalizacji...*, *op.cit.*, s. 10.

⁸ Wieloletni Program Rządowy Kultura +, Warszawa 2010 [dostęp: 2011-06-30] [dok. elektr.] http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/inne_dok/WPR_KULTURA_projekt_20100318.pdf.

⁹ Katalog Dobrych Praktyk..., *op.cit.*, s. 5.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Przedstawiciele grupy DigiMuz we własnym zakresie zbierali i analizowali materiały na temat standardów digitalizacji, skupiając się przede wszystkim na zagadnieniu wykorzystania profesjonalnych aparatów cyfrowych do tworzenia wizerunków muzealnych.

¹² Dokument powstał w ramach prac grupy roboczej DigiMuz [Malbork, 06.08.2008].

¹³ Muzeum Narodowe w Gdańsku wraz z Instytutem Maszyn Przepływowych im. Roberta Szwalskiego PAN w Gdańsku prowadziło w 2008 r. prace badawcze nad ska-

nowaniem 3D obiektów zabytkowych, w ramach których wykonano m.in. skany i modelowanie przestrzenne figury św. Jerzego z gdańskiego Dworu Bractwa Św. Jerzego. Centralne Muzeum Morskie prowadzi badania w zakresie skanowania 3D, a sam proces ma posłużyć późniejszemu modelowaniu bryły wraków. Grupa DigiMuz dostrzega pozytywne aspekty tego typu działań, m.in. dla promocji dziedzictwa kulturowego, ale z ww. powodów nie powinno ono być traktowane jako podstawowe narzędzie tworzenia cyfrowych wizerunków w Polsce.

¹⁴ *Standards and Best Practices*, [w:] CHIN [dostęp: 2011-06-30] [dok. elektr.] <http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/index-eng.jsp?Ne=8080&N=8329>.

¹⁵ BCR's CDP Digital Imaging Best Practices Version 2.0, Best Practices Working Group [dostęp: 2011-06-30] [dok. elektr.] http://mwdl.org/public/mwdl/digital-imaging-bp_2.0.pdf [instytucja zawiesiła działalność]. Bibliographical Center for Research (BCR) [dostęp: 2011-06-30] [dok. elektr.] <http://www.bcr.org/>.

¹⁶ JISC Digital Media to zespół ekspercki organizacji JISC (Joint Information Systems Committee) oferujący wsparcie dla sektora edukacji i kultury w Wielkiej Brytanii, który do lutego 2009 r. funkcjonował jako TASI (Technical Advisory Service for Images). Zespół pełni rolę wspierającą w zakresie standardów i dobrych praktyk w dziedzinie digitalizacji, głównie tworzenia cyfrowych odwzorowań – zdjęć, audio i wideo, także metadanych z nimi związanych, udostępniania tego typu danych i ich stosowania w nauce. Jednym z głównych celów zespołu jest wsparcie projektów digitalizacyjnych w Anglii. JISC Digital Media [dostęp: 2011-06-30] [dok. elektr.] <http://www.jiscdigitalmedia.ac.uk>.

¹⁷ *Digital Image Practice in the V&A*, James Stevenson,

Photographic Studio, 03.05.2007; wniesione poprawki: 21.10.2007 i 13.02.2008 [dok. wewnętrzny]; VADAR 10: *Photographic Studio Style Guide*, James Stevenson, Photographic Studio, [dok. wewnętrzny] luty 2008; VADAR 24: *Receiving and sending image files*, James Stevenson, Photographic Studio, [dok. wewnętrzny] grudzień 2010.

¹⁸ Victoria&Albert Museum, Collections [dostęp: 2011-06-30] www.vam.ac.uk/; Kunsthistorisches Museum, Bilddatenbank [dostęp: 2011-06-30] www.bilddatenbank.khm.at/; Mona Lisa database – Joconde [dostęp: 2011-06-30] www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm; Bildindex der Kunst und Architektur, Bildarchiv Foto Marburg, [dostęp: 2011-06-30] www.bildindex.de.

¹⁹ The Association for Historical and Fine Art Photography's (AHFAP) [dostęp: 30.06.2011] [strona organizacji] <http://www.ahfap.org.uk/>.

²⁰ Raport o digitalizacji dóbr kultury. Diagnoza stanu digitalizacji oraz gromadzenia, przechowywania i udostępniania obiektów cyfrowych w latach 1989–2008, s. 7; Europejski kontekst digitalizacji polskich zbiorów archiwalnych, bibliotecznych, muzealnych i audiowizualnych, s. 8–11, 16–18, raport opracowany na zlecenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa 2009 [dostęp: 2011-06-30] [dok. elektr.] <http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportDigitalizacja/Program%20digitalizacji%20>

2009-2020.pdf; patrz też: Katalog Dobrych Praktyk, *op. cit.*, pkt. 1, s. 1.

²¹ Jednym z powodów jest zapewne fakt, że DNG nadal nie stanowi międzynarodowego standardu. Korporacja Adobe w 2006 r. rozpoczęła starania mające do tego doprowadzić (format zgłoszono do ISO), procedura ta jest jednak długotrwała.

²² Takim przykładem są bazy francuskie dostępne przez stronę Musée du Louvre, w których olbrzymia ilość opublikowanego materiału nie koresponduje z jakością – wiele zdjęć poddano nadmiernej kompresji, w efekcie czego całość jawi się jako mało estetyczna, a możliwość posłużenia się zdjęciami do badań jest ograniczona.

²³ *Raport o digitalizacji dóbr kultury, op. cit.*, s. 7.

²⁴ Badania pokazały, że strona wizualna portali internetowych, w tym poświęconych dziedzictwu kulturowemu, była kluczową kwestią, decydującą o zainteresowaniu bądź jego braku u odbiorców. Zniechęceni internauci zazwyczaj nie wracali ponownie na strony, które charakteryzowały się brakiem przemyślanej koncepcji (architektura informacji) i niskiej jakości aranżacją graficzną. Powyższe spostrzeżenia dotyczyły także udostępniania zbyt niskiej jakości zdjęć – patrz: MINERVA Europe, QualityPrinciples [dostęp: 2011-06-30] [dok. elektr.] <http://www.minervaeurope.org/quality-principles.htm>.

Marcin Mondzelewski

Standards and Good Practices of Creating Digital Visual Documentation in Museums

The article deals with the standards and good practices of creating digital visual documentation. The author focused primarily on digital studio photography since this is the prime tool of digitalisation in museums. In doing so, he cited and generally characterised Polish and international documents relating to this topic. The basic part of the article describes experiences gained in the course of conducting the digitalisation of the collections of the National Museum in Gdansk and the outcome of studies carried out in cooperation with the staff of Pomeranian museums, members of the Inter-Museum Digitalisation Group DigiMuz. The themes discuss, i.a. the preparation of a photographic studio for the digitalisation of museum exhibits, includ-

ing the adaptation of backdrops and lighting, the application of patterns as well as the number of types of takes, the criterion of selecting exhibits and their division from the viewpoint of various types, standards of the creation and archiving of collections and the dissemination of the images. The author considered the ways of preparation for the digitalisation project while making use of the studio. The article also contains a working version of the minimal technical standards, proposed by the DigiMuz Group, of creating digital images of exhibits that may become the basis for a wider discussion involving Polish museum staff concerned with digitalisation.

Marcin Mondzelewski, historyk sztuki, pracownik Działu Głównego Inwentaryzatora Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku; zajmuje się zagadnieniem tworzenia cyfrowej dokumentacji wizualnej dziedzictwa kulturowego; członek grupy roboczej DigiMuz, koordynator ds. standardów w Podzespolu ds. digitalizacji obiektów przestrzennych (3D) w Projekcie digitalizacji zbiorów MNG; e-mail: m.mondzelewski@muzeum.narodowe.gda.pl

Eryk Bunsch, Robert Sitnik

PROCES DIGITALIZACJI 3D OD ZAŁOŻEŃ DO DOKUMENTACJI CYFROWEJ

Techniki digitalizacji dzieł sztuki stają się coraz bardziej uznawanym i stosowanym narzędziem w procesie dokumentacji stanu zachowania obiektów zabytkowych. Pozyskane dane cyfrowe mogą być przetwarzane na wiele postaci użytkowych podczas badań naukowych, prac konserwatorskich lub działań o charakterze edukacyjnym. Raz zebrane dane pomiarowe mogą być przetwarzane na wiele różnych form przy spełnieniu warunku określającego, że ich jakość jest wystarczająca dla każdej z nich. Jakość danych cyfrowych definiowana jest przez ich końcowe parametry techniczne oraz poprawność procesu ich rejestracji. Najbardziej powszechną formą digitalizacji dzieł sztuki jest dokumentacja dwuwymiarowa (2D) realizowana zazwyczaj z zastosowaniem skanerów płaskich lub aparatów cyfrowych.

W ciągu ostatnich kilku lat coraz częściej zaczęły pojawiać się trójwymiarowe obiekty cyfrowe (3D) rejestrowane za pomocą skanerów 3D. Dane pozyskane dzięki tym urządzeniom mają postać chmur punktów (x, y, z) lub siatek trójkątów odwzorowujących kształt powierzchni obiektów oryginalnych. W wielu przypadkach dane o kształcie powierzchni wzbogacane są informacjami o barwie obiektu w postaci barwy punktów lub tekstury w przypadku siatki trójkątów. Ze względu na to, że technologia skanowania 3D jest stosunkowo nowa, to jakość dostępnych danych cyfrowych 3D jest bardzo różna. Począwszy od szczegółowych i pieczołowicie realizowanych dokumentacji 3D po bardzo ogólne wizerunki prezentowane z zastosowaniem technik rzeczywistości wirtualnej.

Poprawne przeprowadzenie procesu digitalizacji 3D wymaga dokładnego określenia celów tego procesu i szczegółowego przygotowania poszczególnych etapów pracy. Proces ten rozpoczyna się od wyboru

obiektów, określenia celów digitalizacji 3D oraz oczekiwanych parametrów technicznych danych cyfrowych. Następnie dobierana jest właściwa technika pomiaru 3D oraz planowany jest cały proces akwizycji danych. Powinien on uwzględniać: niezbędne przygotowawcze działania konserwatorskie, ruch obiektów, warunki procesu skanowania, kalibrację stosowanych urządzeń, weryfikację jakości pozyskiwanych danych oraz sposób dokumentacji przebiegu całego procesu. Następnie należy określić sposoby archiwizacji i zabezpieczenia pozyskanych danych cyfrowych. Przedstawione w artykule wytyczne powstały w trakcie prac nad projektami naukowymi i dokumentacyjnymi realizowanymi przy współpracy Politechniki Warszawskiej, Muzeum Pałacu w Wilanowie oraz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Cele digitalizacji 3D

Przed rozpoczęciem omawiania procesu digitalizacji 3D należy zdefiniować podstawowe cele, jakie dzięki niemu można zrealizować, a mianowicie:

- utworzenie cyfrowej kopii wieczystej¹ – wierna, cyfrowa reprezentacja kształtu powierzchni obiektu odwzorowana z takim poziomem szczegółowości, że zastosowanie nawet dokładniejszej metody pomiaru w przyszłości nie pozwoli na uzyskanie nowych merytorycznie informacji o obiekcie, cyfrowa kopia wieczysta może być wykorzystana do utworzenia każdej innej cyfrowej reprezentacji obiektu;
- dokumentacja stanu zachowania obiektu do celów konserwatorskich² – cyfrowa reprezentacja kształtu powierzchni pozwalająca na precyzyjne i obiektywne dokumentowanie aktualnego stanu

zachowania powierzchni obiektu pod kątem konkretnych i zdefiniowanych celów procesu konserwacji, ten typ dokumentacji spełnia doraźne wymagania działu konserwacji podczas bieżących prac, ale zazwyczaj nie jest tak wymagający, jak kopia wieczysta;

- utworzenie cyfrowej reprezentacji obiektu do prezentacji w czasie rzeczywistym³ – reprezentacja cyfrowa wizerunku obiektu utworzona zazwyczaj w postaci siatki trójkątów⁴ z przeznaczeniem do prezentacji w Internecie. Ze względu na ograniczenia wielkości i szczegółowości obiektu reprezentacja ta oddaje tylko przybliżony wygląd obiektu.

Aktualnie stosowane techniki pomiarowe nie pozwalają na dokumentowanie całej powierzchni skomplikowanych obiektów ze względu na ograniczenia metod pomiarowych (przysłonięcia, otwory, itp.). Warto zwrócić uwagę, że przy tworzeniu reprezentacji do wizualizacji w Internecie zazwyczaj uzupełniane są fragmenty, które nie mogły zostać pomierzone. Autorzy, zgodnie z postulatami Karty Londyńskiej⁵, sugerują, aby w takich przypadkach jednoznacznie zdefiniować, co zostało zmierzone (dokumentacja), a co uzupełnione na etapie modelowania (kreacja).

Określenie wymaganych parametrów technicznych i metody pomiarowej

Po wyborze obiektów i określeniu celu lub celów digitalizacji 3D należy wyspecyfikować, jakie są wymagania techniczne związane z końcowymi danymi cyfrowymi. Po uwzględnieniu parametrów powierzchni obiektów, ich kształtu oraz wymagań technicznych dla końcowych danych należy wybrać optymalną technikę pomiaru. Dodatkowo po wyborze techniki pomiaru należy zapewnić właściwe warunki, w których ten proces będzie realizowany.

Do głównych parametrów technicznych, jakimi powinny się charakteryzować dane pomiarowe, należą:

- rozdzielczość przestrzenna danych – definiowana jako minimalna odległość między punktami pomiarowymi (x, y, z) odwzorowującymi kształt powierzchni badanego obiektu (il. 1); wartość ta może być wyrażana jako liczba punktów pomiarowych na mm²,
- dokładność pomiaru – definiowana jako miara błędów, z którą wyznaczany jest każdy punkt (x, y, z), jest ona wyrażana w milimetrach,
- odwzorowanie barwy – określające, przy jakich warunkach oświetleniowych pobrana została barwa obiektu w każdym punkcie (x, y, z),



1. Wizualizacja przykładowego wyniku digitalizacji 3D w postaci chmury punktów ze zbliżeniem na fragment pomiaru

1. Visualisation of an example of the outcome of 3D digitisation in the form of a cloud point with a close-up of a fragment of the measurement

- format danych końcowych – zazwyczaj stosuje się zapis w postaci chmur punktów (x, y, z) lub siatek trójkątów.

Ze względu na różnorodność kształtów, materiałów i parametrów powierzchni (zróżnicowana chropowatość, różny stopień połyskliwości, itp.), jaką charakteryzują się obiekty zabytkowe dla każdej grupy obiektów należy dobrać parametry indywidualnie. Aktualnie na świecie nie istnieją standardy lub wytyczne definiujące wartości tych parametrów. Z tego względu autorzy podjęli próbę ich definicji dla wybranego zakresu materiałów i technik w ramach projektu badawczo-rozwojowego zatytułowanego „Zastosowanie precyzyjnej dokumentacji 3D obiektów zabytkowych w urzeczywistnieniu idei konserwacji prewencyjnej”⁶.

Aktualnie istnieją cztery główne bezstykowe techniki pomiarowe, które mogą być zastosowane w procesie digitalizacji 3D⁷: triangulacja laserowa, fotogrametria, metoda czasu przelotu wiązki i metoda z oświetleniem strukturalnym. Każda z nich działa na innej zasadzie i w związku z tym charakteryzuje się innymi możliwościami. Dalej zostaną one krótko omówione.

Metoda triangulacji laserowej wykorzystuje znajomość zależności geometrycznych pomiędzy wiązką lasera, która rozprasza się na powierzchni badanej, a współrzędnymi jej obrazu rejestrowanego na detektorze. Wiązka występuje w postaci punktu lub linii. Metodę tę stosuje się zazwyczaj w przestrzeni roboczej o wymiarach nieprzekraczających 2 metrów. Niepewność pomiaru uzyskiwana w tej metodzie wynosi 1/10 000 w stosunku do wymiarów objętości pomia-

rowej, jednak nie więcej niż $\pm 0,05$ mm ze względu na wielkość plamki lasera na powierzchni obiektu. Przykładowo w objętości $1\text{ m} \times 1\text{ m} \times 1\text{ m}$ niepewność pomiaru może sięgać $\pm 0,1$ mm. Niepewność pomiaru w konkretnym rozwiązaniu zależy także od wielu innych czynników i dla każdego systemu wyznacza jest niezależnie. Metoda ta ma zastosowanie do powierzchni rozpraszających. Jej główną zaletą jest duża efektywność energetyczna, dzięki czemu pomiary mogą się odbywać w dzień. Główną wadą jest wymaganie skanowania promieniem lasera całej przestrzeni pomiarowej, co wymaga czasu i zachowania stabilnych warunków pomiaru.

Metoda fotogrametrii jest metodą pasywną, co oznacza, że nie wymaga aktywnej projekcji na analizowaną powierzchnię. Jej dokładność jest porównywalna z poprzednią metodą. Nie posiada ona żadnych ograniczeń związanych z objętością pomiarową. Polega na pobraniu zestawu obrazów w pełni odwzorowujących dokumentowany obiekt. Następnie należy ręcznie bądź półautomatycznie wskazać te same punkty obiektu na wszystkich zarejestrowanych obrazach. Na tej podstawie określany jest pełny opis geometryczny analizowanej sceny i obliczane są końcowe współrzędne (x, y, z) we wcześniej wyznaczonych punktach. Główną zaletą tej metody jest jej prostota i brak wymagania aktywnego oświetlenia obiektu. Brak automatyzacji pomiaru i pomiar tylko w wybranych punktach należą do jej wad.

Metoda czasu przelotu wiązki polega na pomiarze czasu powrotu impulsu laserowego, który może być przekształcony na odległość dzięki znajomości prędkości światła w ośrodku. Pomiar całej powierzchni obiektu odbywa się poprzez sterowane obracanie projektowanej wiązki. Metoda ta pozwala na pomiary do kilku kilometrów przy niepewności maksymalnej rzędu ± 4 mm (ze względu na ograniczenie dokładności pomiaru czasu powrotu impulsu). Metoda ta jest wskazana do pomiarów dużych obiektów.

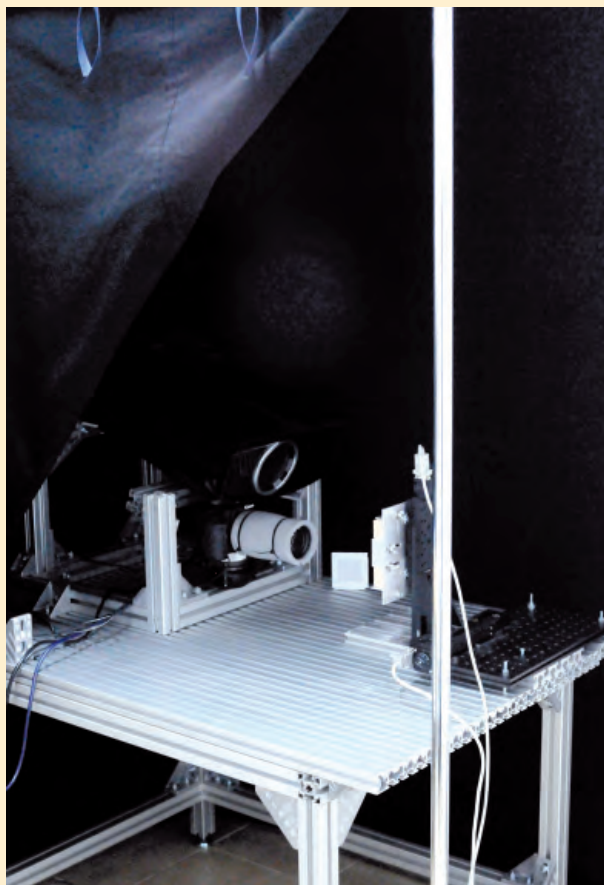
Metoda z oświetleniem strukturalnym parametrami jest najbardziej zbliżona do metody triangulacji laserowej. Polega ona na projekcji jednego bądź wielu obrazów na badaną powierzchnię. Na podstawie zdeformowanych obrazów rejestrowanych przez detektor wyznaczany jest kształt powierzchni obiektu. Metoda ta nie ma ograniczeń związanych z minimalną niepewnością. Możliwość pomiaru w całym polu i brak ruchomych części w systemie pomiarowym są głównymi zaletami tej metody. Konieczność oświetlenia całej badanej powierzchni jednocześnie uniemożliwia realizowanie pomiarów w pełnym świetle słonecznym, co jest główną wadą tej metody.

Proces digitalizacji 3D

Realizacja procesu digitalizacji 3D wymaga należytego zaplanowania i nadzoru merytorycznego. Po ustaleniu oczekiwanych parametrów technicznych danych cyfrowych oraz wyborze metody pomiarowej należy przygotować stanowisko pomiarowe oraz stanowisko do analizy i weryfikacji danych.

Stanowisko do digitalizacji 3D powinno uwzględniać cechy metody pomiarowej związane z następującymi elementami:

- oświetleniem zewnętrznym bądź jego brakiem (przykładowo metody aktywne, takie jak triangulacja laserowa lub metoda z oświetleniem strukturalnym działają optymalnie, jeśli całe stanowisko jest zaciemnione – zwiększa się wtedy ich tzw. stosunek sygnału do szumu – il. 2),
- stabilnością temperatury i wilgotności (każdy system pomiarowy projektowany jest do pracy w konkretnych warunkach – zazwyczaj zmiana



2. Przykładowe zaciemnienie stanowiska pomiarowego (Muzeum Pałac w Wilanowie)

2. Example of dimming the measurement station (Wilanow Palace Museum)

temperatury o kilka stopni powoduje, że wyniki pomiaru znacząco odbiegają od specyfikacji producenta),

- brakiem drgań (jest to szczególnie ważne w przypadku metod, dla których czas pomiaru z jednego kierunku jest długi – w przypadku drgań podczas jednego pomiaru zmienia się wzajemna pozycja między systemem pomiarowym a analizowaną powierzchnią, co skutkuje znaczącym zwiększeniem się błędu pomiarowego).

Istotnym elementem wpływającym na aranżację stanowiska pomiarowego jest wymaganie pomiaru obiektów z wielu kierunków i następnie łączenie tych pomiarów w jeden obiekt cyfrowy. Należy podjąć decyzję, czy wzajemna zmiana położenia obiektu względem systemu (il. 3) jest realizowana przez człowieka czy z zastosowaniem manipulatorów mechanicznych (stoliki obrotowe, liniowe lub roboty o wielu stopniach swobody). W niektórych przypadkach stanowisko należy zbudować wokół obiektu, a w niektórych moż-



3. Przykładowe stanowisko pomiarowe do pomiarów obiektu obrotowo symetrycznego z zastosowaniem stolika obrotowego (Muzeum Pałac w Wilanowie)
3. Example of a measurement station used for measuring a symmetrical exhibit with the application of a turntable (Wilanow Palace Museum)



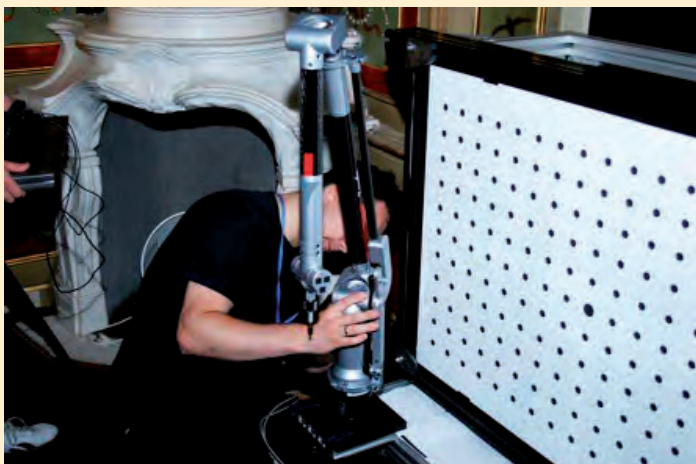
4. Przykład stanowiska zbudowanego wokół zabytkowego wazonu piaskowcowego znajdującego się w parku Muzeum Pałac w Wilanowie: a) widok z zewnątrz, b) widok w środku
4. Example of a station created around an historical sandstone vase in the park of Wilanow Palace Museum: a) view from the outside, b) view inside

liwe jest przenoszenie obiektów do stacjonarnej pracowni (il. 4).

Cały ruch obiektów, włącznie z ich przygotowaniem do pomiarów, powinien odbywać się pod nadzorem konserwatora dzieł sztuki. Manipulacja obiektem względem systemu lub zmiany w konfiguracji stanowiska pomiarowego powinny być także każdorazowo uzgadniane.

W przypadku kiedy wykonywany jest dodatkowo pomiar barwy, zalecane jest zastosowanie namiotu bezcieniowego. Jeśli nie jest to możliwe, to minimalnym do spełnienia wymaganiem powinno być wykonanie prawidłowego balansu bieli detektora uwzględniającego warunki oświetleniowe podczas pomiaru.

Jeśli warunki pomiarowe na stanowisku odbiegają od wyspecyfikowanych przez producenta, należy



5. Zdjęcie procesu kalibracji systemu pomiarowego przy obiekcie (Muzeum Pałac w Wilanowie)
5. Photograph of the calibration of the measurement system (Wilanow Palace Museum)

(Wszystkie fot. E. Bunsch, R. Sitnik)

przeprowadzić na nim kalibrację urządzenia (il. 5). Ważnym elementem procesu digitalizacji jest okresowe sprawdzanie poprawności wykonanych pomiarów. Można to zrealizować poprzez pomiar wcześniej przygotowanego wzorca o znanych wymiarach geometrycznych. Taka procedura daje pewność, że gromadzone wyniki są poprawne, a w przypadku wykrycia nieprawidłowości należy powtórzyć tylko te pomiary, które odbyły się po ostatniej weryfikacji.

Każdy etap procesu digitalizacji 3D należy dokumentować, wiążąc konkretne czynności z osobami za nie odpowiedzialnymi. Zastosowanie tej zasady pozwala na kontrolowanie jakości wykonywanych czynności oraz na identyfikację źródeł błędów zauważonych podczas realizacji digitalizacji 3D.

W bezpośredniej bliskości stanowiska do pomiarów należy zaplanować stanowisko do weryfikacji i analizy gromadzonych danych. Zadaniem operatora tego stanowiska jest takie przetworzenie danych, aby ich forma końcowa spełniała oczekiwane założenia techniczne. Do jego podstawowych czynności należy: filtracja i eliminacja błędnych punktów pomiarowych, łączenie danych pozyskanych z wielu kierunków oraz dostosowanie końcowego formatu danych.

Ostatnim elementem jest właściwe zabezpieczenie i udostępnianie danych cyfrowych. Owo zabezpieczenie powinno być wykonywane w sposób zapewniający ich trwałość oraz dostępność. Może być ono realizo-

wane z zastosowaniem nowoczesnych technik archiwizacji z uwzględnieniem postulatu przechowywania danych w kilku lokalizacjach. Zabezpieczenie nie musi gwarantować szybkiego dostępu do danych. Udostępnienie danych powinno z kolei pozwalać na szybki i łatwy dostęp do obiektu cyfrowego dla użytkowników, którzy mają do tego prawa. Otwarte jest także pytanie, czy w tym zakresie pojawią się rozwiązania systemowe obejmujące regiony bądź cały kraj.

Podsumowanie i przyszłe prace

Digitalizacja 3D obiektów dziedzictwa kulturowego jest stosunkowo nowym zagadnieniem. Wiele ośrodków jest w trakcie wypracowywania własnych procedur realizacji procesu digitalizacji 3D. Jego właściwe zaplanowanie i nadzór nad wykonywaniem jest kluczowym elementem prowadzenia udanych kampanii digitalizacyjnych. Wskazówki przedstawione w tej publikacji wynikają z ponad siedmioletniego doświadczenia autorów w tym zakresie.

Wydaje się, że wypracowanie schematu przebiegu takiego procesu pozwoliłoby jednostkom i instytucjom dopiero go rozpoczynającym na uniknięcie wielu błędów i pomyłek, które zawsze się pojawiają podczas realizacji nowych i trudnych merytorycznie zagadnień.

W ramach przyszłych prac autorzy zamierzają sformalizować i zaproponować schemat planowania, realizacji i dokumentowania procesu digitalizacji 3D. Dodatkowo autorzy aktywnie rozwijają referencyjne systemy pomiarowe, uwzględniając zagadnienia związane z automatyzacją pomiaru⁸ i przetwarzania danych⁹ oraz rozszerzeniem możliwości pomiaru o kolorymetryczną barwę¹⁰ oraz kątowe charakterystyki rozpraszania i odbicia¹¹.

Podziękowania

Przedstawione w projekcie wnioski są w dużej mierze efektem realizacji dwóch projektów: zadania „Digitalizacji 3D wybranej kolekcji zbiorów” realizowanego w ramach projektu POIiŚ (Programy Operacyjne Infrastruktura i Środowisko) „Rewitalizacja i digitalizacja osiemnastowiecznego zespołu pałacowo-ogrodowego w Wilanowie” oraz projektu badawczego N R17 0004 06 „Zastosowanie precyzyjnej dokumentacji 3D obiektów zabytkowych w urzeczywistnieniu idei konserwacji prewencyjnej” realizowanego w ramach VI konkursu projektów rozwojowych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Przypisy

¹ E. Bunsch, R. Sitnik, *W stronę obiektywnej dokumentacji dzieła sztuki – praktyczne wykorzystanie skanerów z oświetleniem strukturalnym*, [w:] *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, red. A. Seidel-Grzezińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2008, s. 157–162.

² E. Modzelewska, R. Sitnik, *Odwzorowanie struktury powierzchni obiektu zabytkowego za pomocą skanu 3D*, [w:] *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, *op.cit.*, s. 147–156.

³ R. Sitnik, *Rejestracja kształtu i barwy przedmiotów 3D w zastosowaniach VR*, Materiały II edycji konferencji „Zapis obrazu, obraz zapisu”, Warszawa 2007, s. 1–19.

⁴ R. Sitnik, M. Karaszewski, *Optimized point cloud triangulation for 3D scanning systems*, „Machine Graphics & Vision International Journal” 2008, nr 17(4), s. 349–371.

⁵ London Charter, <http://www.londoncharter.org/>; A. Bentkowska-Kafel, *Historyczna wiarygodność zabytku wirtualnego. Uwagi na marginesie postulatów Karty londyńskiej*, [w:] *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, red. A. Seidel-Grzezińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2008, s. 35–47.

⁶ E. Bunsch, R. Sitnik, *Documentation instead of visualization – applications of 3D scanning in works of art analysis*, Proc. SPIE 75 *Odwzorowanie kształtu obiektów trójwymiarowych z wykorzystaniem oświetlenia strukturalnego*, OWPW, „Prace Naukowe – Mechanika” 2010 (231).

⁸ R. Sitnik, M. Karaszewski, W. Załuski, P. Bolewicki, *Robotized structured 31*, 75310I, 2010.

⁷ R. Sitnik, *Light system for automated 3D documenting of cultural heritage*, „Lasers in the Conservation of Artworks” 2011, VIII, s. 203–207.

⁹ R. Sitnik, M. Karaszewski, *Automated processing of data from 3D scanning of cultural heritage objects*, LNCS 6436, 2010, s. 28–41.

¹⁰ G. Mączkowski, R. Sitnik, J. Krzesłowski, *Integrated Method for 3D Shape and Multispectral Color Measurement*, „Journal of Imaging Science and Technology” 2011, nr 55(3), 030502–(10),.

¹¹ J. Krzesłowski, R. Sitnik, G. Mączkowski, *Integrated three-dimensional shape and reflection properties measurement system*, „Applied Optics” 2011, nr 50(4), s. 532–541.

Eryk Bunsch, Robert Sitnik

3D Digitalisation – from Premises to Digital Documentation

Techniques of the digitalisation of works of art are becoming an increasingly often recognised and applied instrument in the documentation of the preservation of exhibits. The obtained digital data can be transformed for many forms of use in scientific, conservation and educational undertakings. Once gathered, they can be transformed under the condition that their quality is sufficient. The latter is gained by technical parameters and suitable registration. The most universal form of the digitalisation of works of art is 2D documentation, as a rule realised with the assistance of flat scanners or digital cameras.

Recent years have witnessed the increasingly frequent use of 3D digital exhibits registered with 3D scanners. Data obtained with the help of such scanners assume the form of point clouds (x, y, z) or meshes rendering the shape of the surface of the original exhibits. In many cases, data concerning the shape are supplemented by information about the colour of the given exhibit in the form of point clouds, or texture, in the case of meshes. Owing to the fact that the 3D scanning technology is

relatively new, the quality of 3D digital data differs – from very detailed 3D documentation to general images presented with the application of virtual reality techniques.

The authors of the article consider practical directives for the planning and realisation of 3D digitalisation, which starts with selecting the exhibits and defining the purposes of 3D digitalisation and the expected technical parameters of digital data. The next stage involves the choice of a suitable 3D measurement technique and planning the whole acquisition of data, which takes into account: indispensable conservation, the motion of the exhibits, conditions for scanning, calibration of the appliances, verification of the quality of the obtained data and documentation in the course of the entire process. The article also discusses ways of the archiving and protection of the gained digital data. All directives are the outcome of scientific and documentation projections carried out by three collaborators: the Warsaw Polytechnic, the Wilanow Palace Museum and the Academy of Fine Arts in Warsaw.

Eryk Jerzy Bunsch, absolwent Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie; od 2000 r. pracuje w Dziale Konserwacji Muzeum Pałac w Wilanowie; w latach 2001-2010 prowadził zajęcia kierunkowe z konserwacji zabytków archeologicznych w Instytucie Archeologii UW; uczestniczył w misjach archeologicznych w Bułgarii i Egipcie; od 2007 r. bierze udział w rozwijaniu technik precyzyjnego pomiaru 3D na potrzeby dokumentacji dzieł sztuki; kieruje projektami z zakresu konserwacji i badań rozwojowych; e-mail: jerzywart@yahoo.de

dr hab. inż. Robert Sitnik, wykładowca na Politechnice Warszawskiej; pracuje w Instytucie Mikromechaniki i Fotoniki na Wydziale Mechatroniki; naukowo zajmuje się rozwijaniem metod pomiaru 3D/4D, analizą danych 3D/4D oraz technikami rzeczywistości wirtualnej i wzbogaconej – autor lub współautor ponad 100 publikacji; od 2004 r. rozwija systemy pomiaru 3D oraz algorytmy analizy danych dostosowanych do wymagań związanych z dokumentacją obiektów zabytkowych; e-mail: r.sitnik@mchtr.pw.edu.pl

Paweł Klak

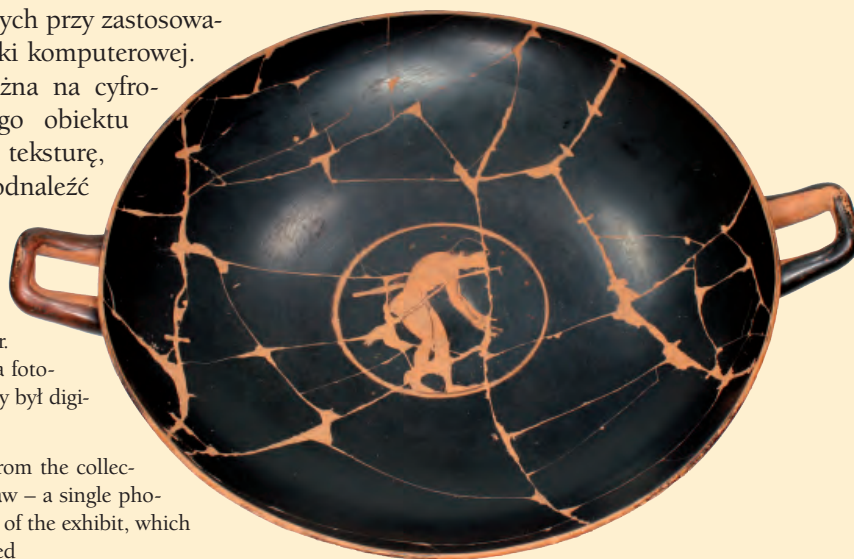
PRAKTYKA DIGITALIZACYJNA ZABYTEKÓW I MUZEALIÓW

Nadszedł już czas, by udoskonalić praktykę archiwizacji fotograficznej i metody inwentaryzacji zabytków i muzealiów. Trzeba podziękować za dotychczasową pracę kompaktowym aparatom fotograficznym używanym głównie przez konserwatorów sztuki i muzealników, dalmierzom, niwelatorom i innym urządzeniom pomiarowym tak powszechnie stosowanym w inwentaryzacji architektonicznej, konstrukcyjnej i ochronie zabytków.

Digitalizacja przestała być już trudnym słowem, choć nadal jest sporo osób, które dopytują o jego znaczenie albo robią „wielkie oczy”, gdy tylko je usłyszą. Digitalizacja to przetwarzanie obiektu rzeczywistego, analogowego w postać cyfrową. Nie powstała sama dla siebie. Od początku stanowi proces wspierający konserwację, i to nie tylko w muzealnictwie, ale także w archiwistyce. Służy już nie tylko do podstawowej dokumentacji konserwatorskiej, ale stanowi doskonałe źródło do wszelkich prac badawczych przy zastosowaniu najnowszych osiągnięć techniki komputerowej. Dziś badania przeprowadzać można na cyfrowym odpowiedniku rzeczywistego obiektu muzealnego, przeanalizować jego teksturę, kolor, działania konserwatorskie, odnaleźć falsyfikat, zmierzyć go z niebywałą dotąd dokładnością, szybko

i łatwo znaleźć analogie w całym zbiorze dziedzictwa kulturowego. Digitalizacja znacznie zwiększa bezpieczeństwo bezcennych zabytków sztuki. Pozwala nie tylko utworzyć cyfrową wierną kopię zabytku, ale także umożliwia jego prototypowanie, czyli tworzenie rzeczywistej trójwymiarowej kopii. Wreszcie digitalizacja to wielkie otwarcie się muzeów na świat, popularyzowanie zbiorów, upowszechnienie światowego dziedzictwa kulturowego. Bo czym innym może być udostępnianie w Internecie zbiorów muzealnych na specjalnych platformach cyfrowych?

Digitalizacja zabytków i muzealiów w Polsce dopiero raczkuje. Instytucje kultury i firmy usługowe, które już podjęły się tego zadania są bardzo odważne, a zarazem niezwykle przedsiębiorcze. Nie opracowano bowiem jak dotąd standardów digitalizacji w muzeach, a przecież to istotny element spójnego, jednolitego procesu



1. Kylix czerwonofigurowy, Attyka, ok. 520 r. p.n.e., ze zbiorów MNW – jedna klatka fotograficzna z prezentacji 3D obiektu, który był digitalizowany fotograficznie 2/3D
1. Red-figure kylix, Attica, ca. 520 B.C., from the collections of the National Museum in Warsaw – a single photographic frame from a 3D presentation of the exhibit, which had been 2/3 photographically digitalised

cyfryzacji polskich muzeów. Ci, którzy już digitalizują działając bez polskich standardów, wykonują pracę „pionierską”, ponieważ ich doświadczenie, sukcesy i błędy nie będą bez znaczenia dla standaryzacji modelu digitalizacji w muzeach.

W niniejszym tekście prezentuję sekwencję działań, które zostały podjęte podczas testowej digitalizacji przeprowadzonej w kwietniu 2011 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie, a które składają się na poszczególne etapy digitalizacji muzealiów:

- 1) Przygotowanie stanowiska do digitalizacji (rozłożenie sprzętu, platformy obrotowej, systemu oświetlenia bezcieniowego).
- 2) Przygotowanie systemu fotograficznego i skanującego – kalibracja sprzętu.
- 3) Przygotowanie obiektu do skanowania (selekcja obiektów do digitalizacji, umieszczenie obiektu na platformie obrotowej przez osobę do tego uprawnioną, z zachowaniem wszelkich zasad bezpieczeństwa lub – jeśli nie jest to możliwe – zbudowanie stanowiska pracy bezpośrednio przy obiekcie).
- 4) Modyfikacja stanowiska pod konkretny obiekt (np. mocowanie obiektu).
- 5) Wykonanie dokumentacji fotograficznej obiektu na platformie obrotowej.
- 6) Skanowanie 3D obiektu, którego efektem jest uzyskanie chmury punktów danego obiektu (przeprowadzenie od kilku do kilkudziesięciu skanów z różnych pozycji/kątów w zależności od złożoności i typu danego obiektu).
- 7) Wstępna obróbka danych (chmury punktów i klatek fotograficznych) uzyskanych podczas skanowania – weryfikacja ewentualnych luk w pomiarach.
- 8) Nałożenie tekstur i przygotowanie modeli 3D (przejście od chmury punktów do siatki trójkątów).
- 9) Przygotowanie prezentacji fotograficznych 3D (przejście od pojedynczych fotografii do wielofunkcyjnych animacji 3D).
- 10) Przygotowanie ostatecznego i uproszczonego modelu do umieszczenia w bazie danych i prezentacjach muzealnych 3D (www.cyfrowe.mnw.art.pl). Jednocześnie dane zebrane podczas procesu skanowania (chmury punktów) oraz fotografie w najwyższej jakości są archiwizowane na zewnętrznych nośnikach cyfrowych i udostępnione muzeom.

Digitalizację w dziedzinie muzealnictwa i ochrony zabytków należy dzielić na dwie części. Digitalizacja obiektów trójwymiarowych to bardzo złożony proces, w którym rzeczą najbardziej istotną jest uchwycenie autentycznej barwy i kształtu. Najdoskonalsze rozwiązanie w cyfrowym odtworzeniu rzeczywistej

2. Figura Marii Służebnicy Świątyni, z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, ok. 1490–1500 r., ze zbiorów MNW – jedna klatka fotograficzna z prezentacji 3D obiektu, który był digitalizowany fotograficznie 2/3D

2. Figure of Mary the Temple Servant, church of St. Mary Magdalene in Wrocław, ca. 1490–1500, from the collections of the National Museum in Warsaw – a single photographic frame from a 3D presentation of the exhibit, which had been 2/3 photographically digitalised



tekstury i koloru muzealiów to system digitalizacji fotograficznej 2/3D. Nie ma lepszego sposobu cyfrowej archiwizacji autentycznego wyglądu zabytków niż wierne odwzorowanie jego prawdziwych, bo rzeczywistych kolorów. Po nim następuje proces obróbki materiału fotograficznego „klatka po klatce” pod indywidualne zapotrzebowanie. W efekcie końcowym możliwe jest wykonanie z obrazów 2D prezentacji 3D.

Najdoskonalszym obecnie sposobem na uchwycenie kształtu i konkretnych wymiarów obiektu zabytkowego jest skanowanie laserowe 3D. To proces pozyskiwania danych przestrzennych o obiekcie, informacji o jego geometrii, a także teksturze. Po nim następuje proces obróbki materiału wyjściowego, czyli „chmury punktów” pod konkretne, indywidualne potrzeby. Sposób, w jaki wykorzystamy uzyskane dane, jest tak naprawdę ograniczony tylko przez ludzką wyobraźnię.

Efekty i rezultaty digitalizacji fotograficznej 2/3D:

- cyfrowe odwzorowanie rzeczywistej tekstury i koloru obiektu,
- obraz przestrzenny przedmiotu,
- prezentacja wirtualna i animacja obiektu,
- cyfrowa identyfikacja wizualna,
- digitalizacja i archiwizacja cyfrowa.

Efekty i rezultaty skanowania laserowego 3D:

- trójwymiarowa „chmura punktów”,
- rzuty i przekroje 2D,
- odwzorowanie walcowe,
- mapa wgłębień,
- ortofotografia – fotogrametria cyfrowa,

- linie przekrojowe w płaszczyźnie pionowej i poziomej,
- topografia, profile i warstwy,
- rzut hipsometryczny,
- model 3D,
- model liniowy,
- filmy, animacje, wizualizacje,
- model przestrzenny.

Na podstawie digitalizacji fotograficznej „klatka po klatce” metodą 2/3D można pozyskać materiał cyfro-



3. Głowa męska, Rzym, 2 ćw. II w. n.e., ze zbiorów MNW – jedna klatka fotograficzna z prezentacji 3D obiektu, który był digitalizowany fotograficznie 2/3D
3. Male head, Rome, second quarter of second century A.D., from the collections of the National Museum in Warsaw – a single photographic frame from a 3D presentation of the exhibit, which had been 2/3 photographically digitalised

wy głównie dla takich dziedzin, jak muzealnictwo, konserwacja, archeologia, kulturoznawstwo, archiwizacja, inwentaryzacja zabytków. Z materiału cyfrowego można otrzymać wysokiej jakości obrazy 2D i prezentacje 3D z zachowaniem autentycznych kolorów rzeczywistego zabytku.

Na podstawie jednego pomiaru skanerem laserowym 3D można pozyskać materiał dla różnych dziedzin jego wykorzystania, np. dla konserwacji, renowacji, rekonstrukcji, dokumentacji, archiwizacji architektonicznej, inwentaryzacji zabytków. Z materiału cyfrowego można wykonać przekroje, rzuty, kłady, elewacje, jak również wizualizacje i modele 3D oraz materialne prototypy.

Zalety digitalizacji fotograficznej 2/3D:

- precyzja – szczegółowość i dokładność w uchwyceniu zabytku dostarcza pełnej informacji o jego teksturze,
- odwzorowanie rzeczywistych kolorów – obraz cyfrowy będący rezultatem digitalizacji fotograficznej wiernie oddaje autentyczny wygląd obiektu zabytkowego,
- łatwość archiwizacji – zdigitalizowane zabytki w łatwy sposób można archiwizować, przesyłać, tworzyć wirtualne odpowiedniki oryginałów oraz katalogować w postaci cyfrowych zbiorów,
- najwyższa jakość – digitalizacja specjalistycznym sprzętem daje gwarancję najwyższej jakości.

Zalety skanowania laserowego 3D:

- szybkość – skaner 3D kilkukrotnie zmniejsza czas potrzebny na wykonanie inwentaryzacji obiektu,
- metoda bezinwazyjna – pomiar bezdotkowy, brak kontaktu fizycznego,
- brak błędów wynikających z pomiarów, otrzymana „chmura punktów” jest wiernym odzwierciedleniem rzeczywistości, dostarcza pełną i dokładną informację o kształcie obiektu,
- łatwość dokonywania analiz – kompletność danych sprawia, że zmiana koncepcji nie wiąże się z koniecznością ponownego pomiaru, a jedynie z reinterpretacją „chmury punktów”,
- szybkość przygotowania dokumentacji – w zależności od dokładności i zakresu opracowania,
- łatwość przechowywania danych – dane w formie pliku z „chmurą punktów” można przechowywać dowolnie długo, zanim podda się je obróbce,
- niższe koszty – szybkość i kompleksowość przekłada się na niższe koszty realizacji w stosunku do bardziej tradycyjnych metod inwentaryzacji,
- możliwość przygotowania ortofotografii (zdjęć w skali o dokładnych wymiarach),
- możliwość przygotowania prezentacji w formie

animacji – wizualizacja „chmury punktów” w formie zdjęć – dokładne podstawy do projektowania, a także do zastosowania w marketingu,

- możliwość przygotowania modelu 3D skanowanego zabytku.

Postęp technologiczny oraz nowoczesne metody pomiaru i badań wkraczają również w dziedzinę archeologii. Wielce pomocne okazują się skanowanie laserowe 3D oraz digitalizacja fotograficzna 2/3D. Największym atutem skanowania laserowego 3D przy pracach archeologicznych jest zdecydowana prędkość pozyskiwania danych z rzeczywistości oraz niezwykła precyzja pomiaru. Głównym zaś atutem digitalizacji fotograficznej 2/3D jest cyfrowe uchwycenie autentycznego wyglądu materiału pozyskanego z wykopalisk.

Zastosowanie skanera laserowego 3D w archeologii pozwala w znacznym stopniu ograniczyć czas potrzebny do sporządzenia dokumentacji stanowiska archeologicznego. Kluczowym elementem znaczenia czasu w pozyskiwaniu materiału do dalszych badań jest fakt, iż niejednokrotnie wykopaliska archeologiczne odbywają się trudnych warunkach terenowych lub też w trakcie innych prac inwestycyjnych (np. budowa dróg). Ponadto czas, wysiłek i zaangażowanie ludzi sporządzających dokumentację można wykorzystać na badania i interpretację wykopalisk. Sporządzanie dokumentacji w sposób tradycyjny może rodzić wiele błędów. Wykonanie dokumentacji w sposób precyzyjny można powierzyć urządzeniom, które doskonale nadają się do zbierania danych, a archeolog będzie mógł skupić się na interpretacji zebranego materiału.

Trójwymiarowe prezentacje fotograficzne muzealiów uzupełnione zbiorem najwyższej jakości zdjęć fotograficznych, a także rozwiązania laserowe 3D z pewnością zastąpią dotychczasowe metody, gdyż są obecnie najlepsze. Jak dotąd, jeszcze nikt nie wymyślił lepszego sposobu na odwzorowanie rzeczywistego wyglądu autentycznego obiektu w postaci cyfrowej, niż wykonanie profesjonalnej fotografii z zachowaniem najwyższych jego parametrów: rozdzielczości, głębi koloru, odpowiedniej barwy i nasycenia.

Żadne urządzenie do tej pory nie było tak dokładne w dokonywaniu pomiarów, obliczeń, dokumentacji, jak skaner 3D. Skanowanie to wyklucza pojawienie się błędów w odwzorowaniu jakiegokolwiek detalu danego budynku czy obiektu. Nie dosyć, że istnieje możliwość przeniesienia do ram wirtualnej rzeczywistości, i to z niezwykłą precyzją, nawet najmniejszych, najbardziej ukrytych szczegółów, to dokładność wykonywanego pomiaru oscyluje na granicy ± 2 mm na 25 m. Wynik tym bardziej imponujący, że nawet najdokładniejsze obecnie używane przyrządy pozostają

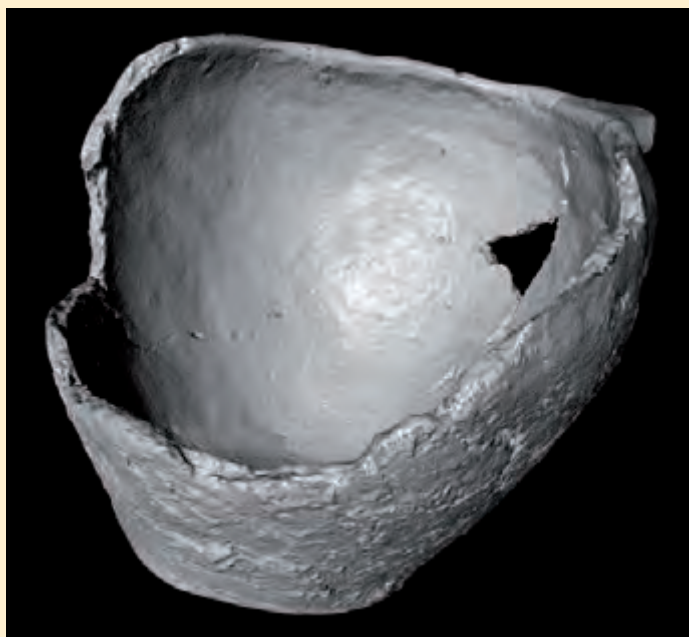


4. Naczynie kultury przeworskiej – jedna klatka fotograficzna z prezentacji 3D obiektu, który był digitalizowany fotograficznie 2/3D

4. Przeworsk culture vessel – a single photographic frame from a 3D presentation of the exhibit, which had been 2/3 photographically digitalised

5. Zdjęcie tego samego naczynia uzyskane z „chmury punktów” w wyniku skanowania laserowego 3D, widoczna wyraźnie tekstura naczynia

5. Photograph of the same exhibit obtained from a “point cloud” as a result of 3D laser scanning, with a distinctly visible texture of the vessel



nieporównywalnie daleko w tyle pod względem precyzji i dokładności oraz pod względem możliwości.

Jednym z najważniejszych atutów skanowania laserowego 3D jest fakt, że do sporządzenia pełnej dokumentacji technicznej wystarczy tylko jeden pomiar. Czas potrzebny do przetworzenia i obróbki zebranych danych jest dużo krótszy niż przy użyciu powszechnie stosowanych przyrządów. Zgromadzone dane, archiwizowane w postaci cyfrowej, mogą być wykorzystywane wielokrotnie, jak również mogą być bardzo szybko aktualizowane.

Nie sposób pominąć faktu dotyczącego kwestii bezpieczeństwa digitalizowanych obiektów oraz ludzi, którzy zajmują się samym procesem skanowania. Otóż digitalizacja fotograficzna muzealiów odbywa się bezdotykowo po ułożeniu na platformie obrotowej, a dziesiątki lub setki zdjęć powstają bez przestawiania obiektów. W przypadku skanowania laserowego wszystkie pomiary wykonywane są z pewnej odległości, bez użycia rusztowań. Delikatne, zabytkowe, z ozdobnymi fasadami budynki nie są wówczas narażone na jakiegokolwiek mechaniczne uszkodzenia, wynikające z ustawiania rusztowań czy przeprowadzania dokładnych pomiarów tradycyjnymi metodami.

Trzeba pamiętać, że digitalizacja fotograficzna nie jest zwyczajnym, znanym od dawna fotografowaniem muzealiów. To wysoce profesjonalna metoda wykonywania ujęć „klatka po klatce” cyfrowym aparatem fotograficznym pełnoklatkowym o rozdzielczości matrycy powyżej 20 mln pikseli. To także skanowanie 2D obiektów płaskich, takich jak obrazy i grafiki, które podobnie spełniać musi najwyższe wymagania jakości-

ciowe. Rozdzielczość kamery takiego skanera powinna wynosić ok. 100 mln pikseli.

Skanowanie 3D także nie jest zwyczajnym pomiarem. Dzięki tej metodzie cała bryła budynku, obiektu czy skanowanego przedmiotu ze świata realnego przenoszona jest w trójwymiarowym obrazie do świata wirtualnej rzeczywistości. Umożliwia to prezentację wirtualnych modeli obiektu, pokrycie punktami pomiarowymi całej powierzchni budynku, odtworzenie poprzez inżynierię odwrotną np. uszkodzonych elementów sztuki, czy też dołożenie nowych jej elementów, wykonanie makiety na podstawie bardzo dokładnego, wirtualnego modelu itd. Poza tym, zgromadzone dane są archiwizowane i można wykorzystywać je wielokrotnie w dowolnym celu.

W kwietniu 2011 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie podjęto pierwszą w kraju próbę profesjonalnej digitalizacji i skanowania 3D zabytków i muzealiów. Zadanie zostało podzielone na dwie części: w jednej digitalizowano metodą fotograficzną na specjalnej platformie obrotowej mniejsze obiekty muzealne, a w drugiej skanowano techniką laserową obiekty większe w miejscu ich ekspozycji. Próba ta pozwoliła wyraźnie uzmysłowić zespołowi ds. digitalizacji oraz muzealnikom zarówno cel, jak i sens digitalizacji, a przede wszystkim specyfikę oczekiwań muzealników wobec cyfrowego odwzorowania zabytków i muzealiów. Badacz muzealnik oczekuje odwzorowania cyfrowego w najwyższej jakości, perfekcyjnym wykonaniu, maksymalnej rozdzielczości pikseli, idealnej głębi koloru nasyceniem i jaskrawością barwy, w formatach RAW i JPEG. Potrzebuje on cyfrowych klatek fotograficz-



6. Kościół pw. Najświętszego Serca Jezusowego i Matki Boskiej Pocieszenia wraz z zespołem poddominikańskim w Poznaniu – przekrój przez kościół i prezbiterium opracowany na podstawie ortofotografii wygenerowanej z „chmury punktów”

6. Church of the Holy Heart of Jesus and Our Lady of Solace together with a post-Dominican complex in Poznań – a cross-section of the church and presbytery upon the basis of a photograph generated from a “point cloud”

(Wszystkie fot. P. Klak i G. Wełniak)

nych z niemal wszystkich kątów nachylenia obiektywu fotograficznego wobec obiektu muzealnego. Dodatkowo potrzebuje zdjęcia z wzornikiem wymiaru i barwy. A przede wszystkim inteligentnego systemu komputerowego do katalogowania zbiorów muzealnych z możliwością umieszczania w nim nieograniczonej liczby zdjęć fotograficznych. Skanowanie laserowe 3D, chociaż niezwykle doskonałe w odwzorowaniu geometrii, nie może służyć w zakresie odwzorowania autentycznych kolorów, tekstury i rzeczywistego wyglądu zabytków i muzealiów. Obraz cyfrowy uzyskany tą metodą pozbawiony jest waloru poznawczego pod względem estetycznym. Stanowi zaś doskonały materiał dla badacza struktury i geometrii, konserwatorów zabytków, działów ochrony i zabezpieczania zbiorów.

Próbna digitalizacja uzmysłowiła też istnienie potrzeby atrakcyjnego wizualnie zaprezentowania zbiorów muzealnych przez Internet. Udostępnianie cyfrowych muzealiów to odmienny temat od digitalizacji dla celów badawczych. Jednakże obie dziedziny można łatwo pogodzić, gdy atrakcyjne prezentacje 3D muzealiów można otrzymać z uprzednio wykonanych już fotografii na użytek badań. Trzeba w tym celu zmniejszyć rozdzielczość wszystkich plików, które mają być umieszczone w Internecie, a następnie utworzyć ciekawe animacje, które w miarę potrzeb także będą pozwalały internautom zamienić się z biernego widza w badacza dzieł sztuki.

Do niezwykle nowatorskiej i perfekcyjnej techniki skanowania laserowego 3D można przekonać się na podstawie przykładu inwentaryzacji kościoła pw. NMP Wniebowziętej w Zaborowie. To obiekt z XVII w. o zabudowie szachulcowej, jeden z wielu kościołów drewnianych w Polsce. Pomiar inwentaryzacyjny skanerem laserowym 3D zabrał trzy dni. To niewiele, biorąc pod uwagę czas, jaki trzeba poświęcić stosując tradycyjne metody. Wynikiem pomiaru jest „chmura punktów” składająca się z ok. 200 mln punktów. Każdy metr kwadratowy powierzchni został przeniesiony do wersji cyfrowej w postaci ok. 5 tys. punktów, z których każdy oznacza konkretny wymiar. Na podstawie pozyskanych danych wykonano przekroje, które w sposób przejrzysty ukazały centymetr po centymetrze stan

zabudowy. Krokwie poziome, stanowiące konstrukcję podłogi balkonu zdeformowały się w wyniku osiadania fundamentów ścian zewnętrznych. Dane te posłużyły do pomiaru odchylenia belek w każdym punkcie pomiarowym. Osuwanie fundamentów ma również wpływ na widoczną deformację więźby dachowej. Na bazie tych informacji można dokładnie oszacować stan obecny belek więźby dachowej wraz z geometrią budynku, a także określić zakres prac konserwatorskich. Ponadto dokładność pomiaru, sięgająca milimetrów, oraz swoboda i precyzja pracy bezpośrednio na modelu 3D dają niezmiernie dokładny obraz stanu rzeczywistego.

Na dowód niezwyklej precyzji skanowania 3D należy przytoczyć fakt, że błąd rejestracji wspólnego układu współrzędnych dla całego obiektu nie przekroczył 2 mm. Zarejestrowana „chmura punktów” wraz z informacjami o kolorach (RGB) posłużyła jako idealny materiał archiwizacyjny. Przy standardowym oprogramowaniu obraz można dowolnie powiększać, przesuwając i obracając dla każdego ujęcia. Tego typu narzędzie pomiarowe umożliwia również odczytanie współrzędnych x, y, z dowolnie określonego punktu oraz zmierzenie go w przestrzennej odległości między wybranymi punktami. Poza zaprezentowanym materiałem uzyskanym na podstawie skanowania 3D można dokonywać dodatkowych pomiarów na potrzeby konserwatorskie oraz generować materiały w postaci ortofotografii, mapy wgłębień czy rzutów hipsometrycznych. Posiadane dane z inwentaryzacji trójwymiarowej wykorzystuje się również do tworzenia animacji czy filmów.

Digitalizacja fotograficzna 2/3D oraz skanowanie laserowe 3D wydają się spełniać wszystkie wymagania muzealników. I, co ciekawe, spełniają oczekiwania współczesnego odbiorcy sztuki, który za najważniejsze narzędzie do poznawania światowego dziedzictwa kulturowego uznaje Internet. Ponadto najnowsza technika digitalizacji 2/3D umożliwia wszechstronne wykorzystanie jednorazowo pobranego materiału do różnych zastosowań w dziedzinach naukowych, a także do – być może – nieodkrytego jeszcze zastosowania w dziedzinie edukacji i promocji.

Bibliografia

Klak P., *Skanowanie 3D w ochronie zabytków*, „Super Informator Sacro”, Kraków 2010, s. 80–82.

Klak P., *Przyszłość w służbie przeszłości*, „Ecclesia”, Katowice 2011, nr 3, s. 16–17.

Dudek P., *Skanowanie laserowe w trójwymiarowej inwentaryzacji i wizualizacji obiektów sakralnych*, „Ecclesia”, Katowice 2011, nr 3, s. 14–15.

Digitalizacja, [w:] *Narodowe Archiwum Cyfrowe – wizja, projekt, ludzie*, red. P. Dudek, A. Kowalska, Warszawa 2010, s. 56–64.

Digitalizacja, [w:] *Narodowe Archiwum Cyfrowe – wizja, projekt, ludzie*, red. P. Dudek, A. Kowalska, Warszawa 2010, s. 56–64.

Kelley D.R., *Granice historii. Badanie przeszłości w XX wieku*, Warszawa 2009.

Revisualizing Visual Culture z serii *Digital Research in the Arts and Humanities*, red. Ch. Bailey, H. Gardiner, London 2010.

Staley D.J., *Computers, Visualisation and History: How New Technology Will Transform Our Understanding of the Past*, New York 2003.

Paweł Klak

Practical Digitalisation of Historical Monuments and Museum Exhibits

Digitalisation denotes the process of making a digital equivalent of an actual real object. This process enhances conservation not only in museums but also in archives. At present, it already serves not solely the basic conservation documentation but comprises an excellent source for all sorts of undertakings applying the most recent achievements of computer technology. Nowadays the digital version of the exhibit can be the subject of studies and experiments, such as analyzing its texture, color, previous conservation, searching for a fake, measuring with unprecedented accuracy, and matching it with another works of art in order to find parallels in the culture heritage collection.

Digitalisation significantly increases the safety of the copy of the monument but also enables its prototyping, i.e. the creation of an actual 3D copy. Finally, digitalisation signifies an opening of the museum to the world, a popularisation of the collections, and a dissemination of the world cultural heritage on special digital platforms.

Digitalisation in museum studies and the protection of historical monuments should be divided into two parts. The

digitalisation of 3D exhibits is an extremely complex process, in which the most essential is to capture the authentic colour and shape. The best solution for a digital recreation of the texture and colour is the 2/3D photographic digitalisation system.

At present, there is no better way of obtain the shape and concrete dimensions of an historical monument than 3D laser scanning: a process of gaining data about a given exhibit and information about its geometry and texture. The next stage entails processing the initial material, i.e. the “point cloud” for concrete, individual needs. The gathered data are archived and can be used upon numerous occasions for assorted purposes.

2/3D photographic digitalisation and 3D laser scanning fulfil all the requirements of the museum staff and the contemporary recipient of art who regards the Internet to be the most important instrument for becoming acquainted with world cultural heritage. Furthermore, they make it possible to make all-sided use of the selected material for assorted applications in science and the as yet undiscovered employment in education and promotion.

Paweł Klak, historyk sztuki i filozof, pracownik naukowy Wyższej Szkoły Humanistycznej w Lesznie, ekspert ds. digitalizacji zabytków i muzealiów w 3Digital ART; e-mail: p.klak@gazeta.pl

Marcin Kłos, Anita Nowacka

DOBRE PRAKTYKI DIGITALIZACJI NA PODSTAWIE DOŚWIADCZEŃ MIĘDZYMUZEALNEJ GRUPY ds. DIGITALIZACJI DIGIMUZ

Kompleksowe przedstawienie regulacji związanych z organizacją procesu digitalizacji w muzeach, zwane w dalszej części niniejszego artykułu katalogiem dobrych praktyk, wymagałoby stworzenia bardzo obszernego opracowania. Stąd przedstawiamy jedynie zarys zagadnienia w zakresie, który budzi nasze szczególne zainteresowanie. Autorzy artykułu dalecy są od narzucania propozycji przedstawicieli instytucji muzealnych, współpracujących ze sobą w ramach Międzymuzealnej Grupy ds. Digitalizacji DigiMuz i traktowania ich jako jedynie obowiązujących wytycznych. W naszej ocenie problem digitalizacji w muzeach nie był jednak dość często podejmowany, przynajmniej w czasie, gdy zaczynaliśmy naszą współpracę. Rozpoczęła się ona w momencie, gdy stanęliśmy przed zadaniem zdigitalizowania zbiorów w naszych rodzimych placówkach i wyniknęła z potrzeby poradzenia sobie z tym zadaniem we własnym zakresie. W ocenie twórców artykuł ten jest zatem głosem w dyskusji poświęconej digitalizacji, ciągle niewystarczającej i zbyt rzadko podejmowanej w środowisku muzealnym.

Tworząc katalog dobrych praktyk digitalizacji muzealiów, należy zacząć od kwestii zasadniczej, tzn. definicji samego pojęcia. W utworzonym na potrzeby Programu Wieloletniego Kultura+ Katalogu Dobrych Praktyk Digitalizacji obiektów muzealnych¹ sformułowano ją jako proces przekształcania informacji utrwalonej w formie analogowej na postać cyfrową (Załącznik nr 1, s. 10). We wstępie tegoż katalogu digitalizacja rozumiana jest także jako proces przetwarzania fizycz-

nej jednostki muzealnej lub jej części na postać cyfrową. Trudno jednak zrozumieć te definicje w kontekście muzealium bez wyjaśnienia, co kryje się pod pojęciami informacji, procesu przekształcania czy przetwarzania.

Grupa DigiMuz zdefiniowała digitalizację w muzeach jako tworzenie ustrukturyzowanego cyfrowego opisu obiektu za pomocą usystematyzowanych metadanych wraz z cyfrowym odzwierciedleniem oryginału w postaci: fotografii, skanu, modelu 3D, plików audio-wizualnych bądź innego pliku źródłowego, w zależności od rodzaju obiektu. Za zdigitalizowany należy uznać obiekt, który:

a) posiada wypełnione pola metadanych opisu, co najmniej spełniające wymagania zawarte w Rozporządzeniu Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (a także pola określające przedmiot i tytuł muzealium), zgodnie ze standardem wymiany danych przyjętym za obowiązujący (CDWA LITE, DC Element Set oraz LIDO), przy czym należy umożliwić eksport metadanych do formatu XML;

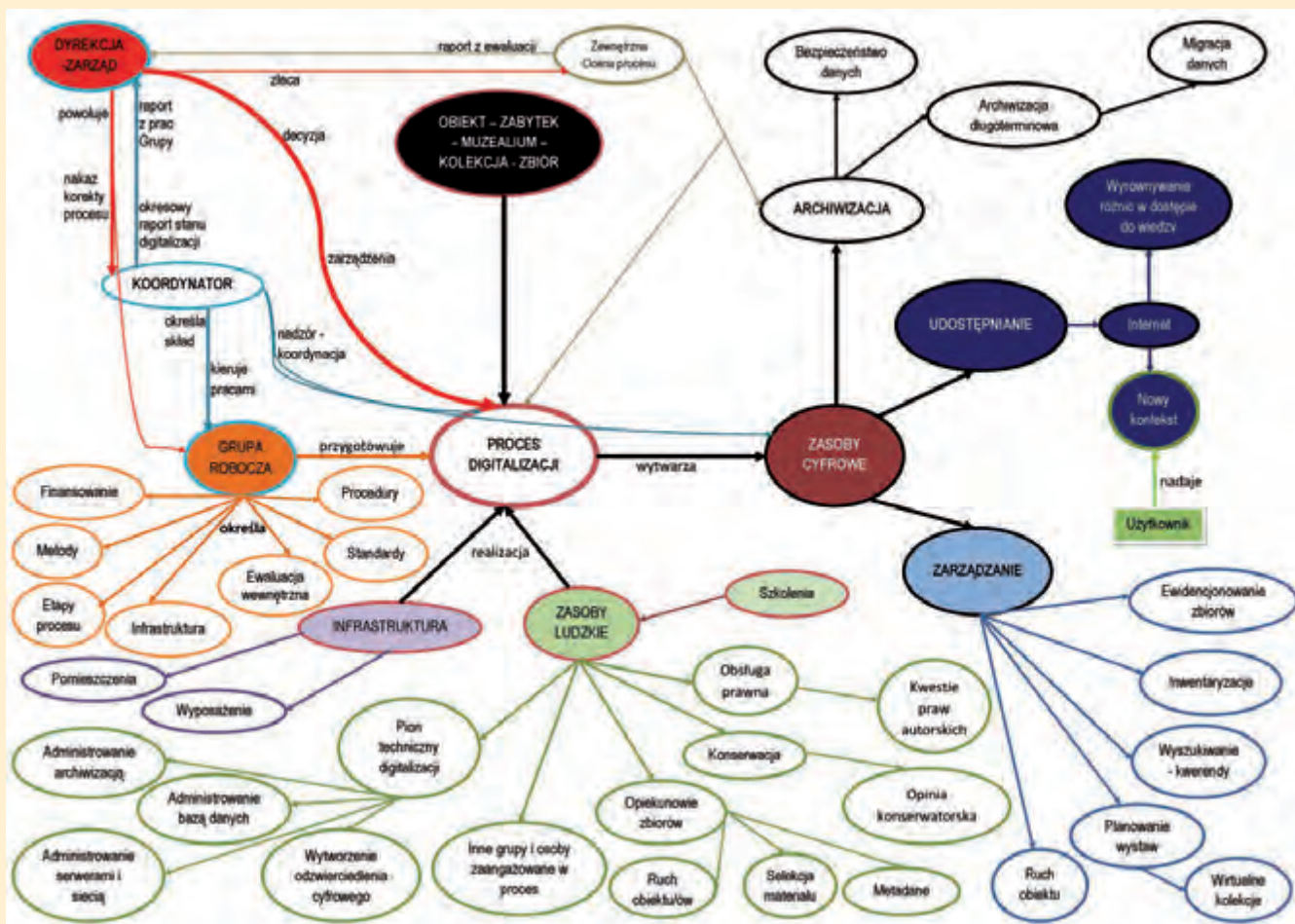
b) posiada cyfrowe odwzorowanie oryginału w postaci: zdjęcia, skanu, modelu 3D, chmury punktów, plików audiowizualnych lub innych materiałów źródłowych. Dokumentacja powinna, w przypadku skanów i zdjęć, zawierać klin barwny, skalę oraz opcjonalnie oznakowanie zabytku. W przypadku modelowania 3D należy posługiwać się aktualnie rozpowszechnionymi najlepszymi praktykami w Unii Europejskiej bądź stosować się do założeń Karty Londyńskiej. Skanowanie negatywów lub odbitek zdjęć zabytków może

być uznane jedynie w drodze wyjątku, w przypadku niedostępności obiektu, ewentualnie ryzyka jego uszkodzenia lub zniszczenia. Parametry minimalne dla cyfrowych odwzorowań powinny być określone na poziomie krajowym, ewentualnie automatycznie wprowadzać normy europejskie w tym zakresie. W związku z postępem technologii informatycznych wymagania te powinny być aktualizowane co dwa lata.

Pod pojęciem procesu digitalizacji należy rozumieć wszystkie działania związane z digitalizacją zbiorów realizowane w czasie. Grupa DigiMuz, po rozpoznaniu zakresu tych działań i problemów z nimi związanych, podjęła się próby ich uporządkowania, określając je mianem dobrych praktyk. W ich obrębie znalazły się takie zagadnienia, jak: Inicjatywa, Cel, Grupa robocza, Procedury, Standardy, Archiwizacja, Finansowanie, Szkolenia, Wyposażenie, Racjonalizacja kosztów, Wdrożenie, Ocena i usprawnianie, Prawa autorskie i udostępnianie.

1. Inicjatywa

Propozycja realizacji każdego nowego projektu, w tym digitalizacji, powinna wiązać się z wyjaśnieniem konieczności jego przeprowadzenia. Ważne jest, by pracownicy zaangażowani w inicjowany proces digitalizacji (osoby zarządzające instytucją, pion kierowniczy, pion merytoryczny, pion techniczny) rozumieli i popierali sens podejmowanego działania. Brak bowiem zrozumienia przekłada się na brak zaangażowania, co skutkuje gorszymi, a nawet niezadowolającymi wynikami digitalizacji. Chcąc temu zapobiec, już na etapie przygotowań do digitalizacji należy podjąć wiele działań, które podniosą poziom wiedzy pracowników na temat celów digitalizacji. Wymaga to omówienia ogólnych założeń polityki europejskiej oraz krajowej w tym zakresie i powinno być wsparte dobrymi przykładami wykorzystania efektów digitalizacji, jak np. kolekcje *on-line*: National Maritime Museum w Green-



Schemat 1. Uproszczony układ przygotowania i realizacji procesu digitalizacji

Model 1. Simplified structure of preparing and implementing the digitalisation process

wich, Victoria&Albert Museum w Londynie, zbiorów francuskich prezentowanych w bazie Joconde czy niemieckich zasobów fotograficznych w Bildarchiv Foto Marburg². Planowany proces powinien zostać dokładnie zobrazowany, należy w nim uwzględnić możliwości danej instytucji, ale i korzyści, jakie wynikają z jego przeprowadzenia.

Trudność w realizacji procesu digitalizacji wynika z silnie zakorzenionych przyzwyczajęń zespołu pracowników, które charakteryzuje często duża zachowawczość i niechęć do wprowadzania zmian. Ta, być może na pozór niemająca istotnego znaczenia, przeszkoda, zazwyczaj pozostająca w cieniu problemów związanych z finansowaniem czy zagadnieniami technicznymi, jest w naszej ocenie najważniejszym wyzwaniem w początkowym etapie procesu digitalizacji.

2. Cel

Pytanie o cel uważane jest często za najważniejsze ze wszystkich pytań. Istnieją cele nadrzędne digitalizacji, o których mówi cytowana wcześniej definicja digitalizacji sporządzona na potrzeby Programu Kultura+: względy konserwatorskie, popularyzacja – określana znacznie częściej jako udostępnianie. Prócz nich warto wskazać: wyrównywanie szans w dostępie do kultury, tworzenie społeczeństwa informacyjnego, badania naukowe³, rozwój technologii związanych z nowymi wyzwaniami – np. digitalizacja 3D podwodnych stanowisk archeologicznych⁴. Obok nich istnieją cele jednostkowe muzeum, które decydują o metodzie i kolejności digitalizacji. W przypadku archeologii morskiej, może to być precyzyjna digitalizacja 3D w celu późniejszego modelowania bryły dawnej jednostki, w przypadku zróżnicowanych kolekcji – utworzenie katalogu najbardziej wartościowych zbiorów *on-line*, prezentowanych w postaci fotografii cyfrowych i modeli 3D. Niezwykle przydatne okazuje się także przeprowadzenie digitalizacji zbiorów w celu umożliwienia nowoczesnego zarządzania kolekcjami dla celów ewidencyjnych⁵, edukacyjnych czy promocyjnych. Cele jednostkowe powinny być zatem wyraźnie określone przez daną instytucję i powinny wytyczać najważniejsze kierunki działania, nad realizacją których powinny skupić się wysiłki specjalnie powołanej do realizacji tego zadania grupy roboczej.

3. Grupa robocza

Następstwem decyzji o rozpoczęciu digitalizacji zbiorów powinno być powołanie grupy roboczej w muzeum. W jej skład powinni wejść opiekuno-

wie zbiorów poszczególnych działów bądź pracowni (w zależności od struktury organizacyjnej instytucji), którzy sprawują merytoryczną opiekę nad muzealiami, dział inwentarzy oraz przedstawiciele działów technicznych zaangażowanych w omawiany proces (pracownia fotografii/skanowania/digitalizacji, administrator sieci i in.). Warto również pozyskać do współpracy dział edukacji i promocji/marketingu, bowiem działy te będą w przyszłości korzystały z efektów digitalizacji. W zależności od struktury organizacyjnej grupa ta może liczyć od kilku do kilkunastu osób. Nie należy tworzyć zbyt licznej grupy, utrudni to bowiem jej pracę. Jeśli zaistnieje taka konieczność, należy stworzyć strukturę organizacyjną większej liczby zespołów, pozostających ze sobą w różnych relacjach hierarchicznych (strukturę piramidy), z główną grupą roboczą na szczycie i podlegającymi jej podgrupami realizującymi konkretne zadania na niższych szczeblach. Grupę roboczą powołuje dyrekcja, a jej przedstawiciel powinien przewodniczyć spotkaniom grupy, będąc dzięki temu dobrze zorientowanym w tematyce digitalizacji i postępie prac w muzeum. Wskazane jest nadanie grupie roboczej charakteru formalnego przez wydanie odpowiedniego zarządzenia dyrektora muzeum i wskazanie imiennie osób wchodzących w jej skład. Grupa powinna spotykać się cyklicznie, przy czym nie rzadziej niż raz na kwartał oraz wybrać lidera, który niezależnie od nadanej nazwy i stanowiska (znów różnego w zależności od struktury organizacyjnej instytucji), w okresie między spotkaniami będzie się dokształcał, gromadził wiedzę o aktualnych „trendach” w digitalizacji, zbierał informacje od poszczególnych pracowników, uczestniczył w konferencjach i występował w roli łącznika z dyrekcją. Osobie takiej przypadnie również koordynowanie tworzenia aplikacji do projektów krajowych czy międzynarodowych poświęconych digitalizacji. Wskazane jest, aby liderem został pracownik najbardziej zaangażowany w tematykę digitalizacji, przy czym komunikatywny na tyle, by móc współpracować w co najmniej kilkuosobowej grupie. Modelowym rozwiązaniem byłoby utworzenie w muzeum samodzielnego stanowiska ds. digitalizacji, warto jednak pamiętać, by wybrany do tego celu pracownik miał wcześniej kontakt ze zbiorami muzealnymi i rozumiał specyfikę tej pracy.

Jednym z pierwszych działań grupy roboczej powinno być pełne i szczegółowe rozeznanie w kwestii wielkości i specyfiki zbiorów muzeum oraz oczekiwań opiekunów poszczególnych kolekcji. Wiedzę tę najłatwiej pozyskać, przygotowując ankiety dla pracowników, w których znajdują się m.in. pytania odnośnie do cech poszczególnych kolekcji (opis kolekcji, wielkość, unikatowość, prawa autorskie, istotne cechy fizyczne

w tym gabaryty i waga muzealiów, wskazówki konserwatorskie, wskazówki dotyczące metadanych opisu obiektu) oraz preferowanych metod digitalizacji. Użyte informacje staną się podstawą dalszego działania grupy.

W przypadku braku wiedzy i doświadczenia w dziedzinie digitalizacji w muzeum bądź braku osoby spełniającej kryteria lidera, warto nawiązać współpracę z innymi instytucjami, bardziej zaawansowanymi w procesie digitalizacji i oddelegować osobę chętną do podjęcia się zadania lidera na staż poświęcony digitalizacji.

4. Procedury

Procedury stanowią dość często pomijany element w dyskusjach bądź opracowaniach dotyczących procesu digitalizacji. Dziwi to tym bardziej, że od ich szczegółowego określenia zależy efekt prowadzonej pracy.

Jeśli zobrazujemy proces digitalizacji jako łańcuch, wówczas poszczególne osoby i działania związane z cyfryzacją będą stanowiły jego ogniwa, a procedury będą ich łączeniami. W takim układzie zmiany ogniwi (np. zmiany kadrowe) nie wpłyną na stabilność łańcucha (ciągłość pracy), zagwarantują ją bowiem wdrożone i egzekwowane procedury.

Jasno określone reguły postępowania muszą zapewnić ciągłość pracy na ustalonym poziomie jakości i wykluczać sytuacje zagrażające stabilności całego procesu. Przyjęte rozwiązania muszą m.in. eliminować tzw. niezastąpionych pracowników, którzy działają wedle siebie tylko znanej zasady. Absolutnie niedopuszczalna jest np. sytuacja, w której nazwnictwem i archiwizacją plików zdigitalizowanych obiektów zajmuje się pracownik, któremu pozostawiono pełną swobodę i który działa na podstawie samodzielnie opracowanej i, co najważniejsze, nikomu nieznannej metody. W konsekwencji takiego postępowania odejście „niezastąpionego” pracownika może spowodować trwałą niemożność wykorzystania cyfrowych zasobów i konieczność zmiany nazw plików i ponownej systematyzacji zbioru.

Procedury powinny być zaakceptowane przez grupę roboczą, której zadaniem jest poszukiwanie optymalnych rozwiązań usprawniających proces digitalizacji. Ponadto powinny obejmować wszystkie ogniwa łańcucha digitalizacji: opracowanie zbiorów, tworzenie cyfrowego odzwierciedlenia, nazwnictwo plików, archiwizację, import do bazy danych, eksport na stronę internetową. Wiąże się z tym opracowanie instrukcji obiegu dokumentów związanych z digitalizacją, wskazanie osób imiennie odpowiedzialnych za poszczególne działania, tworzenie harmonogramów

pracy, sporządzanie raportów, kontrole jakości pracy, kontrole wpisów, określenie poziomu dostępu do danych, liczby administratorów bazy danych o różnorodnych uprawnieniach etc. Należy przy tym mieć świadomość, że procedury nigdy nie są doskonałe i kompletne, a tym samym wymagają korekt i zmian, np. związanych z pojawieniem się nowych środków technicznych. Najważniejsze procedury powinny mieć charakter zarządzeń dyrektora i dotyczyć m.in. obowiązku korzystania z przyjętych w instytucji standardów. Po opracowaniu procedur warto przyjąć czas na ich weryfikację, co pozwoli wskazać niespełniające oczekiwań elementy procesu i je skorygować.

Częstym problemem jest zbyt obciążenie pracą pracowni fotograficznej, co może prowadzić do czasowego paraliżu procesu. Zdarza się tak, szczególnie gdy kilka pracowni (działów) jednocześnie przekazuje duże grupy obiektów do zdjęć. Rozwiązaniem jest przyjęcie okresowych harmonogramów i minimalnej liczby obiektów do digitalizowania dla poszczególnych pracowni (działów) w każdym miesiącu bądź kwartale. W efekcie praca rozłożona jest w czasie i nie następuje jej wyraźna intensyfikacja w okresach poprzedzających pisanie sprawozdań.

Warto również pamiętać o sprawnie działającym obiegu informacji. Nie należy oczekiwać realizacji procedur, jeśli nie ma pewności, że dotarły one do zainteresowanych i zostały w pełni zrozumiane.

Wreszcie należy zauważyć, że od przyjętych procedur związanych z przekazywaniem obiektów do digitalizacji będzie zależało, jaką liczbę dokumentów będzie sporządzał opiekun zbiorów przed jej rozpoczęciem. Nie rozwijając chociażby aspektu ekologicznego, związanego z wykorzystaniem papieru do przygotowania stosownych dokumentów, należy zwrócić uwagę na optymalizację obiegu dokumentów przez zmniejszanie ich liczby bądź automatyzację, tym samym zwiększając efektywność pracy.

5. Standardy

Standardy digitalizacji możemy podzielić na trzy zasadnicze grupy: standardy techniczne, związane z tworzeniem odwzorowań cyfrowych, standardy archiwizacji oraz najszerzej dyskutowane i budzące najwięcej emocji standardy opisu obiektów.

Standardy techniczne związane z tworzeniem odzwierciedleń cyfrowych dotyczą skanowania, dokumentacji fotograficznej, rekonstrukcji i przenoszenia materiałów audio i audiowizualnych⁶ na nośniki cyfrowe⁷. W przypadku skanowania 3D i modelowania 3D brak jak dotąd opracowanych standardów, można

natomiast wskazać założenia przyjęte w Karcie Londyńskiej⁸. Obecnie prowadzone są również prace nad Kartą Sewilską⁹ dotyczącą zbiorów archeologicznych w tym zakresie.

Standardy archiwizacji wiążą się m.in. z dywersyfikacją metod archiwizowania i stosowaniem awaryjnych serwerowni etc. Warto przyrzeć się standardowi Open Archival Information System (OAIS) obowiązującemu jako ISO 14721:2003¹⁰.

Zasadniczym celem użycia standardu opisu obiektu określanego jako standard metadanych jest zapisanie w sposób uporządkowany informacji o obiekcie, umożliwiające przetwarzanie cyfrowe tych danych, w tym: wyszukiwanie obiektów o zbliżonych bądź identycznych cechach, wymiana informacji z innymi instytucjami, publikacje *on-line*, tworzenie zestawień i raportów do druku, prowadzenie inwentaryzacji, tworzenie historii ruchu obiektów i wiele innych. Poszczególne standardy opisu najczęściej odpowiadają konkretnym rodzajom zbiorów, marginalizując inne. Istnieją również standardy obejmujące wszystkie rodzaje zbiorów, które uważane są albo za zbyt ogólne, albo za zbyt szczegółowe. Powoduje to podejmowanie kolejnych inicjatyw i tworzenie nowych standardów. W efekcie istnieje trudna do określenia grupa standardów na świecie, z czego tylko drobna część używana jest przez środowisko międzynarodowe. Należy dodać, że standardy metadanych ze względu na ich przeznaczenie dzielą się na: standardy opisu obiektu (tzw. pełne standardy) wdrożone i stosowane w muzeach (np. Spectrum, CDWA), standardy wymiany danych między muzeami i innymi instytucjami (np. CDWA LITE, Museumdat) oraz związane z nimi standardy i schematy eksportu metadanych w celu udostępniania *on-line* (np. LIDO, DC SE). Część standardów charakteryzuje duża ogólność i brak ustrukturyzowanego języka opisu, stąd przy doborze standardu należy pamiętać, że im bardziej ogólnikowy jest zestaw metadanych i im swobodniejszy dobór języka opisu, tym mniej efektywne będzie wyszukiwanie zapisanych przy jego użyciu informacji, a tym samym mniejsza będzie jego użyteczność. Analogicznie, im bardziej szczegółowy jest standard, tym większa efektywność, ale i pracochłonność związana z wdrożeniem i wprowadzaniem danych.

W celu wymiany danych między różnymi standardami opracowano schematy ujednocniania (mapowania danych) jak np. Metadata Standards Crosswalk¹¹. Szczególną uwagę należy poświęcić imponującej ontologii Cidoc Conceptual Reference Model¹², pozwalającej tworzyć ścieżki między standardami z wykorzystaniem relacji między atrybutami, czy tworzyć pełne standardy od podstaw. Warto tu podkreślić, że roz-

wijany od wielu lat przez ICOM Cidoc CRM nie jest gotowym standardem. Nieudaną próbą wdrożenia Cidoc CRM jako standardu metadanych była internetowa baza danych Lagodatamar, realizowana w ramach europejskiego projektu Lagomar¹³.

W częściowo finansowanej ze środków Unii Europejskiej bibliotece kultury europejskiej Europeana¹⁴ zespół metadanych oparty jest na wybranej grupie elementów standardu Dublin Core Metadata Initiative (DCMI)¹⁵ określanej jako Europeana Semantic Element – ESE. W związku z uwagami zgłaszanymi do nieprecyzyjności zestawu metadanych DC przez środowisko muzealne, odpowiadające za przygotowanie zbiorów do agregacji do Europeany, powołano projekt ATHENA¹⁶, w ramach którego opracowano schemat gromadzenia danych (*harvesting scheme*) LIDO – Lightweight Information Describing Object. W opinii Międzymuzealnej Grupy ds. Digitalizacji, w przypadku gdy muzeum korzysta z rozbudowanego standardu ewidencjonowania muzealiów, należy dążyć do wdrożenia schematu LIDO, umożliwiającego eksport bardzo bogatego, relacyjnego zestawu metadanych opisujących obiekt (tabela 1, str. 66).

Poszczególne atrybuty standardu metadanych powinny mieć ustrukturyzowany język opisu, zapewniający jednoznaczność zapisanych informacji. Język ten, w zależności od poziomu złożoności, dzieli się na: indeksy, słowa kluczowe (także tagi), słowniki haseł rozwijanych, słowniki hierarchiczne (monohierarchiczne i polihierarchiczne)¹⁷. W dziedzinie opisu ikonografii niedoścignionym rozwiązaniem jest opracowany przez Henriego van de Waal Iconclass¹⁸.

Wartym zainteresowania rozwiązaniem jest rekomendowany rosyjskim muzeom przez Ministerstwo Kultury Federacji Rosyjskiej system naukowego opracowania zabytków etnograficznych uwzględniający: klasyfikację, terminologię i metodykę. W podręczniku podzielonym na dwie części zawarto metodologiczne wskazówki do wypełniania kart naukowych obejmujących 37 atrybutów dla zabytków etnograficznych oraz klasyfikatory i słowniki z dziedziny materiał i technika dla następujących grup: metal, ceramika, drewno, kości i rogi, szkło, skóra i futro, tekstylia, kamień, dekory¹⁹.

Dobłą praktyką poprzedzającą przyjęcie obowiązującego standardu opisu obiektu w muzeum jest opisanie kilku zróżnicowanych zabytków w dostępnych standardach i dobór optymalnego rozwiązania, ewentualnie wypracowanie własnego rozwiązania z uwzględnieniem mapowania danych w którymś ze standardów wymiany bądź schematów eksportu danych (LIDO, Museumdat, CDWA LITE).

Tabela 1. Mapowanie standardów
Table 1. Mapping of standards

LP	ROZPORZĄDZENIE MINISTRA KULTURY z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zbiorów w muzeach	Przykładowy zestaw metadanych Karty Ewidencyjnej muzeum z zachowaniem ułamku do ewidencji OI-u-ue	DC Element Set (ISO Standard 4806:2009) http://idp.oclc.org/oclc/ocid/4806	LIDO – Lightweight Information Describing Objects v1.0	Museumdat v1.0	CDWA Lite (Categories for the Description of Works of Art) v1.0
1	\$3.1. [zabytek są ewidencjonowanej]	Sposób oznakowania	Identifier [identyfikator np. URL, URL, ISBN]	Object identification elements: Object identification Wrapper	III.3.2. Element: Custody identification number	Work ID
2	\$3.2. [oznaczenie wytku z rodzaju ewidencji]	Wskazanie daty	Date [data związana wytworzeniem wycisku zyska obiektu]	Event elements: Event Wrapper	III.1. Display Creator III.2. Display Creation Date III.3. Display Creation Location III.4. Displaying event	Creation Date (cell) Display Creation Date Creation Location Display Creator Name (creator)
3	\$3.1. [wartosc w dniu nabycia]	Wartosc w dniu sporządzenia karty	Creator [tworca]	Object identification elements: Object Measurements Wrapper	III.4. Display Measurements	Measurement Set
4	\$3.1. [czas powstania]	Czas powstania	Contributor [współtworca]	Event elements: Event Wrapper	III.5. Indexing Materials/Technique	termMaterials/tech
5	\$3.1. [miejscu powstania]	Miejsce powstania	Format [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Object identification elements: Object Measurements Wrapper	III.4. Display Measurements	Display Measurement
6	\$3.1. [materia]	Materia	Formal [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Event elements: Event Wrapper	III.5. Indexing Materials/Technique	termMaterials/tech
7	\$3.1. [wytworzył]	Wymiar	Format [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Object identification elements: Object Measurements Wrapper	III.4. Display Measurements	Display Measurement
8	\$3.1. [materia]	Materia	Formal [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Event elements: Event Wrapper	III.5. Indexing Materials/Technique	termMaterials/tech
9	\$3.1. [materia]	Materia	Formal [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Event elements: Event Wrapper	III.5. Indexing Materials/Technique	termMaterials/tech
10	\$3.1. [materia]	Materia	Formal [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Event elements: Event Wrapper	III.5. Indexing Materials/Technique	termMaterials/tech
11	\$3.1. [cechy charakterystyczne]	Cechy charakterystyczne	Formal [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Object identification elements: Object Measurements Wrapper	III.4. Display Measurements	Display Measurement
12	\$3.1. [pochodzenie]	Pochodzenie	Formal [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Event elements: Event Wrapper	III.5. Indexing Materials/Technique	termMaterials/tech
13	\$7.1. [dokumentacja wizerunkowa]	Dokumentacja wizerunkowa [nazwa pliku, negatyw]	Formal [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Object identification elements: Object Measurements Wrapper	III.4. Display Measurements	Display Measurement
14	\$7.4. [sposób oznakowania]	Sposób oznakowania	Formal [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Event elements: Event Wrapper	III.5. Indexing Materials/Technique	termMaterials/tech
15	\$7.1. [miejscu przechowywania]	Miejsce przechowywania [płe wielokrotne]	Formal [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Object identification elements: Object Measurements Wrapper	III.4. Display Measurements	Display Measurement
16	\$7.4. [przemieszczenia muzealium]	Miejsce przechowywania [płe wielokrotne]	Formal [format cyfrowy] lub fizyczny, określenie wymiarów	Event elements: Event Wrapper	III.5. Indexing Materials/Technique	termMaterials/tech
17		Nazwa muzeum [tul, formalny, nieformalny] [nazwa handlowa, etc.]	Title [tytuł]	Object identification elements: Title or Object Name Wrapper	III.1. Title or Object name	Location Name
18		Opis muzealium	Description [opis]	Object identification elements: Object Description/Descriptive Note Wrapper	III.8. Description/Descriptive Note	Descriptive Note
19		Słowa kluczowe	Subject [opis rzeczowy – określenie tematu]	Object Classification elements: Object Classification Wrapper	I.2. Classification	Classification
20		Temat	Subject [opis rzeczowy – określenie tematu]	Record elements: Subject Wrapper	V.1. Indexing Subject	Subject set
21		Imię i nazwisko opracowującego kartę	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper	V.2. Record	
22		Imię i nazwisko wypełniającego kartę	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
23		Data opracowania	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
24		Historia przechowywania	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
25		Historia przechowywania	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
26		Historia przechowywania	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
27		Historia przechowywania	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
28		Historia przechowywania	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
29		Data nabycia	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
30		Sposób nabycia	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
31		Numer akt [PKW, KW etc.]	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
32		Uwagi	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
33		Kontakty historyczne (opis w/w) – nota historyczna o informacjach publicznych	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
34		Wydawca	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
35		Wydawca	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
36		Prawa autorskie	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
37		Prawa autorskie	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
38		Typ	Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		
39			Record elements: Record Wrapper	Record elements: Record Wrapper		

6. Archiwizacja

Archiwizując, należy dążyć do zabezpieczenia wytworzonych zasobów cyfrowych przed uszkodzeniem bądź zniszczeniem w wyniku: pożaru, powodzi, kradzieży, nieumyślnego bądź umyślnego działania człowieka, awarii instalacji elektrycznej, innych niewymienionych tu przyczyn.

Bezpieczeństwo danych można zwiększyć przez:

- a) posiadanie wydzielonego, zamykanego pomieszczenia, przeznaczonego na serwerownię, a tym samym spełniającego wymagania związane z temperaturą, wilgotnością, ochroną ppoż. i in.;
- b) ograniczony, autoryzowany dostęp do pomieszczenia serwerowni, w której archiwizowane są zasoby cyfrowe;
- c) stosowanie macierzy serwerowych zwiększających bezpieczeństwo danych;
- d) cykliczne zapisywanie danych na streamerach bądź dodatkowych dyskach zewnętrznych, do których dostęp posiada tylko autoryzowany personel i które przechowywane są w odpowiednich warunkach zalecanych przez producenta;
- e) zlecenie usługi archiwizowania zasobów cyfrowych zewnętrznemu usługodawcy, specjalizującemu się w dziedzinie archiwizowania danych i dysponującemu odpowiednim zapleczem i doświadczeniem w tym zakresie – tym samym zasoby będą archiwizowane poza instytucją;
- f) stworzenie drugiej serwerowni, najlepiej w oddzielnym budynku, w której w sposób zautomatyzowany będzie następowało tworzenie kopii zapasowej danych zapisanych na głównym serwerze.

Archiwizując dane nie należy:

- a) działać bez planu i procedur archiwizacji;
- b) działać chaotycznie, czyli w sposób nieusystematyzowany gromadzić dane;
- c) stosować płyt: CD, DVD bądź innych wypalanych nośników, w związku z ich krótkim cyklem życia i dużym ryzykiem utraty zapisanych danych;
- d) powierzać procesowi nieprzeszkolonemu personelowi;
- e) umieszczać serwerów w pomieszczeniach ogólnodostępnych ani bagatelizować innych procedur związanych z bezpieczeństwem danych;
- f) minimalizować nakładów finansowych kosztem jakości archiwizacji.

Przydatna lista kontrolna dla tworzenia polityki ochrony zasobów cyfrowych została zamieszczona w załączniku „A” opracowania Canadian Heritage

Information Network (CHIN) pt. „Digital Preservation: Best Practice for Museums”²⁰.

Grupa Robocza ds. Digitalizacji DigiMuz nie przeprowadziła dotychczas unifikacji formatów i w poszczególnych muzeach są stosowane według uznania formaty RAW (NEF i CR2) i TIFF. Format RAW dostarcza plik nieobrobiony, odpowiadający w sposób najbliższy „cyfrowemu negatywowi”, umożliwia generowanie wielu formatów (w tym TIFF) i pozwoli w przyszłości na konwersję, np. na tworzony format DNG.

7. Finansowanie

7.1. Finansowanie digitalizacji

Proces digitalizacji może być realizowany siłami własnymi muzeum bądź zlecany „na zewnątrz” usługobiorcy, wreszcie może łączyć oba rozwiązania.

Ważne jest, aby na wstępie do procesu digitalizacji określić wielkość zasobu do digitalizacji, możliwości lokalowe i techniczne instytucji oraz zaplecze kadrowe realizacji zadania. Uzyskane wskaźniki powinny zostać poddane analizie w celu określenia metody realizacji digitalizacji.

W przypadku braku doświadczonej kadry, infrastruktury, w tym odpowiednich pomieszczeń i przy zbiorach nieprzekraczających kilku do kilkunastu tysięcy muzealiów, racjonalnie jest zlecić wykonanie digitalizacji poza muzeum. W przypadku dużej kolekcji, rosnącej corocznie o kilkaset nabytków, gdzie funkcjonuje pracownia fotograficzna i pracuje doświadczona kadra, racjonalnie jest zainwestować w modernizację infrastruktury i szkolenia pracowników w celu realizacji digitalizacji własnymi siłami muzeum. O ile łatwo ocenić przedstawione powyżej przypadki, to należy pamiętać, że znacznie trudniej podjąć decyzję o metodzie digitalizacji, gdy wskaźniki nie przemawiają jednoznacznie za żadnym z rozwiązań. Ponieważ wydatkowane mają być publiczne środki, należy dążyć do rozwiązania optymalnego.

Obie metody – realizacja własnymi siłami i zlecenie na zewnątrz mają zalety i wady i ostateczny wybór powinien być dostosowany do możliwości i potrzeb instytucji.

7.2. Projekty międzynarodowe

Przystępując do projektu międzynarodowego, realizowanego częściowo bądź w pełni ze środków Unii Europejskiej, należy zwrócić szczególną uwagę na krytyczny element, jakim jest podtrzymanie projektu po zakończeniu jego realizacji. Zgromadzone doświadczenie pozwala stwierdzić, że wiele projektów staje się po zakończeniu finansowania „projektami osieroconymi”.

mi”. Portale, które miały w założeniu stale się rozwijać, obumierają wkrótce po zakończeniu finansowania w związku z brakiem agregatorów danych, administracji i redakcji.

Opisana powyżej sytuacja wynika poniekąd z faktu, że w części projektów inicjatorem i koordynatorem są instytucje naukowe, których głównym celem jest pozyskanie środków na badania oraz samofinansowanie. W chwili gdy projekt zostaje zrealizowany, przekazany do użycia i rozliczony, instytucje takie tracą nim zainteresowanie, ponieważ dalsze zaangażowanie jest z punktu widzenia racjonalności ekonomicznej nieuzasadnione. Dlatego już na wstępie rozmów o projekcie należy kłaść duży nacisk na kwestię kontynuacji projektu po zakończeniu jego finansowania. W przeciwnym wypadku może powstać kolejny portal widmo.

Jednym z rozwiązań jest przekazanie praw i obowiązków administrowania stroną jednemu z partnerów projektu, który zobowiązuje się do utrzymywania strony na własny koszt.

8. Szkolenia

Do czasu powołania Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, mającego koordynować proces digitalizacji, nie było w Polsce instytucji, która zajmowałaby się kompleksowo szkoleniami w tym zakresie. W efekcie w większości muzeów nie ma specjalistów do spraw digitalizacji i osób, które przygotowane są w profesjonalny sposób do tego, by szkolić zespoły pracowników wszystkich pionów do wykonywania poszczególnych działań związanych z digitalizacją. Dla członków wchodzących w skład grupy DigiMuz od początku istotne stało się podjęcie wysiłku samokształcenia, wymiana spostrzeżeń i doświadczeń. Przyjęło ono formę spotkań, organizowanych przynajmniej raz w miesiącu przez poszczególnych przedstawicieli instytucji wchodzących w jej skład, a także czynnego udziału w konferencjach poświęconych cyfryzacji dziedzictwa kulturowego organizowanych przez inne instytucje.

Dla przeprowadzenia procesu digitalizacji niezwykle istotne jest szkolenie muzealników i zwrócenie większej uwagi na wszystkie elementy digitalizacji muzealiów, począwszy od standardu metadanych, przez język opisu, słowniki, standard dokumentacji cyfrowej wizerunków, racjonalizację kosztów, obieg dokumentów, archiwizację, kryteria wyboru oprogramowania, prawa autorskie, skończywszy na udostępnianiu i promocji.

Istnieje duża potrzeba kontaktu z zaawansowanymi w pracach instytucjami europejskimi na zasadzie stażów bądź warsztatów, w celu pozyskania najlepszych

praktyk. Warto nawiązać kontakt i rozważyć zaproszenie osób na cykl warsztatów z bardziej zaawansowanych pod tym względem instytucji.

9. Wyposażenie

Zakup wyposażenia IT do instytucji państwowych reguluje Prawo Zamówień Publicznych. Warto przyjąć zasadę zakupu roboczych stanowisk komputerowych od jednego dostawcy, przy czym należy mieć na uwadze, że inne wymagania sprzętowe dotyczą komputera dla pracownika przeglądającego zdjęcia i opracowującego dokumenty, a inne sprzętu do obróbki grafiki. Konieczne jest uwzględnienie zasad BHP dotyczących pracy przy stanowisku komputerowym. Szczególną uwagę należy zwrócić na poziom hałasu związany z pracą urządzeń i kategorycznie nie dopuszczać do sytuacji, w której stanowisko pracy znajduje się w pomieszczeniu z pracującymi serwerami. Parametry w tym zakresie są określone w odnośnych przepisach i normach prawnych²¹.

10. Racjonalizacja kosztów

Najważniejszą kwestią racjonalizacji jest określenie kosztów digitalizacji. Kluczowy wpływ na koszty mają przyjęte cele. Jeśli dążymy do zewidencjonowania cyfrowego całości kolekcji, nie ma prawdopodobnie potrzeby inwestowania w digitalizację wszystkich obiektów w 3D, szczególnie jeśli w kolekcji powtarzają się przedmioty produkowane seryjnie i nieposiadające szczególnej wartości historycznej. W takim przypadku wystarczy wykonać dokumentację 3D dla jednego bądź kilku najbardziej charakterystycznych obiektów, a pozostałym wykonać fotografie cyfrowe. Liczba wizerunków cyfrowych tworzonych dla poszczególnych obiektów powinna być ustalana indywidualnie, w zależności od złożoności eksponatu, przy czym obiekty, w zależności od stopnia złożoności, będą miały od kilku do kilkudziesięciu wizerunków cyfrowych.

Istotnym elementem jest czytelny rozdział kompetencji, który chroni przed powielaniem tej samej pracy przez kilku pracowników.

11. Wdrożenie i usprawnianie

Przez wdrożenie należy rozumieć uruchomienie procesu digitalizacji, czyli przejście z fazy planów do realizacji. Jest to niezwykle wrażliwy moment, w którym część przyjętych założeń i procedur może okazać się nieefektywna. Szczególnie trudne jest przeprowadzenie wdrożenia oprogramowania do ewidencjono-

wania i zarządzania zbiorami, które wymaga od 2 do 3 lat. Tak długi czas realizacji wiąże się z ogromną liczbą relacji występujących w bazie danych, potrzebą zapoznania się z nimi i określenia, czy wszystkie spełniają założone na wstępie cele. Ponadto zaangażowanie w prace wdrożeniowe średnio od 20 do 60 osób, pracujących na różnym poziomie dostępu i z różną częstotliwością z bazą danych, może powodować konflikty interesów, wynikające z różnych oczekiwań względem oprogramowania. Jedną z metod realizacji tak dużego wdrożenia jest wypełnianie ankiet przez poszczególnych pracowników pracujących z programem, które są podstawą opracowania listy zmian w otrzymanej wersji oprogramowania. O ile dane nie są ustrukturyzowane, należy liczyć się z niską efektywnością wyszukiwania informacji po migracji danych do nowej bazy. Strukturyzacja danych jest niezwykle czasochłonnym procesem i najlepiej realizować ją etapami, np. porządkując poszczególnymi kategoriami.

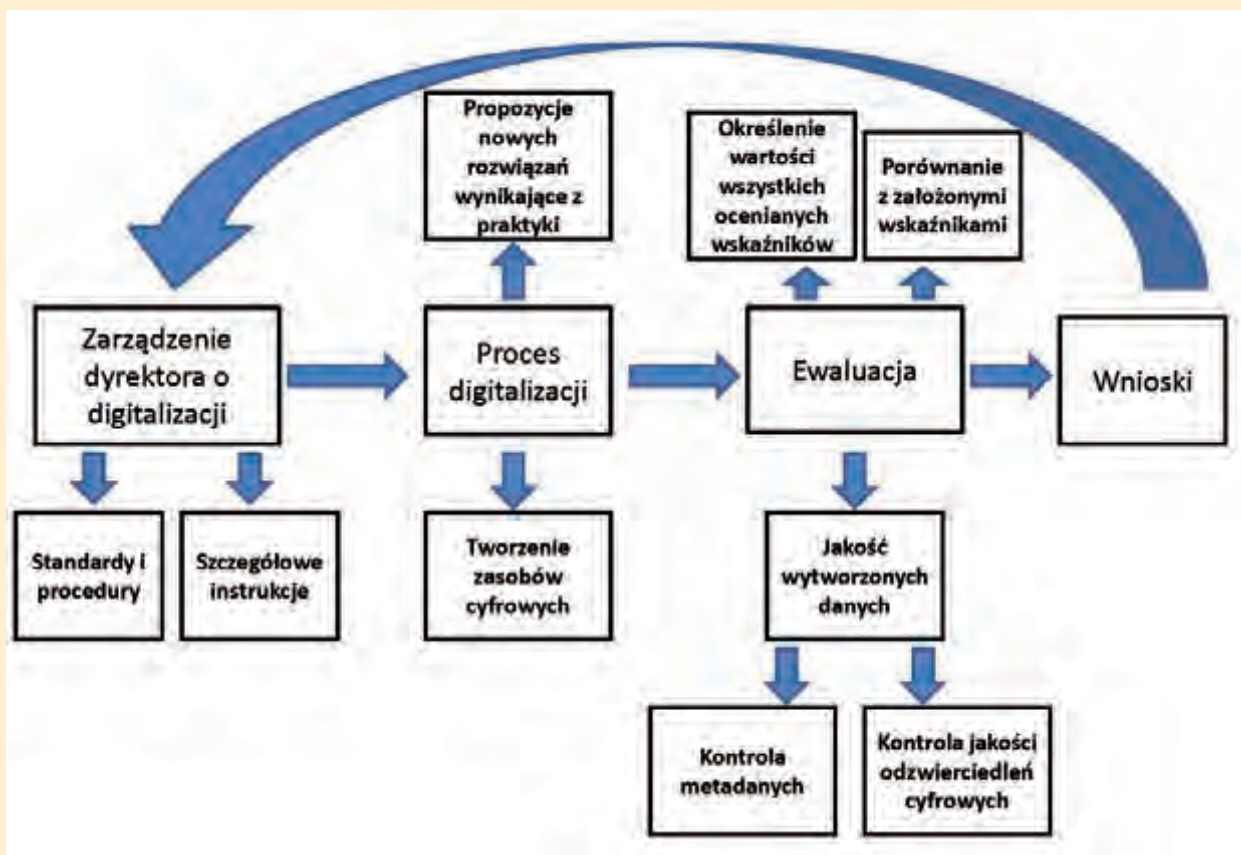
Po zrealizowaniu wdrożenia procesu digitalizacji należy wprowadzać usprawnienia, które zwiększą efektywność działań. Może to być zakup wyposażenia nowszej generacji, podnoszenie kwalifikacji pracowników

realizujących digitalizację, ewentualnie przez zmianę liczby ogniw łańcucha digitalizacji.

12. Ocena

Ewaluacja pozwala określić jakość efektów realizowanego procesu digitalizacji. W zależności od sposobu ewaluacji, możemy ją podzielić na wewnętrzną – prowadzoną przez pracowników muzeum w trakcie wytwarzania zasobów cyfrowych oraz zewnętrzną – zlecaną cyklicznie zewnętrznej instytucji, której zadaniem jest ocena wytworzonych zasobów i wskazanie obszarów wymagających poprawy. Brak prowadzenia ewaluacji procesu i jego efektów może doprowadzić do sytuacji, gdy realizacja będzie znacząco odbiegała od założeń, podczas gdy wszyscy będą sądzili, że realia i założenia się pokrywają.

Modelowym rozwiązaniem w przypadku oceny wewnętrznej jest zastosowanie uproszczonego pojęcia z dziedziny elektroniki tzw. sprzężenia zwrotnego, gdzie uzyskana informacja na końcu procesu przesyłana jest na jego początek w celu jego regulacji – w przypadku muzeów poprawienia procesu digitalizacji przez



Schemat 2. Uproszczony schemat oceny procesu i efektów digitalizacji

Model 2. Simplified scheme of assessing the digitalisation process and its effects

zwiększenie jego efektywności i jakości tworzonych zasobów.

Ocena wewnętrzna wymaga konsekwentnego stosowania procedur związanych z jej realizacją, aby uniknąć zarzutu nierzetelności. Elementem ewaluacji wewnętrznej mogą być kwartalne, półroczne i roczne raporty, pozwalające w przejrzysty sposób ocenić postęp prac i bieżący poziom digitalizacji w muzeum.

13. Prawa autorskie i udostępnianie

Jednym z podstawowych zadań nałożonych na muzea jest upowszechnianie informacji o zbiorach²². Mogłoby się wydawać, że rozpowszechnianie danych o obiektach zgromadzonych w muzeach i ich wyglądzie jak najszerzej liczbie osób za pomocą nowych nośników informatycznych stanowi idealne narzędzie do realizacji tego zadania. Muzea zobligowane są do tworzenia dokumentacji wizualnej muzealiów na podstawie obowiązujących przepisów²³. Przy organizowaniu procesu digitalizacji istotne jest jednak uświadomienie, że rozpowszechnianie tej dokumentacji jest przedmiotem regulacji prawnej. **Zgodnie z art. 25a pkt 1 Ustawy o muzeach wizerunki muzealiów mogą być utrwalone i przechowywane na informatycznych nośnikach danych** w rozumieniu przepisów ustawy z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne²⁴. Muzealia to przedmioty, które jednak w większości są nośnikami utworów w rozumieniu prawa autorskiego²⁵. Podczas organizowania procesu digitalizacji instytucje muzealne zmuszone są zatem do sprawdzenia, czy nie istnieją jakiegokolwiek ograniczenia prawne, które utrudniłyby, czy wręcz uniemożliwiły zamieszczenie wyników prowadzonych prac, tj. zdigitalizowanych obiektów np. w Internecie. Najprostszą formą jest przygotowanie ankiet, w których poszczególni opiekunowie kolek-

cji określą, do jakiego procentu zbiorów muzeum nie posiada majątkowych praw autorskich. Proces digitalizacji zbiorów warto rozpocząć od tych obiektów, co do których istnieje pewność, że muzeum je posiada albo prawa te wygasły.

Próbą poradzenia sobie z kwestiami praw autorskich jest wprowadzenie stosownych zapisów w umowach kupna-sprzedaży bądź darowizny na rzecz muzeum (jeżeli zapisy takie dotychczas w umowach się nie znalazły). Ważne jest uzyskanie zgody twórców na utrwalanie dzieł za pomocą techniki cyfrowej i upowszechnianie ich na wszelkich polach eksploatacji (w tym również w Internecie).

Istotny jest także kształt umów podpisywanych z osobami odpowiedzialnymi za utrwalenie cyfrowe obiektów znajdujących się w zbiorach muzealnych. W większości przypadków w muzeach podpisuje się umowę z fotografami, które przenoszą majątkowe prawa autorskie na instytucję. Istnieje także opinia, że wykonanie zdjęć czy skanów muzealiów pozbawione jest charakteru twórczego. Utrwalenie ich wyglądu nie tworzy nowych praw autorskich dla osób, które sporządzają dokumentację wizualną. Niezależnie od przyjętej metody (skan, zdjęcie) chodzi o jak najwierniejsze utrwalenie wyglądu obiektów, czyli ich rejestrację. Taka ich rejestracyjna funkcja powinna być zaznaczona w umowach z osobami, które będą odpowiedzialne za przygotowanie odwzorowań cyfrowych muzealiów²⁶.

Międzymuzealna Grupa DigiMuz po rozpoznaniu zakresu powyższych działań i problemów podjęła się próby ich wdrażania we własnych instytucjach muzealnych. Proces ten jest na różnym etapie realizacji. Oczywiście, ze względu na obszerność zagadnienia, problematyka została jedynie zasygnalizowana i mamy nadzieję, że będzie stanowiła punkt wyjścia szerszej dyskusji na forum muzealnym.

Przypisy

¹ Dostępny na stronie Narodowego Instytutu Audiowizualnego: <http://www.nina.gov.pl/programy-mkidn> [dostęp: 2011.05.19].

² National Maritime Museum: <http://www.nmm.ac.uk/collections/> [dostęp: 2011.05.19]; Victoria&Albert Museum: <http://collections.vam.ac.uk/> [dostęp: 2011.05.19]; Joconde: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> [dostęp: 2011.05.19]; Bildarchiv Foto Marburg <http://www.bildindex.de/?+pgesamt:%27danzig%27#|home> [dostęp: 2011.06.01].

³ Interesujące wyniki rekonstrukcji fresków za pomocą technik cyfrowych, na podstawie zdigitalizowanego zacho-

wanego do dziś materiału, prezentowano na konferencjach z cyklu „Cyfrowe spotkania z zabytkami” organizowanych corocznie od 2007 r. przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.

⁴ Międzynarodowy Projekt „Machu” <http://www.machu-project.eu/index-machu.html> [dostęp: 2011.05.19].

⁵ O możliwości korzystania przy pracach ewidencyjnych z programów komputerowych L.M. Kamińska-Karecka, *Zarządzanie wiedzą o zabytkach za pomocą systemu muzealnego MONA. Realizacja przepisów o ewidencjonowaniu zabytków*, [w:] *Informatyka w historii sztuki. Stan i perspektywy rozwoju współczesnych metodologii*, materiały konferencji

„Cyfrowe spotkania z zabytkami. Stan i perspektywy rozwoju współczesnych metodologii”, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 19 września 2008 r., red. A. Seidel-Grzesińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2009, s. 12–23.

⁶ W tym zakresie warto śledzić prace FADGI (Federal Agencies Digitization Guidelines Initiative) <http://www.digitizationguidelines.gov/audio-visual/> [dostęp: 2011-05-19]; lista interesujących linków w artykule C. Fleischhauer, *Format Consideration in Audio-Visual Preservation Reformatting: Snapshots from the Federal Agencies Digitization Guidelines Initiative*, „Information Standards Quarterly”, NISO, 2010, dostępny na stronie: http://www.digitizationguidelines.gov/audio-visual/documents/IP_Fleischhauer_AudioVisual_Reformatting_isqv22no2.pdf.

⁷ *Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego*, red. G. Płoszajski, Warszawa 2008, dostępny na stronie http://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/1262/BG_Stand_w_proc_digit.pdf [dostęp: 2011.05.19], Katalog Dobrych Praktyk Digitalizacji obiektów muzealnych, WPR Kultura+, 2011, dostępny na stronie: http://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/1262/BG_Stand_w_proc_digit.pdf [dostęp: 2011.05.19]; U.S. National Archives and Records Administration (NARA), *Technical Guidelines for Digitizing Archival Materials for Electronic Access: Creation of Production Master Files – Raster Images*, Maryland USA 2004, dostępny na stronie: <http://www.archives.gov/preservation/technical/guidelines.pdf> [dostęp: 2011.05.19]; K. Brosseau, M. Choquette, L. Renaud, *Digitization Standards for the Canadian Museum of Civilization Corporation: Scan and Artifact Photography*, Library, Archives and documentation services (LADS), Canada 2006; G. McKenna, Ch. De Loof, *Recommendations and best practice report regarding the application of standards, including recommendations for a harvesting format and fact sheets for dissemination*, ECP-2007-DILL-517005, 2009, dostępny na stronie: www.athena-europe.org/getFile.php?id=538/ [dostęp: 2011.05.19]; lista zalecanych międzynarodowych standardów: <http://www.digitizationguidelines.gov/guidelines/digitize-standards.html> [dostęp: 2011.05.19], <http://www.digitizationguidelines.gov/still-image/digconv.html>.

⁸ Polska wersja: *Karta Londyńska. Zasady Dotyczące Komputerowych Metod Wizualizacji Dziedzictwa Kulturowego*, Wrocław 2010, dostępny na stronie: www.londoncharter.org [dostęp: 2011.05.19].

⁹ <http://www.arqueologiavirtual.com/forumcronograming.php> [dostęp: 2011.05.19].

¹⁰ *Reference Model for an Open Archival Information System (OAIS)*, CCSDS 650.0-B-1, Blue Book, 2002, dostępny na stronie: <http://public.ccsds.org/publications/archive/650x0b1.PDF> [dostęp: 2011.05.19]; *Reference Model for an Open Archival Information System (OAIS)*, Draft Recommended Standard, CCSDS 650.0-P-1.1, Pink Book, 2009, dostępny na stronie: <http://public.ccsds.org/sites/cwe/rids/Lists/CCSDS%206500P11/CCSDSAgency.aspx> [dostęp: 2011.05.19]; ISO 14721:2003 Space data and

information transfer systems – Open archival information system – Reference model.

¹¹ *Metadata Standards Crosswalk*, J. Paul Getty Trust, revised by Patricia Harpring, 2009, dostępny na stronie: http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/intrometadata/crosswalks.html [dostęp: 2011.05.19]; *CHIN Metadata Standards Crosswalk*, dostępny na stronie: http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/media/pro/normes-standards/normes_concordance-standards_crosswalk-eng.pdf [dostęp: 2011.05.19].

¹² http://www.cidoc-crm.org/official_release_cidoc.html [dostęp: 2011.05.19].

¹³ <http://www.lagomar.de/index.php?id=3> [dostęp: 2011.05.19].

¹⁴ <http://www.europeana.eu/portal/> [dostęp: 2011.05.19].

¹⁵ <http://dublincore.org/> [dostęp: 2011.05.19].

¹⁶ <http://www.athena-europe.org/> [dostęp: 2011.05.19].

¹⁷ Więcej na ten temat: PN-N-09018:1992 *Tezaurusz jednojęzyczny – zasady tworzenia, forma i struktura*; Cyfrowe spotkania z zabytkami (w publikacji); ANSI/NISO Z39.19-2005 *Guidelines for the Construction, Format, and Management of Monolingual Controlled Vocabularies*, 2005, dostępny na stronie: http://www.niso.org/kst/reports/standards?step=2&gid=&project_key=7cc9b583cb5a62e8c15d3099e0bb46bbae9cf38a [dostęp: 2011.05.19]; J. Woźniak-Kasperek, *Podstawy budowy tezaury. Poradnik*, Warszawa 2005; K. Zielonka, M. Kłos, *Strukturyzacja języka opisu. Doświadczenia Międzymuzealnej Grupy ds. Digitalizacji DigiMuz*, (maszynopis, który zostanie opublikowany w materiałach z konferencji „Cyfrowe spotkania z zabytkami 4 – Dobra kultury w Sieci. Dostępność i wymiana informacji”).

¹⁸ <http://www.iconclass.nl/> [dostęp: 2011.05.19].

¹⁹ Система научного описания музейного предмета: классификация, методика, терминология, Справочник, под редакцией И.В. Дубов и И.И. Шангина, Санкт-Петербург 2003.

²⁰ Digital Preservation: Best Practice for Museums, Canada 2004, dostępny na stronie: http://www.depts.ttu.edu/museumttu/CFASWebsite/5340%20folder/digital_preservation.pdf [dostęp: 2011.06.01].

²¹ Rozporządzenie Ministra Pracy i Polityki Socjalnej z 1 grudnia 1998 r. w sprawie bezpieczeństwa i higieny pracy na stanowiskach wyposażonych w monitory ekranowe (Dz. U. Nr 148, poz. 973); PN-E-02033:1984 (PN-84/E-02033). Oświetlenie wnętr światłem elektrycznym; PN-N-01307:1984 (PN-84/N-01307) Dopuszczalne wartości poziomu dźwięku na stanowiskach pracy i ogólne wymagania dotyczące przeprowadzenia pomiarów; PN-N-08000:1990 (PN-90/N-08000) Dane ergonomiczne do projektowania. Wymiary ciała; PN-N-08018:1991 (PN-91/N-08018) Dane ergonomiczne do projektowania stanowisk pracy. Strefa kończyn górnych. Wymiary; PN-F-6000:1992 (PN-92/F-6000). Meble biurowe. Wymagania i badania; PN-T-42107:1997 (PN-97/T-42107). Bezpieczeństwo urządzeń techniki informatycznej i elektrycznych urządzeń techniki biurowej.

²² Ustawa o muzeach, art. 1, pkt 5.

²³ Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (Dz. U. z dnia 16.09.2004 Nr 202, poz. 2073).

²⁴ (Dz. U. Nr 64, poz. 565 oraz z 2006 r. Nr 12, poz. 65 i Nr 73, poz. 501).

²⁵ Zob. M. Dreła, *Prawne aspekty rozpowszechniania wyglądu muzealiów*, [w:] *Prawo muzeów*, red. J. Włodarski, K. Zeidler, Warszawa 2008, s. 99.

²⁶ *Ibidem*, s. 99.

Marcin Kłos, Anita Nowacka

Good Digitalisation Praxis upon the Basis of the Experiences of the DigiMuz Inter-Museum Digitalisation Group

A comprehensive presentation of regulations connected with organising digitalisation in museums would call for a very extensive study. The article's authors, cooperating within the DigiMuz Inter-Museum Digitalisation Process, undertook this task only in the field of particular interest to them. According to their estimation, digitalisation in museums has been insufficiently considered. Combined efforts began with the sudden task of digitalising collections in particular institutions: the National Museum, the Gdańsk History Museum, the Central Maritime Museum in Gdańsk and the Malbork Castle Museum. In other words, it was inspired by the need to handle this specif-

ic undertaking by using own means. The authors consider their article to be a voice in the digitalisation debate, which continues to be inadequate and much too rarely taken up by the milieu.

In addition to defining the term "digitalisation" and recognising the scope of activities and connected problems, the authors also arranged and presented the latter in the form of a catalogue of good praxis. The work in question discusses such issues as: Initiative; Goal; Working party; Procedures; Standards; Archivisation; Financing; Training meetings; Equipment; Cost rationalisation; Implementation; Assessment and improvements; Copyrights and distribution.

Marcin Kłos, absolwent Instytutu Historii Uniwersytetu Gdańskiego, od 2007 r. pracownik Działu Historii Budownictwa Okręgowego Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku; od 2008 r. aktywnie zaangażowany we współtworzenie i prace Międzymuzealnej Grupy ds. Digitalizacji DigiMuz, a od 2009 r. odpowiedzialny za organizację i koordynację procesów digitalizacji w CMM; e-mail: m.klos@cmm.pl

Anita Nowacka, absolwentka Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego, Główny Inwentaryzator Zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku. Zaangażowana w prace Międzymuzealnej Grupy ds. Digitalizacji DigiMuz, od 2010 r. odpowiedzialna za organizację i koordynację procesów digitalizacji w MZM. Interesuje się strukturyzacją języka opisu i użyciem nowoczesnych technologii w zakresie ewidencji i zarządzania muzealiami; e-mail: a.nowacka@zamek.malbork.pl

Magdalena Mielnik, Katarzyna Zielonka

STRUKTURYZACJA JĘZYKA OPISU MUZEALIÓW

Projekty realizowane w ostatnim czasie w polskich muzeach pokazują, że dostrzeżono znaczącą rolę digitalizacji w promocji, udostępnianiu i zabezpieczeniu zbiorów. Zagadnienie to nie jest już tylko poruszane w kontekście zachodzących zmian i kierunków rozwoju muzealnictwa, ale coraz częściej stanowi istotny element bieżącej działalności instytucji. Proces cyfryzacji jest także jednym z priorytetów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, czego potwierdzeniem jest ogłoszenie Wieloletniego Programu Rządowego Kultura+¹. Przyjęte założenia programu digitalizację traktują jako jedno z dwóch narzędzi umożliwiających realizację celu strategicznego – „poprawa dostępu do kultury”. W raporcie o stanie digitalizacji, wygłoszonym podczas Kongresu Kultury Polskiej zwrócono jednakże uwagę, że cyfryzację dziedzictwa kulturowego w Polsce *charakteryzuje rozproszenie inicjatyw oraz brak koordynacji działań*². W dokumencie podkreślono także, iż w *środowisku muzeów sytuacja była i pozostaje trudniejsza*³. Na szczeblu administracji centralnej zarządzanie procesem digitalizacji muzealiów poruszane było dotychczas jedynie w szerokim kontekście cyfryzacji dziedzictwa kulturowego, a założenia dotyczące standaryzacji digitalizacji muzealiów nie były opracowywane⁴.

Brak rozwiązań krajowych spowodował, że środowiska muzealne samodzielnie podejmowały wyzwania opracowania zasad i dobrych praktyk w zakresie realizacji własnych projektów digitalizacyjnych. Jedną z inicjatyw lokalnych stały się działania podjęte przez Międzymuzealną Grupę ds. Digitalizacji – DigiMuz⁵. Prace zespołu skupiają się na trzech zagadnieniach: standardach wykonywania dokumentacji wizualnej muzealiów, procedurach procesu digitalizacji, a także sposobie opisu obiektów. Strukturyzacja języka opisu

wyduje się procesem najtrudniejszym, a jednocześnie szczególnie marginalizowanym. Zagadnienie to jest złożone i należy rozważać je zarówno w kontekście metadanych opisu, jak i stosowanej ontologii.

Rozpatrując digitalizację zbiorów muzealnych należy w pierwszej kolejności zdefiniować proces, a także pojęcie „obiekту zdigitalizowanego”. Cyfryzacja została trafnie określona w publikacji *Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego, jako tworzenie cyfrowych odwzorowań obiektów źródłowych wraz z odpowiednim opisem informacyjnym*⁶. Mimo iż to wydawnictwo stanowi jedno z podstawowych źródeł dla opracowań tworzonych na szczeblu centralnym, w dokumentach ministerialnych dotyczących cyfryzacji dziedzictwa kulturowego zaproponowana definicja digitalizacji jest zniekształcana, a sam proces ograniczany do tworzenia dokumentacji wizualnej obiektów. „Program digitalizacji dóbr kultury oraz gromadzenia, przechowywania i udostępniania obiektów cyfrowych w Polsce 2009–2020” proces ten określa jako *sporządzanie cyfrowych odwzorowań oryginalnych, zwłaszcza materialnych zasobów kultury bądź przekształceniu analogowych zapisów dźwięku i obrazu do postaci cyfrowej. Dokumenty cyfrowe tworzy się drogą skanowania lub fotografowania obiektów dwuwymiarowych [...] lub komputerowego przekształcania dźwięku i/lub obrazu z postaci analogowej do cyfrowej*⁷. Katalog Dobrych Praktyk Digitalizacji obiektów muzealnych opracowany w ramach Wieloletniego Programu Rządowego Kultura+ digitalizację określa szerzej jako *proces przekształcania fizycznej jednostki muzealnej lub jej części na postać cyfrową*⁸, ale w swoich założeniach odnosi się przede wszystkim do tworzenia i archiwizacji wizerunków obiektów.

Ograniczenie digitalizacji muzealiów do tworzenia cyfrowych odwzorowań jest niepełnym ujęciem

tego procesu. Realizacja projektów digitalizacyjnych, których głównym celem jest udostępnienie obiektów dziedzictwa kulturowego za pośrednictwem Internetu wymaga także tworzenia opisu muzealium. Wykonanie wizerunku obiektu, nawet w technologii skanowania 3D, nie ukáže odbiorcy kompletnej informacji. Percepcja i interpretacja przedmiotu w dużej mierze warunkowana jest jego poprawnym opisem. Należy również podkreślić, że spójne i efektywne przeszukiwanie elektronicznych katalogów zbiorów opiera się na ustrukturyzowanych danych definiujących obiekt. Jeżeli przyjmujemy, że digitalizacja to jedynie tworzenie cyfrowego wizerunku, wówczas warunek ułatwienia dostępu do cyfrowych kolekcji nie będzie mógł być zrealizowany.

Autorzy przywołanych wyżej dokumentów traktują opis obiektów jako element poboczny. Zwracają uwagę, że *powszechnie przyjęte jest założenie, że digitalizacji podlegają wyłącznie obiekty, dla których sporządzono uprzednio metadane opisowe*⁹ lub zaleca tworzenie metadanych¹⁰. Nie wskazuje się na konieczność użycia wspólnego dla polskiego muzealnictwa jednego standardu opisu. Katalog Dobrych Praktyk... zezwala na wprowadzanie zmiany w proponowanych normach lub zaleca tworzenie własnych rozwiązań z zastrzeżeniem posługiwania się schematem metadanych nie mniejszym niż Dublin Core¹¹. Odwołanie się do tego standardu związane jest z bezpośrednim przeniesieniem praktyk stosowanych w digitalizacji zbiorów bibliotecznych i archiwalnych. Takie działania nie uwzględniają różnorodności zbiorów muzealnych, a także wprowadzają zniekształcenie istniejących struktur opisu. Długoletnie doświadczenia archiwistów i bibliotekarzy powinny być oczywiście wykorzystane, jednakże odmiennosc zbiorów muzealnych wymusza opracowanie odrębnych standardów opisu i wymiany danych. W tym kontekście ponownie należy także zdefiniować proces digitalizacji muzealiów i wprowadzić do użycia pojęcie „obektu zdigitalizowanego”.

Międzemuzealna Grupa ds. Digitalizacji DigiMuz w celu realizacji własnych projektów przyjęła wewnętrzną definicję. Digitalizacja w muzeach została określona jako: tworzenie ustrukturyzowanego cyfrowego opisu obiektu za pomocą usystematyzowanych metadanych, wraz z cyfrowym odzwierciedleniem oryginału w postaci: fotografii, skanu, modelu 3D, plików audiowizualnych bądź innego pliku źródłowego, w zależności od rodzaju obiektu. Obiekt zdigitalizowany to taki, dla którego zostało wykonane cyfrowe odzwierciedlenie oraz utworzony ustrukturyzowany cyfrowy opis. Ze względu na brak rodzimych rozwiązań w zakresie usystematyzowania danych opisowych, koniecznością było zdecydowanie, czy opracować

własne, czy przyjąć zewnętrzne standardy opisu muzealiów.

Zaproponowana definicja zdigitalizowanego obiektu jest tożsama z opracowywaniem go w ramach ewidencji zbiorów. Zgodnie z obowiązującym Rozporządzeniem Ministra Kultury ewidencja zabytków w muzeach polega na wpisie dokonany odpowiednio w inwentarzu muzealiów oraz kartach ewidencyjnych, które powinny zawierać m.in. dane identyfikacyjne zabytku oraz dokumentację wizualną¹². Dokument ten dopuszcza prowadzenie ewidencji w formie elektronicznej. Proces digitalizacji w tym kontekście można więc określić jako nowoczesną metodę opracowywania naukowej dokumentacji dla obiektów gromadzonych w instytucjach muzealnych. Ta zależność została dostrzeżona przez ICOM, który zaleca rozpatrywanie digitalizacji muzealiów w kontekście tworzenia elektronicznych katalogów zbiorów¹³. W Grupie DigiMuz założono, iż tworząc minimalny zestaw metadanych opisu, można przyjąć wymagane rozporządzeniem dane identyfikacyjne zabytku: *określenie autorstwa lub wytwórcy, pochodzenie, wartość w dniu nabycia, czas i miejsca powstania, materiał, techniki wykonania, wymiary, ewentualnie jego wagę oraz określenie cech charakterystycznych*, uzupełnione o informacje zawarte we wcześniejszym Rozporządzeniu Ministra Kultury i Sztuki w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów¹⁴.

Instrukcja do Rozporządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów, zgodnie z wymogami poszczególnych dyscyplin naukowych, dzieliła muzealia na następujące kategorie: archeologiczne, artystyczno-historyczne, etnograficzne, przyrodnicze oraz techniczne. Dla każdego z typów obiektów opracowano indywidualne pola opisu. Na dane miały się składać skrócone wyniki opracowania naukowego przedstawiające podstawowe informacje dotyczące obiektu. W instrukcji podkreślono, że informacje mają być możliwie wszechstronne, ponieważ będą stanowić podstawę do wydania katalogu zbiorów. Wprowadzone pola, z niewielkimi wyjątkami, nie posiadały wspólnych grup opisów, aczkolwiek muzealia poszczególnych typów były opisywane za pomocą kategorii charakterystycznej dla danej dziedziny. Obecnie funkcjonujące rozporządzenie dotyczące ewidencji zbiorów, w odróżnieniu od wcześniejszego, wprowadziło ujednoczenie opisu dla wszystkich typów muzealiów. Poszczególne kategorie przede wszystkim wywiedziono od muzealiów określonych wcześniej mianem artystyczno-historycznych. Spowodowało to, że z jednej strony wymuszono stosowanie w opisie cech wcześniej nieuwzględnianych lub zatracono charakter określeń tradycyjnie przypisa-

nych do konkretnego typu obiektów. Między innymi dla zbiorów przyrodniczych obecnie należy określić twórcę oraz materiał i technikę. Zarzucono stosowanie nie tylko zwyczajowych elementów, jak opis stanowiska archeologicznego, miejsce znalezienia czy użytkowania, ale także pól, które we wszystkich standardach wymiany stanowią element obligatoryjny. W obecnym rozporządzeniu szczególnie widoczny jest brak kategorii przedmiot. Przepisy dopuszczają także wprowadzanie innych elementów opisu czy stosowania różnych kart ewidencyjnych przy zachowaniu minimalnych danych identyfikacyjnych, aczkolwiek nie precyzują sposobu ich wypełniania. Wymagane kategorie poza ich wymienieniem nie są definiowane. Określenie czasu i miejsca powstania nie budzi wątpliwości, ale już autorstwo, pochodzenie lub wskazanie cech charakterystycznych nie jest w ten sam sposób interpretowane. W niektórych muzeach „cechy charakterystyczne” utożsamiane są z opisem, w innych natomiast w polu tym przedstawia się jednostkowe aspekty przedmiotu. W poszczególnych instytucjach w zależności od rodzaju posiadanych zbiorów i wewnętrznych przepisów stosuje się inny sposób ewidencjonowania.

Dokładna analiza poszczególnych kategorii przeprowadzona w ramach prac Grupy DigiMuz spowodowała, że odrzucono opracowanie wewnętrznego standardu opisu i wymiany danych w odniesieniu do obecnych unormowań prawnych. Wymagane rozporządzeniem pola z jednej strony nie stanowią zbioru encji, który można zastosować bez uwag do każdego z typów obiektów, a z drugiej, nie spełniają kryteriów, jakie są stawiane przed standardami.

Tworzenie od podstaw nowych standardów opisu dostosowanych do potrzeb różnych zbiorów zgromadzonych w polskich muzeach wydaje się zadaniem nieuzasadnionym w kontekście wypracowanych już światowych dobrych praktyk. Istniejące rozwiązania powinny stać się podstawą standardu dla tworzenia baz danych do ewidencjonowania i zarządzania muzealiami wymaganego w polskim muzealnictwie. Dostępnych standardów, przeznaczonych zarówno do tworzenia pełnych opisów bazodanowych, jak i wymiany danych, jest kilka, jednakże w pierwszej kolejności należy rozważyć zastosowanie rozwiązań stosowanych w Unii Europejskiej¹⁵.

Trudności związane z opisem zbiorów muzealnych zostały dostrzeżone w Europie w związku z próbą agregacji danych do portalu Europeana¹⁶, dlatego też pod koniec 2008 r. zainicjowano program ATHENA, który ma na celu ułatwienie integracji zasobów europejskich muzeów¹⁷. Działania podejmowane w ramach projektu dotyczą różnych aspektów digitalizacji, niemniej dużo

uwagi poświęca się mapowaniu schematów metadanych. Zagadnienie opracowywane jest w ramach grupy roboczej: WP3 – Identyfikacja standardów i przygotowanie rekomendacji (Identifying standards and developing recommendations). Grupa WP3 przede wszystkim odpowiadała za opisanie standardów stosowanych przez muzea¹⁸, opracowanie zaleceń i dobrych praktyk w zakresie stosowania metadanych¹⁹, a także wypracowanie nowego narzędzia do konwersji danych²⁰.

Stosowany w Europie model danych ESE (European Semantic Elements) oparty na Dublin Core jest standardem, który nie mógł być wykorzystany przez środowisko muzealne. Jego ograniczony schemat nie pozwala na agregację wszystkich elementów stosowanych w opisie obiektów muzealnych. Próba przeniesienia danych doprowadza do zniekształceń i zaniku zestawień semantycznych pomiędzy kategoriami. Termin „data” w opisie obiektu muzealnych nie jest równoznacznym elementem, odnosić się może do jego wytworzenia, przyjęcia do zbiorów czy uczestnictwa w zdarzeniach. Sprowadzenie danych do jednej kategorii doprowadza do utraty istotnych informacji. Zubożenie struktury opisu pozbawia kontekstu pierwotną treść, a także utrudnia przeszukiwanie zasobu. Z tych też względów uznano, że standard Dublin Core nie spełnia kryteriów interdyscyplinarności, a środowisko muzealne potrzebuje utworzenia odrębnego i szerszego schematu danych.

W ramach ATHENY opracowano nowy standard eksportu danych LIDO – Lightweight Information Describing Objects²¹. Schemat opiera się na istniejących standardach dedykowanych zbiorom muzealnym i powstałym przede wszystkim na bazie CDWA Lite, museumdat, oraz SPECTRUM. Uwzględnia on różnorodność zbiorów muzealnych, a jednocześnie pozwala na jak najszerszy i wszechstronny opis, co umożliwia łatwiejsze i pełniejsze przeszukiwanie zasobów. Informacje zgrupowane są w siedmiu dziedzinach, z czego cztery pierwsze odnoszą się bezpośrednio do opisu przedmiotu, a trzy następne mają charakter administracyjny. Standard określa, poza podstawowymi danymi identyfikacyjnymi i klasyfikacją muzealiów, także informacje odnoszące się do jego udziału w wydarzeniach, powiązaniach i relacjach z osobami, instytucjami i innymi obiektami. Pola odnoszące się bezpośrednio do zarządzania kolekcją uwzględniają prawa związane z obiektem, źródła i metadane rekordu. Twórcy LIDO nie zalecają stosowania standardu jako narzędzia służącego tworzeniu i organizacji informacji w muzealnych bazach danych. Nowy schemat ma przede wszystkim wspierać wymianę danych i umożliwiać dostarczanie ich do środowiska *on-line*.

W opublikowanych dokumentach jako standard opisu metadanych w muzeach zaleca się korzystanie ze SPECTRUM²². Jest to otwarty międzynarodowy standard służący zarówno formalnemu opisowi obiektów, jak i zarządzaniu kolekcją. Pozwala on prawidłowo dokumentować zbiory, ponieważ uwzględnia elementy związane z obowiązującymi procedurami w zakresie nabywania, przemieszczeń obiektów, ochrony czy kontrolowania praw autorskich. SPECTRUM umożliwia również ukazanie obiektu w szerokim kontekście jego historii, w tym relacji między osobami, organizacjami i miejscami. Poszczególne dane zostały zdefiniowane w ramach 21 różnych procedur stosowanych w muzeach, dla których ustalono minimalne wymagania dotyczące sposobu tworzenia informacji. SPECTRUM jako wszechstronny system opisu, uwzględniający całościowe zarządzanie kolekcją, jest zalecany przez ATHENA jako standard dla europejskich instytucji muzealnych.

Należy zwrócić uwagę, iż wybór jednego z międzynarodowych standardów opisu, a także wymiany danych dotyczących obiektów muzealnych, nie może tylko ograniczyć się do wskazania konkretnego rozwiązania, ale wymaga także pełnego jego wdrożenia. Konieczne jest przetłumaczenie dokumentów w porozumieniu z twórcami standardu, przeprowadzenie szkoleń oraz dostosowanie elektronicznych katalogów zbiorów do wymagań nowych schematów metadanych.

Standardy metadanych definiują poszczególne kategorie opisu i ich zawartość, aczkolwiek nie precyzują terminologii. Rodzaj stosowanych określeń jest kluczowym aspektem warunkującym efektywne korzystanie z baz danych. Jednocześnie jest to element, który stwarza wiele problemów ze względu na wielką różnorodność typów obiektów znajdujących się w zbiorach muzealnych. Dlatego też tak istotne jest opracowywanie, poza słownikami indeksowymi, które nie pokazują relacji semantycznych pomiędzy poszczególnymi kategoriami, tezaursów, konsultowanych przez grupy składające się z przedstawicieli wielu dziedzin. Prace nad tezaursami, inaczej słownikami hierarchicznymi, które najlepiej można zdefiniować jako *usystematyzowany wykaz terminów wykorzystywanych w indeksowaniu i wyszukiwaniu informacji*²³, od kilkunastu lat prowadzone są zagranicą, a od kilku także i w Polsce.

Do największych tego typu polskich projektów można zaliczyć projekt realizowany w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego – Polski tezaurus dla dziedzictwa kulturowego²⁴. Niedługo zostanie ukończony tezaurus dla pojęcia „Materiał” opracowywany przez Grupę DigiMuz.

Jednakże kwestie związane z opracowaniem tezaursów i standardów językowych są dla większości

muzeów problematyczne. Kłopoty wynikają głównie z konieczności strukturyzacji języka przy ogromnej różnorodności obiektów znajdujących się w zbiorach muzealnych. Karty ewidencyjne wszystkich rodzajów muzealiów mają jednakową strukturę danych podstawowych, która nie uwzględnia ani ich specyfiki, ani też faktu, że badacze zajmujący się różnymi dziedzinami muszą używać tych samych kryteriów opisu, a rodzaj wpisywanej i wyszukiwanej informacji jest zupełnie inny. Wciąż brak też dostępnego na gruncie polskim ogólnego standardu języka opisu dziedzictwa kulturowego, pozostaje odwoływanie się do zagranicznych publikacji²⁵.

Na temat problemów związanych z bazodanowym opisem zabytku został wygłoszony referat podczas konferencji: „Cyfrowe spotkania z zabytkami 4. Dobra kultura w Sieci. Dostępność i wymiana informacji”, organizowanej przez Instytut Historii Sztuki we Wrocławiu w dniach 7–8 grudnia 2010²⁶. Na tej samej konferencji osobne wystąpienia poświęcone były również standardom LIDO i CIDOC²⁷.

Wśród problemów wynikających z braku jednolitych standardów opisu zabytku na potrzeby bazy danych można wyróżnić dwa szczególnie związane z opracowywaniem tezaursów. Pierwszy związany jest z trudnościami wywołanymi koniecznością ujednolicenia języka oraz z istnieniem tzw. języka „branżowego”. Doskonałym przykładem jest słowo „olej”, które dla historyka sztuki będzie jednoznaczne z pojęciem „technika olejna”, natomiast przedstawiciele innych dziedzin raczej będą identyfikować ten termin z „olejem syntetycznym”, „naturalnym”, „mineralnym”, „roślinnym” itd. i wymienia „olej” nie jako technikę, ale jako materiał²⁸.

Drugi problem związany jest z różnym rodzajem informacji, które dla każdego obiektu dane pole ma dostarczyć. Ze względu na specyfikę dziedzin, w jednym polu pracownicy różnych specjalności będą wprowadzali inne informacje (np. w miejsce powstania: wpisywane jest miejsce znalezienia, odkrycia, wydobycia, zebrania). Pola sprawiające największy kłopot w tym zakresie to: „Przedmiot”, „Materiał”, „Technika”, „Miejsce powstania”, „Określenie autorstwa”, „Pochodzenie”.

Dobry przykład stanowią części ubioru należące do kategorii „Tkanina”. Informacją istotną dla wszystkich, bez względu na reprezentowaną dziedzinę, będzie funkcja tkaniny. Ale już dla historyka sztuki oprócz tego podstawowe znaczenie będzie miał splot, rodzaj użytych nici, technika wykonania. Podobnie w etnografii – tu jednak z dużym naciskiem na region, w którym dany ubiór noszono. Zupełnie inaczej będzie w przypadku zbiorów teatralnych, gdzie najistotniejszą

informacją będzie to, na potrzeby jakiego spektaklu kostium był zaprojektowany, ewentualnie, jaki aktor go nosił i kto był jego projektantem. Jeśli chodzi zaś o rodzaj tkaniny, są to w tym przypadku informacje często nieznanne i mało przydatne osobie opracowującej zbiory, nie będą też raczej stanowiły podstawowego kryterium wyszukiwawczego.

Dlatego też tezaurus musi dawać możliwość wypełniania poszczególnych pól tak, aby było to dostosowane do profilu zbiorów. Podobnie rzecz ma się w przypadku, kiedy zaciera się granica pomiędzy materiałem a techniką, jak np. w przypadku szkła, ceramiki czy wspomnianego wcześniej „oleju”. Wynika to najczęściej ze specyfiki języka „branżowego” i używanych zwyczajowo określeń, z których też nie powinno się do końca rezygnować, ponieważ funkcjonują w literaturze specjalistycznej i wielokrotnie są wpisywane jako kryterium wyszukiwawcze. Poza tym język musi być ujednolicony na potrzeby bazy danych, jednak nie ma podstawy do całkowitej zmiany języka specjalistycznego. Dlatego doskonałym rozwiązaniem w przypadku pól „Materiał” i „Technika” wydaje się dodatkowe pole łączące oba te terminy, w którym można wpisać materiał i technikę opisowo²⁹.

Problemy związane z dopasowaniem tezaurusu dla zabytków różnego typu doskonale są widoczne w przypadku tezaurusów geograficznych. Pole „Miejsce powstania” jest wspólne dla wszystkich typów obiektów, jednak największy problem stanowi często wybór nazwy związanej z daną lokalizacją, ponieważ najczęściej poprzez przemiany historyczne i ustrojowe z tymi samymi miejscami związane były różne nazwy. Takim przykładem jest tutaj Gdańsk i województwo pomorskie. Nazwy historyczne to m.in. Danzig, Dantzig, Gyddanyzc, Gedanum, Dantiscum, Gdancz, Wolne Miasto Gdańsk, czy kaszubskie Gduńsk. Teren dzisiejszego województwa pomorskiego to obszar dawnych Prus Królewskich, a także dawne województwo gdańskie, słupskie i elbląskie. Wraz z nazwą zmieniał się również objęty nią obszar. Dlatego też precyzyjnie skonstruowany tezaurus uwzględniający wszelkie te zmiany ma znaczenie szczególne.

Tezaurusy geograficzne należą też do grupy tych, którym poświęcono do tej pory najmniejszą liczbę opracowań. Według badań przeprowadzonych w ramach projektu ATHENA tylko 27,2% z ankietowanych partnerów projektu używa standardów do określania nazw geograficznych. Jeszcze mniejsza liczba – 4,9% podaje dodatkowo współrzędne geograficzne³⁰. Można też zauważyć niekonsekwencję w stosowaniu nazw geograficznych na stronach muzeów i innych poświęconych dziedzictwu kulturowemu. Przykłado-

wo na stronie www.bildindex.de zupełnie inne obiekty można odnaleźć pod hasłem Danzig, inne pokazują się też, kiedy w pole wyszukiwania wpisze się Gdańsk, różnica bynajmniej nie jest spowodowana datowaniem obiektów, które pokazują się w wynikach wyszukiwania. Modelowo ta kwestia rozwiązana jest w bazie Victoria&Albert Museum, gdzie w polu „Place” pokazuje się zawsze Gdansk, jednak kiedy do wyszukiwarki wpisujemy Danzig pojawiają się obiekty powstałe przed 1945 rokiem³¹.

Większość muzeów korzysta z istniejących już własnych tezaurusów³² bądź opublikowanych, np. opracowanego przez The Getty Research Institute, The Getty Thesaurus of Geographic Names (TGN)³³ i paru innych³⁴.

Najdokładniejszy wydaje się tezaurus opracowany przez The Getty Research Institute. Nazwy geograficzne zostały tu podzielone na „administracyjne”, odnoszące się do miejsc regulowanych przez prawo, ustrój, podzielonych dalej na państwa, miejsca zamieszkałe itd. oraz „fizyczne”, czyli odnoszące się do czysto geograficznych pojęć jak góry, rzeki, czy oceany. Słownik uporządkowany jest według obowiązującego obecnie podziału politycznego i funkcjonujących dzisiaj nazw geograficznych. Uwzględniono też nazwy historyczne. Słownik jest w języku angielskim, jednak znajdują się tam również nazwy używane w innych językach. Układ hierarchiczny tezaurusu można prześledzić na przykładzie pojęcia „Gdańsk”. Nazwą preferowaną jest tutaj Gdańsk, oznaczony skrótami „C”, czyli *current* – stosowany obecnie oraz „V” od słowa *vernacular*, odnoszącego się do faktu, że nazwa podana jest w języku lokalnym (tutaj oczywiście polskim). Następnie podano współrzędne oraz krótką notę historyczną. Dalej, poniżej nazwy preferowanej w słowniku, zamieszczono jeszcze: Danzig, Gdansk, Dantzig z oznaczeniami „C” (*current*) oraz „O” (*other*), co odnosi się do tego, że nazwa jest w języku innym niż lokalny. Chociaż w przypadku Danzig i Dantzig równie poprawne byłyby oznaczenia „H” i „V”, czyli *historical* oraz *vernacular*. Z takimi oznaczeniami wymieniono Gyddanyzc oraz Kdanc. Nie są to też wszystkie nazwy, którymi określano Gdańsk w historii tego miasta. Poniżej umieszczono drzewko hierarchiczne pokazujące pozycję Gdańska oraz typy miejsc, którym Gdańsk jest przypisany.

Coraz większą wagę przykładają się również do stosowania współrzędnych przy podawaniu danych związanych z pochodzeniem czy lokalizacją obiektu, jak również do stosowania Systemu Informacji Geograficznej GIS. W 2008 r. ukazał się dokument opublikowany jako jeden z rezultatów projektu Minerva eC, w którym m.in. wprowadzono zagadnienie przydatności GIS

Tabela 1. Zestawienie danych minimalnych z karty ewidencyjnej i kart katalogu naukowego (źródło: opracowanie własne)

Table 1. Breakdown of minimal data from a record card and a scientific catalogue card (compiled by the author)

Karty katalogu naukowego – Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów		Karty ewidencyjne – Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach			
Muzealia archeologiczne	Muzealia Artystyczno-historeczne	Muzealia Etnograficzne	Muzealia Przyrodnicze	Muzealia Techniczne	Muzealia
Monogram muzeum	Muzeum	Muzeum	Muzeum	Muzeum	-
Znak działu	Dział	-	Dział, grupa	Dział	-
Numer księgi inwentarzowej	Numer księgi inwentarzowej	Numer księgi inwentarzowej	Numer księgi inwentarzowej	Numer księgi inwentarzowej	Sposób oznakowania muzealium
Dawna sygnatura	-	-	Dawna numeracja	Dawna numeracja	
Numer księgi polowej wpływu	Numer księgi wpływu	-	Nr akt, nr księgi wpływu	Nr księgi wpływu muzealiów, nr akt	
Numer archiwum naukowego	-	-	-	-	-
Data i sposób nabycia	Data i sposób nabycia	Data i sposób nabycia, wartość	Data i sposób nabycia	Data i sposób nabycia	-
Wartość	Wartość	Wartość	Wartość	Wartość	Wartość w dniu nabycia
-	-	-	Data zebrania	-	-
-	-	Nazwisko i imię zbieracza	Zebrat	-	-

Pochodzenie, czas i miejsce powstania, określenie autorstwa	Stanowisko, charakter stanowiska, lokalizacja szczegółowa stanowiska	Pochodzenie (historia przedmiotu, udział w wystawach)	Pochodzenie, kraj, województwo, powiat, miejscowość, pochodzenie rodzime, grupa etniczna, data i miejsce wykonania przedmiotu – imię, nazwisko i adres wykonawcy	Miejscowość				Historia przedmiotu	Pochodzenie
				Powiat	Województwo	Kraj	-		
Pochodzenie, czas i miejsce powstania	Miejscowość gromada, powiat, województwo	Kraj, miejscowość wytwórnia	Materiał i technika wykonania	-	-	Spreparował	Czas powstania, wytwórcą, miejscowość, kraj	Materiał	
	Chronologia, kultura	Czas powstania		-	-	Oznaczył			Techniki wykonania
Materiał i technika	-	Autor, szkoła	Materiał i technika wykonania	-	-	-	Materiał, technika, znaki szczególne, dział produkcji	Wymiary, ewentualnie jego waga	
	-	Materiał i technika		-	-	-			
Wymiary	Wymiary	Wysokość, szerokość, długość, format, waga	Wymiary i waga	-	-	-	Wymiary, ciężar		

Określenie cech charakterystycznych	Przedmiot [miejsce na opis, fotografie lub rysunek]		Przedmiot		Nazwa przedmiotu		Nazwa łacińska i polska		Przedmiot, liczba elementów składowych		Określenie cech charakterystycznych
	Opis przedmiotu, sygnatury, napisy		Cechy charakterystyczne		Nazwa gwarowa		Opis przedmiotu		Opis, charakterystyka techniczna, fotografia, numer negatywu		
Dokumentacja wizualna	Numer/y negatywów, odbitki		Fotografie:		Miejsce na fotografię, nr negatywu lub rysunek, rysował..., skala rysunku..., sformatował...		Miejsce na fotografię i numer negatywu				Dokumentacja wizualna
	Numer inwentaryzacyjny negatywu fotografii		Numer negatywu lub rysunek, rysował..., skala rysunku..., sformatował...								
Stan zachowania i zabiegi konserwatorskie	Stan zachowania		Stan zachowania		Stan zachowania, restauracja i konserwacja		Stan zachowania		Stan zachowania, zabiegi konserwatorskie, data		-
	Zabiegi konserwatorskie, numer dokumentacji pracowni konserwatorskiej						Konserwacja				
										Koszt konserwacji	

Miejsce przechowywania	Miejsce przechowywania	Miejsce przechowywania	Miejsce przechowywania	Miejsce przechowywania	Miejsce przechowywania	Miejsce przechowywania	Miejsce przechowywania
Literatura	Literatura	Bibliografia	Przedmiot opublikowano	Bibliografia	Bibliografia, dokumentacja	-	-
	-	-	-	Udział w wystawach	-	-	-
Dane dodatkowe	Dane dodatkowe	Dane dodatkowe	Dane dodatkowe	Dane dodatkowe	Dane dodatkowe	Dane dodatkowe	-
	Data opracowania karty, imię i nazwisko opracującego kartę	Data wypełnienia karty, imię, nazwisko i podpis wypełniającego kartę	Data opracowania karty, imię i nazwisko opracującego kartę	Data opracowania karty, imię i nazwisko opracującego kartę	Data opracowania, imię, nazwisko, podpis	-	-
Opracowanie	Opracowanie	Opracowanie	Opracowanie	Opracowanie	Opracowanie	Opracowanie	Opracowanie

do integrowania danych związanymi z lokalizacją dla dziedzictwa kulturowego (miejsce powstania, pochodzenia artysty, obecna lokalizacja)³⁵. Korzystanie z GIS jest czasochłonnym, niezwykle trudnym wyzwaniem, choć niewątpliwie może stanowić on bardzo przydatne narzędzie. Niezmiernie ciekawe są też projekty idące o krok dalej, polegające na tworzeniu wielowarstwowych map katastralnych pokazujących naraz mapę miasta w kilkunastu różnych okresach historycznych. Takim przykładem jest realizowany na Wyspach Brytyjskich Digimap³⁶.

Nowoczesne techniki informacyjne coraz częściej są stosowane do wspierania realizacji podstawowych zadań muzeów. Osiągnięcia w dziedzinie technologii, a zwłaszcza Internet, dały możliwość stworzenia nowej, równoległej przestrzeni komunikacji między odbiorcą a muzeum, aczkolwiek nieodwracalnie zmieniły spo-

sób przetwarzania i obiegu informacji. Nowe wyzwania w zakresie opisu muzealiów wymuszają na pracownikach muzeów modyfikację tradycyjnych rozwiązań, w kierunku systemu posługującego się skodyfikowanym i zindeksowanym językiem. Proces strukturyzacji języka opisu stosowanego dotychczas w polskich muzeach jest przedsięwzięciem niezwykle trudnym i czasochłonnym, co potwierdza znikoma liczba inicjatyw, głównie o charakterze lokalnym. Działania podejmowane przez środowisko zajmujące się opisem dziedzictwa kulturowego jak dotąd nie były dostrzegane na szczeblu administracji centralnej, a opis muzealiów był marginalizowany w procesie digitalizacji. Niekorzystna tendencja dla polskich muzeów może ulec poprawie dzięki powołaniu Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, który dostrzega odmienną i złożoną proces digitalizacji muzealiów³⁷.

Przypisy

¹ Wieloletni Program Rządowy Kultura +, Warszawa 2010, [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.] http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/inne_dok/WPR_KULTURA_projekt_20100318.pdf.

² Program digitalizacji dóbr kultury oraz gromadzenia, przechowywania i udostępniania obiektów cyfrowych w Polsce 2009–2020, Warszawa 2009, s. 7 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.] http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_digitalizacji_dobr_kultury,pid,398.html.

³ *Ibidem*, s. 27.

⁴ Wyjątek stanowi Katalog dobrych praktyk digitalizacji obiektów muzealnych, jednakże zawarte w nim zalecenia mogą być wykorzystane jedynie do tworzenia dokumentacji wizualnej dla obiektów na podłożu papierowym. Katalog dobrych praktyk digitalizacji obiektów muzealnych, s. 14 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.] http://www.nina.gov.pl/files/Katalog_Dobrych_Praktyk_Digitalizacji_obiektow_muzealnych.pdf.

⁵ W skład Grupy wchodzi przedstawiciele muzeów pomorskich: Muzeum Narodowego w Gdańsku, Centralnego Muzeum Morskiego, Muzeum Zamkowego w Malborku oraz Muzeum Historii Miasta Gdańska.

⁶ *Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego*, red. G. Płoszajski, Warszawa 2008, s. 15 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.] http://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/1262/BG_Stand_w_proc_digit.pdf. Publikacja oparta jest na wewnętrznym opracowaniu Zespołu roboczego ds. standardów technicznych digitalizowanych obiektów, działającego w ramach Zespołu do spraw digitalizacji powołanego 24 kwietnia 2006 przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

⁷ Program digitalizacji dóbr kultury, *op. cit.*, s. 5.

⁸ Katalog dobrych praktyk, *op. cit.*, s. 14.

⁹ Program digitalizacji dóbr kultury, *op. cit.*, s. 5.

¹⁰ Katalog dobrych praktyk, *op. cit.*, s. 7.

¹¹ W Katalogu jako dobrą praktykę zaleca się korzystanie ze schematów metadanych wspieranych przez uznane instytucje muzealne i organizacje międzynarodowe (Lido – *Lightweight Information Describing Objects* i CIDOC – *Conceptual Reference Model ISO 2127:2006*) a także zgodność ze *standardem Object ID*. Przywołane standardy nie są tożsame i służą różnym celom. Object ID stworzono do identyfikacji obiektów dziedzictwa kulturowego w celu ochrony przed kradzieżą lub zniszczeniem. CIDOC CRM jest ontologią umożliwiającą integrację i wymianę danych obiektów dziedzictwa kulturowego. LIDO to standard służący agregacji danych do Europeany dedykowany muzeom. *Ibidem*, s. 7.

¹² Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (Dz. U. z dnia 16.09.2004 Nr 202, poz. 2073).

¹³ Program digitalizacji dóbr kultury, *op. cit.*, s. 16.

¹⁴ Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów (Dz. U. z dnia 23.05.1964 Nr 17, poz.101).

¹⁵ Opis dostępnych standardów zawarty jest w dokumencie opracowanym w ramach projektu ATHENA: G. McKenna, Ch. De Loof, *Report on existing standards applied by European museums*, ATHENA, 30 April 2009 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.athenaeurope.org/index.php?en/149/athena-deliverables-and-documents>.

¹⁶ G. Angelaki, R. Caffo, M. Hagedorn-Saupe, S. Hazan, *ATHENA: A Mechanism for Harvesting Europe's Museum Holdings into Europeana*, [w:] *Museum end the web 2010 the international conference for culture and heritage on-line* [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.archimuse.com/mw2010/papers/angelaki/angelaki.html#ixzz1QNEXoJee>.

¹⁷ ATHENA jest Siecią Dobrych Praktyk, rozwiniętą w programie eContentplus przez uczestników projektu MINERVA. W projekcie bierze udział 20 krajów Unii Europejskiej oraz Izrael, Rosja i Azerbejdżan, w tym 109 muzeów i innych instytucji kultury bezpośrednio włączonych do projektu. Koordynatorem jest włoskie Ministerstwo Kultury. ATHENA – *Access to cultural heritage networks across Europe* [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.athenaeurope.org>.

¹⁸ G. McKenna, Ch. De Loof, *op. cit.*

¹⁹ G. McKenna, Ch. De Loof, *Recommendations and best practice report regarding the application of standards, including recommendations for a harvesting format and fact sheets for dissemination*, ATHENA, 31 July 2009 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.athenaeurope.org/index.php?en/149/athena-deliverables-and-documents>.

²⁰ G. McKenna, Ch. De Loof, *Specification for conversion tools*, ATHENA, 31 October 2009 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.athenaeurope.org/index.php?en/149/athena-deliverables-and-documents>.

²¹ LIDO [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.athenaeurope.org/index.php?en/112/news/21/lido-the-harvesting-format-used-within-athena>.

²² SPECTRUM [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.collectionstrust.org.uk/index.cfm/collection-management/spectrum/>.

²³ B. Sosińska-Kalata, *Tezaurusy w zmieniającym się środowisku wyszukiwania informacji* [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://bbc.uw.edu.pl/Content/3/11.pdf>.

²⁴ A. Seidel-Grzebińska, K. Stanicka-Brzezicka, *Polski tezaurus dla dziedzictwa kulturowego*, [w:] *Informatyka w historii sztuki. Stan i perspektywy rozwoju współczesnych metodologii*, Wrocław 2009 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://dl.psnc.pl/biblioteka/Content/219/1+%5Btryb+zgodno%C5%9Bci%5D.pdf>.

²⁵ M.-V. Leroi, J. Holland, *Identification of existing terminology resources in museums*, ATHENA, 31 July 2009 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.athenaeurope.org/index.php?en/149/athena-deliverables-and-documents>; M.-V. Leroi, J. Holland, *Guidelines for mapping into SKOS, dealing with translations*, ATHENA, 30 July 2010 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.athenaeurope.org/index.php?en/149/athena-deliverables-and-documents>; M.-V. Leroi, J. Holland, *Recommendation for integrating Digital resources present in museums in Europeana* ATHENA, 30 April 2011 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.athenaeurope.org/index.php?en/149/athena-deliverables-and-documents>; The International Committee for Documentation of the International Council of Museums (ICOM-CIDOC) [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], http://cidoc.mediahost.org/archive/cidoc_site_2006_12_31/stand0.html; P. Harpring, *Cataloging Cultural Objects: Introduction and Application of CCO and CDWA*, J.P. Getty Trust, 2009 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/intro_to_cco_cdwa.pdf; *Categories for the Description of Works of Art*, J.P. Getty Trust, 2009 [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/.

²⁶ K. Stanicka-Brzezicka, *Tradycyjny a bazodanowy opis zabytku. Próba porównania i artykulacji problemów*, referat wygłoszony na konferencji „Cyfrowe spotkania z zabytkami 4. Dobra kultury w Sieci. Dostępność i wymiana informacji”, Wrocław, 7–8.12.2010.

²⁷ A. Seidel-Grzebińska, *CIDOC – Conceptual Reference Model – wreszcie uniwersalna norma opisu dziedzictwa kulturowego?*, referat wygłoszony na konferencji „Cyfrowe spotkania z zabytkami 4. Dobra kultury w Sieci. Dostępność i wymiana informacji”, Wrocław, 7–8.12.2010; A. Kailus, *LIDO – the harvesting format for heritage collection data*, referat wygłoszony na konferencji „Cyfrowe spotkania z zabytkami 4. Dobra kultury w Sieci. Dostępność i wymiana informacji”, Wrocław, 7–8.12.2010.

²⁸ K. Zielonka, M. Kłos, *Strukturyzacja języka opisu. Doświadczenia Międzymuzealnej Grupy ds. Digitalizacji DigiMuz*, referat wygłoszony na konferencji „Cyfrowe spotkania z zabytkami 4. Dobra kultury w Sieci. Dostępność i wymiana informacji”, Wrocław, 7-8.12.2010; zob. też British Museum Materials Thesaurus [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.collectionstrust.org.uk/bmmat/matintro.htm>.

²⁹ K. Zielonka, M. Kłos, *Strukturyzacja języka opisu. Doświadczenia Międzymuzealnej Grupy ds. Digitalizacji DigiMuz*, referat wygłoszony na konferencji „Cyfrowe spotkania z zabytkami 4. Dobra kultury w Sieci. Dostępność i wymiana informacji”, Wrocław, 7-8.12.2010; V&A – *Search the Collections* [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://collections.vam.ac.uk/>.

³⁰ M.-V. Leroi, J. Holland, *Guidelines for mapping into SKOS...*, *op. cit.*, s. 21, <http://www.athenaeurope.org/index.php?en/149/athena-deliverables-and-documents>; FJ. Zakrajsek, *Geographic Information in the Carare and Athena Projects* [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], http://dme.ait.ac.at/workshop2010/files/Zakrajsek-WS_PCHI-Presentation.pdf.

³¹ Jako przykład można tu pokazać kartę kufla z przedstawieniem *Uczty Baltazara*: Tankard (M.6-1964), [w:] V&A – *Search the Collections* [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://collections.vam.ac.uk/item/O91608/tankard/>.

³² M.-V. Leroi, J. Holland, *Guidelines for mapping into SKOS*, s. 51–56.

³³ *Getty Vocabularies*, [w:] *The Getty Research Institute* [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/index.html>.

³⁴ *Słownik Języka Haseł Przedmiotowych Kaba*, [w:] *Nukat – Narodowy Uniwersalny Katalog Centralny* [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.nukat.edu.pl/nukat/pl/kaba.phtml?dl=2&id=88&etykieta=151>; ONKI – *Finnish Ontology Library Service* [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], http://www.yso.fi/onto/ysa/ysa_juuri; *Code Officiel Géographique* [w:] *Institut National de la Statistique et des Études Économiques* [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.insee.fr/fr/methodes/nomenclatures/cog/>.

³⁵ *Technical Guidelines for Digital Cultural Content Creation Programmes*, September 2008, [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.minervaeurope.org/publications/MINERVA%20TG%202.0.pdf>.

³⁶ DigimapCollections, [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.],

http://edina.ac.uk/digimap/description/historic_overview.shtml.

³⁷ *Digitalizacja* – Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów [dostęp: 2011-06-23] [dok. elektr.], <http://www.nimoz.pl/pl/muzea/digitalizacja/digitalizacja>.

Magdalena Mielnik, Katarzyna Zielonka

Structuring the Language Describing Museum Collections

As evidenced by, i.a. the announcement of the Long-Term Government Programme Culture+, digitalisation is among the activity priorities of museum institutions and the Ministry of Culture and National Heritage. However, numerous problems continue to recant the implementation of projects for digitalising collections. One of the most serious involve the lack of clear and complete definition along with the fact that most definitions characterise the process only as the development and archivisation of digital images, thus ignoring the description of a historical monument. This is an incomplete depiction, especially since it is the latter element that constitutes a foundation making it possible to find an exhibit, and hence essential for accomplishing one of the Programme's strategic

goals – *improving access to culture*. Equally important is the introduction of a single standard of describing museum collections to be applied by all Polish institutions. The development of hierarchic dictionaries is the second topic connected with standardising the description language. Pertinent problematic issues were discussed upon the example of a thesaurus of geographical names. The process of structuring the language used for describing museum collections is a time-consuming and challenging pursuit that requires activity integration, inter-institutional consultations, and attention paid to Polish legislation. The establishment of the National Institute of Museology and Collections Protection creates an opportunity to solve all the above problems.

Magdalena Mielnik, historyk sztuki, pracownik Muzeum Narodowego w Gdańsku, opiekun Pracowni Malarstwa gdańskiego i niemieckiego w Oddziale Sztuki Dawnej; doktorantka w Zakładzie Historii Sztuki Renesansu i Reformacji Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego; członek grupy roboczej DigiMuz; koordynator ds. zbiorów sztuki w Podzespole ds. Słowników w Projekcie digitalizacji zbiorów MNG; interesuje się sztuką Gdańska czasów nowożytnych i edukacją muzealną; e-mail: m.mielnik@muzeum.narodowe.gda.pl

Katarzyna Zielonka, Główny Inwentaryzator Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku; historyk sztuki, absolwentka studiów podyplomowych współczesnych metod dokumentacji i promocji dziedzictwa kulturowego Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego; współtworzyła Międzymuzealną Grupę ds. Digitalizacji DigiMuz, w której koordynuje działania z ramienia MNG; od 2007 r. odpowiada za digitalizację zbiorów MNG; interesuje się zagadnieniami dokumentowania dziedzictwa kulturowego, wykorzystywaniem nowoczesnych technologii w zakresie ewidencji i zarządzania muzealiami oraz strukturyzacją języka opisu; e-mail: k.zielonka@muzeum.narodowe.gda.pl

Anna B. Kowalska, Krzysztof Kowalski

PROBLEMY DIGITALIZACJI ARCHEOLOGICZNYCH ZBIORÓW MUZEALNYCH – CASUS ZBIORÓW ARCHEOLOGICZNYCH MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE

Na temat istoty digitalizacji obiektów dziedzictwa narodowego od końca lat 80. XX w. powstała obszerna literatura dotycząca różnych aspektów tworzenia, wykorzystywania i udostępniania zasobów cyfrowych. W środowisku muzealników od połowy lat 90. toczy się także dyskusja na temat standaryzacji zbieranych w muzeach informacji, a przede wszystkim ich wymiany i udostępniania w sieci¹. Nadal jednak wiele problemów związanych z digitalizacją muzealiów stanowi obszar otwartej polemiki. Różnorodność obiektów dziedzictwa narodowego poddawanych utrwaleniu cyfrowemu wymaga, oprócz wdrażania odpowiednio zaawansowanych i dopasowanych programów, technik digitalizacyjnych, rozwiązań formalnych i prawnych, zrozumienia istoty zbiorów muzealnych, ich charakteru i złożoności. Oczywisty cel, jakim jest zabezpieczenie, poprzez utrwalanie cyfrowe, zasobów narażonych na zniszczenie wynikające ze stanu zachowania, dostępności, częstotliwości użytkowania oraz szczegółowe kwestie dostosowania praktyk digitalizacyjnych do konkretnych komponentów zasobów muzealnych, to sprawy dosyć często podejmowane w ramach spotkań i konferencji, a także w literaturze przedmiotu². W dobie zaawansowanej cyfryzacji, poszukiwań coraz lepszych technik i technologii, dobrych praktyk i rozwiązań prawnych, zasad działania i sposobów realizacji, może warto zatrzymać się na chwilę przy kwestii zasadniczej – co kryje się pod treścią „archeologiczne

zbiory muzealne” i co jest specyfiką źródeł archeologicznych gromadzonych, przechowywanych i udostępnianych w muzeach, a także, co może podlegać cyfryzacji w kolekcjach archeologicznych.

Profesor Zdzisław Żygulski jun. napisał przed laty, że *nie ma takiego przedmiotu wykonanego ręką ludzką przed wiekami, który by nie stanowił łakomego kąska dla archeologów i zarazem dla muzealnictwa archeologicznego*³. Myśl ta dobrze obrazuje związek zachodzący pomiędzy muzeum a archeologią, w którym główną rolę odgrywają artefakty – kopalne wytwory ludzkiej działalności. Specyfika kolekcji archeologicznych na tle innych zbiorów muzealnych wyraża się m.in. w ich olbrzymiej rozpiętości chronologicznej, wyrywkowości przedmiotów zachowanych w stosunku do funkcjonujących w przeszłości, masowego charakteru niektórych kategorii materiałów zabytkowych, dynamicznego przyrostu ilościowego, konieczności grupowania materiałów wynikającej z kontekstu odkrycia (stanowisko, warstwa, obiekt z własnym porządkiem stratygraficznym wypełniska), silnego powiązania z określonym terytorium i ścisłych związków z ochroną zabytków, a w Polsce także braku wartości materialno-rynkowej⁴.

To zestawienie cech oparte jest na kryteriach, które odnoszą się przede wszystkim do charakterystyki obiektów już uznanych za zabytkowe i funkcjonujących w muzeum. Dla określenia specyfiki zbiorów archeologicznych ważny jednak wydaje się nieco wcześniejszy moment, poprzedzający ich wejście w obieg muzealny.

Dostrzeżenie ich zabytkowego charakteru następuje przecież często już w trakcie badań archeologicznych, gdy zachowana jest jeszcze bezpośrednia więź elementów kultury i natury, wynikająca z dystansu czasowego oddzielającego je od okresu funkcjonowania i wyjścia z obiegu we własnym, minionym już systemie kulturowym, do momentu ich zauważenia w teraźniejszości. Hiatus ten powoduje, że podlegają różnorodnym zdarzeniom i procesom zmian fizyko-chemicznych, biologicznych i stratyfikacyjnych, jakie w międzyczasie zachodzą w nich samych, w ich otoczeniu i w wierzchnich warstwach ziemi, a które bezpośrednio rzutują na kontekst depozytu i sam depozyt⁵. Cały ciąg transformacji od momentu funkcjonowania w danej rzeczywistości społeczno-kulturowej, przez etapy depozycji i stratyfikacji, aż po zmiany podepozycyjne kształtujące zastaną formę materialnych pozostałości działalności ludzkiej, na podstawie których archeologia zajmuje się poznawaniem przeszłości społeczno-kulturowej, powoduje, że świadectwa te nie mogą być bezpośrednio utożsamiane ze swoją pierwotną rzeczywistością⁶. W wyniku badań terenowych, a także przypadkowych odkryć tracą one kontekst sytuacyjny⁷ i redukowane są do przedmiotów, biologicznych szczątków ludzkich, odpadów, próbek oraz dokumentacji odkrytych struktur.

Pozyskane materiały, już jako „źródła archeologiczne”, najczęściej trafiają do wyspecjalizowanych muzeów lub uprawnionych instytucji gromadzących zbiory archeologiczne na wzór placówek muzealnych. Umieszczenie ich w nowym, muzealnym otoczeniu jest rodzajem redepozycji, niejako „na wtórne złożo”⁸, gdzie zyskują miano „obiektów muzealnych”⁹. Zazwyczaj, a co powinno być regułą¹⁰, artefaktom towarzyszy dokumentacja, która stanowi łącznik ze stanem, w którym były odkryte i obserwowane w terenie przez archeologa. Jest jego odwzorowaniem, a tym samym jest również rodzajem źródła¹¹. Oczywiście, zasób dokumentacji jest efektem selekcji obserwacji wynikającym z niemożliwości udokumentowania absolutnie wszystkiego. W literaturze przedmiotu podkreśla się, że badacz, który jest świadomy faktu tych redukcji, ma w zasadzie dwa wyjścia: albo poddać się standaryzacji zachowań wobec dokumentacji, albo dostosować zakres dokumentowanych obserwacji do rozpatrywanego przez siebie problemu¹². Dylemat ten, jak się wydaje, należy mieć na uwadze w odniesieniu do zmian i różnorodności pojmowania „mocy informacyjnej” źródeł archeologicznych, które *wykazują nieustanny wzrost o charakterze bądź ekstensywnym (wykopaliska i nowe odkrycia), bądź intensywnym, kiedy badacz stawia nowe pytania i kwestie w stosunku do materiału już pozyskanego, ujawnia nowe zasoby informacyjne*¹³.

Konkludując, można stwierdzić rzeczową tożsamość tego, co jest pozyskiwane i utrwalane z przeszłości społeczno-kulturowej metodami archeologicznymi, z tym, co podlega gromadzeniu w muzeum. Są to rzeczowe odpowiedniki przeszłości społeczno-kulturowej, w których badacze dostrzegli źródła informacji o tejże przeszłości, czyli którym nadali tożsamość źródeł archeologicznych. Moment przyznania tego statusu decyduje o możliwości przyjęcia ich do zasobów muzealnych.

Wyróżnikiem muzealiów archeologicznych jest także sposób ich pozyskiwania¹⁴. W praktyce minimalne znaczenie dla wzbogacania zbiorów archeologicznych mają zakupy. Nieco częściej spotykane są dary czy przekazy znalezisk od przypadkowych znalazców. Tego typu nabytki oraz dary od kolekcjonerów, zbieraczy i różnego rodzaju stowarzyszeń miały większe znaczenie w okresie poprzedzającym II wojnę światową, później ich liczba systematycznie spadała. Przyjmowanymi do zbiorów przedmiotom często nie towarzyszyły informacje o kontekście odkrycia lub były to tylko skromne dane. W niektórych muzeach zabytki te stanowią do tej pory duży odsetek kolekcji. Wzrost liczby badań wykopaliskowych notowany w Polsce od lat 50. XX w. (zauważalny w niektórych regionach jeszcze przed II wojną), a także prospekcyj powierzchniowych zmienił te proporcje. Jeszcze w latach 80. podstawową rolę odgrywały materiały pozyskiwane w wyniku wykopalisk podporządkowanych problematyce naukowej podejmowanej przez prowadzącego je badacza, co pozwalało nadawać kierunek uzupełnianiu zbiorów. Od ostatniego dziesięciolecia XX w. w Polsce zdecydowanie przeważają badania o charakterze ratowniczym, a więc wynikające z planowania lub realizacji zmian w zagospodarowaniu terenu. Tym samym możliwości ukierunkowania kolekcji archeologicznych w placówkach muzealnych zostały ograniczone, a jednocześnie muzealnictwo archeologiczne jeszcze silniej splotło się z potrzebami ochrony zabytków i koniecznością intensywnej rozbudowy zaplecza magazynowego¹⁵. Należy podkreślić, że właśnie z koniecznością zabezpieczenia rosnącej liczby źródeł archeologicznych wiąże się rozwój polskiego (i nie tylko) muzealnictwa archeologicznego w wiekach XIX i XX¹⁶, który z kolei stanowił *conditio sine qua non* rozwoju polskiej archeologii¹⁷.

Gromadzenie jest jednak tylko jedną z wielu powiązanych wzajemnie funkcji pełnionych przez muzea¹⁸. Za wiodącą uważana jest sprzężona z gromadzeniem funkcja unaoczniania¹⁹, która realizowana jest w postaci wystaw muzealnych. Niemniej, w przypadku zbiorów archeologicznych w momencie ich „wprowadzania” do muzeum nadrzędnie traktowany jest fakt

bycia źródłem archeologicznym, z których tylko nieliczne (...) trafią na ekspozycje. Większość jest przechowywana i niedostępna dla szerokiej publiczności, ale musi być łatwo udostępniana zainteresowanym archeologom (i studentom archeologii)²⁰.

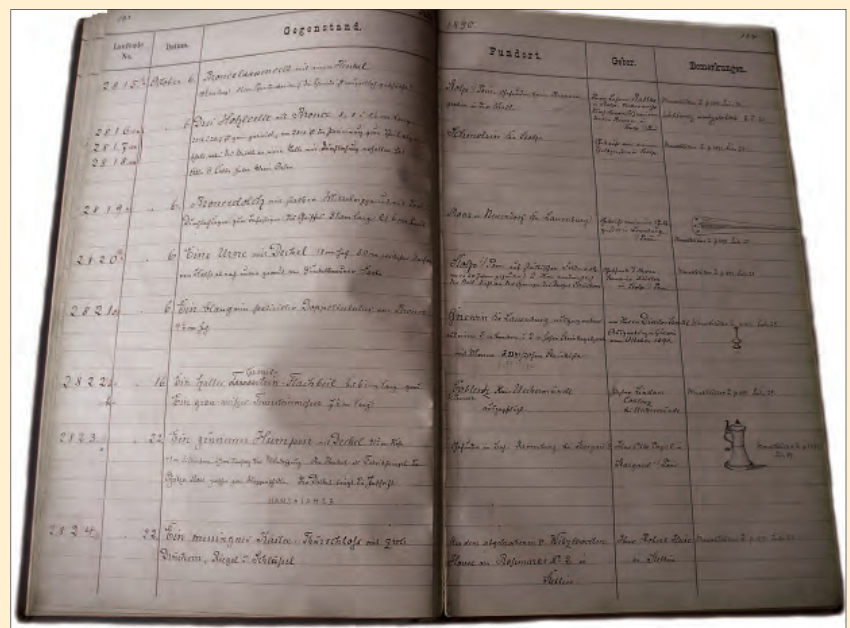
Zdaniem W. Gluzińskiego istota „czystego muzeum”, bez naleciałości instrumentalno-instytucjonalnych, polega na uporządkowanym i unaocznionym zbiorze rzeczy²¹. Jego genezy upatruje natomiast w dążeniu człowieka do poznania otaczającej go rzeczywistości, czyli w tym samym źródle, z którego wywodzi się nauka. Jednakże, mimo wspólnego rodowodu i licznych związków zachodzących pomiędzy muzeum a nauką, podkreśla zasadniczą różnicę, która tkwi w reprezentowaniu odmiennych porządków poznania. Nauka posługuje się poznaniem dyskursywnym, pojęciowym, muzeum – poznaniem intuicyjnym, oglądowym, które są między sobą zasadniczo różne i jakkolwiek splatają się ze sobą na pewnych odcinkach, egzystują oddzielnie, samodzielnie i nie dają się zastąpić jeden drugim. Wprawdzie nieraz wzajemnie wspierają się i uzupełniają, rządzą się jednak odmiennymi prawami i prowadzą do odmiennych rezultatów, pełnią odmiennie role wiedzytwórcze²². Związki te w praktyce muzealnictwa archeologicznego zachodzą jednak w sposób bardzo ścisły na wszystkich szczeblach podejmowanych działań, począwszy od gromadzenia, przez inwentaryzowanie, katalogowanie, opracowywanie, aż po wystawiennictwo. Za każdym razem, wykonując czynności *stricte* muzealne odnosimy się do źródła archeologicznego, dbając o zachowanie relacji zaobserwowanych w jego kontekście sytuacyjnym, który częstokroć jest także silnie uwypuklony i powiązany z podstawową strefą wystawy – strefą eksponatów według terminologii stosowanej przez J. Świecimskiego²³.

Przed muzealnictwem pojawia się zatem dylemat w istocie zbliżony do przytoczonego wyżej problemu, przed jakim staje archeolog, decydując o charakterze dokumentacji badań, a odnoszący się do zakresu digitalizacji zasobów archeologicznych. Czy dążyć do utworzenia pełnego repozytorium i zarządzania źródłami archeologicznymi w formie cyfrowej, czy też dokonywać selekcji tychże pod kątem wybranej problematyki oraz jakie kryteria przyjąć

przy wyborze do prezentacji w Internecie? Ilustrację powyższych problemów związanych z przystosowaniem zbiorów archeologicznych – dawnych i współczesnych – do nowoczesnych form przechowywania, zarządzania i dysponowania stanowią zasoby Działu Archeologii Muzeum Narodowego w Szczecinie.

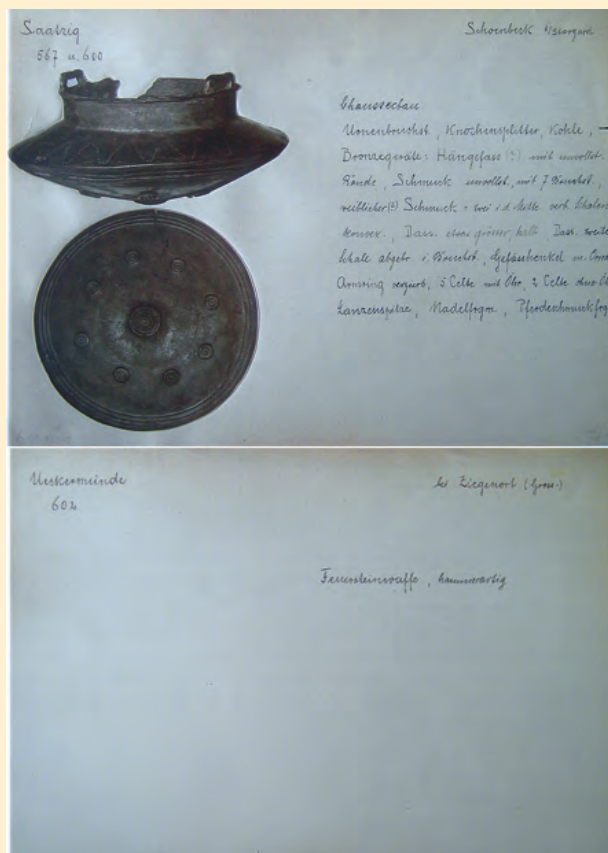
Historia tworzenia muzealnych zbiorów archeologicznych w Szczecinie sięga 1. poł. XIX w. i związana jest z powołaniem Pomorskiego Towarzystwa Historii i Starożytności oraz spleciona z ochroną zabytków archeologicznych. Wraz z przyrostem kolekcji tworzone były liczne notatki o odkryciach stanowisk archeologicznych, a także inwentarze, a w późniejszym czasie również katalogi. Spadkobiercą części źródeł zgromadzonych przez Pomorskie Towarzystwo Historii i Starożytności zostało Pomorskie Muzeum Krajowe w Szczecinie utworzone w latach 20. XX wieku. Po 1945 r. zasoby, które przetrwały zawieruchę wojenną objęło Muzeum Pomorza Zachodniego – obecne Muzeum Narodowe w Szczecinie. Wśród zachowanych muzealiów, oprócz artefaktów, znajduje się kilka kategorii dokumentacji zbiorów oraz archiwalia, które często są jedynymi źródłami naszej wiedzy zarówno o dawnej kolekcji, jak też o odkryciach archeologicznych na Pomorzu.

Z dokumentacji inwentarzowej zachowała się tylko niewielka część ksiąg. Jednak przetrwała kartoteka licząca kilka tysięcy kart, która została założona na ich bazie w latach 20. XX w. i objęła niemal całą kolekcję archeologiczną Pomorskiego Towarzystwa Historii i Starożytności. Była ona prowadzona w formie odpisów z ksiąg²⁴. Kartoteka złożona z trzech katalogów



1. Księga inwentarzowa Pomorskiego Towarzystwa Historii i Starożytności

1. Inventory book of the Pomeranian Society of History and Antiquity

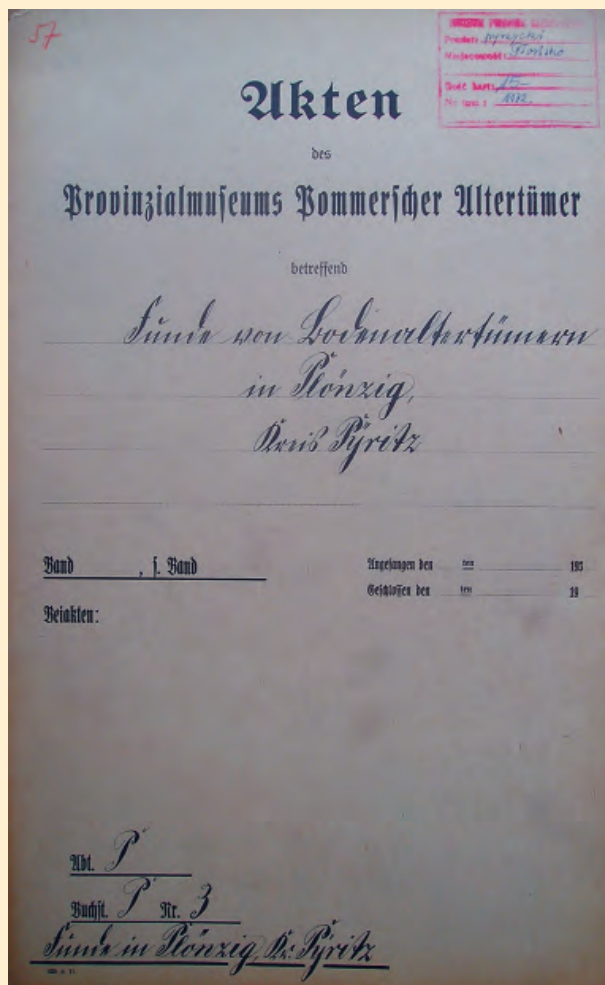


2. Kartoteka kartkowa założona na bazie ksiąg inwentarzowych
2. Card file established upon the basis of inventory books

kartkowych uporządkowana była według numerów bieżących, w ramach rejonów administracyjnych oraz według ogólnego podziału chronologiczno-asortymentowego. Część kart została zaopatrzona w zdjęcia zabytków. W tym samym czasie powstała zarówno nowa kolekcja z osobnym inwentarzem, jak i nowe archiwum, które obejmowało różnego rodzaju dokumenty związane z działalnością podstawową muzeum: dokumentacja poszczególnych działów, korespondencja dotycząca współpracy z różnymi stowarzyszeniami i naukowcami, materiały z organizacji i udziału w konferencjach naukowych, a także sprawy wydawnicze itp. Z racji tego, że Pomorskie Muzeum Krajowe w Szczecinie pełniło funkcję opiekunczą w stosunku do regionalnych muzeów pomorskich, znalazły się tutaj dokumenty poświęcone tym muzeom oraz niektórym zbiorom pozamuzealnym, które w dużej mierze uległy zniszczeniu lub rozproszeniu w trakcie działań wojennych. Nie przetrwała do naszych czasów również dokumentacja inwentarzowa ani katalogowa nowej kolekcji zbiorów szczecińskich.

Osobny dział archiwaliów tworzyła dokumenta-

cja konserwatora zabytków archeologicznych terenu Pomorza z najobszerniejszą, liczącą niemal 3000 skoroszytów, grupą akt, jaką stanowiły teczki miejscowości uporządkowane zgodnie z przyjętym podziałem administracyjnym Pomorza. Umieszczano w nich stare, z okresu Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza, oraz nowe doniesienia o odkryciach archeologicznych. Od 1933 r. uzupełniano teczki znalezisk o odpisy z kartoteki dawnego inwentarza i odnośniki do literatury, a także o informacje skopiowane z dziennika najaktywniejszego ze szczecińskich opiekunów zabytków – Adolfa Stubenrauch²⁵. Część teczek zaopatrzona została w wycinki map w skali 1:25 000 z zaznaczoną lokalizacją znalezisk. W latach 1939–1944 Hans Jürgen Eggers umieszczał w teczkach informacje o zbiorach szczecińskich oraz innych muzeów pomorskich, które posiadały zabytki archeologiczne. Do



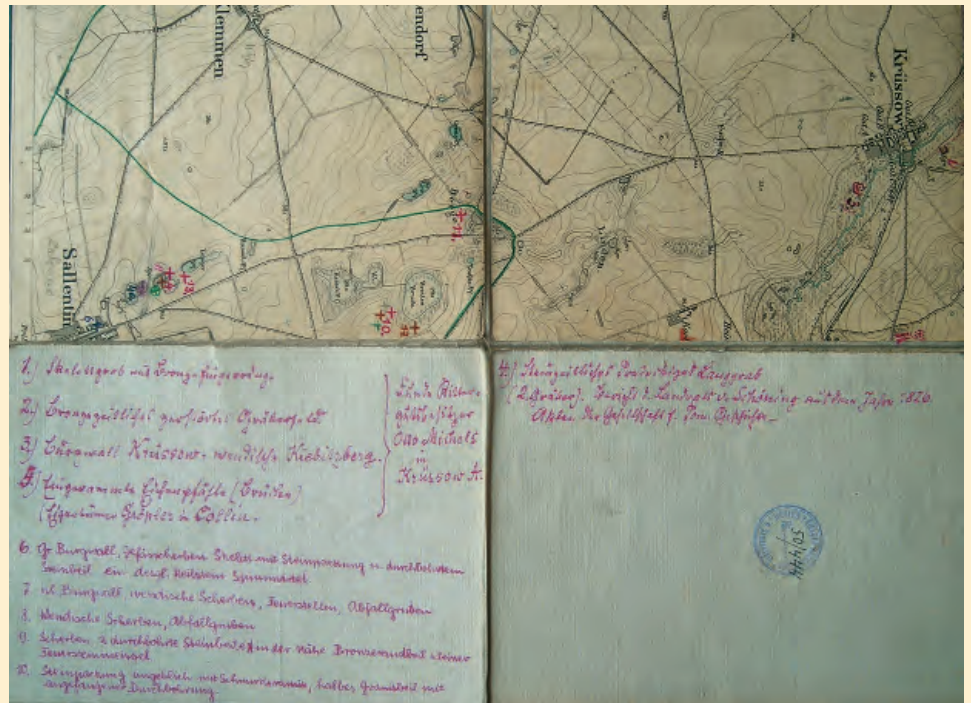
3. Teczka miejscowości z okresu Pomorskiego Muzeum Krajowego w Szczecinie
3. File of localities from the time of the Pomeranian Museum in Szczecin

dokumentacji konserwatorskiej należały także mapy w skali 1:25 000, na których jeszcze za czasów Pomorskiego Towarzystwa Historii i Starożytności nanoszona była lokalizacja niektórych odkryć. Niekiedy bezpośrednio na mapie notowano dalsze dane o znalezisku, w tym numer inwentarza zbiorów muzealnych.

Jeszcze jednym rodzajem archiwaliów była dokumentacja wizualna, przede wszystkim fotograficzna, stanowiąca podstawę do tworzenia różnorodnych kartotek. Najobszerniejszy i najpełniejszy zbiór dokumentacji fotograficznej zawierający około 12 tys. zdjęć, powstał w latach 1938–1944²⁶. Utrwalono na nich niektóre badania wykopaliskowe, a przede wszystkim część archeologicznych zbiorów Pomorskiego Muzeum Krajowego, muzeów regionalnych z całego Pomorza oraz niektóre kolekcje prywatne i szkolne. W wielu przypadkach w kartotece odnotowane zostały dane o miejscu znalezienia i numeracji zabytków.

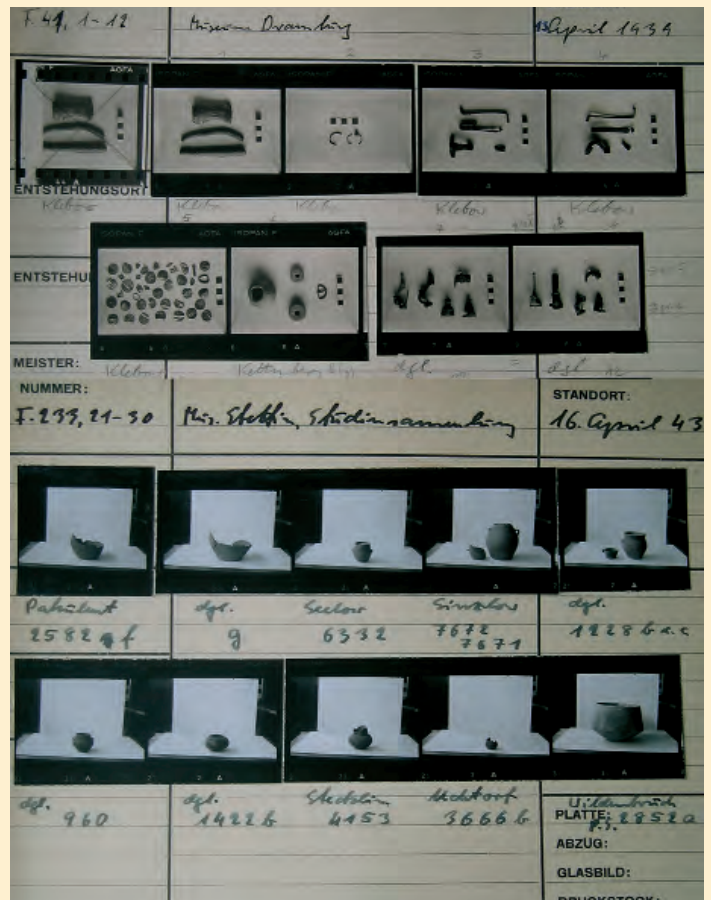
Bez dokumentacji archiwalnej nie byłaby możliwa organizacja i identyfikacja większości zbiorów muzeum szczecińskiego. Do lat 50. XX w. udało się skompletować tę część dokumentacji, która przetrwała, a wśród nich najważniejsze: księgę wpływów (Eingang-Journal) Działu Prehistorycznego za lata 1934–1944, kartotekę stykówek i negatywów fotograficznych z lat 1938–1944, w której brakowało jedynie kilku negatywów oraz teczki miejscowości. Te ostatnie, przekazane w 1949 r. z Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych²⁷, stanowiły najpełniejszy z istniejących przed wojną zasobów wiedzy o pomorskich znaleziskach archeologicznych.

Zgodnie z opinią Eggersa, zachowany zbiór zawierał większość teczek przedwojennych, które zostały uporządkowane według powojennego podziału administracyjnego na powiaty, a w ich ramach ułożone alfabetycz-



4. Mapa z adnotacją o lokalizacji odkryć archeologicznych

4. Map with an annotation about the localisation of archaeological discoveries



5. Ze zbiorów dokumentacji fotograficznej Pomorskiego Muzeum Krajowego w Szczecinie

5. From the collections of photographic documentation at the Pomeranian Museum in Szczecin



6. Zabytek archeologiczny z archiwalnymi numerami inwentarzowymi

6. Archaeological monument with archival inventory numbers

Nr.	F.O.	Kr.	gegenstand	Datum	Einsender	Art der Sendung	Erledigung
1	Worben	Pyritz	Fingerring, H. 12 mm, Schmelzteil u. Schmelzteil	9. 4. 34	Dr. Schürbe-Gault Stettin	Geschlechte	PS
2	Fornphansen	Worben	Schaber (Fingerring) < Flintgerät	10. 4. 34	Pflege-Pulver Stettin	Liebesding	
3	Peterswilde	Wald	2 Steinbeile von Folger = 11, 12 mm	10. 4. 34	Chausseur Heinecke Helling, Stettin	Andenken 5. Teil	PS 19 11
4	Varulische F.O.	Siedla	Schaber, kleiner T. Schaber 2 Halsschaber		Dr. Hugo Pomy Am. Andenke, Helsing	Zur Erinnerung	
5	Schmalort	Pyritz	Heinrichsring			Begräbnis u. Resten Begräbnis	
6a	Krossin		Opf. Schale u. ...			Begräbnis	
6b	Krossin	Pyritz	6 Klein...		Uta, Pyritz	Zur Erinnerung	Zwischen 15. 11. 34
7	Krossin	Pyritz	6 Klein...			Liebesding	PS 5 34
8	Stettin, Bot. Garten	Stettin	Schaber, K. Schaber		Dr. Willmann, Pyritz	Zur Erinnerung	Sam. 9. 1. 34 von Pyritz Wittke gegenwärtig Wittke gegenwärtig
9	Schmalort	Pyritz	Büchlein Büchlein			Zur Erinnerung	
10	Worben	Pyritz	Büchlein		Schürbe-Gault	Geschlechte	
11	Worben	Wald	14-Hell 1 Holz...		Antropologe Knuth Walden	Geschlechte	
12	Worben	Reg.	2 Steinbeile (A. 100)		Städt. Kommission in Auftrag von Prof. Karl Schmidt & von Wittmann & Ph. ...	Geschlechte	Sam. 11. 11. 1934

7. Księga wpływów – Eingang-Journal – Działu Prehistorycznego

7. Acquisition register –Eingang-Journal – of the Pre-history Department

nie wedle polskich nazw miejscowości, czyli w sposób analogiczny, jak zbiory magazynowe. Zinventaryzowano je wraz z pozostałymi aktami dotyczącymi działalności archeologicznej, konserwatorskiej i muzealnej do 1945 r., w ramach zasobów archiwum Działu Archeo-

logicznego. Użytkowanie ich nie skończyło się jednak w momencie archiwizacji. Zbiór uzupełniono o miejscowości, których akta zaginęły lub nie były wcześniej założone. W teczках gromadzone nadal informacje o odkryciach dawnych, na podstawie literatury oraz o nowych znaleziskach dokonanych po 1945 roku.

Aktywne zagospodarowanie teczek miejscowości zaczęło dobiegać końca w początkach lat 80. XX w., w związku z rozpoczęciem realizacji programu Archeologiczne Zdjęcie Polski (AZP). Dokumentacja powstała w trakcie systematycznych badań powierzchniowych prowadzonych w ramach AZP obejmuje wszelkiego typu odkrycia archeologiczne z terenów poszczególnych miejscowości, stanowiska zlokalizowane i tzw. luźne znaleziska. Zawartość teczek miejscowości była więc podstawą kwerendy archiwalnej poprzedzającej realizację tego programu na obszarze dawnego województwa szczecińskiego. Dane archiwalne uwzględniano na kartach ewidencji stanowisk archeologicznych z zaznaczeniem numeru akt. Dokumentacja AZP stanowi obecnie trzon ewidencji konserwatorskiej, w której gromadzi się dane o nowych znaleziskach. Jej zasoby (egzemplarz Kart Ewidencji Stanowisk Archeologicznych i tzw. kart Mazurowskiego) z dawnego województwa szczecińskiego wraz ze zbiorami zabytków są przechowywane w Muzeum Narodowym w Szczecinie.

Już po połowie lat 40. XX w. powołane w Szczecinie muzeum rozpoczęło prowadzenie

własnych badań wykopaliskowych oraz poszukiwania rozproszonych zabytków z regionalnych kolekcji przedwojennych, z których część udało się uratować. Przez kolejne dziesięciolecia, aż po schyłek XX w., zbiory zasilane były obiektami pochodzącymi z własnych



8. Zabytki archeologiczne z sygnaturami pomorskich muzeów regionalnych

8. Archaeological monuments with inventory numbers of Pomeranian regional museums

(Wszystkie fot. K. Kowalski)

wykopalisk, w skład ich wchodziły także części kolekcji z wykopalisk innych instytucji oraz zabytki z licznych prospekcji terenowych i badań powierzchniowych oraz przekazy z odkryć przypadkowych. Na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat zasadniczą część nabytków stanowią źródła odkryte w trakcie badań ratowniczych, w tym z wykopalisk towarzyszących dużym inwestycjom oraz z niewielkich prac o charakterze interwencyjnym. Część dokumentacji z tych badań przekazywana jest w formie cyfrowej, a ich zawartość w generaliach, szczególnie w zakresie badań towarzyszących budowie dróg, jest zestandaryzowana.

Scharakteryzowane skrótowo zasoby archeologiczne Muzeum Narodowego w Szczecinie w całej rozciągłości ukazują, z jak zróżnicowanymi muzealiami może-

my mieć do czynienia, przystępując do digitalizacji. Są to źródła różne liczbowo, gabarytowo i materiałowo. Część z nich, szczególnie archiwalia, z których intensywnie w ostatnich latach korzystają studenci archeologii, jest narażona na przyspieszone niszczenie. Ich digitalizacja ma walor wybitnie ochronny. Udostępnianie archiwaliów archeologicznych w formie cyfrowej z pewnością zabezpieczy ich stan i ułatwi wyszukiwanie informacji.

Niebagatelne znaczenie ma fakt, że informacje o danym znalezisku czy stanowisku archeologicznym są rozproszone pomiędzy artefaktami, dokumentacją z badań i poszczególnymi segmentami dokumentacji zbiorów oraz archiwaliami. W dodatku na przestrzeni dziesięcioleci zmieniał się zakres terytorialny, z którego gromadzone były źródła: przedwojenna prowincja Pomorze w różnych granicach administracyjnych, powojenne Pomorze Zachodnie, woj. szczecińskie, woj. zachodniopomorskie, a nawet tylko jego część. W tym samym czasie z jednego obszaru, a nawet z jednego stanowiska archeologicznego, zabytki mogły być gromadzone w różnych instytucjach.

Cyfrowe uporządkowanie archiwaliów i zachowanie ciągłości dokumentacji przy znacznym jej zróżnicowaniu oraz określenie sposobów dysponowania zasobami archeologicznymi uznać należy za jeden z głównych problemów digitalizacji archeologicznych zbiorów muzealnych. Podstawą powinna być jednak standaryzacja informacji nie tylko w obrębie jednej instytucji, ale również ponad instytucjami, która pozwoli na wyszukiwanie i scalanie danych o odkryciu, stanowisku archeologicznym czy regionie. W tym wymiarze digitalizacja zasobów archeologicznych powinna być jak najbardziej pełna. Ułatwić bowiem może nie tylko zarządzanie kolekcją, ale również prowadzenie kwerend do badań naukowych, przygotowywanie wystaw oraz weryfikację danych niezbędnych w ochronie konserwatorskiej stanowisk archeologicznych. Warto jednak zwrócić uwagę na pewien aspekt digitalizacji zasobów archeologicznych, który może wzbudzać kontrowersje. Źródła udostępnione w zasobach sieciowych w postaci cyfrowej znakomicie ułatwiają i jednocześnie przyspieszają pracę naukową, ale też stanowią źródło informacji dla poszukiwaczy „skarbów” lub archeologów-amatorów, których działania mogą narazić stanowiska archeologiczne na dewastację lub nawet całkowite zniszczenie. Oczywiście nie sposób zakładać, że informacje o odkryciach nie będą udostępniane w Internecie, ponieważ stanowią one znakomity zasób dydaktyczny dla nauczycieli i miłośników historii regionalnej i makroregionalnej, ale sprawy dostępu do części zasobów cyfrowych powinny stać się przedmio-

tem odrębnej dyskusji i obszarem dokładnie przemyślanych regulacji.

Do rozstrzygnięcia pozostaje także wiele kwestii wiążących się z bieżącymi nabytkami muzealnymi. W skrajnych przypadkach wymagają one tworzenia z jednej strony dodatkowych powierzchni magazynowych, z drugiej nierzadko ogromnej przestrzeni cyfrowej z uwagi na coraz szersze wdrażanie zaawansowanych technik cyfrowych w postaci fotogrametrii, obrazów trójwymiarowych, pomiarów satelitarnych, najnowocześniejszych metod dokumentacji procesu badawczego w archeologii z wykorzystaniem technik 3D, ortofotografii, programów AutoCAD i systemów

GIS²⁸, stanowiących nowoczesny komponent wykopalisk i badań o charakterze niedestrukcyjnym. W placówkach takich jak Muzeum Narodowe w Szczecinie, gdzie głęboko sięgająca tradycja zbiega się z zaawansowanymi technologiami cyfrowymi, problem digitalizacji zasobów archeologicznych nabiera szczególnego znaczenia, zwłaszcza w kontekście zachowania dotychczasowych, wypracowanych przez dziesięciolecia norm i zasad postępowania z różnego rodzaju muzealiami oraz przystosowania istniejących i funkcjonujących dotąd w tradycyjny sposób systemów ich katalogowania do standardów zgodnych ze współczesnymi standardami cyfrowymi.

Przypisy

¹ A. Jaskanis, *Sieciový System Wymiany Informacji Muzealnej – standaryzacja udostępniania i wymiany informacji o zbiorach muzealnych* [prezentacja na CD], [w:] *Informatyka w historii sztuki. Stan i perspektywy rozwoju współczesnych metodologii*, red. A. Seidel-Grzezińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2009, s. 40.

² Na przykład ostatnio cykl konferencji „Cyfrowe spotkania z zabytkami” (od 2007 r.), „Standardy digitalizacji dziedzictwa archeologicznego” (2010), *Informatyka ... op.cit.*

³ Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 102.

⁴ S. Czopek, *Wstęp do muzealnictwa i konserwatorstwa archeologicznego*, Rzeszów 2000, s. 14 n.

⁵ A. Arnoldus-Huyzenveldt, *Przeptyw informacji z kontekstu społeczno-kulturowego do archeologicznego*, „Zeszyty Ośrodka Ratowniczych Badań Archeologicznych” 1998, nr 2, seria A: Metodyka i zagadnienia prawne, s. 77–124.

⁶ Z. Kobyliński, *Możliwości poznawcze badań etnoarcheologicznych w odniesieniu do prehistorii mentalności*, [w:] *Mysł przez pryzmat rzeczy*, „Scripta Archaeologica” 1988, t. III, s. 57; P. Urbańczyk, *Ontologia źródła archeologicznego*, [w:] *Mysł ... op.cit.* s. 49–51; S. Kadrow, „Przesłanka pompejańska” a badania archeologiczne w Polsce, „Zeszyty Ośrodka Ratowniczych Badań Archeologicznych” 1999, nr 2, seria A: Metodyka i zagadnienia prawne, s. 9–20.

⁷ P. Urbańczyk, *op. cit.*, s. 49.

⁸ S. Czopek, *op. cit.*, s. 13.

⁹ J. Świecimski, *Wystawy muzealne*, t. I, *Studium z estetyki wystaw*, Kraków 1992, s. 66–76.

¹⁰ J. Jaskanis, *Pozyskiwanie, inwentaryzacja i wystawiennictwo zabytków archeologicznych w kontekście ustawy o muzeach*, [w:] *Konserwatorskie badania archeologiczne w Polsce i w Niemczech. Stan prawny, problematyka i osiągnięcia*, „Acta Archaeologica Pomoronica”, t. 2, Szczecin 1999, s. 73.

¹¹ G. Maetzke, T. Rysiewska, S. Tabaczyński, P. Urbańczyk, *Problemy analizy opisowej stanowisk wielowarstwowych*, „Archeologia Polski” 1978, s. 13.

¹² P. Urbańczyk, *op. cit.*, s. 50.

¹³ G. Maetzke, *Źródła archeologiczne jako odwzorowanie procesu społeczno-kulturowego*, [w:] *Teoria i praktyka badań archeologicznych*, t. 1, *Przesłanki metodologiczne*, red. W. Hensel, G. Donato, S. Tabaczyński, Wrocław–Łódź 1986, s. 292.

¹⁴ S. Czopek, *op. cit.*, s. 13–15, 45–46.

¹⁵ Zgodnie z artykułem 35 ustęp 3 Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z dnia 23 lipca 2003 r. (Dz. U. 2003 Nr 162 poz. 1568) ze zmianami z dnia 18 marca 2010 r. (Dz. U. 2010 Nr 75 poz. 474) zabytki archeologiczne w pierwszej kolejności przekazywane są do placówek muzealnych przez Wojewódzkich Konserwatorów Zabytków jako depozyty, a dopiero na wniosek dyrektora muzeum mogą trafić do zbiorów inwentarzowych.

¹⁶ Czopek, *op.cit.*, s. 15–17.

¹⁷ B. Stolpiak, *Rozwój prehistorii polskiej w okresie 20-lecia międzywojennego*, część I: 1918–1928, Poznań 1984, s. 23.

¹⁸ Przegląd funkcji por. W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 90–120.

¹⁹ *Ibidem*, s. 332–333.

²⁰ S. Czopek, *op. cit.*, s. 46.

²¹ W. Gluziński, *op. cit.*, s. 266–292.

²² *Ibidem*, s. 283.

²³ J. Świecimski, *op. cit.*, s. 58–64.

²⁴ H.J. Eggers, *Pommersche Vorgeschichtsforschung im Exil (1945–1960)*, „Baltische Studien NF” 1961, s. 91.

²⁵ *Ibidem*, s. 75, 94–95.

²⁶ *Ibidem*, s. 76, 91.

²⁷ T. Białecki, *Pierwszy okres pracy Muzeum Pomorza Zachodniego w świetle dokumentów*, [w:] *Instantia est mater doctrinae. Księga jubileuszowa prof. dr. hab. Władysława Filipowiaka*, red. E. Wilgocki, Szczecin 2001, s. 446.

²⁸ M. Natuniewicz-Sekuła, P. Urbańczyk, R. Żukowski, *Zamiast na papierze rysuj na komputerze*, „Z Otworzenia Wieków” 58 (2003), s. 145–151; A. Golembnik, *Pałac i ogrody w Wilanowie – badania archeologiczne Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w sezonie 2003*, [w:] „Monument”. *Studia i Materiały Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków*, Warszawa 2004.

Anna B. Kowalska, Krzysztof Kowalski

Problems of the Digitalisation of Archaeological Museum Collections – a Case of the Archaeological Collections at the National Museum in Szczecin

The prime problems of the digitalisation of archaeological museum collections include: the digital procedure of introducing order into archival material, the preservation of a continuum of varied documentation and the definition of ways of using archaeological resources. The foundation should entail a standardisation of information encompassing all museums, making it possible to seek and merge data on a discovery, an archaeological site or a region. In this dimension, the digitalisation of resources should be as complete as possible. It might facilitate not only the management of a given collection but also surveys necessary for scientific studies, the preparation of exhibitions and the verification of data indispensable for the conservation protection of archaeological sites. Sources rendered accessible in a digital form not only facilitate and accelerate scientific work but also comprise a source of information for "treasure hunters" or amateur archaeologists whose activity could prove harmful for an archaeological site threatened with devastation or even total destruction. This is the reason why access to a fragment

of digital resources should become the topic of a separate discussion and a domain of carefully conceived regulations. Many other questions associated with current museum acquisitions also await solution; in extreme cases they call for, on the one hand, the creation of additional storage space and, on the other hand, enormous digital space in view of the increasingly extensive implementation of advanced techniques: photogrammetry, 3D scanning, satellite measurements, the most modern methods of research process documentation with the application of 3D techniques, orthophotography, AutoCAD programmes and GIS systems. At the National Museum in Szczecin far-reaching tradition coincides with advanced digital technologies. Here, the digitalisation of archaeological resources assumes particular significance, especially within the context of the preservation of heretofore principles devised in the past and relating to the treatment of museum exhibits and the adaptation of the functioning traditional catalogue systems to contemporary digital standards.

dr Anna Bogumiła Kowalska, archeolog, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego, adiunkt w Instytucie Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk w Szczecinie, adiunkt w Muzeum Narodowym w Szczecinie; zajmuje się dziejami i kulturą ośrodków zachodniopomorskich we wczesnym średniowieczu, ze szczególnym uwzględnieniem Szczecina, a także problematyką rozwoju rzemiosł skórzanych i kulturą życia codziennego; współautorka wieloletnich badań wykopaliskowych w Szczecinie, autorka kilkudziesięciu publikacji krajowych i zagranicznych; e-mail: a.kowalska@muzeum.szczecin.pl

Krzysztof Kowalski, archeolog – absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego i muzeolog – absolwent Podyplomowego Studium Muzeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego; kustosz Działu Archeologii w Muzeum Narodowym w Szczecinie; zajmuje się przede wszystkim dziejami najstarszych społeczności rolniczych na Pomorzu Zachodnim oraz historią pomorskich zbiorów archeologicznych; współautor i autor kilkudziesięciu artykułów krajowych i zagranicznych oraz współredaktor publikacji naukowych; e-mail: archeologia@muzeum.szczecin.pl



Digitalizacja w muzeach

REALIZACJE

Tomasz Kalota

CZY DOŚWIADCZENIA BIBLIOTEKARZY PRZY DIGITALIZACJI ZBIORÓW MOGĄ BYĆ PRZYDATNE MUZEALNIKOM?

Digitalizacja to termin, który jest już powszechnie używany przez archiwistów, bibliotekarzy czy muzealników i coraz szybciej wkracza w kolejne obszary naszego życia. O digitalizacji mówi się coraz częściej w kontekście pozyskiwania funduszy na ochronę dziedzictwa kulturowego, wspierania edukacji, promocji regionu, miasta lub instytucji itp. Słowo digitalizacja stało się bardzo modne i popularne, a od pewnego czasu zaczyna również nabierać znaczenia marketingowego i politycznego.

Wzrost zainteresowania digitalizacją jest bardzo wyraźny i możemy to potraktować jako pozytywny przejaw troski o rozwój naszego społeczeństwa informacyjnego. Budujące jest to, że coraz mniej dyskutujemy o tym czy powinniśmy digitalizować, natomiast coraz częściej zastanawiamy się jak digitalizować, i właśnie na tym zagadnieniu chciałbym się skupić w niniejszym artykule, a dokładniej na próbie dostrzeżenia analogii między praktykami dotyczącymi organizowania bibliotek i muzeów cyfrowych. Opisywane dalej spostrzeżenia i przemyślenia były prezentowane w 2008 r. na VIII konferencji „Automatyzacja bibliotek publicznych” w kontekście analizy konstrukcji polskiego systemu rozproszonych bibliotek cyfrowych. Po prawie trzech latach od ich prezentacji wydaje się, że mogą być pomocne w odniesieniu do kształtującego się obecnie polskiego systemu muzeów cyfrowych. Muzea i biblioteki, pomimo wielu różnic charakteryzujących typy zbiorów gromadzonych przez te instytucje, posiadają wiele cech wspólnych, które stwarzają okoliczności do współpracy między muzealnikami i bibliotekarzami. Synergia takiej współpracy oraz wymiana doświadczeń z pewnością jest korzystna dla obu sro-

dowisk, a w kontekście digitalizacji oraz udostępniania zasobów cyfrowych może w zdecydowany sposób przysłużyć się podatnikowi i całemu społeczeństwu, dla których wspomniane instytucje istnieją.

Aby mówić o organizacji digitalizacji w sposób racjonalny konieczne jest umiejscowienie jej jako kluczowego procesu produkcji zasobu cyfrowego w większym przedsięwzięciu, jakim jest popularyzacja i zabezpieczanie dziedzictwa kulturowego. Musimy sobie uświadomić, że digitalizacja, mimo że jest bardzo ważnym i koniecznym procesem (elementem produkcji), to nie jest jedynym i wystarczającym do wyprodukowania cyfrowego zasobu, z którego w prosty sposób będzie mógł korzystać użytkownik biblioteki czy muzeum cyfrowego. Dlatego na potrzeby dyskusji o digitalizacji oraz systemach prezentacji i upowszechniania dziedzictwa kulturowego chciałbym zaproponować pewien model graficzny, który może ułatwić postrzeganie całego „ekosystemu”.

Spróbujmy zatem wyobrazić sobie model „podstawowej komórki” organizacyjnej odpowiedzialnej za stworzenie, opracowanie, udostępnianie i archiwizowanie zasobu cyfrowego. Pisząc o komórce, mam na myśli pewien fragment infrastruktury wykorzystywanej przez bibliotekę czy muzeum, funkcjonujące w danym regionie czy instytucji i realizujące zadania dla konkretnej społeczności. Użycie sformułowania „podstawowa komórka” poza próbą określenia fragmentu infrastruktury służy jeszcze podkreśleniu roli muzeum czy biblioteki, które funkcjonując dla określonej społeczności, jest w stanie najlepiej zidentyfikować jej oczekiwania i swoją działalnością najefektywniej na nie odpowiedzieć. Jest to istotne w kontekście postrzegania całego

„ekosystemu” jako organizmu zbudowanego z kompetentnych jednostek skutecznie realizujących lokalne cele, a jednocześnie sprawnie funkcjonujących globalnie. Taka konstrukcja jest zgodna z zasadą: *Mysł globalnie działaj lokalnie*.

Taka „podstawowa komórka” składa się z czterech elementów, które na poniższym rysunku reprezentowane są przez odpowiednie kulki połączone ze sobą wzajemnymi relacjami.



Elementami tymi są:

1. Prezentacja – ogół metod i praktyk służących udostępnianiu i prezentowaniu zasobów cyfrowych użytkownikom. Na prezentację składają się: infrastruktura techniczna, oprogramowanie, sprzęt, interfejsy użytkowników, mechanizmy wymiany danych, obsługa techniczna i merytoryczna, komunikacja z użytkownikiem.

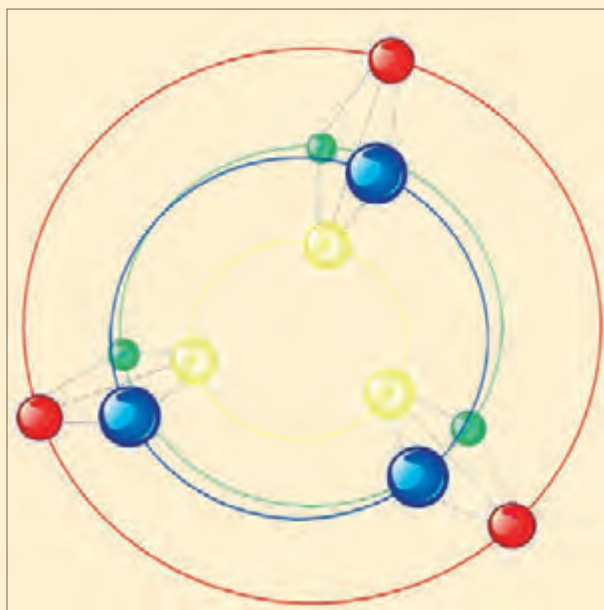
2. Archiwizacja – ogół metod i praktyk służących zabezpieczeniu i długoterminowemu przechowywaniu wytwarzanych zasobów cyfrowych. Na archiwizację składają się: infrastruktura techniczna, oprogramowanie, sprzęt, interfejsy użytkowników, mechanizmy wymiany danych, mechanizmy zabezpieczenia i migracji danych, obsługa techniczna.

3. Metadane (opracowanie) – ogół metod i praktyk służących profesjonalnemu opracowaniu zasobów cyfrowych, tak aby użytkownik mógł z nich bez problemu korzystać za pomocą mechanizmów prezentacyjnych. Na opracowanie składają się: merytoryczne przygotowanie metadanych zgodnie z obowiązującymi standardami, szkolenia w zakresie opracowania zasobów cyfrowych, integracja ze źródłami i systemami wspomagającymi prezentowanie i przeszukiwanie zasobów cyfrowych, analiza potrzeb użytkowników oraz wykorzystania zasobów cyfrowych.

4. Digitalizacja – ogół metod i praktyk służących wytwarzaniu zasobów cyfrowych. Na digitalizację skła-

dają się: infrastruktura techniczna, oprogramowanie, sprzęt, stosowanie standardów technicznych i jakościowych, monitorowanie rynku i wdrażanie nowych rozwiązań technologicznych.

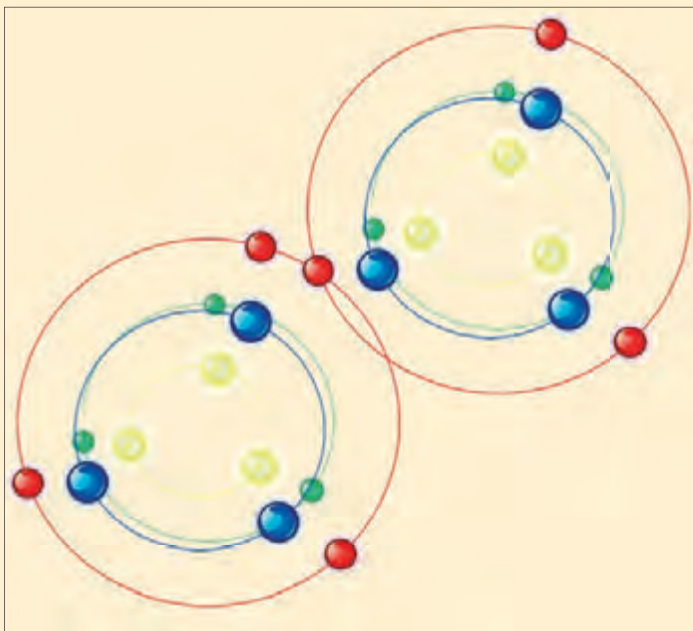
Postaramy się następnie wyobrazić sobie większy organizm zbudowany z „podstawowych komórek”, powiązanych ze sobą relacjami na poziomie poszczególnych elementów wymienionych wyżej. Następny rysunek przedstawia podstawowe komórki organizacyjne połączone ze sobą orbitami ilustrującymi relacje pomiędzy poszczególnymi składowymi elementami „podstawowych komórek”. Orbity nakreślają jednocześnie płaszczyzny współpracy określone zakresami działań, specyficznymi dla poszczególnych elementów.



Jest to oczywiście model abstrakcyjny, ale może być pomocny w zidentyfikowaniu oraz umiejscowieniu obszaru wspólnych działań związanych z organizacją i logistyką digitalizacji, omawianych w niniejszym artykule.

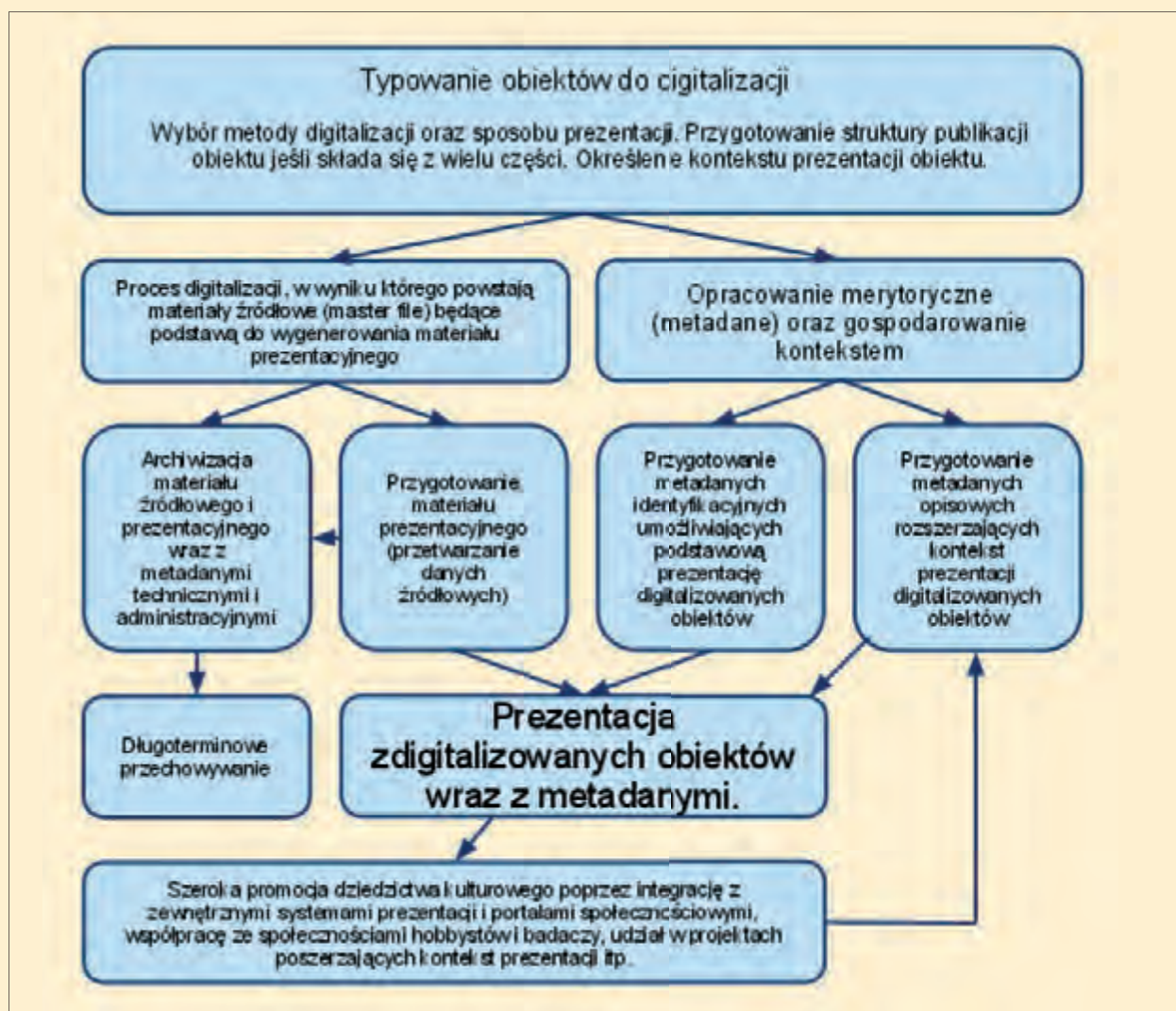
Kolejnym krokiem jest spojrzenie na digitalizację w kontekście globalnej integracji różnych informatycznych systemów prezentacyjnych. Systemy informatyczne wykorzystujące otwarte standardy wymiany danych np. OAI-PMH¹ potrafią komunikować się pomiędzy sobą i wymieniać informacje na temat prezentowanych zasobów cyfrowych oraz zapewniają skalowalność.

Przykładem takiej integracji jest komunikacja pomiędzy Federacją Bibliotek Cyfrowych (FBC) – <http://fbc.pionier.net.pl/> i Europejską Biblioteką Cyfrową (Europeana) – <http://www.europeana.eu/>.



W odpowiedzi na przykładowe zapytanie skierowane do Europeana: <http://www.europeana.eu/portal/briefdoc.html?query=chopin> otrzymujemy przekierowania bezpośrednio do zbiorów udostępnianych m.in. w polskich bibliotekach cyfrowych, dzięki czemu lokalna działalność instytucji kultury eksponowana jest globalnie.

Zanim przejdę do sedna sprawy, chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na istotny problem w rozumieniu digitalizacji. Z punktu widzenia administratora projektów digitalizacji najkorzystniejszym rozwiązaniem byłoby zdefiniowanie w sposób bardzo konkretny zakresu wykonywanych prac, które zawsze miałyby jednakową wartość, co upraszczałoby planowanie zadań i tworzenie kosztorysów. Digitalizacja jest jednak procesem bardziej złożonym i nie da się go sprowadzić do kilku operacji powtarzalnych w każdym przypadku. Na koszty oraz czas realizacji projektów digitalizacji mają wpływ różne czynniki, między innymi: rodzaj,



jakość i stan zachowania materiałów przeznaczonych do skanowania, rodzaj posiadanego sprzętu, możliwości kadrowe, różne oczekiwania dotyczące prezentacji zasobów cyfrowych czy też metody obróbki i przetwarzania danych. To wszystko wpływa na złożoność procesów digitalizacji i konieczność projektowania dedykowanych linii technologicznych dla różnych rodzajów zbiorów.

Zaprezentowany schemat blokowy ilustruje w uproszczony sposób ogólne zakresy prac wykonywane przy digitalizacji i udostępnianiu zasobów cyfrowych oraz pokazuje ich przepływy w obrębie „podstawowej komórki”. Przed rozpoczęciem planowania digitalizacji trzeba sobie odpowiedzieć na kilka pytań. Od tych odpowiedzi będą zależały decyzje inwestycyjne i organizacyjne. Pierwszą kwestią do rozstrzygnięcia jest odpowiedź na pytanie: czy tworzyć własną pracownię digitalizacji, czy skorzystać z *outsourcingu* (korzystanie z zasobów zewnętrznych) i zlecić część lub wszystkie zadania instytucjom bądź firmom zewnętrznym, które zajmują się świadczeniem tego typu usług. Przed podjęciem prac związanych z tworzeniem zasobu cyfrowego wskazane jest więc przeanalizowanie różnych wariantów oraz modeli współpracy wewnątrz własnej instytucji oraz z instytucjami zewnętrznymi. Przy podejmowaniu tej decyzji pomocna może być rada znanego amerykańskiego przemysłowca Henry’ego Forda: *Jeśli jest coś, czego nie potrafimy zrobić wydajniej, taniej i lepiej niż konkurenci, nie ma sensu, żebyśmy to robili i powinniśmy zatrudnić do wykonania tej pracy kogoś, kto zrobi to lepiej niż my*².

Innym rozwiązaniem jest Społeczna Pracownia Digitalizacji (SPD) – model opracowany i wdrożony przez twórców Śląskiej Biblioteki Cyfrowej³. Wiele ciekawych informacji na temat SPD można znaleźć na blogu Biblioteka 2.0 w artykule *Społeczna Pracownia Digitalizacji ŚBC po roku działalności*⁴ oraz w prezentacji Agnieszki Koszowskiej i Remigiusza Lisa *Biblioteka cyfrowa w wersji 2.0?: wybór możliwości*⁵.

Kolejną decyzją, którą należy podjąć i która ma istotny wpływ na konfigurację linii technologicznych, jest wybór odpowiedniego modelu muzeum cyfrowego dla digitalizowanych obiektów. Od tej decyzji uzależnione są kolejne, które dotyczą parametrów technicznych, sprzętu, oprogramowania, logistyki itd. Model muzeum cyfrowego analogicznie do modelu biblioteki cyfrowej określa funkcję oraz cele tworzonego zasobu cyfrowego. Koncepcję organizacji digitalizacji w kontekście modeli bibliotek cyfrowych sformułował Remigiusz Lis podczas dyskusji na forum EBIB⁶: *Podstawą określenia modeli bibliotek cyfrowych może być, jak sądzę, funkcja takiego zasobu, a więc funkcja informacyjna oraz*

*dokumentacyjna. Przyjęcie takiego podziału pozwala na ustalenie „logik” obu rodzajów zasobu cyfrowego: określenie ich cech, sposobu pozyskania, przetwarzania, konstrukcji i prezentacji*⁷.

Rozróżniamy dwa podstawowe modele bibliotek cyfrowych – dokumentacyjny oraz informacyjny. Model dokumentacyjny tworzony jest w celu zachowania wiernego wyglądu oryginału wraz ze wszystkimi jego szczegółami. Pliki źródłowe (master) charakteryzują się dużą objętością. Muszą zawierać wystarczającą ilość informacji do wiernego odwzorowania oryginału. Model ten dedykowany jest głównie dla archiwizacji i prezentacji obiektów zabytkowych, takich jak: rękopisy, inkunabuły, grafiki, zbiory kartograficzne, dzieła sztuki itp. Przykładem publikacji typowej dla modelu dokumentacyjnego może być rękopis udostępniany w Bibliotece Cyfrowej Uniwersytetu Wrocławskiego – *Topographia oder Prodromus Delineati Silesiae Ducatus...*⁸.

Model informacyjny tworzony jest głównie w celu zachowania i udostępniania warstwy informacyjnej. Pliki źródłowe (master) oraz pliki prezentacyjne charakteryzują się stosunkowo niedużą objętością oraz wyodrębnioną warstwą tekstową umożliwiającą wyszukiwanie informacji. Model ten jest właściwy dla archiwizacji i prezentacji publikacji współczesnych, takich jak: książki, czasopisma, publikacje *born digital* (materiał, który powstał w formie cyfrowej). Przykładem publikacji typowej dla modelu informacyjnego może być książka znajdująca się w Prawniczej Bibliotece Cyfrowej⁹, wchodzącej w skład BCUWr – *Gospodarowanie za pomocą planowania: analiza krytyczna narodów*¹⁰.

Oczywiście możliwy też jest model mieszany, który zawiera cechy charakterystyczne dla modelu informacyjnego i dokumentacyjnego, np. współczesna książka składająca się w znacznej części z tekstu i wzbogacona ilustracjami lub zdjęciami.

Modele bibliotek cyfrowych mogą posłużyć jako punkt wyjściowy do określenia kryteriów charakteryzujących modele muzeów cyfrowych. Analizując bardzo ogólnie charakter zbiorów bibliotecznych i muzealnych, można sformułować wniosek, że w przypadku bibliotek dominujący będzie model informacyjny, natomiast w przypadku muzeów – model dokumentacyjny. Ten bardzo ogólny wniosek determinuje już na samym początku dyskusję na temat standardów digitalizacji w muzeach, jednak mimo to celowe wydaje się rozpatrywanie wszystkich aspektów digitalizacji w kontekście konkretnych przypadków oraz celów „podstawowych komórek”.

Przy planowaniu digitalizacji nie można pominąć

aspektu logistyki. Aby „podstawowa komórka” mogła sprawnie funkcjonować konieczne jest dokumentowanie wyników realizowanych przez nią zadań oraz monitorowanie efektywności poszczególnych stanowisk w celu zapewnienia im zsynchronizowanej współpracy. Dlatego na samym początku warto rozważyć wdrożenie systemu CRM do zarządzania pracą zespołową, co w konsekwencji powinno skutkować obniżeniem kosztów digitalizacji oraz zwiększeniem efektywności funkcjonowania „podstawowej komórki”.

Odpowiadając na pytanie zawarte w tytule niniejszego artykułu, mogę stwierdzić, że doświadczenia bibliotekarzy mogą się przydać muzealnikom przy organizacji digitalizacji obiektów muzealnych. Po zapoznaniu się z takimi projektami, jak Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie (<http://cyfrowe.mnw.art.pl/>) czy Muzeum Pałac w Wilanowie (<http://www.wilanow-palac.pl/>) jestem przekonany, że doświadczenia muzealników mogą być bardzo pomocne przy rozwijaniu bibliotek cyfrowych. Z pewnością wymiana doświadczeń oraz współpraca w obszarach zilustrowanych za pomocą elementów składowych „podstawowej komórki” przyczyniłaby się do rozwoju bibliotek i muzeów cyfrowych, które mają wiele wspólnych problemów do rozwiązania. Być może miejscem do takiej współpracy mógłby być serwis www.Digitalizacja.pl, którego celem jest popularyzowanie zagadnień dotyczących digitalizacji.

Na koniec chciałbym zacytować dr. Sebastiana Płóciennika, który w przedmowie do polskiego wydania

książki *Bogactwo sieci* autorstwa Yochai Benklera napisał:

Benkler w swojej książce stara się nas przekonać, że „nowa gospodarka” wygra, bo jest bardziej wydajna. Jej podstawa, czyli produkcja partnerska, nie rozwija się dzięki wierze jej uczestników w jakieś alternatywne polityczne ideologie (choć tych z pewnością nie brakuje), ale dzięki niskim kosztom transakcyjnym. Za pomocą tej samej logiki, którą Ronald Coase wyjaśniał kiedyś, dlaczego powstają firmy, Benkler pokazuje jak łatwo uczestnicy dysponujący swobodnym dostępem do informacji tworzą swoje otwarte, elastyczne, przyjazne wymianie struktury. A przecież im łatwiejsza wymiana, tym głębsza specjalizacja i więcej innowacyjnych pomysłów. Benkler przekonuje nas również, że usieciowiona gospodarka informacyjna to lepiej działająca sfera polityczna. Współczesna demokracja medialna stworzona przez gospodarkę przemysłową ma arterie zatkane nadmiarem kontroli i zmonopolizowanym przekazem, zaś jej podstawy są coraz częściej wstrząsane erupcjami populizmu¹¹.

Myślę, że polski system rozproszonych bibliotek i muzeów cyfrowych można porównać do gospodarki, w której współlistnieje na zasadzie symbiozy wiele mniejszych i większych gospodarstw specjalizujących się w różnych obszarach działań. Taka gospodarka mądrze koordynowana ma większe szanse na rozwój i przetrwanie niż pojedyncze gospodarstwo, nie będące w stanie poradzić sobie z mnogością i kalibrem problemów, których zaistnienia nie potrafimy nawet dzisiaj przewidzieć.

Przypisy

¹ Biblioteka cyfrowa jako repozytorium OAI-PMH. Tryb dostępu: <http://confluence.man.poznan.pl/community/display/KB/Biblioteka+cyfrowa+jako+repozytorium+OAI-PMH>.

² Wikycytaty. Tryb dostępu: http://pl.wikiquote.org/wiki/Henry_Ford.

³ Tryb dostępu: <http://www.sbc.org.pl/>.

⁴ D. Śpiechowicz, E. Strokosz, *Spółeczna Pracownia Digitalizacji ŚBC po roku działalności*. Biblioteka 2.0: Blog społeczności czytelników i bibliotekarzy cyfrowych. Tryb dostępu: <http://blog.biblioteka20.pl/?p=77>.

⁵ A. Koszowska, R. Lis, *Biblioteka cyfrowa w wersji 2.0?: wybór możliwości*. Małopolska Biblioteka Cyfrowa. Tryb dostępu: <http://mbc.malopolska.pl/publication/14693>.

⁶ Tryb dostępu: <http://ebib.oss.wroc.pl/phpBB/>.

⁷ Tryb dostępu: <http://ebib.oss.wroc.pl/phpBB/viewtopic.php?t=636>.

⁸ Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Wrocławskiego. Tryb dostępu: <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/7114>.

⁹ Tryb dostępu: <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/collectiondescription?dirids=53>.

¹⁰ Tryb dostępu: <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/10554>.

¹¹ Y. Benkler, *Bogactwo sieci*, Warszawa 2008, s. 10.

Tomasz Kalota

Can Librarians' Experiences with Digitalising Collections Be of Use for Museum Curators?

Already in common usage among librarians, archivists and museum curators, the term digitalisation is more and more rapidly entering the successive domains of our life. Moreover, it is increasingly frequently discussed within the context of obtaining funds for protecting cultural heritage, supporting education, promoting a given region, city or institution, and so on. Highly fashionable and popular, the word is also gaining a marketing and political significance. One could half-jokingly claim that applications for financing activities in fields connected with the protection of cultural heritage should include the term repeated an appropriate number of times in order to receive a favourable opinion.

The rise of interest in digitalisation is very distinct and can be treated as a positive manifestation of concern for the development of our information society. It is inspiring that the increas-

ingly rare discussions whether we should digitalise are replaced by debates on digitalisation methods, and it is precisely the latter topic on which the author focused his article.

In order to rationally discuss the organisation of digitalisation we need to define it as a key process of the production of digital resources within the larger undertaking of rendering cultural heritage popular and protecting it. We need to be aware of the fact that digitalisation – albeit a highly important and essential process (a constituent of production) – is not unique or sufficient to produce digital resources for effortless distribution among library or digital museum users. This is why for the purpose of discussing digitalisation and the systems of presenting and distributing cultural heritage I would like to introduce a graphic model that may make it easier to perceive the entire "ecosystem".

Tomasz Kalota, pracownik Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, w której od 1998 r. zajmuje się digitalizacją zbiorów bibliotecznych oraz organizacją Biblioteki Cyfrowej Uniwersytetu Wrocławskiego; moderator forum dyskusyjnego Biblioteka 2.0 oraz Digitalizacja i biblioteki cyfrowe; założyciel serwisu Digitalizacja.pl; właściciel wydawnictwa elektronicznego eBooki.com.pl; e-mail: tomasz.kalota@digitalizacja.pl

Agnieszka Widacka-Bisaga, Tomasz Zaucha

SŁOWO I OBRAZ DIGITALIZACJA ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

Digitalizacja. Ten modny i powszechnie dzisiaj stosowany termin przyjmuje zazwyczaj dość wąskie znaczenie. W dziedzinach związanych z ochroną dóbr kultury, takich jak bibliotekarstwo, muzealnictwo czy konserwatorstwo, rozumie się zwykle pod tym pojęciem odwzorowanie w postaci zapisu cyfrowego zabytków, muzealiów, materiałów bibliotecznych. W tym ograniczonym rozumieniu, digitalizacja jest niczym innym, jak tylko kolejnym krokiem w rozwoju technik reprodukcyjnych. W miejsce dawnych, powleczonych srebrową emulsją klisz szklanych, później błon celuloidowych, wreszcie negatywów lub diapozytywów barwnych wstąpiła elektronika: matryce światłoczułe i pamięć komputerowa.

Jest to krok rewolucyjny o tyle, że rozwój dawnych zbiorów mikrofilmów bądź mikrofisz, archiwów negatywów albo fototek, gromadzonych częstokroć od ponad stulecia, został zatrzymany. Pracę nad reprodukowaniem książek i dzieł sztuki, zgromadzonych w kolekcjach bibliotecznych i muzealnych, trzeba rozpocząć od nowa.

Pojęcie digitalizacji może jednak przyjmować także szerszy wymiar. Mianem tym należałoby określić nie tylko tworzenie cyfrowych reprodukcji zabytków i wprowadzanie ich do pamięci komputera, lecz także przekształcanie w postać cyfrową wiedzy o tych zabytkach, którą zgromadziły całe nieraz pokolenia bibliotekarzy, muzealników czy konserwatorów. Wiedza ta zawarta jest zwykle w inwentarzach i kartach katalogowych pisanych początkowo ręcznie, później maszynowo, a mimo że była to praca żmudna i czasochłonna, z czasem powstały ogromne zasoby tego rodzaju dokumentacji. Duże muzea posiadają dziesiątki lub setki

tysięcy takich kart, niosących informacje o zabytkach, ich cechach, twórcach, dacie powstania i wiele innych wiadomości, które są rezultatem trudu tysięcy pracowników naukowych. Równie wielkie zasoby dokumentacyjne spoczywają w archiwach Państwowej Służby Ochrony Zabytków i Narodowego Instytutu Dziedzictwa, gdzie zbierane są karty zabytków nieruchomych i ruchomych. Zbiory te można wprawdzie wertować i czytać, kiedy uzyska się dostęp do oryginałów lub wykonywanych gdzieś skanów tych dokumentów, jednak dopiero właśnie digitalizacja, czyli wprowadzenie ich treści do pamięci komputerowej, i to w sposób usystematyzowany, ujęty w bazodanowe rygory, umożliwi właściwe wykorzystanie nowoczesnej technologii, w szczególności funkcji wyszukiwania, grupowania i klasyfikowania informacji.

Trudno rozstrzygnąć, które z zadań jest pilniejsze. Wydaje się, że mimo kładzionego dzisiaj tak wyraźnego nacisku na wykonywanie cyfrowych reprodukcji fotograficznych, to właśnie tworzenie cyfrowej wersji katalogów i ewidencji zabytków powinno stać się działaniem priorytetowym. Zbiór zdjęć dzieł sztuki wykonany cyfrowo i zgromadzony na dysku komputera wart jest tyle, co usypana na stole sterta negatywów lub album, w którym pozbawione podpisów zdjęcia są umieszczone w przypadkowej kolejności. Dopiero inwentarzowy porządek i scalenie z danymi opisowymi pozwalają na właściwe wykorzystanie cyfrowych materiałów: zdjęć, filmów, nagrań i nadają im pełną użyteczność w zakresie dokumentowania, upowszechniania i ochrony dóbr kultury. Z kolei wprowadzenie samych tylko danych tekstowych do pamięci komputera stwarza już możliwość przeszukiwania zasobów baz

danych, nawet jeżeli opisom dzieł sztuki nie towarzyszy ich reprodukcja. Tego rodzaju zasoby informacyjne pozwalają na zorientowanie się w zawartości danej kolekcji, zgromadzenie pewnej, choćby podstawowej wiedzy o zabytkach i w konsekwencji umożliwiają dalsze poszukiwania i kwerendy.

Digitalizacja, która prowadzona jest w Muzeum Narodowym w Krakowie, obejmuje obydwie te aspekty. Przedstawienie doświadczeń naszej instytucji w zakresie przenoszenia wiedzy o zgromadzonych muzealiach z tradycyjnych nośników na nośniki elektroniczne i gromadzenia jej w pamięci komputerowej nie może pominąć żadnego z nich, gdyż uważamy je za równie istotne.

Jako pierwsze, co oczywiste, nasza placówka rozpoczęła prace nad tworzeniem elektronicznej ewidencji muzealiów. Już na początku lat 80. ubiegłego stulecia prof. Zdzisław Żygulski jun., nestor polskiego muzealnictwa, a zarazem pracownik Muzeum Narodowego w Krakowie pisał: *Do zabiegów klasyfikacyjnych nie wystarczają już tradycyjne systemy inwentarzowe, nie zmieniane od stu lat. W coraz większym stopniu wprowadza się służące tym celom precyzyjne maszyny liczbowe, komputery. [...] Pomimo oporów ze strony niektórych muzeologów, nastawionych krytycznie do takiego unowocześnienia metod rejestracji i katalogowania, nie ulega wątpliwości, że jest to właściwa droga postępu muzealnictwa i nic jej nie zdoła zmienić¹.* Znajomość doświadczeń światowych i świadomość możliwości stwarzanych przez komputerowe bazy danych, sprawiła, że kierownictwo muzeum, w osobie ówczesnego dyrektora Tadeusza Chruścickiego, już w 1990 r. zainicjowało prace nad komputeryzacją zbiorów muzealnych. Planowano wtedy wytworzenie na zlecenie muzeum własnego, unikalnego systemu bazodanowego, który byłby oparty na doświadczeniach instytucji w zakresie inwentaryzacji i ewidencjonowania muzealiów w formie papierowej. Co ciekawe, już wówczas planowano rozpoczęcie, jako równole-



1. i 2. Wit Stwosz, płyta wierzchnia tumby nagrobka króla Kazimierza IV Jagiellończyka, 1492 r. – kopia wykonana metodą trójwymiarowego wydruku ze skanu 3D, Muzeum Narodowe w Krakowie 2010

1 and 2. Wit Stwosz, top slab from the tombstone of King Kazimierz IV Jagiellon, 1492 – a copy executed by applying the method of a 3D print from a 3D scan, National Museum in Cracow 2010

głego zadania, tworzenia graficznych reprezentacji eksponatów. Było to bardzo ambitne zamierzenie: docelowo miało powstać 500 tys. plików; dla obrazów czarno-białych przewidywano objętość 100 KB, a dla kolorowych 200 KB, co wymagało ogromnej wówczas pojemności pamięci, szacowanej łącznie na ok. 50 GB. By poradzić sobie z taką ilością danych, przymierzano się do *eksperymentalnego wykorzystania technologii dysków optycznych, mających obecnie pojemność 800 MB*. Cenę pojedynczego dysku szacowano na 3500 USD. Równie kosztowny był sprzęt: kamerę cyfrową (rozdzielczości matrycy nie podano) służącą do fotografowania cyfrowego w kolorze skosztorysowano na 7000 USD, a do obrazu czarno-białego na 5000 USD. Skaner w formacie A4 kosztował 2500 USD. Były to bardzo znaczące kwoty², nic więc dziwnego, że nie podjęto tej części planów digitalizacyjnych. Skupiono się natomiast na przekształcaniu w postać cyfrową danych opisowych.

W 1992 r. powstała stosunkowo nieskomplikowana baza danych, przygotowana na podstawie systemu Informix-SQL przez krakowską firmę komputerową – doctor Q. Struktura danych odzwierciedlała rubryki kart katalogu naukowego, nadto program wyposażony był w narzędzia do tworzenia alfabetycznych słowników autorów, wytwórni, miejsc geograficznych oraz materiałów i technik (łącznie). W procesie tworzenia cyfrowej treści zdecydowano się zastosować *outsourcing*. Muzeum udostępniło dwa pomieszczenia, w których firma Polskie Systemy Informatyczne zainstalowała własny serwer i stacje robocze oraz zatrudniła do ich obsługi zespół złożony z osób o orzeczonej niepełnosprawności, lecz zdolnych do pracy z klawiaturą i ekranem komputera, których wynagrodzenie było częściowo refundowane przez Państwowy Fundusz Rehabilitacji Osób Niepełnosprawnych. Zadaniem operatorów stacji roboczych było przepisywanie do bazy danych treści kart katalogu naukowego dostarczanych systematycznie przez pracowników muzeum. Aby przyspieszyć pracę, zrezygnowano z wprowadzania do systemu komputerowego opisów inwentaryzacyjnych, poprzestając na podstawowych danych ewidencyjnych typu autor, tytuł/nazwa, czas i miejsce powstania, wymiary, pochodzenie i paru innych. Tym sposobem, przy niedużych nakładach i bez obciążania dodatkowymi obowiązkami własnych pracowników merytorycznych muzeum zyskiwało szybko rosnący zbiór danych opisowych. Pewnym mankamentem tej metody było to, że treść kart katalogu naukowego była wprowadzana bezrefleksyjnie przez osoby niebędące specjalistami w zakresie sztuki, historii i muzealnictwa, nie było więc sposobności do korygowania zawartych w kartach niektórych błędnych lub zdezaktualizowanych

danych. Do tego doszło jeszcze trochę błędów wynikających z niezrozumienia przepisywanego tekstu oraz, naturalnie, omyłki w maszynopisanu, nieuniknione, mimo biegłości, jaką we wprowadzaniu danych zyskali operatorzy. Szybko okazało się jednak, że to nie tyle omyłki w indywidualnych danych eksponatów stanowią problem, ale słowniki, które narastały w miarę wprowadzania kolejnych kart. Jednolitość i spójność stosowanych w nich haseł jest kluczowa dla późniejszego wyszukiwania danych, tymczasem ich rzeczywista zawartość odzwierciedlała bogatą różnorodność terminów stosowanych w kartach katalogowych.

W 1997 r. podjęto próbę uporządkowania tego stanu rzeczy. Muzeum Narodowe w Krakowie, działając wspólnie z firmą doctor Q, uzyskało grant Komitetu Badań Naukowych. Część naukowa tego projektu obejmowała stworzenie systemu wyszukiwania eksponatów muzealnych, opartego na rozbudowanym (w miarę możliwości pełnym), hierarchicznym teaurusie, którego hasła miały objąć wszelkie aspekty obiektu muzealnego. Pod kierunkiem dr Beaty Biedrońskiej-Słotowej powołano do tego celu kilkunastoosobowy zespół doświadczonych kustoszy, specjalizujących się w różnorodnych dziedzinach sztuki i kultury materialnej, który w rezultacie ponad dwuletnich prac stworzył odpowiednio usystematyzowany i zhierarchizowany teaurus liczący ponad 3,3 tys. haseł. Kolejnym krokiem była jego implementacja do nowo zbudowanego programu bazodanowego o nazwie MuzaQ opartego na platformie LotusNotes, co było techniczną częścią projektu, za którą odpowiadała firma doctor Q (później – DRQ). Początkowo system posiadał funkcjonalność przeznaczoną do gromadzenia i przechowywania informacji o eksponatach muzealnych, czyli niewykraczającą ponad zwykły rezerwuar danych, jakim był dotychczasowy system oparty na bazie Informix, jednak w planach była jego dalsza rozbudowa o moduły służące do administrowania muzealiami, zarządzania ich ruchem, prowadzenia konserwacji, obsługi opisów naukowych i obrazów cyfrowych, czyli uczynienie zeń profesjonalnego i wielofunkcyjnego narzędzia służącego szeroko pojętej pracy muzealnej.

Następnie przystąpiono do kolejnego etapu prac, jak się okazało – najtrudniejszego, który polegał na przeniesieniu danych z bazy Informix do nowego systemu. Po kilku latach pracy liczba rekordów zgromadzonych przez muzeum przekroczyła ćwierć miliona, jednak to nie liczba danych stanowiła największy problem migracji, lecz zamiana treści dawnych, obszernych, lecz chaotycznych słowników na rygorystyczny, całkowicie nowy teaurus. Każde dawne hasło słownikowe musiało być teraz indywidualnie dopasowane do

poprawnego terminu tezaurusa. Była to bardzo długotrwała i żmudna praca, która nie od razu zakończyła się powodzeniem. Pierwsza próba migracji była niezadowolająca, konieczne okazało się jeszcze jedno przejście przez konkordancję obydwu słowników i dopiero kolejny przerzut słowników dał poprawny efekt. Muzeum Narodowe w Krakowie ma od tego momentu do dyspozycji w pełni funkcjonalny i obszerny tezaurus, który umożliwia stosowanie jednolitej terminologii do opisu wszystkich posiadanych muzealiów artystyczno-historycznych, a dzięki hierarchicznemu układowi haseł: począwszy od ogólnych, rozwijających się ku coraz bardziej szczegółowym, umożliwia swobodne i szybkie wyszukiwanie potrzebnych informacji.

Wdrożenie w latach 2000–2002, już pod kierownictwem nowej dyrektor, Zofii Gołubiew, systemu Muzaq i przeniesienie doń całości posiadanych danych umożliwiło rezygnację z dawniejszego oprogramowania. Zrezygnowano również z usług zewnętrznego zespołu operatorów. Niestety, brak środków finansowych uniemożliwił zakupienie odpowiedniej liczby licencji LotusNotes, co pozwoliłoby gronu kuratorów na pracę w nowym systemem, a co ważniejsze, muzeum nie było w stanie przeznaczyć żadnych funduszy na rozwój

funkcjonalności posiadanego systemu, który pozostawał jedynie rodzajem stosunkowo prostego katalogu muzealnego. Przez kilka kolejnych lat przetwarzanie na postać cyfrową analogowej ewidencji muzealnej, inwentarzy, kart katalogowych i magazynówek ograniczało się jedynie do nieznacznego uzupełniania posiadanych danych i ich porządkowania. O ile ta gałąź digitalizacji pozostawała raczej w bezruchu, o tyle podjęto zarzucone przed laty zadanie drugie: tworzenie cyfrowych wizerunków obiektów muzealnych.

W ciągu swego istnienia Muzeum Narodowe w Krakowie zgromadziło dużą fototekę, złożoną w znakomitej większości z negatywów czarno-białych, liczącą ok. 240 tys. klisz. Do poruszania się po tym zasobie służyły spisy inwentarzowe i obszerny katalog kartkowy. Ta technika dokumentacji muzealiów obowiązywała aż do 2003 r., kiedy to nabyto dla Pracowni Fotograficznej pierwszy aparat cyfrowy. Wstępnym problemem, który należało rozwiązać, było zaplanowanie sposobu gromadzenia tego zasobu, tak by w dłuższej perspektywie zachować odpowiedni układ i porządek w powstających zdjęciach. Zapoznano się w tym celu z fototekami Zamku Królewskiego na Wawelu i Muzeum Narodowego w Warszawie, w których już groma-



3. Digitalizacja fragmentu obrazu *Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego

3. Digitalisation of a fragment of the painting *Torches of Nero* by Henryk Siemiradzki

dzono dokumentację w postaci cyfrowej, i sposobami jej katalogowania. Ostatecznie jednak muzeum zrezygnowało z prowadzenia katalogu zdjęć cyfrowych. Przyjęto zasadę, że każdy nowo powstający plik cyfrowy musi być opatrzony odpowiednią nazwą, która ściśle odpowiada numerowi inwentarzowemu fotografowanego muzealium. W rezultacie zaczęto tworzyć zbiór zdjęć cyfrowych, o jednolitych nazwach odwołujących się do inwentarza muzealiów. Chcąc wyszukać zdjęcie danego przedmiotu, należało sprawdzić jego numer inwentarzowy i następnie zgodnie z jego brzmieniem odszukać plik na dysku. System nazewnictwa działał również w drugą stronę: chcąc przekonać się, co przedstawia dane zdjęcie cyfrowe, należało sprawdzić nazwę pliku i odszukać odpowiadającą mu pozycję w inwentarzu muzealiów. Wdrożenie techniki fotografowania cyfrowego zbiegło się z ważnym wydarzeniem: wyłączeniem ze struktur Muzeum Narodowego w Krakowie dotychczasowego oddziału Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej, w którego depozycie miała odtąd pozostawać przechowywana tam i eksponowana muzealna kolekcja sztuki Dalekiego Wschodu. W konsekwencji w latach 2004–2009 Muzeum Narodowe w Krakowie wykonało opisy stanu zachowania całości tej kolekcji, w liczbie 12 655 obiektów i przeprowadziło zarazem akcję digitalizacyjną całości zbioru. Fotografia cyfrowa sprawdziła się jako technologia pozwalająca znacznie szybciej realizować zadania dokumentacyjne, więc mimo pewnych obaw o trwałość formy elektronicznego zapisu, stopniowo zlikwidowano ciemnie i przekształcono Pracownię Fotograficzną w studio cyfrowe. W tej chwili fotografie pozytywowe z archiwum negatywów otrzymywane są drogą skanowania (lub przefotografowania cyfrowego w przypadku wielkoformatowych negatywów szklanych). Sukcesywnie wymieniano też aparaty cyfrowe i sprzęt komputerowy na nowsze i o większej rozdzielczości i mocy oraz stworzono dodatkowe stanowisko grafika komputerowego, którego zadaniem jest odbiór naświetlonego materiału od fotografów, jego obróbka i przekazanie w postaci gotowego produktu do Sekcji Dokumentacji Fotograficznej i Kwerend Naukowych, która je następnie przechowuje i dystrybuje zgodnie ze spływającymi do niej zamówieniami. Do tej pory sfotografowano cyfrowo ponad 60 tys. muzealiów.

Coraz szersze wykorzystanie fotografii cyfrowej w bieżącej pracy muzealnej i doświadczenia z obsługą coraz szybciej narastającego zasobu plików miały swój skutek w postaci ponownego rozpoczęcia prac nad rozbudowaniem systemu bazodanowego, gromadzącego dane opisowe muzealiów. Szybko okazało się bowiem, że panowanie nad zbiorem plików i utrzymywanie



4. Matka Boska z Dzieciątkiem z Krużlowej Wyżnej, pocz. XV w. – kopia wykonana metodą trójwymiarowego wydruku ze skanu 3D, Muzeum Narodowe w Krakowie 2008
4. Madonna and Child from KrużłowaWyżna, early fifteenth century – a copy executed by applying the method of a 3D print from a 3 D scan, National Museum in Cracow 2008

w nim należytego porządku, połączone z koniecznością szybkiego wyszukiwania potrzebnych materiałów wymaga stałego korzystania z danych inwentarzowych, tj. z opisu muzealiów przedstawionych na tych fotografiach. Tworzenie i utrzymywanie katalogu zdjęć odrębnego od inwentarza muzealiów nie miałoby sensu; naturalnym rozwiązaniem było wdrożenie systemu bazodanowego, który łączyłby obydwie te funkcje. Początkowa strategia rozwoju tego systemu zakładała, że zostanie on wykonany na rzecz muzeum, zgodnie z jego wskazaniem i z wykorzystaniem własnych doświadczeń oraz z jednoczesnym przeniesieniem na muzeum praw do dystrybucji i przekształcania tego programu. Ponieważ jednak działające w innych muzeach programy bazodanowe stały się w międzyczasie bardzo zaawansowanymi narzędziami, dokonaliśmy weryfikacji pierwotnych założeń. Uznaliśmy, że wytworzenie tak skomplikowanego produktu, jakim jest system komputerowy do pracy muzealnej, jest bardzo czasochłonne i kosztowne, wymaga długotrwałego testowania i jest obciążone ryzykiem wdrażania własnych pomysłów i rozwiązań, które się ostatecznie nie sprawdzą. Tymczasem znaczna liczba posiadanych już danych,

tak opisowych, jak i plików cyfrowych „domagała się” pilnego wykorzystania. Zostało zatem postanowione, że muzeum zakupi gotowy program. Specyfikacja warunków przetargowych została bardzo drobiazgowo przygotowana, a szczególny nacisk położono na to, by zaofiarowane nam zostały tylko takie programy, które są narzędziami dedykowanymi muzeom, a nie przygotowanymi *ad hoc* rekompilacjami systemów logistyki magazynowej lub katalogów bibliotecznych. Chodziło nam o to, by były to produkty już wdrożone i działające w muzeach, i to w dużych muzeach, aby nabywany system nadawał się do obsługi tak wielkich kolekcji, jak ta, którą opiekuje się muzeum. W przetargu rozstrzygniętym w grudniu 2009 r. zwycięzcą okazało się konsorcjum firm SSoft Biuro Usług Informatycznych – twórcy muzealnego programu MONA – i Pentacomp Systemy Informatyczne SA. Dzięki połączeniu wiedzy i umiejętności tych dwóch podmiotów powstał zupełnie nowy produkt: MONA-3W. Dzięki gruntownemu przebudowaniu interfejsu użytkownika oraz zmodernizowaniu i znacznemu rozszerzeniu mechanizmów wewnętrznych system MONA-3W stał się jednym z najbardziej zaawansowanych systemów muzealnych, nie tylko w Polsce. System ten oparty jest na funkcjonalności poprzednich wersji, które są wykorzystywane w kilkudziesięciu muzeach polskich, w tym m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, bazuje jednak na nowoczesnych rozwiązaniach technicznych. Jego sercem jest wielowarstwowa aplikacja www wykorzystująca serwer bazodanowy i serwer aplikacji, z którą użytkownicy łączą się poprzez Internet. Jediną aplikacją, która musi być zainstalowana na komputerze użytkownika jest popularna przeglądarka internetowa (zwykle Mozilla Firefox lub Google Chrome). Dane na serwerze pozostają zawsze spójne, administracja systemem jest bardzo łatwa, a użytkownicy mogą pracować w rozproszeniu, co jest szczególnie istotnie dla Muzeum Narodowego w Krakowie, które od początku swego istnienia było instytucją wielooddziałową, rozlokowaną w kilku punktach Krakowa i poza nim. Jediną przeszkodą w pracy z programem może być tylko wydajność łącz internetowych, gdyż konieczna jest stała wymiana danych między użytkownikiem a serwerem, jednak w tej dziedzinie następuje szybki postęp i można mieć nadzieję, że dostęp do szerokopasmowego, szybkiego Internetu będzie niebawem powszechny.

Wdrażając program MONA-3W (koordynatorem projektu jest dr Tomasz Zaucha, kierownik Działu Polskiego Malarstwa i Rzeźby do roku 1764), muzeum przyjęło zasadę jak najszerszego wykorzystania zewnętrznych standardów opisu danych. Jedinym wewnętrznym standardem pozostał właściwie tylko

tezaurus. Ponieważ MNK zachowało pełnię praw do jego treści, możliwe było jego zrekonstruowanie w systemie MONA. Nie zdecydowano się jednak na jego odtworzenie w jednolitej postaci, takiej, jaką miał w systemie Muzaq, lecz ze względów praktycznych poszczególne jego fragmenty wykorzystano w charakterze słowników twórców, tworzyw, technik, rodzajów, miejsc geograficznych, słów kluczowych, z których można czerpać hasła w celu wypełniania odpowiednich pól w formacie służącej do opisu eksponatu. Zweryfikowany został również zakres i wymagana treść tych pól. Przyjęto bowiem, że większość z nich (poza polami typu technicznego lub mających specyficzne wykorzystanie, jak np. klasyfikacja GUS) musi korespondować ze standardem Categories for the Description of Works of Art (CDWA) opracowanym przez The Getty Research Institute. Standard ten nie został implementowany wprost i w całości w systemie MONA-3W, a jedynie przyjęto zasadę, że nazwa i sposób wypełnienia każdego pola musi mieć odpowiednik w CDWA lub – innymi słowy – nie należy tworzyć żadnych nowych pól w formacie obiektu, których nie dałoby się przyporządkować do kategorii CDWA. Przyjęcie takiej zasady zapewni, jak się spodziewamy, jednolitość treści w systemie. Użytkownicy zostaną bowiem zobowiązani do wypełniania odpowiednich pól zgodnie z definicjami i przykładami zapisu, jakie obowiązują w odniesieniu się do analogicznych kategorii CDWA. Naturalnie nie bez znaczenia jest również zapewnienie wymieniałości danych zgromadzonych w systemie MONA-3W z innymi systemami gromadzącymi dane o dziełach sztuki. CDWA jest bowiem jednym z uznanych, międzynarodowych standardów. Zrezygnowano z rozbudowy części tezaury, szczerkowo tylko opracowanej, która opisuje ikonografię dzieła. Stworzenie takiego słownika, który zawierałby tematy, idee, przedstawienia, motywy wyobrażone na dziełach sztuki byłoby pracą ogromną. W zamian wdrożono w systemie MONA-3W słownik Iconclass, obszerny system klasyfikacji ikonograficznej (28 tys. haseł) rozwijany już od lat 50. XX w. na uniwersytecie w Utrechcie, a opublikowany w latach 1973–1985 przez Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (Królewską Holenderską Akademię Nauk; obecnie utrzymywany w formie elektronicznej przez Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie w Hadze). Słownik ten stworzono w czterech podstawowych językach: angielskim, francuskim, niemieckim i włoskim; jego terminy nie mają, jak dotąd, polskich odpowiedników. Brak języka polskiego nie stanowi jednak przeszkody w naszej pracy, gdyż osobami go wykorzystującymi będą przede wszystkim pracownicy naukowcy, kuratorzy zbiorów, którzy są

zobowiązani do znajomości języków obcych. Ponadto, zbiory muzeum powinny być dostępne nie tylko dla Polaków, ale i innych osób na całym świecie. Skonstruowanie słownika w języku polskim, lub zakup słownika istniejącego tylko w języku polskim, spowodowało by konieczność jego przetłumaczenia na kilka języków obcych, co jest trudne (wymaga częstokroć znajomości specjalnej terminologii) a zarazem kosztowne. Prościej jest więc tworzyć, podczas wprowadzania danych, polskie odpowiedniki obcojęzycznych terminów. Wreszcie uznano, że nawet jeśli całość danych opisowych zgromadzonych w systemie nie zostanie przełożona przynajmniej na język polski, to i tak wyszukiwanie ikonograficzne będzie możliwe w czterech podanych językach obcych. Jest to bardzo istotne, gdyż większość kwerend wpływających obecnie do naszego muzeum polega na poszukiwaniu odpowiednich przedstawień czy motywów ikonograficznych. Analogicznie jak w przypadku słownika ikonograficznego rozważamy też rezygnację z własnego słownika słów kluczowych. Jako jego zamiennik rozważany jest Słownik Języka Haseł Przedmiotowych Biblioteki Narodowej. Wprawdzie z doświadczeń Biblioteki MNK wynika, że czasem brakuje w nim specjalistycznych haseł z zakresu nauk o sztuce, niemniej jest to słownik standardowy i bardzo obszerny, bo liczący ponad 140 tys. haseł.

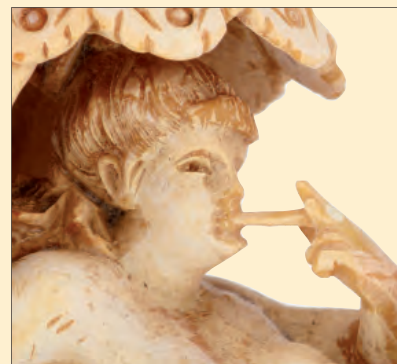
Na standardowych rozwiązaniach oparto także inne elementy systemu. Do opisu zdjęć cyfrowych służy IPTC Photo Metadata Standard opracowany przez Comité International des Télécommunications de Presse (International Press Telecommunications Council) w pełni zgodny z Adobe XMP; pola bibliograficzne oparto na normach dotyczących bibliografii załącznikowej (PN-ISO 690:2002 i PN-ISO 690-2:1999), a dokumentacja prac konserwatorskich jest odzwierciedleniem schematu dokumentacji prac badawczych, konserwatorskich i restauratorskich opracowanego przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie (obecnie: Narodowy Instytut Dziedzictwa).

Migracja danych opisowych do nowego systemu przebiegła praktycznie bezproblemowo. W ciągu paru tygodni muzeum stało się posiadaczem w pełni funkcjonalnego systemu muzealnego, zapełnionego danymi w liczbie ponad 300 tys. rekordów. Jednocześnie została rozpoczęta procedura wiązania z tymi rekordami zdjęć cyfrowych spoczywających na odrębnym serwerze. Dzięki stosowanemu rygorystycznie schematowi nazewnictwa plików zdjęciowych możliwe było stworzenie mechanizmu automatycznego podpinania zdjęć. Pracownik fototeki otrzymaną z Pracowni Fotograficznej lub wyjętą z dawnego zasobu grupę plików

lokuje jedynie w określonym katalogu, a dzięki zawarciu w nazwie plików numerowi identyfikacyjnemu następuje automatyczne przyporządkowanie zdjęcia do konkretnego eksponatu i utworzenie miniaturki w formacie JPG, która jest wykorzystywana przez program MONA, natomiast oryginalne zdjęcie, zapisane w formacie TIFF lub DNG przenosi się do odpowiedniego katalogu na serwerze multimedialnym. Zarządzanie tymi plikami odbywa się poprzez jeden z modułów systemu MONA.

Wdrożenie systemu MONA-3W w muzeum zostało zrealizowane ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Pierwsze prace objęły jedynie zakup systemu, migrację danych, jego przystosowanie do szczególnych potrzeb muzeum oraz kilka zaledwie licencji. Dalsze są w fazie zakupu i dopiero po nabyciu odpowiedniej ich liczby prace nad uzupełnianiem danych opisowych będą mogły ruszyć pełną parą. Mimo braku możliwości rozpoczęcia szerokiej akcji uzupełniania danych muzeum pokusiło się jednak o publikację internetowego katalogu zbiorów. Program MONA-3W został bowiem na życzenie muzeum wyposażony w odpowiedni do tego celu moduł, który pozwala na prezentację w otwartym Internecie wybranej części danych opisowych, pokrywających się z tymi informacjami, które zwyczajowo publikuje się w drukowanych katalogach kolekcji czy katalogach wystaw czasowych. Katalog został uruchomiony w grudniu 2010 r. pod adresem www.katalog.muzeum.krakow.pl (dostępny także ze strony głównej Muzeum Narodowego w Krakowie) i w chwili obecnej obejmuje blisko 4800 eksponatów ilustrowanych przez prawie 7000 zdjęć cyfrowych. Jest on adresowany przede wszystkim do naukowców i kwerendzistów poszukujących albo wizerunków konkretnych eksponatów, albo skrótowej, ewidencyjnej informacji o nich. Muzeum rozważa publikację całego posiadanego przez siebie zasobu danych, niezależnie od tego, czy opisom towarzyszą zdjęcia cyfrowe, czy nie. Zdajemy sobie sprawę, że dane przepisane z dawnych kart katalogu naukowego przez niefachowych operatorów mogą być w wielu punktach niedokładne, nieaktualne lub wprost błędne. Z kolei wyszukanie i poprawa ułomnych danych wśród 300 tys. rekordów może potrwać wiele lat i blokowanie na tak długi czas wirtualnego dostępu do narodowych zbiorów muzealnych nie powinno mieć miejsca.

Wszelka działalność muzeum na polu digitalizacji i cyfryzacji zasobów pozostaje w zgodzie ze strategią przyjętą na lata 2007–2013, a w szczególności z pierwszym punktem określającym zadania przewidziane do zrealizowania w jej ramach – *przystosowanie się do gwałtownie następujących zmian w otoczeniu, których*



5. i 5a. Nowodigitalizowany obiekt i jego detal

5 i 5a. Newly digitalised monument and its detail

Muzeum chce być świadomym uczestnikiem i współtwórcą. W obszarze działalności podstawowej muzeum strategia wymienia: wzmocnienie pozycji Muzeum Narodowego w Krakowie jako znaczącego autorytetu w dziedzinie polskiej sztuki, wyznaczenie nowych standardów upowszechniania dialogu o kulturze i dziedzictwie narodowym i dalej: wzmocnienie marki MNK jako muzeum krakowskiego, nowoczesnego i otwartego. Tym samym kierunki działania zostały wyznaczone już wcześniej, a znaczna aktywność muzeum na polu pozyskiwania funduszy zewnętrznych pozwala na udział w kilku projektach digitalizacyjnych równocześnie. Działalność ta przedstawia jednak sobą pewną zasadniczą trudność – mianowicie utrzymania komplementarności działań i takie ich moderowanie, aby wzajemnie się uzupełniały, minimalizując pola wspólne. Innymi słowy, koordynacja toczących się równolegle zadań wymaga precyzyjnego zdefiniowania objętych procesami zasobów. Duża różnorodność szkoleń i konferencji zajmujących się tematem cyfryzacji obiektów zabytkowych organizowanych przez np. Centrum Promocji Informatyki, Narodowe Centrum Kultury czy pomoc ze strony instytucji muzealnych, w których analogiczne procesy są bardziej zaawansowane, stanowi pewien drogowskaz w realizacji zadań digitalizacyjnych wynikających wprost ze strategii. Projekty realizowane w ostatnim czasie obejmują nie tylko zasoby poszczególnych działów zbiorów, ale także zasoby biblioteczne i archiwalne. Dla zachowania przejrzystości zostaną

one omówione dalej w kolejności chronologicznej.

Od drugiego kwartału 2011 r. realizowany jest w muzeum kolejny projekt, pozwalający na kontynuację przyjętych wcześniej założeń i planów – „Cyfrowe Dziedzictwo Kulturowe – stworzenie platformy digitalizacji zbiorów muzealnych w regionie Małopolski” (koordynatorem projektu jest dr Agnieszka Widacka, Główny Inwentaryzator). Na jego potrzeby powołano konsorcjum siedmiu instytucji kultury z regionu (sześciu muzeów i jednego teatru), a planowana platforma ma objąć najcenniejsze zabytki wszystkich partnerskich udziałowców. Istotą projektu jest wspólna digitalizacja zasobów muzealnych, zakup nowoczesnego programu bazodanowego dla partnerów muzeum oraz zgromadzenie i udostępnianie *on-line* opisów eksponatów oraz nowo powstałej dokumentacji cyfrowej na platformie *www*. W Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Krakowie zaadaptowano jeden z magazynów technicznych z przeznaczeniem na nowoczesną pracownię digitalizacyjną. Środki z funduszu pozwoliły na zatrudnienie dwóch dodatkowych fotografów i jednego grafika, którzy podczas trwania projektu, ale także przez kolejne pięć lat jego trwałości digitalizować będą obiekty własne MNK. Ponadto zorganizowane i wyposażone zostały tzw. latające pracownie, które jesienią tego roku sfotografują najcenniejsze zabytki w Nadwiślańskim Parku Etnograficznym w Wygiełzowie i Orawskim Parku Etnograficznym w Zubrzyca – muzeach partnerskich projektu. Pozostali partnerzy dzięki zakupionemu

w ramach projektu sprzętowi fotograficznemu digitalizują wytypowane przez siebie obiekty. Ogółem poddanych digitalizacji (fotografowaniu, ale też i skanowaniu i mikrofilmowaniu) ma zostać 54 tys. obiektów, z czego aż 33 tys. to obiekty własne MNK. Zarówno uzyskane zdjęcia, jak i skany czy mikrofilmy wykonane są w tak wysokiej rozdzielczości, aby obiekty nie musiały być więcej poddawane procesowi reprodukcji, który zawsze niesie ze sobą ryzyko uszkodzenia. Udostępnienie stworzonego w ten sposób zasobu multimediów będzie możliwe dzięki budowie strony www pełniącej funkcję wspólnego katalogu internetowego. Planowana strona, oprócz roli przeglądarki zasobu, ma posiadać charakter społecznościowy, umożliwiając między innymi opracowywanie autorskich scenariuszy wystaw czy przewodników własnego pomysłu. Funkcjonalność strony przewiduje także utworzenie *newslettera* oraz moderowanie komentarzy na forum. Dopuszczalne będą wszelkiego rodzaju zabawy i kreacje zdigitalizowanego materiału poprzez modyfikowanie i obróbkę graficzną oryginalnego zdjęcia i samodzielne przetworzenie go w odrębne dzieło, np. graficzne czy rysunkowe. Program pozwoli na zmianę pierwotnej kolorystyki, czy nawet całkowite przejście od koloru do monochromu. Platforma da też możliwość tworzenia z wybranych wizerunków e-kartek świątecznych czy okolicznościowych. Wszystkie te funkcje mają za zadanie poszerzenie kręgu osób zainteresowanych zbiorami muzealnymi i stworzenie portalu, który – inaczej niż internetowy katalog zbiorów – przeznaczony byłby nie tylko dla badaczy i specjalistów.

Warto wspomnieć, że projekt został wytypowany przez Urząd Marszałkowski jako jeden z ciekawszych, finansowanych w ostatnim czasie z MRPO projektów i jako taki prezentowany ma być podczas tzw. Open Days w Brukseli (Działań promocyjno-informacyjnych związanych z naszą Prezydencją w UE). W muzeum trwają obecnie prace nad scenariuszem krótkiego filmu przedstawiającego wszystkich uczestników konsorcjum.

Kolejnym przedsięwzięciem, pozostającym na razie na etapie składania wniosków, jest projekt „Budowa infrastruktury digitalizacyjnej dla kultury w sieci” (koordynację projektem powierzono Marcinowi Swatowi, kierownikowi Sekcji Nowych Technologii Informacyjnych). W tym przypadku jednak muzeum stara się pozyskać środki nie na samą digitalizację zasobu czy jego fragmentu, a na uzupełnienie infrastruktury potrzebnej do pełnego wykorzystania programu muzealnego (osieciowanie oddziałów i magazynów – umożliwiające przeprowadzanie elektronicznej kontroli zbiorów) czy zabezpieczenia posiadanego już, powstałego w wyniku pozostałych procesów reprodukcyjnych, materiału (serwery gromadzące kopie bezpieczeństwa uzyskanych



plików). Roztropne rozpisanie działań w wyżej wymienionych przedsięwzięciach pozwoli na kompleksowe przeprowadzenie cyfryzacji w MNK. Fragmentaryczność działań jest bowiem przekleństwem wszystkich muzeów o porównywalnie dużej liczbie zbiorów, które przeprowadzają digitalizację z pozyskanych z zewnątrz środków. Mimo wzrastającego zainteresowania tematyką digitalizacji i podejmowanych w tym kierunku określonych działań programowych, większość źródeł zewnętrznych, pozwalających na sfinansowanie tego typu procesów bazuje na konkretnych wytycznych. Wskutek tego tematyka digitalizacji nie może być podnoszona jako zagadnienie globalne. Projekty dostosowywane są zakresem do wytycznych programów, co powoduje, że w zależności od otrzymanych środków realizowane są jedynie wybrane, fragmentaryczne działania. Tym samym nie sposób pozyskać finansów na przeprowadzenie kompleksowej cyfryzacji całości zbiorów w ramach instytucji.

Oprócz wcześniej wymienionych zasadniczych działań, MNK aktywnie uczestniczy w wielu innych projektach, obejmujących odrębne kolekcje. W pierwszym rzędzie należy wymienić przedsięwzięcie adresowane do wąskiego grona specjalistów i miłośników sztuki wschodniej. Międzynarodowy, elitarny projekt Virtual Collection of Masterpieces (opiekunem projektu jest Beata Romanowicz, kustosz Działu Sztuki Dalekiego Wschodu) jednoczy 32 muzea azjatyckie i 35 europejskich. W jego ramach udostępnionych *on-line* jest 1300 najcenniejszych obiektów ilustrujących kulturę i historię Dalekiego Wschodu. *Spiritus movens* przedsięwzięcia stanowią Asia Europe Foundation z Singapuru i ASEMUS Asian-Europe Museums Network. Główne założenia projektu zostały zaprezentowane podczas Generalnej Konferencji ASEMUS w 2008 r. w Filipińskim Muzeum Narodowym. Muze-



um Narodowe w Krakowie jest jednym z czterech polskich muzeów uczestniczących w przedsięwzięciu. Starannie wyselekcjonowane obiekty umieszczone są na stronie internetowej w postaci artystycznie wykonanych zdjęć i krótkich not informacyjnych. The British Museum zdecydowało się udostępnić w ten sposób 11 obiektów, brytyjskie Muzeum Wschodniej Azji z Bath – 10, kolekcję Sztuki Dalekiego Wschodu MNK reprezentuje aż 25 unikatowych zabytków.

W 2008 r. muzeum przystąpiło, jako instytucja partnerska, do projektu digitalizacji zbiorów bibliotecznych w ramach „Małopolskiej Biblioteki Cyfrowej” (koordynatorem projektu jest Paweł Wierzbicki, kierownik Biblioteki Czartoryskich). Jednym z jego założeń była aktywizacja możliwie dużej liczby instytucji (21 partnerów, m.in. Fundacja Tygodnika Powszechnego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie) na jednej platformie www, w ramach Regionalnego Portalu Internetowego „Wrota Małopolski”. Efektem prac jest udostępnienie za pośrednictwem Internetu drukowanego dziedzictwa kulturowego (książek, czasopism, dokumentów) przechowywanego w regionalnych bibliotekach i instytucjach. Powszechny dostęp do cyfrowych kolekcji, podany w formie atrakcyjnej i przystępnej, ma się przyczynić do budowy społeczeństwa informacyjnego. Projekt objął znajdujący się w Bibliotece Książąt Czartoryskich dziennik „Czas” z lat 1848–1939. Skatalogowany w wersji cyfrowej zasób w postaci 360 tys. skanów udostępniony został w „Małopolskiej Bibliotece Cyfrowej”. Publikacja plików w wersji pełnotekstowej, powstałych w ramach projektu, umożliwi szybki i nieskomplikowany dostęp do informacji przydatnych w pracy naukowej, nie wspominając już o jej walorach edukacyjnych. Od 2010 r. w ramach kontynuacji zadania cyfryzacji zbiorów bibliotecznych do digitalizacji wytypowano

6. i 7. Stare metody archiwizacji zdjęć analogowych – pudła z negatywami i wglądówkami, przechowywane w archiwum negatywów Muzeum Narodowego w Krakowie

6 and 7. Old methods of analogue photograph archives – boxes containing negatives and photographs kept in the negatives archive at the National Museum in Cracow

następujące zespoły – tomy z serii Biblioteka Krakowska (własność Biblioteki Czartoryskich), zespół Sprawozdań Dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie z lat 1889–1938/39 oraz najstarsze muzealne katalogi i przewodniki.

Dotacja Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pozwoliła na realizację projektu „Infrastruktura dla Mediateki Muzeum Narodowego w Krakowie” (koordynatorem projektu została Diana Błońska, kierownik Archiwum MNK). W ramach tego przedsięwzięcia stworzono zaplecze techniczne do digitalizacji materiałów audiowizualnych oraz ich udostępnienia poprzez stronę internetową. Powstała mediateka to kompleksowy zbiór dokumentów filmowych, zapisów dźwiękowych oraz fotograficznych, świadectw historii i działalności muzeum, przeniesionych na nośniki cyfrowe. Oddziaływanie obrazem i dźwiękiem ma w założeniu unowocześnić dotychczasowe podejście do archiwaliów i archiwów, rozumianych jako tradycyjne repozytorium dokumentów drukowanych i akt. Zakres i sposób udostępniania tych archiwaliów spełnia światowe standardy, a twórcy mediateki podkreślają, że zastosowane w ramach projektu normy uzyskały akceptację Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Materiały filmowe opracowywane są według wzorników baz danych stosowanych przez wysoko wyspecjalizowane archiwa telewizyjne, zawierając poza pełnym opisem materiału filmowego również dane techniczne. Przeniesienie zapisów z taśm magnetofonowych i VHS na nośniki cyfrowe napotkało w trakcie realizacji projektu na trudności wynikające ze słabej jakości, bądź nawet uszkodzeń pierwotnego nośnika. Mimo to zapisy zostały włączone do mediateki w oczekiwaniu na kolejne, nowocześniejsze rozwiązania technologiczne, które umożliwią ich pełne i zadowalające odtworzenie w przyszłości.

Taśmy i kasety traktowane są w mediatece jako archiwalia, cyfrowy ich zapis jest natomiast kopią użytkową. Odwrotnie traktowane są dokumenty zapisane na dyskietkach i płytach CD, te zgrywa się na dysk lub wprost na serwer, operując pierwotnymi nośnikami. Odrębnym, kontrowersyjnym nieco zagadnieniem jest przyjęte przez twórców projektu założenie udostępnienia w sieci całości zgromadzonej dokumentacji.

Merytorycznie zasób zgromadzony i udostępniony

w ramach mediateki na stronie www.mediatekamnk.pl jawi się różnorodnie i interesująco – znaleźć tam można filmy dokumentujące najistotniejsze wydarzenia z działalności muzeum, dokumentację prezentowanych wystaw, filmy traktujące o odbiorze sztuki przez różnorodne grupy, np. wiekowe czy społeczne, a także – co najważniejsze z punktu widzenia ustawowego obowiązku gromadzenia zbiorów – nagrania wchodzące w skład prywatnych spuścizn artystów przekazywane do muzeum jako uzupełnienie dokumentacji aktowej czy darowanych wcześniej dzieł sztuki.

Platforma www stworzona w ramach mediateki ma kilka funkcji: edukacyjną – przystosowaną do prowadzenia lekcji, szkoleń czy samodzielnej edukacji użytkownika; informacyjną – mającą zawierać w przyszłości opracowany zespół archiwaliów powiązanych na zasadzie kontekstu z Encyklopedią Internetową Muzeum; wymiany naukowej – umożliwiającą za pomocą specjalnie przygotowanych formularzy wprowadzanie dodatkowych metadanych przez współpracujących użytkowników; społecznościową – umożliwiającą wymianę doświadczeń pomiędzy twórcami i animatorami projektu a użytkownikami zewnętrznymi na udostępnionym forum; opiniotwórczą – dopuszczającą ocenę udostępnionego materiału przez internautów; usługową – która umożliwia bezpłatne zamówienie elektronicznej kopii zamieszczonych na portalu archiwaliów. W wymiarze społecznym realizatorzy projektu zakładali utworzenie strefy wymiany informacji i doświadczeń, forum spotkań i dyskusji, które uchroni archiwum przed anachronicznością cyfrowego wykluczenia.

Jednym z bardziej atrakcyjnych wizualnie przedsięwzięć digitalizacyjnych jest współtworzony z Urzędem Marszałkowskim Województwa Małopolskiego projekt „Wirtualne Muzea Małopolski”. Efektem prac ma być stworzenie pierwszego wspólnego Wirtualnego Muzeum Małopolski w ramach Regionalnego Portalu Internetowego „Wrota Małopolski” zawierającego wiele cybernetycznych wystaw tematycznych ukazujących najciekawsze eksponaty muzealne w formie fotorealistycznych modeli 3D. Ta interaktywna prezentacja będzie dostępna nie tylko na komputerach zainstalowanych w poszczególnych placówkach muzealnych, ale również w Internecie.

Projekt „Wirtualne Muzea Małopolski” (nadzorowany przez Alicję Kiljańską, kierownika Działu Rzemiosła) koordynowany jest przez Małopolski Instytut Kultury, jednak muzeum zgromadziło także własne doświadczenia w tworzeniu trójwymiarowych odwzorowań muzealiów, jakkolwiek nie były one wykonywane w celach promocyjnych lub dokumentacyjnych, lecz do ściśle praktycznych zastosowań. Skanowaniu trójwymiarowe-

mu poddano dwie cenne rzeźby średniowieczne: *Matkę Boską z Dzieciątkiem z Kruźlowej* (początek XV w.) oraz *Matkę Boską z Dzieciątkiem z Grybowa* (ok. 1500 r.), obydwie eksponowane w stałej galerii „dawnej Polski. XII–XVIII wiek” w Pałacu biskupa Erazma Ciołka (oddziale MNK). Na podstawie skanów wykonano następnie metodą druku trójwymiarowego ich kopie, które przeznaczone były do dotykania przez osoby niewidzące: pierwsza ilustruje „styl miękki”, druga „styl łamany”. Nieco później, w roku 2010, dzięki uprzejmości Zarządu Archikatedry pw. św. św. Stanisława i Wacława na Wawelu wykonany został przez Instytut Odlewnictwa w Krakowie trójwymiarowy skan płyty wierzchniej nagrobka Kazimierza IV Jagiellończyka (Wit Stwosz, 1492). Animowany model tej płyty był wyświetlany na ekspozycji studyjnej rzeźby architektonicznej i odlewów gipsowych pt. „Ów na wyciągnięcie ręki”, gdzie zastępował odlew gipsowy postaci króla zabrany w 1941 r. przez Niemców na wystawę „Stoss” i niezwrócony. Ostatecznie skan ten również posłużył do rekonstrukcji zaginionego eksponatu w technologii wydruku trójwymiarowego. Muzeum nie zamierza na szerszą skalę rozwijać technologii modelowania 3D do dokumentacji i prezentacji swoich zbiorów. Wydaje się, że stereoskopowe aparaty fotograficzne lub kamery i trójwymiarowe monitory, które w tej chwili pojawiają się na rynku, będą za jakiś czas stosunkowo tanie. Sądzymy zatem, że stereoskopia ma szanse wyprzeć stosowane obecnie do uzyskania wrażenia głębi modelowanie 3D.

Procesy digitalizacyjne w Muzeum Narodowym w Krakowie włączone bywają w nurt znacznie szerszych, kompleksowych działań. Tak jest w przypadku Europejskiego Centrum Numizmatyki Polskiej (koordynację powierzono Mateuszowi Woźniakowi, kierownikowi Oddziału Pałac Czapskich), którego realizację przewidziano w latach 2010–2013. Utworzenie Centrum w Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego (oddział MNK) ma w założeniu udostępnić w atrakcyjnej formie jeden z najciekawszych na świecie zbiorów monet, numizmatów i medali, którego początkiem była kolekcja Emeryka Hutten-Czapskiego, obejmująca 11 tys. eksponatów. W chwili obecnej ten niepowtarzalny zbiór o randze światowej obejmuje ponad 100 tys. numizmatów. Remont budynków, modernizacja ekspozycji, adaptacja jej dziewiętnastowiecznego charakteru do współczesnych wymogów, konserwacja zabytkowego wystroju wnętrza i detalu architektonicznego uzupełniona będzie o działania prowadzące do utworzenia na miejscu nowoczesnego zaplecza badawczego. Planuje się udostępnienie specjalistycznej biblioteki i czytelnicy, sali multimedialnej i konferencyjnej, a także



8. Sukiennice, kiosk multimedialny z prezentacją wirtualnego zwiedzania

8. Cloth Hall – a multi-media stall with a presentation of a virtual tour

(Fot. 1-4, 6-8 – J. Świdorski;
5. i 5a – A. Olchawska, E. Słowińska)

prezentację w zdigitalizowanej formie możliwie dużej części przechowywanego na miejscu zbioru. W pałacu usytuowanych ma być 40 stanowisk multimedialnych prezentujących 2000 zdigitalizowanych numizmatów. Materiał ten zostanie równocześnie udostępniony na stronie internetowej MNK.

Ta ostatnia aktywność w zamierzeniach ma się przyczynić do integracji środowisk kolekcjonerskich zrzeszonych i niezrzeszonych w organizacjach numizmatycznych, utworzenia w Pałacyku ośrodka spotkań, konsultacji i wymiany doświadczeń, a także propagowania i popularyzacji kolekcjonerstwa i wiedzy specjalistycznej.

„iMNK” to atrakcyjny projekt digitalizacyjny, który tworzony jest środkami własnymi muzeum i dotacją MKiDN (koordynatorem projektu jest Wacława Milewska, kustosz Działu Polskiego Nowoczesnego Malarstwa i Rzeźby). Wirtualne Muzeum umożliwia zwiedzanie trzech galerii stałych w postaci trójwymiarowych panoram (Galerię Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, Galerię Sztuki Polskiej XX wieku, Galerię „Broń i Barwa w Polsce”) oraz wystawy czasowej – „Stanisława Wyspiańskiego Teatr Ogromny”.

W przygotowaniu są obecnie kolejne zobrazowania. Prezentowane panoramy mają za zadanie oddać nie tylko przestrzeń wystawy, ale również jej nieuchwytny klimat. Jako rozwiązanie przyjęto wieloraki sposób rejestracji obiektów. W ramach jednego ciągu napotyamy zdjęcia wykonane w wysokiej rozdzielczości, obrotowe fotografie obiektów przestrzennych, a nawet sekwencje filmowe. Przyjęta różnorodność przeciwdziała monotonii i urozmaica wirtualne spacerzy. Wizerunkom towarzyszą opisy i komentarze o charakterze popularnonaukowym. Każda prezentacja zawiera dodatkowo informację o autorze ekspozycji, autorach not i zastosowanych opracowaniach muzycznych oraz autorach zdjęć i materiałów filmowych. Osobną zakładką „iMNK” jest słownik artystów. Do każdego nazwiska przyporządkowana jest nota biograficzna oraz krótka charakterystyka twórczości. Wyszukiwanie obiektów bądź ich autorów możliwe jest również za pomocą kluczy, odpowiadających okresowi historycznemu, w którym dane dzieło powstało, lub też grupie artystycznej, do której przynależał twórca.

Prowadzona przez MNK działalność napotyka w trakcie realizacji na trudności różnorodnej natury. Ogromnej pieczołowitości i staranności wymaga po pierwsze sam dobór obiektów i ich przyporządkowanie do poszczególnych projektów. Przy równoległej realizacji tak wielu przedsięwzięć łatwo jest o zdublowanie przewidzianych do fotografowania i opracowywania zabytków. Największy nacisk powinien zatem zostać położony na rzetelną koordynację wszystkich procesów digitalizacyjnych, minimalizującą ewentualność pomyłki.

Drugim problemem, na który napotykają opiekunowie zbiorów, jest zagadnienie właściwej prezentacji zasobów. Czy do powszechnego udostępnienia należy wybrać obiekty doskonale znane szerszemu ogółowi odbiorców, funkcjonujące jako swego rodzaju rozpoznawalne „ikony” muzeum? Czy raczej skupić się na obiektach mniej znanych, magazynowych, dla których cyfryzacja i udostępnienie w sieci jest szansą na upowszechnienie i zaistnienie w społecznej świadomości? Czy prezentować tylko te w doskonałym stanie zachowania, czy również te, które wymagają konserwacji, a nawet te, których konserwacja nie przywróci dawnego świetnego wyglądu? Odpowiedzi na wszystkie te pytania nie są jedynie mechanicznym podjęciem jednorazowych decyzji. Powinny być świadomym kreowaniem wizerunku instytucji jako całości. W optymalnych warunkach dokonanie wyboru byłoby kwestią przyjętej chronologii i przemyślanego harmonogramu działań. Najpierw te znane i w dobrym stanie, a w dalszej kolejności, przy założeniu ciągłości funduszy, kolejne, te mniej znane i w gorszym stanie zachowania. Współ-

mniana wcześniej fragmentaryczność programów unie-możliwia, niestety, zastosowanie takich rozwiązań, stawi-ając dyrekcje instytucji przed trudnymi dylematami.

Kolejne trudności, jakie rysują się z całą mocą przy poruszaniu zagadnień udostępniania wizerunków, w szczególności tych prezentowanych w sieci, są kwe-ście z zakresu prawa i ekonomii. Jak zabezpieczać się przed internetowymi przestępstwami, jaką prowadzić dalej politykę sprzedaży wizerunków, skoro wszyst-ko będzie dostępne i stosunkowo łatwo ściągalne za

pośrednictwem Internetu? Na ile można udostępnić wizerunki obiektów o nieuregulowanych kwestiach praw do wizerunku, a przecież każde muzeum w Polsce ma takie obiekty w swoich zasobach – czy to dozwolony użytek, czy też przekroczenie własnych uprawnień? Odpowiedzi na powyższe pytania przerastają możliwo-ści samych zainteresowanych. Wymagają raczej szerszego, bardziej systemowego opracowania na szczeblu organizatora. Być może pałaca potrzeba zrodzi jakieś uniwersalne rozwiązania.

Przypisy

¹ Z. Żygulski, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 131–132.

² Według danych NBP w 1990 r. kurs USD ustalony był na 9500 PLZ, a według ZUS średnie miesięczne wynagrodze-

nie wynosiło wówczas 1 029 637 PLZ, czyli ok. 108 dolarów. Oznacza to, że na pospolicie dziś skaner biurkowy trzeba było poświęcić przeciętne dwuletnie zarobki (w muzealnictwie, naturalnie, z odpowiednio dłuższego okresu).

Agnieszka Widacka-Bisaga, Tomasz Zaucha

Word and Image Digitalisation of Collections at the National Museum in Cracow

For more than ten years the National Museum in Cracow has been actively interested in digitalisation, treated not only as a pass towards attaining the status of a modern museum but also as a tool for an effective and improved management of the collections. Our plans and realisations are concerned with equal emphasis on the image of a given exhibit and its suitable description. First attempts at a computerisation of the resources were totally devoid of illustrations and consisted of a time-consuming introduction into the system of data concerning the exhibits. From the time of purchasing and systematically implementing the MONA NG programme, the effects of years-long painstaking labour have been reconverted for the sake of a new programme and are gradually supplemented with images. All projects realised by the Museum intend to widen the existing repository of knowledge by including both digital photographs and descriptions of the illustrated monuments.

In recent years, the organisational structure of the Museum has been modified for the sake of effective activity. The directors, aware of the importance of progress in digitalisation processes, which they treat as an absolute priority, have adapted

the scheme of activity to new tasks. The Team for Obtaining Funds monitors all possibilities of winning outside funds, seeks Union donations and programs, and assists in filing applications and the realisation of accepted motions. The Museum has expanded the Informatics Section and the Audio-Video Section. New tasks stemming directly from digitalisation projects have also made it indispensable to reorganize the work carried out by the Inventory Department and the Collections Department.

Several parallel projects, whose outcome will be the introduction of images of exhibits together with their descriptions (including extensive popular-scientific descriptions) comprise a complex task that calls for a holistic analysis of the objectives and the institution's potential. So far, there is no "good practices catalogue" available in Poland to be employed for solving problems stemming from the implementation of modern museum systems and the digitalisation of the resources. This is the reason why it gives us pleasure to stress that the National Museum in Cracow is one of the few Polish museum institutions engaged in successful digitalisation

dr Agnieszka Widacka-Bisaga, Główny Inwentaryzator Muzeum Narodowego w Krakowie; absolwentka Historii Sztuki UJ, pracę doktorską obroniła na Wydziale Historii i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu im. Jana Pawła II w Krakowie; od kwietnia 2011 r. koordynator projektu realizowanego z 6 instytucjami partnerskimi „Cyfrowe Dziedzictwo Kulturowe – stworzenie platformy digitalizacji zbiorów muzealnych w regionie Małopolski”; e-mail: awidacka@muzzeum.krakow.pl

dr Tomasz Zaucha, historyk sztuki, kierownik Działu Polskiego Malarstwa i Rzeźby do r. 1764 w oddziale Pałac Biskupa Erazma Ciołka Muzeum Narodowego w Krakowie; w latach 1999-2006 Główny Inwentaryzator w MNK; e-mail: tzaucha@muz-nar.krakow.pl

Lidia M. Karecka, Karolina Tabak

JAK TO SIĘ ROBI W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE?

Efektem przeprowadzenia pełnej digitalizacji dzieła sztuki ze zbiorów muzealnych jest jego szczegółowy opis wprowadzony do wielofunkcyjnej bazy danych i wysokiej rozdzielczości zdjęcia cyfrowe. Tak przygotowane dane stają się materiałem badawczym dla historyków sztuki i konserwatorów oraz źródłem cyfrowej reprezentacji zabytku z przeznaczeniem na stronę internetowego katalogu zbiorów. Szerokie *spectrum* zastosowań zdigitalizowanych dzieł sztuki nakłada konieczność usystematyzowania działań, tak aby dane były jednolite i łatwo dostępne. Jak słusznie zauważył Grzegorz Płoszajski, w środowisku muzeów, w przeciwieństwie do bibliotek i archiwów, digitalizacja wiąże się ze znacznie większą skalą trudności. Specyfika dzieł sztuki, zabytków archeologicznych czy etnograficznych wymaga opracowania osobnych standardów, zarówno dotyczących technicznych zasad digitalizacji, jak i standardów metadanych stosowanych dla szerokiego zakresu informacji¹. W przeciwieństwie do przedmiotów nieunikatowych, w digitalizacji dzieł sztuki nie dają się zastosować rozwiązania pozwalające na automatyzację procesu. Każdy obiekt wymaga osobnego podejścia pod względem merytorycznym i technologicznym.

Pierwszy z etapów digitalizacji, będący z pozoru najmniej atrakcyjną częścią całego procesu stanowi *de facto* jego fundament. Jest to wprowadzenie szczegółowego i ustandaryzowanego opisu zabytku pozwalającego na właściwą identyfikację wszelkich materiałów wizualnych z nim związanych. Internauci na całym świecie mają do dyspozycji setki tysięcy zdjęć zabytków i przedmiotów o charakterze zabytkowym. Korzystają z nich zarówno na stronach specjalistycznych repozytoriów, jak i, niestety w większości, na stronach tworzonych przez osoby pozbawione specjalistycznej wiedzy,

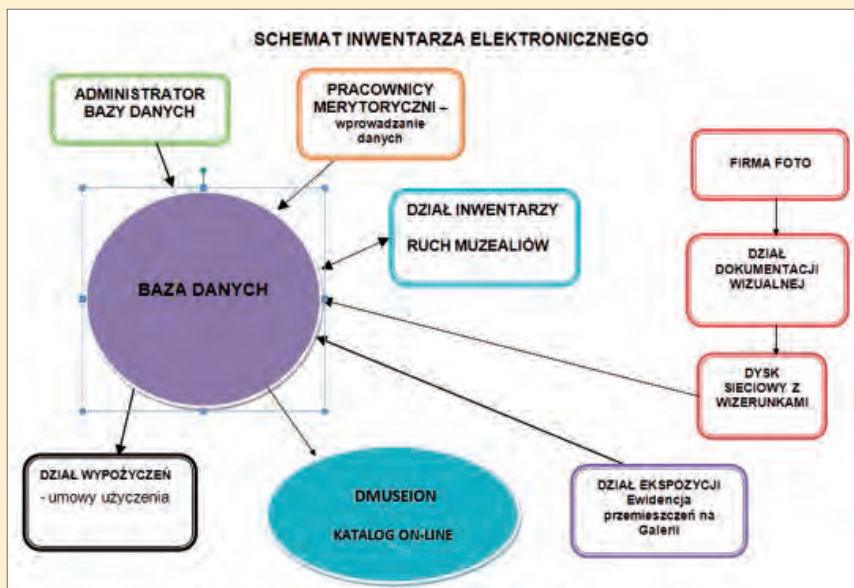
m.in. portalach społecznościowych, forach. Zdjęcia są umieszczane w Internecie w sposób przypadkowy, bez odpowiedniego opisu lub z opisem wprowadzającym w błąd. Z tego powodu wyłącznie integralne powiązanie zdjęcia zabytku z opisem sporządzonym przez profesjonalistów jest gwarantem jakości udostępnianych danych. Takie działanie jest zgodne z treścią Karty Londyńskiej, dokumentu zawierającego zasady komputerowej wizualizacji dziedzictwa kulturowego. Jednym z głównych założeń Karty jest *gwarantowanie, że procesy wizualizacji komputerowych i ich wyniki będą prawidłowo rozumiane i oceniane przez odbiorców*².

Lecz zanim opis muzealiów będzie widoczny dla internautów, informacje o muzealium powinny być wprowadzone do muzealnej bazy danych tj. do inwentarza elektronicznego. Jest to swojego rodzaju początek wirtualnej egzystencji zabytku. Proces ten jest



1. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie

1. Collections of the National Museum in Warsaw



4. Schemat działania Inwentarza elektronicznego MNW

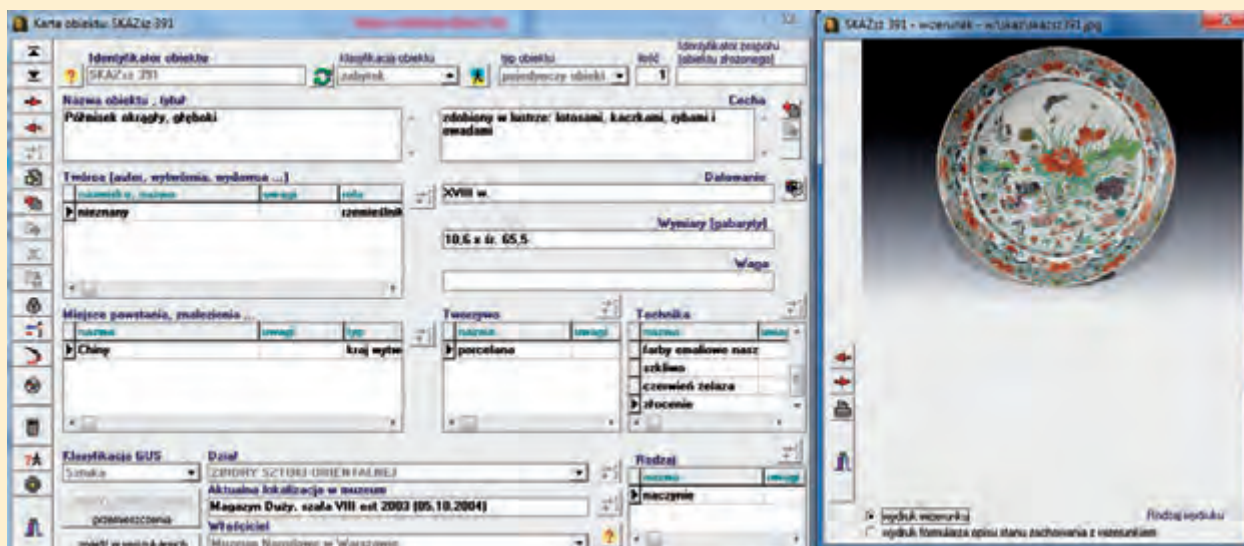
4. Scheme of the electronic Inventory at the National Museum in Warsaw

zwracane, przyjmowane do depozytu, przekazywane na własność innym instytucjom, kupowane, darowane. Każdy ruch, każde przemieszczenie jest odnotowywane w systemie w postaci protokołów. System służy również do rejestracji umów użyczenia zabytków, ewidencji i zarządzania wizerunkami, realizacji zamówień dokumentacji wizualnej oraz śledzenia przemieszczeń muzealiów wewnątrz instytucji. System obsługujący zbiory musi uwzględniać wszystkie te procesy i działać tak, aby każdy zaangażowany w dany proces pracow-

szcęgółów ani wskazówek co do budowy inwentarza, postanowiliśmy zastosować wszystkie wymogi dotyczące inwentarza analogowego do inwentarza elektronicznego. W ciągu kilku następnych lat pracowaliśmy nad modyfikacją systemu, doprowadzając do stanu obecnego, w którym wszystkie zalecenia są spełnione. Dotyczą one nie tylko opisu zabytków, ale również ograniczonego dostępu do zmiany danych zawartych w Inwentarzu MNW poprzez wprowadzenie kilku poziomów uprawnień dla różnego typu użytkow-

nik był poinformowany o nadchodzącym zdarzeniu.

Rozporządzenie o ewidencjonowaniu dóbr kultury w muzeach, wydane w 1997 r., przewidywało korzystanie z programów komputerowych w zakresie możliwości utworzenia księgi inwentarzowej z wydruków komputerowych⁴. Dla osób zaangażowanych wówczas w prace digitalizacyjne, nie tylko w naszym muzeum, był to kamień milowy. Wreszcie usankcjonowane zostały prawem dokumenty generowane z inwentarza elektronicznego. Nie było już odwrotu, a osoby dystansujące się do pracy nad budową inwentarza elektronicznego musiały ją zaakceptować. Ponieważ zapis w Rozporządzeniu był lakoniczny, nie zawierał



5. Rekordy zabytku w Inwentarzu elektronicznym, zrzut ekranowy

5. Records of a monument in the electronic Inventory, screenshot

ników: dla gościa, dla pracownika opracowującego merytorycznie zabytki, dla głównego inwentaryzatora. Zgodnie z zapisem o konieczności dokonywania niezbędnych poprawek na czerwono, system po wykonaniu określonych czynności nie tylko zapamiętuje nową klasyfikację zabytku np.: wykreślony z ewidencji, umożliwia również wydruk strony inwentarza z wykreśleniem (na czerwono) danej pozycji⁵. Na Inwentarz MNW składa się obecnie 236 ksiąg, w których zapisano ponad 800 tys. muzealiów. Niestety, na przestrzeni dziesiątków lat nie zawsze przestrzegano jednolitych zasad inwentaryzacji⁶. Narzucona w latach 50. ubiegłego wieku reinwentaryzacja z przedwojennych ksiąg tzw. ogólnych do działowych, była powodem utraty wielu danych, pojawienia się pomyłek typu czeski błąd i notorycznego pomijania informacji dotyczących pochodzenia poszczególnych przedmiotów. W rezultacie duży odsetek zbioru posiadał dwa, trzy, a nawet cztery różne numery inwentarzowe. Zapisy jednego przedmiotu w kilku miejscach Inwentarza MNW lub depozytów w księgach własnościowych były praktykowane rozmyślnie w czasie II wojny światowej dla zatarcia śladów własności zabytków należących do osób pochodzenia żydowskiego. Prostowanie takich zapisów trwało lata. Stosowano zazwyczaj zasadę powrotu do pierwszego numeru lub zapisu w księdze działowej z naniesieniem informacji o pozostałych numerach. Ponieważ praca ta była żmudna i często porzucana w trakcie jej trwania, generowane były dodatkowe błędy.

Doświadczenia osób obecnie pracujących nad przywróceniem prawidłowej, jednoznacznej numeracji zabytkom potwierdzają ogromną przydatność zastosowania inwentarza elektronicznego, którego funkcjonalność przewiduje m.in. katalog i konkordancje numerów dodatkowych. Istnieje więc możliwość przeszukiwania i formułowania list numerów według wszystkich ksiąg inwentarzowych lub dawnych kolekcji. W przypadkach gdy poza niefrasobliwym przepisywaniem zapisów ze starych ksiąg dochodziło do rozparcelowania albumów rycin i zapisywania pojedynczych kart jednostkowo w księgach poszczególnych szkół, obecnie można za pomocą inwentarza elektronicznego powrócić do pierwotnego stanu, dokonując prawidłowej konkordancji numerycznej.

Skoro istnieje narzędzie, dzięki któremu można uporać się z zawiłościami prowadzonej niekonsekwentnie ewidencji, pozostaje wreszcie ustalić zasady i pilnie ich przestrzegać, aby mieć pewność co do stanu posiadania muzeum w zakresie liczby muzealiów i miejsca przechowywania każdego z nich. W sytuacji braku odgórnych wytycznych każda z instytucji prowa-

dzająca elektroniczną ewidencję niejako jak „we mgle” ustalała, lub nie, własne zasady opisu.

Prace nad standaryzacją digitalizacji rozpoczęto w muzeum już w roku 1999 przez określenie podstawowych zasad w wewnętrznym zarządzeniu. W 2006 r. kolejne zarządzenie szczegółowo precyzowało reguły wprowadzania nowych rekordów do bazy. Regulacje te obejmowały aspekt inwentaryzacyjny i administracyjny.

Jak wspomniano, przyjęliśmy zasadę wprowadzenia do bazy danych wszystkich zapisów z Inwentarza tradycyjnego – papierowego. Znajdują się zatem w niej nie tylko opisy istniejących w muzeum zabytków, ale również wykreślonych z ewidencji MNW – przekazanych na własność innym instytucjom, wydanych właścicielom i utraconych w czasie II wojny światowej – i strat wojennych, zaginionych po 1945 r. oraz błędne zapisy z koniecznymi uwagami. Szczegółowo omówione zostały sposoby zapisów numerów inwentarzowych, z uwzględnieniem obiektów pojedynczych, złożonych i zespołów zabytków⁷. Obecnie obowiązujące przepisy dotyczące ewidencjonowania mówią tylko ogólnie o sposobie zapisów obiektów istniejących w zespołach⁸. Niemniej jest wiele przypadków wymagających szczególnego traktowania, odrębnych ustaleń, przemyślanych decyzji co do sposobu zapisu numerów inwentarzowych. Często rozstrzygnięcie kwestii, czy mamy do czynienia z muzealium złożonym, czy zespołem, staje się wprost emocjonującym wyzwaniem. Ze sposobem zapisu zespołu zabytków w inwentarzu wiąże się generowanie z systemu właściwie założonych kart – dla każdego przedmiotu z zespołu oddzielnie – i właściwe policzenie zbioru muzealiów całego muzeum. Poza tym system umożliwia rozpisanie elementów obiektu złożonego, jeżeli zachodzi taka potrzeba. Bywa, że uzasadnione jest założenie odrębnej karty dla każdego elementu obiektu złożonego, np. z powodu jego wyjątkowo ciekawej formy lub osobnego wypożyczenia, czyli w celu przygotowania protokołu. Sporządzenie karty dla każdego elementu obiektu złożonego nie powoduje zafałszowania wiedzy o stanie posiadania muzealiów. Obiekt złożony niezależnie od tego, ile posiada elementów, zawsze liczony jest przez system jako jeden przedmiot. Ciekawym przykładem obiektu złożonego jest *album factis*. Jest to zespół rysunków lub rycin, które w pewnym momencie funkcjonowania swej historii zostały w sposób trwały połączone⁹.

Obecnie Inwentarz elektroniczny w Muzeum Narodowym w Warszawie pozwala na wieloaspektowe zarządzanie muzealiami, a także jest optymalnym pod względem funkcjonalnym narzędziem pracy dla osób opracowujących merytorycznie zbiór. Daje możliwość

zapisu najbardziej szczegółowych informacji i ich sprawnego wyszukiwania.

System jest wykorzystywany nie tylko do prowadzenia obowiązkowej ewidencji zbioru, ale również ułatwia pracownikom prowadzenie badań naukowych. Ciekawym przykładem wykorzystania narzędzi informatycznych, w tym również muzealnego Inwentarza elektronicznego w pracy naukowca, są doświadczenia Piotra Borusowskiego, adiunkta w Gabinetce Grafiki i Rysunku Nowożytnego Obcego. Skorzystał on zarówno z systemu obsługującego Inwentarz, jak i programu Paint.net, przy wykonaniu wirtualnej rekonstrukcji rysunków z albumów *Dessins Originaux*, pochodzących z przedwojennego Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Porównanie szczegółowych danych opisowych pozwoliło na odtworzenie pierwotnego stanu tej kolekcji¹⁰.

Ponadto Inwentarz elektroniczny MNW jest narzędziem służącym wirtualnemu łączeniu obiektów z poszczególnych kolekcji historycznych, z których pochodzą. Ponieważ od 1999 r. prowadzone są systematyczne prace nad poznaniem historii zbiorów MNW, system został również dostosowany do zarządzania tego rodzaju informacjami. Zważywszy na to, że zabytki wywodzą się z wielu różnych źródeł, ważne jest właściwe rozpoznanie i udostępnienie wiedzy na temat ich pochodzenia i historii. To w naszym muzeum powstało, jako pierwsze w muzealnictwie polskim, stanowisko ds. badania proveniencji zbiorów. Piastuje je st. kustosz Roman Olkowski odpowiedzialny za informacje dotyczące historii kolekcji i poszczególnych muzealiów, które udostępniane są w katalogach zbiorów lub wystaw oraz obecnie w katalogu internetowym.

Wyzwaniem, po dopracowaniu narzędzia do administrowania zbiorom, jest stworzenie standardu opisu muzealium, a także tworzenie struktur polihierarchicznych dla danych słownikowych. Uporządkowane informacje są niezbędne do przeszukiwania tak obszernego i systematycznie powiększanego zasobu. Zaawansowane opcje wielopoziomowej wyszukiwarki pozwalają na wykonanie każdej, najbardziej nawet skomplikowanej kwerendy, sporządzanie wydruków uporządkowanych tematycznie katalogów, not katalogowych, podpisów, przesyłanie w formie elektronicznej spisów muzealiów, wymianę danych między muzeami. Dzięki takiej funkcjonalności, za pomocą systemu muzealnego, można odpowiedzieć na dużą liczbę zapytań kierowanych do muzeum, bez konieczności ryzykownego przemieszczania muzealiów i pracy opartej na rozproszonych informacjach.

Paradoksalnie sytuacja muzeów, które dopiero zaczynają digitalizować swoje zbiory jest o wiele prostsza niż

była w MNW. Od początku, na podstawie najnowszych wersji systemów muzealnych, instytucje te budują pojedynczą, jednorodną bazę danych, bez konieczności projektowania od postaw struktury metadanych. Muzeum Narodowe w Warszawie, które jako jedno z pierwszych rozpoczęło digitalizację zbiorów, musi tym bardziej się starać, aby kontynuując pracę nad rozbudową bazy, eliminować błędy i niekonsekwencje powstałe w przeszłości. Z powodu braku obowiązujących standardów pojawiła się konieczność podjęcia samodzielnych prac nad kształtem metadanych oraz funkcjonalnością systemu obsługującego Inwentarz elektroniczny MNW. Wraz z powstaniem europejskich repozytoriów dziedzictwa należy dostosować obecnie używane metadane do schematów powszechnie stosowanych dla opisu dziedzictwa kulturowego, jak Dublin Core czy LIDO.

W Muzeum Narodowym w Warszawie w 2009 r. z inicjatywy pracowników rozpoczęto ustalenie standardów merytorycznego opisu muzealium. Cotygodniowe zebrania osób zainteresowanych ulepszeniem narzędzia do pracy zaowocowały powstaniem wewnętrznego dokumentu zawierającego szczegółowe wytyczne kierowane zarówno do pracowników początkujących, jak i osób doświadczonych, stworzone na podstawie funkcjonujących norm i największych repozytoriów cyfrowych zabytków w muzeach światowych¹¹.

Udaje się zarówno prowadzić na bieżąco prace porządkujące dawne zapisy, jak i prace nad ustalaniem standardów opisu dzieła sztuki i podnoszeniem funkcjonalności systemu muzealnego oraz ciągłą rozbudowę bazy danych. Rosnąca wśród pracowników świadomość wagi wprowadzanych informacji znacznie podnosi jakość Inwentarza elektronicznego. Nie jest to już przestrzeń, do której z obowiązku wprowadzane były zdawkowe opisy, podczas gdy faktyczna wiedza merytoryczna pozostawała rozparcelowana w rozmaitych notatkach, plikach i folderach. Budowanie wspólnych platform stanowi zarówno zabezpieczenie danych, jak również nową jakość w korzystaniu i upowszechnianiu tej wiedzy. Inwentarz elektroniczny bowiem to źródło danych udostępnianych w katalogu *on-line*.

Wraz z intensyfikacją pracy nad bazą danych pojawiła się pilna potrzeba wyodrębnienia w regulaminie muzeum dwóch stanowisk pracy koordynujących działania związane z digitalizacją. Jednym z nich jest merytoryczny administrator bazy danych. Funkcję tę pełni współautorka niniejszego artykułu – Karolina Tabak. Do obowiązków administratora należy m.in. nadzór nad powstawaniem Inwentarza elektronicznego zbiorów MNW, nad eliminowaniem usterek i wprowadzania

niem przez programistę nowych funkcji, a także kontrola rejestracji nowych użytkowników systemu, nadawanie im uprawnień związanych z wykorzystywaniem bazy danych, nadzór nad prawidłowym przeprowadzaniem i rozliczaniem skontrów, nad wprowadzaniem opisów muzealiów, które powinny zawierać określone normami dane, tak aby Inwentarz elektroniczny spełniał wymogi wskazane w przepisach.

Drugie ze stanowisk to koordynator ds. digitalizacji. Funkcję tę pełni w naszym Muzeum dr Piotr Kopszak. Koordynator odpowiada przede wszystkim za treść i budowę Cyfrowego Muzeum Narodowego w Warszawie. Prowadzi również wszelkie projekty związane z digitalizacją, w których uczestniczy muzeum, a także nadzoruje powstawanie i stosowanie tzw. katalogu dobrych praktyk opisu zabytku.

Wraz z rozbudową i wzrostem funkcjonalności oraz powiększaniem się zawartości Inwentarza elektronicznego MNW coraz silniejsza stała się potrzeba podzielenia się doświadczeniami w zakresie digitalizacji zarówno z pracownikami innych muzeów, jak i z zaawansowanym w tym zakresie środowiskiem bibliotekarzy i archiwistów. W ostatnim czasie pracownicy muzeum byli uczestnikami, a także prelegentami na sympozjach i konferencjach dotyczących cyfryzacji dziedzictwa kulturowego. Przedstawiano m.in. obowiązujące w muzeum zasady elektronicznej ewidencji zbiorów na podstawie bieżących przepisów, w tym sposób klasyfikowania zabytków, sposób zapisu numerów inwentarzowych w zależności od typu muzealium, zasady przeprowadzania skontrów zabytków z wykorzystaniem systemu muzealnego¹². Tematem referatów na konferencjach naukowych był m.in. praktyczny aspekt opracowywania zbiorów w bazie danych przez pracownika merytorycznego – opiekuna zbiorów. Przedstawiono m.in. doświadczenia digitalizacji zbiorów graficznych¹³, a także specyfikę digitalizacji zbiorów fotograficznych¹⁴. Porównanie opracowanych rekordów zabytków pokazało, że wręcz niespotykaną w innych instytucjach opracowujących analogiczne zbiory wartością Inwentarza elektronicznego MNW jest zaawansowany naukowy opis dzieła sztuki. Operowanie 48 polami opisującymi dzieło daje ogromne możliwości badaczom i muzealnikom¹⁵.

Muzeum Narodowe w Warszawie

w listopadzie 2010 r. zorganizowało warsztaty z udziałem przedstawicieli 23 instytucji w Polsce w celu wymiany doświadczeń i zidentyfikowania wspólnych problemów w zakresie digitalizacji. Wydawało się, że zdefiniowanie potrzeb w tym zakresie będzie połową sukcesu muzealników polskich. Spotkanie to uświadomiło uczestnikom, że środowisko oczekuje wsparcia ze strony organizatorów. Obecne działania Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów idą w kierunku zgodnym z oczekiwaniami osób zajmujących się digitalizacją w muzeach polskich. Podobne posunięcia są opisane w archiwach MNW, w których znajduje się dokument mówiący o projekcie powstania zintegrowanego systemu informacyjnego w zakresie gromadzenia, przechowywania i wyszukiwania informacji o sztuce, datowany na rok 1975 (!)¹⁶. Nie o cyfryzację wtedy chodziło, ale o mikrofilmowanie zbiorów i dokumentacji i tym samym o ułatwiony dostęp do dzieł i wiedzy o nich oraz ograniczenie do minimum potrzeby sięgania do oryginałów. Przewidywano powołanie koordynatora takich działań dla zbiorów wszystkich muzeów w Polsce.

Standaryzacja struktury i zapisu danych dotyczących muzealiów pozwoli w przyszłości na tworzenie specjalistycznych repozytoriów krajowych muzealiów, analogicznie do struktury bibliotek cyfrowych tworzących grupy regionalne i instytucjonalne. Przykładem mogą tu być biblioteki cyfrowe uczelni wyższych, jak np. Uniwersytetu Wrocławskiego, Politechniki Warszawskiej¹⁷. Tworzenie wspólnych platform łączących



6. Konferencja prasowa, premiera dMuseionu, 12 maja 2011

6. Press conference, the premiere of dMuseion, May 12 2011

rozproszone dane o muzealiach z całego kraju, analogicznie do infrastruktury bibliotek cyfrowych, umożliwi przede wszystkim łatwy i szybki dostęp do polskiego dziedzictwa kulturowego.

Punktem zwrotnym w pracy nad dalszą digitalizacją muzealiów MNW było nawiązanie w 2008 r. współpracy przez MNW z Poznańskim Centrum Superkomputerowo-Sieciowym (PCSS)¹⁸. Owocem tej współpracy jest wspomniane wyżej Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, portal działający w oparciu o oprogramowanie dMuseion, którego premiera odbyła się 12 maja 2011 roku. Praca nad programem dMuseion została poprzedzona analizą repozytoriów cyfrowych i *stricto* muzeów cyfrowych największych światowych placówek muzealnych. Badano zarówno zasób, jak i poszczególne funkcje ułatwiające kwerendy laikom i wyspecjalizowanym użytkownikom, z myślą o użyteczności i dostępności w sieci *web usability*. Podczas opracowywania koncepcji muzeum cyfrowego analizowano m.in. ogólnokrajową bazę francuską JOCONDE, National Gallery w Londynie, Agence photographique de la Réunion des musées nationaux oraz New York Public Library, The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku¹⁹, Rijksmuseum w Amsterdamie.

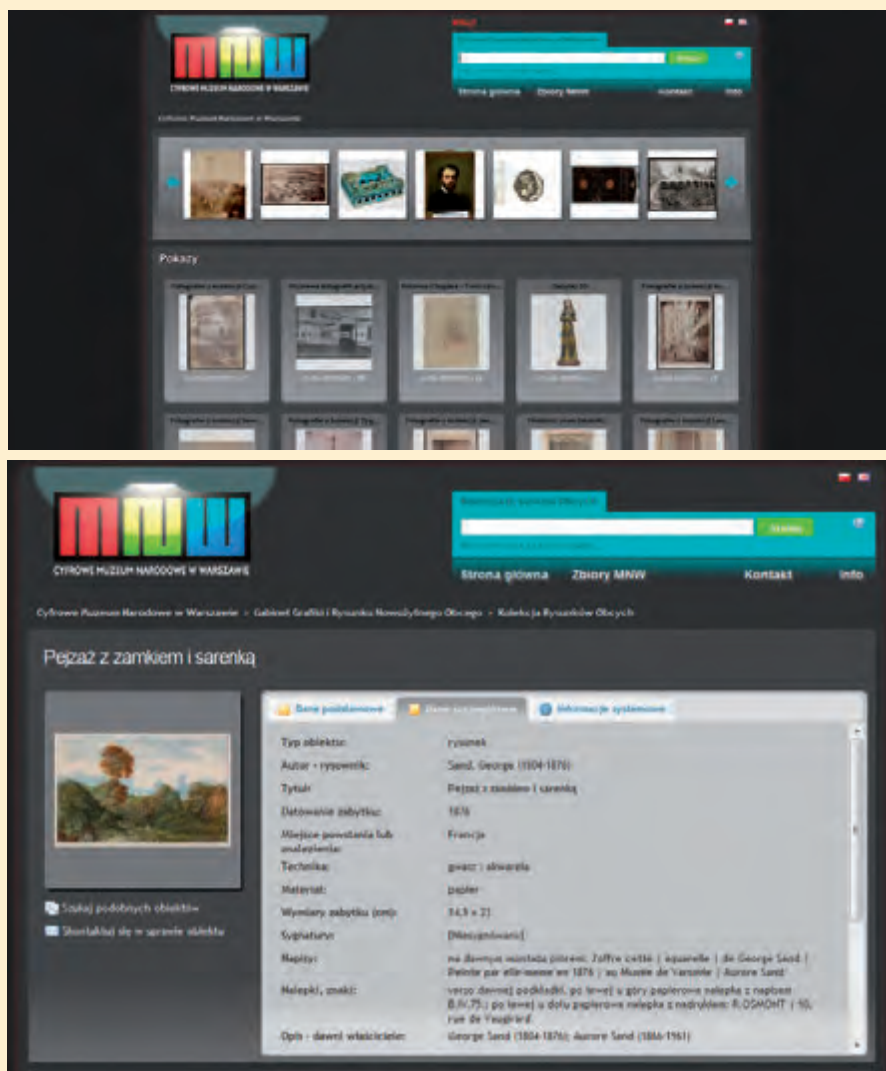
Dzięki podjętej za pośrednictwem PCSS współpracy z pierwszą unijną biblioteką cyfrową, którą jest Europeana, możliwa stała się promocja zbiorów MNW na światową skalę. Dla każdej instytucji gromadzącej zabytki digitalizacja zbiorów oznacza uczestnictwo w obiegu wiedzy i partycypację w tworzeniu społeczeństwa informacyjnego. To także okazja, by w sposób cyfrowy, a więc w dzisiejszym świecie

najbardziej pewny, zgromadzić i zarchiwizować wiedzę na temat dzieł sztuki, przedmiotów dziedzictwa, zabytków architektonicznych. Koncepcję narzędzia dMuseion, a więc katalogu *on-line* służącego prezentacji muzealiów, wypracowaną w MNW przez Piotra Pawła Czyżę oraz Marcina Romeyko-Hurko, autorzy prezentowali na konferencjach i seminariach²⁰. Omawiano historię budowy Cyfrowego Muzeum Narodowego w Warszawie, jak również problem braku standaryzacji metadanych²¹. Każde z wystąpień spotykało się z dużym zainteresowaniem, a uwagi środowiska wpłynęły na opracowanie obecnej wersji narzędzia.

System dMuseion umożliwia publikację dowolnego typu cyfrowych wizerunków obiektów: od dokumentacji fotograficznej poprzez wizualizację obiektów 3D z bogatym opisem według standardu DCMI Metadata Thesaurus²². Program ten stanowi zaawansowane rozwinięcie programu dLibra, przeznaczone dla zbiorów muzealnych. Wraz z udostępnieniem opisów

7. Strona główna Cyfrowego Muzeum Narodowego w Warszawie, zrzut ekranowy
7. Site of the Digital National Museum in Warsaw, screenshot
8. Przykład rekordu zabytku w Cyfrowym MNW, zrzut ekranowy
8. Example of a record of a monument at the Digital National Museum in Warsaw, screenshot

(Fot. 1 – Archiwum Foto MNW;
6 – M. Bienias)



muzealiów w programie dMuseum, kolekcje muzeum stają się za pośrednictwem portalu Federacji Bibliotek Cyfrowych częścią jednego z największych repozytoriów cyfrowych w Europie – Europeany. Cyfrowe MNW ma szansę, głównie z powodu często obszernych opisów dostosowanych zarówno do publiczności niewymagającej, jak i *stricte* dla profesjonalistów, stać się jednym z najobszerniejszych repozytoriów dotyczących dziedzictwa kulturowego w kraju. Na stronie internauci mogą odnaleźć, oprócz danych podstawowych, m.in. informacje dotyczące napisów, sygnatur, miejsca powstania, informacje historyczne, słowa kluczowe.

W ramach prac nad testowaniem platformy dMuseum opracowany został przez Piotra Pawła Czyżę także logotyp Cyfrowego Muzeum Narodowego, o którym warto wspomnieć kilka słów. Krój liter zawarty w tym znaku odwołuje się do charakterystycznej, klasycyzującej architektury gmachu muzeum (i domyślnie – zgromadzonych w nim zabytków, a więc do pierwiastka tradycji), zaś kolorystyka, nawiązując do modelu przestrzeni barw RGB i najmniejszej jednostki obrazu wyświetlanego na ekranie – piksela, w sposób symboliczny obrazuje przeniesienie zbiorów muzealnych do środowiska cyfrowego²³.

Praca nad budową Cyfrowego Muzeum Narodowego w Warszawie nie jest jednak ukończona. Uruchomienie portalu pozwoliło dzięki zróżnicowanym statystykom, jakie generuje program dMuseum, zbadać preferencje internautów. Dane te, jak również bezpośrednio uwagi użytkowników, są nieocenionym źródłem, które pozwoli na dostosowanie portalu dla każdego, najbardziej i najmniej wymagającego. Liczne dyskusje, prowadzone również wewnątrz instytucji, m.in. na temat kolorystyki interfejsu portalu, pozwolą wybrać optymalne rozwiązania. W ostatnim czasie uruchomiono moduł społecznościowy w ramach Cyfrowego MNW, umożliwiający użytkownikowi tworzenie własnych wirtualnych kolekcji dzieł sztuki, zbiorów ulubionych eksponatów, tagowanie oraz wymianę informacji ze specjalistami z całego świata.

Budowa cyfrowego muzeum, stanowiąca ukoronowanie działań digitalizacyjnych jest formą działalności instytucji, umożliwiającą realizację zadań statutowych w nowym obszarze komunikacji społecznej, jakim jest Internet. W przyszłości organizowane przez MNW konferencje, seminaria i wykłady oparte będą także na informacjach dostępnych w Internecie, co pozwoli na większe upowszechnienie wiedzy o zbiorach muzeum. Możliwość komputerowego przeprowadzania kwerend przez kontrahentów chcących wypożyczać muzealia usprawni pracę w naszej instytucji, w której udostęp-

nianie zbiorów jest jednym z najbardziej pracochłonnych zadań. Przy włączeniu się do opisanych działań innych muzeów możliwe też będzie wirtualne łączenie rozproszonych dawnych kolekcji.

Aby kontynuować proces digitalizacji na szeroką skalę, niezbędne są znaczne środki finansowe. Pomimo funkcjonującej już platformy Cyfrowego MNW, w której w dniu premiery było 1141 zabytków, bez dodatkowych funduszy przeznaczonych na profesjonalny sprzęt oraz wykonanie dobrej jakości zdjęć cyfrowych wykorzystanie w pełni narzędzia umożliwiającego tworzenie wirtualnego katalogu dzieł będzie ograniczone. Jedyną szansą dla muzeum jest aplikowanie do kolejnych Programów UE i Programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dotychczasowe prace nad rozbudową Inwentarza elektronicznego zostały częściowo dofinansowane z programów MKiDN w latach: 2005, 2006, 2007 i 2010, które były przeznaczone na kontynuację budowy inwentarza i fotografowanie muzealiów. Uzyskane dofinansowanie pokryło potrzeby muzeum jedynie w znikomym stopniu. Zamiarem, a raczej koniecznością, muzeum jest rozwijanie infrastruktury technicznej. Wraz z powiększaniem ilości danych konieczne są zakupy macierzy dyskowych, dysków twardych, serwera, modernizacja istniejącej sieci LAN, zakup oprogramowania do zarządzania zdjęciami, a także specjalistycznych skanerów do digitalizacji materiałów fotograficznych oraz skanera dziełowego z przeznaczeniem do digitalizacji rycin i rysunków. Niezbędne jest także profesjonalne wyposażenie pracowni fotograficznej muzeum.

Szansą na rozwój digitalizacji jest uczestnictwo w europejskich programach mających na celu cyfryzację kolejnych zasobów muzeum.

Na wiosnę br. muzeum przystąpiło do konsorcjum ubiegającego się o dotacje unijne do projektu DREAMER – Digitisation of Religious Art Masterpieces. Konsorcjum tworzą m.in.: Exodus SA (Grecja), Charity Foundation Zica (Serbia), Akademie der bildenden Künste Wien (Austria), MuseoReina Sofia (Bułgaria) oraz Muzeum Narodowe w Warszawie. Celem projektu jest digitalizacja dzieł sztuki religijnej. W ramach projektu planowane jest sporządzenie naukowej dokumentacji obiektów (analiza multispektralna). Efekty projektu będą dostępne na portalu gromadzącym dane udostępnione przez uczestników konsorcjum. Następne przedsięwzięcie to „Dutch-Flemish Art; Hidden Treasures”, koordynatorem którego jest CulturalHeritage.cc. Celem projektu jest rozwój platformy PDP (Process Development Platform) przeznaczonej dla małych i dużych kolekcji, zaprojektowanie trybu mapowania metadanych umożliwiającego współpracę pomiędzy

różnymi systemami, rozwój słowników i tezaurusów, pełna integracja z bazą artystów Artist4all. W ramach projektu zostaną zdigitalizowane w wysokiej rozdzielczości zbiory sztuki flamandzkiej i holenderskiej.

Kolejnym projektem, w którym uczestniczy MNW jest PARTAGE PLUS. Koordynatorem tego przedsięwzięcia jest Collections Trust (Wielka Brytania). W skład konsorcjum wchodzi 27 członków, m.in.: Królewskie Muzeum Sztuki i Historii w Brukseli RMAH (Belgia), Collections Trust (Wielka Brytania), Foto-Archiv w Marburgu (Niemcy), Victoria&Albert Museum (Wielka Brytania), Muzeum Narodowe we Wrocławiu i Muzeum Narodowe w Warszawie. Celem konsorcjum jest digitalizacja dziedzictwa kulturowego epoki *Fin-de-siecle'u* w kolekcjach europejskich. W ramach projektu powstanie portal udostępniający zdigitalizowane dzieła tego zakresu, przewidziane jest opracowanie specjalistycznych wielojęzycznych tezaurusów zgodnych z rekomendacjami Europeany i mechanizmów agregacji danych do tego portalu.

Jak pisze Marcin Wilkowski, digitalizacja dziedzictwa kulturowego przyczynia się do tworzenia nowych metod edukacji historycznej i kulturowej, angażując społeczność *on-line*²⁴. Wieloletnia praca Muzeum Narodowego w Warszawie nad digitalizacją swoich zbiorów jest

dobrym przykładem na to, jak powiększało się *spectrum* odbiorców i użytkowników kolejnych etapów działań digitalizacyjnych – od pracownika Działu Inwentarzy prowadzącego elektroniczną księgę ruchu, głównego inwentaryzatora zarządzającego zapisami w inwentarzu, pracownika merytorycznego opracowującego zbiór, badacza, studenta, historyka sztuki korzystających z wewnętrznej bazy danych muzeum, kończąc na globalnym odbiorcy – użytkowniku strony internetowej.

Bieżące prace nad wprowadzaniem uporządkowanych opisów muzealiów wraz z fotografiami lub bez nich, zmierzają do powstania katalogu całego zbioru muzealiów zgromadzonego w MNW. Być może w niedługim czasie poprzez intensywne kontynuowanie opisanych prac zarzut braku katalogów zbiorów MNW przestanie być aktualny, będzie tylko niemiłym wspomnieniem²⁵. Dostęp do wiedzy o bogatych, różnorodnych zbiorach stanie się powszechny, a zbiory zostaną włączone w naukowy obieg informacji. Muzeum da się poznać jako instytucja otwarta, transparentna i przyjazna. Przy współpracy różnych muzeów i innych posiadaczy dzieł sztuki możliwe będzie także wirtualne połączenie rozproszonych obecnie dawnych kolekcji dzieł sztuki, a muzeum zostanie silniej włączone w naukowy obieg informacji.

Przypisy

¹ *Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego*, red. G. Płoszajski, Warszawa 2008, s. 32.

² Karta Londyńska (wersja 2.1). Zasady dotyczące komputerowych metod wizualizacji dziedzictwa kulturowego, tłum. i red. wersji polskiej A. Bentkowska-Kafel (King's College London), A. Seidel-Grzebińska (Uniwersytet Wrocławski), U. Wencka (Zakład Narodowy im. Ossolińskich), http://www.historiasztuki.uni.wroc.pl/projekty.../doc/kart_londyńska_PL.pdf.

³ Opis podjętych wówczas działań znajdzie czytelnik, [w:] L.M. Kamińska-Karecka, *Zarządzanie wiedzą o zabytkach za pomocą systemu muzealnego MONA. Realizacja przepisów o ewidencjonowaniu*, [w:] *Informatyka w historii sztuki. Stan i perspektywy rozwoju współczesnych metodologii*, red. A. Seidel-Grzebińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2009.

⁴ Cyt. za: Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 26 sierpnia 1997 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania dóbr kultury w muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 103, poz. 656), §3, ust. 5.

⁵ L.M. Karecka, Materiały z seminarium „Bezpieczeństwo Zbiorów w Muzeach” przeprowadzanego dla kadry kierowniczej muzeów przez OOSP oraz NIMOZ w latach 2010–2011: Nowoczesne, bezpieczne prowadzenie inwentarza elektronicznego muzealiów.

⁶ Pierwszy Inwentarz MNW (ówczesna nazwa: Muzeum

Sztuk Pięknych w Warszawie) był prowadzony według określonych, choć nie zawsze precyzyjnych zasad, gdyż nie istniały wówczas żadne przepisy regulujące kwestie inwentaryzatorskie A. Kołodziejczuk, *Inwentarze Muzeum Narodowego w Warszawie w czasach zaboru rosyjskiego*, praca dyplomowa, Uniwersytet Warszawski. Podyplomowe Studium Muzealnictwa przy Wydziale Historycznym, Warszawa 2009.

⁷ L.M. Kamińska-Karecka, *op. cit.*, s. 14–16.

⁸ Zespół przedmiotów, który stanowi integralną całość, jak: teka, szkicownik, komplet mebli, sztućców, nagrań oraz dublety grafik i plakatów, oznacza się, podając numer księgi inwentarzowej łamany przez kolejną liczbę oznaczającą składnik tego zespołu; cyt. za: Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (Dz. U. z 2004 r. Nr 202, poz. 2073), § 5, ust. 2.

⁹ P. Borusowski, *Wirtualna rekonstrukcja jako metoda badań nad dawnymi kolekcjami rysunku na przykładzie albumów „DessinsOriginaux” z Muzeum Narodowego w Warszawie*, referat wygłoszony na konferencji „Metodologia i Terminologia Grafiki i Rysunku. Teoria i Praktyka”, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, grudzień 2010 r. (w druku), s.1.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Na podstawie zebranego materiału do użytku wewnętrznego, planowana jest publikacja norm opisu dzieła

sztuki opracowana w muzeum. Publikacja będzie zawierała szczegółowe wytyczne dotyczące metadanych stosowanych w MNW, m.in.: twórca, w tym hasła osobowe i hasła korporatywne, tytuł obiektu, numer inwentarzowy, datowanie, datowanie częściowe, pochodzenie, słowa kluczowe z uwzględnioną hierarchią tematyczną, listy słowników źródłowych.

¹² L.M. Kamińska-Karecka, *op.cit.*, s. 19.

¹³ P.P. Czyż, M. Romeyko-Hurko, *Zastosowanie bazy danych MONA w Muzeum Narodowym w Warszawie na przykładzie zbiorów graficznych*, NDAP „Problemy Archiwistyki” 2008, nr 1 z. XII.

¹⁴ D. Jackiewicz, A. Masłowska, *Opracowywanie zdjęć – doświadczenia muzealnika*, referat wygłoszony na konferencji naukowej „Opracowanie fotografii w dobie digitalizacji”, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010.

¹⁵ P. Kopszak, *Między fiszką a monografią – uwagi o doświadczeniach w opracowywaniu informacji o dziełach sztuki na potrzeby muzeum cyfrowego MNW*, referat wygłoszony na konferencji „Dobra kultury w Sieci. Dostępność i wymiana informacji”, 7–8 grudnia 2010, Uniwersytet we Wrocławiu.

¹⁶ Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. akt 174/119, *Opracowanie*: B. Zubrzycki, Centrum Informacji Naukowej, Technicznej i Ekonomicznej, Zespół Organizacji i Koordynacji Systemu Informacyjnego, *Wstępne wytyczne do opracowania założeń zintegrowanego systemu informacyjnego w zakresie gromadzenia, przechowywania i wyszukiwania informacji o sztuce dla Muzeum Narodowego w Warszawie i jego oddziałów*, maszynopis, s. 8.

¹⁷ C. Mazurek, M. Stroiński, M. Werla, J. Węglarz, *Możliwości i wyzwania dla polskiej infrastruktury bibliotek cyfrowych*, [w:] *Polskie biblioteki cyfrowe 2009*. Materiały z konferencji zorganizowanej dnia 9 grudnia 2009 r. przez: Bibliotekę Kórnicką PAN, Poznańską Fundację Bibliotek Naukowych, Poznańskie Centrum Superkomputerowo-Sieciowe, red. C. Mazurek, M. Stroiński, J. Węglarz, Poznań 2010, s. 18.

¹⁸ Afiliowane przy Instytucie Chemii Bioorganicznej PAN. Prace nad informatyczną budową programu dMuseion

prowadzone są przez Marcina Werłę i Tomasza Parkołą oraz zespół bibliotek cyfrowych.

¹⁹ Efektem przeprowadzonej analizy był referat oraz publikacja pracowników muzeum: M. Romeyko-Hurko, P.P. Czyż, *Muzeum 2.0. Elementy nowoczesnego internetowego katalogu muzealnego*, [w:] *Informatyka w historii sztuki. Stan i perspektywy rozwoju współczesnych metodologii. Cyfrowe spotkania z zabytkami 2*, red. A. Seidel-Grzebińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2009.

²⁰ P.P. Czyż, M. Romeyko-Hurko, *dMuseion: od bazy danych do muzeum cyfrowego*, referat wygłoszony na konferencji „Muzeum XXI wieku – teoria i praxis”, Gniezno 25–26 XI 2009.

²¹ P.P. Czyż, M. Romeyko-Hurko, *Standaryzacja metadanych w muzealnictwie. Problemy i doświadczenia*, referat wygłoszony na konferencji „Cyfrowość bibliotek i archiwów”, Warszawa 26–27 XI 2009.

²² Pierwsza prezentacja projektu dMuseion odbyła się na seminarium „Cyfrowe dziedzictwo – kultura dla przyszłości” zorganizowanym przez Polski Komitet ds. UNESCO, pod patronatem MKiDN, Marszałka Sejmu RP oraz Ministra Spraw Wewnętrznych i Administracji w dniu 17 czerwca 2009 r., w Sali Kolumnowej Sejmu RP oraz na konferencji „Polskie Biblioteki Cyfrowe 2009”, która odbyła się w dniach 8–10 grudnia 2009 r. w Poznaniu.

²³ P.P. Czyż, M. Romeyko-Hurko, *Przejrzeć muzeum... Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie*. Konferencja naukowa „Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu”, Muzeum Narodowe w Warszawie, 9–11 grudnia 2010.

²⁴ M. Wilkowski, *O nowy model opowiadania – koncepcje Muzeum XXI wieku*, „Res Publica Nowa” 2009, nr 213 (7), s. 58.

²⁵ *Digitalizacja jest naturalną kontynuacją tradycji publikowania katalogów zbiorów, które z natury nie stanowią konkurencji dla osobistego obcowania ze sztuką w przestrzeni muzealnej galerii. Oczywiście nie może to oznaczać rezygnacji z tradycyjnej działalności wydawniczej*, cyt. za: M. Romeyko-Hurko, P.P. Czyż, *Muzeum 2.0. Elementy nowoczesnego internetowego katalogu muzealnego*, *op.cit.*, s. 24–25.

Lidia M. Karecka, Karolina Tabak

How Is It Done at the National Museum in Warsaw?

The presented paper discusses the experiences of the National Museum in Warsaw as regards the digitalisation of the collections. The setting into motion in May of this year of a Digital National Museum in Warsaw, created upon the basis of the “dMuseion” programme and thus a presentation of the collections to a wide public, offered an excellent opportunity for the revision of the work initiated more than twenty years ago. The authors discuss both the stage of the establishment of the electronic inventory and its functionality as well as the assorted challenges and problems facing the museum staff and

relating to digitalisation. These problems include the absence of principles concerning the description of a work of art and the standard of the metadata. Attention has also been drawn to the manner of using the electronic Inventory in the recreation and virtual merge of historical collections.

One of the challenges facing the Museum is the elimination of errors that have emerged throughout the years in the electronic inventory and the initiation of own standardisation. The outcome of joint efforts was the creation of inner documents regulating work in the database and containing

practical recommendations pertaining to the description of each museum exhibit as well as the currently prepared collection of practical directives for a suitable description of an artwork. Cooperation with the Poznań Supercomputer-

Network Centre is an instrument serving an on-line presentation of the collections and comprises a *sui generis* crowning and, at the same time, the beginning of digitalisation at the National Museum in Warsaw.

Lidia Karecka, absolwentka ATK i Podyplomowego Studium Menadżerów Kultury na SGH, pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie, od 1990 r. na stanowisku Głównego Inwentaryzatora, zajmowała się m.in.: określeniem wytycznych do programu komputerowego dotyczącego ewidencji i wypożyczeń muzealiów oraz ustalaniem proveniencji i ujednolicaniem terminologii dotyczącej historii zabytków ze zbioru MNW; od 2010 r. zastępca dyrektora; autorka publikacji m.in. o akcji rewindykacyjnej dzieł sztuki po II wojnie światowej; e-mail: lkarecka@mnw.art.pl

Karolina Tabak, historyk sztuki, od 4 lat pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie w Dziale Inwentarzy, obecnie na stanowisku merytorycznego administratora bazy danych – inwentarza elektronicznego; ukończyła szkolenie collectionmobility 2.0; autorka publikacji z zakresu architektury m.in. na łamach Archivolty; e-mail: ktabak@mnw.art.pl

Anna Berestecka

WIRTUALNE MUZEA MAŁOPOLSKI RÓŻNE WYMIARY DIGITALIZACJI

Wirtualne Muzea Małopolski to projekt, którego idea narodziła się w Urzędzie Marszałkowskim Województwa Małopolskiego w 2007 r., a jego realizacja rozpoczęła się w czerwcu 2010 roku.

Współrealizację projektu powierzono Małopolskiemu Instytutowi Kultury, który ze względu na duże doświadczenie w prowadzeniu projektów, połączone z wieloletnią praktyką współpracy ze środowiskiem muzealników, realizowanej m.in. w ramach programu Dynamika Ekspozycji¹, brał również udział w rozwijaniu samej idei Wirtualnych Muzeów Małopolski.

Zgodnie z założeniami pomysłodawców, innowacyjność projektu polega z jednej strony na stworzeniu narzędzi i odpowiedniej infrastruktury, dzięki której możliwa stałaby się cyfryzacja niezwykle cennych zbiorów znajdujących się w kolekcjach małopolskich muzeów. Z drugiej, doceniając ogromną rolę kulturotwórczą muzeów, bardzo istotne jest udostępnienie miejsca spotkania różnych podmiotów, które składają się na unikatowe dziedzictwo Małopolski – a zatem

zbudowanie portalu, służącego upowszechnianiu zdigitalizowanych w ramach projektu muzealiów.

W światowym muzealnictwie digitalizacja zbiorów jest działaniem powszechnym, prowadzonym od wielu lat na szeroką skalę. Dzięki temu najcenniejsze dobra kultury trafiają do szerokiego grona odbiorców. Na gruncie polskim, pomimo znaczących przemian w podejściu do tworzenia wystaw i sposobów ekspozycji zbiorów, jakie dokonały się w muzealnictwie na przełomie ostatnich lat, digitalizacja, pełniąc funkcję zachowywania, a także upowszechniania, nadal jest zjawiskiem powszechnym. Barię w podejmowaniu działań zmierzających do stworzenia pełnej cyfrowej reprezentacji zasobów, nie tylko muzealnych, jest często nadal wysoki koszt digitalizacji.

Projekt Wirtualne Muzea Małopolski jest zatem z jednej strony odpowiedzią na potrzeby muzeów, sposobem otwarcia drogi do digitalizacji, z drugiej zaś próbą zaspokojenia potrzeby otwartego uczestnictwa w kulturze. Obejmując swoim zasięgiem muzea z całego województwa dla mieszkańców regionu i kraju, a także turystów i odbiorców zagranicznych, ma się stać próbą syntetycznego ujęcia niezwykle bogactwa, jakie kryją w sobie małopolskie muzea.

Do udziału w projekcie zaproszono 108² muzeów działających na terenie województwa. Zaproszenie przyjęło 35 z nich.



1. XIX-wieczna pigulnica z Muzeum Farmacji Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

1. Nineteenth-century tile for rolling pills from the Pharmacy Museum at the Jagiellonian University in Cracow

W marcu 2010 r. zawarto stosowne porozumienia, ugruntowujące wolę współpracy i współdziałania w procesie tworzenia Wirtualnych Muzeów Małopolski.

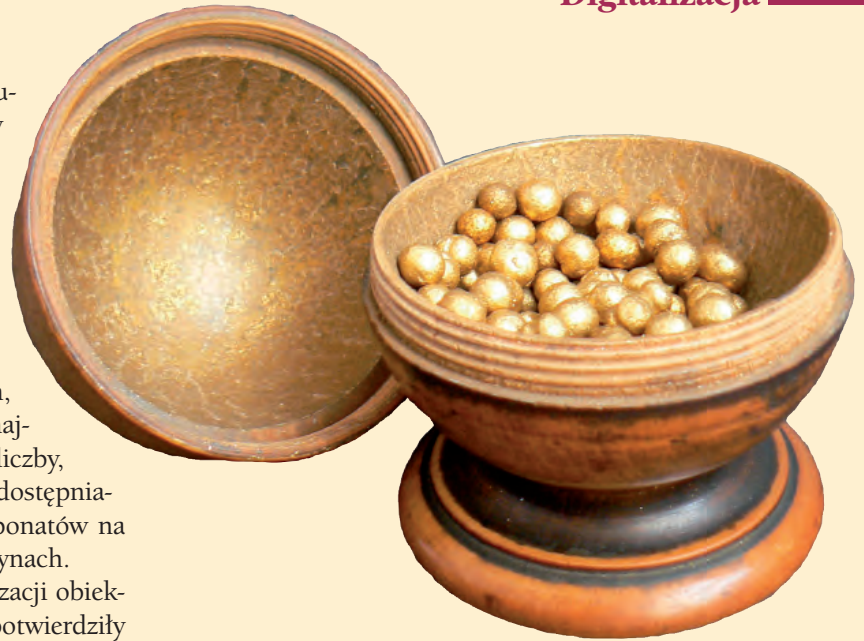
Realizację projektu poprzedziły również badania potwierdzające, że zbiory małopolskich muzeów, które stanowią ok. 1/6 wszystkich obiektów kulturowych zgromadzonych w Polsce, obejmują ponad 4 mln eksponatów, z czego w 35 muzeach, które przyjęły zaproszenie do projektu, znajdują się ponad 2 mln muzealiów. Z tej liczby, jedynie niewielka część zbiorów jest stale udostępnianych zwiedzającym. Niemal 1,7 mln³ eksponatów na co dzień znajduje się w muzealnych magazynach.

Wyniki ankiety dotyczącej stanu digitalizacji obiektów, przeprowadzonej w styczniu 2010 r., potwierdziły jedynie ogólną *Diagnozę stanu digitalizacji oraz gromadzenia, przechowywania i udostępniania obiektów cyfrowych w latach 1989–2008*, zawartą w *Raporcie o digitalizacji dóbr kultury* przedstawioną podczas Kongresu Kultury Polskiej w 2009 roku. Poziom digitalizacji zbiorów na początku 2010 r. w przypadku ankietowanych muzeów wahał się od 2 do 20%. Prace nad cyfryzacją zasobów (głównie w formie 2D) prowadziło wówczas siedem z 35 ankietowanych muzeów, m.in. Muzeum Narodowe w Krakowie czy Muzeum Historyczne Miasta Krakowa⁴.

Pomysłodawcy projektu poszli zatem o krok dalej, zakładając stworzenie infrastruktury umożliwiającej digitalizację w formie 3D, a zatem tworzenie fotorealistycznych modeli 3D, atrakcyjnych również z punktu widzenia odbiorców przyszłego portalu.

Ostatecznie w ramach projektu zostanie zdigitalizowanych 700 muzealiów, w tym 500 3D i 200 2D ze zbiorów 35 zaangażowanych w projekt muzeów. Przyjęta liczba, choć może się wydawać jedynie kroplą w morzu potrzeb w obliczu ogólnej liczby eksponatów zdeponowanych w małopolskich muzeach, odzwierciedla otwarty charakter projektu – w pięcioletnim okresie trwania z wytworzonej infrastruktury będą mogły korzystać nowe muzea. Zarówno zasoby portalu, jak i zdigitalizowanych kolekcji, będą stale poszerzane.

Z kolei 700 zdigitalizowanych obiektów to przestrzeń spotkania 700 historii, zderzających się narracji, opowieści dotyczących różnych dziedzin i tematów, ale także miejsce współistnienia 35 bardzo różnych muzeów (zarówno muzeów sztuki, jak i techniki, muzeów przyrodniczych i etnograficznych, dużych wielooddziałowych podmiotów i mniejszych regionalnych palcówek, które odgrywają ogromną rolę w pro-



2. Puszka do złocenia pigulek – obiekt o ogromnym potencjale narracyjnym. Portal adresowany m.in. do uczniów i edukatorów będzie przybliżał dawne technologie i procesy ręcznego wytwarzania, które zostały wyparte w procesie mechanizacji. Tu opowiemy historię złocenia, dzięki któremu łagodzone przykry smak leków i zabezpieczano je przed wysychaniem, wkładając do naczynia z listkami złota
2. Tin for gilding pills – an exhibit with enormous narrative potential. The website is addressed to, i.a. students and educators, and will bring them closer to old technologies and processes of hand production, relegated in the course of mechanisation. We shall tell the story of gilding, which alleviated the unpleasant flavour of medicines and protected them against drying out by placing them into a vessel full of gold leaf

cesie budowania tożsamości kulturowej i dokumentowania historii swoich społeczności).

Digitalizacja prowadzona w ramach projektu, choć będzie służyła również jako forma dokumentacji dziedzictwa, jest dla nas przede wszystkim narzędziem, a nie celem. Służy upowszechnianiu, budowaniu i rozszerzaniu kompetencji, inspirowaniu i zachęceniu do odwiedzenia muzeów wpisanych w mapę Małopolski.

Jako miłośnicy muzeów, eksploratorzy zakamarków muzealnych wystaw, zainteresowani przestrzenią muzeum jako miejscem budowania relacji między przedmiotami a rzeczywistością, obiektami i podmiotami, mamy głęboką świadomość tego, że nic nie zastąpi indywidualnego i bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki. Nic nie może się równać zdobytemu w ten sposób doświadczeniu. Internet może jednak bardzo skutecznie rozbudzić potrzebę kontaktu z tym, co realne, zainspirować, a także wzbogacić wizytę w muzeum.

Technologia i proces digitalizacji

Mając na uwadze przyświecające nam cele, a także sposób traktowania zaawansowanych technologicznie rozwiązań stosowanych w projekcie, przystąpiliśmy do tworzenia Regionalnej Pracowni Digitalizacji, a zarazem regionalnego systemu digitalizacji opartego na powszechnym dostępie muzeów z terenu województwa małopolskiego do technologii umożliwiającej cyfryzację 3D.

Nieprzypadkowo wybrano miejsce zlokalizowania pracowni, adaptując w tym celu jedno z pomieszczeń Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Krakowie. W tym samym budynku mieści się również pracownia Małopolskiej Biblioteki Cyfrowej, umożliwiająca dokumentację 2D m.in. niezwykle cennych zasobów bibliotecznych, stworzona w ramach innego projektu Województwa Małopolskiego.

Wobec braku usystematyzowanych standardów digitalizacji 3D, pracownia zostanie zaaranżowana zgodnie z wytycznymi zawartymi w Katalogu dobrych praktyk digitalizacji obiektów muzealnych. Jej wyposażenie będą stanowiły 2 skanery 3D, a także system fotografii dookólnej wykorzystywany do cyfryzacji zbiorów, które ze względu na swoje właściwości (powierzchnie szklane, przezroczyste, złote lub srebrne, silnie odbijające światło, posiadające pióra lub sierść, zbyt dużą liczbę drobnych elementów) nie mogą zostać poddane digitalizacji opartej na metodzie skanowania. Warto jednak zaznaczyć, że zgodnie z założeniami projektu, a także jego specyfiką związaną z udziałem 35 różnych podmiotów, a zatem digitalizowaniem obiektów pochodzących z 35 różnych kolekcji, dokumentowanie cyfrowe wybranych muzealiów będzie odbywało się bezpośrednio na terenie muzeów. W ramach tworzonej infrastruktury zostanie zakupione również mobilne laboratorium techniczne, przystosowane do przewożenia specjalistycznego sprzętu. Takie rozwiązanie jest podyktowane troską o bezpieczeństwo obiektów, a także wysokimi kosztami transportu i ubezpieczenia eksponatów, które miałyby zostać wypożyczone na czas digitalizacji. Cały proces będzie przebiegał z wykorzystaniem doświadczenia pracowników zatrudnionych i przeszkolonych w ramach projektu – zarówno specjalistów ds. skanowania, jak i grafików 3D.

Digitalizacja wiąże się również nieodłącznie z procesem przechowywania i gromadzenia materiałów pozyskanych w procesie skanowania. W ramach projektu przewidziano zatem stworzenie repozytorium – zakupienie serwerów, które gwarantowałyby bezpieczeństwo danych, a także systemu bazodanowego i systemu do zarządzania wirtualnymi ekspozycjami, umożliwiającego



3. Dzieci w ławkach (*Umarła klasa*, 1989). Wśród obiektów zdigitalizowanych w ramach projektu i prezentowanych na portalu znajdują się również prace Tadeusza Kantora, przechowywane w zbiorach Cricoteki

3. Children sitting in school desks (*Umarła klasa >Dead class<*, 1989). Exhibits digitalised as part of the project and shown on the website will include the works of Tadeusz Kantor, kept in the Cricoteka collections

liwiającego administrowanie pozyskanym materiałem. Mając na uwadze kierunki rozwoju sieci, a także prognozowany przez ekspertów rozwój sieci semantycznej³, tworząc i uzupełniając zasoby przyszłego portalu, będziemy przykładać szczególną wagę do metadanych, a także otwartych technologii, dzięki którym możliwe będzie funkcjonowanie portalu również w przyszłości.

Wizualizacja i sposoby prezentacji

W wirtualnej przestrzeni możliwe stanie się łączenie potencjału kulturowego eksponatów znajdujących się w 35 małopolskich muzeach – tworzenie wystaw, odkrywanie nowych kontekstów i połączeń, zestawianie ze sobą obiektów, których spotkanie w naturalnej przestrzeni byłoby niemożliwe.

Portal, który zapowiadamy, będzie dostępny w sieci pod adresem www.muzea.malopolska.pl pod koniec



4. Okno – jedna z figur „pokoju dzieciństwa” – element typowy dla teatru Tadeusza Kantora (*Wielopole, Wielopole, 1980*)
4. Window – one of the figures from the “childhood room”: an element typical for the theatre of Tadeusz Kantor (*Wielopole, Wielopole, 1980*)

2012 r., jednak już teraz trwają intensywne prace nad jego powstaniem – obecnie pod tym adresem prowadzimy blog Wejść Między Muzea poświęcony realizacji projektu. Mamy nadzieję, iż uda nam się stworzyć miejsce, które podobnie jak digitalizacja 3D będzie realizować swoje zadania w trzech wymiarach: zachowywania i upowszechniania dziedzictwa, edukacji kulturowej, i wreszcie promocji wyjątkowego dziedzictwa Małopolski w kraju i zagranicą.

Wirtualne Muzea Małopolski w przestrzeni Internetu będą pierwszym tego rodzaju w Polsce⁶ wirtualnym muzeum regionalnym, które ułoży się w wielobarwny, kontekstowy obraz Małopolski. Portal stworzy szeroki kontekst dla zdigitalizowanych obiektów – poza prezentacjami fotorealistycznych modeli 3D i 2D, znajdują się na nim wielopoziomowe opisy, bogate materiały multimedialne, a także edukacyjne, w tym m.in. tematyczne ścieżki edukacyjne i kompetencyjne, autorskie tematyczne kolekcje stworzone z zasobów portalu i komentowane przez osobowości świata nauki, kultury i sztuki.

Portal będzie miejscem stawiania często nieoczywistych pytań i wspólnego szukania odpowiedzi. Mamy nadzieję, że przewodnikami w labiryncie znaczeń, zagadnień i historii związanych z eksponatami będą dla nas przede wszystkim kustosze i muzealnicy. Będziemy dążyć do tego, by Wirtualne Muzea Małopolski były nie tylko źródłem wiedzy i informacji, ale także inkubatorem – miejscem inspiracji do działania dla użytkowników serwisu, stąd wiele zaplanowanych funkcjonalności i rozwiązań interaktywnych, które będą prowokowały do wejścia w dialog z obiektami, historiami wpisanymi w prezentowane eksponaty.

Nie jesteśmy zwolennikami wirtualizacji rzeczywistości, jesteśmy za doświadczeniem, które możliwe jest przede wszystkim w realnym muzeum. Naszym zadaniem jest jednak wyzyskanie tych aspektów wirtualności, które są jej atutem – możliwości powiększania rzeczywistości, poznania często niewidocznych detali,



5. Kłódka szyfrowa, tabakierka pancerna z 1918 r. – jeden ze skarbów Muzeum Ślusarstwa w Świątnikach Górnych, skąd wywodzili się świątnicy wawelscy, a na przełomie XVI i XVII w. znajdowała się tu jedna z największych manufaktur zbrojeniowych południowej Polski. Po wyparciu broni białej przez palną, miejscowość słynęła z mistrzów kłódkarstwa i ślusarstwa
5. Coded lock, metal snuffbox from 1918 – one of the treasures from the Museum of Locksmithery in Świątniki Górne, a locality from which the Wawel church keepers originated; at the turn of the sixteenth century this was the site of one of the largest arms manufactories in southern Poland. After firearms supplanted cold weapons, the locality became famous for its master locksmiths



6. Świecznik chanukowy z Muzeum Ziemi Koszyckiej w Koszycach to wyjątkowe świadectwo historii tego miejsca. Muzeum mieści się w budynku dawnej synagogi, jego kolekcja składa się jednak głównie z obiektów pochodzących z wykopalisk archeologicznych prowadzonych na tym terenie. Zapomniana przez wielu historia żydowskiej społeczności zamieszkującej te tereny ma szansę wybrzmieć na nowo dzięki takim właśnie obiektom

6. Hanukkah candlestick from the Museum of the Land of Koszyce in Koszyce offers exceptional testimony of the history of this region. The museum is located in a former synagogue but its collection is composed mainly of exhibits originating from the archaeological excavations conducted locally. The history of the Jewish community, forgotten by many, now enjoys a chance to be heard once again thanks to precisely such exhibits

(Fot. 1, 2 – ze zbiorów Muzeum Farmacji UJ w Krakowie;

3, 4 – ze zbiorów Cricoteki; fot.3 – J. Kubiena; fot. 4 – J. Podlecki;

5 – ze zbiorów Muzeum Ślusarstwa w Świątnikach Górnych;

6 – ze Zbiorów Muzeum Ziemi Koszyckiej w Koszycach, fot. R. Stajek.

Autorka artykułu dziękuje autorom zdjęć i muzeom za udostępnienie fotografii – przedstawione obiekty zostaną zdigitalizowane z ramach Projektu WMM)

a tym samym lepszego przygotowania się do wizyty w muzeum.

Stawiając w centrum naszych działań odbiorcę, mamy nadzieję, że tworzona przez nas strona będzie impulsem do działania, a także aktywizowania lokalnych społeczności. W 2010 r. w Chrzelicach w woj. opolskim obył się Obóz Kultury 2.0 organizowany przez Narodowy Instytut Audiowizualny, w programie którego znalazł się m.in. warsztat poświęcony digitalizacji. Uczestnicy spotkania udowodnili, że nie oznacza ona zawsze konieczności wykorzystania drogiego sprzętu i zaawansowanych technologii. Pokazali, że digitalizować i utrwaląć dziedzictwo kulturowe może każdy. Wystarczy dobry pomysł, odrobina kreatywno-

ści albo... inspiracji. Plastikowa butelka, aparat fotograficzny, telefon komórkowy i latawiec – to sprzęty i przedmioty, które posłużyły uczestnikom obozu do stworzenia cyfrowej mapy okolicy.

Z punktu widzenia realizatorów projektu ogromną wartością jest dla nas nie tylko współpraca z muzeami, ale również doświadczanie tego, jak bardzo wielowymiarowa w sensie metaforycznym może być digitalizacja, otwierająca przestrzeń dialogu, możliwości, zdobywania wiedzy, ale także dzielenia się nią. Być może portal stanie się w przyszłości inspiracją do tworzenia regionalnych pracowni historii mówionych, dokumentowania i utrwalania rodzinnych pamiątek i fotografii, odkrywania niezwykłego potencjału przedmiotów, które nas otaczają, wreszcie kolekcjonowania.

Zapraszając Państwa już teraz do odwiedzenia serwisu, mamy nadzieję, że odkrywanie eksponatów i kontekstów z nimi związanych okaże się dla użytkowników fascynującą przygodą, która pozwoli nie tylko poznać Małopolskę przez pryzmat muzeów, ale też stanie się źródłem wiedzy, budowania kompetencji, kształtowania wrażliwości estetycznej i inspiracji do samodzielnego działania. Mamy nadzieję, że również dla użytkowników portalu digitalizacja stanie się doskonałym punktem wyjścia do uruchomienia pokładów własnej kreatywności i spotkania przeszłości wpisanej w eksponaty z indywidualnym doświadczeniem.

Muzea biorące udział w projekcie Wirtualne Muzea Małopolski:

- 1) Centrum Kultury i Promocji Gminy Ciężkowice – Muzeum Przyrodnicze im. Krystyny i Włodzimierza Tomków w Ciężkowicach
- 2) Muzeum Archeologiczne w Krakowie
- 3) Muzeum Archidiecezjalne Kardynała Karola Wojtyły w Krakowie
- 4) Muzeum Armii Krajowej im. gen. Emila Fieldorfa „Nila” w Krakowie
- 5) Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach
- 6) Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie
- 7) Muzeum Farmacji Collegium Medicum UJ w Krakowie
- 8) Muzeum Geologiczne Instytutu Nauk Geologicznych PAN w Krakowie
- 9) Muzeum Geologiczne Wydziału Geologii AGH w Krakowie
- 10) Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie
- 11) Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

- 12) Muzeum im. Aleksandra Kłosińskiego w Kętach
- 13) Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie
- 14) Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie
- 15) Muzeum Miejskie w Wadowicach
- 16) Muzeum Narodowe w Krakowie
- 17) Muzeum Niepołomickie – Zamek Królewski w Niepołomicach
- 18) Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu
- 19) Muzeum Okręgowe w Tarnowie
- 20) Muzeum Orawski Park Etnograficzny w Zubrzycy Górnej
- 21) Muzeum Powiśla Dąbrowskiego w Dąbrowie Tarnowskiej
- 22) Muzeum Regionalne PTTK im. Władysława Kowalskiego w Dobczycach
- 23) Muzeum Regionalne „Dom Grecki” w Myślenicach
- 24) Muzeum Regionalne PTTK im. A. Minkiewicza w Olkuszu
- 25) Muzeum Regionalne PTTK im. Ignacego Łukasiewicza w Gorlicach
- 26) Muzeum Regionalne TMP w Piwnicznej Zdroju
- 27) Muzeum Ślusarstwa im. Marcina Mikuły w Świątnikach Górnych
- 28) Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
- 29) Muzeum im. Ireny i Mieczysława Mazarakich w Chrzanowie
- 30) Muzeum Ziemi Bieckiej w Bieczu
- 31) Muzeum Ziemi Koszyckiej im. Stanisława Boducha w Koszycach
- 32) Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce
- 33) Muzeum – Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach
- 34) Muzeum – Nadwiślański Park Etnograficzny i Zamek Lipowiec w Wygiełzowie
- 35) Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie

Projekt Wirtualne Muzea Małopolski jest współfinansowany ze środków Małopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007–2013 oraz z budżetu Województwa Małopolskiego. Szczegółowe informacje na stronie www.muzea.malopolska.pl

Przypisy

¹ Program realizowany od 2002 r. opiera się na współpracy z muzeami przy realizacji wystaw, ścieżek edukacyjnych, organizowaniu warsztatów dla muzealników i osób pracujących w galeriach, a także tworzeniu Muzeoblogu – blogu internetowego poświęconego tematyce muzealnej (www.muzeoblog.org).

² Z danych zawartych w Studium Wykonalności projektu podanych za GUS Kultura 2008 wynika, że w 2008 r. na terenie województwa małopolskiego działało 108 muzeów (w tym 35 oddziałów muzealnych).

³ Wszystkie dane podaję na podstawie badań przeprowadzonych na potrzeby Studium Wykonalności projektu Wirtualne Muzea Małopolski.

⁴ Z 35 ankietowanych muzeów prace digitalizacyjne w 2010 r. prowadziły: Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Muzeum Armii Krajowej im. gen. Emila Fieldorfa – „Nila” w Krakowie, Muzeum –

Nadwiślański Park Etnograficzny w Wygiełzowie i Zamek Lipowiec, Muzeum Okręgowe im. A. Kłosińskiego w Kętach, Muzeum Geologiczne Wydziału Geologii AGH w Krakowie. Projekt Wirtualne Muzea Małopolski realizowany jest na zasadzie komplementarności z projektem „Cyfrowe Dziedzictwo Kulturowe” w Muzeum Narodowym w Krakowie, projektem „Udostępnianie i digitalizacja zbiorów 2D w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa”, a także projektem „Wirtualne Muzeum Historii Fotografii”.

⁵ Sieć semantyczna oparta na metadanych identyfikowanych również przez programy i maszyny będzie umożliwia przetwarzanie informacji odpowiednio do ich znaczenia (m.in. automatyczne generowanie spersonalizowanych tematycznych witryn internetowych, co z kolei ułatwi użytkownikom Internetu precyzyjne dotarcie do poszukiwanych treści).

⁶ W 2011 r. Muzeum Okręgowe w Rzeszowie rozpoczęło realizację projektu Wirtualne Muzea Podkarpacia.

Anna Berestecka

Virtual Museums of Lesser Poland – Assorted Dimensions of Digitalisation

Virtual Museums of Lesser Poland is a pioneering project that assumes the establishment of a Regional Digitalisation Workshop, the digitalisation of 700 museum exhibits selected

from the collections of 35 local museums (including 500 in 3D and 200 in 2D technique), as well as the creation of a website to present the exhibits in question. The project is a response to

the needs of the museum staff as well as those of the public, whose members attach great importance to open participation in culture. Digitalisation and the use of technically advanced solutions are not so much the target, but predominantly the instrument that will make it possible to create the first Polish regional virtual museum, comprising a diversified, contextual and multi-cultural image of Lesser Poland.

700 digitalised objects denote an encounter of 700 assorted histories, narrations and tales concerning various domains and topics, but also a site for the coexistence of 35 assorted museums of art, technology, natural history and ethnography, as well as numerous multi-department and smaller regional institutions, that play an enormous role in the construction of the cultural identity of their communities. Hopefully, it will be possible to create a site which, similarly as 3D digitalisation, will realise its tasks in three dimensions: the preservation and dissemination of national heritage, cultural education and, finally, the promotion of the exceptional heritage of Lesser Poland at home

and abroad. Naturally, nothing can replace individual and direct contact with a work of art, but the Internet can very effectively inspire the need for such contacts and enhance a subsequent museum tour.

People realising the project regard, as extremely significant, not solely cooperation with museums, but also metaphorical experiences of multi-dimensional digitalisation, i.e. the opening of space for a dialogue and the opportunities for winning and sharing knowledge. Quite possibly, the website will become an inspiration for establishing regional workshops of story-telling, the documentation and digitalisation of family souvenirs and photographs, and finally, creating collections, while for the website users digitalisation will turn into an excellent starting point for setting into motion their own creativity. Please visit our site www.muzea.malopolska.pl, which at the moment presents the *Wejść Między Muzea (Enter the Museums)* blog on the project's realisation; at the end of 2012 we plan to introduce the Virtual Museums of Lesser Poland web portal.

Anna Berestecka, absolwentka dramaturgii na Uniwersytecie Jagiellońskim; obecnie pracuje w Małopolskim Instytucie Kultury przy projekcie Wirtualne Muzea Małopolski; e-mail: berestecka@mik.krakow.pl

Anna Czyżewska

POLSKIE SKANSENY W INTERNECIE

Kozły, sochy, woźnica. Brogi, śparogi, boisko. Klumpy, dranica, kurloki – ale to jeszcze nie wszystko. Pięćdziesiąt muzeów na wolnym powietrzu. Wszystkie regiony etnograficzne. Ponad 2500 wolno dostępnych zdjęć – tak w stacjach radiowych reklamowaliśmy portal internetowy skanseny.net – stronę poświęconą polskim muzeom na wolnym powietrzu. Wszystkie te trudne słowa są związane z obiektami kultury ludowej, które można na tej stronie znaleźć, zobaczyć i w razie potrzeby czy chęci, zdjęcia z nimi ściągnąć na własny komputer. Każde zdjęcie jest przypisane do konkretnego muzeum. Jeśli więc zdecydujemy się zobaczyć dany obiekt na żywo, bez problemu znajdziemy na tej stronie informację o miejscu, gdzie obiekt się znajduje i jak tam dotrzeć.

Skąd pomysł na stworzenie strony poświęconej polskim muzeom na wolnym powietrzu? Przede wszystkim z zapotrzebowania – takiej strony do 2009 r. po prostu nie było. Większość muzeów etnograficznych miała oczywiście własne strony¹, ale nie wszystkie². Bywało jednak i tak, że informacje o skansenie można było znaleźć jedynie na stronie gminy czy w haśle w Wikipedii. Nam, czyli młodym etnografom skupionym w Stowarzyszeniu „Pracownia Etnograficzna” bra-

kowało takiego miejsca, które nie tylko informowałoby o konkretnych muzeach, ale też skupiałoby je w jednym miejscu, a jednocześnie spełniałoby funkcję bazy fotograficznej. W 2009 r. rozpoczęliśmy więc realizację projektu „Polskie skanseny w Internecie”

Przygotowując się do tworzenia portalu skanseny.net, zakładaliśmy, że chcemy stworzyć stronę, na której będzie można w łatwy sposób znaleźć potrzebne informacje na temat dowolnego polskiego muzeum na wolnym powietrzu prezentującego tradycyjną kulturę ludową. Chcieliśmy również stworzyć bazę zdjęć pokazujących obiekty architektoniczne znajdujące się w muzeach. Jako młodzi absolwenci kierowaliśmy się własnymi doświadczeniami. Wiedzieliśmy, że studenci mają problem ze znajdowaniem materiałów ikonograficznych dotyczących kultury ludowej. Nam



1. XIX-wieczna chałupa z Dąbrowy Moczydło, Muzeum Wsi Białostockiej w Białymstoku, sierpień 2010

1. Nineteenth-century cottage from Dąbrowa Moczydło, the Białystok Open Air Museum in Białystok, August 2010



samym zdarzało się poszukiwać ilustracji do różnego rodzaju prac zaliczeniowych czy tekstów popularyzatorskich, prezentacji i wykładów, które przygotowywaliśmy w celu popularyzacji wiedzy o kulturze ludowej. W Internecie, który jest obecnie głównym źródłem wszelkich materiałów i informacji, brakowało wtedy miejsca, z którego szybko, łatwo, legalnie i za darmo moglibyśmy takie zdjęcia ściągnąć i wykorzystać. Wiedzieliśmy również, że ten problem jest szerszy, że nie dotyczy tylko nas.

Dzięki środkom finansowym uzyskanym z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu operacyjnego „Cyfryzacja Zasobów Kultury” (oraz dwóm innym grantodawcom) mogliśmy rozpocząć realizację przedsięwzięcia. Od maja do lipca 2009 r. odwiedziliśmy 50 muzeów na wolnym powietrzu. Kryterium wyboru bazowało na liście muzeów zrzeszonych w Stowarzyszeniu Muzeów na Wolnym Powietrzu. Wykaz uzupełniliśmy o kilka prywatnych inicjatyw. Wybór muzeów nie ograniczył się do placówek prezentujących obiekty architektury drewnianej (odwiedziliśmy m.in. Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego w Bóbrce oraz Skansen Rzeki Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim), choć to one dominują, i na nich postanowiliśmy skoncentrować swoją uwagę. Naszym celem było stworzenie jasnego dla użytkowników komunikatu: na tej stronie znajdziesz muzea kultury ludowej – to one kojarzą się ze słowem „skansen”.

By zdjąć odpowiedzialność za przygotowanie prezentacji muzeów z pracujących tam muzealników, a także by zapewnić jednolity charakter materiałów, postanowiliśmy stworzyć zespół projektowy, który miał odwiedzić wszystkie muzea. Błędne było jednak założenie, że wszyscy młodzi etnografowie zaintereso-

wani udziałem w projekcie będą potrafili dobrze i profesjonalnie przygotować informacje. Zakładaliśmy, że na stronie znajdą się materiały opracowane przez specjalistów, którzy po pierwsze widzą różnice regionalne i potrafią je zaprezentować w kontekście konkretnego muzeum i jego zbiorów, po drugie, potrafią dostrzeżać ich wartość etnograficzną. A po trzecie, którzy po prostu zachwycają się muzeami na wolnym powietrzu i ten zachwyt będą potrafili oddać w swoich tekstach. Opracowanie szczegółowych wytycznych, przygotowanie ciekawego tekstu, zebranie i uporządkowanie informacji praktycznych, wykonanie dokumentacji fotograficznej oraz opisanie zdjęć – wszystko z zachowaniem wartości merytorycznych – było dla młodych etnografów dużym wyzwaniem. Członkowie 15-osobowego zespołu po zakończeniu pierwszego etapu prac uznali, że lepszej jakości materiały przygotowałby niewielki i starannie wyselekcjonowany zespół projektowy. Mniejszy zespół, a tym samym większa liczba muzeów przypadająca jednemu autorowi czy autorce, pozwoliłaby analizować jakość przygotowywanych materiałów i w razie potrzeby dostosowywać ją do materiałów pozostałych kolegów.

W tworzeniu bazy fotograficznej towarzyszyła nam myśl o jej użytkownikach. Kto, dlaczego i po co będzie z niej korzystał. Zakładaliśmy, że oprócz zwykłego przeglądania zamieszczonych zdjęć i ich opisów, internauci będą chcieli je w jakiś sposób wykorzystać – czy to zamieścić ilustrację w prezentacji lub pracy zaliczeniowej czy jako obrazek na własnej stronie internetowej, a może po prostu zainstalować jako tapetę na pulpicie komputera. Mając na uwadze tak różnorodne zastosowania, chcieliśmy:

- ułatwić korzystanie z zamieszczonych przez nas zdjęć;



- zachować przysługujące nam jako autorom strony i zdjęć prawa autorskie;
- udostępniać zdjęcia za darmo;
- uczyć dobrych praktyk związanych z popularyzacją idei bezpłatnego dzielenia się zasobami.

Tworząc skanseny.net chcieliśmy, by użytkownicy mogli w dowolny niekomercyjny sposób wykorzystać materiały przez nas zamieszczone. Kierowała nami myśl o zagospodarowaniu środków publicznych na stworzenie naszej strony. Skoro na jej budowę i zrobienie zdjęć wykorzystujemy pieniądze obywateli, mogą oni bezpłatnie z nich korzystać.

Drugą kwestią było zapotrzebowanie na stworzenie bezpłatnego źródła zdjęć, które będą niewątpliwie wykorzystywane do celów naukowych, edukacyjnych i popularyzatorskich. Z własnego doświadczenia wiedzieliśmy, że wśród studentów, wykładowców i uczniów istnieje potrzeba korzystania ze źródła darmowych zdjęć prezentujących artefakty kultury ludowej. Wiedząc, na jaką skalę wspomniane grupy nielegalnie ściągają zdjęcia m.in. ze stron muzealnych, często zapominając o prawach autorskich, chcieliśmy przyczynić się do zmniejszenia tego procederu. Naszym celem było „uwolnienie” tych zdjęć w Internecie, by każdy mógł je dowolnie, niekomercyjnie wykorzystać.

Na stronie zamieściliśmy więc ok. 2500 zdjęć, które zdecydowaliśmy się udostępnić na popularnej licencji „Creative Commons” (CC). Wybraliśmy zestaw licencji, na mocy których można udostępniać utwory objęte prawami autorskimi. Pozwalają one twórcom zachować własne prawa i jednocześnie dzielić się swoją twórczością z innymi. Zasada „wszelkie prawa zastrzeżone” zostaje zastąpiona zasadą „pewne prawa zastrzeżone”.

Nie zależało nam, aby osoby wykorzystujące zdjęcia informowały nas o tym, ani tym bardziej płaciły nam

2. Dom nadolskiej rodziny rybackiej Kuhrów, Zagroda Gburska w Nadolu, lipiec 2009
2. House of the Kuhr family of fishermen from Nadole, the Gburska Farmstead in Nadole, July 2009
3. Wnętrze chaty gburskiej, Zagroda Gburska w Nadolu, lipiec 2009
3. Cottage interiors, the Gburska Farmstead in Nadole, July 2009
4. Osada kolonistów józefińskich, Sądecki Park Etnograficzny w Nowym Sączu, czerwiec 2009
4. Enclave of Joseph II settlers, the Sądecki Ethnographic Park in Nowy Sącz, June 2009

za nie. Wybraliśmy więc licencję „Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne”. Na tych samych warunkach „3.0 Polska License”. Jak czytamy na stronie internetowej⁴, materiały zamieszczone na podstawie takiej licencji można dowolnie kopiować, rozpowszechniać, odtwarzać, a także tworzyć utwory zależne, czyli w dowolny sposób modyfikować. Jednocześnie konieczne jest przestrzeganie trzech zasad: zawsze musi znaleźć się informacja o autorach, czyli w naszym wypadku – portalu skanseny.net, nie wolno ich używać do celów komercyjnych, a także, jeśli osoba wykorzystująca nasze zdjęcia zmieniała je lub w dowolny sposób przekształca, może rozpowszechniać powstały utwór tylko na takich warunkach, na jakich my udostępniłyśmy nasze materiały.

Nasze działania wpisały się w nowy nurt związany z upowszechnianiem dziedzictwa kulturowego w Internecie. W ramach rekomendacji raportu „Muzea w Polsce 1989–2008” opracowanego w 2009 r. na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury, sugeruje się powstanie Ustawy o dostępie do zbiorów narodowych (*public domain*), która określałaby *obowiązki i prawa muzeów przechowujących zbiory narodowe. W tym obowiązek publikacji zbiorów (także w Internecie), powszechnego udostępnienia informacji o zbiorach, zasady przenoszenia praw majątkowych do publikacji, zasady użycia zbiorów narodowych do celów naukowych, edukacji i rozrywki.* Zdajemy więc sobie sprawę, że portalem skanseny.net wyprzedziliśmy nie tylko proces legislacyjny, ale i wiele muzeów, które za wszelką cenę chronią swoje zbiory przed upublicznieniem ich w Internecie.

Od momentu, gdy portal rozpoczął działalność prowadzimy i analizujemy statystyki odwiedzalności naszej strony. Od początku 2010 r. zanotowaliśmy wizyty



5. Strona główna portalu skanseny.net

5. Main page of Skanseny.net

(Fot. 1-4 – A. Czyżewska)

ok. 100 000 unikalnych użytkowników. Większość osób trafiła na naszą stronę, poszukując konkretnych informacji praktycznych za pomocą wyszukiwarki Google. To ona jest głównym źródłem wejść na naszą stronę – 80% użytkowników trafia do nas wpisując potrzebne informacje w okno tej wyszukiwarki. Staramy się więc, by informacje poszukiwane przez internautów znalazły się na stronie. Aktualizacje, modyfikacje i usprawnienia, które wprowadzamy w portalu są odpowiedzią na zapotrzebowanie i uwagi ze strony użytkowników.

Jednym z wyzwań, z którym musimy się zmierzyć w najbliższym czasie jest aktualizacja opisów zdjęć zamieszczonych na stronie. W 2008 r. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego otrzymał raport pt. „Opracowanie standardów technicznych dla obiektów cyfrowych tworzonych przy digitalizacji dziedzictwa kulturowego”, który poruszał problemy muzeów związane z dokumentacją cyfrową ich zbiorów. *W środowisku muzeów sytuacja była i pozostaje trudniejsza. Jedną z przyczyn jest to, że w muzeach występuje większa różnorodność zbiorów niż w typowych archiwach i bibliotekach. Wystarczy nawet w znacznym uproszczeniu uwzględnić specyfikę sztuk pięknych, rzemiosła artystycznego, biologii, archeologii, etnografii, nauki i techniki, historii, by dostrzec skalę trudności. Zakres informacji mający zna-*

czenie dla muzeów jest szeroki, obejmuje bowiem kwestie wytworzenia przedmiotu (materiał i technika), jego historii (nie tylko powstania, lecz również użytkowania). My także musimy sprostać takiemu wyzwaniu. Nie wszystkie zdjęcia otrzymały opisy uwzględniające zarówno aspekt architektoniczny i artystyczny, jak i historyczny (dotyczący indywidualnej historii prezentowanego obiektu) czy wreszcie społeczno-kulturowy, który miałby wyjaśniać funkcje pełnione przez dany obiekt. Obecnie pracujemy nad tym, by opisy zostały ujednoczone i zawierały pełniejsze informacje o prezentowanych obiektach.

Oprócz ujednoczenia opisów pracujemy również nad dodaniem słów kluczy do wszystkich zdjęć. Odpowiednie „zakluczowanie” (hasła podane w formie rzeczowników w mianowniku oddzielone średnikiem) umożliwi łatwiejsze wyszukiwanie konkretnych zdjęć w wyszukiwarkach internetowych i zwiększy przekierowanie na strony bazy fotograficznej.

W 2011 r. skanseny.net wzbogaciliśmy również o aplikację internetową pozwalającą na zamieszczanie zdjęć przez użytkowników. Jej przygotowanie znów zostało sfinansowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (tym razem w ramach zadania „Kultura Ludowa”), a także środków Ministerstwa

Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach działalności upowszechniającej naukę. Wykorzystując nowoczesne techniki internetowe, które umożliwiają angażowanie samych użytkowników portalu, chcemy włączyć się w nurt uspołeczniania Internetu, rozumianego jako zaangażowanie użytkowników-czytelników w proces utrwalania, dokumentowania i popularyzacji polskiej kultury ludowej. Stwarzamy im możliwość zamieszczania własnych materiałów, które opisane przez etnografów będą wzbogacały nasz portal. Kilkakrotnie otrzymywaliśmy już zapytania pasjonatów o możliwość zamieszczania u nas ich własnych zdjęć. Do tej pory nie zdecydowaliśmy się na to, ponieważ nie mieliśmy wypracowanego systemu zamieszczania materiałów w ten sposób. Brakowało również instrukcji merytorycznej do pracy nad opisami. W tym roku stworzyliśmy aplikację, która umożliwia łatwe zamieszczenie różnorodnych materiałów, które poddane zostają merytorycznej ocenie etnografa, a następnie wyświetlane są na naszej stronie. Przygotowana została również instrukcja, w jaki sposób można włączyć się w tworze-

nie naszego przedsięwzięcia, tak, by każdy mógł zostać współtwórcą skanseny.net.

Autorki raportu „Muzea w Polsce 1989–2008” stwierdzają, że *brak inwestycji w informatyzację muzeów* (w tym tworzenie stron muzeów i osobne cyfrowe prezentacje zbiorów muzealnych – przyp. A.C.) *nie tylko przyczynia się do ich ekonomicznej zapaści, lecz również ma wpływ na dekulturację zwłaszcza młodych internautów szukających wiedzy i doznań w plikach udostępnianych przez zagraniczne muzea*⁵. Wiemy, że kultura ludowa nie leży w sferze głównych zainteresowań młodzieży. Jednakże kreując działania portalu skanseny.net, staraliśmy się być na bieżąco z różnego rodzaju tendencjami, zarówno w dziedzinie muzealnictwa, jak tymi związanymi z funkcjonowaniem Internetu. Skanseny.net są na Facebooku, otwierają się na aktywnych użytkownikach i wkrótce będą prowadzić blog. Wszystko po to, by nie tylko młodzież, ale wszyscy użytkownicy Internetu mogli być bliżej właśnie skansenów – tych niezwykle interesujących muzeów na wolnym powietrzu. I żeby odczarować to słowo tak często kojarzone z zacofaniem.

Przypisy

¹ Z zestawienia wykonanego dla *Almanachu muzeów* przez Dorotę Folgę-Januszewską i Monikę Tyc w 2008 r. wynikało, że na stronach Culture.pl na prezentowanych 1025 instytucji muzealnych w Polsce, jedynie 734 posiada swoją wizytówkę w Internecie.

² Potwierdziły to autorki raportu „Wielkopolski Projekt Badawczy MAK: Muzealna Aktywizacja Kulturowa dla dzieci”: *Wiele z wybranych wcześniej placówek nie posiada aktualnej/funkcjonującej strony internetowej. W konsekwencji wybranych zostało 39 muzeów, do których udało się pozyskać kontakt mailowy i/lub telefoniczny. Ostatecznie jedynie 24 wielkopolskie muzea posiadające ekspozycje etnograficzne (bo tylko*

takie obejmowało badanie) wzięły udział w badaniu odpowiadając na przesłaną e-mailem ankietę.

³ Istnieje strona museo.pl, ale nie spełnia ona wszystkich tych funkcji, które w założeniach miały pełnić skanseny.net. Istnieje także strona Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu służąca informowaniu o działalności tej organizacji skupiającej muzealników. Działa również prywatna strona www.skanseny.prv.pl tworzona przez Wojciecha Litewiaka, wielbiciela skansenów.

⁴ www.creativecommons.org.

⁵ Raport dostępny jest na stronie: www.kongreskultury.pl

Anna Czyżewska

Polish Open-air Museums Online

Skanseny.net is a website presenting Polish open-air museums with particular emphasis on those focusing their attention on traditional folk culture and wooden architecture. The site was developed in 2009 upon the initiative of the Ethnographic Laboratory Association.

Our goal is to make Polish folk culture and cultural heritage more popular, to educate and to digitalize cultural resources. It is important for us that the website – created as part of the project – presents folk culture and museum institutions in a modern and attractive way, simultaneously guaranteeing a high-

ly informative character of its contents. This is why a team of young ethnographers is involved in the initiative.

The undertaking is intended to fill a gap in the Polish Internet, which up till now has lacked a site exhibiting in a uniform and comprehensive way the resources of Polish cultural heritage – traditional folk architecture, both as regards the presentation of open-air museums and their collections. Consequently, all photo material on the site is available under the Creative Commons Attribution-Non-Commercial-Share Alike 3.0 license, meaning that it may be copied, distributed

2+3D perfekcja wymiaru i koloru



Zastosowanie digitalizacji:

- inwentaryzacja cyfrowa muzealiów i zabytków
- badania konserwatorskie i historyczne
- ochrona zbiorów
- cyfrowe katalogowanie i zarządzanie zbiorami
- muzeum w Internecie, udostępnianie zbiorów
- wirtualne ekspozycje i wycieczki po muzeum
- wizualizacje i prezentacje multimedialne, infokioski
- rekonstruowanie i prototypowanie zabytków



Figurka Kypiele. II w. p.n.e., ze zbiorów MNW

and performed, as well as modified to make derivative works. We hope that our venture will render museums more interested not only in the digitalisation of their resources, but also making them accessible online.

Working on the skanseny.net initiative we try to stay up to date with all types of tendencies both in the field of museology and the Web evolution. The website is becoming open to active users on Facebook and soon will have its very own blog: all for the purpose of bringing not only young people, but all Internet users, closer to museums and folk culture.

Anna Czyżewska, etnografka związana z sektorem pozarządowym, członkini Stowarzyszenia „Pracownia Etnograficzna” im. Witolda Dynowskiego; e-mail: pracowniaetnograficzna@gmail.com



64-100 Leszno
Zielona 14
POLAND

T. +48 65 520 33 14
F. +48 65 520 21 14
E. biuro@scanning3d.pl

www.scanning3d.pl



Muzea i kolekcije

Antoni Stryjewski

MUZEUM MINERALOGICZNE UNIwersYTETU WROCLAWSKIEGO im. PROF. KAZIMIERZA MAŚLANKIEWICZA NA TLE 200 LAT AKADEMICKICH ZBIORÓW MINERALOGICZNYCH WE WROCLAWIU

Uniwersyteckie zbiory minerałów we Wrocławiu na przestrzeni dziejów

Gromadzenie publicznych zbiorów mineralogicznych we Wrocławiu niewątpliwie związane było z instytucjami akademickimi, w których wykładane były nauki o Ziemi. Historia zapisała wykłady z oryktognozji (mineralogii), jakie już w latach 1766–1771 prowadził w Akademii Leopoldyńskiej prof. Antoni Michał Zeplichal. Jednakże nie ma wieści o tym, czy korzystał przy tym ze zbiorów minerałów, które przecież mógł sam nawet zebrać podczas szczególnych badań mineralogicznych, prowadzonych w Kotlinie Kłodzkiej na zlecenie króla pruskiego Fryderyka II.

Okres dynamicznego rozwoju i wielkich osiągnięć w naukach geologicznych we Wrocławiu związany jest z przeniesieniem w 1811 r. Uniwersytetu Viadrina z Frankfurtu nad Odrą i połączeniem go z Akademią Leopoldyńską w Królewski Uniwersytet Śląski. Wtedy to powołano w nim Katedrę Geognozji (geologii). Wrocław był metropolią Śląska, którego historia gospodarcza i kulturowa od niepamiętnych czasów była związana z poszukiwaniem i eksploatacją różnorodnych surowców mineralnych. Utworzenie katedry geologicznej, a wraz z nią zbiorów mineralogicznych

wynikało więc przede wszystkim z konieczności kształcenia kadr na potrzeby instytucji zajmujących się poszukiwaniem oraz eksploatacją złóż rud metali oraz innych surowców mineralnych, a także dla służby geologicznej i nadzoru górniczego.



1. Profesor Carl von Raumer

1. Professor Carl von Raumer

Katedrę powierzono prof. Karlowi Raumerowi. Był on pierwszym geologiem w historii uniwersytetu. Miał już za sobą służbę państwową na stanowisku radcy górniczego w Ministerstwie Górnictwa Prus, skąd został skierowany właśnie do Wrocławia, by kierować także tutejszym Królewskim Wyższym Urzędem Górniczym. W swej autobiografii prof. Raumer opisał, jak skromne były początki przyszłego muzeum, bowiem nie zastał w uniwersytecie ani żadnych okazów, ani nawet miejsca na ich gromadzenie i udostępnienie. Pierwszy zestaw minerałów i skał dla katedry pochodził z urzędu górniczego. Niestety, przekazany zbiór był bardzo skromny i mało wartościowy, wcześniej bowiem urząd został ogołocony przez prof. Christiana Samuela Weissa z berlińskiego muzeum ze wszystkiego, co miało jakąkolwiek wartość. Dlatego prof. Raumer zaczął wykładać mineralogię dopiero 1812 r., kiedy to skompletował i opracował zbiór minerałów, konieczny do demonstracji dla studentów. Zbiór ten stanowił podstawę utworzonego w 1812 r. Gabinetu Minerałów, który w początkowym okresie był udostępniany w wynajętym lokalu.

Rzeczywiste podstawy naukowych zbiorów osiągnięto dopiero w 1815 r., kiedy to prof. K. Raumer pozyskał

z ministerstwa 4 tys. talarów na zakup prywatnej kolekcji minerałów radcy górniczego Maudera z Freibergu. Zbiór ten był powszechnie uważany za znakomity i ustępował tylko zbiorowi Abrahama Gottloba Wernera – jednego z głównych twórców nowoczesnej geologii. W ramach tego zbioru trafiła do Wrocławia kompletna kolekcja minerałów ze złóż Gór Kruszcowych oraz wiele innych wspaniałych okazów, które dodawały splendoru zbiorom wrocławskim. Ważne było także i to, że władze uniwersytetu przekazały na potrzeby zbiorów pięć pomieszczeń na poddaszu w budynku Konwiktu, stojącym przy ul. Kuźniczej, tuż obok kościoła uniwersyteckiego. Co prawda były one niewielkie i słabo oświetlone, ale jednak umożliwiły uporządkowanie kolekcji oraz jej udostępnienie pracownikom i studentom uniwersytetu.

Po odejściu prof. Karla Raumera w 1819 r. wykłady z mineralogii oraz opiekę nad zbiorami przejął prof. Henryk Steffens. Choć był przede wszystkim znakomitym fizykiem – dość wspomnieć, że na wrocławskim uniwersytecie tworzył podstawy studiów z fizyki – pasjonował się także geologią i mineralogią. Starał się usilnie powiększyć kolekcję dydaktyczną, m.in. przekazując doń swój prywatny zbiór kamieni przywiezio-



2. Gmach Konwiktu uniwersyteckiego, w którym mieścił się Gabinet Minerałów w latach 1815–1866

2. Building of the University Convictus, in 1815–1866 housing a Mineral Cabinet

nych z Norwegii. Opracował kompletny podręcznik mineralogii w czterech tomach i zapisał się w historii mineralogii pierwszym opisem minerału ilwitu (wtedy zwany lievrytem).

Następcą H. Steffensa w 1833 r. na katedrze mineralogii oraz kierownikiem Gabinetu Mineraliów został prof. Ernst Friedrich Glocker, znakomity mineralog. Wykładał oprócz mineralogii także historię zmian powierzchni Ziemi. Był autorem cennych podręczników: *Synopsis Mineralium* (1847), *Podręcznik Mineralogii* (1831) i *Zarys mineralogii z dodatkiem geologii i petrografii* (1839). Ośrodek wrocławski pod kierownictwem Glockera stał się sławny przede wszystkim jako centrum naukowe i dydaktyczne. Niewątpliwymi osiągnięciami naukowymi Glockera były odkrycia dziesięciu nowych minerałów.

Kolejną osobowością w historii zbiorów mineralogicznych na uniwersytecie we Wrocławiu był prof. Ferdynand Roemer. Objął katedrę w 1855 r. po prof. Glockerze i prowadził wykłady z mineralogii i geologii; wykładał także geologię regionalną północnych Niemiec. Jako geolog i paleontolog dokonał wielu pionierskich odkryć i opracowań w tych dziedzinach wiedzy. Dla zbiorów geologicznych zasłużył się wie-



3. Profesor Ferdinand Roemer

3. Professor Ferdinand Roemer

kopomnie. Odziedziczył po E.F. Glockerze – jak sam ocenił – zbiór skromny i niekompletny, naukowo bezwartościowy, zwłaszcza w zakresie paleontologii. A że w połowie XIX w. na Śląsku nie istniał żaden ogólnie dostępny zbiór mineralogiczny i geologiczny, to zdaniem F. Roemera nowe muzeum mineralogiczne, którego był swoistym wizjonerem, winno służyć nie tylko celom edukacji akademickiej i badaniom naukowym, ale także edukacji powszechnej, czyli być ogólnodostępne. Dlatego czynił wszystko, by zastaną złą sytuację w zbiorach odmienić. Już w ciągu pierwszych 12 lat kierowania przez niego zbiorami wzrosła przeszło trzykrotnie całkowita liczba okazów. Jednakże ten wzrost dotyczył przede wszystkim zaniedbanego działu paleontologicznego. W 1856 r. zakupiono za 130 talarów zbiór skamieniałości sylurskich z otoczek rejonu Oleśnicy od oleśnickiego aptekarza Oswalda. W 1857 r. pozyskano zbiór skamieniałości flory karbońskiej zebranych w wałbrzyskich kopalniach węgla przez tamtejszego mistrza górniczego Bokscha. W 1866 r. Królewski Wyższy Urząd Górniczy we Wrocławiu przekazał swój bogaty zbiór śląskich skał i skamieniałości. Wreszcie sam prof. Roemer przekazał do gabinetu swoją kolekcję skamieniałości, zebranych podczas podróży, m.in. po Ameryce Północnej, Skandynawii i Rosji. Natomiast znaczący rozrost działu mineralogicznego nastąpił w 1863 r., kiedy to zakupiono kolekcję minerałów nauczyciela Rennschmidta. Zbiory, umieszczone jeszcze w Konwiku, były podzielone na kolekcję główną oraz na specjalistyczne kolekcje dydaktyczne, wykorzystywane przez profesorów jako materiał poglądowy podczas wykładów oraz przez studentów w ramach ćwiczeń. Były to kolekcje minerałów, skał, skamieniałości oraz zbiór paleontologiczno-geologiczny.

W 1861 r. – w 50. rocznicę powołania uniwersytetu we Wrocławiu – władze państwowe zadeklarowały prof. F. Roemerowi zrealizowanie projektu budowy nowego gmachu, w którym swoje nowe miejsce znalazłyby też zbiory mineralogiczne. To nowe miejsce miało umożliwić Roemerowi realizację idei edukacji powszechnej poprzez otwartość zbiorów muzealnych dla publiczności. Długo oczekiwana przeprowadzka zbiorów – z ciasnych i ciemnych pomieszczeń w Konwiku do przestronnych i jasnych sal na II piętrze w nowym budynku, postawionym od strony wschodniej przy gmachu Leopoldyny, nastąpiła dopiero w maju 1866 roku. Zamysł korzystania ze zbiorów oraz ich prezentacji był autorstwa samego prof. Roemera, ale w realizacji wspierał go prof. Martin Websky oraz kustosz dr Hans Fiedler. W efekcie stworzono prawdziwie nowoczesne muzeum. W przewodniku po muzeum (1868) prof. F. Roemer pisał, że mimo dużej



4. Gmach Muzeum Mineralogicznego z okresu 1866–1945

4. Building of the Mineralogical Museum from 1866–1945

liczby muzeów mineralogicznych Niemiec, zwłaszcza w Berlinie i Monachium, które jako muzea krajowe dysponują znacznymi środkami na zakup nowych okazów i w związku z tym przewyższają liczbą eksponatów zbiory wrocławskie, to żadne z nich nie dorównuje tym zbiorom w celowości ekspozycji i harmonijnym planie ich rozmieszczenia. Muzeum w jego nowej i rozszerzonej postaci miało być trwałym źródłem bodźców naukowych i edukacyjnych na polu nauk mineralogicznych i geologicznych dla osób studiujących na uniwersytecie, jak również dla mieszkańców Wrocławia oraz całej prowincji śląskiej.

Jak wyglądały te nowe zbiory mówi opis samego prof. Roemera, zamieszczony we wspomnianym już przewodniku po Muzeum Mineralogicznym Królewskiego Uniwersytetu we Wrocławiu, wydany zaledwie w dwa lata po ich udostępnieniu w nowym gmachu. Zbiory podzielono na trzy części o różnym

5. Przewodnik autorstwa F. Roemera po Muzeum Mineralogicznym Królewskiego Uniwersytetu we Wrocławiu

5. Guidebook by F. Roemer dealing with the Mineralogical Museum at the Royal University in Wrocław



przeznaczeniu: dydaktyczny, główny i wystawowy. Zbiór dydaktyczny był przewidziany do wykorzystania podczas wykładów i ćwiczeń oraz do samodzielnego kształcenia. W celu ułatwienia pracy samokształceniowej tak dobrano okazy, aby charakteryzowały się typowymi cechami. Ponadto, dołączono do okazów szczegółowe opisy. Zbiór składał się z części mineralogicznej, petrograficznej, paleontologiczno-geologicznej oraz z systematycznej kolekcji skamieniałości. Zbiór główny składał się z licznych i różnorodnych egzemplarzy najważniejszych minerałów, skał i skamieniałości pochodzących z całego świata, w tym i ze Śląska. Służył badaniom naukowym i porównawczym. Dlatego w większości okazy były umieszczone w szufladach, co umożliwiało łatwy dostęp do nich. Zbiór wystawowy przeznaczony był wyłącznie do oglądania w gablotach ekspozycyjnych. Składał się z kolekcji petrograficznej, paleontologicznej, mineralogicznej oraz okazów śląskich. Ekspozyty były tak dobrane, by reprezentowały ogólny przegląd minerałów, skał i skamieniałości, a zarazem by wykazywały typowe cechy zewnętrzne dla danego typu obiektu, których naoczne stwierdzenie nie wymagało potwierdzenia jakimiś szczegółowymi badaniami.

Na podkreślenie zasługuje troska prof. F. Roemera oraz współpracowników o kolekcje śląskie w każdym z wydzielonych przedmiotowo zbiorów. Wystawa minerałów śląskich była zasługą prof. Martina Websky`ego, który sam osobiście zebrał większość okazów. W oparciu o te zbiory kustosz dr Hans Fiedler opublikował pierwszą monografię o minerałach Dolnego Śląska. Natomiast kolekcje paleontologiczne były tworzone przez samego F. Roemera.

Zbiory Gabinetu Mineralogicznego tak się rozrosły (ponad 28 tys. okazów) i zmieniły, że w 1871 r. gabinet został przemianowany na Instytut Mineralogiczny, a w 1880 r. uzyskał status Muzeum Mineralogicznego.

Po śmierci prof. F. Roemera kierownictwo Muzeum Mineralogicznego objął w 1892 r. prof. Carl Hintze. W 1897 r. władze uniwersytetu dokonały rozdziału zbiorów i wyodrębnienia nowych zakładów naukowych: Muzeum Mineralogicznego, Instytutu Mineralogicznego oraz Instytutu Geologiczno-Paleontologicznego. Kolekcje minerałów i część okazów skalnych trafiły do Muzeum Mineralogicznego, natomiast kolekcje paleontologiczne i petrograficzne przekazano do Instytutu Geologiczno-Paleontologicznego. W ten sposób dokonał się trwały po dziś dzień rozdział kolekcji Gabinetu Mineralogicznego na część mineralogiczną i część geologiczno-paleontologiczną. Tak wydzielona kolekcja minerałów dotrwała do czasów II wojny światowej pod nazwą „zbiór Hintzego”.

A sam prof. Carl Hintze objął kierownictwo Muzeum Mineralogicznego oraz Instytutu Mineralogicznego. Na tej bazie materialnej i naukowej stworzył we Wrocławiu własną szkołę mineralogiczną. Niewątpliwym dziełem jego życia był monumentalny, czterotomowy podręcznik mineralogii szczegółowej, w dużej części aktualny do dziś. Był też troskliwym dyrektorem muzeum. Jak ta troska się przejawiała opisuje Stanisław Małkowski, który jako asystent prof. Józefa Morozewicza zwiedzał wrocławskie muzeum na początku XX wieku. Wspomina, że zbiory udostępniano zwiedzającym pod silnym nadzorem samego Hintzego i jego asystentów oraz woźnych, w obawie, by zwiedzający nie czynili tego, co sam C. Hintze robił w innych kolekcjach, czyli by nie „pozyskiwali” upatrzonych okazów wbrew woli ich właścicieli.

Po prof. Carlu Hintzem zbiorami mineralogicznymi w strukturze niemieckiego uniwersytetu we Wrocławiu kierowali jeszcze dwaj dyrektorzy – prof. Ludwig Milch oraz prof. Kurt Spangenberg.

W podsumowaniu trzeba podkreślić, że trwający ponad 130 lat wielki wysiłek kolekcjonerski i naukowy sprawił, że wrocławskie zbiory minerałów okresu prusko-niemieckiego znane były ze swej wielkości i wartości w państwach niemieckich i w całej Europie



6. Profesor Kazimierz Maślankiewicz

6. Professor Kazimierz Maślankiewicz

przełomu XIX/XX wieku. Zbiory stanowiły zawsze podstawę istnienia i działalności edukacyjno-badawczej uniwersyteckich katedr i instytutów. I druga cecha charakterystyczna w historii istnienia tych zbiorów to ta, że zawsze kierowali nimi wybitni badacze o szerokich horyzontach naukowych i kulturowych.

Ostatni rozdział istnienia muzealnych zbiorów mineralogicznych w strukturze niemieckiego uniwersytetu we Wrocławiu był dramatyczny. Wraz ze zbliżaniem się frontu wschodniego pod koniec II wojny światowej nastąpił dla Wrocławia czas wielkiej ewakuacji dóbr kultury. Działania wojenne dotknęły miasto, zamienione przez niemieckich nazistów w twierdzę. Najcenniejsze uniwersyteckie zbiory mineralogiczne zostały wywiezione z Wrocławia. Kolekcje rozdzielono i zdeponowano w kilku miejscowościach Dolnego Śląska, m.in. w kościele pw. św. Jana i św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Świerzawie oraz w kościele pw. św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Strzegomiu.

W niedługim czasie po zakończeniu wojny i po objęciu całego historycznego Śląska przez odrodzone państwo polskie, dzięki usilnym staraniom m.in. prof. Kazimierza Maślankiewicza, kierownika utworzonej w 1946 r. Katedry Mineralogii i Petrografii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz doc. Edwarda Zubika, pierwszego dziekana Wydziału Nauk Przyrodniczych UW, zbiory przechowywane w Świerzawie – 43 skrzynie – zostały sprowadzone ponownie do Wrocławia. Nie wróciła natomiast „strzegomska” część zbioru mineralogicznego, która ostatecznie powędrowała do Warszawy, gdzie utworzono z niej tzw. zbiór śląski w Muzeum Ziemi PAN. Nie wróciły też inne pomniejsze zbiory, ukryte w nieznanym po dziś dzień miejscach.

Ocalałe zbiory przechowywano początkowo w budynku dawnej szkoły budowlanej przy ul. B. Prusa (dziś mieści się tu Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej). Mimo trudności lokalowych i niedoboru ludzi do pracy przystąpiono do rozpakowywania, porządkowania i ewidencjonowania okazów. Z powodu braku odpowiednich pomieszczeń zbiory nie były wystawiane, choć z części z nich zrobiono zestawy dydaktyczne do prowadzonych ponownie wykładów i ćwiczeń.

W 1952 r. Katedra Mineralogii i Petrografii, podobnie jak inne katedry geologiczne uniwersytetu, została przeniesiona do gmachu przy ul. Cybulskiego. Wraz z nią powędrowały i zbiory, na które przeznaczono pomieszczenia na parterze budynku. Tu też, jeszcze w tym samym roku, zorganizowano na potrzeby dydaktyki uniwersyteckiej pierwszą powojenną wystawę minerałów, obejmującą około siedmiuset wybranych okazów.



7. Profesor Michał Sachanbiński

7. Professor Michał Sachanbiński

Do roku 1961 prowadzono tylko dorywcze prace przy porządkowaniu zbiorów. Następne kilka lat ciężkiej pracy zespołu pod kierunkiem dr Marii Witkiewicz pozwoliły na otwarcie i udostępnienie zbiorów mineralogicznych w obrębie Katedry Mineralogii i Petrografii Uniwersytetu Wrocławskiego. Nastąpiło to w czerwcu 1966 r. podczas II Zjazdu Stowarzyszenia Geologów Wychowanków Uniwersytetu Wrocławskiego.

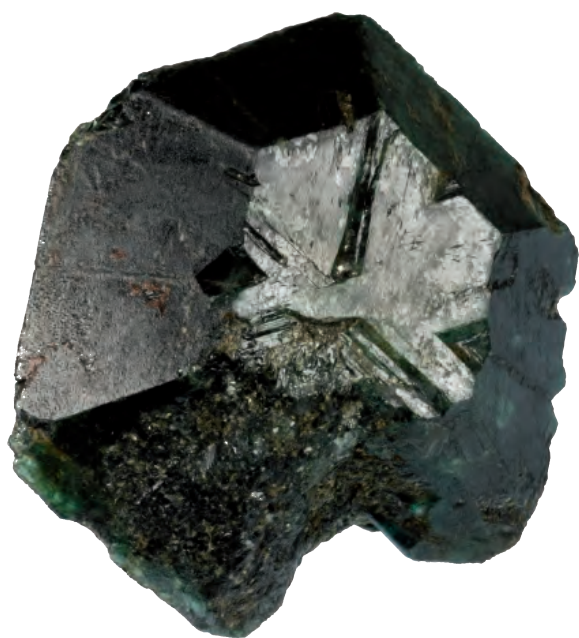
Niewątpliwie wybitne zasługi dla rozwoju Muzeum Mineralogicznego ma prof. Michał Sachanbiński, kierujący nim od 1977 do 2009 roku. Przyczynił się do nadania Muzeum Mineralogicznemu w czerwcu 1981 r. samodzielności organizacyjnej w ramach Instytutu Nauk Geologicznych i doprowadził do otwarcia w marcu 1994 r. oddziału muzeum, umiejscowionego w budynku przy ul. Kuźnicznej 22. W zamierzeniu oddział, który usytuowany jest na głównej osi kulturalno-turystycznej miasta, był przeznaczony nie tylko na potrzeby dydaktyki akademickiej i szkolnej, ale przede wszystkim dla szerokich kręgów mieszkańców Wrocławia oraz turystów.

W październiku 1985 r. podczas obrad IX Zjazdu Stowarzyszenia Geologów Wychowanków Uniwersyte-



8. Sala ekspozycyjna Muzeum Mineralogicznego

8. Showroom at the Mineralogical Museum



9. Chryzoberyl – Aleksandryt Takowaja, Ural (Rosja)

9. Chrysoberyl – alexandrite, Urals (Russia)



10. Opal ognisty z Zimapan (Meksyk)

10. Fiery opal from Zimapan (Mexico)

tu Wrocławskiego nadano uroczyste Muzeum Mineralicznemu imię Profesora Kazimierza Maślankiewicza. Był to gest ogromnej wdzięczności środowiska naukowego oraz uczniów dla Tego wybitnego mineraloga oraz pioniera i twórcy polskiej geologii we Wrocławiu.

Dla historii muzeum ważny okazał się też rok 1997 – przede wszystkim z powodu wielkiej powodzi, która w lipcu nawiedziła ogromne obszary dorzecza Odry, w tym i Wrocław. Zbiory w oddziale przy ul. Kuźnicznej zdążono ewakuować, co uchroniło je przed zniszczeniem. Natomiast przy ul. Cybulskiego, gdzie gmachy uniwersyteckie stoją niemal tuż przy korycie Odry, wezbrane wody powodziowe podeszły pod same okna muzeum. Na szczęście nie wlały się do sal ekspozycyjnych, jednak dokonały zniszczeń w zbiorach minerałów przechowywanych w magazynach piwnicznych.

Zbiory muzealne i działalność wystawiennicza

W okresie dwustu lat gromadzenia okazów mineralicznych i istnienia kolekcji muzealnych przy uniwersytecie we Wrocławiu, zbiory te były kilkakrotnie inwentaryzowane i zmieniano ich system uporządkowania. O wielkości i szczegółowej zawartości kolekcji muzealnych z okresu przedwojennego (tzw. zbiór Hintzego) wiadomo niestety niewiele, jako że nie zachowały się spisy inwentaryzacyjne. Stąd do dziś nieznaną jest skala strat w zbiorach spowodowanych ich okołowojeńną wędrówką.

Szczegółowych wiadomości o najstarszych zbiorach wrocławskiego muzeum dostarcza wspomiana już monografia prof. F. Roemera z 1868 roku. Jest to obszerny przewodnik dla zwiedzających. Według poglądów prof. Roemera ówczesne muzeum mineraliczne wyróżniało się wśród muzeów europejskich nowoczesnością ekspozycji oraz dużymi walorami dydaktycznymi. W przewodniku tym autor opisuje szczegółowo przede wszystkim ekspozycje paleontologiczne, poświęcając mniej miejsca kolekcjom minerałów i skał.

W zbiorach muzeum znajdowało się wiele okazów o wybitnych walorach poznawczych i dydaktycznych, charakteryzujących się rzadkością występowania lub wyjątkowym sposobem wykształcenia. Wśród takich okazów wyróżniały się m.in. opal ognisty z Zimapan w Meksyku wielkości pięści, kryształ chryzoberylu ze złoża Takowaja na Uralu odznaczający się nadzwyczajną wielkością i prawidłowością wykształcenia, kryształy niebieskoszarego korundu z Chin o wadze 0,35 kg, niezwykle piękny okaz cyanotrichitu, kryształy szelitów ze Śnieżki wielkości do 1,5 cm każdy. Ozdobą

muzeum była również kolekcja nadzwyczaj dużych kryształów prustytu, pochodzących prawdopodobnie z wystąpienia w Johanngeorgenstadt w Saksonii, słynącego z najpiękniejszych w świecie okazów tego minerału. Z minerałów śląskich na uwagę zasługiwał wyjątkowo duży kryształ strzegomskiego chabazytu (5 cm) oraz kryształy wiwianitu, znajdujące się we wnętrzu rurki kostnej szczątków górnik z XV w., znalezionych w kopalni Szarlej koło Bytomia. Do osobliwości muzeum zaliczano też półkilogramowy okaz bursztynu znaleziony w 1848 r. koło Namysłowa oraz kolekcję złota dolnośląskiego. Niewątpliwą atrakcją zbioru był około stukilogramowy zrost kryształów ametystu, wycięty z dużej druzdy znalezionej w Rio Grande Do Sul w Brazylii. Także wielką atrakcją była kolekcja meteorytów, w tym fragmenty meteorytu żelaznego ze znaleziska Petera Simona von Pallasa na Syberii z 1772 roku. Niestety, większość z tych interesujących i pięknych minerałów nie zachowała się do naszych czasów, a o ich urodzie daje wyobrażenie wspomniany okaz brazylijskiego ametystu, który i dzisiaj uświetnia ekspozycję kamieni szlachetnych.

Z tego historycznego zbioru zachowały się także okazy o wyjątkowym znaczeniu dla rozwoju mineralogii – holotypy i kotypy. W okresie przedwojennym w ośrodku wrocławskim odkryto przynajmniej 40 nowych minerałów, na 662 typy znane w 1907 roku. Obecnie w zbiorach Muzeum Mineralicznego znajduje się pięć holotypów, czyli minerałów opisanych po raz pierwszy na świecie: sarkopsydu z Michałkowej w Górach Sowich opisanego przez M. Websky'ego w 1868 r., lüneburgitu z Lüneburg w Niemczech opisanego przez C. Nöllnera w 1870 r., aërenitu z Pirenejów opisanego przez A. von Lasaulxa w 1876 r., strengitu z kopalni Eleonore w Dünsberg w Niemczech opisanego przez A. Niesa w 1877 r., jaskółskitu ze złoża Vena w Bergslagen w Szwecji opisanego przez M.A. Zakrzewskiego w 1984 r. oraz 16 okazów kotypów minerałów: ardennitu, davreuxitu, sarkopsydu i stilpnomelanu.

Współczesne Muzeum Mineraliczne Uniwersytetu Wrocławskiego nie jest prawnym sukcesorem przeszłych instytucji muzealnych, choć jak one służył idei gromadzenia, badania i udostępniania minerałów. Muzeum ma największy w kraju ich zbiór. Liczy on prawie 27 tys. okazów, w tym: ok. 10 tys. minerałów zebranych z terytorium Polski, ok. 16 tys. minerałów pochodzących z różnych miejsc na świecie, ponad 160 okazów meteorytów oraz ok. 500 wydzielonych kamieni szlachetnych i ozdobnych.

Rozpoczynając oficjalnie swoją działalność w 1966 r. muzeum w znacznej mierze korzystało z okazów zgromadzonych przed 1945 rokiem. Jednakże, równocześnie



11. Meteoryt kamienny – chondryt węglisty, Orgueil (Francja)

11. Stone meteorite – carbonaceous chondrite, Orgueil (France)

nie z ich włączaniem we współczesny zbiór, rozpoczęto systematyczny proces pozyskiwania nowych okazów. Wiele nowości trafiło do kolekcji mineralogicznych dzięki staraniom pracowników katedr geologicznych uniwersytetu i darom od osób prywatnych oraz instytucji. Już w 1955 r. zbiór znacznie powiększył się dzięki pozyskaniu przez prof. Alfreda Majerowicza minerałów rudnych z kopalni „Wolność” w Kowarach. Inny cenny dar w postaci różnorodnych minerałów śląskich muzeum otrzymało w 1979 r. od Oddziału Dolnośląskiego Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk o Ziemi. W latach 90. ubiegłego wieku do grona hojnych darczyńców wpisali się: Bank Zachodni w Wrocławiu, który kupił dla muzeum od Jana Finika ze Strzegomia kolekcję minerałów z pegmatytów strzegomskich, a także zbieracze zrzeszeni w Szwajcarskim Towarzystwie Poszukiwaczy w Lucernie, którzy podarowali kolekcję minerałów z Alp. Ostatnimi czasy nadzwyczajnym donatorem stał się Norbert Klose z Gunzenhausen z Bawarii, który w 2010 r. przekazał wrocławskim zbiorom kolekcję 1260 okazów z Bawarii. Oczywiście lista darczyńców Muzeum Mineralogicznego jest długa i ciągle się powiększa.

Obecne zbiory Muzeum Mineralogicznego uporządkowane są w czterech działach: minerały świata, minerały Polski, kamienie szlachetne i ozdobne oraz meteoryty.

Zbiór minerałów świata obejmuje okazy z różnych regionów globu ziemskiego. Prezentowane są przede

wszystkim w formie kolekcji minerałów usystematyzowanych chemicznie i strukturalnie, co pozwala pokazywać całe bogactwo i złożoność świata minerałów.

Nie mniej cenny jest zbiór minerałów Polski, gromadzonych w układzie systematycznym i regionalnym. Nad wyraz unikatowy jest zbiór minerałów z dolnośląskich złóż surowców mineralnych. Dość wspomnieć, że na Dolnym Śląsku na przestrzeni jego dziejów były eksploatowane rudy miedzi, srebra, arsenu, żelaza, cyny, niklu, baryty, gipsy i anhydryty, liczne typy skał o znaczeniu dla przemysłu chemicznego, ceramicznego, szklarskiego, budownictwa i drogownictwa, surowce energetyczne. Śląsk słynął też jako kraina złota i kamieni szlachetnych. Miejscowości: Złotoryja, Kopacz, Legnickie Pole, Lwówek Śląski, Złoty Stok, Miedzianka, Boguszów, Ciechanowice, Wieściszowice, Czarnów, Radzimowice, Leszczyna, Gierczyn, Krobica, Kowary, Kletno, Janowa Góra k. Stronia Śląskiego, Rozdroże Izerskie, Wałbrzych, Nowa Ruda zapisały się w historii światowej geologii i górnictwa. Dlatego okazy minerałów pochodzące z tych złóż – w większości wyeksploatowanych i zarzuconych – mają ogromne znaczenie historyczne, a nie tylko kolekcjonerskie. Na wyróżnienie zasługuje także zbiór minerałów z pegmatytów strzegomskich, który jest jednym z najbardziej



12. Meteoryt żelazno-kamienny Krasnojarsk, tzw. żelazo Pallas, pochodzący z Syberii (Rosja)

12. Stony-iron meteorite, Krasnojarsk, so-called Pallas iron from Siberia (Russia)

(Fot. 1, 2, 6 – skany materiałów z Archiwum UW; 2, 4, 7-12 – A. Stryjewski)

kompletnych oraz znanych w całym świecie i służy do powszechnych badań porównawczych w naukach mineralogicznych.

Choć wydzielony inwentaryzacyjnie zbiór kamieni szlachetnych i ozdobnych liczy ok. 500 okazów, to w rzeczywistości prezentowana kolekcja, o wyjątkowo pięknej urodzie i wartości jubilerskiej, jest znacznie liczniejsza. Są w niej kamienie zebrane z całego świata, w tym jeden z największych w świecie szlachetny chryzoberyl – Aleksandryt z Uralu. Kolekcję uzupełniają okazy metali szlachetnych – przede wszystkim złota z historycznych złóż Europy, oraz wyroby jubilerskie i kamienie syntetyczne. Kolekcja gemmologiczna jest ewenementem w polskim muzealnictwie geologicznym i służy nie tylko do zachwytów nad pięknem świata kamieni, ale także do kształcenia znawców kamieni szlachetnych.

Zbiór meteorytów należy do największych instytucjonalnych zbiorów w kraju i liczy ponad 160 obiektów. O wartości kolekcji meteorytowej decyduje wyjątkowość okazów. Dość wspomnieć, że jest w niej fragment meteorytu z historycznego spadku w Ensisheim z roku 1492 – jedyny w Polsce!, „nie-ziemskie” żelazo przywiezione przez Pallas z Krasnojarska na Syberii w roku 1772, chondryt węglisty spadły w pobliżu francuskiej miejscowości Orgueil w 1864 r., unikatowe meteoryty z terytorium Polski, np. z Piławy, Przelazów, Sulechowa. Warto podkreślić jest i to, że jako pierwszy muzealny zbiór meteorytów w kraju był udostępniony do powszechnego oglądania, co zaowocowało rozpowszechnieniem wiedzy o meteorytach oraz rozbudzeniem pasji ich kolekcjonowania.

Dziś z całości zbiorów prezentowanych jest ok. 4 tys. okazów ułożonych w następujących kolekcjach stałych:

- w muzeum przy ul. Cybulskiego:
 - minerały świata (w układzie systematycznym),
 - minerały Polski (w układzie regionalnym i złożowym),
 - rzadkości mineralogiczne, czyli minerały nowoodkryte w ostatnich czasach;
- w oddziale przy ul. Kuźnicznej:
 - minerały Polski,
 - agaty Gór Kaczawskich,
 - minerały pegmatytów strzegomskich,
 - kamienie szlachetne i ozdobne,
 - meteoryty,
 - holotypy i kotypy minerałów,
 - syntezы minerałów i kamienie syntetyczne,
 - antyczne gemmy rzymskie.

Od 1966 r. Muzeum Mineralogiczne realizuje program wystaw czasowych. W tym wczesnym okresie były eksponowane m.in. „Surowce mineralne Dolnego Śląska”, „Ziemia widziana z kosmosu” – wystawa zorganizowana wspólnie z Muzeum Ziemi PAN w Warszawie, na której pokazano próbkę bazaltu z księżycy, „Polskie kamienie szlachetne i ozdobne”, „Minerały pegmatytów strzegomskich”, „Nowe minerały”.

Wystawa „Polskie kamienie szlachetne i ozdobne” z dużym powodzeniem była eksponowana w pałacu Zwinger w Dreźnie, ponadto prezentowana w Muzeum Ziemi PAN w Warszawie uzyskała dyplom uznania prezydenta Warszawy.

Od lat 90. ubiegłego wieku wzrosła w muzeum liczba wystaw czasowych. Zbiory z innych placówek muzealnych (np. z Muzeum Przyrodniczego z Lipska), z kolekcji prywatnych oraz ze zbiorów własnych muzeum były szczególnie często prezentowane w oddziale muzeum. Także zbiory Muzeum Mineralogicznego gościły czasowo w licznych miastach Polski: Warszawie, Olsztynie, Złotorzy, Kłodzku, Kluczborku, Słupsku, Lwówku Śląskim, Jaworze i Gdańsku oraz poza jej granicami – w Niemczech – w Żytawie na Łużycach, w Czechach – w Rychnovie i na Litwie – w Wilnie.

Popularyzacja wiedzy

Na oddzielną uwagę zasługuje działalność popularyzatorska Muzeum Mineralogicznego z zakresu mineralogii, gemmologii i szerzej nauk o Ziemi. Współpraca ze stowarzyszeniami naukowymi: Polskim Towarzystwem Przyjaciół Nauk o Ziemi, Polskim Towarzystwem Mineralogicznym i Polskim Towarzystwem Gemmologicznym umożliwia prezentowanie licznych wykładów otwartych oraz organizowanie konferencji naukowych. Muzeum rokrocznie przeprowadza dla dzieci i młodzieży ze szkół różnych szczebli kilkadziesiąt godzin zajęć muzealnych, połączonych z oglądaniem kolekcji. Uczestniczy w Dolnośląskim Festiwalu Nauki i w innych inicjatywach, przybliżających społeczeństwu wiedzę i znajomość świata minerałów, np. w Europejskich Nocach Muzeów, czy też w Europejskich Dniach Dziedzictwa Kulturowego. Pracownicy muzeum od lat goszczą na łamach prasy lokalnej oraz lokalnego radia i telewizji z tematami dotyczącymi minerałów, bogactw naturalnych, meteorytów. Są także cenionymi autorami podręczników oraz książek popularnonaukowych o minerałach i kamieniach ozdobnych: prof. Kazimierz Maślankiewicz – *Mineralogia szczegółowa* i *Kamienie szlachetne*; prof. Michał Sachanbiński – *Kamienie szlachetne i ozdobne Śląska*, *Vademecum zbieracza kamieni szlachetnych i ozdobnych*

i *Zbieramy kamienie ozdobne*; prof. Piotr Gunia – *Gemmologia praktyczna dla gemmologów*; Jacek Bogdański – *Agaty Gór Kaczawskich, Agaty z Płóczek Górnych i Geologiczny raj krainy wygasłych wulkanów*.

Przedstawiona pokrótce historia uniwersyteckich zbiorów minerałów we Wrocławiu oraz opis kolekcji, działalności wystawienniczej i popularyzatorskiej Muzeum Mineralogicznego Uniwersytetu Wrocławskiego pokazuje jego wartość dla kultury i dla nauki nie tylko polskiej, ale i światowej. Muzeum jest zarejestro-

wane w Międzynarodowej Asocjacji Muzeów Mineralogicznych. Jest też umieszczone w przewodniku po najważniejszych muzeach mineralogicznych świata, który ukazał się z początkiem nowego tysiąclecia. Łatwo jest znaleźć wiadomości o Muzeum Mineralogicznym również w sieci Internet – wystarczy tylko wpisać hasło... kliknąć. Do Muzeum Mineralogicznego zapraszamy na żywo i wirtualnie.

Do zobaczenia!

Bibliografia

Bogdański J., *Historische Typ-Mineralie in der Sammlung des Mineralogischen Museum der Universität von Wrocław (Breslau)*, Aufschluss 50, Heidelberg 1999, 9/10.

Bogdański J., *Wzorce minerałów w kolekcji Muzeum Mineralogicznego Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Acta Universitas Wratislaviensis”, nr 2370, „Prace Geologiczno-Mineralogiczne”, t. 72, Wrocław 2002.

Gorczyca-Skała J., *Muzeum Geologiczne Instytutu Nauk Geologicznych Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Acta Universitas Wratislaviensis”, nr 1276, „Prace Geologiczno-Mineralogiczne”, t. 19, Wrocław 1991.

Gorczyca-Skała J., *50 lat polskiej geologii na Uniwersytecie Wrocławskim*, „Acta Universitas Wratislaviensis”, nr 1739, „Prace Geologiczno-Mineralogiczne”, t. 50, Wrocław 1995.

Gorczyca-Skała J., Stein H., *Ferdinand Roemer in Breslau Hochschullehrer und Museumgründer*, [w:] *Gesammelte Welten*. Verlag Gebrüder Gerstenberg 1998.

Historia nauk geologicznych na Uniwersytecie Wrocławskim 1811–2003, red. A. Grodzicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

Kaufman G., *Fortschritt zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Universität Breslau*, cz. 2, Breslau 1911.

30 lat specjalizacji „Mineralogia i petrologia” na Uniwersytecie Wrocławskim, red. R. Kryza, Wydawnictwo APIS, Wrocław 2003.

Mierzejewski M.P., Sachanbiński M., Wierzbicki Z., *Zarys historii nauk geologicznych na Uniwersytecie Wrocławskim w latach 1811–2003*, [w:] *Historia nauk geologicznych na*

Uniwersytecie Wrocławskim 1811–2003, red. A. Grodzicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

Pater M., *Historia Uniwersytetu Wrocławskiego do roku 1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.

Roemer F., *Das mineralogische Museum der Königlichen Universität Breslau*, Breslau 1868.

Sachanbiński M., *Muzeum Mineralogiczne i Zakład Gemmologii*, [w:] *Historia nauk geologicznych na Uniwersytecie Wrocławskim 1811–2003*, red. A. Grodzicki, Wydawnictwo Wrocławskiego, Wrocław 2003.

Sachanbiński M., Wierzbicki Z., *Z dziejów zbiorów mineralogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Acta Universitas Wratislaviensis”, nr 788, „Prace Geologiczno-Mineralogiczne”, t. 10, Wrocław 1987.

Sachanbiński M., Wierzbicki Z., *Zarys historii nauk mineralogicznych na Uniwersytecie Wrocławskim*, „Acta Universitas Wratislaviensis”, nr 1917, „Prace Geologiczno-Mineralogiczne”, t. 55, Wrocław 1997.

Völkel H., *Mineralogen und Geologen in Breslau*. (Geschichte der Geowissenschaft an der Universität Breslau von 1811 bis 1945), Bode Verlag, Haltern 2002.

Wierzbicki Z., *Przyczynek do historii rozwoju mineralogii 1650–1860*, „Acta Universitas Wratislaviensis”, nr 1053, „Prace Geologiczno-Mineralogiczne”, t. 15, Wrocław 1989.

Więcek A., *Muzea wrocławskie od 1814 roku*, Wrocław 1997.

Antoni Stryjewski

The Prof. Kazimierz Maślankiewicz Mineralogical Museum at the University of Wrocław against the Backdrop of the 200th Anniversary of the Academic Mineralogical Collections in Wrocław

The Mineralogical Museum at the University of Wrocław is part of the 200 years-old tradition of collecting minerals and other geological exhibits by the local schools of higher learning. The Royal University, containing a geology chair, was opened

in Wrocław in 1811. In order to present lectures, a collection of minerals and Silesian minerals and rocks was brought over from the Regional Mining Office in Wrocław; in time, it became the foundation of a Mineral Cabinet, created in 1812.

The collections were granted a scientific status as late as 1815, when they were enlarged thanks to a purchased private collection from Freiberg. The enhanced collection was placed in the university Convictus and expanded in the successive years. The scientific progress of Wrocław-based mineralogy was testified by the issued academic textbooks and other scientific publications as well as the discovery of new minerals. In 1866 the Mineral Cabinet was transferred to a building specially erected for its needs, in 1871 it became known as the Mineralogical Institute, and in 1897 the collections were for the first time distinguished as an independent university unit – the Mineralogical Museum. This enormous collection and scientific effort became the reason why at the turn of the nineteenth century the Mineralogical Museum in Wrocław became known during the Prussian-German period for its size and value throughout the German states and all over Europe.

At the time of the Second World War the collections were taken from Wrocław. Soon after the end of the war a certain part was returned. The minerals were not displayed to the public and some became didactic sets used for lectures and courses on assorted geological sciences.

In 1952 the Chair of Mineralogy and Petrography, together with the mineral collections, were granted a new seat in Cybulskiego Street and the first post-war exhibition was held. In 1981 the collections were organisationally singled out within the structure of the Institute of Geological Studies and elevated to the rank of a museum. In 1985 the Mineralogical Museum was given the name of Prof. Kazimierz Maślankiewicz.

Today, the Museum has the largest collection of minerals and other geological exhibits in Poland – a total of almost 27 000, of which 4 000 are featured at the Museum in Cybulskiego Street and a department in Konica Street.

Antoni Stryjewski, ukończył geologię na Wydziale Nauk Przyrodniczych Uniwersytetu Wrocławskiego; od 1992 r. pracuje w Muzeum Mineralogicznym – autor i kurator wielu wystaw mineralogicznych w muzeum oraz w innych instytucjach kultury w kraju i za granicą; aktywny popularyzator nauki, szczególnie z zakresu mineralogii, geologii, gemmologii i meteorytyki; członek władz krajowych i regionalnych Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk o Ziemi; e-mail: antoni.stryjewski@ing.uni.wroc.pl

Aleksandra Mierzejewska

DZIEJE MUZEUM OKRĘGOWEGO W TORUNIU 1861–2011

Muzea toruńskie 1861–1920

Obchodzona w tym roku przez Muzeum Okręgowe w Toruniu 150. rocznica powstania jest doskonałą okazją do przypomnienia jego dziejów i dokonań oraz przybliżenia bogatych zbiorów. Historia toruńskiego muzeum rozpoczyna się wprawdzie w XIX w., jednak początki kolekcji sięgają XVI w., kiedy to w protestanckim Gimnazjum Akademickim, powstałym w pofranciszkańskich budynkach klasztornych przy kościele NMP, utworzono bibliotekę wraz z tzw. Gabinetem Osobliwości, w którym zaczęto gromadzić najróżniejsze „dziwne” i rzadkie przedmioty, a także instrumenty naukowe oraz portrety. Zachował się opis tego miejsca, mówiący, że była to duża wysoka sala z ceglana posadzką i drewnianym, malowanym sufitem, w której stał [...] szereg dużych, wysokich, dwustronnych półek na książki, skrzynie, kilka stołów, krzesła, ławy, drabiny, szczołki do omiatania itp. Szafy biblioteczne (repositoria) ustawione były sposobem biblioteki lejdejskiej tj. poprzecznie po obu stronach przejścia głównego z zostawionym między nimi wolnym przejściem. Półki zdobiły również obrazy alegoryczne i portrety [...]¹. Zbiór malarstwa obejmował m.in. zachowane do dziś w Muzeum Okręgowym portrety: Mikołaja Kopernika, Marcina Mochingera i Gotfryda Kriwesa. Oprócz obrazów w Bibliotece Akademickiej znajdowały się także pomoce naukowe – mapy i globusy, w tym ziemski i niebieski Gerarda Mercatora, przyrządy matematyczne, preparaty biologiczne w słojach, m. in. węże, embriony, a także muszle, skorpion, wypchany krokodyl² i szkielety, z których „najsłynniejszym” był szkielet ludzki przygotowany w 1576 r. przez Mikołaja Buccellę z Padwy, medyka

królewskiego i Melchiora Pynesa, a ofiarowany gimnazjum przez chirurga toruńskiego Marcina Kopernika. Dziś w Domu Mikołaja Kopernika znajdują się, pochodzące z Biblioteki Gimnazjum: XVII-wieczny cyrkiel Heweliusza, datowany na przełom XVII i XVIII w. mikroskop w typie Culpepera oraz najprawdopodobniej globus Ziemi Willema Blaeu z 1. ćw. XVII wieku. Ponadto w zbiorach biblioteki znajdowały się zabytki archeologiczne, z których najcenniejsze to znalezione w okolicach Torunia urny³. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że dwie z nich – z Bierzgłowa i Czarnowa zachowały się w zbiorach Działu Archeologii. Tak naprawdę jednak Muzeum Okręgowe w Toruniu jest spadkobiercą dwóch towarzystw naukowych – niemieckiego Coppersnicus Verein für Wissenschaft und Kunst oraz polskiego Towarzystwa Naukowego w Toruniu. Pierwsze powstało na bazie utworzonego w 1839 r. towarzystwa, które zawiązało się w celu zebrania funduszy na rzecz wzniesienia pomnika Mikołaja Kopernika – Coppersnicus Denkmal Verein. Główny trzon towarzystwa stanowili profesorowie toruńskiego gimnazjum. W 1855 r. Coppersnicus Verein für Wissenschaft und Kunst rozpoczęło starania o utworzenie w Toruniu muzeum. Pierwszym krokiem organizacyjnym było znalezienie odpowiedniego lokum. Wybrano miejsce najbardziej odpowiednie, czyli sale Ratusza Staromiejskiego. W lipcu 1861 r. najpierw władze miasta, później nadprezydent prowincji pruskiej wydali zgodę na utworzenie Städtisches Museum z połączonych zbiorów Coppersnicus-Verein i Gminy Miejskiej, a także darów i depozytów mieszkańców Torunia, cechów rzemieślniczych oraz członków i sympatyków Towarzystwa. Dodatkowo nowa placówka przeprowa-



1. Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu, stan przed rokiem 1931

1. Museum of the Scientific Society in Toruń, state prior to 1931

dziła dość szeroko zakrojoną akcją wśród mieszkańców miasta w celu pozyskania nowych dzieł sztuki i różnych, jak to nazwano, „osobliwości”. Efekty przeszły najmielsze oczekiwania organizatorów apelu, szybko bowiem okazało się, że liczba przekazanych obiektów przerosła możliwości magazynowe. Ostatecznie jednak udało się zinwentaryzować zbiory i podzielić je na pięć grup: I – sztukę (rzeźba, malarstwo, grafika, rysunki), II – starożytności (broń, sprzęty, ozdoby, pieczęcie, zabytki archeologiczne), III – przyrządy naukowe (modele), IV – przyrodę i V – wyroby rzemieślnicze, oraz odrębny gabinet numizmatyczny. Chociaż zbiory Städtisches Museum można było oglądać dużo wcześniej, to jednak pierwsza oficjalna wystawa została przygotowana i udostępniona zwiedzającym pod koniec 1861 roku⁴. W latach 70. XIX w. inwentarz muzealiów zawierał 251 pozycji dotyczących 300 obiektów, wśród których przeważały zabytki archeologiczne. Natomiast odrębny inwentarz Gabinetu Numizmatycznego obejmował 776 monet. Poza tym w muzeum znajdował się zbiór etnologiczny, złożony z przedmiotów pochodzą-

cych z Dalekiego Wschodu. W połowie lat 90. XIX w., ze względu na poważne trudności, jakie pojawiły się w prawidłowym funkcjonowaniu muzeum (m.in. skarżono się na ciasnotę i brak możliwości konserwacji malarstwa), utworzono stanowisko kustosa zbiorów. Objął je wówczas i sprawował aż do 1921 r. Arthur Semrau, znakomity historyk i znawca zabytków Torunia. Jako pierwszy opracował przewodnik po zbiorach numizmatycznych *Führer durch die Münzsammlung. Mit drei Abbildungstafeln* oraz wydał pierwszy przewodnik muzealny *Führer durch das Städtische Museum*, w którym przedstawił krótki zarys najstarszego osadnictwa ziemi chełmińskiej i Kujaw, wykorzystując do tego muzealne zbiory archeologiczne. Pod koniec lat 90. XIX w. znacznie powiększyła się kolekcja monet, kiedy to dzięki zakupom i darom pozyskano aż 4123 obiekty. Städtisches Museum zostało pięknie opisane w *Przewodniku po Wystawie Przemysłowej* z 1913 r., z którego dowiadujemy się, że: *W pierwszym pokoju znajdują się wykopaliska przedhistoryczne: urny, brązy, bransolety, młoty itp. przedmioty, znalezione w okolicy*



2. Sala wystawowa w dawnym Muzeum Miejskim, stan przed rokiem 1931

2. Showroom in the old Municipal Museum, state prior to 1931

Torunia. W drugim pokoju mieści się zbiór geologiczno-paleontologiczny oraz ornitologiczny. W trzecim pomieszczono wspomniane portrety królów polskich, zbiór monet i pieczęci oraz starożytnych ubrań, haftów itp. Najcenniejsze zabytki zawiera pokój czwarty. Są tam drzwi z drzewa rzeźbionego, szafy gdańskie, skrzynie cechowe i różne pyszne rzeźby⁵.

Drugą instytucją po Coppernicus Verein, której zbiory stały się bazą pod zasób dzisiejszego Muzeum Okręgowego w Toruniu było Towarzystwo Naukowe w Toruniu (TNT). Powstało w 1875 r. z inicjatywy ziemianina z Mgowa Zygmunta Działowskiego i było jedyną polską organizacją na Pomorzu, której głównym zadaniem, obok prowadzenia badań historycznych, było gromadzenie wszelkich pamiątek i zabytków związanych z przeszłością ziem pruskich. Najwcześniejszy zbiór TNT obejmował przede wszystkim zabytki archeologiczne. Kiedy jednak obiektów zaczęło przybywać, kolekcje podzielono na trzy działy: I – przyrodniczy obejmował 6 sekcji: 1 – geognostyczną Prus Królewskich, 2 – geognostyczną całego obszaru dawnej Polski, 3 – geognostyczną całego świata (gł. Norwegia i Syberia), 4 – zbiory paleontologiczne, 5 – botanikę, 6 – zoologię; II – zabytki archeologiczne; III – gromadził pieczęcie, numizmaty, medale, rzeczy odnoszące się do kultów religijnych i zwyczajów obrzędowych, dalej sprzęty domowe, sztuki piękne i na koniec różności⁶. Dość szybko, bo już 20 listopada 1876 r. powstało, początkowo niewielkie, pierwsze muzeum towarzystwa. Mieściło się ono przy ul. Łaziennej 6 (wówczas jeszcze Białej 70),

w dwóch pokojach wynajętego mieszkania⁷. W pierwszym pomieszczeniu pokazano zbiory przyrodnicze, które wyeksponowano w czterech wielkich szafach, a znalazły się w nich m.in. okazy paleontologiczne i geologiczne. W kolejnej szafie umieszczono eksponaty botaniczne i zoologiczne. Następne dwie szafy wypełniono zabytkami archeologicznymi, m.in. niezwykle rzadkimi urnami twarzowymi. Drugą salę przeznaczono na pamiątki historyczne i różnego rodzaju osobliwości. Na ścianach zawieszono zostały obrazy, a wśród nich m.in. szkic Mariana Jaroczyńskiego do obrazu *Traktat Toruński* oraz portrety, zabytkowe zegary i meble stanowiące wyposażenie oryginalnego wnętrza, przedmioty ze złota, cyny, rękopisy i starodruki oraz numizmaty. Natomiast w trzecim pokoju zorganizowano bibliotekę, ale ze względu na brak miejsca, w nim również znalazły się eksponaty – w szafie typu witryna wystawiono zabytki archeologiczne pochodzące z badań wykopaliskowych. W latach 70. XIX w. Muzeum TNT liczyło 2186 zabytków oraz dodatkowo kilkaset minerałów i kilkadziesiąt okazów fauny i flory. Informacje o zbiorach, którymi dzisiaj dysponujemy zawdzięczamy Gotfrydowi Ossowskiemu. Ten krakowski archeolog i geolog przybył do Torunia w 1874 r., aby prowadzić badania archeologiczne na Pomorzu, a pozostawił po sobie pierwszy inwentarz zbiorów Muzeum TNT. Udało mu się również uporządkować zabytki archeologiczne. Także dzięki niemu przez wiele lat, bo aż do 1888 r. w serii „Zabytki Prehistoryczne Ziem Polskich” ukazywały się zeszyty „Prusy Królewskie”. Gotfryd Ossowski był też autorem *Mapy archeologicznej Prus Zachodnich z przyległymi częściami Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, wydanej w Paryżu w 1880 roku. W 1881 r. przy ul. Wysokiej 16 położono kamień węgielny pod nowy budynek Towarzystwa Naukowego w Toruniu, do którego już w dwa lata później zostały przeniesione zbiory muzealne. Nowy lokal nie oznaczał wcale większej powierzchni dla zabytków, ani zwiększonych funduszy na ich utrzymanie. W związku z tym pod koniec lat 90. XIX w. pojawił się pomysł przekazania wszystkich obiektów do Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Spotkało się to jednak z tak dużym sprzeciwem ofiarodawców

i deponentów, że ostatecznie zabytki pozostały w Toruniu. Ponownie pomysł pojawił się w 1904 r., ale i tym razem, na szczęście, spotkał się z dezaprobatą darczyńców. Od 1905 r. opiekę nad zbiorami przejął dr Otton Steinborn, lekarz i członek TNT, człowiek bardzo zasłużony dla Torunia, który w okresie I wojny światowej pełnił funkcję kustosa muzeum. W czerwcu 1918 r. powołane zostało Towarzystwo Muzealne w Toruniu pod przewodnictwem dr. Leona Szumana. Jego głównym zadaniem było sprawowanie pieczy nad zasobami Towarzystwa Naukowego w Toruniu oraz popularyzacja historii i zabytków Pomorza. Zważywszy, że główny rozwój muzealnictwa polskiego przypada na 2. poł. XIX w. Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu można zaliczyć w poczet najstarszych instytucji tego typu na ziemiach Rzeczypospolitej.

Muzeum Miejskie 1920–1939

Po wyzwoleniu Torunia w 1920 r. oba muzea przeżywały okres zastoju, spowodowany nie tylko kłopotami finansowymi⁸. Władze miasta, które w tym czasie były prawnym opiekunem zbiorów Städtische Museum (Muzeum Miejskiego), okazywały wyjątkową niechęć do podejmowania jakichkolwiek decyzji co do dalszych losów tych dwóch instytucji. Jednak dla części bardziej uświadomionych mieszkańców miasta od początku było oczywiste, że nie ma innego wyjścia, jak połączenie zbiorów obu muzeów. W kwietniu 1921 r. wojewoda pomorski Jan Brejski wystosował do marszałka Józefa Piłsudskiego list, w którym pisał: *Pragnąc Toruń uczynić ośrodkiem życia kulturalnego i artystycznego Pomorza, przystępuje tutejsze Województwo do założenia „Muzeum Ziemi Pomorskiej” [...]. W tym celu pozyskaliśmy już na Muzeum zbiory miejskie oraz Towarzystwa Naukowego w Toruniu. Poczyniliśmy także kroki, aby Muzeum znalazło pomieszczenie w gmachu przy ul. Żeglarskiej nr 8 będącym własnością skarbu Państwa. Sądzymy, że w przeciągu 2 miesięcy będzie można rozpocząć roboty przedwstępne, celem przebudowy wspomnianego gmachu na Muzeum. Na ten cel wedle obliczeń rzeczoznawców potrzebną jest suma co najmniej 1 miliona marek. [...] Chcemy aby Muzeum Pomorskie było pomnikiem kulturalnym powstającej Polski, aby świadczyło, że nawet w najcięższych chwilach nie ustawiliśmy w pracy nad pomnażaniem naszego dorobku kulturalnego⁹. Uzmysłowiło to wszystkim absolutną konieczność stworzenia jednej, dużej instytucji muzealnej. Kierownikiem planowanego Muzeum Pomorskiego (lub Krajowego) został Eugeniusz Gross – artysta malarz, członek Konfraterni Artystów w Toruniu. Na siedzibę muzeum przeznaczono budynek przy ul. Żeglarskiej 8¹⁰, będą-*

cy wówczas własnością Skarbu Państwa. W 1923 r. w księdze adresowej Torunia Muzeum Pomorskie (Krajowe) pojawiło się obok Muzeum Miejskiego w Ratuszu i Muzeum TNT przy ul. Wysokiej¹¹.

Osobą najbardziej zaangażowaną w działania zmierzające do zespolenia kolekcji był wspomniany już dr Otto Steinborn. To głównie dzięki niemu udało się zmusić władze miasta do utworzenia stanowiska kustosa Muzeum Miejskiego, które w lipcu 1929 r. objął historyk sztuki dr Gwido Chmarzyński. W miesiąc później powstał w Toruniu tzw. Tymczasowy Komitet Organizacyjny Pomorskiego Instytutu Naukowego, którego najważniejszym celem było zorganizowanie na Pomorzu wyższej uczelni. Aby mogło do tego dojść, najpierw należało utworzyć w Toruniu podstawowe instytucje naukowe – księżnicę miejską i archiwum, którym muzeum miało zapewnić wykwalifikowaną obsadę. Dzięki zabiegom wspomnianego komitetu zatrudniono do Muzeum Miejskiego kolejnego pracownika – archeologa dr. Tadeusza Wągę. W ciągu dwóch lat przepracowanych przez niego w muzeum, w wyniku zakrojonych – jak na owe czasy – na szeroką skalę badań wykopaliskowych, zbiory archeologiczne powiększyły się o 1588 zabytków.

Pod koniec 1930 r. Muzeum Miejskie przejęło w depozyt zbiory Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu. *Spiritus movens* akcji łączenia kolekcji był niewątpliwie dr Gwido Chmarzyński. Po scaleniu obu zespołów, zabytki Muzeum Miejskiego podzielono na następujące działy: 1. archeologię; 2. sztukę (rzeźba i malarstwo); 3. rzemiosło artystyczne; 4. numizmatykę i medalierstwo; 5. grafikę; 6. etnografię. Po raz pierwszy zabytki z obu muzeów pokazano publiczności w lutym 1931 r. na ekspozycji pt. „Wystawa zbiorów przyszłego Muzeum Pomorskiego”. Kolejną niezwykłą kolekcję – legat Walerego C. Amrogowicza, kolekcjonera z Sopotu – otrzymało muzeum w formie depozytu pod koniec 1931 roku. Na mocy testamentu przekazał on Towarzystwu Naukowemu w Toruniu swoje zbiory, które następnie trafiły do Muzeum Miejskiego i obejmowały [...] 1. zbiór monet i medali(ok. 2000 szt.), bibliotekę numizmatyczną i katalogi aukcyjne; 2. zbiór znaczków pocztowych; 3. akwarele Mokwy; 4. zbiór miedziorytów, tzn. ok. 200 szt. Chodowieckiego, Falcka, Breugla, Sebaldusa Behama, van Leykena, Callota, Rembrandta itp. oraz kilka drzeworytów Dürera i innych. 70 rysunków domostw kaszubskich, starych drewnianych kościołów i kaszubskich haftów w kolorach; wszystkie Polonika, nadto wszystkie znajdujące się w szklanej szafie okazy, szczególnie pompejańskie amfory, 12 tabliczek asyryjskich, 3 urny ze szklanej szafy i 5 urn na bibliotecze¹². Łącznie do muzeum trafiło wówczas 2300 zabytków.

W maju 1933 r. stanowisko kustosa Działu Archeologii objął Jacek Delekt, pozostając na nim aż do września 1939 roku. Pozostałymi działami do 1935 r. opiekował się Gwido Chmarzyński, któremu nie tylko udało się dość znacznie powiększyć zbiory muzealne, ale również zinwentaryzować je, w dużej mierze opracować naukowo, sfotografować, a także poddać zabiegom konserwatorskim. W tym czasie dział historyczno-artystyczny powiększył się o 410 obiektów, zaś w dziale numizmatycznym przybyło 3689 zabytków. Gabinet numizmatyczno-medalerski posiadał wówczas ponad 15 tys. monet i medali. W tym okresie powstało też kilka ekspozycji, m.in. „Wystawa daru Amrogowicza (II – IV. 1932)”. W 1935 r. Gwido Chmarzyński otrzymał propozycję pracy na Uniwersytecie Poznańskim i przeniósł się do stolicy Wielkopolski, a jego miejsce zajął dr Leopold Kusztelski.

W 2 poł. lat 30. XX w. Muzeum Miejskie w Toruniu nadal mieściło się na 2 piętrze Ratusza Staromiejskiego, ale dysponowało już pięcioma salami wystawowymi i magazynami na strychu.

W marcu 1935 r. ogłoszony został konkurs na projekt gmachu Muzeum Ziemi Pomorskiej. Początkowo zakładano, że budynek powstanie przy ul. Grudziądzkiej, jednak ostatecznie przeniesiono jego lokalizację na ul. Chopina. Z uwagi na to, że konkursu nie rozstrzygnięto, powołany został Komitet budowy gmachu. W listopadzie tego samego roku wydano broszurę: *Program Konkursu Powszechnego na projekt gmachu Muzeum Ziemi Pomorskiej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Toruniu*, którego autorem był Gwido Chmurzyński. Na sekretarza konkursu powołano znakomitego architekta inż. Ignacego Tłoczka. Ostatecznie wybrany został projekt Stefana Putowskiego i Tadeusza Kaszubskiego z Warszawy. Budowę gmachu przerwał wybuch II wojny światowej. Dzisiaj mieści się w nim Wydział Matematyki i Informatyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Na początku 1938 r. w Muzeum Miejskim otwarta została pośmiertna wystawa prawie 150 prac Ferdynanda Ruszczyca. Było to jedno z najważniejszych wydarzeń kulturalnych w międzywojennym Toruniu. Wcześniej ekspozycje mogli obejrzeć mieszkańcy Warszawy, Krakowa i Wilna.

Zbiory toruńskie 1939–1945

We wrześniu 1939 r. Muzeum Miejskie dostało się w ręce nazistów. Zdemontowane zostały wszystkie wystawy na 2 piętrze ratusza, a zbiory przeniesione do kamienicy przy Rynku Staromiejskim 7. W planach Niemców było wzniesienie nowego gmachu muzealne-

go w miejscu budynku poczty przy zachodniej pierzei Rynku¹³. W muzeum nadal zatrudnieni byli Polacy, wśród nich znalazła się Halina Tarnowska (Załęska), która m.in. nadzorowała przygotowanie i zabezpieczenie zbiorów do ewakuacji. To właśnie jej zawdzięczamy najwcześniejsze informacje dotyczące początków muzeum, jego losów w czasie II wojny światowej i w pierwszych latach po wojnie. Podczas okupacji zbiory muzealne powiększyły się przede wszystkim o niemieckie malarstwo, grafikę i rysunek XIX i XX w., a także o obiekty pozyskane wskutek konfiskaty mienia polskiego. W ten sposób do muzeum trafiła m.in. pochodząca z Turzna kolekcja 68 obrazów z XVIII–XIX w., w tym zbiór portretów rodziny Gajewskich, oraz 123 przedmioty kultury, które zostały zrabowane z toruńskiej synagogi. Natomiast wiele wybitych dzieł wywiezionych w głąb Rzeszy (Grasleben) bezpowrotnie zaginęło. Wśród nich znalazły się m.in. rzeźba *Madonna Brzemienna (Maria Dobrej Nadziei)* oraz obrazy z Sali Sądowej Ratusza Staromiejskiego. W czasie okupacji władze niemieckie zorganizowały kilka wystaw, jednak były to przede wszystkim ekspozycje o charakterze propagandowym. W sierpniu 1944 r. część zabytków została przeniesiona do wspomnianej już kamienicy przy Rynku Staromiejskim 7, natomiast pozostałe wywieziono do Wyrzyska. Warto tu wspomnieć o zaangażowaniu polskich pracowników w ratowanie muzealnych zbiorów. Jeszcze we wrześniu 1939 r. niektóre dzieła sztuki udało się ukryć m.in. na ratuszowym strychu, tak było np. z obrazem Mariana Jaroczyńskiego *II traktat toruński*. Po raz drugi obraz został schowany po wkroczeniu Armii Czerwonej do Torunia w lutym 1945 r., kiedy to przez kilka miesięcy przechowywano go w kościele Najświętszej Marii Panny, skąd wrócił do ratusza w sierpniu 1946 roku¹⁴. Z ustnych przekazów wiadomo również, że część obiektów została zabezpieczona i ukryta przed okupantami w prywatnych domach.

W 1945 r. pierwszym tymczasowym kustoszem muzeum został Kazimierz Waluk, dzięki któremu uratowano wspomniany już obraz Jaroczyńskiego *II traktat toruński*; pierwszym kierownikiem mianowano artystę plastyka Eligiusza Baranowskiego. W tym samym czasie kierownikiem Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki został Józef Kozłowski, znany malarz i projektant. I to właśnie m.in. oni przyczynili się do odzyskania sporej części dzieł sztuki ukrytych jeszcze w 1939 r., odnaleźli także sporą część kolekcji przygotowaną przez Niemców do wywozu. Takim miejscem, w którym okupant gromadził zagrabione zabytki było mieszkanie niemieckiego malarza Karla Hemmerleina, usytuowane pod Łukiem Cezara¹⁵. Kolejną partię obiektów przeznaczonych do wywozu znaleziono w skrzyniach na stry-

chu ratusza. Wśród nich były głównie *cenne naczynia srebrne i cynowe, sakralne i świeckie, kafle i inny sprzęt rzemiosła artystycznego*¹⁶. Udało się wtedy odzyskać około dwóch tysięcy zabytków. Oprócz obiektów zabezpieczonych, do muzeum trafiło też sporo dzieł sztuki z upaństwowionych majątków podworskich np. wspomniana wcześniej kolekcja malarstwa należąca do rodziny Gajewskich z Turzna, zbiór broni i uzbrojenia ochronnego, będących własnością hrabiego Edwarda Mycielskiego-Trojanowskiego z Aleksandrowa Kujawskiego, czy malarstwo holenderskie XVII i XVIII w. z majątków Zamarte i Łążyn. Jednak straty powojenne były dla muzeum bardzo bolesne, bezpowrotnie utraciono np. rzeźbę *Madonny Brzemiennej* z XV w., wiele innych cennych dzieł sztuki i pamiątek historycznych.

Lata 1945–2011 Ludzie, działy, ekspozycje

W sierpniu 1945 r. kierownictwo instytucji objęła Halina Tarnowska-Załęska, która równocześnie była kustoszem Działu Sztuki. Jej głównym zadaniem była organizacja Muzeum Miejskiego. Jeszcze w tym samym miesiącu udało się odzyskać zagrabione przez Niemców dzieła sztuki, wywiezione do Górsk, Wyrzyska i Sępólna. Do muzeum wróciło 13 skrzyń ze zbiorami, w tym rzeźby i obrazy, 8 drzwi intarsjowanych pochodzących z Ratusza, 127 form piernikowych i 120 wyrobów rzemiosła artystycznego. W następnym roku odnaleziono m.in. album rysunków z widokami Torunia autorstwa Jerzego Fryderyka Steinera z 1 poł. XVIII w., *Album widoków Torunia i okolicy* C. Albertiego z lat 1790–1793 oraz drzeworyt Albrechta Dürera *Św. Hieronim w pustelni* z 1512 roku. W kolejnych latach odzyskano jeszcze sporo obiektów – odnaleziono je we wspomnianym już Wyrzysku oraz w Marburgu.

W pierwszym powojennym roku muzeum mieściło się w kamienicy przy Rynku Staromiejskim 7, a od 1946 r. ponownie znalazło się w murach Ratusza, tym razem wspólnie z Archiwum

Miejskim. Jeszcze w tym samym roku Dział Sztuki „zagospodarował” cztery pierwsze sale wystawowe, a w następnym siedem kolejnych. Wyeksponowano przede wszystkim kolekcję rzeźby gotyckiej i rzemiosła artystycznego, toruńską ceramikę średniowieczną, nowożytnie rzemiosło oraz portrety patrycjuszki toruńskich. Następnym po Dziale Sztuki był powstały w 1946 r. Dział Etnografii, którego „szefem” została Maria Znamierowska-Prüfferowa, wówczas adiunkt w Zakładzie Etnografii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Była ona autorką projektu powstania tzw. Pomorskiego Muzeum Ludoznawczego, które miało łączyć w sobie dwie instytucje: naukowo-badawczą i muzealną. Pierwszym krokiem do jego realizacji było utworzenie Działu Etnograficznego przy Muzeum Miejskim w Toruniu¹⁷, w którym funkcjonował do końca grudnia 1958 r., czyli do momentu usamodzielnienia się jako niezależne Muzeum Etnograficzne w Toruniu. W 1947 r. utworzono Gabinet Rycin, a jego kierownikiem mianowano Hannę Makowiecką. Kolejnymi, powstałymi w 1948 r., były: Dział Archeologii i Dział Numizmatyki – tego ostatniego, którego pierwszym kustoszem został znakomity historyk, wybitny numizmatyk, późniejszy profesor Uniwersytetu Warszawskiego, Zygmunt Wdowiszewski.

1 grudnia 1947 r. dyrektorem Muzeum Miejskiego



3. Wystawa rzemiosła artystycznego XVIII-XIX w Ratuszu Staromiejskim, widok z 1947 roku

3. Exposition of the crafts from the eighteenth to the nineteenth century, held in the Old Town Hall, view from 1947



4. Toruński portret mieszczański w hallu przed Salą Królewską Ratusza, stan z 1952 roku
4. Burgher portrait from Toruń in a hall preceding the Royal Hall in the Town Hall, state in 1952

w Toruniu został profesor Jerzy Remer, dotychczasowy konserwator wojewódzki i naczelnik Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego w Bydgoszczy, twórca Studium Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu. Pełniąc tę funkcję aż 26 lat, do 31 marca 1971 r. był jednym z najdłużej piastujących stanowisko dyrektora muzeum w Polsce.

Od 1 stycznia 1950 r. Muzeum Miejskie w Toruniu otrzymało status instytucji państwowej i zmieniło nazwę na tę długo oczekiwaną, czyli Muzeum Pomorskie w Toruniu. Było nim jednak zaledwie przez pięć lat, ponieważ w sierpniu 1955 r. Ministerstwo Kultury i Sztuki po raz kolejny zmieniło nazwę instytucji na Muzeum w Toruniu i przekazało je pod zarząd Wojewódzkiej Radzie Narodowej w Bydgoszczy. Pierwsza połowa lat 50. XX w. upłynęła pod znakiem porządkowania i inwentaryzowania zbiorów, a także tworzenia nowych wystaw czasowych. W tym okresie powstała pierwsza powojenna ekspozycja archeologiczna, na której pokazano aż 500 zabytków; zrealizowano wystawę poświęconą Mikołajowi Kopernikowi, przygotowano kilka dobrych wystaw malarstwa i rzemiosła artystycznego, m.in. „Toruński portret mieszczański od XVI wieku do 1850 roku” czy „Ceramika – techniki produkcji”. W tzw. Sali Wagi Ratusza Staromiejskiego udostępniono ekspozycję dotyczącą mennicy toruńskiej, która po późniejszych modyfikacjach przekształciła

się w wystawę stałą. W 2001 r. zweryfikowana merytorycznie, unowocześniona i w nowej aranżacji ponownie zagościła w Sali Wagi. Lata 50. to również czas intensywnego pisania, powstało wówczas kilka doskonałych katalogów sztuki, przede wszystkim autorstwa Marii Gąsiorowskiej (1922–1976) (kierownik Galerii Sztuki Polskiej), Haliny Załęskiej i Janiny Kruszelnickiej (1923–2006) (kierownik Galerii Sztuki Średniowiecznej). Od 1976 r. kierownikiem Gabinetu Rycin, a od 1977 Kolekcji Sztuki Współczesnej był Andrzej Sciepurowo (1944–2010), postać niebanalna, wybitny znawca malarstwa i grafiki, autor kilkunastu wystaw, scenariuszy i katalogów. Obecnie kierownikiem Działu Sztuki i równocześnie opiekunem Kolekcji Sztuki Średniowiecznej jest Andrzej Drączkowski.

W ciągu ostatnich 20 lat dział zrealizował kilkadziesiąt wystaw, w tym kilka stałych. Powstały ekspozycje – „Sztuka gotycka” Andrzeja Drączkowskiego, „Dawny Toruń (1233–1793). Historia i rzemiosło artystyczne”, której autorką jest Katarzyna Kluczwajd (pierwsza wersja wystawy wspólnie z Romanem Domagałą), kustosz i kierownik Kolekcji Rzemiosła Artystycznego i równocześnie jedna z najbardziej twórczych postaci muzeum (także autorka stałej wystawy „Skarb ze Skrwilna. Złotnictwo świeckie polskie i obce ze zbiorów MOT”, oraz wystawy „Sztuka sakralna Torunia XVII–XVIII wieku”). Udostępniona została również zmieniona i unowocześniona „Galeria malarstwa polskiego od końca XVIII wieku do 1945 roku” przygotowana przez Annę Kroplewską-Gajewską (kierownika Kolekcji Sztuki Nowoczesnej), wcześniej zreorganizował ją Andrzej Sciepurowo. A. Kroplewska-Gajewska jest także autorką trzutomowego opracowania malarstwa polskiego ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. Pracownicy Działu za swoje dokonania byli siedmiokrotnie nagradzani *Sybillą* (od początku lat 90. XX wieku).

W 1957 r. Archiwum Państwowe przeniosło się do nowej siedziby, rozpoczęto generalny remont ratusza, który trwał aż do 1964 roku.

W listopadzie 1957 r. utworzona została od podstaw muzealna pracownia konserwatorska¹⁸. Jej głównym organizatorem był Józef Flik, dziś profesor UMK

w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa. Mieściła się początkowo w tzw. sali pod plafonem (dziś sala wystawowa), a po remoncie ratusza przeniesiono ją do nowych pomieszczeń na poddaszu, w których funkcjonowało laboratorium chemiczne, pracownia rentgenowska oraz pracownie konserwacji. Z czasem, w wyniku reorganizacji, wykształciły się dwie niezależne jednostki – Pracownia Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej oraz Pracownia Rzemiosła Artystycznego. W latach 1961–1971, dzięki wyposażeniu w profesjonalny, niekiedy unikatowy jak na owe czasy sprzęt, pracownia stała się jedną z najnowocześniejszych w kraju. Obecnie kieruje nią Alina Targowska, konserwator malarstwa i rzeźby polichromowanej, a sama pracownia to przede wszystkim grupa profesjonalistów – specjalistów wszystkich (oprócz renowacji tkanin) dziedzin konserwacji.

Pomimo likwidacji, spowodowanej remontem ratusza, stałej wystawy w 1959 r., bardzo intensywnie pracowali muzealni archeolodzy. Już wcześniej, bo od 1948 r., toruńskie muzeum prowadziło wiele badań terenowych, m.in. dlatego, że niemal do końca lat 50. Dział Archeologii był jedyną placówką naukowo-badawczą zajmującą się ochroną zabytków archeologicznych. Do 1961 r. muzealnicy uczestniczyli w ekspedycjach aż w 276 miejscowościach¹⁹. W latach 1964–1980 kierownikiem Działu Archeologii był Januariusz Janikowski, barwna, nietuzinkowa postać i człowiek wyjątkowo zasłużony dla muzealnej archeologii. To m.in. dzięki niemu jesienią 1968 r. dział znalazł się w nowo wyremontowanych kamienicach przy ul. Ciasnej 4 i 6, jego nazwę zmieniono na Oddział Archeologii i dokonano podziału na mniejsze jednostki – działy: epoki kamienia i wczesnej epoki brązu; epoki brązu i wczesnej epoki żelaza; okresu późnolateńskiego i wpływów rzymskich oraz średniowiecza i czasów nowożytnych. Nadal intensywnie prowadzono prace badawcze na ziemi chełmińskiej i na Kujawach. Oprócz wielu wystaw czasowych, pracownicy działu zrealizowali też dwie stałe ekspozycje – „Najstarsze osadnictwo Torunia i okolic” (1984) oraz „Odkrywanie przeszłości”



5. Świat toruńskiego piernika – biesiada piernikowa 2006

5. World of the Toruń gingerbread - a gingerbread feast, 2006

(1999). W latach 1981–2004 kierownikiem działu była Bogusława Wawrzykowska, jedna z najbardziej aktywnych, twórczych i wyrazistych postaci. Obecnie (tj. od 2005 r.) działem kieruje Romualda Uziębło, absolwentka toruńskiej archeologii, autorka wielu wystaw czasowych. Dział trzykrotnie zdobył *Sybillę*, nagrodę za najciekawsze wydarzenie muzealne roku.

W lutym 1960 r. powstał Dział Historyczny. Jego twórcą i pierwszym kierownikiem został Janusz Bienia, historyk, obecnie profesor UMK w Toruniu. W rok później dołączyła do niego Janina Mazurkiewicz, późniejsza wieloletnia szefowa Domu Mikołaja Kopernika. Początkowo w dziale istniał jeden główny trzon zbiorów, gromadzono wszystko, co było pamiątką historyczną w bardzo szerokim tego słowa znaczeniu – od obiektów związanych z osobą Kopernika po militaria i dokumenty, nie dzieląc ich na mniejsze kolekcje. Dopiero po odłączeniu zbiorów kopernikańskich i utworzeniu nowego oddziału powoli zaczęto tworzyć odrębne kolekcje. W połowie lat 60. XX w. do Działu Historycznego włączono Dział Numizmatyczny²⁰, a potem kolejno zaczęto wyodrębniać poszczególne kolekcje: historii średniowiecznej i nowożytnej, historii najnowszej i militariów. W ramach Działu Historycznego funkcjonował także Dział Zamek Krzyżacki. W połowie lat 70., podobnie jak w przypadku pozostałych jednostek muzeum, nazwę Dział Historyczny

zmieniono na Oddział Historii. W latach 80. na potrzeby Oddziału Historii zaadoptowano budynek zwany Czerwonym Spichlerzem lub Domem Eskenów (od nazwiska dawnych właścicieli), stojący przy ul. Łaziennej 16 i kamienice przy ul. Ciasnej 4/8. W ponad 50-letniej działalności muzealni historycy przygotowali dziesiątki wystaw czasowych oraz kilka stałych, w tym wspomnianą już ekspozycję „Dawny Toruń (1233–1793). Historia i rzemiosło artystyczne”, którą wspólnie z Oddziałem Sztuki zrealizował wieloletni kierownik wówczas jeszcze Oddziału Historii, Roman Domagała. Poza tym pracownicy Oddziału Historii byli autorami wystaw stałych: „Mennice i monety toruńskie 1233/1238–1765” (Adam Musiałowski, opiekun Kolekcji Numizmatyki), „Militaria europejskie od średniowiecza do początków XX wieku” (Aleksandra Mierzejewska, kierownik Działu Historii), „Toruń 1793–1920. Miasto pogranicza” (Bogusław Uziębło, kustosz nowo powstałej kolekcji wojskowości). Dział zdobył jak dotąd dwie nagrody *Sybilli*. W 2000 r. przywrócono dawną nazwę Dział Historii, od 2009 r. zmieniono ją na Dział Historii i Dziejów Miasta Torunia, a w ramach nowej struktury utworzono Kolekcję Ikonografii Torunia. Obecnie przygotowywana jest kolejna stała wystawa dotycząca dziejów Torunia, a jej istotną częścią będzie makieta Torunia wykonana w technice stereoskopowej 3D. Wystawa będzie mieściła się w Domu Eskenów przy ul. Łaziennej 16.

Po przejściu prof. Jerzego Remera w 1971 r. na emeryturę, przez ok. rok dyrektorem muzeum był Bohdan Rymaszewski, wcześniej pełniący funkcję Miejskiego Konserwatora Zabytków. Po jego odejściu w 1972 r. dyrektorem został Zdzisław Ciara (1932–1990), konserwator zabytków województwa bydgoskiego.

Dom Mikołaja Kopernika funkcjonujący w ramach Działu Historycznego wyodrębnił się w całkowicie samodzielny jednostkę w 1966 roku. Jednak już dużo wcześniej widoczna była potrzeba utworzenia oddzielnej kolekcji, która byłaby skupiona na gromadzeniu i udostępnianiu pamiątek związanych z wielkim astronomem. Od początku tworzeniem nowego działu zajęła się Janina Mazurkiewicz, niezwykle aktywna, ambitna i twórcza, która przez wiele lat była *spiritus movens* tego jednego z najbardziej znanych muzeów biograficznych w Polsce. W czasie kierowania Domem Kopernika zgromadziła wiele obiektów związanych z osobą wielkiego astronoma, co w sytuacji kiedy mówimy o XV w., nie jest wcale sprawą łatwą. Siedzibą działu jest kamienica mieszcząca się przy ul. Kopernika 17 (dawna ul. św. Anny), oficjalnie uznawana za miejsce urodzenia astronoma. Dodatkowo dołączono i zaadaptowano na potrzeby muzealne kamienicę przy ul. Kopernika 15.



6. Sztuka sakralna w sali pod plafonem

6. Sacral art in the room with a plafond

We wnętrzach obu gotyckich budynków przygotowano wystawę stałą „Mikołaj Kopernik. Życie i dzieło”, za którą jego autorka Janina Mazurkiewicz w 1995 r. otrzymała *Sybillę*. Największą atrakcją tego miejsca jest jednak makieta pokazująca zabudowę Torunia z ok. 1500 r. wraz z projekcją „światło-dźwięk”, w pięciu wersjach językowych, przygotowana w 1973 r. specjalnie na 500. rocznicę urodzin M. Kopernika. W połowie lat 90. opracowano nowy scenariusz makiety, wzbogacono jej ikonografię i unowocześniono sprzęt. Podczas 50 lat funkcjonowania działu zrealizowano wiele wystaw czasowych, z których kilka było także prezentowanych poza granicami Polski. Do najbardziej spektakularnych należała ekspozycja z przełomu 1983 i 1984 r., przygotowana na zamówienie Japońskiego Towarzystwa Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w Tokio, będąca częścią europejskiej wystawy „5000 lat ery kosmicznej”²¹.

W 1990 r. dyrektorem Muzeum Okręgowego w Toruniu został dr Michał Woźniak, historyk sztuki i muzeolog, równocześnie pracownik Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Funkcję tę sprawował do 2000 roku.

Jednym z najmłodszych działów Muzeum Okręgowego w Toruniu jest Dział Kultur Pozaeuropejskich. Powstał w 2000 r., choć początek kolekcji sięga lat

1966–1970, kiedy to Tadeusz Wierzejski, znany kolekcjoner i antykwariusz, przekazał muzeum cenne zabytki sztuki dalekowschodniej. Dzięki niemu również inne osoby prywatne podarowały Toruniowi niezwykle wartościowe obiekty. Warto w tym miejscu nadmienić, że w 1950 r. Muzeum Pomorskie w Toruniu przekazało do Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach (późniejsze Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie) ok. 500 zabytków pochodzenia pozaeuropejskiego, które były najprawdopodobniej częścią najstarszej kolekcji Stadtisches Museum (1861). Przekazu dokonano na mocy uchwały z 1947 r., nakazującej zgromadzenie w jednej instytucji zabytków z całego świata, poza kulturą słowiańską²². Dzisiaj trudno opisać, jakie straty przez ten fakt poniosło muzeum toruńskie. Obecnie Dział Kultur Pozaeuropejskich to dwa główne zbiory: sztuki dalekiego wschodu oraz artefaktów zebranych podczas wieloletnich wojaży po świecie dwójki znakomitych dziennikarzy i podróżników – Elżbiety Dzikowskiej i Tony`ego Halika. Sztuka dalekiego wschodu prezentowana jest w jednym z najbardziej charakterystycznych budynków Torunia – kamienicy Pod Gwiazdą, mieszczącej się przy Rynku Staromiejskim. Otwarcie w niej pierwszej ekspozycji miało

miejsce w maju 1970 roku. Wystawę darów Elżbiety Dzikowskiej można oglądać w Domu Podróżników, w zaadoptowanym do celów muzealnych spichlerzu przy ul. Franciszkańskiej 11. Od 2008 r. Dział Kultur Pozaeuropejskich zyskał samodzielność, a jego kierownikiem została Magdalena Nierzwicka, specjalizująca się w etnografii krajów Ameryki Łacińskiej (wcześniej nadzór merytoryczny spoczywał na Andrzej Drązkowskim, kierowniku Działu Sztuki). Pod względem ekspozycyjnym Dział Kultur Pozaeuropejskich jest jednym z najbardziej aktywnych. Rocznie przygotowywane są co najmniej cztery wystawy czasowe, zarówno ze zbiorów własnych, jak i kolekcji innych muzeów. W 2001 r. w Kamienicy Pod Gwiazdą udostępniona została – na podstawie nowego scenariusza – stała wystawa „Świat Orientu”, autorstwa Katarzyny Paczuskiej i w aranżacji plastycznej Lecha Żurkowskiego, a w 2003 r. w Muzeum Podróżników otwarto ekspozycję „Tony Halik. Urodzony dla przygody”, którą zrealizowała M. Niedrzwicka. W 2009 r. w nowo wyremontowanych piwnicach kamienicy udostępniono stałą ekspozycję „Broń Orientu”.

W 2000 r. dyrektorem Muzeum Okręgowego w Toruniu została dr Anna Kosicka, chemik i konserwa-



7. Wystawa „Świat Orientu”, kamienica Pod Gwiazdą, 2008

7. "The World of the Orient" – an exhibition held in the Pod Gwiazdą town house, 2008



8. Noc w Muzeum 2010, dziedziniec Domu Mikołaja Kopernika
8. Museum Night 2010, the courtyard of the MikołajKopernik House

(Fot. 1, 2, 5 – ze zbiorów MOT; 3, 4 – A. Czarniecki;
6 – Z. Smoliński; 7, 8 – K. Deczyński)

tor, wieloletni pracownik tej instytucji, która w 2006 r. odeszła na emeryturę.

Działem, bez którego nie może obejść się żadne współczesne muzeum, jest Dział Edukacji. W Toruniu powołano go już w kwietniu 1950 r. jako Biuro Społeczno-Oświatowe (od 1956 r. Dział Naukowo-Oświatowy), a jego pierwszym kierownikiem został wspomniany już wcześniej historyk Janusz Bieniak. Początkowo wszelkie podejmowane działania wspierane były przez pracowników innych działów. Z czasem nie tylko zwiększyła się liczba zatrudnionych w nim osób, ale przede wszystkim wykształciła się grupa profesjonalistów, których najważniejszym zadaniem była praca dydaktyczna, upowszechnianie przedsięwzięć i dokonań muzeum oraz promocja jego działań. Przez wiele lat starano się stosować zasadę, aby każdy świeżo zatrudniony pracownik muzeum odbył najpierw staż w Dziale Naukowo-Oświatowym. Opracowywanie i prowadzenie lekcji czy warsztatów muzealnych było świetną szkołą dla dalszych działań merytorycznych. Dokonania tego działu są tak duże, że nie sposób wymienić tu choćby ich części. Warto wspomnieć jed-

nak o tych, które trwale wpisały się w pamięć, przede wszystkim mieszkańców Torunia. Do takich przedsięwzięć należały np. imprezy organizowane i koordynowane przez dział, a znane publiczności jako „Niedziele w Muzeum” (1976–2005). Ich kontynuacją są dzisiejsze, cieszące się nie mniejszą popularnością „Noce w Muzeum”. Głównym zadaniem tych spotkań było i jest pozbawienie muzeum opinii miejsca niedostępnego, nudnego i przeznaczonego wyłącznie dla osób zainteresowanych sztuką. Innymi znakomitymi imprezami przygotowywanymi przez Dział Naukowo-Oświatowy (wspólnie z Krajowym Biurem Koncertowym w Warszawie) były tzw. Galowe Wieczory w Ratuszu. Ich gośćmi były zawsze osoby znane – głównie twórcy kultury i sztuki – które jako tło do swych opowieści wybierały jakieś dzieło sztuki. Niezwykłym przedsięwzięciem jest konkurs plastyczny dla dzieci i młodzieży „Moja przygoda w Muzeum”, którego organizację w 1990 r. Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Ministerstwo Edukacji powierzyło Muzeum Okręgowemu w Toruniu, a który od 2007 r. zyskał rangę międzynarodowego. Jednym z ostatnich dokonań działu jest

otwarta w piwnicach Domu Kopernika stała, interaktywna wystawa „Świat toruńskiego piernika”, która ze względu na duże zainteresowanie widzów stała się inspiracją do przygotowania kolejnego niezwykłego przedsięwzięcia, mianowicie wędrującej ekspozycji. Jej bazą jest średniowieczna koga, która stanowi tło dla prezentowanych oryginalnych obiektów. Autorkami obu wystaw są Maria Gessek i Barbara Kukowicz-Wirowska, do 2005 r. kierownik działu, który od 2008 r. funkcjonuje pod nową nazwą – Dział Edukacji²³.

W styczniu 2007 r. dyrektorem Muzeum Okręgowego w Toruniu został dr Marek Rubnikowicz, archeolog, wcześniej pełniący funkcję Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków.

Jednym z głównych zadań każdego muzeum jest opracowywanie naukowe i dokumentacja zbiorów. Najstarsze dane dotyczące katalogowania i fotografowania zbiorów pochodzą z okresu, kiedy kustoszem Muzeum Miejskiego był Gwido Chmarzyński. Nie tylko przygotowywał dokumentację kolekcji, ale także zbierał wycinki prasowe o działalności muzeum i systematycznie powiększał bibliotekę. Druga wojna światowa doprowadziła nie tylko do dużych strat dzieł sztuki, zniszczenia dotyczyły także wszystkich inwentarzy muzealnych i księgozbioru. Po wojnie wspomniana już wyżej Halina Załęska próbowała odtworzyć dawne inwentarze, co w pewnym stopniu jej się udało, choć część opisów była dość lakoniczna. Katalogowanie zakończono w 1961 r., wpisano wówczas 4363 obiekty. Pod koniec lat 50. Dział Sztuki prowadził już własne archiwum fotograficzne, a w muzeum istniała Pracownia Fotograficzna. W maju 1962 r. utworzono Dział Dokumentacji, a biblioteka stała się od początku jego integralną częścią. Pierwszym kierownikiem działu została Maria Sławińska, człowiek bardzo skromny a równocześnie niezwykle kompetentny i bardzo zaangażowany w swoją pracę. Pięć lat później do obsady działu dołączyła Regina Flik. W tym dwuosobowym składzie Dział Dokumentacji funkcjonował aż do 1992 r., kiedy to ze względu na rosnący księgozbiór i powiększające się archiwum fotograficzne należało zwiększyć także jego skład osobowy. W ciągu 50. lat zbiory biblioteki wzrosły z 2203 do prawie 30 tysięcy woluminów. W 2010 r. bibliotekę oddzielono od Działu Dokumentacji. Dzisiaj jej siedzibą jest budynek przy ul. św. Jakuba 20a, natomiast Dział Dokumentacji przeniósł się z Ratusza Staromiejskiego do nowych pomieszczeń w kamienicach przy ul. Ciasnej 4/8. Od 1994 r., zgodnie z wymogiem komputeryzacji zbiorów, Dział Dokumentacji rozpoczął proces tworzenia komputerowej bazy danych w systemie MONA. Obecnie funkcjonujący pod nazwą Dział Inwentaryza-

cji i Dokumentacji Muzealnej pracuje pod kierunkiem Aliny Stefańskiej²⁴.

Jednym z najmłodszych działów Muzeum Okręgowego w Toruniu jest Dział Promocji i Wydawnictw powstały w 2008 roku.

Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu

Obecnie Muzeum Okręgowo w Toruniu liczy ponad 100 tys. eksponatów, w tym ponad 50 tys. numizmatów, 25 tys. dzieł z dziedziny sztuki (malarstwo, grafika i rysunek, rzemiosło), 13 tys. obiektów archeologicznych i 12 700 – z zakresu historii. Wiele z nich to dzieła najwyższej klasy, nie sposób wymienić wszystkich, ale należałoby wspomnieć chociaż o kilku z nich. W Dziale Sztuki znajduje się jedyny w Polsce zespół gotyckich witraży pochodzący z Torunia i Chełmna, a także odnaleziony na początku lat 60. XX w. skarb ze Skrwilna zawierający srebrne przedmioty o wysokim poziomie artystycznym z XVI i XVII w., dwa szafowe zegary podłogowe z 1. poł. XVIII w. i pochodzące z tego samego okresu stołowe zegary kaflowe. W zbiorach muzeum znajdziemy obrazy Marcello Bacciarellego, Jana Matejki, Piotra Michałowskiego, Jacka Malczewskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Tytusa Czyżewskiego, obrazy i grafiki Józefa Pankiewicza, Wojciecha Weissa, Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera i wielu innych. Spośród zbiorów graficznych do najcenniejszych należą: *Bestia z Apokalipsy* Albrechta Dürera, anonimowe XV w. drzeworyty, ryciny z *Cronica mundi* Hartmanna Schelda. Kolekcja Numizmatyki może pochwalić się jedynymi na świecie denarami (fenigami) gdańskimi z lat 1457–1526 pochodzącymi ze skarbu z Rubinowa czy zespołem monet z mennicy toruńskiej z lat 1237–1765. W Dziale Archeologii przechowywany jest, jeden z sześciu zachowanych na świecie, brązowy miecz antenowy z Głogowa (VIII – poł. VII w. p.n.e.), popielnice twarzowe VI–III w. p.n.e. i srebrne bransolety węzowate z II–III w. n.e. Sprzed 1595 r. pochodzi portret Mikołaja Kopernika znajdujący się obecnie w zbiorach Domu wielkiego astronoma, tam również przechowywane jest najsłynniejsze jego dzieło *De revolutionibus orbium coelestium libri sex* wydane w Amsterdamie w 1. ćw. XVII wieku. W Dziale Historii i Dziejów Miasta Torunia znajduje się jedyna w Polsce w pełni opracowana kolekcja tabliczek neosumerijskich z pismem klinowym (2113–2005 p.n.e.), a także jeden z trzech zachowanych w Polsce mieczy wikińskich typu „Z” z X wieku. Również w Dziale Historii znajduje bogaty zbiór medali, wśród których na szczególną uwagę zasługuje 3-dukatowa donatywa

toruńska wybita prawdopodobnie na początku 1659 roku. Niezwykle cenne zbiory posiada Dział Kultur Pozaeuropejskich, do najciekawszych należą m.in.: chińska figura grobowa konia z okresu panowania dynastii Tang (618–906), pochodzące z Indii stele z przedstawieniami Tirthankarów dżinizystycznych z XI–XIII w. czy kolekcja porcelany japońskiej ze zbiorów Augusta II. W Muzeum Podróżników znajduje się obecnie ponad 1500 obiektów z różnych stron świata, najstarszym zabytkiem jest fragment figurki kobiecej z Ekwadoru (kultura Valdivia, 3000–1500 p.n.e.), bardzo ciekawe są także dwie kolekcje: XX-wiecznych tkanin z Gwatemali i kolekcja kilkudziesięciu ozdób

wykonanych przez plemiona Dani (prowincja Irian Jaya, Indonezja, Nowa Gwinea)²⁵.

Kiedyś, któryś z dyrektorów powiedział, że to co robi się w muzeum to nie praca, lecz misja do spełnienia. Jakkolwiek patetycznie nie brzmią te słowa, jest w nich sporo prawdy. Dotyczy to zapewne większości tego typu instytucji, nie tylko w Polsce. W dużej mierze ludzie tworzący „oblicze” muzeum to pasjonaci i wielcy miłośnicy sztuki i historii – często prawdziwi twórcy i animatorzy kultury. We wszystkich aspektach działalności muzeum często muszą wykazywać się niezwykłą intuicją, dużymi zdolnościami artystycznymi i nade wszystko ogromną wiedzą.

Przypisy

¹ S. Tync, *Dzieje Gimnazjum Toruńskiego (1568–1772)*, t. 1, Wiek XVI, Toruń 1928, s. 149–150.

² H. Załęska, *Muzeum Pomorskie w Toruniu. Jego historia i działalność (1861–1951)*, Toruń 1952, s. 5.

³ Zachowało się kilka wzmianek dotyczących zabytków archeologicznych przechowywanych w Bibliotece Gimnazjum Akademickiego m.in. u: Jana Jonstona w *Thaumatographia naturalia in decem classes distincta*, wyd. w Amsterdamie 1632, na str. 139. czy u Jakuba Henryka Zermecke'go w *Kronice Toruńskiej*, pod datą 1594.

⁴ T. Zakrzewski, *Nieznany opis Torunia w krakowskim „Czasie” z 1853 r.*, „Rocznik Toruński 19” 1990, s. 207.

⁵ *Przewodnik po Wystawie Przemysłowej w Toruniu od 16 do 27 sierpnia 1913*, Toruń [1913].

⁶ H. Załęska, *op. cit.* s. 14–15.

⁷ Thomer Adreß-Buch für das Jahr 1880 (...) Orte besindlichen Militair-, Königlichen und Civilbehörden, Thorn 1880, Druck und Verlag von Ernst Lambeck, s. 107; chociaż ks. Kazimierz Chmielecki podaje w: *Człowiek przedhistoryczny w Prusiech Zachodnich oraz przewodnik po zbiorach Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, że pierwsze lokum muzeum mieściło się na ul. Żeglarskiej.

⁸ H. Załęska, *Stulecie zbiorów muzealnych w Toruniu*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” t. I, z. 1, 1962, s. 22.

⁹ APT, *Muzea w Toruniu – zbiór szczątków zespołu z lat 1901–1948, Muzeum Ziemi Pomorskiej w Toruniu, 1921–1925 (Sprawa utworzenia Muzeum Ziemi Pomorskiej/protokoły, korespondencja, umowy, 331/I sygn. 6.*

¹⁰ J. Dygdała, *Pałac Dąbskich w Toruniu*, „Głos Uczelni”, maj 1992 (UMK), nr 2.

¹¹ *Księga adresowa miasta Torunia wraz z Podgórzem i powiatem Toruń-wieś. Rok 1923*, Toruń 1923., s. 8.

¹² Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta Tymczasowego Komitetu Organizacyjnego Pomorskiego Instytutu Badawczego (TKOPIN), sygn.9, s. 71–73.

¹³ Archiwum Państwowe w Toruniu, Dokumentacja techniczna miasta Torunia z lat 1765–1958, zb. 1715, sygn. 1059.

¹⁴ Archiwum Działu Archeologii, bn.

¹⁵ Józef Kozłowski. *Tak to zapamiętałem. Wspomnienia z życia kulturalnego Torunia w 1945 roku i w latach późniejszych*, zebrał i oprac. Z. Jędrzyński, Toruń 1993, s. 9.

¹⁶ *Ibidem*, s. 8.

¹⁷ Szerzej o Dziale Etnograficznym, [w:] *Księga pamiątkowa 150-lecia Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011*, red. K. Mikulski, E. Okoń, Toruń 2011, s. 186.

¹⁸ *Ibidem*, s. 57.

¹⁹ *Ibidem*, s. 136.

²⁰ Nie odnaleziono dokumentu precyzującego datę połączenia obu działów. Autorka wykorzystała wspomnienia pracowników, pamiętających ten moment w historii działu.

²¹ *Księga, op. cit.*, s. 215.

²² Więcej o tym, co przekazano, [w:] *Ibidem*, s. 255.

²³ Więcej o tym, [w:] *Ibidem*, s. 285.

²⁴ Więcej o tym, [w:] *Ibidem*, s. 341.

²⁵ Więcej o zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu znajdzie czytelnik, [w:] *Perły z lamusa. Najcenniejsze zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu*, red. M. Rubnikowicz, Toruń 2009.

Bibliografia

Chmarzyński G., *Organizacja Muzeum Pomorskiego w Toruniu*, „Pamiętnik Muzealny” 1935 nr 4.

Chmielecki K., *Człowiek przedhistoryczny w Prusiech Zachodnich oraz przewodnik po zbiorach Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, Toruń 1909.

Dzieje Towarzystwa Naukowego w Toruniu 1875–1975, red. Marian Biskup, t. 1, Toruń 1977.

Remer J., *Ratusz i Muzeum w Toruniu*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 1966, t. II, z. 1–2.

150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu. 1861–2011. Katalog, red. Anny Ziemlewskiej, Kalendarium Muzeum Okręgowego w Toruniu, opr. Anna Kroplewska-Gajewska, Toruń 2011.

Aleksandra Mierzejewska

History of the Regional Museum in Toruń 1861–2011

In 2011 the Regional Museum in Toruń (MOT) celebrated its 150th anniversary. The recognised inauguration date is 1861, when the first exhibition was opened to the public in two showrooms at the Old Town Hall. The show was held by Städtisches Museum, established by Copernicus Verein für Wissenschaft und Kunst, a German scientific society functioning in Toruń since the middle of the nineteenth century. During the interwar period the Städtisches Museum collections became automatically the property of the town. The second institution, whose collections acted as a basis for the resources of the present-day MOT, was the Scientific Society created in Toruń in 1875. During the 1920s numerous local inhabitants were aware of the necessity of establishing a single institution that would combine the collections of both societies. The person most engaged in undertakings aiming at a merge of the collections was Dr. Otton Steinborn, a medical doctor and a member of the Scientific Society in Toruń (TNT). It became possible to persuade the town authorities to create the post of a custodian of the Museum, which in July 1929 was proposed to an historian of art, Dr. Gwido Chmarzyński. At the end of 1930 the Municipal Museum received the collections of the TNT Museum as a deposit. A successive extraordinary collection – offered by Walerij C. Amrogowicz, a collector from Sopot – was received as a deposit at the end of 1931 and totalled 2 300 exhibits. During the second half of the 1930s the Museum was still situated on the second storey of the Old Town Hall, but it had at its disposal five showrooms and storerooms in the attic. In September 1939, the Museum was seized by the Nazis, who dismantled all the exhibitions and transferred the collections to a town

house in the Old Town Market Square. The Germans moved a large group of monuments to Sępólno and Wyrzysk in order to transport them further into the Reich, and many plundered works of art were kept in the flat of the German painter Karl Hemmerlein. In 1945 the first Museum custodian was Kazimierz Waluk, who made it possible to regain a sizeable part of the artworks concealed by the Germans and prepared by them for further deportation already in 1939. In August 1945, the newly appointed head of the institution was Halina Załęska, whose prime task was the organisation of a Municipal Museum, which since 1946 was once again on view in the Town Hall. The years 1946–2011 were devoted to gathering and creating new collections. This was also the period of the establishment of the following departments: the Department of Art (1946), the Department of Ethnography (1946), the Department of Archaeology (1948), the Department of Numismatics (1948), the Science-Education Department (1956), a Museum conservation workshop (1957), the Historical and Numismatics Department (1960), the Documentation Department and a Scientific Library (1962), the Mikołaj Kopernik House (1966), the Department of Non-European Cultures (2000), and the Department of Promotion and Publications (2008).

Today, the Regional Museum possesses over 100 000 exhibits, including more than 50 000 numismatics, 25 000 works of art, 13 000 archaeological exhibits and 12 700 exhibits relating to history. The Museum occupies as many as ten buildings in various parts of the Old and New Town, featuring a total of more than twenty permanent and temporary exhibitions.

Aleksandra Mierzejewska, absolwentka historii UMK w Toruniu; od 2001 r. kierownik Działu Historii i Dziejów Miasta Torunia; autorka kilkudziesięciu wystaw i katalogów dotyczących m.in. historii Torunia, wolnomularstwa i militariów; e-mail: historia@muzeum.torun.pl

Lech Zużalek

PÓŁ WIEKU MUZEUM PRZYRODNICZEGO WOLIŃSKIEGO PARKU NARODOWEGO im. PROF. ADAMA WODZICZKI W MIĘDZYDZROJACH

Zarys historii

Po powołaniu w 1960 r. Wolińskiego Parku Narodowego na jednym z pierwszych posiedzeń Rady Naukowej WPN podjęto na wniosek dyrektora Leona Niedzielskiego uchwałę o konieczności założenia Muzeum Przyrodniczego oraz nadania mu imienia prof. dr. Adama Wodziczki – wybitnego naukowca i badacza tutejszej przyrody, inicjatora powołania na wyspie Wolin nadmorskiego parku narodowego. Muzeum zlokalizo-

wano w budynku Dyrekcji Parku na Górze Filaretów w Międzyzdrojach.

Głównym zadaniem tej placówki miało być gromadzenie, eksponowanie i konserwowanie wszelkich zbiorów przyrodniczych z terenu wyspy Wolin oraz działalność edukacyjna w szkołach i wśród turystów.

Opracowano wstępny projekt wystawy, powołano komisję muzealnictwa pod kierunkiem prof. dr. Jarosława Urbańskiego. Gromadzenie zbiorów do przyszłego muzeum zainicjował zatrudniony w latach



1. Muzeum Przyrodnicze Wolińskiego Parku Narodowego – widok z zewnątrz na malarską dekorację prof. Jerzego Kaliny przedstawiającą watahę wilków
1. The Wolin National Park Natural History Museum – a view from the outside with painted decoration by Prof. Jerzy Kalina, showing a pack of wolves

1960–1962 na stanowisku kierownika zbiornicy muzealnej, a potem kustosa, dr Krzysztof Wołek. W sezonie letnim 1961 zorganizowano we współpracy z Katedrą Zoologii Ogólnej WSR w Szczecinie pierwszą wystawę przyrodniczą prezentującą ptaki drapieżne, którą zwiedziło 3500 osób. W 1962 r. wystawę przekształcono w Muzeum Przyrodnicze, przygotowano kilka nowych ekspozycji na powierzchni ok. 100 m². Odnotowano wzrost zwiedzających – ten rosnący trend miał utrzymać się przez wiele następnych lat, osiągając w końcu lat 70. ponad 100 tys. zwiedzających rocznie. W latach 1962–1970 kustoszem muzeum był Włodzimierz Lipczyński, który powiększył kolekcje ptaków i ssaków oraz zainicjował wykonanie realistycznych dioram. Prace preparatorskie dla potrzeb muzeum wykonywał preparator Muzeum Przyrodniczego w Poznaniu.

W latach 1970–1978 kustoszem muzeum był Bogdan Jakuczun, który zainicjował gromadzenie zbiorów entomologicznych i zorganizował specjalistyczne pracownie – preparowania zwierząt i fotograficzną. W tym okresie w szkołach i domach wczasowych była prowadzona szeroka działalność edukacyjna (prelekcje z przezroczami, wycieczki terenowe). W 1971 r., po szkoleniu i uzyskaniu specjalistycznych uprawnień w Instytucie Zoologicznym w Warszawie, gromadzenie i preparowanie eksponatów prowadził Lech Zużalek. W 1973 r. zakończono wystawę geologiczną wykonaną przez dr Janusza Horzemskiego z Muzeum Geologicznego AGH w Krakowie. W 1978 r., po wybudowaniu nowej siedziby Dyrekcji Parku, włączono dwie dodatkowe sale o powierzchni 42 m², gdzie przygotowano nowe wystawy ptaków oraz ekspozycję poświęconą łowiectwu.

W latach 1978–2010 kustoszem muzeum był Lech Zużalek, który w czasie swojej działalności projektował i wykonywał prace wystawiennicze, preparatorskie i plastyczne. W latach 1980–1990, po uzyskaniu całego budynku (350 m²) na potrzeby wystawiennicze, w muzeum wykonano we własnym zakresie w ośmiu salach nowe wystawy prezentujące przyrodę morza i wybrzeża: ssaki i małże morskie, ekspozycję bursztynu bałtyckiego (depozyt z Muzeum Ziemi w Warszawie), dioramę z żubrami i ptakami drapieżnymi parku. Zorganizowano – wypożyczając ze zbiorów prywatnych szczecińskiego myśliwego W. Sztolcmana – unikatową kolekcję ponad 100 samców bojownika w upierzeniu godowym. Wystawa batalionów cieszyła się bardzo dużą popularnością wśród zwiedzających. Po intensywnych staraniach ówczesnego dyrektora parku, Stanisława Załanowskiego, uzyskano środki finansowe na zakup kolekcji do zbiorów muzealnych, dzięki czemu



2. Wystawa prezentująca bogactwa geologiczne Wyspy Wolin

2. Exhibition presenting the geological assets of Wolin Island

3. Fragment ekspozycji geologicznej

3. Fragment of a geological exposition

placówka stała się posiadaczem największej w polskich muzeach przyrodniczych, liczącej 130 sztuk, kolekcji samców bataliona w upierzeniu godowym. Zbudowano i wyposażono nową pracownię dermoplastyczną, rozbudowując zbiory przyrodnicze, które liczą ok. 700 eksponatów i są ciągle powiększane. W wyniku starań dyrektora parku dr. inż. Ireneusza Lewickiego i po uzyskaniu środków z NFOŚiGW i Ekofunduszu, w latach 1995–1996 wybudowano nowy obiekt z zapleczem konferencyjnym. W 1996 r. zbiory przyrodnicze przeniesiono do sal ekspozycyjnych o powierzchni 900 m². W ramach jubileuszu 35-lecia parku dokonano uroczystego poświęcenia, otwarcia i udostępniono zbiory przyrodnicze społeczności lokalnej i turystom. Dzisiaj



4. Ekspozycja ptaków
4. Exposition of birds
5. Wystawa ilustrująca badania wędrówek ptaków
5. Exhibition illustrating research into the migration of birds

muzeum jest profesjonalnym centrum edukacji ekologicznej i prowadzi szeroką działalność wystawienniczą (wystawy stałe i czasowe). W latach 1990–2010 wzbogacono zbiory muzealne o ponad 200 okazów preparowanych zwierząt, zbiorów meteorytów, przykłady inkluzji bursztynu. Ponadto uzyskano z darów prace twórców amatorów – obrazy, rzeźby, medale i inne.

W obiekcie, nad Muzeum Przyrodniczym, znajdują się dwie sale konferencyjne mogące przyjąć ok. 240 osób. Wyposażone są one w nowoczesny sprzęt audio-wizualny (wizualizer, videoprojektoskop z możliwością podłączenia komputera, czytniki pisma, rzutniki, nagłośnienie) stwarzający warunki do organizowania konferencji, seminariów, prelekcji, prezentacji multi-

medialnych, wykładów i odczytów, a także pokazów przeźroczy. Przez cały rok w salach konferencyjnych społeczność lokalna, turyści i wczasowicze zapraszani są na zajęcia edukacyjne, konkursy, projekcje zdjęć przyrodniczych. Nowy obiekt uzyskał za projekt architektoniczny nagrodę ministra administracji jako obiekt roku 1996. Łącznie muzeum od początku działalności odwiedziły ponad 3 mln osób. Roczna frekwencja osiąga ok. 60 tys. zwiedzających, co jest jedną z najwyższych w muzeach polskich parków narodowych.

Ekspozycja muzealna została zaprojektowana i wykonana przez pracowników parku i gospodarstwa pomocniczego, jest utrzymana w estetycznej oprawie plastycznej z zastosowaniem specjalnych efektów scenograficznych (realistyczny etalaz oraz malarskie tło) i oświetlenia. W 2000 r. zatrudniono w muzeum Piotra Barańskiego, który po kilkumiesięcznym szkoleniu preparatorskim objął stanowisko preparatora zwierząt. W okresie 10 lat jego pracy zbiory muzeum powiększyły się o ok. 120 wypreparowanych przez niego eksponatów.

Na uwagę zasługują wielkie naturalistyczne diorama zrealizowane według projektów kustosa muzeum, prezentujące typowe dla Wolińskiego Parku Narodowego biotopy, które z racji odległości i trudnego dostępu rzadko są oglądane przez turystów, jak:

- diorama „Wybrzeże Zalewu Szczecińskiego” prezentująca kormorany w gnieździe, ptactwo wodne, wydry, klif z zimorodkami;
- diorama „Nadmorskie klify latem” prezentująca proces abrazji, replikę łodzi rybackiej na wydmie z mikołajkiem nadmorskim;
- diorama „Wybrzeże Bałtyku zimą” prezentująca gatunki przylatujące z dalekiej północy na zimę, tj. nury, wydryki, alki, lodówki, bielika w locie oraz ssaki bałtyckie;
- diorama „Las nocą” prezentująca makietę starego dziuplastego drzewa z sowami oraz innymi gatunkami prowadzącymi nocny tryb życia;
- diorama „Ptaki łąk” prezentująca niektóre prawnie chronione gatunki, jak bociany, dropie i in.;
- diorama prezentująca sceny z życia, obyczaje, zajęcia codzienne dawnych Słowian zamieszkujących wyspę Wolin. Wykonano realistyczne postaci zajmujące się polowaniem, garbowaniem skór, rozdrabnianiem zboża na mąkę, wykonujące zajęcia w scenarii typowego domostwa (ubioły, sprzęty i narzędzia). Konstrukcję etalazu, postaci, ubioły, narzędzia, domostwo wykonał preparator muzeum;
- diorama „Żubr – król puszczy” na tle realistycznego obrazu lasu (namalowanego przez dr. Ryszarda

Mielczarka) zaprezentowano dorosłe i młode okazy żubrów;

- małe dioramy w 12 gablotach prezentujące na tle realistycznego etalazu kilkudziesięciu gatunków ptaków wodnych – gągoły, perkozy, tracie i in.;
- diorama „Ssaki leśne” – na tle brzozonej scenografii tła zaprezentowano popularne ssaki występujące w parku – dziki, jelenie, sarny oraz drapieżniki leśne.

Do najcenniejszych zbiorów muzeum należy największa, unikatowa w Polsce, wspomniana kolekcja samców bojownika w szacie godowej, która częściowo, w liczbie 20 sztuk spreparowanych przez kustosza, jest aktualnie prezentowana na wystawie.

Wyjątkowo atrakcyjna jest wystawa geologiczna ukazująca budowę wyspy Wolin (skamieniałości, kopaliny, skały) oraz mała wystawa bursztynu bałtyckiego. Ekspozycja obrazuje różnorodność przyrody parku oraz liczne gatunki zwierząt i roślin tu występujące.

Należy podkreślić, że większość wystaw została zaprojektowana i wykonana własnym staraniem przez pracowników muzeum przy użyciu prostych, tradycyjnych technik scenograficznych i dermoplastycznych, przy minimalnym zaangażowaniu środków finansowych. Nowoczesne trendy w wystawiennictwie, szczególnie przyrodniczym, wymagają zastosowania kompleksowego, profesjonalnego toku projektowania i finansowania: od scenariusza, projektu technicznego (oświetlenie, techniki audiowizualne, animacyjne, akustyczne itd.), projektu scenograficznego sal z makietami w skali oraz dokładnego kosztorysu. W ostatnich kilku latach, stosując te założenia, zrealizowano w kraju Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Chopina, a za granicą nowe muzea przyrodnicze w Danii (NaturBornholm) i Niemczech (Jasmund National Park). Należy przypuszczać, że wymienione trendy wystawiennicze zostaną w niedalekiej przyszłości zastosowane do wykonania nowej, bardziej nowoczesnej ekspozycji w muzeum, dla pożytku i dobra ogólnego.

Ekspozycje plenerowe przy muzeum

Obok budynku (na poziomie tarasu) znajduje się woliera z żywym okazem największej polskiej sowy: puchaczem. Gatunek ten jest w parku objęty od wielu lat programem restytucji.

Przed wejściem do muzeum w okresie wegetacji (czerwiec-październik) zwraca uwagę stanowisko mikołajka nadmorskiego, unikatowej, prawnie chronionej rośliny wydm nadmorskich. Dużą atrakcją są akcesoria morskie – kotwica admiralicji, łańcuch kotwiczny boi nawigacyjnej oraz oryginalny gład cumowniczy



6. Wystawa bursztynu bałtyckiego

6. Exhibition showing Baltic amber

z uchwytem metalowym. Obok galerii w 2010 r. postawiono monumentalny, polodowcowy gład narzutowy z tablicą pamiątkową z okazji jubileuszu 50-lecia utworzenia Wolińskiego Parku Narodowego. W położonym za muzeum parku mieszka bardzo rzadki, największy polski ptak drapieżny – bielik, zwany orłem morskim, birkutem, łamignatem – stanowiący dużą atrakcję turystyczną w Międzyzdrojach. Obok posadowiono tablice dydaktyczne i drewnianą wiatę, które umożliwiają prowadzenie zajęć edukacyjnych. Umieszczony w wolierze ptak jest niezdolny do życia w naturze i za zgodą Głównego Konserwatora Przyrody służy edukacji i badaniom naukowym.

Edukacyjna działalność wystawiennicza

Realizując szeroko pojęty program edukacji przyrodniczej społeczeństwa Muzeum Narodowego Parku Wolińskiego w latach 1990–2010 prowadziło ożywioną działalność wystawienniczą, współpracując w jej realizacji z wieloma organizacjami i placówkami. W miarę możliwości organizowane były wystawy prezentujące przyrodę parku w krajowych i zagranicznych muzeach. W ostatnich dwudziestu latach istnienia we współpracy z wieloma muzeami i organizacjami oraz osobami prywatnymi zorganizowano w muzeum ponad 90 wystaw czasowych oraz kilkanaście wystaw własnych w innych obiektach, w tym pięć poza granicami kraju (Dania, Niemcy). Staraniem WPN organizowane były wystawy prezentujące wykorzystanie rodzimej przyrody w szeroko pojętej twórczości artystów różnych dziedzin sztuki, pokazy dorobku lokalnej twórczości amatorskiej i inne.



7. Diorama – kuropatwy na łące
7. Diorama – grey partridges in a meadow
8. Diorama – las nocą z największą polską sową – puchaczem
8. Diorama – a nighttime forest with the largest Polish owl: the eagle owl
9. Diorama – scena polowania na dziką przed wiekami
9. Diorama – a board hunt in times bygone

Działalność wystawiennicza Galerii Stare Muzeum

Galeria Stare Muzeum funkcjonuje w strukturach Wolińskiego Parku Narodowego w Międzyzdrojach. Została powołana do życia jesienią 2005 r., kiedy to z inicjatywy dyrektora WPN rozpoczęto remont parteru starego budynku muzeum z przeznaczeniem na organizację wystawy archiwalno-muzealnej, prezentującej przekazane do kraju zbiory archiwalne emigracji londyńskiej. Brygada remontowo-budowlana wykonała remont czterech sal galerii, założono nowe instalacje elektryczne, oświetlenie, system ochrony przeciwpożarowej i antywłamaniowej oraz odmalowano front budynku. Przy znacznym zaangażowaniu sponsorów wykonano remont starego żeliwnego kominka wraz z granitowym podkładem, położono nowe wykładziny. Współorganizatorem wystawy i właścicielem zbiorów o emigracji londyńskiej była Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Państwowe w Szczecinie. Galeria mieści się w centrum Międzyzdrojów na Górze Filaretów w stylowym pałacyku – dawnej siedzibie dyrekcji i muzeum WPN przy ul. Niepodległości 3.

W ciągu niespełna pięciu lat funkcjonowania galerii zostało zaprezentowane łącznie dziewięć wystaw o różnorodnej tematyce, związanej głównie z szeroko pojętą edukacją przyrodniczą, historyczną oraz twórczością artystyczną różnych dziedzin sztuki (np. fotografia, malarstwo, rysunek, rzeźba, muzyka i inne). Większość z nich, z racji unikatowych eksponatów oraz ważnych treści edukacyjnych i wychowawczych, eksponowana była przez kilku miesięcy.

Działalność galerii stała się platformą wypowiedzi i współpracy prowadzonej przez WPN z wieloma instytucjami, organizacjami pozarządowymi, parkami narodowymi, muzeami, fundacjami, stowarzyszeniami i innymi – dla pożytku społeczności lokalnej oraz turystów krajowych i zagranicznych. Z kolei formuła funkcjonowania galerii jest otwarta także na inicjatywy płynące spoza środowiska ekologów i przyrodników. Część wystaw poświęcona jest prezentacji twórczości *stricte* artystycznej autorów niezwiązanych ze środowiskiem miłośników natury lub związanych pośrednio, ale w sposób znaczący wykorzystujących w swej twórczości naturę. Prezentowane w galerii wystawy odwiedziło kilkanaście tysięcy osób. Wstęp na wernisaże oraz wystawy odbywa się w ramach biletu wstępu do Muzeum Przyrodniczego WPN. Galeria czynna jest w dni robocze w godzinach 10–15.

10. Lech Zużalek i Prezydent RP w Muzeum Przyrodniczym WPN w 2008 r. – Lech Kaczyński wpisuje się do księgi pamiątkowej z okazji 90-lecia uzyskania przez Polskę niepodległości
10. Lech Zużalek and the President of the Republic of Poland at the Natural History Museum in 2008 – Lech Kaczyński signs the commemorative book upon the ninetieth anniversary of Poland regaining independence

(Wszystkie fot. ze zbiorów Muzeum Przyrodniczego w Międzyzdrojach)



Wystawy prezentowane w latach 2006–2010

<p>■</p>	<p>XII 2006–IX 2007</p> <p>„JAK PTAKI Z ROZBITYCH GNIAZD – Żołnierze tułacze. Kolekcja Aleksandry i Mieczysława Białkiewiczów”</p> <p>Wystawa archiwalno-muzealna prezentująca zbiory prywatnej londyńskiej emigracji niepodległościowej 1939 roku. Zaprezentowano unikatowe dokumenty z lat 1918–1945, odznaczenia, białą broń, umundurowanie, uzbrojenie, obrazy, tłoki pieczętne, chemigrafy, puchary, księgozbiór. Patronat honorowy: Ryszard Kaczorowski, ostatni na uchodźstwie Prezydent RP. Organizatorzy: Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Państwowe w Szczecinie. Woliński Park Narodowy w Międzyzdrojach. Kurator: dr Tadeusz Krawczak, Komisarz wystawy (oprawa scenograficzna): Lech Zużalek.</p>
<p>■</p>	<p>VIII 2007</p> <p>„STARE DRZEWA – Franciszka Boboli v. Biberstein Starowieyskiego”</p> <p>Wystawa malarstwa i rysunku prezentująca inspiracje oraz integralny związek artysty z ojczystą przyrodą. Zaprezentowano kilkanaście prac malarskich i rysunków starych wierzb z Reszla oraz pomniki przyrody z zachodniopomorskiego (Stargard Szczeciński i Nowogard). Wystawa ze zbiorów prywatnych. Kurator wystawy: Lech Zużalek.</p>
<p>■</p>	<p>VI–XII 2008</p> <p>„90-LECIE UZYSKANIA NIEPODLEGŁOŚCI POLSKI 1918–2008”</p> <p>Wystawa historyczno-muzealna związana z odzyskaniem niepodległości – dokumenty archiwalne, zdjęcia dokumentujące odzyskanie przez Polskę niepodległości. Organizatorzy: Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Państwowe w Szczecinie, Woliński Park Narodowy w Międzyzdrojach. Kurator: dr Tadeusz Krawczak. Ekspozycję zwiedził Prezydent RP Lech Kaczyński.</p>
<p>■</p>	<p>VII–VIII 2009</p> <p>„CHIŃSKA ARMIA TERAKOTOWA CESARZA QIN”</p> <p>Unikatowa wystawa prezentująca naturalne postaci wojowników armii chińskiej wykonane z terakoty odnalezione w czasie wykopalisk. Organizator: Polsko-Chińska Izba Gospodarcza. Wystawę odwiedził Konsul Generalny Chin w Gdańsku.</p>

■	<p>IX–XII 2009</p> <p>„PTAKI POLSKI”</p> <p>Wystawa fotografii najpiękniejszych ptaków Polski. Zaprezentowano 50 zdjęć wykonanych w trakcie plenerów fotograficznych organizowanych przez klub. Organizatorzy: NIKON Klub Polska, Woliński Park Narodowy. Kuratorzy: Lech Zużalek, Mariusz Suwalski.</p>
■	<p>V–VI 2010</p> <p>„WOLIŃSKI PARK NARODOWY W WYDAWNICTWACH – 1960-2010”</p> <p>Wystawa z okazji 50-lecia powstania parku – eksploracja naukowa WPN. Prezentacja dorobku naukowego i popularno-naukowego w wydawnictwach, historia utworzenia parku w dokumentach archiwalnych, pierwsze projekty powołania WPN, mapy, edukacja przyrodnicza i turystyka, inspiracje przyrodą w sztuce, promocja leśnego fachu. Kurator: Lech Zużalek.</p>
■	<p>VII 2010</p> <p>„PORTRET FRANKA”</p> <p>Wystawa malarstwa i rysunku poświęcona Franciszkowi Starowieyskiemu – zaprezentowano kilkadziesiąt prac polskich malarzy i rysowników: Hanny Bakuły, Izy Chełkowskiej, Andrzeja Pągowskiego, Waldemara Świerzego, Andrzeja Mleczi, Wiesława Rosochy, Rafała Olbińskiego, Adama Myjaka, Jerzego Kaliny, Edwarda Dwurnika i in. W ramach wystawy wmurowano w międzyszydzkiej Alei Gwiazd mosiężny odlew ręki artysty. Organizatorzy: Urząd Miasta Międzyzdroje, Wakacyjny Festiwal Artystów, Woliński Park Narodowy. Kurator: Andrzej Pągowski.</p>
■	<p>VIII 2010</p> <p>„NIETOPERZ – DEMON CZY ANIOŁ?”</p> <p>Wystawa trójwymiarowych zdjęć 20 gatunków nietoperzy z krótkim opisem. Prezentacja zrealizowana w związku z krajową kampanią edukacyjną Polskiego Klubu Ekologicznego w Krakowie Oddział Szczecin, mającej zmienić błędne wyobrażenie społeczne o tych pożytecznych, jedynych latających ssakach. W ramach wystawy pokazano prezentację – nietoperze w sztuce. Organizatorzy: Polski Klub Ekologiczny, Woliński Park Narodowy. Kurator: Blandyna Migdalska.</p>
■	<p>IX–X 2010</p> <p>„50 LAT FOTOGRAFII PRZYRODNICZEJ WŁODZIMIERZA ŁAPIŃSKIEGO”</p> <p>Wystawa barwnych zdjęć przyrodniczych znakomitego fotografa dzikiej przyrody zorganizowana na jubileusz 50-lecia Wolińskiego Parku Narodowego. Zaprezentowano 50 zdjęć z wędrówek po kraju i świecie: krajobrazy, zwierzęta, rośliny. Organizatorzy: Ośrodek Kultury Leśnej w Gołuchowie, Woliński Park Narodowy w Międzyzdrojach. Kurator: Lech Zużalek.</p>
■	<p>XII–2010</p> <p>„WOLIŃSKI PARK NARODOWY – KRAJOBRAZY, FLORA, FAUNA W FOTOGRAFII PRACOWNIKÓW”</p> <p>Wystawa autorska pracowników służby leśnej jest plonem wieloletniej obserwacji unikatowych wartości przyrodniczych Parku. Autorzy – T. Bajor, M. Dylawerski, S. Felisiak, J. Glaza, A. Jabłonka, B. Jakuczun, T. Kapral, B. Kasperkowicz, A. Kudej, E. Lewicka, R. Mackiewicz, J. Magda, J. Misiak, R. Skórkowski, M. Szwarc, M. Walczak, L. Zużalek</p> <p>Kurator wystawy: Lech Zużalek</p>

Bibliografia

Jakuczun B., *Muzeum Przyrodnicze Wolińskiego Parku Narodowego. The natural history museum of Wolin National Park*, „Jantarowe Szlaki”, 1971, 14, 5–6(95–96), s. 15–17.

Lewicki I., *Działalność wystawiennicza*, WPN, „Parki Narodowe”, 1997, 3(97), s. 8.

Lipczyński W., *Muzeum Wolińskiego Parku Narodowego, Museum of the Wolin National Park*, „Parki Narodowe”, 1966, 3,1(5), s. 17.

Rafalski J., Urbański J., *Woliński Park Narodowy*, Warszawa 1971.

Zużalek L., *Muzeum Przyrodnicze Wolińskiego Parku Narodowego im. prof. dra Adama Wodcziczki. Naturmuseum des Woliński Nationalparks namens von prof. dr Adam Wodcziczko. Studia Ośrodka Kultury Leśnej w Gołuchowie Muzealnictwo Leśne w Polsce*, Warszawa-Poznań 1985, s. 85–92.

Zużalek L., *Wystawy Wolińskiego Parku Narodowego, „Parki Narodowe”*, 1994, 3(94).

Zużalek L., *Wychowawcza rola Wolińskiego Parku Narodowego w kształtowaniu i ugruntowaniu pozytywnego stosunku do przyrody wśród turystów*. Praca magisterska, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Szczecinie, Wydział Pedagogiczny, 1985.

Lech Zużalek

Half a Century of the Wolin National Park the Prof. Adam Wodcziczko Natural History Museum in Międzyzdroje

In the wake of the establishment in 1960 of the Wolin National Park, one of the first sessions of its Scientific Council passed a resolution on the necessity of creating a Natural History Museum and granting it the name of Prof. Dr. Adam Wodcziczko – an outstanding scientist and researcher into the local natural environment as well as the initiator of opening a seacoast national park on Wolin Island. The Museum was situated in a building of the Park head offices on Filaretów Hill in Międzyzdroje. A new building with conference facilities was erected in 1995–1996. The main task of the Natural History Museum is the collection, exposition and conservation of all natural history collections from the island of Wolin and education involving schools and tourists. The article discusses the activity of the titular Museum between 1960 and 2010, with due attention paid to its development and efforts connected with designing the display and a presentation of unique natu-

ral history collections. The Museum is surrounded by open-air expositions, and the structures of the Wolin National Park include the Old Museum Gallery.

During the past twenty years the Park, in collaboration with numerous museums, organisations and private persons, has held more than 90 temporary exhibitions and over ten own shows displayed in other institutions, including five abroad (Denmark, Germany). Emphasis is due to the considerable contribution and involvement of the limited museum staff in obtaining, executing, conserving and displaying the Park's animate and inanimate Nature. The Museum holds a significance place in the natural history education of the local community and visitors, both young and adult. During the period under discussion the number of visitors grew annually, testifying to the institution's significance: from the beginning of its activity, over 3 million people toured the Museum.

Lech Zużalek, kustosz Wolińskiego Parku Narodowego w Międzyzdrojach; absolwent Państwowej Leśnej Szkoły Technicznej, Wydziału Pedagogicznego WSP w Szczecinie, studiów podyplomowych z zakresu muzeologii na Wydziale Filozoficzno-Historycznym UJ oraz ochrony przyrody na Wydziale Leśnym AR w Krakowie; za pracę zawodową wyróżniony Brązowym i Srebrnym Krzyżem Zasługi, medalami za Zasługi dla Leśnictwa, Środowiska i Archiwistyki; e-mail: lechzuzalek@poczta.onet.pl

Andrzej Kobalczyk

SKANSEN RZEKI PILICY W TOMASZOWIE MAZOWIECKIM ŻYWA HISTORIA NAD PILĄCĄ RZEKĄ

Przyjętym od początku istnienia i konsekwentnie realizowanym założeniem Skansenu Rzeki Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim jest dokumentowanie i prezentowanie krajobrazu przyrodniczego oraz przestrzeni kulturowej rzeki Pilicy i regionu nadpilickiego nie tylko tradycyjnymi metodami muzealnymi, ale także w sposób żywy i niebanalny. To właśnie dzięki temu mogło w ogóle dojść do narodzin tej



1. Pływająca rekonstrukcja pilickiej tratwy

1. Faithful reconstruction of a Pilica raft

nowatorskiej placówki, będącej pierwszym w Polsce muzeum na wolnym powietrzu poświęconym jednej, niezwyklej rzece, wywodzącej swoją nazwę od „pilącego” nurtu i niespokojnego charakteru.

Jego pomysłodawca, tj. utworzone w 1997 r. Stowarzyszenie Przyjaciół Pilicy i Nadpilicza (SPPiN), obrało od początku niesablonowy i – jak się potem okazało – nader skuteczny kierunek obrazowego i niejako „namacalnego” przekonywania lokalnych władz i społeczeństwa do idei takiego skansenu. Przysłowio- wym „strzałem w 10” okazało się odtwarzane w latach 1998–2000 spławianie drewna na kilometrowym odcinku Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim, będące główną atrakcją urządzanych przez SPPiN corocznych Świąt Pilicy. Główną rolę w tym widowisku odgrywała wierna rekonstrukcja fragmentu pilickiej tratwy sprzed 100 lat (dokładniej – jednej z taflí, tworzącej pas), wykonana na podstawie opracowań naukowych i relacji dawnych flisaków – oryli.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że Pilica nie cieszyła się dobrą opinią wśród tych ostatnich. Niechętnie przychodzili tu retmani z innych okolic. Jednakże miejscowi oryle byli doskonale obeznani z tą wyjątkowo szybką i kapryśną rzeką i mieli na nią swoje wypróbowane sposoby. Mimo rozlicznych przeszkód pilickie pasy, a także duże łodzie płynęły od wczesnej wiosny do późnej jesieni. Notowane już w szesnastowiecznych kronikach duże transporty drewna, zboża, budulca kamiennego i wapna szły Pilicą nie tylko do nadpilickich miejscowości, ale także do Warszawy, a nawet – poprzez Wisłę – aż do Gdańska. Dorodne, masztowe sosny z Puszczy Spalskiej trafiały następnie drogą morską do stoczni w Anglii i Holandii. Jeszcze w 1913 r. spławiono Pilicą do Wisły około 3 tys. ton drewna.

Jednakże już w okresie międzywojennym pilickie spławy, wypierane przez kolej, zaczęły zanikać. Ostatnie pasy widziano na tej rzece w kilka lat po zakończeniu II wojny światowej. Stopniowo wymierali ostatni oryle z nadpilickich wiosek, a rzeka stawała się coraz płytsza.

Jednakże pamięć o tej ważnej karcie z dziejów Pilicy nie zginęła. Rzetelny, a przy tym barwny opis życia pilickich flisaków zawarła dr Maria Misińska w opracowaniu pt. *Spław drewna na Pilicy*, zamieszczonym w „Pracach i materiałach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” (Seria Etnograficzna nr 2, Łódź 1958). W tej pracy, bogato udokumentowanej źródłami historycznymi oraz relacjami żyjących jeszcze wtedy pilickich flisaków, autorka opisała szczegółowo zarówno organizację pilickich spławów i codzienne życie tutejszych oryli, jak też budowę tratwy.

Zapewne można byłoby, dysponując zgromadzoną



2. Skansen Rzeki Pilicy z lotu ptaka

2. Aerial view of the Pilica River Open-air Museum

przez dr Marię Misińską bardzo szczegółową dokumentacją, zrekonstruować fragment oryginalnego, pilickiego pasa na łodzi i tam go eksponować. Jednakże zbudowanie tak dokładnej repliki w skali 1:1 stwarzało nieodpartą pokusę sprawdzenia, jak zachowuje się ona na wodzie. I rzeczywiście, drobiazgowo odtworzenie 10-tonowej taflí, zbitej tradycyjnymi metodami z 10 pni stuletnich sosen długich na 14 metrów, a także wyposażonej w proste urządzenia do prowadzenia pasa po rzece (wiosło – drygawka i hamulec – szrek) oraz orylską kuchnię i słomiany szałas, dało niepowtarzalną szansę na skonfrontowanie teorii, zaczerpniętej z naukowych opracowań, z dawno zapomnianą praktyką.

Załoga tratwy (ubrana w tradycyjne stroje orylskie) dopiero na wodzie mogła poznać działanie takich narzędzi i zgłębić wiele tajemnic tego trudnego i już ginącego fachu. Potwierdziło się na przykład, że manewrowanie tylko jedną 10-tonową taflą na szybkim nurcie krętej i usłanej mieliznami Pilicy istotnie wymagało od oryli nie lada wprawy i siły. Przekonaaliśmy się w praktyce, jaką rolę w sterowaniu pasem odgrywała nie tylko czołowa drygawka, ale także umieszczony „na calu”, tj. na tyle tratwy, hamulec-szrek. Trzy kolejne rekonstrukcje spławów drewna na Pilicy pozwoliły też zgromadzić unikatową dokumentację fotograficzną i filmową, stanowiącą cenne źródło poznawcze.

Przede wszystkim jednak zrekonstruowany i – co niezmiernie ważne – pływający fragment pilickiego pasa spełnił doniosłą rolę w promowaniu idei tworzenia Skansenu Rzeki Pilicy. Po raz pierwszy mieszkańcy Tomaszowa Mazowieckiego mogli go zobaczyć w czerwcu 1998 r. podczas I Świąt Pilicy, zorganizowanego przez Stowarzyszenie Przyjaciół Pilicy i Nadpilicza. Cumującą przez trzy dni przy nabrzeżu przystani tomaszowskiego MOSiR rekonstrukcję fragmentu tratwy nie tylko obejrzały, ale też dotknęły setki osób z miasta i okolicy. Tratwa została uwieczniona na niezliczonych zdjęciach, jak też na wielu filmach wideo.

Pokazano ją również w lokalnych i regionalnych mediach. Można było poruszać drygawką i szrekiem. Można było też zajrzeć do słomianego szałasus bądź zasiąść przy orylskiej kuchni. Tym sposobem tratwa znakomicie odegrała rolę żywego, bo płynącego eksponatu powstającego Skansenu Rzeki Pilicy.

Gratulowano członkom SPPiN tego pomysłu, wskazywano, jak wiele to znaczy dla miasta dotkniętego upadkiem przemysłu i katastrofalnym bezrobociem. Przekonywano, że przybyli nad Pilicę do Tomaszowa turyści z kraju i zagranicy przyciągną z kolei za sobą inwestorów, a to stworzy nadzieję na nowe miejsca pracy i na znaczące wpływy do kasy miejskiej. Te i inne argumenty Stowarzyszenia Przyjaciół Pilicy i Nadpilicza przekonały w końcu tutejsze władze samorządowe do poparcia koncepcji stworzenia właśnie w Tomaszowie Mazowieckim pilickiego skansenu. W grudniu 2000 r. doszło do podpisania formalnego porozumienia między ówczesnym Zarządem Miasta Tomaszowa Mazowieckiego oraz Stowarzyszeniem Przyjaciół Pilicy i Nadpilicza o wspólnym tworzeniu Skansenu Rzeki Pilicy.

W tym miejscu trzeba koniecznie wskazać na niezmiernie inspirującą i pomocną rolę, jaką w narodzinach tomaszowskiego skansenu odegrał redaktor Jerzy Kołtuniak z Katowic, szeroko znany i ceniony orędownik ochrony dziedzictwa kulturowego polskich rzek. Zainicjowana przez niego i prowadzona przez dziesięć lat (tj. od 1992 do 2002 r.) nakładem Wydawnictwa

„Śląsk”, 11-tomowa seria „Rzeki-Kultura-Cywilizacja-Historia”, okazała się dla organizatorów Skansenu Rzeki Pilicy nieocenionym wręcz źródłem poznawczym. Z równie wielką wdzięcznością korzystali oni i nadal korzystają z życzliwego wsparcia i doradztwa ze strony red. Jerzego Kołtuniaka w dziele tworzenia i dalszego rozwijania swojej nowatorskiej placówki.

Innym, przekonującym argumentem za stworzeniem pilickiego skansenu okazało się dokonane przez SPPiN w październiku 1999 r. spektakularne wydobycie z dna Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim wraku niemieckiego, opancerzonego ciągnika artyleryjskiego zatopionego podczas walk w styczniu 1945 roku. Ten 18-tonowy pojazd, będący jednym z zaledwie kilku wozów testowych, okazał się unikatem na skalę światową. Jego wartość muzealną i historyczną podniosło jeszcze dokonane staraniem SPPiN odrestaurowanie i... uruchomienie. Wraz z czterema – wydobytymi z Pilicy w latach 1988–1997 z inicjatywy niżej podpisanego – niemieckimi transporterami i ciągnikami (jedno z aut pancernych także zostało uruchomione) stworzył on kolekcję unikatową w skali co najmniej europejskiej. Wydobyte z Pilicy i jeżdżące „wehikuły czasu” stały się ważnym atutem organizowanych w następnych latach przez skansen inscenizacji historycznych, odtwarzających różne epizody z bogatej, wojennej historii Pilicy. Ich generalnym założeniem stało się odtwarzanie i dokumentowanie autentycznych wydarzeń dokładnie w tym samym miejscu.



3. Młyn wodny z Kuźnicy Żerechowskiej

3. Water mill from Kuźnica Żerechowska

Tworzony od 2000 r. Skansen Rzeki Pilicy powstaje na „surowym korzeniu”. Jest usytuowany na prawym brzegu rzeki tuż obok przyrodniczego unikatku – krasowych „Niebieskich Źródeł”. Ważnym atutem skansenu jest również ulokowanie go przy przelotowej, ruchliwej drodze Tomaszów Mazowiecki – Radom. Wszystkie przeniesione tutaj obiekty zostały ocalone przed zniszczeniem i mają bezpośredni bądź pośredni związek z Pilicą i jej dopływami. W pilickim skansenie zaczynają swoje nowe życie jako obiekty ekspozycyjne, magazynowe bądź biurowe. Obiekty i zbiory należą do kilku działów tematycznych.

Pierwszym obiektem skansenu stał się drewniany młyn wodny, będący załącznikiem działu „Młynarstwo wodne w dorzeczu Pilicy”. Został przeniesiony z oddalonej o 60 km miejscowości Kuźnica Żerechowska (pow. piotrkowski, woj. łódzkie). Stał nad rzeką Luciążą – lewym dopływem Pilicy, gdzie został zbudowany w 1925 roku. Młyn poruszany był poziomą turbiną wodną Francis’a, zaś część jego urządzeń pochodzi z XIX wieku. Młyn ten stał na terenach przeznaczonych pod budowę zbiornika retencyjnego „Cieszanowice”. Dzięki wspólnym staraniom Stowarzyszenia Przyjaciół Pilicy i Nadpilicza oraz ówczesnego Zarządu Miasta Tomaszowa Mazowieckiego młyn rozebrano w 1998 r., a jego odbudowę rozpoczęto w 2000 r. na terenie powstającego skansenu.

Podczas odbudowy, która trwała dwa lata, konieczne było wymienienie desek obicia, okien oraz części podłóg. Pozostałe elementy są oryginalne.

Na trzech kondygnacjach młyna znajduje się zachowany ciąg produkcyjny, dysponujący trzema młynkami walcowymi. Obok prezentowane są eksponaty zgromadzone w kilku kolekcjach. Na parterze można zobaczyć obiekty związane głównie z młynarstwem. Ozdobą tego zbioru są ruchome modele młynów, wykonane niezwykle precyzyjnie przez emerytowanego młynarza – Jana Ekiela ze Zgierza. Obok prezentowana jest interesująca kolekcja tradycyjnych wag – przemianów, licząca już prawie 80 obiektów. Na pozostałych kondygnacjach młyna umieszczono m.in. bogate kolekcje starych młynków do mielenia kawy, żelazek i tzw. śrutowników. Na uwagę zasługuje także cenna i unikatowa kolekcja makiet przedstawiających różne rodzaje napędów młynów wodnych, stosowanych w dorzeczu Pilicy. Te wykonane z wielką dbałością o szczegóły miniatury są dziełem niezwykłego już Jerzego Sosnowskiego z Tomaszowa Mazowieckiego.

Na pierwszym piętrze i poddaszu młyna eksponowane są wystawy o tematyce militarnej dotyczące walk toczonych nad Pilicą podczas I i II wojny światowej. W przyszłości, po przeniesieniu tych ekspozycji do osobnego obiektu, młyn pomieści stałe ekspozycje poświęcone młynarstwu wodnemu oraz splawom drewna na Pilicy. Obok młyna znajduje się, prawdo-



4. Wartownia i toaleta carska ze Spały

4. Guardhouse and tsarist toilet from Spała

podobnie największa w Polsce, kolekcja kamieni młyńskich. Zbiór liczy ponad 30 „serc młynów”, pochodzących z nieistniejących już młynów wodnych z nadpilickich dopływów Pilicy. Najstarsze z nich mają ponad 100 lat.

Drugim w kolejności obiektem przeniesionym do skansenu jest drewniany budynek, ustawiony jeszcze w końcu XIX w. w nadpilickiej Spale. Do początku lat 90. ubiegłego wieku służył tam jako punkt informacyjny Funduszu Wczasów Pracowniczych. Następnie został opuszczony i niszczał w zastraszającym tempie. Podjęte przez skansen w 2002 r. działania ratownicze doprowadziły do przeniesienia tego obiektu, który po przeprowadzeniu wnikliwych badań źródłowych okazał się swoistą osobliwością architektoniczną i historyczną. Pierwotnie była to bowiem... jedna z leśnych toalet znajdujących się na terenie dawnej rezydencji myśliwskiej rosyjskich carów. Po pieczołowitej renowacji i konserwacji dawna carska toaleta zaczęła pełnić w skansenie funkcje biurowe.

Ważną rolę ekspozycyjną dla skansenu spełnia budynek dawnej świetlicy z nieistniejącej już nadpilickiej kolonii letniej w Wąwale. Została ona utworzona w latach 20. XX w. przez Ubezpieczalnię Społeczną w Tomaszowie Mazowieckim dla dzieci z biednych rodzin. W 2004 r. drewniana świetlica została nieodpłatnie przekazana Skansenowi Rzeki Pilicy, by po pieczołowitej odbudowie posłużyć do prezentacji wystaw czasowych.

Ciekawym przykładem dawnego budownictwa

drewnianego jest także budynek byłego magazynu na paszę, przeniesiony do skansenu w 2005 roku. Został on wzniesiony w 1934 r. podczas tworzenia pod Smardzewicami ośrodka hodowlanego dla bizonów ofiarowanych Prezydentowi RP Ignacemu Mościckiemu przez polonię kanadyjską. Obecnie obiekt ten spełnia rolę magazynu eksponatów.

Wśród plenerowych ekspozycji, utworzonych w pierwszych latach istnienia skansenu warto wymienić: „Wojenne trofea Pilicy”, „Fortyfikacje Linii Pilicy” i „Park artyleryjski”. Z tego okresu pochodzi również przecinająca skansen symboliczna „Oś rzeki”. Najcenniejszym eksponatem tego działu jest barka rzeczna typu „Szcupak”, zbudowana w 1907 r. w stoczni A. Wojan w Gdańsku. Po II wojnie światowej trafiła z Wisły na Pilicę w Tomaszowie Mazowieckim, by służyć tutaj do regulacji brzegów rzeki. Następnie została porzucona i przez wiele lat niszczała. Swoje nowe miejsce w skansenie znalazła w 2003 r., gdzie przeszła gruntowny remont. W opinii znawców dawnego budownictwa okrętowego jest to jedna z najstarszych rzecznych barek roboczych zachowanych do dziś w Polsce.

Ponadto na pilickiej „osi” znalazł się fragment środkowego przęsła żelaznego mostu zbudowanego w 1957 r. na Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim przez jednostkę wojsk inżynieryjnych z Kazunia. Ustawiono tu również saperski kuter holowniczy oraz elementy

5. Dawna poczekalnia kolejowa, w tle świetlica z nadpilickiej kolonii

5. Former railway station waiting room, in the background: community room from a settlement on the Pilica



6. Scenka w klimatach retro przed poczekalnią

6. Retro scene in front of a waiting room

mostu pontonowego dla czołgów, przekazane gratisowo skansenowi w ramach „Programu Wychowania Patriotycznego i Promocji Obronności” realizowanego przez Ministerstwo Obrony Narodowej. „Oś” zakończyła żelazna wieżyczka ratownika, pochodząca ze zlikwidowanego przed 30 laty kąpieliska na Pilicy.

Kolejny ważny etap w rozbudowie bazy wystawienniczej i rozwijaniu działalności merytorycznej Skansenu Rzeki Pilicy rozpoczął się z chwilą przekształcenia go w marcu 2005 r. w samorządową instytucję kultury, podległą bezpośrednio Urzędowi Miasta w Tomaszowie Mazowieckim. Dzięki temu skansen mógł jeszcze skuteczniej rozwijać przyjętą od początku formułę łączenia funkcji *stricte* muzealnych z jak najszerszą promocją walorów turystycznych regionu.

W listopadzie 2006 r. przeniesiono do skansenu zabytkowy budy-



nek dawnej poczekalni kolejowej z przystanku „Czarnocin” (dawnej: „Wolbórka”). Ten całkowicie drewniany i misternie zdobiony obiekt został zbudowany w 1896 r. przez Szkołę Techniczną Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej w Warszawie jako pawilon ekspozycyjny na odbywającą się tego roku Wszechrosyjską Wystawę Przemysłowo-Artystyczną w Niżnym Nowogrodzie. Przeszkolony budynek, zaprojektowany w tzw. stylu uzdrowskim i skonstruowany umożliwiającym transport systemem modułowym, pełnił tam funkcję pawilonu wystawowego dyrekcji Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Wizytował go m.in. car Mikołaj II.

Po zakończeniu wystawy w 1897 r. pawilon został zdemontowany i przewieziony na trasę Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Decyzją dyrektora tejże kolei, Karola Sulikowskiego, ustawiono go na przystanku „Wolbórka” pod Będkowem. Z pewnością wielokrotnie w tej poczekalni przesiadywał Władysław Stanisław Reymont, spędzający młode lata w pobliskim Jakubowie, w którym rodzice przyszłego pisarza noblisty mieli młyn wodny na rzeczce Między – dopływie Wolbórki.

W 1925 r. w związku z otwarciem dużej i nowoczesnej szkoły rolniczej w pobliskim Czarnocinie zmieniono nazwę przystanku na „Czarnocin”. Podczas II wojny światowej z rozkazu niemieckich władz okupacyjnych drewnianą poczekalnię przeniesiono na drugą stronę torów, dostawiając ją do zbudowanego w okresie międzywojennym murowanego budynku nastawni. Przez kilka powojennych dziesięcioleci budynek ten nadal pełnił rolę poczekalni dla pasażerów, lecz wskutek niedostatecznej konserwacji stopniowo podupadał. Na początku lat 80. XX w. PKP planowały zastąpić go typowym pawilonem murowanym. Na szczęście do tego nie doszło.

Decyzją Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w 2002 r. budynek poczekalni z przystanku „Czarnocin” został wpisany do rejestru zabytków województwa łódzkiego, a w 2006 r. – nieużytkowany od 2 lat i popadający w ruinę – został przeniesiony do Skansenu Rzeki Pilicy. Odbudowa budynku, połączona z jego częściową rekonstrukcją i adaptacją do nowych funkcji, trwała do grudnia 2007 roku. Inwestycja, finansowana całkowicie ze środków budżetowych miasta Tomaszowa Mazowieckiego, zaowocowała zachowaniem dla

potomnych prawdziwej „perełki architektonicznej” – ściśle związanej z historią Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej i Nadpilicza.

Staraniem skansenu zrekonstruowane zostało również otoczenie poczekalni. Przed budynkiem położono fragment toru, na którym ustawiony został ponad stuletni wagon kolejowy. Przed poczekalnią odtworzony został peron z jego najbardziej charakterystycznymi elementami: przejściem przez tory dla pieszych, rozkładem jazdy (na trasie Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej z 1851 r.), lampą kolejową i rosyjską skrzynką pocztową. Uroku dodaje misterne ogrodzenie pamiętające czasy carskie, a pochodzące z otoczenia stacji kolejowej Jeleń.

W grudniu 2008 r. zbiory skansenu wzbogaciła zabytkowa, drewniana wartownia z lat 20. XX w., pierwotnie postawiona w nadpilickiej Spale. Tym samym został ocalony cenny ze względu na swoją historię i architekturę obiekt ściśle związany z regionem nadpilickim.

Równie unikatowymi nabytkami skansenu stały się w tymże roku dwa zabytkowe pojazdy wojskowe, pozyskane w formie depozytu z Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie: wydobyty z Pilicy w 1999 r. niemiecki ciągnik artyleryjski typu FAMO (zatonął podczas walk w styczniu 1945 r.) oraz legendarny już czołg T-34. W tym samym roku dział militarny skansenu wzbogacił się o niezmiernie rzadką w polskich zbiorach muze-

7. Inscenizacja pt. „Przez Pilicę na Grunwald”

7. Staged scene "Across the Pilica towards Grunwald"



alnych polską łódź saperską z 1939 roku. W podobnie lawinowy sposób powiększały się w tym czasie kolekcje pozostałych działów skansenu, z których wiele zaprezentowano zarówno na ekspozycjach stałych, jak i na wystawach czasowych.

Znaną już w całym kraju specjalnością skansenu stały się urządzone w nim regularnie rekonstrukcje historyczne. W 2008 r. zorganizowano tu widowiska: „Forsowanie Linii Pilicy – styczeń 1945” oraz „Wrzesień 1939. Inowłódz-Dęboreczka”, zaś w 2009 r.: „W nadpilickich okopach 1914/15” i „Wrzesień 1939 – epizod nadpilicki”. Pierwsza z nich (z udziałem ponad 200 rekonstruktorów) została uznana za największą ze zorganizowanych do 2008 r. w Polsce rekonstrukcją zimową. Tradycyjnie wszystkie tego rodzaju inscenizacje zyskują wysokie uznanie wśród historyków wojskowości i pasjonatów militariów za dużą wierność historyczną i wielką dbałość o realia.

Dlatego też z dużym oddźwiękiem spotkał się referat pt. „Rola rekonstrukcji historycznych w działaniach badawczych i popularyzatorskich Skansenu Rzeki Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim”, wygłoszony przez dyrektora skansenu podczas trwającej w 2008 r. w Gdańsku i Tczewie IX Ogólnopolskiej Konferencji Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego. W tym miejscu warto podkreślić trwający już od 1998 r. stały i aktywny udział pilickiego skansenu w tych konferencjach, organizowanych co dwa lata przez Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku wspólnie z innymi placówkami muzealnymi, uwzględniającymi w swojej działalności tematykę morską i rzeczną.

Z dużą satysfakcją dyrekcja i pracownicy Skansenu Rzeki Pilicy wraz z władzami samorządowymi Tomaszowa Mazowieckiego przyjęli powierzenie właśnie tej młodej placówce roli gospodarza VII Konferencji Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego. Trwająca w dniach 20–21 maja 2004 r. tomaszowska konferencja zgromadziła kilkudziesięciu przedstawicieli muzeów, instytucji kulturalnych i naukowych oraz stowarzyszeń z całego kraju zajmujących się różnorodnymi zagadnieniami akwaticznymi.

Oprócz wielu możliwości poznawania dokonań i doświadczeń innych renomowanych muzeów, te konferencje sprzyjają zaprezentowaniu osiągnięć pilickiego skansenu w wydawanych publikacjach pokonferencyjnych. Taką okazję stworzył również udział dyrektora Skansenu Rzeki Pilicy w konferencjach popularno-naukowych, organizowanych w minionych latach przez Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, czy Wyższą Szkołę Turystyki i Rekreacji w Warszawie. Podobne korzyści wynikają z wieloletniego już członkostwa pilickiego

skansenu w Ogólnopolskim Stowarzyszeniu Muzeów na Wolnym Powietrzu.

Szeroki rozgłos w prasie, radio i TV zyskały urządzone przez skansen tradycyjne majówki historyczne: w 2008 r. – „Wyjazd do pilickiego kurortu”, a w 2009 r. – „Księgi Pilicą spławiane”. Udaną prezentacją żywej historii okazał się zorganizowany latem 2008 r. I Ogólnopolski Zlot Kajaków i Łodzi Rzecznym Retro.

Taki sposób prezentowania przez skansen historii i regionalnej tradycji doceniła kapituła „Nagrody Przyjaznego Brzegu”. To prestiżowe wyróżnienie przyznawane corocznie przez Polską Organizację Turystyczną i ZG PTTK skansen otrzymał podczas ogólnopolskich targów „Wiatr i woda”, odbywających się w marcu 2009 r. w Warszawie. Warto też wspomnieć o zacieśniającej się ostatnio współpracy Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, Filmowej i Telewizyjnej w Łodzi. Oprócz wykorzystywania obiektów i scenerii skansenu do realizacji studenckich etiud filmowych, ekipa PWS-TFiTV realizowała półgodziny program o skansenie na zamówienie I programu TVP.

W 2008 r. frekwencja zwiedzających skansen osiągnęła liczbę ponad 35 tys. osób, w następnym roku zaś została jeszcze znacznie przekroczona. To z kolei przekładało się na rozwijanie tzw. usług okołoturystycznych i tworzenie nowych miejsc pracy, w mieście cierpiącym na dotkliwe bezrobocie.

Rok 2009 stanowił kolejny, ważny etap w dynamicznym rozwijaniu działalności merytorycznej i rozbudowie zaplecza magazynowo-wystawienniczego Skansenu Rzeki Pilicy. Cykl urządzanych w nim rekonstrukcji i inscenizacji historycznych rozpoczęła rekonstrukcja pt. „W nadpilickich okopach – 1914/15”, nawiązująca do 95. rocznicy toczonych tutaj ciężkich walk podczas I wojny światowej i połączona z otwarciem wystawy czasowej pt. „Sztuka okopowa”. Ekspozycja, złożona w większości ze zbiorów skansenu, zyskała dużą popularność – chęć wypożyczenia wystawy zgłosiły m.in.: Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi oraz muzea w Piotrkowie Trybunalskim i Bełchatowie.

Udaną w zgodnej opinii gości i mediów formą prezentowania regionalnej historii była także doroczna majówka, odbywająca się w skansenie w dniu 2 maja. Tym razem odtwarzała ona wydarzenia sprzed 190 lat, związane ze spławianiem Pilicą przez Samuela B. Linde’go starodruków dla tworzonej w Warszawie pierwszej w Polsce biblioteki publicznej. Obrazujący to spektakl teatralny był połączony z otwarciem wystawy czasowej pt. „Z orylami do Gdańska”. Dużą widow-

nię zgromadziła impreza pt. „Powitanie lata nad Pilicą” cechująca się połączeniem tradycyjnych obrzędów regionalnych z różnymi ofertami aktywnego wypoczynku na świeżym powietrzu prezentowanymi m.in. przez klub „Kwadransowych Grubasów”, czy młodzież z Ośrodka Kultury „Tkacz”.

Doroczna rekonstrukcja upamiętniająca kolejny epizod tzw. Bitwy Tomaszowskiej w 1939 r. tym razem odtwarzała wysadzenie przez polskich saperów mostu kolejowego na Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim. Połączono ją z otwarciem wystawy pt. „Pilickie mosty w latach II wojny światowej”, złożonej z ponad 70 oryginalnych zdjęć w większości wykonanych przez niemieckich żołnierzy. Oprócz wiernej rekonstrukcji wspomnianego epizodu z września 1939 r. wysoką ocenę uzyskała także symboliczna parada aż sześciu autentycznych pojazdów z II wojny światowej, urządzona dla upamiętnienia 65. rocznicy jej zakończenia.

W końcu 2008 r. skansenowi został przekazany w depozyt przez Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie legendarny czołg T-34. Dzięki staraniom współpracujących ze skansenem pasjonatów historii militarnej oraz pracy uczniów Zespołu Szkół Ponadpodstawowych nr 3 w Tomaszowie Mazowieckim został on nie tylko pieczołowicie odrestaurowany, ale także uruchomiony! Obecnie jest on jednym z zaledwie kilku takich jeżdżących czołgów w całym kraju i jego sprawność prezentowana jest na skansenowym poligonie podczas różnych imprez.

Cieszy fakt, iż tego typu propozycje są akceptowane przez coraz szerszą rzeszę najmłodszych gości skansenu. Oprócz gremialnego udziału w wymienionych wcześniej imprezach coraz częściej uczestniczą oni w oferowanych przez skansen lekcjach muzealnych, poświęconych tematom: „Pilica jako rubież obronna”, „Ekologiczne źródła energii” oraz „Droga ziarna z pola do młyna”. Również te zajęcia umożliwiają bezpośredni kontakt z eksponatami i tradycyjnymi czynnościami. Podobny walor mają urządzone corocznie przez skansen wspólnie z PTTK piesze „Rajdy brzegiem Pilicy”. W XII rajdzie w maju 2009 r. wzięła udział rekordowa liczba 160 uczniów szkół z kilku gmin Nadpilicza.

Pomimo stosunkowo krótkiego okresu istnienia dokonania skansenu spotykają się z coraz większym zainteresowaniem ze strony renomowanych placówek muzealnych z wieloletnią tradycją. Przykładem tego może być sięganie po rozwiązania i doświadczenia skansenu przez muzealników piotrkowskich i opoczyńskich. Wymownym tego świadectwem jest także wizyta złożona w skansenie przez kierownictwo nowo tworzonego Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.

O uznaniu dla nieszablonowego i efektownego



8. Nowe życie bunkra z Linii Pilicy

8. New life of a bunker from the Pilica Line

rekonstruowania przez skansen ważnych wydarzeń historycznych świadczyło uwzględnienie go w przygotowaniach do obchodów 600-lecia bitwy pod Grunwaldem. Dyrektora skansenu zaproszono do prezydium Wojewódzkiego Komitetu Obchodów 600-lecia Bitwy pod Grunwaldem, działającego pod patronatem Narodowego Centrum Kultury oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

W 2009 r. podjęto szeroko zakrojone prace nad szczegółową inwentaryzacją i opracowaniem zbiorów skansenu według przyjętych wymogów muzealnych. Do końca roku założono karty inwentarzowe dla kilku tysięcy eksponatów z kolekcji „Sztuka okopowa”, „Działania wojenne nad Pilicą”, „Spławy drewna na Pilicy i innych rzekach polskich”, a także ponad 50 archiwalnych map ze zbioru kartograficznego. Jednocześnie prowadzono katalogowanie zbiorów bibliotecznych skansenu, obejmujących prawie 1500 pozycji. Prace te były kontynuowane w 2010 r. i trwają nadal.

Prowadząc tak ożywioną i urozmaiconą działalność merytoryczną, skansen nie zapomina o pieczołowitej i wiernej renowacji i konserwacji posiadanych obiektów i eksponatów. W 2009 r., głównie dzięki środkom pozyskiwanym z dochodów własnych, można było



9. Czołg T-34 na skansenowym poligonie

9. T-34 tank on the Open-air Museum grounds

uporządkować część gospodarczą skansenu, m.in. poprzez przebudowę i odnowienie elewacji stojących tu budynków oraz postawienie stosownego, estetycznego ogrodzenia. Wokół najcenniejszego pod względem architektonicznym i historycznym budynku skansenu – zabytkowej poczekalni kolejowej z Czarnocina – założono stylowe klomby i rabaty kwiatowe. Podobnie estetyczną i zarazem użytkową dla zwiedzających nowością stały się ustawione obok stylowe ławeczki oraz drewniane kosze na śmieci. W 2009 r. uruchomiono w skansenie nowy punkt sprzedaży biletów i pamiątek – drewniany, stylowy kiosk ustawiony przed wejściem do skansenu zastąpił poprzednią, prowizoryczną i ciasną budkę, a także opatrzone kolejne obiekty i ekspozyty tablicami informacyjnymi z trójjęzycznymi tekstami.

W 2010 r. starannym zabiegom konserwatorskim poddano znajdującą się w skansenie największą w kraju kolekcję kamieni młyńskich oraz wiele ekspozytów działu militarnego. Objęły one odrzewienie i zakonserwowanie elementów zabytkowego mostu pływającego dla czołgów, kutra saperskiego, relikwów wojskowego mostu z Brzustówki i ciągnika artyleryjskiego „Lufcik”. Wstępnej konserwacji została poddana polska łódź saperska sprzed 1939 roku. Gruntowną renowację przeszło również kilkadziesiąt ekspozytów ze zbioru „Miecze przekute na lemiesz”, pokazującego niezwykle przykłady wykorzystywania przez mieszkańców Nadpilicza części wraków pojazdów wojskowych z II wojny światowej do zadań gospodarskich. Z własnych środków skansenu wykonano specjalne zadasz-

nie nad ciągnikiem artyleryjskim typu FAMO, przekazanym ostatnio skansenowi jako depozyt przez MWP w Warszawie.

W 2010 r. odrestaurowano także zabytkową, drewnianą wartownię z lat 20. XX w., pierwotnie postawioną w Spale, a ostatnio stojącą na zlikwidowanej przystani nieistniejących już tomaszowskich Zakładów Włókien Chemicznych „Wistom”. Budynek przekazany został skansenowi decyzją prezydenta miasta i tym samym ocalono cenny ze względu na swoją historię i architekturę obiekt ściśle związany z regionem nadpilickim. Będzie on nadal użyteczny, służąc wkrótce jako punkt informacji turystycznej na wojewódzkim szlaku konnym.

W minionym roku zbiory skansenu powiększyły się o dwa unikatowe ekspozyty, będące świadkami walk toczonych w styczniu 1945 r. na tzw. Linii Pilicy. Co istotne, skansen pozyskał je gratisowo. Tak było w przypadku przydrożnego krzyża, ofiarowanego skansenowi przez mieszkańców wsi Kurnędz pod Sulejowem. Podejmując decyzję o postawieniu w tym miejscu kapliczki murowanej, postanowili oni zachować dla potomnych poprzedni krzyż poprzez przekazanie go do Skansenu Rzeki Pilicy. Wraz z władzami gminy Sulejów pomogli oni również w przetransportowaniu do skansenu tego ekspozytu o wielkiej wymowie symbolicznej. Trzon krzyża został wykonany jeszcze w 1945 r. z lufy radzieckiej armaty czołgowej, zaś jego ramiona – z łusek od niemieckiego pocisku przeciwlotniczego. Pieczołowicie odrestaurowany krzyż przydrożny z Kurnędza przyciąga obecnie uwagę swoją poruszającą symboliką.

Innym unikatowym, ubiegłorocznym nabytkiem był żelbetonowy schron z czasów II wojny światowej typu „Tobruk 58c”, przeniesiony w całości ze wsi Włodzimierzów pod Sulejowem. Został zbudowany w 2 poł. 1944 r. jako element niemieckiej rubieży obronnej – tzw. Linii Pilicy. Przez wiele powojennych dziesięcioleci schron ten stanowił przeszkodę na drodze we Włodzimierzowie, będąc przyczyną licznych kolizji. Podjęta w ubiegłym roku gruntowna modernizacja tej ulicy skłoniła UMiG w Sulejowie do gratisowego przekazania tego schronu do zbiorów skansenu.

Przeprowadzona w sierpniu 2010 r. operacja wydobywania z ziemi i przetransportowania schronu o wadze prawie 32 ton do Tomaszowa była pierwszą taką akcją w Polsce. Co istotne, została ona wykonana przez wła-

dze Sulejowa nieodpłatnie. Schron został włączony do istniejącej już w skansenie zrekonstruowanej transzei, stając się cennym i widowiskowym elementem plenerowej ekspozycji pn. „Fortyfikacje Linii Pilicy”.

Na tym jednak nie koniec, gdyż na podstawie zgromadzonej dokumentacji źródłowej odtworzono elementy wyposażenia i uzbrojenia tego schronu. Wśród nich znalazła się zrekonstruowana kompletna i ruchoma osłona dla karabinu maszynowego. Jest to pierwsza taka rekonstrukcja w kraju. Warto podkreślić, że wszystkie te elementy zostały wykonane nieodpłatnie przez firmę „GLASS-PRODUKT” w Tomaszowie Mazowieckim. Skompletowany w ten sposób schron „Tobruk” odegrał także ważną rolę w kilku ubiegłorocznych inscenizacjach historycznych wystawionych w skansenie.

Działania rekonstrukcyjne w skansenie w 2010 r. objęły także wiernie odtworzenie konnego beczkowozu, służącego przed II wojną światową do transportowania wody pitnej, czerpanej z „Niebieskich Źródeł” na zaopatrzenie mieszkańców centrum Tomaszowa. Do rekonstrukcji, wykonanej na podstawie archiwalnych zdjęć oraz relacji świadków, został wykorzystany oryginalny wóz konny oraz odtworzona wiernie drewniana beczka o poj. 800 litrów. Zrekonstruowany beczkowóz został umieszczony pod specjalnie dla niego zbudowanym zadaszeniem przy ścianie zabytkowego młyna wodnego. Poza tym w skansenie wykonano jeszcze prace konserwacyjne wielu obiektów. Działania te zaowocowały złożeniem przez wojewódzkiego konserwatora zabytków wniosku do ministra kultury i dziedzictwa narodowego o uhonorowanie dyrektora skansenu prestiżową odznaką „Za opiekę nad zabytkami”. Została ona wręczona w maju ubiegłego roku podczas uroczystości na Zamku Królewskim w Warszawie.

Także ubiegłoroczny sezon rekonstrukcyjny w skansenie był wyjątkowo bogaty i obfitujący w nowe formy prezentacji żywej historii. Rozpoczął się inscenizacją pt. „Na pilickiej rubieży”, nawiązującą do ciężkich walk toczonych w styczniu 1945 r. między wojskami radzieckimi i niemieckim na tzw. Linii Pilicy w okolicach Tomaszowa Mazowieckiego. Mimo mroźnej aury w widowisku uczestniczyło 60 członków grup rekonstrukcji historycznych z kraju i Czech wraz z wieloma zabytkowymi pojazdami wojskowymi. Licznie zgromadzona widownia podziwiała także oryginalne efekty pirotechniczne.



10. Wojenne trofeum Pilicy – znów w akcji

10. Wartime trophy in use again

(Wszystkie fot. z Archiwum Skansenu Rzeki Pilicy)

Kolejnym spotkaniem z historią ożywioną były obchody 600-lecia bitwy pod Grunwaldem; skansen włączył się aktywnie do upamiętnienia tej rocznicy w ramach programu Urzędu Marszałkowskiego w Łodzi. Efektem była majówka historyczna pt. „Przez Pilicę na Grunwald”, zorganizowana w skansenie we współpracy z UMG Sulejów oraz OK „Tkacz” w Tomaszowie. Poprzez inscenizację i wystawę historyczną oraz pokazy tradycyjnych rzemiosł ukazano znaczącą rolę Pilicy w marszu wojsk króla Jagiełły pod Grunwald. Widowisko zgromadziło wyjątkowo liczną widownię.

Z dużym zainteresowaniem widzów i mediów spotkała się także inscenizacja historyczna pt. „Budziszyn. Historia w żywych obrazach” ukazująca dramatyczne walki 14 Samodzielnej Brygady Przeciwpancernej II Armii LWP, która w lutym 1945 r. wyruszyła do boju z Niemcami z Tomaszowa Mazowieckiego. Zaprezentowano także sceny z działaczy i życia frontowego. Tematyki II wojny dotyczyła również inscenizacja pt. „Wrzesień 1939. Bohaterowi spod Moszczenicy” upamiętniająca bohaterską postać tomaszowianina – kaprala Stefana Karaszewskiego, poległego 6 września 1939 r. w samotnej walce z niemieckimi czołgami.

W obecności rodziny bohatera, licznej widowni oraz Kierownika Urzędu d.s. Komendantów, Jana Ciechanowskiego zrekonstruowano ten bój z użyciem m.in. replik czołgów niemieckich oraz historycznego samolotu i armaty p.panc. Ważną konsekwencją widowiska

było już po dwóch tygodniach pośmiertne odznaczenie Stefana Karaszewskiego przez Prezydenta RP Bronisława Komorowskiego Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Należy podkreślić, że o takie uhonorowanie kaprała Karaszewskiego jego rodzina starała się od 30 lat.

Kontynuowaną w ubiegłym roku tradycją skansenu było także łączenie kolejnych wystaw czasowych z historycznymi happeningami. Wystawa pt. „Spalskie Jamboree. 1935”, upamiętniająca ubiegłoroczną 75. rocznicę Jubileuszowego Zlotu Harcerstwa Polskiego w Spale, była połączona z inscenizacją zlotowego obozowiska w wykonaniu tomaszowskich harcerzy. Zarówno to widowisko, jak i sama wystawa złożona z wielu unikatowych eksponatów (wszystkie ze zbiorów skansenu), zyskała duże uznanie gości, a wśród nich – prof. Hanny Mościckiej-Grzesiak, stryjecznej wnuczki Prezydenta RP – Ignacego Mościckiego.

Skansen korzystał także z innych okazji do prezentacji żywej historii oraz promocji turystycznej Tomaszowa i okolic – jak co roku, włączył się do styczniowej zbiórki pieniędzy w ramach „Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy”, zaprezentował się na trwających w Warszawie XV Targach Turystyki i Wypoczynku, a także tradycyjnie zaprosił gości na majową „Noc Muzeów”, przebiegającą tym razem w pancernych klimatach. Swoje stoisko skansen prezentował podczas trwającego we wrześniu „Jarmarku Łódzkiego”, a także na dorocznych Dożynkach Prezydenckich odbywających się 19 września w Spale.

Nie zabrakło skansenu także na odbywającej się w maju ubiegłego roku w Kołobrzegu VIII Ogólnopolskiej Konferencji Muzealnictwa Morskiego i Rzecznego. Zaprezentowany na tym prestiżowym forum referat dyrektora skansenu pt. „Zabytki budownictwa nadrzecznego w zbiorach Skansenu Rzeki Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim” zyskał duże zainteresowanie i wysoką ocenę ze strony uczestniczących w konferencji wybitnych muzealników i historyków.

Do kontynuowanych od wielu lat stałych imprez skansenu należał majowy, już XIII Rajd Pieszy „Brzegiem Pilicy”, organizowany dla uczniów szkół podstawowych z gmin nadpilickich we współpracy z Oddziałem PTTK w Żarnowie. W ubiegłorocznym rajdzie uczestniczyło prawie 150 uczniów, którzy oprócz wędrowki nad Pilicą poznawali jej przyrodę i historię poprzez konkurs w skansenie. Stałą, nadal chętnie przyjmowaną przez szkoły ofertą skansenu były lekcje muzealne o tematyce ekologicznej i historycznej. Dzięki wykorzystywaniu i uruchamianiu wielu oryginalnych eksponatów takie lekcje były zamawiane przez

szkoły nie tylko tomaszowskie, ale także z innych miast w województwie i kraju.

Te i inne przedsięwzięcia, podjęte w 2010 r. przez skansen, miały niewątpliwy wpływ na zauważalny wzrost frekwencji, która do końca roku osiągnęła liczbę prawie 40 tys. osób. Wpływy uzyskane w tym czasie przez skansen ze sprzedaży biletów oraz prowadzenie lekcji muzealnych i urządzenie ognisk wyniosły ponad 131 tys. zł (co stanowiło 1/3 część całorocznej dotacji z budżetu miasta dla skansenu). Pod tym względem Skansen Rzeki Pilicy uzyskuje najwyższe wyniki wśród podobnych placówek w macierzystym regionie.

Niestety, za systematycznym rozrostem zbiorów skansenu nie szło powiększanie się jego bazy magazynowej i ekspozycyjnej. Dotkliwy deficyt tej powierzchni jest obecnie największą bolączką muzeum, niepozwalającą na należyte przechowywanie i opracowywanie zbiorów oraz właściwą prezentację eksponatów zwiedzającym. Dotyczy to zwłaszcza obiektów i wystaw militarnych, ale także całych – cennych i unikatowych – kolekcji z zakresu m.in. wioślarstwa, kajakarstwa, sztucnictwa i rybołówstwa ludowego oraz tradycji kuracyjnych Pilicy.

Być może jednak uda się w najbliższym czasie sfinalizować już kilkuletnie starania skansenu o pozyskanie oferowanego mu nieodpłatnie przez dowództwo 25 Brygady Kawalerii Powietrznej historycznego hangaru z wojskowego lotniska w Gliniku. Byłby to niezmiernie cenny nabytek, nie tylko ze względu na jego powierzchnię (340 m²), ale także na jego niezwyklej metrykę i architekturę. Został postawiony w 1938 r. na terenie lotniska tworzonego obok rezydencji prezydenta RP Ignacego Mościckiego w Spale. Podczas II wojny światowej hangar został przeniesiony na lotnisko wojskowe zbudowane przez Niemców w niedalekim Gliniku. Po wojnie był używany przez wojsko polskie, zaś ostatnio służył jako sala gimnastyczna.

Na koniec warto wspomnieć o czekającym skansen jeszcze w tym roku nowym wyzwaniu. Niewątpliwie będzie nim przejęcie pieczy nad nowo urządzoną, podziemną trasą turystyczną pn. „Groty Nagórzyckie”. Staraniem władz Tomaszowa Mazowieckiego i przy udziale środków unijnych to unikatowe w kraju podziemne wyrobisko w złożu piaskowcowym otrzymało specjalny chodnik i efektowną aranżację. Zagospodarowane w ten sposób „Groty Nagórzyckie” mają być udostępnione turystom jeszcze w 2011 r., stając się filią Skansenu Rzeki Pilicy.

Andrzej Kobalczyk

The Pilica River Open-air Museum in Tomaszów Mazowiecki A Living Museum on a Rapid River

The Pilica River Open-air Museum, created in 2000, is being established from scratch. The consistently realised premise, accepted at the very onset, is the documentation and presentation of the natural landscape and cultural space of the river and region not solely by means of traditional museum methods but also in an original and lively manner. The Pilica River Open-air Museum in question is the first Polish open-air museum devoted to a single concrete river. From the beginning, its initiator, i.e. the Society of the Friends of the Pilica and the Pilica Region, opted for convincing the local authorities and society to support the idea of such a museum. An excellent example of this activity is timber rafting along a kilometre-long section of the Pilica in Tomaszów Mazowiecki, the prime attraction of the annual Pilica Festivities, created in 1998-2000 by using a faithful reconstruction of a fragment of a hundred-years old Pilica raft.

A spectacular extraction from the riverbed of a wreck of a German artillery tractor (which sunk near Tomaszów Mazowiecki during the battles of January 1945) took place in October 1999. The vehicle in question proved to be unique on a global scale and its restoration and setting into motion additionally enhanced its museum value.

The first architectural monument in the Open-air Museum was a wooden water mill transferred from Kuźnica Żerechowska, a locality some 60 km from Tomaszów. All the monuments moved to the Open-air Museum were salvaged from total devastation. They are directly or indirectly connected with the Pilica and its tributaries, and in the Open-air Museum, arranged thematically, they embarked upon a new life as exhibits, store-houses or offices. The transformation in 2005 of the Open-air Museum into a self-government cultural institution, supervised directly by the City Board in Tomaszów Mazowiecki, made it possible to even more effectively develop the originally accepted formula of combining museum functions with the widest possible promotion of the tourist assets of Tomaszów Mazowiecki and its environs.

The characteristic features of the historical reconstructions on display in the Open-air Museum include great historical exactness and concern for the past. Assorted forms of a living presentation of the collections, i.a. exhibits set into motion, attract visitors as well as the press, the radio and TV, which favours an extensive presentation of the Open-air Museum as well as the promotion of the town and region.

Andrzej Kobalczyk, urodzony w Brzustówce – nadpilickiej dzielnicy Tomaszowa Mazowieckiego; historyk i dziennikarz-regionalista, pomysłodawca, współtwórca i dyrektor Skansenu Rzeki Pilicy w Tomaszowie Mazowieckim; autor książek: *Gawędy nad Modrych Wód* – 1998, *Wojna zatrzymana w Pilicy* – 2005 i *Carska Spała* – 2011 oraz licznych artykułów dotyczących historii rzeki Pilicy i regionu nadpilickiego; e-mail: info@skansenpilicy.pl

Marcin Markowski

SKANSEN MINI ZOO W WAMBIERZYCACH MUZEUM NA WOLNYM POWIETRZU CZY GABINET OSOBLIWOŚCI?

W 1992 r. u podnóża Gór Stołowych, w Wambierzycach wieloletni sołtys wsi – Marian Gancarski – otworzył nietypowy obiekt muzealny. W placówce zostało zgromadzonych kilkanaście tysięcy eksponatów, które właściciel kolekcjonuje od końca lat 70. XX wieku. Zebrane obiekty zostały podzielone na tematyczne działy i wyeksponowane w dwóch budynkach znajdujących się na terenie gospodarstwa agroturystycznego. Skansen wraz ze zwierzyńcem stanowią unikatową atrakcję na skalę regionu oraz kraju.

Wambierzyce¹ są wioską o murowanej zabudowie przypominającej małe miasteczko, położoną na pograniczu Gór Stołowych, Kotliny Kłodzkiej i Obni-

żenia Noworudzkiego². Ta mała miejscowość będąca od kilkuset lat celem pielgrzymek nazywana jest *śląską Jerozolimą* lub *śląskim Jeruzalem*. Najstarsza wzmianka o Wambierzycach pochodzi z 1330 r., jednak według legendy w XII w. w tym miejscu niewidomy Jan z Ratna odzyskał wzrok i zobaczył Maryję z Dzieciątkiem w świetlistej poświacie. W miejscu objawienia poświęcono studnię i postawiono ołtarz. Gdy wieść o cudzie się rozeszła, do miejscowości zaczęli ściągać pielgrzymi ze Śląska. Pierwszy kościół wzniesiono na początku XVI wieku. Pod koniec XVII w. ówczesny właściciel Wambierzyc, Daniel von Osterberg, po wizycie w Ziemi Świętej rozpoczął przebudowę wioski, upodabniając ją do Jerozolimy z czasów Jezusa. Budowa kalwarii wambierzyckiej zakończyła się w XIX wieku. Okoliczne wzgórza otrzymały biblijne nazwy: Syjon, Horeb, Tabor, Synaj, Kalwaria oraz Wzgórze Kwarantanny. Przepływający przez Wambierzyce potok został nazwany Cedron. Natomiast dolina, w której znajduje się centrum wioski nosi nazwę Doliny Jozafata. W Wambierzycach wybudowano 12 bram, a na okolicznych wzgórzach wzniesiono 76 kaplic przypominających historię Męki Pańskiej. Obecny barokowy kościół pielgrzymkowy pod wezwaniem Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny pochodzi z 1 ćw. XVIII wieku. Nazewnictwo wzgórz i układ urbanistyczny Wambierzyc wiążą się z największą w Polsce i jedną z największych w kraju kalwarii. Wambierzyce są od XII w. ośrodkiem kultu maryjnego na Dolnym Śląsku, odwiedzanym przez liczne grupy pielgrzymkowe oraz turystów. Do atrakcji miejscowości należy ruchoma szopka będąca dziełem miejscowego ślusarza Longinusa Wittiga wykonana około 1882 roku³.



1. Piętrowy budynek muzeum, widok od strony podwórza

1. Single-storey Museum building, view from the courtyard

Przez niemal 800 lat Wambierzyce były kojarzone jedynie z Bazyliką Nawiedzenia NMP. Pod koniec XIX w. drugą atrakcją wioski stała się ruchoma szopka. Początkowo do miejscowości przyjeżdżali pielgrzymi, później dołączyli do nich turyści zainteresowani sztuką sakralną. W 1992 r. Wambierzyce zyskały kolejną atrakcję w postaci skansenu, gospodarstwa agroturystycznego i zwierzyńca powstałych z prywatnej inicjatywy Mariana Gancarskiego⁴.

Powołane do życia muzeum znajduje się na skraju zachodniego końca Wambierzyc, ok. trzy kilometry od bazyliki, przy biegnącym z Polanicy Zdroju do Wambierzyc niebieskim szlaku turystycznym. Do obiektu najlepiej dotrzeć własnym samochodem. Trasę spod wambierzyckiej bazyliki można też pokonać pieszo, co zajmuje około godziny. Z trafieniem do obiektu nie ma kłopotu, gdyż jest on rozreklamowany na Ziemi Kłodzkiej, a w samych Wambierzycach bez problemu odnajdziemy znaki kierujące w jego stronę. Najwięcej osób odwiedza skansen od kwietnia do czerwca, kiedy organizowane są wycieczki szkolne. W okresie wakacyjnym wśród zwiedzających przeważają dzieci i młodzież, przebywające na koloniach w Kotlinie Kłodzkiej. Parking skansenu przygotowany jest na jednorazowe przyjęcie kilku autokarów.

Zbieracka pasja Mariana Gancarskiego rozpoczęła się w roku 1966, kiedy to jako nastoletni chłopak podczas rozbiórki starej szopy znalazł białą broń schowaną przez dawnych niemieckich właścicieli gospodarstwa. W skład znaleziska wchodziły dwie szable (polska i niemiecka) oraz dwa niemieckie bagnety. Niemiecka broń ukryta w dawnym niemieckim gospodarstwie nie dziwi, nie udało się jednak wyjaśnić, w jaki sposób znalazła się tutaj polska szabla oficerska. Militaria te stały się zalążkiem tworzonej kolekcji, która z roku na rok powiększała się. Początkowo ze zdobywaniem eksponatów nie było większych problemów – przedmioty były podarunkami od sąsiadów i znajomych. Ich wartość historyczna i kulturalna była niedoceniana, wcześniej często trafiały do szop i na strychy w gospodarstwach. Ludzie nawet niszczyli pozostawione przez Niemców sprzęty domowe, co było spowodowane przekonaniem, że jedząc z ponemieckich naczyń, można się zatruć. Dodatkowo przybyli na Ziemię Odzyskane osadnicy często po raz pierwszy stykali się z niektórymi urządzeniami i nie znali ich przeznaczenia⁵.

Twórca wambierzyckiej kolekcji ukończył Technikum Górnicze. Następnie w latach 1973–1978 pracował w kopalni, większość swego wynagrodzenia przeznaczając na wzbogacanie kolekcji. Duży wpływ na M. Gancarskiego miały wizyty w pobliskiej Polanicy Zdroju, w „Gniazdku”. Była to prywatna kolekcja istniejąca



2. Wóz drabiniasty i kolekcja chomąt

2. Farmer's cart and a collection of horse collars

od 1919 r. stworzona przez mieszkającego w Polanicy Polaka – Ryszarda Broję. „Gniazdko” udostępniano zwiedzającym za dobrowolne datki. Historia tego zbioru dobiegła końca wraz ze śmiercią jego twórcy w roku 1978. Spadkobiercy R. Broji, sprzedawszy eksponaty i dom, zlikwidowali „Gniazdko” i gromadzoną przez blisko 60 lat kolekcję⁶.

W 1978 r. Marian Gancarski podjął decyzję o zakupieniu podupadłego gospodarstwa rolnego w Wambierzycach. Ta inwestycja zmusiła Gancarskiego do sprzedaży aż 90% swych zbiorów⁷ oraz zaciągnięcia dużej pożyczki, którą spłacał przez następne piętnaście lat⁸.



3. Stare tablice urzędowe zawieszono na fasadzie budynku z pokojami noclegowymi

3. Old office plaques on the façade of the building containing the visitor's accommodation

Pomimo utraty większej części kolekcji, pasja zbieracza nie opuściła M. Gancarskiego, zaczął na nowo gromadzić przedmioty codziennego użytku służące ludziom w minionych czasach i jego zbiór dość szybko przewyższył liczbowo ten z 1978 roku. Na początku reaktywowana kolekcja przechowywana była w dwóch pokojach i udostępniana zwiedzającym. Do lat 90. XX w. ekspozyty wchodzące w jej skład były pozyskiwane poprzez pracę odrobną – za wykonaną usługę M. Gancarski otrzymywał zapłatę w pożądanym przedmiocie. Przez blisko ćwierć wieku ogarnięty pasją kolekcjonerską M. Gancarski prowadził gospodarstwo rolne, pracował w lesie i na budowach, jednocześnie zbierając rzeczy świadczące o życiu codziennym, religii i kulturze naszych przodków⁹.

W 1992 r. Marian Gancarski zdecydował się przekwalifikować swoje gospodarstwo z rolnego na agroturystyczne. Do podjęcia takiej decyzji przyczynił się kryzys w rolnictwie, który zaczął się na początku lat 90. XX wieku. Pomysł stworzenia przynoszącego dochody, jednego z pierwszych w okolicy, gospodarstwa agroturystycznego wynikał z faktu odwiedzania Wambierzyc przez liczne grupy pielgrzymujące do bazyliki Nawiedzenia NMP. Gospodarstwo Mariana Gancarskiego oferowało swoim gościom nie tylko spędzenie urlopu w wiejskim zaciszu ale także obcowanie z przynależnym do obiektu zwierzyńcem¹⁰. Na jego terenie można zobaczyć zwierzęta i ptaki żyjące w zagrodach czy specjalnie przygotowanych dla nich klatkach: daniele, samy, jelenie, dziki, strusie afrykańskie, lamy, kozy, króliki, kaczki, bociany, bażanty, jastrzębie, nutrie czy różne rasy kur. W oczkach wodnych znajdujących się przy płynącym koło gospodarstwa strumieniu pływają pstrągi i inne ryby.

Przy niewielkim budżecie i dużym nakładzie sił wzniesiony został spory pod względem powierzchni ekspozycyjnej kompleks budynków – dwa długie murowane służą ekspozycji obiektów etnograficznych, w trzecim znajduje się baza noclegowa, punkt z pamiątkami oraz kawiarnia, gdzie można oglądać pokaźną kolekcję kufli i innych przedmiotów związanych z birofilistyką. Na fasadzie tego budynku zostały zawieszane różne metalowe tablice z nazwami urzędów, takich jak: Miejska Rada Narodowa w Dusznikach Zdroju, Rada Miejska Patriotycznego Ruchu Odrodzenia Narodowego w Dusznikach Zdroju czy Polska Zjednoczona Partia Robotnicza Komitet Miejski w Pieczyskach. Cały kompleks otoczony jest zielenią¹¹.

Prezentowana w skansenie kolekcja składa się z kilkunastu tysięcy eksponatów, ale dokładnej liczby nie jest w stanie podać nawet sam właściciel, gdyż placów-



4. Wejście do skansenu, traktor Ursus U-45 z 1954 roku

4. Entrance to the Skansen museum, an Ursus U-45 tractor from 1954

ka nie posiada ewidencji ani w postaci dokumentacji papierowej, ani elektronicznej. Większość eksponatów jest odrestaurowana lub zabezpieczona przed zniszczeniem. Największe gabarytowo sprzęty rolnicze wystawione są pod zadaszeniem na wolnym powietrzu. U wejścia do skansenu na betonowym postumencie stoi zielonkawy ciągnik Ursus C-45 z 1954 roku. Pozyskane z biletów wstępu pieniądze właściciel przeznacza na utrzymanie i dalszy rozwój placówki.

W dwóch wydanych przez M. Gancarskiego przewodnikach po skansenie autor proponuje rozpoczęcie zwiedzania od znajdującego się za ciągnikiem piętrowego budynku. Jest w nim pomieszczenie zaadoptowane na kuźnię, z piecem kowalskim i wiszącymi na nim przeróżnymi narzędziami potrzebnymi przy obróbce żelaza, spośród których wyróżniają się: pochodzący z kopalni złota w Złotym Stoku miech kowalski z przełomu XIX i XX w., miech austriacki z początku XIX w. oraz datowane na 1908 r. kowadło. Pomieszczenie z pozornym bałaganem daje wrażenie prawdziwej kuźni, w której cały czas pracuje kowal. Na półkach leżą olejarki i formy odlewnicze, na ścianach wiszą kute łańcuchy, na podłodze – oparte o różnego rodzaju maszyny, takie jak osełki czy wiertarki – zobaczyć można młoty, podkowy, kosy, grabie, zamki do drzwi, kłódki czy gwoździe oraz inne narzędzia i przedmioty

wytwarzane lub reperowane dawniej przez wiejskich kowali.

Na przystosowanym do celów wystawowych poddaszu znajdują się eksponaty związane z produkcją mąki i mleka oraz produktów z nich wytwarzanych. Można tam zobaczyć pochodzący z Wambierzyc duży drewniany kierat z początku XIX w., ręczne żarna, różnego typu maselnice z początku ubiegłego wieku, wirówki do mleka z XIX i XX w. oraz wykonane na początku XX w. ozdobne drewniane formy do masła. Ekspozowane są tam także przedmioty używane dawniej w kuchni – wykonane z różnych materiałów naczynia, formy do wypieku ciast, wagi kuchenne, pojemniki do przechowywania ziarna, mąki itp. Do tej części ekspozycji błędnie zostały zakwalifikowane formy służące do wypieku opłatków i hostii, które powinny tematycznie znaleźć się w części wystawowej poświęconej religii, znajdującej się w parterowym budynku. W tej części prezentowane są także: malowana szafa śląska z 1783 r. wykonana w okolicach Świdnicy i skrzynia posagowa, a w gablotach można oglądać wózki dziecięce i rowery z pierwszej połowy XX w. oraz pochodzące z XIX w. rosyjskie i niemieckie samowary.

Na ścianie podzielonej rzędami półek wyeksponowanych zostało ponad 120 żelazek przeróżnej wielkości i kształtów (na duszę, na węgiel, na denaturat czy zasilanych elektrycznie) z pierwszej połowy XX wieku.

Na parterze w długim, wąskim korytarzu utworzonym przez ciąg gablot, można zobaczyć maszyny przędzarskie oraz sprzęt służący do przerobu roślin włókniстых, a wśród nich pochodzące z XIX i XX w. kołowrotki, maszyny do szycia, grzebienie do czesania lnu i bawełny. W tym pomieszczeniu prezentowane są też mundury, czapki mundurowe oraz inne ubiory, m.in. płaszcz i drewniany kuferek stryja właściciela skansenu Stanisława Gancarskiego, zesłanego na Syberię w 1940 roku. Ekspozycji dopełniają medale i odznaki pułkowe z okresu II wojny światowej będące pamiątkami po ojcu Mariana Gancarskiego, który wraz z generałem Władysławem Andersem przeszedł szlak bojowy, walcząc m.in. pod Monte Cassino¹².

Po opuszczeniu tej części muzeum wkraczamy w erę techniki i sprzętów z nią związanych. Możemy zobaczyć różnego rodzaju aparaty fotograficzne, urządzenia wchodzące w skład wyposażenia ciemni fotograficznej oraz stare fotografie. Znajdują się tu także telewizory z początku lat 60. XX w., komputer z lat 80. XX w. oraz różne aparaty telefoniczne. W kolejnym pomieszczeniu ekspozowana jest kolekcja 120 różnych radioodbiorników, począwszy od radia kryształkowego, poprzez radia lampowe, na radiach z lat 70. XX w. kończąc, a także zbiór sprzętu służącego do odtwarzania muzy-



5. Wnętrze kuźni

5. Interior of a smithy

ki: patefony, adaptory, gramofony, a nawet wynaleziony przez Edisona fonograf z początku XX wieku¹³.

Oddzielna część ekspozycji poświęcona jest praniu, gdzie można obejrzeć drewniane pralki z początku XX w., drewniane i metalowe tary, kijanki czy balie służące dawniej do prania bielizny. W pomieszczeniu obok znajduje się wystawa wag i pierwszych lodówek niepotrzebujących prądu. W tej części budynku znajduje się również „łazienka”, czyli pomieszczenie, gdzie znajdziemy żeliwną wannę, XIX-wieczne toaletki, kolekcję lokówek, a w wiszącej na ścianie gablocie wyeksponowaną kolekcję brzytw, nożyczek i innych przyrządów do golenia. Obok „łazienki” można zobaczyć rekonstrukcję fragmentu chodnika górniczego zbudowanego



6. Kolekcja radioodbiorników i telewizorów

6. Collections of radio and television sets



7. Ekspozycja sztuki religijnej

7. Exposition of religious art

z elementów przekazanych Marianowi Gancarskiemu w darze przez nieistniejącą już kopalnię węgla kamiennego Nowa Ruda – pole Słupiec¹⁴.

W drugim murowanym budynku, w oddzielnych pomieszczeniach, eksponowane są: narzędzia stolarskie i ciesielskie z XIX i pocz. XX w., przedmioty związane ze szkolnictwem oraz różne dokumenty, przedmioty związane z religią i kultem w kościele rzymskokatolickim, figury świętych – m.in. drewniana figura św. Jana Nepomucena z końca XVIII w., paramenty liturgiczne, szaty liturgiczne, modlitewniki oraz wieszane w większych chatach obrazy o tematyce religijnej. W tej części ekspozycji możemy zobaczyć pochodzące z XVIII i XIX w. książki religijne, obrazki komunijne, a nawet *Stary Testament* w języku hebrajskim. W kolekcji Mariana



8. Słoje z banknotami i kosztownościami

8. Jars full of banknotes and valuables

Gancarskiego znajduje się zbiór gipsowych form wykonanych i używanych przez Longinusa Wittiga, twórcy wambierzyckiej szopki. W tym pomieszczeniu znajdziemy też przedstawienia ikonograficzne dawnych Wambierzyc – kartki pocztowe i wizerunki bazyliki¹⁵.

Wychodząc z pomieszczenia z ekspozycją sztuki religijnej, mijamy stojący na betonowym postumencie Dadoxylon – pień skamieniałego drzewa sprzed 300 mln lat. W tej części ekspozycji w szklanych gablotach znajdują się minerały i skamieliny, z których większość pochodzi z Ziemi Kłodzkiej, a wśród nich różnej wielkości amonity. Ekspozycja jest tu również kolekcja dawnych, karbidowych i benzynowych lamp górniczych. Ostatnie pomieszczenie w tym budynku poświęcone jest znaleziskom archeologicznym. Można tu zobaczyć kamienne siekierki, metalowe i gliniane urny z czasów kultury łużyckiej, celtycką figurkę przedstawiającą stojącego na tylnych łapach pegaza/gryfa (?), czy antyczne metalowe ozdoby. W zbiorze znajduje się również kilka sztuk broni białej, toporki bojowe z XVI–XVII w., małe kule artyleryjskie, armatka oraz lufa armaty z XVIII wieku. Możemy tu także zobaczyć ciekawe militaria – pistolety, karabiny, części uzbrojenia, łuski i kule, a także... zbiór poniemieckich weków z zabezpieczonymi przed zniszczeniem wartościowymi przedmiotami. W zawekowanych słojach znajdują się rulony niemieckich pieniędzy papierowych, dokumenty i biżuteria, w niektórych z nich – przetwory sprzed kilku dekad. Słoje z kosztownościami zostały ukryte przez opuszczających Dolny Śląsk w 1945 r. Niemców i odkryte przypadkiem na przełomie XX i XXI wieku. W kilku wiszących gablotach znajdują się różne banknoty, polskie i niemieckie, w tym bony miejskie emitowane przez miasta niemieckie, a także monety pochodzące z różnych państw i epok: od rzymskich i bizantyjskich począwszy na XIX i XX-wiecznych kończąc. Na skośnym stropie prezentowana jest bogata kolekcja podków końskich wykutych pomiędzy XIII a XVIII wiekiem.

Po drugiej stronie budynku w zadaszonych pomieszczeniach z oszklonymi ścianami frontowymi zobaczyć można wielkopolskie wieńce dożynekowe, XIX-wieczne skrzynie posagowe oraz inne maszyny i narzędzia dawniej używane powszechnie w gospodarstwach rolnych. Dalej, w podobnych oglądanych z zewnątrz pomieszczeniach, zaprezentowane zostały: warsztat szewski, kolekcja poroży i wypchanych zwierząt oraz zakład stomatologiczny.

Dodatkowo w obrębie gospodarstwa znajdują się trzy kamienne rzeźby. Jedyna figura przedstawiająca śpiącego rycerza datowana na XVI w. stoi w pobliżu oczek wodnych z pływającymi w nich pstrągami.

W cieniu drzew znajduje się kilka nagrobków dawnych mieszkańców Wambierzyc i okolic, których rodziny opuściły te ziemie po II wojnie światowej.

Od czasu powstania wambierzycyckiego skansenu na bazie jego zbiorów napisano kilka prac magisterskich. Ukazały się również o nim publikacje w prasie, Internecie, radiu oraz polskiej i zagranicznej telewizji¹⁶. Wambierzycyckie gospodarstwo oraz jego twórca otrzymali wiele nagród i wyróżnień¹⁷. Do najważniejszych należy Srebrny Krzyż Zasługi przyznany Marianowi Gancarskiemu w 1994 r. za krzewienie kultury, I miejsce w Konkursie „Zielone Lato 98” za najlepiej zorganizowane Gospodarstwo Agroturystyczne w Polsce. Również w 1998 r. gospodarstwo otrzymało Wyróżnienie Wojewody Wałbrzyskiego za upowszechnienie turystyki w województwie wałbrzyskim. W roku następnym Marian Gancarski dostał Odznakę Zasłużonego Organizatora Turystyki LZS¹⁸. W 2004 r. placówka została nagrodzona przez Ministerstwo Rolnictwa możliwością zorganizowania stoiska na Targach Turystycznych w Poznaniu za zajęcie I miejsca w kraju w programie „Powrót do korzeni”.

Wambierzycyckie muzeum jest udostępnioną do powszechnego zwiedzania prywatną kolekcją, która ma indywidualny charakter, odzwierciedlający gusta i preferencje twórcy. Placówkę można zaliczyć zarówno do muzeów na wolnym powietrzu, jak i do gabinetów osobliwości. Za zakwalifikowaniem do grupy muzeów skansenowskich przemawia fakt zgromadzenia w nim przeważającej liczby przedmiotów etnograficznych związanych z życiem i pracą na wsi lub w małym miasteczku, a także to, iż część kolekcji prezentowana jest poza budynkami¹⁹. Skansen M. Gancarskiego należy do Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu z określeniem charakteru placówki jako „Skansen – Muzeum Etnograficzne”. Przynależność wambierzycyckiego muzeum do Stowarzyszenia przesądziła o zakwalifikowaniu placówki do projektu „Polskie skanseny w Internecie” i umieszczeniu jej na liście 50 polskich muzeów na wolnym powietrzu. Lista ta jest udostępniona na stronie internetowej www.skanseny.net.

Skansen – Mini ZOO można też postrzegać jako gabinet osobliwości, podobny do tworzonych w XVIII i XIX wieku. Co prawda wambierzycycka kolekcja nie jest zdominowana przez eksponaty będące wytworami natury i nie ma w niej li tylko rzeczy rzadkich lub uchodzących za rzadkie, jakie można było oglądać w gabinetach osobliwości²⁰. Nie znajdziemy tu „dziwów”, takich jak np. szkielety bazylijszków, zbroja olbrzyma i karła itp., jakie miał w swym gabinecie osobliwości Ferdynand hrabia Tyrolu. Są w niej jednak, wśród wielkiej liczby zgromadzonych obiektów, i takie, które



9. Ekspozycja narzędzi rolniczych na zewnętrznej ścianie piętrowego budynku

9. Exposition of farm tools on the outer wall of the single-storey building

mają charakter osobliwości, jak: należąca do rzadkich, pochodząca z XIX w. podkowa wołu, drutowana gliniana misa – świadectwo istnienia kiedyś zawodu druciarni, pochodzące z początku XX w. chomąto na psa, a także z XVI lub XVII w. fragmenty drewnianych rur wodociągowych czy zawekowane przed 1945 r. przetwory, które przeleżały w ziemi ponad pół wieku, aparat rentgenowski do prześwietleń z 1938 r., a także relikwiarz ze szczątkami św. Jana Bosko.

Twórca kolekcji nie wyznaczył swemu zbiorowi żadnych ram chronologicznych ani geograficznych. Zwie-



10. Ekspozycja maszyn i narzędzi rolniczych przy parkingu

10. Exposition of farm tools and machinery next to the parking lot

(Wszystkie fot. M. Markowski)

dzając wambierzyckie muzeum odnosi się wrażenie, że Marian Gancarski, gromadząc swe zbiory, postępował w sposób zbliżony do zbieraczy osobliwości z przełomu XVIII i XIX w., którzy przedmioty wchodzące w skład swych gabinetów zbierali w sposób okolicznościowy, pozbawiony metodyki i planowości²¹.

Wambierzycki skansen można by zreorganizować, korzystając ze środków unijnych. Zgromadzone zbiory są bardzo duże, a ich liczba stale się powiększa i dlatego wskazane byłoby wybudowanie nowego budynku, wyposażonego w instalacje chroniące zbiory przed szkodliwym wpływem wilgoci, instalację przeciwpożarową oraz odpowiednie oświetlenie, z obszernymi pomieszczeniami magazynowymi i powierzchnią przeznaczoną na wystawy czasowe. W ten sposób, nowo-

cznie zaaranżowane i wyposażone, wambierzyckie gospodarstwo mogłoby stać się centrum kulturalno-muzelarnym Kotliny Kłodzkiej.

Reorganizując muzeum, należałoby pomyśleć o wprowadzeniu systemu ewidencjonowania muzealiów. Jest to działanie niezbędne, aby mieć rozeznanie w liczbie i charakterze obiektów, pozwalające na właściwe nimi zarządzanie i czasowe wypożyczanie eksponatów do innych placówek. W dobie, kiedy muzea w Polsce powinny w najbliższych latach zdigitalizować swoje zbiory, przeprowadzenie inwentaryzacji i stworzenie kart muzealnych jest rzeczą niezbędną w pracy placówki, która ma ambicje być muzeum skansenowskim reprezentatywnym dla swojego regionu.

Przypisy

¹ Niemiecka nazwa miejscowości – Albendorf – była używana do 1945 roku. Po II wojnie światowej ludność niemiecka została przesiedlona do Niemiec.

² Pod względem administracyjnym Wambierzyce położone są w województwie dolnośląskim, powiat kłodzki, gmina Radków.

³ T. Wróblewski, *Skansen – Muzeum w Wambierzycach*, <http://www.skanseny.net/skansen/Wambierzyce;Wambierzyce>, [w:] *Polanica-Zdrój i okolice*, opr. D. Dutkiewicz, P. Pietrzak, R. Fronia, D. Jończy, skala 1:8000, wyd. 3, Jelenia Góra 2008.

⁴ M. Gancarski, *Skansen – Mini ZOO w Wambierzycach*, Wrocław 2002, s. 3.

⁵ M. Gancarski, *Skansen – Mini ZOO. Wambierzyce*, bmidw, s. 4–5.

⁶ M. Gancarski, *Skansen... 2002*, s. 5–8.

⁷ Wśród nich znalazły się znalezione przed laty militaria.

⁸ M. Gancarski, *Skansen... 2002*, s. 7–8.

⁹ *Ibidem*, s. 8–9.

¹⁰ *Ibidem*, s. 9–10.

¹¹ *Ibidem*, s. 11.

¹² *Skansen. Starocie*, [w:] <http://www.gory.info.pl/skansen/skansen.htm>

¹³ M. Gancarski, *Skansen*, s. 8.

¹⁴ *Ibidem*, s. 9.

¹⁵ *Ibidem*, s. 9–10.

¹⁶ M. Gancarski, *Skansen ...*, s. 11.

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ M. Gancarski, *Skansen... 2002*, s. 31.

¹⁹ *O muzeach, czyli dlaczego nie należy mówić „skansen”*, http://skanseny.net/o_skansenach?lang=

²⁰ B. Skrzydlewska, *Europejskie muzea natury (od początku XVIII do XX wieku)*, [w:] *Obraz i przyroda*, pod red., U. Mazurczak, J. Patyry, M. Żak, Lublin 2002, s. 499.

²¹ B. Skrzydlewska, *op. cit.*, s. 497.

Marcin Markowski

“Skansen – Mini ZOO” in Wambierzyce. Open-air Museum or a Cabinet of Curiosities?

For almost 800 years, Wambierzyce, situated in the Kłodzko Basin, has been associated solely with the Basilica of the Annunciation of the Holy Virgin Mary. In the nineteenth century the second attraction in the village was a Nativity scene (*szopka*). Initially, Wambierzyce was the destination of pilgrims, subsequently joined by tourists interested in sacral art. In 1992 the village became the site of a successive attraction in the form of a Open-air museum, an agritourist farm and a Zoo, established by Marian Gancarski – for many years the village administrator of Wambierzyce, who for almost forty years amassed a collection of more than 10 000 assorted exhibits. Initially,

obtaining them did not pose greater problems, since neighbours and acquaintances offered no longer used objects stored in the sheds and attics of their farms. In 1978 Marian Gancarski decided to purchase a dilapidated farm in Wambierzyce. In order to win suitable funds, he was forced to sell as much as 90% of the gathered exhibits and take a large loan. Exhibits comprising the reactivated collection were gained in return for assorted tasks – for his work M. Gancarski received desired objects. Initially, the collection was kept and rendered available in two rooms. Today, the “Skansen-Mini Zoo” is housed in an imposing complex of buildings. It is impossible to give the precise number of the

exhibits since, unfortunately, paper or electronic documentation is unavailable.

The collections are displayed in two brick buildings, while the third one houses accommodation for visitors, a souvenir stand and a café featuring a large collection of mugs.

The majority of the exhibits in glass cases has been restored or protected against further degradation, while part of the farm equipment on show in the open. The collection continues to expand. Funds obtained from the admission tickets are intended for the maintenance and further development of the institution. The type of the collection reflects the tastes and prefer-

ences of the author of the museum – it can be treated both as an open-air museum and a cabinet of curiosities. M. Gancarski had not delineated a chronological or geographical framework for his collection.

From the time of its establishment Wambierzyce Museum has become the topic of various publications in the press and on the Internet, radio programmes as well as Polish and foreign TV broadcasts. Several M.A. dissertations discuss the collection. The Wambierzyce farmstead and its founder were presented with numerous prizes and distinctions.

Marcin Markowski, historyk, historyk sztuki, absolwent Wydziału Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego; autor artykułów o historii polskiego pieniądza papierowego oraz o lubelskich pomnikach; główne zainteresowania to: regionalistyka, ikonografia władzy, pamięć zbiorowa; e-mail: marcinmarkovsky@gmail.com

Andrzej Zugaj

REALNE I WIRTUALNE MUZEUM ORĘŻA POLSKIEGO W KOŁOBRZEGU

Internet, czy tego chcemy, czy nie, coraz śmiej-
lej wkracza w niemal każdą sferę naszego życia.
W sieci czytamy artykuły i książki, oglądamy obra-
zy, filmy, słuchamy muzyki. Przez Internet robimy
zakupy, rezerwujemy bilety na koncert lub samolot,
umawiamy się na randki, zasięgamy opinii na różne
tematy. Za pomocą Internetu możemy również wyrazić
siebie, podzielić się z innymi swoimi przemyśleniami,
wyładować emocje albo po prostu kogoś skrytykować.
Wirtualna rzeczywistość coraz dokładniej pokrywa
swym zasięgiem rzeczywistość pierwotną. Nic więc
dziwnego, że również sztuka, historia i kultura są obfi-
cie reprezentowane w sieci. Dla placówek kultural-
nych, w tym dla muzeów, nieodzowne jest posiadanie
strony internetowej i/lub profilu na którymś z portali
społecznościowych – nie tylko dlatego, iż jest to najlep-

szy sposób na promocję instytucji. Obecnie jest to już
raczej tworzenie instytucji alternatywnej, „wirtualnego
muzeum”, które jest bytem równoległym do muzeum
fizycznie funkcjonującego w przestrzeni.

W Polsce komputeryzacja, szczególnie jednostek
utrzymujących się z budżetu państwa, pozostawia
jeszcze wiele do życzenia. Coraz więcej, jeśli nie więk-
szość muzeów posiada jednak strony internetowe,
które są lepiej lub gorzej zarządzane. Ciągłe spora licz-
ba placówek muzealnych traktuje swoje internetowe
witryny jak tablice informacyjne – poza danymi tele-
adresowymi i ogólną informacją na temat ekspozycji
niewiele tam można znaleźć. Internet tymczasem daje
obecnie ogromne możliwości, dzięki którym muzeum
jest w stanie wypromować samo siebie, a także lepiej
zadbać o popularność, prestiż i poziom kultury w swo-

im mieście i regionie. Szczególnie
znaczenie ma to w mniejszych mia-
stach, oddalonych od metropolii,
gdzie przyciągnąć uwagę i wzbudzić
zainteresowanie masowej publicz-
ności jest nieporównanie trudniej
niż w stolicy czy dużym mieście
wojewódzkim.

Bardzo ciekawym i godnym
naśladowania przykładem szerokie-



1. Pałac Braunschweigów – Oddział Historii
Miasta, siedziba dyrekcji muzeum, mieści
także wystawę „Dzieje Kołobrzegu” i zbio-
ry metrologiczne

1. The Braunschweig Palace – Department
of Municipal History, seat of the Museum
directors, houses also the “History of
Kołobrzeg” exhibition and metrological
collections

go wykorzystania Internetu, nie tylko do autopromocji, ale i do popularyzowania kultury regionu, jest działalność Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu – miejsce niewielkim, ale nadzwyczaj ciekawym i ważnym w polskiej historii. Stworzenie dynamicznej witryny sprzyja rozwojowi muzeum dzięki coraz gęstszej sieci kontaktów i współpracowników (także zagranicznych), a co za tym idzie, pozwala na skuteczniejsze docieranie do coraz większej liczby potencjalnych zwiedzających, także poza Polską.

Kołobrzeg to niezwykle miasto w dziejach najnowszych Polski. Przechodzące z rąk do rąk, niezdojbyte (choć zdobywane) przez Napoleona, po II wojnie światowej przypadło w udziale Polsce. Jednakże z przedwojennego charakteru zostało jedynie morze i zniszczone budynki. Miasto musiało zaludnić się od nowa i odrodzić jako miasto polskie. MOPK stara się przedstawić trudną i zagmatwaną przeszłość Kołobrzegu.

Pierwsze ślady osadnictwa na tych terenach pochodzą z VIII w. naszej ery. W roku 1000 Bolesław Chrobry przy aprobachie cesarza Ottona III utworzył biskupstwo kołobrzesckie. Przez następne siedem wieków gród przechodził przez ręce polskie, niemieckie, duńskie, rosyjskie i szwedzkie, by w 1701 r. dostać się pod panowanie królów pruskich, pod którym pozostał do roku 1945. Początkowo był to ośrodek słynący z produkcji soli, później miasto należące do bałtyckiej Hanzy, a od 1830 r. – kurort uzdrowiskowy. Po II wojnie światowej niemiecki Kolberg stał się polskim Kołobrzegiem, zasiedlonym w dużej mierze przez repatriantów z utraconych ziem wschodnich przedwojennej Rzeczypospolitej. Nowi mieszkańcy utrzymali turystyczno-uzdrowisko-

wy charakter miasta; zaczęli również opisywać i dokumentować historię Kołobrzegu.

Ośrodkiem sprzyjającym utrwalaniu historii jest niewątpliwie muzeum, którego w powojennym Kołobrzegu brakowało. W 1963 r. z inicjatywy miejscowego nauczyciela Jana Frankowskiego powstało Muzeum Historyczne. Pierwsze zbiory zaprezentowano w odbudowanej kamieniczce przy ul. Emilii Gierczak 5. Kilka lat trwały dyskusje nad planowanym charakterem muzeum: czy skupić się na historii miasta, czy może na wielowiekowych związkach z morzem. Ostatecznie w 1966 r. zdecydowano się na charakter historyczno-wojskowy. Wtedy też dyrektorem został dr Hieronim Kroczyński – historyk, autor licznych publikacji na temat Kołobrzegu – który pełnił swoją funkcję do roku



2. Fragment wystawy „Dzieje Kołobrzegu” w Pałacu Braunschweigów
2. Fragment of the “History of Kołobrzeg” exhibition at the Braunschweig Palace
3. Fragment wystawy „Zbiory metrologiczne” w Pałacu Braunschweigów
3. Fragment of the “Metrological collections” at the Braunschweig Palace



4. Kamienica Kupiecka, jedna z pierwszych siedzib muzeum, obecnie gości wystawy czasowe, po lewej stronie wejście do Oddziału Dzieje Oręża Polskiego
4. Merchant House, one of the first seats of the Museum, at present houses temporary exhibitions, to the left: entrance to the Department of the History of Polish Arms

2002. W 1970 r. placówka otrzymała nazwę Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu, a dwa lata później uzyskała statut i rangę specjalistycznego autonomicznego muzeum. W 1998 r. placówka została wpisana do Państwowego Rejestru Muzeów prowadzonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (ówcześnie Ministra Kultury i Sztuki).

Muzeum w Kołobrzegu miało kilka siedzib. W 1966 r. z okazji 1000-lecia chrztu Polski miasto przekazało wieżę kolegiaty kołobrzesckiej na cele muzealne. W 1976 r. wieża została zwrócona Kościołowi katolickiemu, a muzeum przeprowadziło się nieopodal, do pałacu Braunschweigów (Brunszwickich) przy ul. Lenina (obecnie Armii Krajowej 13). Obok kamieniczki przy ul. E. Gierczak 5 powstała najpierw wystawa plenerowa sprzętu wojskowego, a w 1980 r. oddano nowy pawilon muzealny, w którym do dziś znajduje się oddział Dzieje Oręża Polskiego. Pałac Braunschweigów mieści Oddział Historii Miasta oraz zbiory metrologiczne. W małej kamieniczce – kolebce muzeum –

5. Skarbonka w formie lejka gravitacyjnego przed wejściem do Oddziału Dzieje Oręża Polskiego – takie uatrakcyjnione wspomaganie muzeum, bardzo popularne w Europie Zachodniej, dociera również do Polski
5. The “gravity well” money box in front of the entrance to the Department of the History of Polish Arms – such attractive supplements, very popular in Western Europe, are also reaching Poland

organizowane są głównie wystawy czasowe. Poza trzema siedzibami działającymi obecnie, można również zwiedzać Kołobrzescki Skansen Morski, gdzie atrakcją są dwa okręty: ORP Fala i ORP Władysławowo.

Muzeum ma wielkie zasługi w dokumentowaniu historii miasta. Dr Hieronim Kroczyński pełnienie funkcji dyrektora znakomicie łączył z pracą naukową, edukacyjną i popularyzatorską na rzecz Kołobrzegu. Jest autorem prac naukowych, artykułów, audycji telewizyjnych o historii Kołobrzegu. Mimo przejścia na emeryturę, nadal pozostaje aktywny; prowadzi wykłady, prelekcje i odczyty w czasie spotkań i konferencji naukowych. Barbara Zabel, dyrektor w latach 2002–2008 również jest autorką wielu publikacji na temat historii miasta. Zaprojektowała także wystawę główną w muzeum, zatytułowaną „Dzieje Kołobrzegu”.

Powiedzenie „Jeśli nie ma cię w Internecie, to znaczy, że nie istniejesz”, mimo że żartobliwe, nabiera coraz poważniejszego znaczenia. Ogólnoświatowa sieć komputerowa (WWW) to miejsce „wszędzie i nigdzie”, miejsce, gdzie daną osobę, firmę czy instytucję może odnaleźć każdy użytkownik z każdego zakątka świata. Dlatego obecny dyrektor MOPK Paweł Pawłowski (sprawujący swą funkcję od maja 2008 r.) duży nacisk położył na promocję placówki przy pomocy nowych środków masowego przekazu. Taka promocja nie ogranicza się do strony internetowej – to, co było dobre jeszcze kilka lat temu, dziś już nie wystarcza. Serwisy społecznościowe pozwalające na wymianę informacji, opinii i doświadczeń, umożliwiające skupianie użytkowników wokół konkretnego wydarzenia, instytucji lub idei (głównie Facebook, Twitter, You Tube itp.) stają się obowiązkowym narzędziem kontaktu z klientami, odbiorcami, również zwiedzającymi w muzeach.

Strona internetowa Muzeum Oręża Polskiego w obecnym kształcie miała swą premierę 1 wrześ-



nia 2009 roku. Jest to strona atrakcyjna i dynamiczna, czego nie można jeszcze powiedzieć o zbyt wielu muzealnych witrynach internetowych w Polsce. Przede wszystkim internauta, wchodząc na stronę, natychmiast dowiaduje się o tym, co się ostatnio wydarzyło w muzeum – otwarcie wystawy, konferencja naukowa, impreza plenerowa, podpisanie umowy o współpracy z kolejną instytucją, pozyskanie zabytkowego pojazdu, odrestaurowanie eksponatu to tylko niektóre wiadomości. Oprócz tego aktualności informują o różnego rodzaju wydarzeniach kulturalnych organizowanych przez inne podmioty, które muzeum wspiera lub z którymi współpracuje. Przekaz nie ogranicza się do suchego tekstu. Każda notka jest opatrzona fotografią bądź innego rodzaju ilustracją, co od razu podnosi poziom zainteresowania odbiorcy. Nawet gdy nie doczyta tekstu (co w dzisiejszych czasach nie jest niczym niezwykłym), to za pomocą obrazu wchłonie przekaz i przypuszczalnie lepiej zapamięta informację.

Nawigacja po stronie jest łatwa i czytelna; tu pomyślano o różnych typach odbiorców. Dla pobieżnie „surfujących” przeznaczona jest strona główna – łatwo tu znaleźć podstawowe informacje, a ich czytelny układ sprawia, że jest szansa bardziej zainteresować odbiorcę. Krótkie notatki o poszczególnych oddziałach oraz aktualności stanowią wstęp do zwiedzania strony. Bardziej wnikliwy internauta wszystko, co go może zainteresować, znajdzie w pasku menu – tu drzewko nie jest zbyt rozbudowane, co zapobiega gmatwaniu się w linkach i odnośnikach. Przesuwając się w dół ekranu, można śledzić aktualności, a mimochodem konotować kolejne propozycje strony – projekty, propozycje zwiedzania, kalendarz wydarzeń, wydawnictwa muzealne, partnerów czy polecane strony. Na pierwszy rzut oka można odnieść wrażenie, że strona jest przeładowana informacjami, ale po chwili okazuje się, że to złudzenie – po prostu do informacji można dotrzeć różnymi drogami – jeśli odbiorca nie ma cierpliwości do studiowania zakładki, może znaleźć interesujący go temat w aktualnościach, a jeśli nie ma cierpliwości przewijać ekranu, wybierze interesujący go odnośnik z listy.

Oprócz informacji o wystawach i imprezach muzealnych, można tu również znaleźć wiele informacji związanych z historią i kulturą regionu. Muzeum jest głównie kojarzone z historią wojskowości na ziemiach polskich, jednak wytrwale i skutecznie krzewi wiedzę o Kołobrzegu i całym regionie Pomorza Zachodniego. Liczne projekty muzealne są tego najlepszym przykładem. Mieszkańcy zameldowani w powiecie kołobrzesckim są uprawnieni do zniżki przy zakupie biletów wstępu – to część projektu „Obudzić Kołobrzeg” mającego na celu zaktywizować mieszkańców i zachęcić



6. Nowo otwarta ekspozycja „Zaślubiny Polski z Morzem” w Oddziale Dzieje Oręża Polskiego

6. Newly opened exhibition: “Poland’s Wedding to the Sea” in the Department of the History of Polish Arms

do inicjatyw lokalnych. Muzeum ma oczywiście swój udział w rocznicach, jubileuszach i innych imprezach lokalnych i regionalnych. Innym projektem, tym razem adresowanym do lokalnych fundacji, przedsiębiorców i stowarzyszeń jest „Honorowa adopcja zabytków”. Projekt ma za zadanie pozyskać mecenasów kultury, którzy wspierać będą renowację i konserwację eksponatów muzealnych. Wspierając kulturę, mecenas zapewnia sobie prestiż i reklamę, gdyż Muzeum Oręża Polskiego – również przez nośną medialnie stronę internetową – szeroko promuje swoich dobroczyńców.

Inne projekty kierują się w stronę mieszkańców, którzy mogą wnieść niematerialny wkład w miejscową kulturę, sztukę i historię. „Ludzie i ich pasje” to cykl spotkań z ludźmi, którzy mają ciekawą historię i chcą się nią podzielić z innymi. Spotkania odbywają się od 2008 r. z większą lub mniejszą regularnością (do chwili oddania tego artykułu do druku odbyło się 18 spotkań). „Świadkowie historii” to z kolei planowany cykl wywiadów ze starszymi mieszkańcami, którzy przekazują wspomnienia o czasach swojej młodości – czasach ciekawych, nieraz okrutnie ciekawych.

Gdy odwiedzający stronę internauta zechce dowiedzieć się czegoś więcej o oddziałach i wystawach, spotka go miła niespodzianka. Będzie mógł naocznie przekonać się, jak muzeum wygląda od środka, a nawet poczuć namiastkę zwiedzania. Umożliwia to uruchomiona w tym roku „wirtualna wycieczka” – program pozwalający na oglądanie trójwymiarowych prezentacji utworzonych z fotografii sal wystawowych. Takie wir-



7. Działo samobieżne ISU-122 odrestaurowane w ramach programu „Honorowa adopcja zabytków” jest udostępniane zwiedzającym także od wewnątrz
7. ISU-122 self-propelled gun, restored as part of the “Honorary adoption of historical monuments” programme. The gun is accessible to the visitor also from the inside

tualne zwiedzanie daje możliwość poznania wnętrza muzeum bez potrzeby wychodzenia z domu, jednak wielu zachęci na pewno do obejrzenia wystaw „na żywo”, tym bardziej że Internet nie oddaje w pełni wrażeń towarzyszących realnemu zwiedzaniu, szczególnie oglądaniu zrekonstruowanego sprzętu wojskowego na wystawie plenerowej.

Kolekcja pojazdów i sprzętu wojskowego przyciąga wciąż nowymi eksponatami, pozyskanymi przez muzeum i rekonstruowanymi w miarę możliwości – te, z uwagi na licznych partnerów, są coraz większe (między innymi dzięki „Honorowej adopcji zabytków”). Do tej pory kilka zabytkowych pojazdów zostało wyremontowanych, a kilka kolejnych niebawem dołączy do kolekcji w świetnym stanie. Niektóre eksponaty mogą dzięki temu stanowić jeszcze większą atrakcję dla zwiedzających. Na przykład działo samobieżne ISU-122 po renowacji zostało udostępnione nie tylko do oglądania. Do pojazdu można wejść, zasiąść na stanowisku kierowcy lub obserwatora, obejrzeć mechanizm działa, zerknąć przez peryskop, no i oczywiście przymierzyć hełmofon. Takie interaktywne zwiedzanie jest atrakcyjnym doświadczeniem nie tylko dla najmłodszych koneserów sztuki militarnej.

Wydarzenia i imprezy o charakterze militarnym stały się w ostatnich latach wizytówką Muzeum Oręża Polskiego. Rocznicą wyzwolenia Kołobrzegu i zaślubiny z morzem są dobrą okazją do organizacji rekonstrukcji działań wojennych i innych wydarzeń, a także zlotów historycznych pojazdów militarnych. Widowi-



8. Wystawa czasowa w Kamienicy Kupieckiej z okazji święta Konstytucji Trzeciego Maja
8. Temporary exhibition in the Merchant House as a part of the celebration of May-3rd-Constitution Day

(Wszystkie fot. A. Zugaj)

skom towarzyszą zazwyczaj inne wydarzenia kulturalne. W tym roku muzeum zorganizowało konferencję naukową „Mity Kołobrzegu”, przedstawiającą różne spojrzenia na miasto – oczami Niemców i Polaków. Głównym punktem konferencji była projekcja filmu *Kolberg* – propagandowego obrazu „ku pokrzepieniu serc” przegrywających wojnę Niemców. Będący na indeksie w Niemczech film opatrzone komentarzem dr. Uwe Schroedera, dyrektora Pommerisches Landesmuseum Greifswald. Zaprezentowano również *Bój o Kołobrzeg*, dokumentalny film w reżyserii Jerzego Bosaka, nakręcony przez filmowy zespół Wojska Polskiego „Czołówka”. Za kontrpunkt posłużył filmowy dokument zatytułowany *Współcześnie opowiedziana historia*, zrealizowany w wyniku wspólnego projektu muzeum i miejscowego Zespołu Szkół Mechanicznych. Film przedstawia dzisiejsze postrzeganie historii najnowszej przez pokolenie wchodzące w dorosłość; widać, że każde następne pokolenie odbiera te same wydarzenia w nieco inny sposób, więc by przekazać to, co najważniejsze, trzeba dopasować narrację i środki przekazu do wymogów odbiorcy. Szczególnie przy okazji tego ostatniego filmu przypomina się konieczność podążania naprzód, by nie zostać w tyle za odbiorcami. Inaczej niechybnie doprowadzi to do zapomnienia i marginalizacji.

Muzeum kładzie duży nacisk na rozwój regionu. Lista partnerów jest tego najlepszym dowodem. Placówka włącza się w różne przedsięwzięcia organizowane przez władze miejskie, współpracuje ze szkołami

i instytucjami kultury w regionie. Mieszkańcy miasta i okolic mają wspomniany przywilej w postaci zniżki przy zakupie biletów wstępu do muzeum, za okazaniem dowodu tożsamości informującego o miejscu zameldowania. Wydawać by się mogło, że przy kształtowaniu postaw obywatelskich i budowaniu świadomości społeczności lokalnej czy regionalnej Internet nie ma aż tak wielkiego znaczenia. Nic podobnego – styl życia zmienił się i dalej nieustannie się zmienia. Coraz więcej osób krąży po mieście wydeptanymi ścieżkami między pracą/szkołą a domem, do minimum ograniczając kontakty ze światem zewnętrznym. Żeby dowiedzieć się, co się dzieje w mieście, konsument raczej siądzie do komputera, niż wyjdzie na ulicę i sprawdzi to osobiście. Sieć ma ułatwić znajdowanie potrzebnych informacji, ale nie powinna zastępować prawdziwego życia. Nadawca musi tak sformułować

informację, by zachęciła wirtualnego odbiorcę do odejścia od komputera. Chodzi o to, by internetowa oferta nie była substytutem, a jedynie dopełnieniem rzeczywistego kontaktu z kulturą w postaci eksponatów i wydarzeń organizowanych przez muzeum.

Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu podąża w stronę nowoczesnego regionalnego ośrodka kultury, który dba o poziom intelektualny zwiedzających na wielu płaszczyznach życia kulturalnego. Muzeum w Internecie pozwala na dotarcie do większej liczby odbiorców i, co ważniejsze, do innego typu odbiorców niż muzeum konwencjonalne. Tradycja i nowoczesność spotykają się, dając sobie szansę na lepsze wzajemne poznanie, a co za tym idzie, na polubienie się nawzajem. To ważne, gdyż tradycja nie zatrzyma postępu, a nowoczesność niewiele zdziała bez korzeni, jakimi są historia, kultura i świadomość społeczna.

Andrzej Zugaj

The Real and Virtual Museum of Polish Arms in Kołobrzeg

The Internet became so popular way of exchange of information and opinions, that nowadays it is really difficult to imagine the company or institution not using it while reaching the customers. Museums are no exception to that trend. It is essential to get to as big audience as possible, using the World Wide Web – people from town, region, country or even all over the world. However, the importance of the virtual activity should not reduce the existence in reality. The Museum of Polish Arms in Kołobrzeg is engaged in constructing the museum website, but also organize loads of activities with intention to cooperate with visitors, and people from the region: "Honorary adoption of historical monuments", "People and their passions", "Witnesses of history" – these are only some of the programmes on the cultivation of knowledge about Pomerania, the military history of Poland and the history of Kołobrzeg.

The Museum uses the Internet not only for promotion pur-

poses, but also as a link between generations; it encourages the older visitors to learn more on the website and inspires the younger to leave the computer and have some fun with attractive activities prepared "in real world".

The Museum of Polish Arms in Kołobrzeg heading towards a modern regional culture centre which helps to increase intellectual level of the citizens and encourages their interest of regional and Polish history and culture. On the Internet the museum makes it possible for a larger number of visitors to tour the exhibits and, more important, it reaches wider audience than in the case of a conventional museum. Tradition meets modernity, and they can get closer to get know each other, or even become friends. This is important, since tradition cannot put a halt to progress while the progress will be far less successful without being enrooted in culture, history and social awareness.

Andrzej Zugaj, pracownik Działu Edukacji, Informacji i Wydawnictw NIMOZ, redaktor serwisu internetowego NIMOZ.PL; filolog, kulturoznawca, autor publikacji z zakresu kultury polskiej i rosyjskiej po II wojnie światowej; e-mail: azugaj@nimoz.pl

Paweł Machcewicz, Piotr M. Majewski

MUZEUM II WOJNY ŚWIATOWEJ W GDAŃSKU

Ideę stworzenia muzeum, które przedstawiłoby pełny obraz II wojny światowej zaprezentował po raz pierwszy w grudniu 2007 r. premier Donald Tusk. We wrześniu 2008 r. powołał on Pawła Machcewicza na stanowisko swojego pełnomocnika ds. Muzeum II Wojny Światowej, a w grudniu tego samego roku muzeum zostało formalnie utworzone jako narodowa instytucja kultury. Od razu przystąpiono do prac merytorycznych, które mają doprowadzić do otwarcia w Gdańsku w ciągu kilku lat nowoczesnej placówki muzealnej. Równoległe do nich prowadzone są intensywne przygotowania projektowe: w 2009 r. w mię-

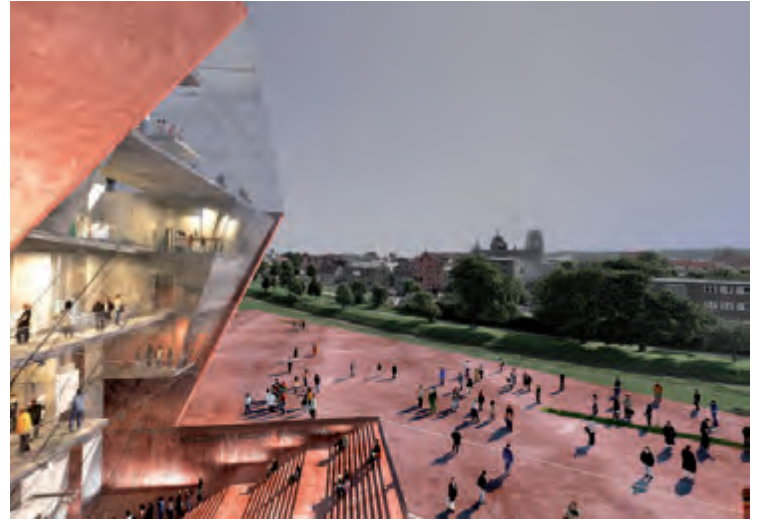
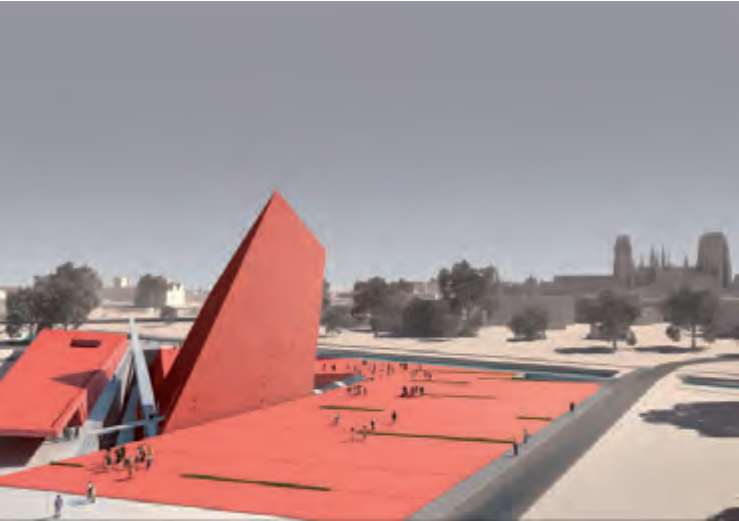
dzynarodowym konkursie wybrana została koncepcja scenografii wystawy głównej muzeum, autorstwa belgijskiej firmy NV Tempora SA, zaś rok później w analogicznym trybie, spośród ponad 130 prac z całego świata, wyłoniony został projekt budynku muzeum, opracowany przez gdyńską pracownię architektoniczną „Kwadrat”. Od tego momentu trwa współpraca między architektami, designerami a zespołem historyków i muzealników, której ostatecznym efektem ma być wystawa główna muzeum.

Muzeum II Wojny Światowej jest inicjatywą wyłącznie polską, finansowaną z budżetu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zdając sobie sprawę z rozmiarów inwestycji, na początku 2011 r. rząd uchwalił specjalny plan wieloletni w celu zapewnienia odpowiednich środków na budowę jego gmachu. W tworzeniu placówki od początku biorą udział wybitni historycy z różnych krajów. W skład Kolegium Programowego wchodzi zarówno uczeni polscy



1. Premier Rządu RP Donald Tusk oraz dyrektor Muzeum II Wojny Światowej prof. Paweł Machcewicz podczas uroczystości podpisania Aktu Erekcyjnego Muzeum i otwarcia wystawy plenerowej „Westerplatte: Kurort – Bastion – Symbol” na Westerplatte 1 września 2009 roku

1. Donald Tusk, Prime Minister of the Government of the Republic of Poland, and Prof. Paweł Machcewicz, director of the Museum of the Second World, during the ceremony of signing the Erection Act of the Museum and inaugurating an open-air exhibition: "Westerplatte: Resort – Bastion – Symbol" on Westerplatte, 1 September 2009



2. (a. i b.) Wizualizacja przyszłej siedziby muzeum przygotowana przez Studio Architektoniczne „Kwadrat” w Gdyni – autora zwycięskiego projektu
2. (a. and b.) Visualisation of the future seat of the museum prepared by the “Kwadrat” Architectural Studio in Gdynia – the author of the winning project

(Władysław Bartoszewski, Jerzy Borejsza, Włodzimierz Borodziej, Andrzej Chwalba, Jerzy Holzer, Krzysztof Pomian, Tomasz Szarota), jak i znawcy historii II wojny światowej z innych krajów (Ulrich Herbert z Niemiec, Henry Rousso z Francji, Norman Davies z Wielkiej Brytanii, Israel Gutman z Izraela, Pavel Polian z Rosji, Timothy Snyder ze Stanów Zjednoczonych). Stwarza to unikalną szansę spotkania odmiennych doświadczeń i wrażliwości historycznych, które rzadko mają okazję ze sobą współdziałać przy tworzeniu jednej instytucji.

Koncepcja Muzeum II Wojny Światowej opiera się na kilku fundamentalnych założeniach (jej pełny tekst dostępny jest na stronie internetowej muzeum www.muzeum1939.pl). Na wstępie należy wyjaśnić, dlaczego wybrano Gdańsk jako miejsce jego lokalizacji. Wydaje się, że jest to w pełni uzasadnione ze względu na rolę tego miasta w historii Europy. Po I wojnie światowej Gdańsk stał się Wolnym Miastem pod egidą Ligi Narodów, zawieszonym między Polską a Niemcami. W 1933 r. władzę w nim przejęli w wyniku demokratycznych wyborów (tak samo, jak w Niemczech – tylko kilka miesięcy później) narodowi socjaliści. Od jesieni 1938 r. włączenie Gdańska do Rzeszy było jednym z żądań Hitlera, którego odrzucenie przez Polskę otworzyło drogę do wybuchu wojny. Tutaj miał miejsce symboliczny początek wojny, za który uważa się niemiecki atak na polską placówkę wojskową na półwyspie Westerplatte. To właśnie na Pomorzu najszybciej rozpoczęły się i przybrały niezwykle brutalny charakter represje wobec Polaków. Już 2 września 1939 r. w pobliskiej miejscowości Stutthof utworzono obóz

koncentracyjny (jego pierwszymi więźniami byli Polacy z Gdańska), a jesienią 1939 r. rozpoczęto przymusowe wysiedlenia Polaków z Pomorza. Z kolei w 1945 r. Gdańsk, pobliska Gdynia i całe Pomorze Gdańskie stały się areną wielkiego *exodusu* ludności niemieckiej, uciekającej przed Armią Czerwoną. Stąd właśnie odpływały statki z uchodźcami, w tym m.in. „Wilhelm Gustloff”, którego zatopienie stało się jednym z symboli tamtych wydarzeń. Gdańsk poniósł też ogromne straty w trakcie oblężenia i pierwszych dni po zdobyciu go przez wojska radzieckie (duża jego część musiała być odbudowywana z ruin, a wyraźne ślady wojennych zniszczeń widoczne są do dziś). Wkrótce potem rozpoczęły się wysiedlenia ludności niemieckiej i w tym samym czasie przyjazdy Polaków zmuszonych opuścić swoje strony ojczyste, które w momencie zakończenia wojny anektował Związek Radziecki. Gdańsk stał się później jednym z najważniejszych miejsc protestów przeciwko komunistycznej dyktaturze (grudzień 1970 r., sierpień 1980 r.) i narodzin wielkiego ruchu wolnościowego „Solidarności”. Trudno więc chyba o lepsze miejsce, w którym jak w soczewce skupiałyby się niemal wszystkie najważniejsze procesy dramatycznego XX wieku.

Dzięki zlokalizowaniu w Gdańsku, Muzeum II Wojny Światowej będzie też w najbardziej dosłowny, materialny sposób współtworzyło wyjątkowy w skali Europy pejzaż muzealno-historyczny. Znajdzie się ono bowiem w bliskim sąsiedztwie Westerplatte, gdzie rozpoczęła się II wojna światowa, gmachu Poczty Polskiej – symbolu polskiego oporu w pierwszym dniu wojny



3. Fragment zburzonej ulicy – wizualizacja wystawy głównej muzeum przygotowana przez firmę Tempora SA z Belgii
3. Fragment of a demolished street – a visualisation of the main exhibition at the museum prepared by NV Tempora SA from Belgium
4. Projekt głównej osi komunikacyjnej wystawy – w gablotach wzdłuż jej lewej ściany prezentowane będzie życie codzienne w czasach wojny i okupacji
4. Project of the main communication axis of the exhibition – showcases along the left wall will display daily life during the war and the German occupation

oraz pobliskiego Muzeum Stutthof – dawnego nazistowskiego obozu koncentracyjnego. W jego pobliżu powstanie również Europejskie Centrum „Solidarności”, tworzona równolegle instytucja kultury, która będzie ukazywała nie tylko historię tego ruchu, ale także innych sił opozycyjnych w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej, a do pewnego stopnia – i historię komunizmu. Kontekst ów nada ekspozycji czytelny wymiar symboliczny, akcentując ciągłość doświadczeń historycznych tej części kontynentu europejskiego.

Ekspozycja muzeum będzie się składać z trzech

zasadniczych bloków narracyjnych. Pierwszy z nich, zatytułowany „Droga do wojny”, poświęcony jest szeroko pojmowanej genezie konfliktu. Kładzie on przede wszystkim nacisk na ukazanie sił dążących do obalenia ładu wersalskiego – a więc nazizmu, faszyzmu włoskiego, komunizmu i imperializmu japońskiego – jako czynników brutalizujących politykę i świadomość, torujących w ten sposób drogę do II wojny światowej, a następnie prowadzących ją w sposób przemyślany zbrodniczo, z pogwałceniem prawa międzynarodowego i całkowitą pogardą dla człowieka (w tym również dla własnych obywateli). Obok informacji o ekspansji reżimów totalitarnych, a zwłaszcza o kolejnych tryumfach Hitlera, osiągniętych dzięki bierności demokracji zachodnich, już w tym miejscu wyraźnie zasygnalizowany zostanie „eliminacyjny” charakter nazizmu i komunizmu, ich skłonność do odrzucenia wszelkich ograniczeń w stosunku do grup uznawanych za wrogie czy niepożądane, dążenie do unicestwienia rzeczywistych i wymaganych wrogów. Tutaj zostanie także ukazane, że w swym dążeniu do destrukcji ładu wersalskiego reżimy totalitarne współpracowały ze sobą, i to nie tylko, gdy były sobie ideowo bliskie, jak faszyzm i nazizm, ale również gdy deklarowały wzajemną wrogość. Obok wiadomości o interwencji włosko-niemieckiej podczas wojny domowej w Hiszpanii, zawarciu paktów stalowego, a następnie berlińskiego, nie może tu zatem zabraknąć informacji o układzie Ribbentrop-Mołotow i jego następstwach.

Pojawienie się w tej części ekspozycji wiadomości o współdziałaniu nazizmu i komunizmu nie oznacza, że będzie ona stawiać znak równości pomiędzy tymi reżimami. Tym bardziej unikać chcemy wchodzenia w spór, który z systemów był bardziej zbrodniczy i dłażczego. Zamierzamy też zadbać o to, aby nieuchronnie moralne potępienie zbrodni komunizmu – tak jak i, rzecz jasna, nazizmu – nie było jednoznaczne z antyrosyjskością czy antyniemieckością ekspozycji. W dalszej części wystawy ukazany bowiem zostanie zarówno decydujący wkład Związku Radzieckiego w pokonanie III Rzeszy, jak i wojenne cierpienia obywateli ZSRR, m.in. hekatomba mieszkańców Leningradu, których około milion zmarło z głodu w trakcie blokady oraz straszliwy los radzieckich jeńców wojennych, których ponad 3 mln straciło życie w niemieckiej niewoli.

Pierwszy blok ekspozycji kończy się obszerną prezentacją niemieckiej agresji na Polskę we wrześniu 1939 r., stanowiącą – co nie zawsze bywa pamiętane – wyraźną prefigurację zjawisk, które nadały II wojnie światowej tak zbrodnicze piętno. W tej części zostaną więc przede wszystkim pokazane zbrodnie popełniane przez Niemców na etnicznie polskiej i żydowskiej lud-

ności cywilnej, mordy na jeńcach wojennych, ostrzeliwanie na drogach kolumn bezbronných uchodźców oraz brutalne bombardowania miast, w tym zwłaszcza Warszawy, podczas gdy czysto militarne aspekty kampanii wrześniowej potraktowane zostaną jako tło prezentacji. Jest to zgodne z ogólną koncepcją muzeum, która przewiduje, iż historia wojskowości nie może zdominować narracji o innych aspektach II wojny światowej. Zgodnie z tą zasadą również w dalszych częściach ekspozycji prezentacja wiadomości na temat poszczególnych kampanii i bitew została ograniczona i skupiona w dwóch fragmentach, stanowiących rodzaj faktograficznego wprowadzenia do pozostałych działów. W sekcji dotyczącej polskiej wojny obronnej nie zabraknie oczywiście wiadomości o agresji radzieckiej 17 września 1939 r. i będącym jej konsekwencją rozbiórce Polski.

Narracja o Wrześniu 1939 r. wyznacza punkt przejścia do kolejnego bloku – „Groza wojny”. Zakładamy, że jego dominującym wątkiem (podobnie zresztą, jak całej wystawy) będą losy zwykłych ludzi. Ukazanie wojny przez pryzmat losów żołnierzy, jeńców, więźniów obozów, robotników przymusowych, a także kobiet, dzieci i mężczyzn cywilów będzie stanowić najbardziej uniwersalny i zrozumiały dla wszystkich zwiedzających przekaz – niezależnie od ich narodowości. Taka perspektywa niesie też ze sobą głęboko pacyfistyczne przesłanie, zgodne z ideą muzeum. Ze względu na złożoność i obszerność tej problematyki konieczne będzie niewątpliwie wyróżnienie w jej ramach kilku wątków szczegółowych.

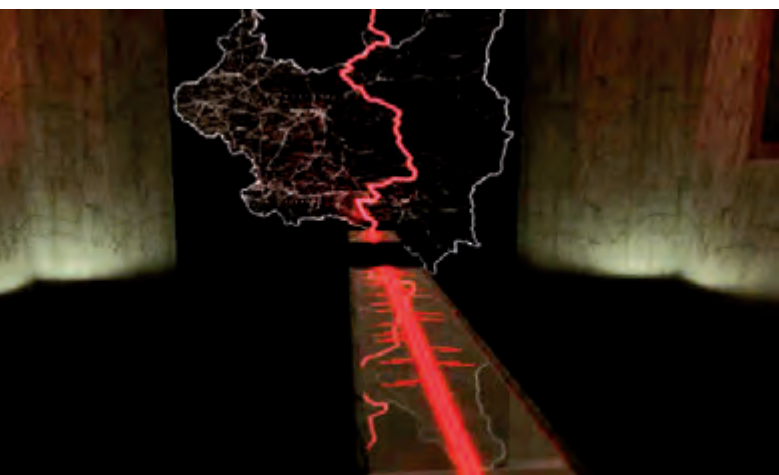
Najważniejszy z nich zostanie poświęcony zbrodni-czemu charakterowi wojny i okupacji, przez co rozumiemy świadome dążenie państw totalitarnych do unicestwienia całych państw i podbitych narodów. Ekspozycja dokumentuje fakt, iż – jak już zostało wspomniane – poczynając od 1 września 1939 r., armia niemiecka z założenia prowadziła działania wymierzone w ludność cywilną, ostrzeliwując na drogach kolumny uciekinierów, dokonując terrorystycznych nalotów na miasta (m.in. Wieluń i Warszawę, a następnie Rotterdam, Londyn, Coventry, Belgrad i wiele innych), a także mordując Żydów, przypadkowych cywilów i jeńców wojennych. W tej części wystawy ukazane zostaną również zbrodnie radzieckie, m.in. zamordowanie polskich oficerów i policjantów w 1940 roku. Dopiero w kontekście zbrodniczych sposobów prowadzenia wojny przez III Rzeszę właściwego sensu i proporcji nabiorą alianckie naloty strefowe na Niemcy oraz Japonię, które także zostaną uwzględnione w ekspozycji.

Ważną częścią narracji o zbrodniczym charakterze wojny będzie oczywiście Holokaust. Kompleksowe

ukazanie tego tematu, nawet wyłącznie w odniesieniu do ziem polskich, przekracza możliwości naszej placówki. Nie ma też, jak uznaliśmy, takiej potrzeby, biorąc pod uwagę istniejące już placówki muzealne upamiętniające Zagładę w Polsce (m.in. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Państwowe Muzeum na Majdanku wraz z jego oddziałem w Bełżcu, a w niedalekiej przyszłości również powstające w Warszawie Muzeum Historii Żydów Polskich). Zwiedzający nie mogą jednak odnosić wrażenia, że temat ten został w muzeum zmarginalizowany. Wraz z naszymi belgijskimi partnerami postanowiliśmy zatem rozwiązać ten dylemat poprzez zastosowanie, na stosunkowo ogra-



5. Wizualizacja fragmentu wystawy ukazująca niemiecki atak na Westerplatte – moment rozpoczęcia wojny
5. Visualization of a fragment of an exhibition featuring the German attack on Westerplatte – the moment of the outbreak of the war
6. Scenografia części poświęconej obozom koncentracyjnym nawiązuje do wnętrz drewnianych baraków
6. Stage design of a fragment on concentration camps referring to the interiors of wooden barracks



7. Instalacja artystyczna ukazująca zdjęcia ofiar Zagłady umieszczone na wielkich taflach szkła
7. Art installation showing photographs of the victims of the Holocaust displayed on large panes of glass
8. Symboliczne przedstawienie rozbioru Polski dokonanego przez III Rzeszę i ZSRR w efekcie paktu Ribbentrop-Mołotow
8. Symbolic depiction of the partition of Poland carried out by the Third Reich and the USSR due to the Ribbentrop-Molotov pact

niczonoj powierzchni, scenografii pozwalającej oddać wyjątkowość ludobójstwa dokonanego na Żydach. Rola tę będzie pełnić instalacja artystyczna, składająca się z kilku ustawionych równolegle do siebie ogromnych szklanych ścian, na których zostaną zamieszczone fotografie ofiar Zagłady. Ma ona uświadamiać zwiedzającym ogrom zbrodni Holokaustu, a zarazem przypominać, że składały się nań miliony jednostkowych cierpień i tragedii ofiar.

Zagłada Żydów sąsiaduje na naszej ekspozycji z ludobójstwem dokonanym na Romach, poprzedza ją zaś narracja o akcji „T4” – zabijaniu psychicznie cho-

rych i niepełnosprawnych, którą III Rzesza rozpoczęła na masową skalę w chwili rozpoczęcia wojny, oraz opowieść o obozach koncentracyjnych, które pokazujemy jako miejsce, gdzie system zbrodni został doprowadzony do ostatecznych, nieznanych wcześniej granic.

Narracja o zbrodniczym charakterze wojny i okupacji uwzględnia także inne przypadki ludobójstwa, terroru i mordów popełnianych na ludności cywilnej, w tym m.in. japońską masakrę Nankinu w 1937 r., masowe egzekucje Polaków na ziemiach wcielonych do Rzeszy i w Generalnym Gubernatorstwie, włączając w to wymordowanie przez niemieckie oddziały w dniach 5–7 sierpnia 1944 r. kilkudziesięciu tysięcy cywilnych mieszkańców Warszawy, a także pacyfikacje pomniejszych miejscowości, których Niemcy dokonywali w całej niemal Europie (m.in. polski Michniów, czeskie Lidice i Leżąky, francuskie Oradour sur Glane, włoskie Marzabotto). Wątek poświęcony ludobójstwu obejmuje także krwawe konflikty etniczne, których sprawcami nie byli Niemcy, np. eksterminację przez Ukraińców ok. 100 tys. Polaków na Wołyniu i w Galicji Wschodniej, a także czystki etniczne na Bałkanach. Wydarzenia te zostaną pokazane jako wynik anomii, obserwowanego wcześniejszego ludobójstwa (eksterminację Polaków poprzedziła na Wołyniu zagłada Żydów) i zachwiania norm społecznych.

Jako element bestialskiej polityki reżimów totalitarnych przedstawione zostały także praca niewolnicza, do jakiej zmuszano podbite narody, oraz przymusowe deportacje ludności. Oba te zjawiska interpretujemy jako elementy inżynierii społecznej, prowadzonej przez III Rzeszę i ZSRR. Przemieszczenia ludności staramy się pokazać w całej ich skali i złożoności, nie pomijając zapomnianych często w tym kontekście ruchów wielkich mas ludności, jakimi były np. wypędzanie ludności żydowskiej do gett czy wywózki na roboty do Rzeszy. Wystawa powinna uświadamiać zwiedzającym, że III Rzesza i ZSRR wysiedlały ludzi od samego początku wojny i przez cały okres jej trwania. Przykładem tego były marsze śmierci więźniów obozów koncentracyjnych, organizowane przez Niemców nawet w momencie najtragiczniejszych ucieczek ich własnej ludności cywilnej przed Armią Czerwoną (np. w Palmnikach koło Pilawy 31 stycznia 1945 r., dzień po zatopieniu „Wilhelma Gustloff”, wymordowano ok. 3 tys. więźniów przepędzonych tam ze wschodniopruskich filii obozu koncentracyjnego Stutthof). Dopiero na tym tle, w dalszej części ekspozycji poświęconej końcowej fazie wojny, pokazane zostaną ucieczki niemieckiej ludności cywilnej przed nadciągającą Armią Czerwoną oraz wysiedlenia Niemców z państw Europy Środkowej.

Narracja o losach ludzi podczas II wojny światowej

będzie ukazywać również ówczesne życie codzienne – zarówno żołnierzy, jak i cywilów. Podstawowe muzealia, jakie zobaczymy w tej części wystawy, to przedmioty powszedniego użytku, dokumentujące problemy, z jakimi musieli zmierzyć się ówcześni ludzie w wymiarze materialnym, społecznym czy nawet psychologicznym. Przykładami takich artefaktów mogą być kartki na żywność i odzież, produkowane podczas wojny substytuty dóbr deficytowych, tzw. *ersatz*, ubrania, zabawki dziecięce. Zapoznanie się z nimi uświadomi zwiedzającym odmienność sytuacji na różnych frontach oraz w różnych częściach okupowanej i walczącej Europy, ale także ukaze im podobieństwa ludzkich przeżyć.

Kolejna bardzo istotna część wystawy poświęcona została ruchowi oporu w Polsce i w innych okupowanych krajach, który ukazano na tle zarysowanego wcześniej szerokiego spektrum wyborów dokonywanych przez społeczność i jednostki – od poparcia dla zbrodniczych reżimów i ich polityki, poprzez różne formy kolaboracji, obojętność, aż po bierny i czynny opór. Punktem wyjścia tej narracji jest fenomen Polskiego Państwa Podziemnego, z jego strukturami cywilnymi i wojskowymi – od momentu narodzin pierwszych organizacji konspiracyjnych, aż po akcję „Burza” i Powstanie Warszawskie. Każdemu z aspektów funkcjonowania Polski Podziemnej towarzyszą prezentacje analogicznych lub zbliżonych form oporu w innych krajach – wybrane akcje sabotażowe i dywersyjne (zniszczenie fabryki ciężkiej wody w Norwegii, zamach na Reinharda Heydricha w Protektoracie Czech i Moraw), działania partyzanckie w Jugosławii i ZSRR, antyniemieckie powstania (w Paryżu i na Słowacji w 1944 r. oraz w Pradze w maju 1945 r.), ale też np. towarzyskie bojkotowanie Niemców, malowanie symboli patriotycznych, pomoc prześladowanym Żydom. Szerokie zaprezentowanie niezbrojnych form spełnia postulat formułowany przez współczesną historiografię europejską i wydaje się nam niezbędnym warunkiem uczciwego porównania sytuacji różnych państw pod okupacją niemiecką. W tej części ekspozycji,

z zachowaniem odpowiednich proporcji, uwzględniony został również niemiecki ruch oporu.

Dalszą część bloku „Groza wojny” poświęcono walce o informację (m.in. złamaniu kodów „Enigmy”), totalnej mobilizacji gospodarczej i społecznej państw biorących udział w wojnie, a także rozgrywce dyplomatycznej i politycznej, prowadzonej między państwami zachodnimi a ZSRR. Została ona ukazana poprzez pryzmat jej konsekwencji dla Polski i innych państw Europy Środkowej i Wschodniej, które w imię określonych korzyści strategicznych zostały przez zachodnich przywódców uznane za strefę wpływów Stalina, tracąc tym samym na długie dekady możliwość samostanowienia, demokratycznego rozwoju i gospodarczej prosperity. Ten fragment wystawy stanowi zwornik z częściami dokumentującymi moment zakończenia wojny (upadek III Rzeszy i jej bezwarunkowa kapitulacja, wyzwolenie Europy i jednoczesne podporządkowanie jej dużej części ZSRR, zrzućenie bomb atomowych na Japonię) oraz z narracją o latach powojennych, zatytułowaną „Długi cień wojny”.

Respektując zasadniczą cezurę 1945 r., muzeum ukazuje bowiem w skondensowanej formie również najistotniejsze skutki konfliktu: gigantyczne straty ludzkie i materialne, zmiany granic w Europie Środkowej i Wschodniej, podział kontynentu i sowietyzację obszarów na wschód od Łaby, a także powojenne przemieszczenia ludności: wysiedlenia Niemców, powroty różnych kategorii *Displaced Persons*, „repatriację” Polaków z Kresów, powstanie diaspory polskiej na Zachodzie, wyjazdy osób pochodzenia żydowskiego do Palestyny. W części tej zostały uwzględnione także rozliczenia z wojenną przeszłością, poczynając od procesów niemieckich i japońskich zbrodniarzy wojennych, a skończywszy na różnych formach retribucji, jakie stosowano w Europie po zakończeniu okupacji wobec kolaborantów i osób podejrzewanych o sprzyjanie wrogowi. Ekspozycję zamyka ekran, na którym ukazywane są równolegle najważniejsze wydarzenia po

9. Wizualizacja części wystawy poświęconej deportacjom prowadzonym przez III Rzeszę i ZSRR w czasie wojny

9. Visualisation of a fragment of an exhibition on deportations conducted by the Third Reich and the USSR during the war

(Wszystkie fot. ze zbiorów Muzeum II Wojny Światowej)



obu stronach Żelaznej Kurtyny. Prezentacja ta kończy się upadkiem komunizmu w Europie Środkowej i przyjęciem jej państw do Unii Europejskiej.

Po uwzględnieniu zmian wynikających z konieczności dostosowania rozwiązań scenograficznych do projektu architektonicznego, powierzchnia wystawy głów-

nej muzeum wynosi 5 tys. m², z czego około 1 tys. m² przeznaczono na przestronną galerię, stanowiącą główną oś zwiedzania. W chwili obecnej w zbiorach muzeum znajduje się około 4 tys. obiektów. Przewiduje się, że placówka zostanie otwarta dla zwiedzających 1 września 2014 r., w 75. rocznicę wybuchu II wojny światowej.

Paweł Machcewicz, Piotr M. Majewski

Museum of the Second World War in Gdańsk

The general idea of the Museum of the Second World War was outlined in 2008. A year later, it became the basis of an international competition for the design concept of the main exhibition won by the Belgian design company NV Tempora S.A. From that time, the exhibition's thematic and spatial layout is being developed in close cooperation with this team, and the museum staff is responsible for an elaboration of the scenario of the exposition and an acquisition of artefacts. Since late 2010 architects from the Polish group "Kwadrat", who won the competition for the museum building, have emerged as a third partner in discussions about the final shape of the exhibition.

By now, the thematic scheme of exhibition has been finally set up and adjusted to the layout of the building. It consists of 17 sections, with approximately half designed in detail. The narrative starts from the origin of the conflict (with the totalitarian powers aiming to destroy the order of Versailles) and spans from the outbreak of the war, the Blitzkrieg, the occupation and collaboration to terror, concentration camps, the Holocaust and the Resistance. Subsequently, the exhibition shows the defeat of the Axis powers, the liberation of Europe and the Sovietisation of its eastern and central parts. A brief presentation of the long-term consequences of the conflict will help to understand how some results had survived almost to the present day.

Profesor Paweł Machcewicz, historyk, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, Pełnomocnik Prezesa Rady Ministrów ds. Muzeum II Wojny Światowej, od grudnia 2008 r. dyrektor tegoż muzeum; w latach 2000-2005 dyrektor Biura Edukacji Publicznej Instytutu Pamięci Narodowej; autor książek na temat historii XX wieku; e-mail: sekretariat@muzeum1939.pl

dr hab. Piotr M. Majewski, historyk dziejów najnowszych, pracownik Instytutu Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego; od 2009 wicedyrektor Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku; główne zainteresowania badawcze: historia Czechosłowacji i stosunki czesko-niemieckie w XX w., przymusowe migracje ludności, polityka zagraniczna PRL, rola muzeów w kształtowaniu społecznej pamięci historycznej o II wojnie światowej; e-mail: p.majewski@muzeum1939.pl

Igor Kąkolewski, Robert Kostro, Monika Matwiejczuk

MUZEUM HISTORII POLSKI W WARSZAWIE

Koncepcja

Idea powołania Muzeum Historii Polski narodziła się w 2000 r. w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego kierowanym wówczas przez Kazimierza M. Ujazdowskiego, a jego koncepcja była wypracowana w kolejnych latach przede wszystkim przez Roberta Kostro i Tomasza Mertę. Muzeum ma być formą prezentacji najważniejszych tematów dziejów politycznych, społecznych i cywilizacyjnych Polski ze szczególnym naciskiem na historię wolności i drogę do demokracji – pokazując instytucje, wydarzenia i ruchy, począwszy od republiki szlacheckiej, aż po „Solidarność”. Powołanie MHP miało też być odpowiedzią na brak takiej placówki, która zbierałaby i prezentowała w sposób systematyczny obiekty dotyczące historii Polski, niezależnie od miejsca pochodzenia i epoki. Istniejące muzea historyczne w Polsce są bowiem skoncentrowane na historii miasta czy regionu albo na ograniczonej epoce lub wyspecjalizowanej tematyce. Koncepcja muzeum była też odpowiedzią na potrzebę nowego sposobu opowiedzenia historii Polski, z większym uwzględnieniem historii

ustrojowej, społecznej czy gospodarczej, a mniejszym naciskiem na militarną.

Wzorem dla autorów koncepcji były przede wszystkim rozwijające się w latach 90. XX w. narracyjne i multimedialne muzea historyczne na Zachodzie. Wśród najważniejszych placówek, które odegrały rolę inspirującą, były niemieckie muzea Deutsches Historisches Museum w Berlinie, Museum der Bundesrepublik Deutschland w Bonn oraz waszyngtońskie muzea US Holocaust Memorial Museum i National Museum of American History. Szczególnie te dwa pierwsze, utworzone w latach 90., pokazywały, że przy wykorzystaniu zarówno oryginalnych obiektów, jak i środków multimedialnych oraz scenograficznych można zbudować nowoczesną i niezwykle wartościową edukacyjnie pre-



1. Fragment ekspozycji „Odważmy się być wolnymi”

1. Fragment of the exposition: "Let us dare to be free"



2. i 3. Fragmenty ekspozycji „Wojenne rozstania”
2. and 3. Fragments of the exposition: "Wartime farewells"

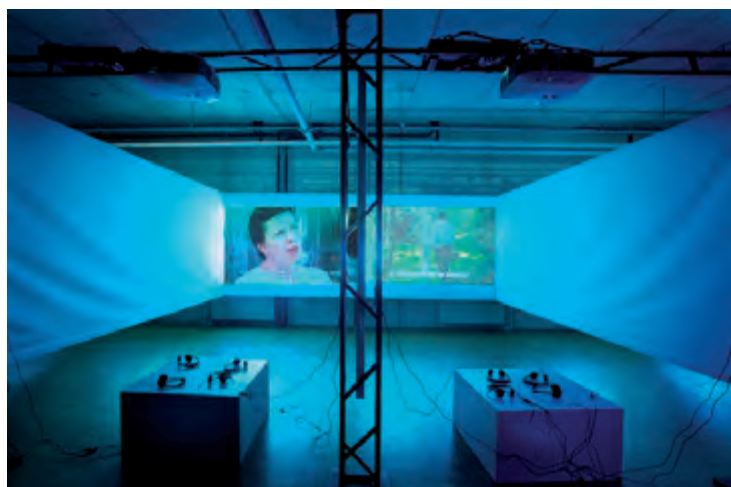
zentację historii narodowej, łącząc dbałość o naukową wartość i obiektywizm z atrakcyjnością i wrażliwością na potrzeby publiczności.

Pierwsze kroki

Muzeum zostało powołane 2 maja 2006 roku. Jako instytucja kultury ma za zadanie wzbudzać zainteresowanie historią i szacunek dla tradycji narodowej, przyczyniać się do pogłębiania wiedzy historycznej oraz zrozumienia współczesności. W tym roku mija pięć lat od powstania muzeum, zatem można już pokusić się o pierwsze podsumowanie jego działalności.

Obecnie muzeum mieści się w tymczasowej siedzibie. Funkcjonują w niej tylko biura – niestety, nie ma tu miejsca na choćby najmniejszą przestrzeń wystawienniczą. Mimo to muzeum dało się już poznać warszawiakom jako prężnie działająca instytucja kultury, regularnie organizująca wystawy czasowe (goszczące w salach zaprzyjaźnionych muzeów), cykliczne imprezy plenerowe, przeglądy filmów historycznych, imprezy tematyczne z cyklu „Klio w kuchni” oraz wiele innych ciekawych projektów edukacyjnych i badawczych. Muzeum Historii Polski posiada również swój oddział w Krakowie – w Nowej Hucie funkcjonuje dynamicznie rozwijające się Muzeum PRL-u.

Jednak, tak jak to w życiu bywa, wszystko ma swoje blaski i cienie. Jednym z głównych, dodajmy niełatwych w realizacji, zadań stojących przed muzeum pozostaje rozpoczęcie budowy stałej siedziby, która pomieści atrakcyjną i nowoczesną przestrzeń wystawienniczą. Budynek Muzeum Historii Polski powstanie w Warszawie w okolicy placu Na Rozdrożu, blisko Zamku Ujazdowskiego. W 2009 r. w Międzynarodo-



wym Konkursie Architektonicznym na stałą siedzibę muzeum wzięły udział aż 324 pracownice z całego świata. Najlepszym projektem okazała się propozycja pracowni Paczowski et Fritsch z Luksemburga. Budynek MHP ma mieć powierzchnię ok. 20 tys. m². Muzeum ma stać się jedną z najnowocześniejszych tego typu placówek w Polsce.

Kolejnym priorytetem jest praca nad koncepcją i scenariuszem wystawy stałej muzeum. Ważnym etapem na tej drodze było ogłoszenie 11 maja 2011 r. przez Muzeum Historii Polski, pod patronatem ministra kultury i dziedzictwa narodowego Bogdana Zdrojewskiego, konkursu na koncepcję plastyczno-przestrzenną ekspozycji stałej. W jury mającym dokonać wyboru najlepszej pracy zasiadają znani historycy, muzealnicy, wybitny scenograf oraz architekt. Zwycięzca konkursu zostanie wyłoniony 6 grudnia 2011 r., co w konsekwencji pozwoli rozpocząć współpracę z pracownią, która zaprojektuje w przyszłości wystawę stałą MHP.

Muzeum Historii Polski przez pięć lat funkcjonowania zrealizowało kilkadziesiąt projektów z zakresu edukacji, wystawiennictwa, badań nad historią Polski, współpracy i promowania polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą. Najbardziej znane szerokiej publiczności są oczywiście projekty cykliczne, jak „Przystanek Niepodległość” oraz „Piknik Historyczny” – plenerowe imprezy masowe cieszące się niezmiernie popularnością wśród warszawiaków, przyciągające bogatym programem, zwłaszcza zaś grami edukacyjnymi organizowanymi często w przestrzeni miejskiej. Równie cenione wśród publiczności są cykliczne imprezy tematyczne wprowadzające w świat tradycji kuchni polskiej – „Klio w kuchni”, jak również dobrze znany kinomanom przegląd filmów historycznych pt. „Kogo

kręci kino historyczne”. Ten ostatni *nota bene* doczekał się swojej angielskiej wersji, ponieważ Muzeum Historii Polski wraz z Imperial War Museum w Londynie zorganizowało trzy edycje przeglądu polskich filmów historycznych pt. „Polish Paths to Freedom”.

Współpraca z zagranicą zawsze była ważnym dla MHP polem działań, o czym może świadczyć zaangażowanie w pomoc Muzeum Polskiemu w Rapperswilu. W ramach tej współpracy zorganizowano konferencję naukową oraz zrealizowano film dokumentalny *Serce Polski – Rapperswil* opowiadający dzieje tego wyjątkowego dla Polaków miejsca. Z innych projektów związanych ze współpracą z zagranicą można wymienić projekt „Rodziny rozdzielone przez historię”, w ramach którego od 2007 r. MHP zbiera relacje, pamiątki oraz zdjęcia dokumentujące jedno z najważniejszych polskich doświadczeń w XX w., jakim było rozdzielenie rodzin wskutek przesiedleń, aresztowań i wywózek podczas II wojny światowej, a także powojennych decyzji o pozostaniu na emigracji czy późniejszych wyjazdów na Zachód. Ponadto MHP prowadzi Fundusz Stypendialny, poprzez który przekazuje rokrocznie stypendia na realizację projektów o charakterze badawczym lub popularyzatorskim dotyczących historii Polski. Program ten skierowany jest do zagranicznych badaczy zajmujących się historią Polski.

W ramach swych działań MHP poświęca wiele miejsca edukacji, organizując nie tylko niezwykle interesujące i popularne gry miejskie, lecz również opracowując szeroką i różnorodną ofertę dla uczniów i nauczycieli, jak chociażby cykliczne ogólnopolskie konkursy dla szkół „Odważmy się być wolnymi” oraz „Równieśnicy”, zajęcia i gry edukacyjne w ramach oferty dla szkół, „Uniwersytetu Dzieci”, „Zimy” i „Lata w mieście”, a także zajęć dla studentów historii oraz szkoleń dla nauczycieli.

Ambicją Muzeum Historii Polski jest także pełnienie roli ośrodka stymulującego refleksję na temat historii Polski oraz prowadzenie prac badawczych dotyczących jej dziejów. Sąd

4. Wystawa „Dwudziestolecie. Oblicza nowoczesności” – fragment poświęcony odzyskaniu przez Polskę niepodległości w listopadzie 1918 roku

4. Exhibition: “Twentieth anniversary. The faces of modernity” – a fragment on the regaining of the independence of Poland in November 1918

też muzeum na przestrzeni pięciu lat może pochwalić się bogatym programem badawczym, w ramach którego zorganizowano wiele projektów, konferencji naukowych oraz opublikowano kilkadziesiąt prac dotyczących dziejów Polski.

Jednymi z ciekawszych, nowoczesnych form promowania historii przez MHP są strony internetowe, portale i bazy danych ogólnie dostępne w Internecie i chętnie odwiedzane przez internautów. Są to bogate źródła wiedzy, nie tylko o historii Polski, lecz również poświęcone dydaktyce i metodologii jej nauczania, jak: strona internetowa www.muzhp.pl, MHPtv na You Tube, portal historyczny www.polishhistory.pl, dydaktyczna strona www.belfer.muzhp.pl oraz baza polskich czasopism humanistycznych i społecznych www.bazhum.muzhp.pl.

Ten ogólny z racji szczupłości miejsca przegląd działań i projektów muzeum trzeba zakończyć przypomnieniem zrealizowanych przez MHP wystaw. Jak już wspomniano wcześniej, mimo braku własnej przestrzeni wystawienniczej, muzeum udało się przygotować i zaprezentować szerokiej publiczności nowoczesne wystawienniczo, multimedialne wystawy czasowe o charakterze narracyjnym.

Pierwszą z nich była goszcząca przez miesiąc w salach Muzeum Narodowego w Warszawie wystawa „Odważmy się być wolnymi”. Ekspozycja poświęcona uczczeniu Święta Niepodległości pokazywała drogi, jakimi Polacy dążyli do jej odzyskania, zaangażowanie całego społeczeństwa w walkę o wolność i cenę, jaką przyszło za nią zapłacić. Zwiedzający mogli prześledzić proces odbudowywania zrębów polskiej państwowości na tle życia codziennego Polaków.





5. Wystawa „Dwudziestolecie. Oblicza nowoczesności” – fragment poświęcony designowi lat 20. i 30. XX wieku
5. Exhibition: “Twentieth anniversary. The faces of modernity” – a fragment on design in the 1920s and 1930s

Wystawa „Dwudziestolecie. Oblicza nowoczesności” zaprezentowana publiczności w listopadzie 2008 r. w salach Zamku Królewskiego w Warszawie była niejako kontynuacją poprzedniej. 90. rocznica odzyskania przez Polskę niepodległości stała się pretekstem, by zaprosić widzów do podróży w dwudziestolecie międzywojenne. Nie była to jednak kolejna wystawa rocznicowa skupiająca się li tylko na historii politycznej dwudziestolecia. Wręcz przeciwnie – wprowadzała widza w wielowątkową opowieść o czasach naszych rodziców i dziadków. Tematem i hasłem przewodnim ekspozycji była nowoczesność, a zamiarem autorów wystawy – przypomnienie i odkrycie na nowo dorobku i osiągnięć II Rzeczypospolitej. Ekspozycja wprowadzała widza w nastrój i atmosferę epoki, zwiedzający mogli zagłębić się w wydarzenia polityczne, zagadnienia społeczne, życie kulturalne epoki oraz kulturę materialną dwudziestolecia. Pod względem formy i techniki wystawienniczej ekspozycja harmonijnie łączyła w sobie tradycję z nowoczesnością. Zwiedzający mogli bowiem zobaczyć oryginalne eksponaty na tle nowoczesnej formy graficznej uzupełnionej ciekawymi prezentacjami multimedialnymi. Taki sposób pokazywania i promowania historii miał niewątpliwie szansę trafić zarówno do młodzieży, jak i starszego pokolenia. Wystawie towarzyszył ciekawy i bogato ilustrowany katalog.

W 2009 r. muzeum zaprezentowało w sali wystawowej Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie swoją

następną wystawę „Wojenne rozstania”. Ukazała ona wojenne losy siedmiu „zwykłych i typowych” polskich rodzin, próbując opowiedzieć i przybliżyć współczesnemu wizowi dramatyczne przeżycia cywilnych ofiar II wojny światowej. Głównym jej wątkiem był motyw rozstania – rozdzielenia rodziny poprzez aresztowania, wywózki, przymusowe roboty, zagubienie w czasie wojennej zawieruchy. Pokazano rodziny z Polski centralnej, Kresów, Pomorza, Górnego Śląska, jak również losy żydowskiej dziewczynki ukrywanej w katolickim sierocińcu. Ekspozycja, powstała na bazie materiałów filmowych, artystycznych i dokumentalnych, miała w dużej mierze nowoczesny i multimedialny charakter. Towarzyszył jej katalog zawierający wojenne historie rodzin prezentowane na wystawie.

W 2010 r. z okazji 90. rocznicy bitwy warszawskiej muzeum przygotowało wystawę „Osiemnasta...”. Tym razem przeszłość miały przybliżać nie tradycyjne eksponaty, zdjęcia czy repliki, lecz instalacje wykonane przez polskich artystów. Swoje prace zaprezentowało 10 wybitnych twórców: Janusz Bałdyga, Krzysztof Bednarski, Marcin Chomicki, Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Laura Paweła, Paweł Susid, Andrzej Świetlik, Włodzimierz J. Zakrzewski, Aleksandra Zalewska. Ekspozycja została pokazana w tymczasowym pawilonie w centrum Warszawy przed gmachem Pałacu Kultury i Nauki i była dostępna dla zwiedzających przez dwa tygodnie. Wystawie towarzyszyła edukacyjna strona internetowa: „Ilustrowany Kurier Wojenny”, dla internautów zaś przygotowano grę negocjacyjną „Osamotnieni”.

Chcąc przełamać „dwudziestowieczność” prezentowanych w ostatnich latach przez muzeum wystaw, pragniemy zaprosić na kolejną przygotowywaną przez MHP ekspozycję. W 2012 r. w salach Zamku Królewskiego w Warszawie zaprezentujemy wystawę „Pod wspólnym niebem. Rzeczpospolita wielu narodów, wyznań, kultur (XVI–XVIII w.)”. Głównym jej celem będzie przypomnienie współczesnym widzom, że na ziemiach, na których obecnie istnieją różne państwa i narody, przez przynajmniej 3–4 stulecia funkcjonowało wieloetniczne państwo, formalnie będące federacją dwóch organizmów państwowych: Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego, faktycznie zaś składające się z wielu zróżnicowanych etnicznie i wyznaniowo prowincji i regionów. Wystawa będzie miała charakter typowy dla muzeum narracyjnego – będą na niej przeważały instalacje złożone z nowatorskich prezentacji, opartych w dużym stopniu na rozwiązaniach multimedialnych, jak również prezentowane będą obiekty muzealne. Wystawie będzie towarzyszył polsko-angielski katalog oraz strona internetowa.

Wystawa stała

Wystawa stała Muzeum Historii Polski będzie obejmowała olbrzymią, liczącą ok. 7000 m² powierzchnię wystawienniczą. Założenia programowe wystawy stałej opracował zespół historyków ekspertów rekrutujących się z różnych ośrodków naukowych w kraju i współpracujących na stałe z muzeum wspólnie z Działem Wystawienniczym MHP. Przyjęto, że ekspozycja stała powinna mieć układ chronologiczno-problemowy. Przedmiotem dyskusji pozostaje problem, jak wyznaczyć proporcje między chronologicznym a problemowym porządkiem prezentowania historii, aby zapewnić przejrzystość i komunikatywność ekspozycji. Zasadniczy jej podział uwzględnia sześć epok lub najważniejszych okresów historycznych. Dla każdej epoki lub okresu przewidziana jest przestrzeń wystawiennicza zwana galerią. Zdecydowano się na powszechnie przyjęte w nauce historycznej cezurę podziału dziejów Polski, które zarazem wyznaczają granice chronologiczne każdej galerii. Wyjątek stanowi tu jedynie galeria 4., która jednak i tak będzie strukturalnie podzielona na dwie podgalerie: „Drogi ku niepodległości (1914–1921)” oraz „Niepodległość (1921–1939)”.

Galeria 1. „Polska średniowieczna (od początków państwa do 1505)”

Galeria 2. „Dawna Rzeczpospolita (1505–1795)”

Galeria 3. „Pod zaborami (1796–1914)”

Galeria 4. „Drogi ku niepodległości i niepodległość (1914–1939)”

Galeria 5. „II wojna światowa (1939–1945)”

Galeria 6. „PRL (1945–1989)”

Oprócz sześciu podstawowych galerii w dalszym etapie prac projektowych zostanie opracowana również merytoryczna koncepcja przestrzeni edukacyjnej dla dzieci w wieku przedszkolnym, a także modułów lub przestrzeni otwierających oraz zamykających całość wystawy głównej. Przestrzeń otwierająca całość ekspozycji stałej zatytułowana roboczo „Od Sarmatów do Słowian” będzie poświęcona pradziejom ziem polskich. Z kolei dwie przestrzenie zamykające będą obejmowały: przestrzeń zatytułowaną roboczo „Jak powstaje historia?” – najważniejsze wydarzenia ze współczesnej historii Polski (np. uchwalenie konstytucji RP w 1997 r., przystąpienie Polski do NATO w 1999 r. i do Unii Europejskiej w 2004 r., śmierć papieża Jana Pawła II w 2005 r., katastrofę smoleńską z 2010 r.) – oraz przestrzeń zatytułowaną roboczo „Historia wokół nas” – zjawiska związane z kształtowaniem się i funkcjonowaniem tzw. kultury pamięci i świadomości historycznej Polaków (np. ślady historii we współczesnej przestrzeni miejskiej, języku i kulturze, historii i mit).



6. Wystawa „Dwudziestolecie. Oblicza nowoczesności” – fragment poświęcony tematyce sportu i rekreacji

6. Exhibition: “Twentieth anniversary. The faces of modernity” – a fragment on sport and leisure

Przez całość wystawy głównej i wszystkie galerie ma prowadzić tak zwana szybka ścieżka zwiedzania. Podążając nią zwiedzający otrzyma podstawowe i kluczowe informacje dotyczące historii Polski. Proponujemy, aby oś tej ścieżki miała charakter chronologiczno-problemowy, przy czym główną problematyką będą dzieje państwa, ze szczególnym naciskiem na historię polskiego protoparlamentaryzmu i parlamentaryzmu oraz walki o utrzymanie i odzyskanie polskiej państwowości i niepodległości. Pozwoli to wyeksponować kluczowe momenty w dziejach państwa polskiego i zarazem zachować logikę i przejrzystość jednego z najważniejszych wątków historycznych, które mają się przewijać przez całość wystawy.

Przekaz zawarty w ekspozycji zarówno „szybkiej ścieżki” zwiedzania, jak i w pozostałych częściach wystawy głównej może mieć miejscami dość ogólny charakter i treść, będąc pierwszym poziomem informacyjnym ekspozycji. Drugi, nieco bardziej pogłębiony i rozwinięty poziom informacji prezentowałby rozszerzone wątki i szczegółowe wiadomości dotyczące rozmaitych aspektów dziejów Polski, m.in. w kontekście międzynarodowym. Trzeci, najbardziej szczegółowy poziom informacji, znajdowałby się w wydzielonych miejscach, np. w komputerowych i multimedialnych kioskach. Dostępne byłyby one potencjalnie dla wszystkich zwiedzających, przeznaczone jednak zwłaszcza dla najbardziej zainteresowanych widzów. Przygotowane tam informacje, filmy czy też multime-

dialne prezentacje znacznie pogłębiałyby treści ekspozycji, które przecież nie zawsze ze względu na swą szczegółowość mogą być zamieszczone na pierwszym i drugim poziomie informacyjnym.

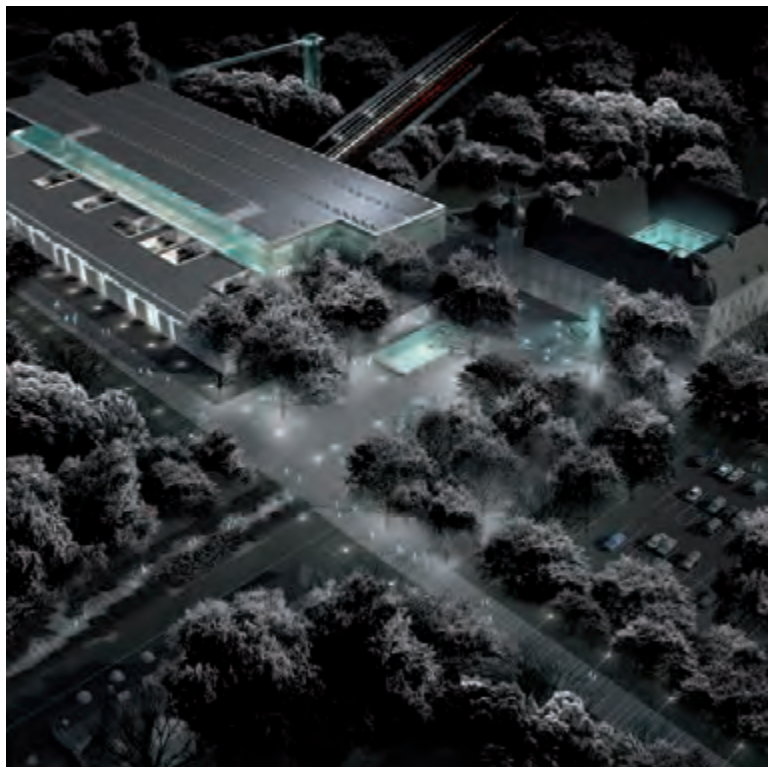
Projektując ekspozycję stałą, chcemy unikać zarówno pułapki militaryzacji historii, którą niekiedy przedstawia się głównie jako ciąg bitew i doświadczeń wojennych, jak i stawiania cierpienia i martyrologii w centrum polskiego doświadczenia. Rzecz jasna, nie może to oznaczać przemilczania najbardziej dramatycznych czy krwawych kart naszych dziejów. W treści ekspozycji musimy zawrzeć i położyć nacisk na to, co w dziejach Polski wyjątkowe, specyficzne, inspirujące. Polska to przecież kraj o jednej z najdłuższych w Europie tradycji republikańskich i parlamentarnych, kraj, w którym rozwinęły się szerokie swobody obywatelskie, który osiągnął wyjątkowy we wczesnej epoce nowożytnej poziom tolerancji religijnej, kraj oryginalnej kultury i obyczajowości. Oczywiście nie oznacza to pomijania trudnych wątków naszej przeszłości. Chcielibyśmy, aby budowana przez nas ekspozycja, zachowując syntetyczny charakter, uwzględniała różne aspekty naszej historii i myślenia o przeszłości.

Przy tym, konstruując narrację ekspozycji głównej Muzeum Historii Polski pragniemy, aby każdy z aspektów został zaprezentowany nie tylko z perspektywy dziejów państwa i narodu, ale również – co wydaje się szczególnie ważne dla specyfiki ekspozycji w muzeum

narracyjnym – z perspektywy dziejów poszczególnych rodzin i jednostek. Nie chodzi nam bowiem tutaj tylko o głównych aktorów wielkich i wiekopomnych wydarzeń, lecz także o statystów i biernych świadków, w tym uczestników zwykłej historii dnia codziennego. Taki sposób poprowadzenia narracji powinien okazać się bardziej atrakcyjny dla większości zwiedzających, pragnących zapoznać się z fragmentami dziejów Polski w sposób odbiegający od podręcznikowej rutyny, która operuje z reguły suchymi datami, nazwami instytucji i listą przyporządkowanych im nazwisk. Taki właśnie rodzinny i osobisty charakter narracji, np. w odniesieniu do historii XX w., powinien umożliwić prezentację jednego z najważniejszych wątków ostatniej części wystawy stałej, tj. doświadczeń i walki Polaków z systemami totalitarnymi. Będzie on obejmował takie szczegółowe zagadnienia, jak stosunek Polaków do komunizmu i nazizmu, polskie losy w okresie II wojny światowej, fazy historii PRL-u, tzw. polskie miesiące, kształtowanie się społeczeństwa obywatelskiego, doświadczenie „Solidarności”, stanowiska Polaków wobec stanu wojennego, droga do pełnego odzyskania niepodległości.

Ważną częścią narracji muzealnej powinna być także próba zidentyfikowania najważniejszych elementów historii kultury polskiej. Kultura musi być w tym przypadku pojmowana możliwie najszerzej, z jednej strony jako kultura wysoka (np. dzieje polskiej literatury, muzyki, teatru, sztuk plastycznych, architektury), z drugiej zaś jako kultura życia codziennego (np. historia domu polskiego, rozrywek, wychowania dzieci, kuchni, obyczaju, mody).

Tworząc ekspozycję MHP należy pamiętać, że Polska na mapie świata nigdy nie była „samotną wyspą”. Dlatego właśnie w muzealnej narracji powinna być wciąż obecna perspektywa komparatystyczna, która pozwoli porównać sytuację w Polsce i w innych krajach w poszczególnych epokach, okresach i historycznych momentach, a także uwypuklić znaczenie kontekstu międzynarodowego dla zrozumienia wydarzeń z naszych dziejów.



7. Projekt siedziby Muzeum Historii Polski w Warszawie pracowni Paczowski et Fritsch Architectes z Luksemburga – widok z lotu ptaka

7. Project of the seat of the Museum of Polish History in Warsaw by Paczowski et Fritsch Architectes of Luxembourg – a bird's eye view

Biorąc pod uwagę wszystkie wspomniane tu punkty widzenia i uwagi, autorom koncepcji ekspozycji stałej szczególnie istotne wydaje się zaakcentowanie trzech treściowych wątków, które powinny powracać na rozmaitych poziomach narracji i w różnych fragmentach wystawy stałej. Można je hasłowo ująć w następujący sposób:

- **Polacy i wolność**, tj. dążenia mieszkańców państwa polskiego i jego ziem (w epoce zaborów i okupacji) do życia w wolności w jej różnych odmianach (swobody stanowe, swobody wyznaniowe, przywileje lokacyjne, fundacyjne, niepodległość i suwerenność państwa polskiego, tradycje polskiego parlamentaryzmu i swobody konstytucyjne, prawa człowieka i obywatela);
- **tożsamość narodowa Polaków** a tradycje współżycia i tolerancji w państwie obejmującym środowiska wieloetniczne, wielokulturowe i wielowyznaniowe;
- **polski udział i wkład w cywilizację i dziedzictwo Europy i świata**, tj. wkład Polski i Polaków w procesy tworzenia i transferu wzorców i osiągnięć cywilizacyjnych oraz współkorzystanie z wartości i dóbr cywilizacji kręgu europejskiego i pozaeuropejskiego.

Istotną i charakterystyczną cechą ekspozycji stałej MHP ma być ściśle powiązanie wybranych instalacji tematycznych z rozbudowanymi bazami danych – np. interaktywnych map ze standami komputerowymi, w których będzie można zaprezentować rozbudowaną i pogłębioną wiedzę opartą na konkretnej bazie danych. Dobrym przykładem jest proponowana dla galerii poświęconej dziejom I Rzeczypospolitej interaktywna mapa pokazująca frekwencję szlachty podczas sejmów elekcyjnych w latach 1632–1764 i obejmująca w sumie kilkadziesiąt tysięcy nazwisk szlacheckich elektorów. Tego rodzaju bazy danych mogą być dostępne w formie nieograniczonej poprzez stronę internetową MHP, bądź też w standach komputerowych stanowiących integralną część wystawy stałej, co umożliwi zaprojektowanie rozmaitych quizów i gier edukacyjnych. Docelowo każda z sześciu galerii dysponowałaby przynajmniej jedną obszerną bazą danych osobowych (np. elektorów szlacheckich w galerii wczesnonowoczesnej, emigrantów z fali tzw. Wielkiej Emigracji po powstaniu listopadowym w galerii dotyczącej zaborów, czy też członków struktur Polskiego Państwa Południowego w galerii poświęconej II wojnie światowej). Tego rodzaju bazy danych – oprócz funkcji dokumentacyjnej przydatnej przede wszystkim dla badań naukowych – z biegiem czasu można byłoby wykorzystywać także dla wprowadzania nowych elementów do ekspozycji



8. Wystawa „Wojenne rozstania”, re-aranżacja wystawy prezentowana w Krakowie w Muzeum PRL-u w Nowej Hucie

8. Exhibition: "Wartime farewells" – a re-arrangement of the exhibition on show in Cracow at the Museum of the People's Republic of Poland (Nowa Huta)

(Wszystkie fot. ze zbiorów Muzeum Historii Polski)

stałej lub do prac nad wystawami czasowymi. Część danych znajdująca się dopiero w opracowaniu, podobnie jak inne opracowane już materiały, które z różnych względów nie będą mogły wejść do ekspozycji stałej (głównie ze względu na swoją obszerność), powinny zostać udostępnione dla bardziej zainteresowanych zwiedzających w czytelni powiązanej komunikacyjnie z wystawą główną.

Inną wreszcie cechą ekspozycji stałej MHP, wyróżniającą ją spośród muzeów zarówno klasycznych, jak i narracyjnych, powinny być instalacje poruszające problematykę tzw. historii alternatywnej – czyli starające się odpowiedzieć np. na pytania: „Czy Rzeczpospolita Obojga Narodów mogła uniknąć rozbiorów?”, „Bić się czy nie bić – czyli co mogłoby się zdarzyć, gdyby powstanie listopadowe 1830–1831 zakończyło się sukcesem?”. Instalacje te będą w swojej warstwie narracyjnej oparte na swoistych grach symulacyjnych, za pomocą których widz będzie mógł zbudować scenariusz hipotetycznych wypadków, odwołując się jednak przy tym do realnych faktów historycznych (np. rzeczywiste procesy, zjawiska i wydarzenia historyczne w innych krajach, które mogą ukazywać alternatywny bieg wydarzeń w przypadku dziejów Polski).

Stworzenie wystawy stałej MHP jest niewątpliwie trudnym, choć zarazem fascynującym wyzwaniem. Aranżacja ekspozycji głównej będzie odzwierciedlała

„narracyjny” charakter muzeum, które pod względem nie tylko samej treści, lecz również rozwiązań przestrzennych i formalnych będzie różniło się od powsta-

łych już (np. Muzeum Historii Niemiec) lub powstających (np. muzea historii narodowej we Francji i Włoszech) placówek muzealnych o podobnym profilu.

Igor Kąkolewski, Robert Kostro, Monika Matwiejczuk

Museum of Polish History in Warsaw

The Museum of Polish History in Warsaw was established by the Minister of Culture and National Heritage Mr. Kazimierz Ujazdowski on 2 May 2006. In its capacity as a cultural institution it was entrusted with the task of stirring interest in history and respect for national tradition, as well as contributing to the enhancement of historical knowledge and a comprehension of the roots of contemporaneity. During the five years of its activity the Museum conducted a highly diversified activity. Its temporary seat in 35 Senatorska Street houses only offices – unfortunately, there is no sufficient space for even the smallest exhibition. Nonetheless, the Museum has already become known to the residents of Warsaw as an energetic institution regularly organising temporary exhibitions featured in the showrooms of other museums, cyclical open-air events, reviews of historical films, special theme events from the “Clio in the kitchen” series and many other interesting projects, both educational and research. The Museum of Polish History has a branch in Cracow – the district of Nowa Huta is the site of a dynam-

ically developing Museum of the People’s Republic of Poland. A permanent seat of the Museum will be erected in Warsaw, close to Ujazdowski Castle. In 2009 the best project in an international architectural competition for this seat was proposed by Paczowski et Fritsch Architectes of Luxembourg. The size of the building in question is to total 7 000 m². Currently, the prime work conducted by the Museum team concerns the conception and scenario of a permanent exhibition. An important stage was the proclamation on 11 May 2011, under the patronage of the Minister of Culture and National Heritage Bohdan Zdrojewski, of a competition for the artistic-spatial conception of the permanent exposition. The jury selecting the best project is composed of recognised historians, museum experts, an eminent stage designer and an architect. The winning team of artists-designers, chosen on 6 December 2011, together with the Exhibition Department of the Museum and a group of historians-experts collaborating with the Museum will continue further stages of the project.

Profesor Igor Kąkolewski, historyk, specjalizacja: historia Polski powszechna XVI–XVIII w., szef zespołu ekspertów ds. wystawy stałej Muzeum Historii Polski, prof. nadzwyczajny Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, wykładowca w Akademii Teatralnej w Warszawie; e-mail: igor.kakolewski@muzhp.pl

Robert Kostro, historyk, publicysta, menedżer instytucji kultury; był m.in. dyrektorem gabinetu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, współtwórcą i wicedyrektorem Instytutu Adama Mickiewicza; współtwórca koncepcji i od 2006 r. dyrektor Muzeum Historii Polski; autor artykułów w prasie codziennej („Rzeczpospolita”, „Gazeta Wyborcza”) oraz magazynach intelektualnych („Więź”, „Kwartalnik Konserwatywny”, „Przeгляд Polityczny”); współautor i współredaktor (z Tomaszem Mertą) *Pamięć i odpowiedzialność* (2004)

Monika Matwiejczuk, historyk, specjalizacja: historia nowożytna, stosunki polsko-francuskie, historia prasy (IHUW, EHESS w Paryżu), muzealnica (WHUW), menadżer kultury (SGH); kierownik działu wystawienniczego i kurator wystaw w Muzeum Historii Polski w Warszawie; e-mail: monika.matwiejczuk@muzhp.pl

Katarzyna Jagodzińska

MUZEALNA NADPRODUKCJA?

Pierwsza dekada XXI w. przyniosła w Polsce zwrot na polu infrastruktury kulturalnej. Czasopisma architektoniczne wypełniły się projektami, a następnie fotografiami teatrów, bibliotek, oper, centrów kultury. Także postulowana od dziesięcioleci potrzeba budowania nowych muzeów i centrów sztuki – zwłaszcza współczesnej – zaczęła przyjmować realne kształty. Publiczne debaty muzealne, konkursy architektoniczne i pierwsze, długo oczekiwane, realizacje stały się rzeczywistością. Polskie miasta zaczęły wypełniać nowe gmachy, a istniejąca poprzemysłowa architektura oblekła się w nowoczesne muzealne wyposażenie.

Niniejszy artykuł będzie poświęcony instytucjom sztuki nowoczesnej i współczesnej, gdyż jest to kategoria – wciąż, na początku XXI w. – niedostatecznie reprezentowana, która w wyścigu po nowe gmachy zdobyła palmę pierwszeństwa. Trzeba jednak cały czas pamiętać, że nie tylko muzea sztuki wpisują się muzealny *boom*. Drugi dynamicznie rozwijający się w Polsce nurt to muzea historyczne. Celowo również używam

określenia „instytucje sztuki współczesnej”, gdyż takie podejście pozwala koncentrować się nie wyłącznie na instytucjach, których nazwa obejmuje słowo „muzeum”, ale usprawiedliwia szersze spojrzenie na instytucje, które ten muzealny krajobraz dopełniają, zwłaszcza na centra sztuki współczesnej. Warto przy tym zauważyć, że muzea coraz częściej zbliżają się do centrów sztuki pod względem otwartości na publiczność, tempa reagowania na problemy współczesności i elastyczności działania, natomiast centra sztuki, chociażby poprzez fakt, że budują własne kolekcje, przejmują jedną z funkcji przypisanych muzeom.

Ogromna liczba inicjatyw muzealnych, jaka pojawiła się na początku XXI w., a także centrów sztuki współczesnej i kolekcji, których twórcy dążą do pozyskania miejsca ich stałej prezentacji, domaga się całościowego ujęcia. Co więcej, prowokuje pytanie, czy realizacja wszystkich zgłoszonych projektów nie okaże

1a. i 1b. Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie

1a. and 1b. Warsaw Uprising Museum in Warsaw





2. Projekt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
2. Project of the Contemporary Art Museum in Warsaw

się nadprodukcją? Czy placówek sztuki współczesnej o, w dużej mierze, zbliżonym charakterze nie będzie za dużo? Czy znajdzie się na nie zapotrzebowanie wśród odbiorców? Czy one same znajdą przepis na sukces w obecnej rzeczywistości, gdy o czas wolny odbiorcy trwa zacięta batalia w obrębie tzw. przemysłów kultury? Czy państwo zdoła je utrzymać? Pytania te w dużej mierze wydają się retoryczne, nie należy jednak uciekać od ich stawiania.

„Wysyp” instytucji muzealnych nie jest zjawiskiem nowym – na świecie trwa nieustannie mniej więcej od lat 70. XX wieku. Do Polski dotarł z opóźnieniem – możliwości uzupełnienia braków w infrastrukturze muzealnej i powołania nowych instytucji pojawiły się dopiero wraz ze zmianą ustroju, a w rzeczywistości dopiero wraz z nadejściem nowego stulecia, kiedy zaspokojone zostały najbardziej palące zapóźnienia w innych dziedzinach życia, a także kiedy otworzyły się przed Polską nowe źródła finansowania związane z członkostwem w Unii Europejskiej. W Polsce muzealny wysyp ma charakter bardzo gwałtowny – na przestrzeni lat 2003–2011 wzniesionych zostało kilkanaście gmachów muzealnych¹, w tym trzy z przeznaczeniem na muzea sztuki nowoczesnej i współczesnej oraz centrum sztuki². W wyniku konkursów architektonicznych wyłoniono do realizacji trzy kolejne muzea sztuki³ i cztery muzea historyczne⁴, znane są również koncepcje kilku następnych instytucji⁵. To ogromna liczba, zważywszy że w poprzednich dziesięcioleciach nowe gmachy na potrzeby sztuki prawie w ogóle nie powstawały. Nie licząc przestrzeni wystawienniczych Biur Wystaw Artystycznych, ostatnimi dużymi gmachami wzniesionymi na potrzeby sztuki były Muzea

Narodowe w Warszawie (1927–1938) i Krakowie – Gmach Główny (1934–1992), Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (1993–1994)⁶, a także nowe skrzydło Muzeum Narodowego w Poznaniu (1977–2001).

Muzealna lokomotywa

Muzealny wyścig rozpoczęło Muzeum Powstania Warszawskiego. Otwarte w 2004 r. w zaadaptowanej przedwojennej elektrowni tramwajowej zainaugurowało przy tym w Polsce światowy trend wykorzystania na potrzeby muzeów obiektów postindustrialnych. Utworzenie muzeum miało charakter polityczny – w 2003 r. na gruncie realizowanej polityki historycznej jego otwarcie w roku następnym, w 60. rocznicę Powstania Warszawskiego zapowiedział Lech Kaczyński, ówczesny prezydent Warszawy. Muzeum prezentujące heroiczną walkę uczestników powstania stało się największym hitem muzealnym współczesnej historii Polski. Widowiskowa narracja wystawy oparta na scenografii i multimediami, nastawiona na interakcję ze zwiedzającym, zaoferowała nieznaną dotąd na polskim gruncie sposób przekazywania wiedzy i budowania klimatu historycznego. Ten nowy język mówienia o przeszłości, ale też „nośny” temat bezpośrednio wpisujący się w program nauczania szkół wszystkich szczebli został przekuty na sukces frekwencyjny i wizerunkowy. Wystarczy spojrzeć na liczby, które muzeum udostępnia na swojej stronie internetowej: *Przez ponad pięć lat działalności Muzeum odwiedziło prawie 2 700 000 gości, a ponad 100 000 uczniów wszystkich typów szkół wzięło udział w lekcjach muzealnych. [...] Na temat Muzeum ukazało się ponad 10 000 artykułów prasowych*⁷. Muzeum, które bywa również krytykowane za gloryfikację klęski i sposób podejścia do młodego widza (przedmiotem krytyki jest rzekoma niestosowność niektórych zabaw oraz mijanie

3. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie – MOC AK

3. Contemporary Art Museum in Cracow – MOC AK



się z prawdą historyczną podczas warsztatów dla dzieci), stało się lokomotywą kolejnych inwestycji w infrastrukturę muzealną i wystawienniczą, a także w wielu przypadkach punktem odniesienia dla muzealnych ekspozycji.

Kolekcje na rzecz instytucji

Rok 2004 – data symboliczna z uwagi na wejście Polski do Unii Europejskiej – był szczególnie również na polu sztuki współczesnej. Ministerstwo Kultury zainauguowało wtedy ogólnopolski program *Znaki Czasu*, polegający na tworzeniu kolekcji sztuki współczesnej w regionach. Zgodnie z założeniem w każdym województwie miała powstać organizacja obywatelska (fundacja, stowarzyszenie), której celem było gromadzenie sztuki współczesnej oraz inkubowanie instytucji, która mogłaby pomieścić w przyszłości zbiory. W latach 2004–2005 powstało 15 takich kolekcji (w województwie mazowieckim nie było potrzeby jej tworzenia, w podkarpackim nie znaleźli się chętni, natomiast w śląskim powstały dwie). *Znaki Czasu* to forma nadrabiania braków w kolekcjonerstwie publicznym, rozbudzenia społecznego zainteresowania współczesną twórczością, pobudzenia rynku sztuki, a także załóżek instytucji. Program miał wymiar cen-



4. Fabryka Schindlera – Oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa z wystawą stałą „Kraków – czas okupacji 1939–1945”
4. The Schindler Factory – Department of the Historical Museum of Cracow with a permanent exhibition “Cracow - the occupation period 1939–1945”

tralistyczny, chociaż wszystkie organizacje otrzymały programową i formalną autonomię. Była to forma mecenatu państwa nad sztuką współczesną, jednak państwo bardzo szybko wycofało się z finansowania programu⁸. Pomysł powołania „Znaków Czasu” oparty był z jednej strony na francuskim programie „Fonds régionaux d’art contemporain” wdrożonym w latach 80. XX w. przede wszystkim z myślą o powszechnej edukacji społeczeństwa w zakresie sztuki współczesnej⁹, a z drugiej na idei towarzystw artystycznych, którą reprezentowało Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie – stąd większość towarzystw powstałych w ramach „Znaków Czasu” przyjęła nazwę „Zachęta”. W efekcie stworzone kolekcje stały się katalizatorami budowy nowych gmachów muzeów, centrów i galerii sztuki. Tak się stało w Toruniu i Krakowie, natomiast we Wrocławiu, w Szczecinie i wielu innych miastach instytucje i budynki znajdują się w sferze projektów i planów.

Droga do muzeów sztuki współczesnej

Historia Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MSN) – najdłużej oczekiwanego muzeum w Polsce, rozpoczęła się w 2006 r. wraz z rozpisaniem konkursu architektonicznego na jego siedzibę. Kontrowersje wokół rygorystycznych reguł sprawiły, że był on rozpisywany dwa razy, przy czym nie wszyscy „starchitekcji” (architekci-gwiazdy), którzy pierwotnie zgłosili chęć udziału, przystąpili do drugiej edycji. W związku z lokalizacją





5. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie – MOCAK z perspektywy Fabryki Schindlera

5. Contemporary Art Museum in Cracow – MOCAK, from the perspective of the Schindler Factory

działki wybranej pod muzeum w ścisłym centrum Warszawy, w bezpośrednim sąsiedztwie Pałacu Kultury i Nauki, wśród decydentów, członków jury, środowisk architektów, historyków sztuki, muzealników, a przede wszystkim mediów narosło oczekiwanie na budynek-ikonę. Mowa była o spektakularnej, łamiącej konwencji bryle na miarę Muzeum Guggenheima w Bilbao. W warunkach konkursowych zapisano wyraźnie, że z jednej strony budynek muzeum miałby stanowić kontrapunkt dla Pałacu Kultury, a z drugiej stać się symbolem nowoczesnej Warszawy. Stąd rozgoryczenie, protesty i demonstracyjna rezygnacja ze stanowiska dyrektora muzeum i rady programowej po ogłoszeniu wyników, przypieczętowanych następnie przez prezydent stolicy. Okazało się, że minimalistyczny w wyrazie budynek projektu Christiana Kereza nie jest w powszechnym mniemaniu w stanie sprostać wymogom ikony. Znamienny w przypadku MSN jest fakt, że dyskusja w ogóle nie toczyła się wokół programu muzeum czy przyszłej kolekcji. A wydawałoby się, że to właśnie lokalna specyfika i konkurencyjna wobec Zachodu tożsamość może sprawić, że środkowo-europejskie muzeum¹⁰ będzie atrakcyjne dla kulturalnego centrum. Taką też drogę skoncentrowaną na Europie Wschodniej, pod nowym kierownictwem, obrało muzeum, które w 2008 r. rozpoczęło działalność w skromnym tymczasowym budynku¹¹.

Szansa utworzenia Muzeum Sztuki Współczesnej

w Krakowie (Museum of Contemporary Art of Krakow – MOCAK) pojawiła się w związku z programem *Znaki Czasu*. Krakowska fundacja powołana do gromadzenia współczesnej sztuki przyjęła znamienne nazwę – Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej. Ostatecznie jednak zgromadzona przez nią kolekcja znalazła się poza orbitą muzeum – ze względów formalnych musiałaby się stać depozytem fundacji, na co nie zgodził się jego dyrektor. W przeciwieństwie do Warszawy, gdzie kluczową kwestią stał się wyraz architektoniczny gmachu, w Krakowie stała się nią lokalizacja. Od początku mowa była wyłącznie o istniejących budynkach, które miałyby zostać zaadaptowane na cele muzealne, zwłaszcza o byłej Niemieckiej Fabryce Naczyń Emaliowanych Oskara Schindlera i budynku historycznego Dworca Głównego. W przypadku tej pierwszej, która ostatecznie została wybrana, obawiano się zetknięcia sztuki współczesnej niestroniącej od tematów trudnych, skrajnych, nieraz balansującej na granicy obsceniczności i złego smaku, z historią i tożsamością miejsca, które urosło do rangi symbolu. Pierwsza duża wystawa w nowo otwartym gmachu, „Historia w sztuce”, pokazała, że lokalizacja muzeum predestynuje do mierzenia się z przeszłością, w tym historią II wojny światowej i Holocaustu, a tym samym do nawiązywania dialogu z historycznym muzeum znajdującym się po sąsiedzku, w budynku administracyjnym Fabryki Schindlera (oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa z wystawą stałą „Kraków – czas okupacji 1939–1945”). Historyczny wymiar pierwszej wystawy symbolicznie zamyka wcześniejsze wątpliwości, jednak sama kolekcja jawi się jako uniwersalna, bez charakterystycznych rysów¹².

Obaw Krakowa nie podziela Wrocław. Tutaj również zainicjowana przez program *Znaki Czasu* kolekcja gromadzona od 2004 r. przez Dolnośląską Zachętę Sztuk Pięknych stała się motorem powstania Muzeum Współczesnego Wrocław (MWW), którego projekt został wyłoniony w konkursie w 2008 roku. Budynek wypełnią również depozyty z kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu oraz prace z kolekcji własnej MWW. Kolekcja wrocławska będzie bardziej sprofilowana niż krakowska, ma obejmować sztukę progresywnego środowiska artystycznego Wrocławia, sztukę polską, a także Europy Środkowej i Bałkanów ze szczególnym uwzględnieniem krajów Grupy Wyszehradzkiej oraz globalną scenę artystyczną.

W Łodzi nie powołano nowego muzeum, lecz do nowej siedziby przeniosło się utworzone jeszcze w latach 30. XX w. Muzeum Sztuki. Instytucja, do której powstania doprowadzili artyści, nie politycy i urzędnicy, od początku funkcjonowała w budynku

„tymczasowym”, nieprzystosowanym do prezentacji sztuki współczesnej, przede wszystkim gabarytowo nieprzystającym do zgromadzonej przez muzeum kolekcji. W 2004 r. instytucja otrzymała od inwestora centrum handlowo-rozrywkowego Manufaktura dawny budynek tkalni, wchodzącej w skład historycznego kompleksu Towarzystwa Akcyjnego Wyróbów Bawełnianych I.K. Poznańskiego, w celu utworzenia w nim muzeum ze stałą prezentacją kolekcji sztuki nowoczesnej i współczesnej. Siedziba, która przyjęła nazwę ms², została wtłoczona w kontekst konsumpcyjno-rozrywkowy, wobec którego musiała zdefiniować swoją tożsamość – bez uszczerbku dla jakości programu wystawienniczego odgrywa rolę muzeum otwartego.

Wyliczając muzea sztuki, nie można nie wspomnieć o Muzeum Śląskim. Nie jest to muzeum sztuki nowoczesnej ani współczesnej, jednak posiada rozbudowaną kolekcję sztuki XX wieku. Od połowy lat 80., kiedy muzeum zostało reaktywowane po likwidacji przez hitlerowców na początku II wojny światowej, muzeum działa w siedzibie tymczasowej¹³. W 2003 r. pojawiła się koncepcja adaptacji na cele muzealne kompleksu kopalni węgla kamiennego Katowice, zlokalizowanego w centrum Katowic, tuż obok hali widowiskowej Spodek. Cztery lata później ogłoszono wyniki konkursu architektonicznego – wyłoniony projekt zakłada budowę sal wystawowych pod powierzchnią ziemi, a ich obecność na powierzchni sygnalizować będą świetlne wieże. Inwestycja rozpoczęła się w lipcu 2011 r., a otwarcie gmachu planowane jest na rok 2013.

Dla porządku wymienić również trzeba modernizację gmachów na terenie Wyspy Młyńskiej w Bydgoszczy, w których w roku 2009 znalazły siedzibę cztery oddziały Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego, w tym Galeria Sztuki Nowoczesnej w Czerwonym Spichrze, a także nowe skrzydło Muzeum Narodowego w Poznaniu z Galerią Sztuki Współczesnej, którego budowa rozpoczęła się jeszcze w 1977 r., jednak ukończenie prac i otwarcie nastąpiły dopiero w roku 2001.

Krajobraz nie-muzeów

Kontekstem dla powstających muzeów są instytucje o paramuzealnym lub niemuzealnym charakterze zajmujące się sztuką współczesną. Trudno byłoby wymienić wszystkie,

zwłaszcza że często niezwykle prężnie działają niewielkie galerie. Jedną z najważniejszych na mapie artystycznej Polski powstałych w minionej dekadzie jest Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku. Wyspa w swojej obecnej lokalizacji na terenie dawnej Stoczni Gdańskiej powstała na skutek afery związanej z wystawą Doroty Nieznalskiej. Jej historia łączy się z założonym w 1998 r. przez Grzegorza Klamana i Anetę Szyłak Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku. Wyspa, jak i Łaźnia, pod nowym kierownictwem zaangażowane są w kontekst lokalny, kwestie rewitalizacji i społecznej partycypacji, odpowiednio na terenie dzielnic Młode Miasto i Dolne Miasto.

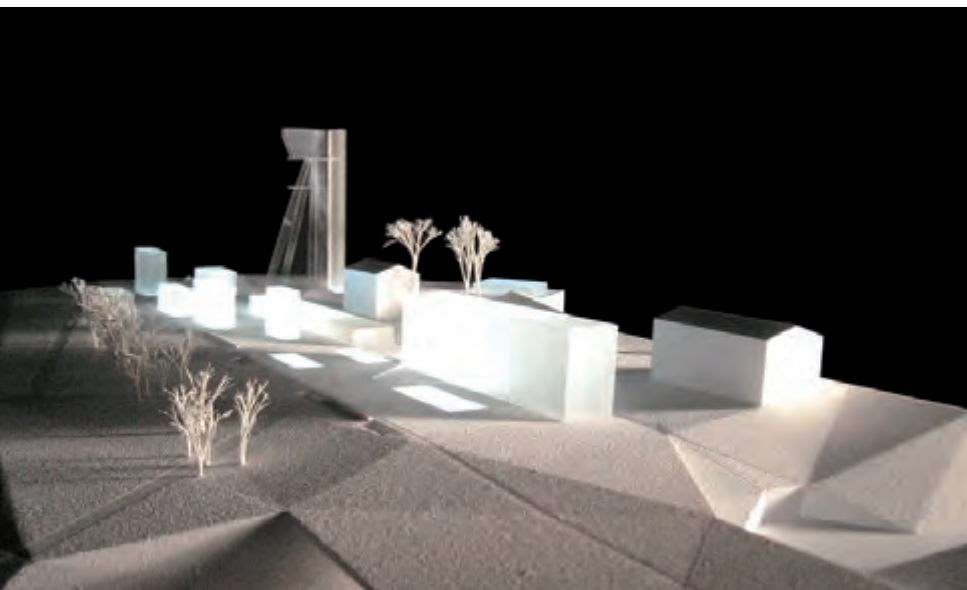
W Radomiu równolegle, lecz niezależnie od *Znaków Czasu*, zaczęło powstawać Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej *Elektrownia*. Inicjatorem powołania instytucji był Andrzej Wajda, który ofiarował Muzeum Okręgowemu w Radomiu (oddziałowi o nazwie Muzeum Sztuki Współczesnej) część swojej kolekcji i zasugerował stworzenie centrum sztuki, które umożliwiłoby właściwą ekspozycję prac sfoczonych w magazynach. Na jego siedzibę został wybrany budynek dawnej miejskiej elektrowni, przeprowadzono konkurs architektoniczny na adaptację, a do czasu jej rozpoczęcia instytucja działa w niewyremontowanym budynku. Mimo że zgodnie z pierwotnym harmonogramem prace budowlane miały się zakończyć w 2008 r., z powodu problemów formalnych, finansowych i personalnych inwestycja cały czas czeka na realizację.

Warto wspomnieć również o prywatnych inicjaty-



6. Muzeum Sztuki w Łodzi – ms²

6. Modern Art Museum – ms² in Łódź



7. Projekt Muzeum Śląskiego w Katowicach

7. Project of the Silesian Museum in Katowice

wach, których na polskim gruncie w ogóle jest niewiele. Należy do nich galeria Art Stations powołana przez Grażynę Kulczyk, działająca na terenie stworzonego przez nią centrum handlowego Stary Browar w Poznaniu. Sąsiedztwo sztuki i komercji jest w wielu punktach podobne do Manufaktury w Łodzi. Tam jednak instytucja publiczna funkcjonuje w kompleksie komercyjnym, natomiast w Poznaniu mamy do czynienia z prywatną kolekcją właścicielki wystawianą w ramach stworzonej przez nią galerii na terenie prywatnego centrum handlowego.

W Łodzi aspirującej do miana polskiej stolicy sztuki współczesnej powstał jeszcze jeden projekt – po zrealizowanej w latach 2003–2006 Manufakturze – nowego kulturalnego centrum miasta. Miałyby nim być Specjalna Strefa Sztuki zlokalizowana na terenie historycznych budynków elektrociepłowni EC1 z początku XX w. i przeniesionego pod powierzchnię ziemi dworca kolejowego Łódź Fabryczna. W bryle o kształcie wydłużonego prostopadłościanu z wpisanym walcem ze szkła, której projekt został w 2008 r. wyłoniony w konkursie architektonicznym, ma się znaleźć przestrzeń wystawiennicza w typie Kunsthalle. Inwestycja była istotną częścią wniosku miasta o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016, jednak w obliczu przegranej jego realizacja stanęła pod znakiem zapytania (choć oficjalnie mówi się o opóźnieniu, nie rezygnacji).

Na realizację czeka również projekt Trafostacji Sztuki w Szczecinie – centrum sztuki współczesnej, do którego powstania dąży Stowarzyszenie Zachęty Sztuki Współczesnej. Miałyby to być wyłącznie miejsce pre-

zentacji wystaw czasowych, nie kolekcji w formie stałej ekspozycji.

Fabryka muzeów

Spośród muzeów o charakterze historycznym w pierwszej dekadzie nowego wieku, oprócz Muzeum Powstania Warszawskiego, otwarte zostały Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej (2008) i Muzeum Fryderyka Chopina (2010), a na otwarcie czekają Muzeum Historii Żydów Polskich, Muzeum Historii Polski oraz Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, a także Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. Przytłaczająca liczba wszystkich inwestycji, tak o charakterze artystycznym, jak i historycznym, pozwala wysnuć wniosek, że nagle na kulturalnej pustyni nastąpiła kłęska

urodzaju. Realizacja polityki kulturalnej nastawionej w dużej mierze na rozwój i upowszechnianie sztuki współczesnej (2004–2005), a następnie na politykę historyczną dały efekty w postaci nowych instytucji i nowych gmachów, których inauguracje rozpoczęto w połowie pierwszej dekady XXI w. i odbywać się będą co najmniej do końca drugiej dekady. Niedobory infrastruktury kulturalnej zostaną w dużej mierze zaspokojone. Przez dziesięciolecie jedynym muzeum sztuki współczesnej było Muzeum Sztuki w Łodzi, a jego rolę w stolicy pełniło Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. W 2011 r. istnieją już cztery takie muzea (MOCAK i ms² działają w nowych gmachach, przy czym w Łodzi jest to zaadaptowany budynek poprzemysłowy, MSN i MWW w budynkach tymczasowych).

Ekonomiści zastanawiają się nad rentownością instytucji kultury, nad tym, czy państwo będzie w stanie je utrzymać i czy one same będą w stanie chociaż częściowo na siebie zarobić. Zwłaszcza w kraju, w którym edukacja plastyczna i wiedza z zakresu kultury współczesnej stoją na niezwykle niskim poziomie. Warto jednak zastanowić się również, jakie siły i potrzeby zdecydowały o ich powstaniu? Gdzie realizacja inwestycji lub ogłoszenie konkursu architektonicznego wynikały z potrzeb wizerunkowych miasta bądź z chęci gloryfikacji inwestorów, a gdzie z rzeczywistej społecznej potrzeby? Wydaje się bowiem, że powinna zająć bezpośrednia korelacja między społeczną potrzebą a sukcesem frekwencyjnym.

W sytuacji, w której muzeum nie ma w ogóle, zastanawianie się, czy warto inwestować w jego budowę,

wydaje się niedorzeczne. W 1980 r. Anda Rottenberg na łamach „Kultury” pisała: [...] *oczywiste jest, że w Warszawie potrzebne jest Muzeum Sztuki Nowoczesnej, pojawiające się jak fatamorgana w rozmowach i dyskusjach, ale za to od 35 lat*¹⁴. Tak więc oczekiwania środowiskowe i społeczne na stołeczne muzeum poświęcone współczesnej sztuce datuje się od końca II wojny światowej. Historia gmachu zaczęła się w 2006 r., historia instytucji rok później. Jeszcze w 2010 r. na stronie internetowej muzeum jako przewidywana data otwarcia właściwego budynku widniał rok 2016, w kolejnym znaleźć już można informację: [...] *przewidywane jest ubieganie się o środki europejskie z budżetu w ramach tzw. unijnej perspektywy budżetowej 2014–2020*¹⁵. W kularowych dyskusjach nie jest bowiem tajemnicą, że koszt realizacji inwestycji (muzeum i teatru, który został „wtłoczony” do budynku podczas prac nad docelowym projektem architektonicznym, powodując jego całkowitą zmianę) jest tak wysoki, że trudno mówić nawet o ramowym terminarzu. O tym, że muzeum sztuki współczesnej jest w stolicy potrzebne, świadczy nie tylko rozmiar i temperatura debaty muzealnej, jaka wywiązała się wokół konkursu architektonicznego. Ta bowiem nie dotyczyła programu muzeum czy jego kolekcji, ale kwestii wyrazu architektonicznego w newralgicznej lokalizacji. Ważnym świadectwem konieczności otwarcia gmachu jest pozycja, jaką na polskiej, ale również na środkowo- i wschodnioeuropejskiej scenie artystycznej muzeum, działające od 2008 r. w budynku tymczasowym, zdołało wypracować. Fundamentalne pytania, jakie stawia za pośrednictwem wystaw, konferencji, debat i dyskusji,

które spotykają się z szerokim i żywiłowym odzewem publiczności, są niewątpliwym dowodem na to, że jego właściwa siedziba powinna powstać.

Gdy w latach 2006–2008 (co najmniej) trwała społeczna debata nad warszawskim muzeum, w jego cieniu, bez rozgłosu, wyrosły dwie instytucje dedykowane sztuce, którą muzeum warszawskie także będzie się zajmować – najpierw CSW *Znaki Czasu* w Toruniu, a następnie ms² w Łodzi. W międzyczasie ogłoszono konkursy architektoniczne na muzea w Krakowie, Wrocławiu i Katowicach. Lokalizacja łódzkiego muzeum w nowym gmachu była zabiegiem jak najbardziej naturalnym. Zaadaptowany na potrzeby wystawienne budynek dawnej tkalni uwolnił zbiory z magazynów, dając możliwość stałej prezentacji najstarszej i najpełniejszej w Polsce kolekcji sztuki nowoczesnej i współczesnej. Otwarcie CSW w Toruniu było związane z brakiem tego rodzaju instytucji w regionie wobec niemałego środowiska artystyczno-historycznego skupionego wokół Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. W Krakowie i we Wrocławiu istnienie tego rodzaju placówek wydaje się z definicji oczywiste. Miasta utożsamiane tak z awangardą, jak i w ogóle z historyczną i współczesną twórczością artystyczną, powinny dysponować przestrzeniami – nie tylko muzeów narodowych – umożliwiającymi prezentację twórczości najnowszej w perspektywie historycznego rozwoju. W Krakowie obecna dyrektor muzeum od lat 90. postulowała utworzenie w mieście takiej placówki. W 1996 r. – nie mogąc porozumieć się w tej kwestii z władzami miasta – powołała do życia Muzeum Sztuki Nowoczesnej na Zamku



8. Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku

8. Wyspa Art Institute in Gdańsk



9. Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku

9. Łaźnia Contemporary Art Centre in Gdańsk

Królewskim w Niepołomicach (MoMA). W związku z powstaniem MOCAR-u wyraźnie dały o sobie znać również siły polityczne. Muzeum stało się przedmiotem walki o pierwszeństwo na polu zaangażowania w kulturę między prezydentem miasta a marszałkiem województwa. Ostatecznie przeważała wizja prezydenta. Muzeum zostało następnie wpisane w kampanię wyborczą 2010 r. – surowy gmach z pustymi salami wystawowymi został otwarty dla publiczności na pięć dni przed wyborami prezydenckimi. Jacek Majchrowski, który ubiegał się o reelekcję, a kulturalne inwestycje miały stanowić silną kartę przetargową¹⁶, rzeczywiście w nich zwyciężył. W Katowicach, podobnie jak w Łodzi, muzeum działa od początku w przestrzeni tymczasowej, a nowy, spektakularnie położony budynek pozwoli na właściwą ekspozycję zbiorów. Społeczna potrzeba tworzenia instytucji sztuki wydaje się pod przecenienia. Muzea stały się również przedmiotem

walki politycznej o wizerunek miast. Lata 2010–2011 to bowiem dla polskich miast czas konkursu o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Choć w żadnym z nich konkurs nie był motorem budowy muzeum, centrum sztuki czy galerii, wszędzie, gdzie to było możliwe, istniejące plany i projekty instytucji kultury zostały ujęte we wnioskach. Tak więc mimo rzeczywistej potrzeby wynikającej z uwarunkowań społecznych i historycznych we Wrocławiu, Katowicach, Łodzi, Szczecinie i Warszawie instytucjom tym nadano również cel wizerunkowy. Łódź i Szczecin nie uzyskały przepustki do drugiego etapu konkursu, co sprawiło, że projekty Specjalnej Strefy Sztuki i Trafostacji Sztuki straciły koło zamachowe. Zwyciężył Wrocław, można więc mieć nadzieję, że gmach MWW będzie w roku obchodów gotowy.

Na zakończenie tekstu, który z uwagi na ograniczoną objętość może być jedynie przyczynkiem w dyskusji nad muzealnym *boomem*, chciałabym powrócić do pytań postawionych we wstępie. Duża część instytucji, mimo deklarowanej w kilku przypadkach specjalizacji, będzie gromadzić prace tych samych artystów. Z punktu widzenia konieczności masowej edukacji artystycznej społeczeństwa – tak w stolicy, jak i w regionach – nie powinien to być mankament. W południowej Polsce trzy miasta połączone autostradą Kraków–Katowice–Wrocław będzie łączyć również szlak muzeów sztuki. Silnym ośrodkiem na mapie już teraz jest Łódź. Wzmacniana jest pozycja Warszawy. Instytucje skupione na współczesnej twórczości wyrosły w Gdańsku, Toruniu i Poznaniu¹⁷, dopełnią też krajobraz Białegostoku, Radomia i Szczecina. Nie licząc mniejszych inicjatyw galerijnych związanych zwłaszcza z programem *Znaki Czasu*. Dużo? Za dużo w 38-milionowym kraju? Z jednej strony nie, jeśli przeliczy się, ile muzeów przypada na sto tysięcy mieszkańców, a następnie porówna tę liczbę z Austrią, Szwajcarią, Francją czy Niemcami. Również nie, jeśli weźmie się pod uwagę polskie zapóźnienie w zakresie tworzenia nowoczesnej sieci placówek poświęconych wyzwaniom współczesnej kultury. Namysłu jednak wymaga zestawienie ze sobą całej listy nowych instytucji i nowych gmachów finansowanych niemal wyłącznie ze środków publicznych (z wyjątkiem wspomnianych Galerii Art Stations w Poznaniu czy Wyspa w Gdańsku) oraz istniejących placówek

10. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej *Elektrownia* w Radomiu

10. *Elektrownia* Mazovian Centre of Contemporary Art in Radom

11. Galeria Art Stations na terenie Starego Browaru w Poznaniu

11. Art Stations Gallery in the Old Brewery in Poznań



obejmujących swoją tematyką sztukę nowoczesną i współczesną – muzeów narodowych, okręgowych, miejskich, a także centrów sztuki i galerii, w tym galerii stanowiących pozostałość po BWA, Zachętę... Z ekonomicznego punktu widzenia nowe instytucje, oddziały czy skrzydła budynków stanowią poważne zagrożenie, gdyż coraz więcej chętnych zgłasza się do publicznych kas, których zasobność nie wzrasta wprost proporcjonalnie do pojawiających się lawinowo nowych metrów kwadratowych.

Scenariusz, że któraś z nowo otwartych instytucji będzie musiała zamknąć swoje podwoje z uwagi na niewypłacalność, jest mało prawdopodobny¹⁸. Na pewno w obliczu takiego zagrożenia przeważą polityka „jakoś to będzie” i model funkcjonowania „z dnia na dzień”, to jednak będzie miało przełożenie na poziom i rozmach programu (choćby niemożność podpisania z wyprzedzeniem umów z prestiżowymi zagranicznymi instytucjami i artystami). W tym muzealnym wyścigu nie chodzi jednak o to, aby przeżyć, ale o kształtowanie, kreowanie, wytyczanie sposobów interpretacji, horyzontów, postaw. Zagadnienie nowych muzeów sztuki współczesnej i nowych instytucji sztuki w szerszym rozumieniu ma więc dwie strony. Trudno nie zgodzić się z tym, że decydenci, władze, inwestorzy, postawili na właściwą opcję – budować!¹⁹ Czy to będzie opłacalna inwestycja, pokażą programy instytucji,



12. Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu

12. Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń

(Fot. 1, 3-6, 8-12 – K. Jagodzińska; 2 – © Muzeum Sztuki Nowoczesnej)

których celem winna być społeczna akceptacja i coraz powszechniejsze uczestnictwo w życiu artystycznym.

Przypisy

¹ Najistotniejsze to: Muzeum Powstania Warszawskiego (2004), Pałac Biskupa Ciołka – oddział Muzeum Narodowego w Krakowie (2007), Muzeum Sztuki w Łodzi – ms² (2008), Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej (2008), oddziały Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy na Wyspie Młyńskiej, m.in. Galeria Sztuki Nowoczesnej (2009), Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie (2010), Fabryka Schindlera – oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa (2010), Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (2010).

² Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu (2008).

³ Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Współczesne Wrocław, Muzeum Śląskie w Katowicach.

⁴ Muzeum Historii Żydów Polskich, Muzeum Historii Polski i Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.

⁵ W tym: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej *Elektrownia* w Radomiu, druga siedziba Galerii Arsenał w Białymstoku, Konduktorownia w Częstochowie (projekt rozbudowy nieskierowany do realizacji), Trafostacja Sztuki w Szczecinie.

⁶ W 2005 r. zostało wyodrębnione ze struktur Muzeum Narodowego w Krakowie, od 2007 r. posiada status muzeum.

⁷ Muzeum Powstania Warszawskiego – O nas, http://www.1944.pl/o_muzeum/o_nas (dostęp: 2011.06.12).

⁸ W 2007 r. narodowy program kultury został przekształcony w program operacyjny *Znaki Czasu*, w którym o środki mogły starać się wszystkie instytucje sztuki w kraju (wcześniej były to środki zarezerwowane dla organizacji powstałych w ramach *Znaków Czasu*). Pod koniec 2008 r. program został zlikwidowany.

⁹ W jego ramach w każdym z 22 kontynentalnych regionów Francji powstał specjalny fundusz zakupów sztuki współczesnej, tzw. FRAC, którego celem jest gromadzenie i udostępnianie współczesnej twórczości. Z założenia kolekcje miały posiadać nomadyczny charakter, nie było więc mowy o tworzeniu dla nich stałych siedzib – stałe siedziby i nowe gmachy zaczęły powstawać dopiero po kilkunastu latach działalności FRAC-ów z bezpośredniej potrzeby, którą wygenerowała ich działalność. Program ma zapewnione coroczne finansowanie z budżetu.

¹⁰ Znajdujące się nie tyle na peryferiach, co na margine-

sie Europy Zachodniej, jak to ujmuje Piotr Piotrowski, stosując ten termin za Andrzejem Turowskim. Zob. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jaity*, Poznań 2005, s. 34.

¹¹ W 2007 r. dyrektor muzeum, Joanna Mytkowska, mówiła: *Muzeum warszawskie osiągnie światowy poziom i wejdzie do rodziny wielkich muzeów tylko pod jednym warunkiem: jeśli stworzymy oryginalny koncept muzealny. Wszystkie ważne muzea mają niesamowite kolekcje. My będziemy się starać zbudować kolekcję, która będzie specyficzna, a więc mamy nadzieję, że również ciekawa. Ale inny niezbędny element, który wpływa na wartość muzeum to propozycja, czy wizja tego fragmentu kultury, do którego muzeum się odnosi. [...] sztuka polska wniosła i wnosi istotny wkład do dorobku światowego i wokół tego należy definiować kształt przyszłego muzeum. A. Mazur, M. Branicka, Muzeum jako alternatywna sfera publiczna. Rozmowa z Joanną Mytkowską, nowo mianowaną dyrektorką MSN, „Obieg.pl” 15.08.2007, <http://www.obieg.pl/rozmowy/2221> (dostęp: 2011.06.27). Gdzie indziej Mytkowska stwierdziła: *Muzeum w Warszawie może stać się ważnym miejscem badań nad regionem, z którym łączy nas doświadczenie historyczne. D. Jarecka, Być nowym w centrum Europy Wschodniej, „Gazeta Wyborcza.pl” 7.06.2007, <http://wyborcza.pl/1,76842,4209978.html> (dostęp: 2011.06.27).**

¹² W maju 2011 r. otwarta została pierwsza wystawa załączka muzealnej kolekcji. Dyrektor MOC AK-u, Maria Anna Potocka, w towarzyszącym ekspozycji katalogu zdefiniowała charakter tworzonej kolekcji: [...] *ambicją kolekcji jest osiągnięcie różnorodności, jaką obecnie operuje sztuka. Ta różnorodność dotyczy problemów podejmowanych przez artystów, zakresu i rodzaju interpretacji oraz bardzo różnych, mniej lub bardziej pomieszanych mediów, w jakich to wszystko jest przedstawione. Takie założenie kolekcyjne oznacza międzynarodowość i międzykulturowość, zostawiając przy tym swobodę w ustalaniu proporcji. M.A. Potocka, Pochwała różnorodności, [w:] *Kolekcja MOC AK-u*, red. M. Sobczyński, Kraków 2011, s. 6.*

¹³ W 1936 r. wojewoda śląski zlecił wykonanie projektu muzeum Karolowi Schayerowi. Budowa zakończyła się w 1939 r., jednak z powodu wybuchu wojny muzeum nie zdążyło się do niego wprowadzić. Hitlerowcy nakazali rozbiórkę gmachu, która została przeprowadzona w latach 1941–1944, a samo muzeum zostało zlikwidowane (część zbiorów przejęło Muzeum Krajowe w Bytomiu).

¹⁴ A. Rottenberg, *Pancerny nosorożec*, „Kultura” 2.11.1980, nr 44, r. 18, s. 13, przedruk: A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa 2009, s. 182.

¹⁵ *Muzeum Sztuki Nowoczesnej: Budynek – fakty podstawowe*,

<http://www.artmuseum.pl/strona.php?id=budynek> (dostęp: 2011.06.13).

¹⁶ Nie tylko MOC AK miał potwierdzić skuteczność polityki kulturalnej prezydenta. We wrześniu tego samego roku otwarta została podziemna trasa zwiedzania średniowiecznego Rynku zatytułowana „Śladem europejskiej tożsamości Krakowa”. Nie jest to nowa instytucja, lecz szlak turystyczny oddany w opiekę Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. Mimo że muzeum opracowało scenariusz historycznej trasy, miasto postawiło na firmę, która w szybkim tempie opracowała i zrealizowała multimedialne show (projekcja na kurtynie parowej, filmy prezentujące życie codzienne w epoce, kilkadziesiąt kiosków multimedialnych, które w całości wyeliminowały tradycyjne opisy). Szlak – pomimo swojej atrakcyjności – jest krytykowany za zbyt luźne traktowanie prawdy historycznej, spektakularyzację oraz technologiczne niedociągnięcia (panujące pod ziemią warunki klimatyczne sprawiają, że sprzęt często zawodzi).

¹⁷ Poznań to jedyne z dużych miast Polski, gdzie nie powstał projekt budowy publicznego muzeum bądź centrum sztuki współczesnej. Grażyna Kulczyk powzięła plan budowy prywatnego, podziemnego muzeum w ramach kompleksu Starego Browaru – powstał nawet projekt architektoniczny autorstwa Tadao Ando – jednak z uwagi na brak możliwości pozyskania środków finansowych na budowę realizacja inwestycji została wstrzymana.

¹⁸ Warto przytoczyć tutaj *casus* Muzeum Narodowego w Warszawie za dyrekcji Piotra Piotrowskiego. W październiku 2010 r. muzeum ogłosiło, że w związku ze zbyt niską dotacją publiczną, niepozwalającą na właściwe funkcjonowanie, placówka zostanie zamknięta. Ogłoszona decyzja błyskawicznie została opisana przez środki przekazu – pisze Piotrowski, i rozpętała się dyskusja, której oczywistym celem miało być zwrócenie uwagi opinii publicznej na problem stałego niedofinansowania muzeów w Polsce. *Niezwłocznie zareagowały też władze, składając obietnicę dofinansowania MNW. [...] Ten incydent pokazuje, że takie manifestacje mają sens i mogą być skuteczne. Otwarte pozostanie pytanie, jaki skutek społeczny i polityczny odniosłaby skoordynowana akcja tego rodzaju, gdyby wszystkie znaczące muzea w Polsce zamknęły ekspozycje?* P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 95–96.

¹⁹ Chociaż oczywiście nie bez problemów finansowych i organizacyjnych. Nie w takim tempie, jak środowisko historyków sztuki, muzealników i artystów życzyłyby sobie tego i nie z takim rozmachem, jeśli chodzi o możliwości pozyskiwania kolekcji.

Katarzyna Jagodzińska

Museum Overproduction?

In the second half of the twentieth century museum collections in Poland tended to grow but there were no new museums opened at that time. Opportunities for supplementing gaps in the museum infrastructure and the establishment of new insti-

tutions emerged together with a transformation of the political system, i.e. for all practical purposes at the beginning of the new century. The greatest attainments were in the domain of modern art and history. The museum race was inaugurated by the

Warsaw Uprising Museum. Opened in 2004 in a pre-war tram power plant, it initiated in Poland the world trend of adapting post-industrial buildings for museum needs.

The significant number of museum investments allows us to conclude that suddenly the museum wasteland witnessed an outright catastrophically good harvest. The realisation of a cultural policy aiming predominantly at the development and popularisation of contemporary art (2004–2005) and historical politics produced new institutions and buildings, whose inauguration has been taking place from the middle of the first decade of the twenty first century and shall last at least to the end of the second decade. For years, the only contemporary art museum was the Museum of Art in Łódź, and in the capital of Poland this role was performed by the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle. By 2011 there were already four such museums (Museum of Contemporary Art in Krakow – MOCAK and the Modern Art Museum – Ms² in Łódź present their exhibitions

in new buildings, while the Museum of Modern Art in Warsaw and the Contemporary Art Museum in Wrocław are housed in temporary buildings). There comes to mind the question, whether the number of such institutions is not too large, especially in a country in which visual arts education and knowledge concerning contemporary culture remain at an extremely low level. Economists ponder the profitability of culture institutions and ask whether the state will be capable of maintaining them and whether the museums will even partly finance their activity. It is also worth deliberating on the needs and forces decisive for their establishment. Did the realisation of an investment or the holding of a competition stem from the image requirements of a given town or the glorification of the investors, or were they the outcome of actual social needs?

The article discusses museum and para-museum investments within the realm of contemporary art and modern history.

Katarzyna Jagodzińska, absolwentka historii sztuki oraz dziennikarstwa i komunikacji społecznej na UJ, odbyła studia doktoranckie z zakresu europeistyki – praca naukowa dotyczy muzeów i centrów sztuki współczesnej w Europie Środkowej; autorka wielu artykułów z zakresu muzeologii; pracuje w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie; e-mail: k.jagodzinska@mck.krakow.pl



**Edukacja
w muzeach**

Joanna Grzonkowska

RAPORT O STANIE EDUKACJI MUZEALNEJ W POLSCE W PERSPEKTYWIE DZIAŁAŃ NIMOZ

Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce był potrzebny wszystkim – najbardziej edukatorom muzealnym i samym muzeom, ale także muzealnikom jako grupie zawodowej, dyrektorom instytucji i ich organizatorom. Postulowano jego powstanie już na Kongresie Kultury Polskiej we wrześniu 2009 roku. Był i jest potrzebny także powstałemu w tym roku Narodowemu Instytutowi Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Oczywiście, głównie ze względu na zainteresowanie Instytutu edukacją w muzeach (powstało nawet stanowisko temu zagadnieniu poświęcone), jednak powodów jest zdecydowanie więcej. Można je wszystkie streścić, odwołując się do strategii działania Instytutu: postrzegamy muzeum jako *organizację integrującą określony zespół osób wykonujących kwalifikowane zadania publiczne (korporacja profesjonalistów); z tej charakterystyki wynikają określone cechy organizacji, która, jak każdy zespół pracowników, kieruje się określonym etosem zawodowym i wytwarza własne tradycje zawodowe i środowiskowe*¹. Jednym słowem – mówimy o muzealnikach. Zdaniem Instytutu edukatorzy muze-

alni są muzealnikami, a edukacja muzealna jest integralną częścią działalności muzeum, w równym stopniu jak konserwacja, zabezpieczenie i naukowe opracowanie obiektu. Kiedy czytamy pytania ankiety zarówno pierwszego, jak i drugiego etapu Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce², nie mamy wątpliwości, że pytania te dotyczą funkcjonowania całego niemal organizmu, jakim jest muzeum. Badane są cztery podstawowe obszary: program edukacyjny, infrastruktura, wydawnictwa i pomoce edukacyjne, i w końcu personel. Nic dziwnego, że wiele obiecujemy sobie po lek-

1. Koncert w wykonaniu zespołu Cantor Anticus towarzyszący lekcji muzealnej „Muzyka u króla w Zamku Królewskim w Warszawie”

1. Concert performed by Cantor Anticus accompanying a museum lesson entitled “Music with the king at the Royal Castle in Warsaw”



turze opracowania. Liczymy na odpowiedzi dotyczące wszystkich niemal dziedzin działalności Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów – digitalizacji, ochrony zbiorów, konserwacji, kwestii prawnych, programów Ministra KiDN, edukacji i strategii rozwoju muzealnictwa w Polsce.

Zacznijmy od edukacji. Wśród muzealników i w środowisku miłośników muzeów trwa dyskusja, czym jest w rzeczywistości edukacja muzealna. Przedłużeniem – wsparciem dla edukacji szkolnej, a więc kształceniem opartym na aktualnej podstawie programowej? Czy też kształceniem prowadzonym równoległe, acz niezależnie od oferty szkolnej, bo odwołującej się do zbiorów danego muzeum? A może zabawą, rozrywką, wypełnieniem wolnego czasu? A może wszystkim tym po trochu? Wśród pytań drugiego etapu raportu pojawiło się i takie – o definicję działalności. Może uda się w ten sposób stworzyć jedną podstawową formułę? A może dowiemy się, na jak wiele sposobów rozumieją ten termin muzea różnych specjalności? Czym różni się edukacja muzealna w muzeum martyrologicznym od edukacji w muzeum sztuki? I przede wszystkim, co jest celem działalności edukacyjnej muzeów? Kształcenie czy umożliwianie odbiorcom (dzieciom, młodzieży, dorosłym, słuchaczom Uniwersytetów Trzeciego Wieku) otwarcia się na nowe doświadczenia, ogólny rozwój osobowy?

Jaki jest związek pomiędzy edukacją w muzeach a edukacją szkolną? I edukacją domową, bo warto zwrócić uwagę na coraz częstsze zjawisko – rodzice mając świadomość, że ani szkoła, ani opiekunowie zewnętrzni nie mogą wychować i zorientować w świecie ich dzieci, przejmują z powrotem odpowiedzialność za przybliżanie swoim pociechom świata. Jak muzea przygotowane są do pracy w tym trójkącie – szkoła, rodzina, muzeum. Czy umieją przyjść z pomocą, współpracować, podpowiadać, proponować ofertę, którą szkoła i rodzice będą mogli twórczo wykorzystać podczas pobytu w muzeum i potem w domu/w szkole? Czy będą wyręczać obie te struktury (rodzinę i szkołę)? Przygotują program, wykonają pracę i będą oczekiwać wdzięczności? Bez pozostawiania miejsca dla własnych odkryć małych zwiedzających i wspólnej pracy rodziny odwiedzającej muzealne progi? Chcemy wiedzieć, jak widzą tę kwestię muzea – zarówno edukatorzy, jak i całe instytucje. Powinno się pomagać czy wyręczać? Jak w praktyce wygląda współpraca muzeów ze szkołami i rodzicami?

Kolejnym pytaniem, jakie – mamy nadzieję – pomoże nam poznać rzeczywistą sytuację muzeów, jest kwestia misji: czy muzeum posiada jasno sprecyzowaną politykę w zakresie edukacji muzealnej? To trudne



2. Przedstawienie teatralne *Zemsta* wg A. Fredry wystawione w Arkadii przez uczniów biorących udział w programie edukacyjnym Zamku Królewskiego w Warszawie pt. „Bernardo Bellotto – ambasador kultury”
2. *Revenge* by A. Fredro, a theatre spectacle staged by schoolchildren taking part in an education programme at the Royal Castle in Warsaw: “Bernardo Bellotto – ambassador of culture”
3. Zajęcia plastyczne podczas lekcji muzealnej „Legends of Warsaw – Bazyliszek” w Zamku Królewskim w Warszawie
3. Art courses during a museum lesson entitled “The Legends of Warsaw – the Basilisk”, at the Royal Castle in Warsaw

pytanie, wiemy przecież, jak często muzea nie mają jasno nakreślonej misji całej swej działalności, a co dopiero misji edukacji. Bardzo często programy edukacyjne

tworzone są w absolutnym oderwaniu od podstawowej działalności instytucji, której częścią jest przecież dział oświatowy. Nawet wystawa czasowa powstaje niezależnie, a potem dopiero, tuż przed, a nawet już po otwarciu gwałtownie usiłuje się opracować i uruchomić program oświatowo-edukacyjny. Wcześniej edukatorzy po prostu nie wiedzą, co na wystawie będzie – nie tylko jakie eksponaty, ale i jaka będzie teza ekspozycji. Pytanie więc, w którym momencie tworzenia wystawy włączany jest w ten proces dział oświatowy, w rzeczywistości jest pytaniem o system zarządzania muzeum. Jeśli chcemy mówić, że jesteśmy muzeum/muzealnikami, nie możemy pracować osobno. Na ile deklaracje muzeów/dyrekcji, że w podległych im instytucjach praca ma formę zadaniową, a pracownicy tworzą zespoły zadaniowe, jest prawdą? Co oznacza określenie zespół zadaniowy, jeśli każdy z działów pracuje osobno, próbując nadążyć za pozostałymi? Zapewne i tego z raportu się dowiemy.

Bardzo ciekawa jest kwestia personelu działów oświatowych i jego struktury. W ilu muzeach istnieją w ogóle wyspecjalizowane jednostki zwane działami oświatowymi? W ilu zaś pracownicy merytoryczni mają w swój zakres obowiązków służbowych wpisaną działalność edukacyjną? W ilu muzeach polskich funkcjonują stali lub czasowi współpracownicy, stażyści, praktykanci czy wolontariusze? Czy w Polsce w ogóle

istnieje potrzeba (zarówno społeczna, jak i w muzeach) wolontariatu muzealnego, zjawiska tak popularnego na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych? Wolontariat daje osobom, które się na taką działalność decydują, poczucie przynależności, bycia potrzebnym, ale także awansu społecznego. Może gdzieś w ramach tak osławionych programów dla osób wykluczonych pojawiła się taka możliwość? Jakie są minimalne wymagania edukacyjne dotyczące współpracowników i pracowników działów oświatowych? Jakimi metodami rekrutowani są pracownicy? Według jakich kryteriów? Dlaczego ludzie wybierają taką specjalność, taką drogę zawodową? Czy przez pracę w dziale edukacji chcą dostać pracę w działach merytorycznych? A może jest to świadomy wybór zawodu? Świadomość, kim są nasi partnerzy w muzeach, pozwoli nam przygotować dostosowaną do ich potrzeb ofertę szkoleniową.

Pytanie o specjalizację zawodową edukatorów łączy się z pytaniem o ich wykształcenie. Zastanawiamy się, czy edukatorzy oprócz wykształcenia kierunkowego, charakterystycznego dla muzealników, powinni mieć też wykształcenie pedagogiczne. Niekoniecznie w postaci studiów wyższych na tym kierunku, ale kursów, staży, studiów podyplomowych. Chcemy, by edukatorzy brali udział we współorganizowanych, obejmowanych patronatem lub polecanych przez NIMOZ szkoleniach. Ale pytanie, jaka jest rzeczywista wiedza



4. Warsztaty plastyczne dla dzieci w Zamku Królewskim w Warszawie

4. Art workshops for children at the Royal Castle in Warsaw



5. Warsztaty plastyczne dla dorosłych „Uroda portretu – delikatność pasteli” zorganizowane w ramach cyklu niedzielnych spotkań wokół wystawy „Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego” w Zamku Królewskim w Warszawie

5. Art workshop for adults: “The beauty of the portrait – the fragility of pastels”, organised as part of a series of Sunday meetings connected with the exhibition “The beauty of the portrait. Poland from Kobera to Witkacy” at the Royal Castle in Warsaw

edukatorów, ich przygotowanie zawodowe wiąże się z pytaniem, na ile dyrekcja muzeów ma świadomość potrzeby umożliwienia edukatorom korzystanie ze szkoleń? Czy widzi, że szkolenia kierunkowe edukatorów są im potrzebne? I to nawet tym edukatorom z wieloletnim doświadczeniem i dużymi osiągnięciami. Musimy się szkolić, by nie wpaść w rutynę. Na ile kierownicy działów oświatowych i dyrektorzy muzeów rozumieją potrzebę swych podwładnych, by jeździć i się szkolić, wymieniać doświadczenia, poznawać nowych ludzi i nowe teorie edukacyjne? I wreszcie, jaką świadomość swojej wiedzy/niewiedzy, związaną z tym potrzebę wymiany doświadczeń i doskonalenia swych umiejętności mają sami edukatorzy? Nic tak nie gubi, jak zbyt duża pewność siebie.

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów planuje cykle szkoleń dla muzealników dotyczące zarządzania muzeami, organizacji wystaw, pracy w zespołach zadaniowych. Dla muzealników – czyli także dla pracowników działów oświatowych. Ale jaką możemy mieć pewność, że dyrekcje, organizatorzy, inni muzealnicy, ale i sami edukatorzy rozumieją konieczność udziału pracowników działów oświatowych w takich szkoleniach. Na ile obie strony rozumieją, że edukatorzy także są muzealnikami? Po prostu. Mamy nadzieję, że i na to pytanie przyniesie nam odpowiedź Raport o stanie edukacji w muzeach. Może nie wprost, ale poprzez zastanowienie nad postrzeganiem samych siebie w kontekście całej instytucji. Na ile edukatorzy myślą o sobie jako o muzealnikach, części zespołu muzeum, na ile się nimi czują? Czy sami, przekonani o nieakceptacji reszty zespołu muzealnego lub o nieadekwatności swojej pozycji w kontekście muzeum, rozumieją, że bycie muzealnikiem oznacza także pewne wobec tego zespołu zobowiązania? Czy na takie bardziej skomplikowane już pytania raport pozwoli nam znaleźć odpowiedź? Chcielibyśmy. Może uda się wyczytać ją pomiędzy wierszami.

Instytut chciałby publikować przekłady wartościowych wydawanych na świecie książek dotyczących edukacji w muzeach. Pytanie brzmi, czy edukatorzy widzą potrzebę refleksji teoretycznej nad własną dziedziną pracy? Może się tego dowiemy.

Chcemy wspierać kształcenie edukatorów we współpracy z osobami niepełnosprawnymi – ale musimy poznać możliwości adaptacji budynków, umiejętności edukatorów, świadomość władz i samych muzealników, dlaczego jest to potrzebne, kim są osoby niepełnosprawne i jakiej oferty od muzeów oczekują. Czy jest w muzeach świadomość, że przystosowując budynek do potrzeb osób niepełnosprawnych, w rzeczywistości ułatwiamy korzystanie z niego wszystkim? Winda,



6. „Piknik orientalny” na dziedzińcu pałacu Pod Blachą 12 czerwca 2011 roku

6. "Oriental picnic" in the courtyard of the Pod Blachą Palace, 12 June 2011

ławeczki w salach ekspozycji, wyraźne, czytelne podpisy pod ekspozycjami nie są luksusem, ale koniecznością, jeśli chcemy, by odwiedzała nas nie tylko młodzież i dzieci w czasie lekcji muzealnych. Jak bardzo muzea zdają sobie sprawę z potrzeby takich udogodnień? Nie bez powodu uważa się działy oświatowe za pierwszą linię kontaktu z publicznością. Może warto sprawdzić, jak wygląda codzienność na ekspozycji. Z kolei – czy dostosowując budynek lub wystawę czasową do potrzeb osób niepełnosprawnych muzea robią to świadomie, profesjonalnie, w pełni wykorzystując płynące z takich przeróbek korzyści? Może w naszych szkoleniach dotyczących organizowania wystaw powinniśmy położyć większy nacisk na tę kwestię. Tego też możemy się dowiedzieć z raportu.

Jakie jest przygotowanie do prowadzenia zajęć z osobami nieznanymi języka polskiego lub spoza naszego kręgu kulturowego? Ta część działalności muzeów – w Polsce dopiero raczkująca – może niedługo stać się bardzo ważnym i interesującym obszarem.

Jaki jest związek muzeum z jego najbliższym (dzielnica, miasto) otoczeniem, z dalszymi sąsiadami – np. programy wspomagające szkoły polskie goszczące szkoły siostrzane (objęte współpracą), z lokalnym Uniwersytetem Trzeciego Wieku, kołem zainteresowań, albo jak działa (jeśli istnieje) klub przyjaciół muzeum? I jaki jest związek między działem edukacyjnym a tym klubem? Wolontariat? A może inne instytucje – teatry,

kina, opery mogą być partnerami muzeów we wspólnych programach edukacyjnych? Czy są? Jak wiele działów oświatowych prowadzi działalność edukacyjną poza swymi siedzibami? Jak wiele z nich widzi taką potrzebę? Czy warto wspierać działalność działów edukacyjnych w szpitalach, więzieniach, sanatoriach? Czy to wciąż edukacja w muzeach?

Chcielibyśmy promować wśród dyrektorów potrzebę tworzenia w muzeach przestrzeni edukacyjnej, także w obrębie wystaw czasowych. Ale czy sami edukatorzy widzą potrzebę posiadania takich sal i przestrzeni? Czy widzą potrzebę/przydatność tablic multimedialnych, rzutników, sztalug, materiałów plastycznych – gliny, farb? Czy wystarczy ołówek, kartka na ekspozycji, czy warsztaty są potrzebne, czy wystarczy lekcja muzealna? Notowanie i zapamiętywanie, czy aktywna nauka – poprzez doświadczenie? Jakie metody preferują polscy edukatorzy? Bo może sami edukatorzy potrzeby organizowania warsztatów i „babrania się farbami” nie widzą. Może wolą przedstawić publiczności prostą definicję oglądanego przedmiotu?

Czy działy edukacyjne prowadzą lub współpracują przy powstawaniu publikacji edukacyjnych związanych z wystawami lub ekspozycją stałą, czy mają świadomość, że w ogóle takie publikacje są potrzebne? Kto je przygotowuje – osoby znające zapotrzebowanie i metodę, czy zewnątrzni autorzy, których zatrudnia muzeum? Czy muzea dysponują przewodnikami przeznaczonymi dla dzieci, mądrze i prosto mówiącymi o rzeczach trudnych i czasem poważnych?

Jakie jest finansowanie działalności edukacyjnej w muzeach? Oczywiście zależy to od finansów całej instytucji, ale jaki procent dochodów/przychodów jest przeznaczany na edukację, jaki procent budżetu wystawy czasowej jest przewidywany na program edukacyjno-oświatowy? Czy edukatorzy, tworząc program, dostosowują go do przyznanej sobie kwoty, czy też kwotę tę muzeum dostosowuje do poziomu i potrzeb programu edukacyjnego? Czy mając dobry pomysł, edukatorzy potrafią przekonać swoją dyrekcję, że ten pomysł wart jest inwestycji? Odpowiedź na to pytanie powie nam także, jak edukatorzy potrafią liczyć i przekładać pomysły na pieniądze.

Każdy z działów NIMOZ jest zainteresowany raportem, bo dla każdego z nas znajdują się w nim ważne odpowiedzi. Pytanie, czy edukatorzy potrafią wyliczyć swe potrzeby finansowe i wypełnić wnioski do dobrego projektu, jest ważne z powodu możliwości skorzystania z programów operacyjnych Ministra KiDN – a tym też Instytut się zajmuje – i przede wszystkim dla ich realizacji.

Dla Działu Edukacji, Informacji i Wydawnictw ważne są potrzeby szkoleniowe edukatorów, ich świadomość tych potrzeb, także potrzeb czytelniczych. Dla pełnomocnika ds. digitalizacji interesujące będzie, czy muzea proponują swojej publiczności *e-learningi*, w jakim stopniu chciały wykorzystywać w tej działalności zdigitalizowane zbiory i w jakim stopniu przystosowane są do takiego obciążenia strony internetowej instytucji. Pracując nad digitalizacją muzeów, myślimy

(NIMOZ) także o wykorzystaniu efektów digitalizacji do pracy edukacyjnej muzeów. Jaka jest jednak świadomość potencjału tej dziedziny wśród muzealników? Jakie są możliwości techniczne? Jak zbudowana jest strona internetowa instytucji, czy jest

7. Zajęcia „Skarby Szeherazydy, miecz Aladyna” z cyklu Niedzielnych spotkań dla rodzin „Szlakiem orientalnych opowieści” w pałacu Pod Blachą

7. “Treasures of Scheherazade, the sword of Aladdin” from a series of Sunday meetings for families: “On the trail of Oriental tales” at the Pod Blachą Palace

(Wszystkie fot. – Archiwum Działu Oświatowego Zamku Królewskiego w Warszawie; fot. 1-5 – M. Sobieraj; 6, 7 – D. Jackowiak. Autorka artykułu składa podziękowania za ich użyczenie)



na niej miejsce na *e-learningi*, informacje o programie edukacyjnym, publikację efektów pracy działów oświatowych? Czy projektując stronę internetową, także jej parametry techniczne i kosztorys, wzięto pod uwagę, że jest to narzędzie edukacyjne instytucji? Czy warto było zainwestować nieco więcej, by uzyskać możliwości techniczne prowadzenia edukacji przez Internet? Nie ma ona zastąpić wizyty w muzeum, ale ma ją dopełnić, czy nawet sprowokować. Przecież publiczność to nie tylko wycieczki i lekcje muzealne dla szkół z regionu, ale i dalsi zwiedzający, czasem z drugiego końca Polski.

Specjalistę ds. konserwacji i pracowników dawnego Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych – dziś stanowiącego część Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów – zainteresuje odpowiedź na pytanie, czy edukatorzy wiedzą, jak zapewnić bezpieczeństwo zbiorom, wśród których pracują z grupami, czy mają osobne, przystosowane do tego sale, czy prowadzą warsztaty na samej ekspozycji, stanowiące jednak zagrożenie dla eksponatów; czy mając świadomość nie zawsze lojalnej publiczności, potrafią dbać o bezpieczeństwo zbiorów, i czy wiedzą, że to też należy do ich obowiązków służbowych?

I w końcu – dla Działu Strategii i Analiz Prawnych – Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce jest jednym z podstawowych źródeł informacji o muzeach. Warto przywołać wypowiedź prof. Marii Poprzęckiej na Kongresie Kultury Polskiej we wrześniu 2009 r. – na którym postulowano także powstanie powołanego w tym roku Instytutu Muzealnictwa – *Rosnąca rola edukacji w działalności muzealnej każe zasadniczo podnieść rangę działów edukacyjnych w strukturze muzealnej*

Przypisy

¹ Z całością strategii działania NIMOZ można się zapoznać na stronie www.nimoz.pl/pl/instytut/strategia-instytutu.

² Na temat założeń, celów i narzędzi Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce pisał jego współtwórca dr Marcin Szelaż w artykule *Raport o stanie edukacji muzealnej. Podsumowanie pierwszego etapu badań* opublikowanym w „Muzealnictwie” 2010, nr 51.

(wraz z konsekwencjami dotyczącymi kadr, infrastruktury, lokali i finansów). Działy edukacyjne, często jeszcze traktowane drugorzędnie, jako rodzaj „usług przewodnickich” czy „lekcji muzealnych”, powinny, jako jednostki organizacyjne odpowiedzialne za kontakty z publicznością, zająć miejsce równoważne z działami merytorycznymi. Wymaga to nie tylko restrukturyzacji instytucji, lecz przede wszystkim zmiany pojmowania społecznych celów pracy muzealnej i sposobów ich realizacji³. To, czego dowiemy się z Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce, pomoże nam zrozumieć rzeczywiste problemy i szanse muzeów polskich.

Raport dla nas – Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów – nie jest celem, lecz punktem wyjścia. Będziemy wiedzieć, jakie pytania zadawać muzealnikom, także edukatorom, w naszych rozmowach osobistych, jakie szkolenia organizować, jak rozmawiać z dyrektorami muzeów, konserwatorami, księgowymi, czy wreszcie kuratorami zbiorów o edukacji w muzeach. Raport pozwoli nam zrozumieć, czym jest edukacja w muzeach. Bez niego nasze działania byłyby tylko błędzeniem we mgle.

Wypada więc podziękować wszystkim osobom i instytucjom, które wzięły na siebie ciężar opracowania ankiet, przeprowadzenia badań, analizy zebranego materiału i przygotowania rekomendacji. Cieszymy się, że możemy pomóc w wydaniu tej publikacji. Jej ogromna wartość polega także na tym, że stworzyło ją samo środowisko edukatorów. Wspólna praca pozwoliła im się poznać, scementować, wyłonić liderów. Także z naszego punktu widzenia jest to ogromna wartość raportu. Czekamy teraz na jego publikację.

³ M. Poprzęcka, *Muzealna działalność edukacyjna*, [w:] *Muzeum – przestrzeń otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej. 23–25.09.2009*, Arx Regia, Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, Warszawa 2010, s. 54.

Joanna Grzonkowska

The Report on the State of Museum Education in Poland as a useful source of knowledge for National Institute of Museology and Collections Protection

A Report on the state of museum education in Poland was required by everyone, in particular museum educators and the

museums, but also by museum staff conceived as a professional group, directors of institutions and their organisers. There was

a motion about writing such a Report made at the Congress of Polish Culture held in September 2009. It was and remains essential also for the National Institute of Museology and Collections Protection, established this year. Naturally, the most prominent part was played by the interest on the part of the Institute in museum education (a special post devoted to this topic was created), although the number of reasons is decidedly larger. All can be summed up by referring to the strategy of the Institute's activity, according to which museum educators are composed of museum experts and museum education is an integral part of the museums' undertakings. When we read questions pertaining to the first and second stage of the Report on the state of museum education in Poland there is no doubt that they relate to the functioning of almost the entire organism of the museum. The studies are focused on four fundamental areas: the education programme, the infrastructure, publications, teaching aids, and, finally, the staff. It is not surprising that we expect so much from the contents of the study and count on replies concerning nearly all realms of the activity pursued by the National Institute of Museology and Collections Protection – digitalisation, protec-

tion of collections, conservation, legal issues, programmes of the Minister of Culture and National Heritage, education and the strategy for the development of museums in Poland.

The questions posed by the Report are the same as those which would have been asked by the Institute in order to obtain the greatest possible knowledge about a museum: what is museum education and its links with home and school education (programmes for families?), does the museum possess a clearly defined policy as regards museum education? Other issues concern museum management, the establishment of special task teams, the ability to write motions – including financial ones – for good programmes, the principles of financing museums and, within their structure, education departments, the building infrastructure, digitalisation, conservation conditions and, finally, the protection of collections.

The Report comprises a point of departure and material for further work of all departments of The National Institute of Museology and Collections Protection. This is why we are grateful to the authors for their work, of great significance for all museum employees.

Joanna Grzonkowska, pracownik Działu Strategii i Analiz Prawnych NIMOZ; historyk sztuki, wcześniej pracowała w Dziale Oświatowym Zamku Królewskiego w Warszawie i współpracowała z Ośrodkiem Edukacji Muzeum Narodowego w Warszawie; e-mail: jgrzonkowska@nimosz.pl

Piotr Adamczyk

SKRZYNIA PEŁNA TAJEMNIC

Działające w Elblągu Muzeum Archeologiczno-Historyczne posiada w swoich zbiorach ogromne kolekcje zabytków archeologicznych, pochodzących głównie z prac wykopaliskowych na Starym Mieście w Elblągu, w legendarnej wikingińskiej osadzie Truso czy na gockim cmentarzysku w Weklicach. Niełatwa rzeczywistość przełomu lat 80. i 90. XX w. spowodowała zagrożenie istnienia placówki w związku z ogromnymi trudnościami finansowymi. Długi czas zajęło muzeum wychodzenie z trudnej sytuacji finansowej, a działalność edukacyjna była gdzieś na uboczu zainteresowań. Duże zmiany w muzeum nastąpiły po roku 2004, kiedy to w zasadzie udało się w miarę ustabilizować sytuację placówki. W 2005 r. z przekształcenia praktycznie nieistniejącego już Działu Oświatowego powstał nowy Dział Edukacji i Promocji, w którym zatrudnienie znalazły dwie nowe osoby, autor niniejszego artykułu i ówczesna kierowniczka działu, Ewa Trocka. W tym też roku, niejako dokonując bilansu otwarcia, zmierzaliśmy się z kompletną pustką magazynową artykułów plastycznych i biurowych, brakiem sprzętu do prezentacji, kopii zabytków itp. Pierwsze działania z tego roku, a konkretnie Noc Muzeów i pierwszy projekt edukacyjny „Lekcje muzealne w wiejskiej szkole” pozwoliły na zaopatrzenie działu w wiele kopii zabytków i strojów historycznych, warsztaty ceramiczne i warsztaty bursztywnika. Sukces wyjazdów, który pozwolił na zapoznanie się okolicznych placówek edukacyjnych z muzeum (niekiedy była to pierwsza informacja, że w Elblągu istnieje muzeum) został połączony również z rozwojem

zajęć oferowanych na miejscu w muzeum. W tym też roku pierwsze kopie zabytków zostały wypożyczone kilku nauczycielom do szkół, ale były to sporadyczne zdarzenia. Dalsze projekty, jak kontynuacja wyjazdowych lekcji w 2007 r., czy organizacja zajęć o dawnych zabawkach i grach planszowych pozwoliły na całkiem nowe spojrzenie na edukację w muzeum. Na przełomie 2008 i 2009 roku zaczęły kiełkować pomysły stworzenia specjalnych stref edukacyjnych na salach ekspozycyjnych z kopiami zabytków czy działaniami plastycznymi skierowanymi do indywidualnych odbiorców, połączonych z zestawami muzealnych plecaków (zestawy z kartami informacyjnymi, kartami zadań, broszurami, kopiami zabytków) również na potrzeby wystaw. Zarówno ten, jak i kolejny pomysł, zostały przelane na papier i zgłoszone do MKiDN w celu dofinansowania. Pierwszy z nich nie znalazł uznania w gronie osób oceniających projekty, natomiast drugi wniosek, o nazwie „Skrzynia pełna tajemnic” uzyskał dofinansowanie – jednak mniejsze niż wnioskowane.

Przez kilka miesięcy, głównie wakacyjnych, trwało przygotowywanie materiałów, ankietowanie, poszukiwanie kopii zabytków, skład materiałów, aby wreszcie we wrześniu 2009 r. zaoferować różnym placów-



1. Muzealna Skrzynia – front walizki aluminiowej z zestawu „Świat Wikingów”

1. Museum Chest – the front of an aluminium case from the "Viking World" package



kom edukacyjnym – szkołom, bibliotekom, ośrodkom wychowawczym itp. całkiem nową ofertę, z jaką dotychczas nikt w regionie nie miał do czynienia. Sam projekt jest próbą przeniesienia na polski grunt rozwiązań edukacyjnych, takich jak: „Loan Box”¹, „Museum in a Box”², „Reminiscence boxes”³, „Teaching Kit”⁴, „What’s in the Box?”⁵, stosowanych od wielu już lat z powodzeniem w krajach anglosaskich. Na czym polega idea tego typu działań?

Wszystkie te projekty z różnych stron świata różnią się w zasadzie jedynie nazwą. Polegają one na stworzeniu przez daną instytucję specjalnych zestawów, owych muzealnych skrzyń, wypożyczanych różnym instytucjom czy organizacjom: szkołom, nauczycielom, bibliotekom, ośrodkom kultury, organizacjom działającym w sferze kultury.

W największej skali można zaobserwować działanie programu w Wielkiej Brytanii, gdzie spora część instytucji muzealnych posiada różnego rodzaju muzealne skrzynie. Czy będzie to lokalne muzeum, takie jak Rushden Museum czy Wisbech & Fenland Museum, czy większa instytucja, jak np. Royal Air Force Museum. Co interesujące, niejednokrotnie nie są one powiązane ze zbiorami danego muzeum (o czym się w pierwszym



2. i 3. Muzealne Skrzynie – zawartość dwóch walizek wchodzących w skład zestawu „Starożytny Rzym”

2 and 3. Museum Chests – the contents of two cases co-creating the “Ancient Rome” kit

rzędzie myśli), ale z narodowym programem nauczania (National Curriculum)⁶.

Wymogi związane z nauczaniem historii dla grupy pierwszej Key Stage 1 [KS1] (grupa wiekowa 5–7 lat), punkt 4a, mówią wprost o nauczaniu z różnych źródeł: znajdziemy tutaj takie punkty, jakich nie ma w polskiej podstawie programowej, jak wizyty w muzeach, galeriach, historycznych obiektach czy miejscach, o kontakcie z zabytkami (*artefacts*), zdjęciach, obrazach. Te same wymagania stawiane są w przypadku grupy drugiej i trzeciej, KS2 (grupa wiekowa 7–11 lat), punkt 4a. Ale dla tej grupy dochodzi jeszcze punkt 3, w którym znajdziemy informację o konieczności nauczania dzieci, że przeszłość może być interpretowana i pokazywana w różny sposób – jednym z przykładów są tutaj wystawy muzealne. W trzecim etapie edukacyjnym, KS3 (grupa wiekowa 11–14 lat) podobny punkt do 4a KS1 i KS2 jest numerowany 1.6, natomiast dział 4 (możliwości edukacyjne), podpunkt C mocno akcentuje rolę muzeów, archiwów czy miejsc historycznych oraz niejako przyzwyczajania młodzieży do „korzystania” z tego typu miejsc⁷.

Nawet z tak pobieżnej analizy widać, że uczniowie i nauczyciele mają wiele możliwości (przynajmniej w teorii) korzystania z oferty, jaką przedstawiają lokalne i większe muzea oraz nawiązywania z nimi bliskiej i częstej, stałej współpracy.

Wśród wielu rozmaitych ofert edukacyjnych ciekawą inicjatywą dotyczącą współpracy szkoły i muzeum są właśnie „muzealne skrzynie”. Zasady ich wypożyczenia są mocno zróżnicowane, np. Museum of Farn-



4. Muzealna Skrzynia „Rzeczpospolita w XVI i XVII wieku” – w skład całego zestawu wchodzi aluminiowa walizka oraz drewniana skrzynia

4. The „Commonwealth in the Sixteenth and Seventeenth Century” Museum Chest – the whole package involves an aluminium case and a wooden chest

ham – posiada 18 skrzyń oraz dodatkowe materiały do wypożyczania, np. kopia gazety do określonego tematu zajęć czy stroje historyczne⁸; Epping Forest District Museum – 3 darmowe skrzynie, tzw. Reminiscence boxes, wypożyczane do dwóch tygodni⁹ oraz 12 skrzyń dotyczących rozmaitych historycznych tematów, wypożyczanych dla szkół w regionie za 30 funtów na kwartał¹⁰. St Edmundsbury Museums mają w swojej ofercie kilka skrzyń wypożyczanych na okres do trzech tygodni w cenie 10 funtów za tydzień¹¹. Enfield Museum¹² oferuje bezpłatnie 9 małych i 10 dużych zestawów, a Newry and Mourne Museum at Bagenal’s Castle, uczestniczące w trzyletnim projekcie „Valuing Heritage by Valuing Memories”¹³ posiada dzięki temu projektowi 7 różnorodnych i bezpłatnych zestawów¹⁴. Interesujące podejście do „Loans Boxes” ma np. Kilmartin House Museum – 5 zestawów skrzyń wypożyczanych nieodpłatnie, o ile wypożyczający nauczyciel odwiedzi muzeum; w przypadku braku wizyty z klasą koszt wypożyczenia wynosi 5 funtów¹⁵. W USA: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology – skrzynie są dostępne dla szkół i bibliotek z regionu, wypożyczenie do jednego miesiąca przy koszcie 60 dolarów za skrzynię¹⁶; Boston Children’s Museum – projekt „Teaching Kit” – darmowy dla szkół publicznych oraz organizacji *non-profit* działających w dziedzinie edukacji¹⁷. Kanada: Nova Scotia Museum – każdy z oddziałów dysponuje swoimi zestawami skrzyń do wypożyczania dla szkół¹⁸. Irlandia: Kerry

County Museum – projekt „What’s in the Box?”¹⁹, 3 skrzynie wypożyczane są na okres do miesiąca za cenę 100 euro. W skrzyniach są oryginalne zabytki, a do szkoły dostarcza je Education Officer, instruuje o zasadach obcowania z zabytkami. Szkoła musi posiadać specjalne ubezpieczenie w wysokości 5000 euro na pokrycie ewentualnych szkód. Jak widać, podejście do samej idei jest bardzo zróżnicowane, można zauważyć, że tematyka skrzyń również jest dosyć szeroka (np. temat „Christmas” sąsiadujący z „Vikings”), a i podejście w kwestii odpłatności za usługę też jest różnorodne, wynikające zarówno z kwestii finansowania projektu przez samo muzeum, czy też np. ze środków zewnętrznych, jak i z polityki władz lokalnych.

Pobieżna internetowa analiza działań tego typu pod koniec 2008 r. spowodowała, że postanowiliśmy w elbląskim muzeum spróbować zainaugurować taki nietypowy projekt w Polsce, a pomysłodawcą (i fizycznym wykonawcą, łącznie z wykonywaniem specjalnych walizek) był autor niniejszego artykułu. Został napisany projekt o nazwie „Skrzynia pełna tajemnic”, który przesłano następnie do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu „Edukacja Kulturalna i Diagnoza Kultury. Priorytet II: Obserwatorium Kultury”. Projekt szczęśliwie przeszedł etap oceniania i otrzymał dofinansowanie. W roku 2010 postanowiliśmy kontynuować projekt, uzupełniając go o nowe tematy, jak i dokonując pewnych zmian. Projekt o nazwie „Skrzynia pełna tajemnic – kontynuacja projektu edukacyjnego” również otrzymał dofinansowanie z MKiDN (w ramach Programu „Edukacja kulturalna”). Koszt obydwu projektów wynosił 136 400 zł, z czego dofinansowanie MKiDN objęło 94 400 zł, a przyznana dodatkowo na wkład własny dotacja Urzędu Miejskiego w Elblągu – 42 000 zł.

Celem pilotażowego projektu była (i nadal jest, bo projekt cały czas funkcjonuje jako stały element oferty usług edukacyjnych) popularyzacja wiedzy historycznej wśród uczniów różnych etapów kształcenia na podstawie nowatorskich działań edukacyjnych, polegających na udostępnianiu placówkom edukacyjnym do wypożyczania skrzyń muzealno-edukacyjnych. Skrzynie mają stanowić pomoc naukową przy realizacji rozmaitych tematów zajęć, wyrabiać zainteresowanie obiektami historycznymi i przeszłością, uczyć „czytania” obiektów oraz umożliwić uczniom bezpośrednie obcowanie z zabytkami (kopiami), co jak przewidujemy przyczyni się również do popularyzacji i udostępnienia zbiorów Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Elblągu szerszej rzeszy zainteresowanych. Ale projekt nie jest skierowany wyłącznie do placówek szkolnych – uprawnione do korzystania

z bezpłatnych muzealnych skrzyń są również ośrodki wychowawcze, domy dziecka, biblioteki, ośrodki kultury, stowarzyszenia. Jednym słowem – każda instytucja działająca na polu oświaty i wychowania wśród młodzieży i dzieci.

Główne etapy projektu to:

1. Przygotowanie materiałów dydaktycznych do skrzyń. Szczegółowe opracowanie zawartości poszczególnych skrzyń oraz przygotowanie propozycji scenariuszy do prowadzenia zajęć na podstawie zawartości skrzyń:
 - opracowanie materiałów informacyjno-edukacyjnych;
 - przeprowadzenie konsultacji metodycznych z nauczycielami szkół: podstawowej, gimnazjalnej i średniej w zakresie dostosowania przygotowanych materiałów informacyjno-edukacyjnych do obowiązujących programów nauczania;
 - wykonanie zdjęć zabytków i wydruków cyfrowych map;
 - opracowanie graficzne materiałów informacyjno-edukacyjnych;
 - druk materiałów do wyposażenia skrzyń zawierających wskazówki pomocnicze dla nauczyciela w zakresie prowadzenia lekcji na podstawie materiału ze skrzyń;
 - druk materiałów informacyjno-edukacyjnych dla uczniów do wyposażenia skrzyń (m.in. karty zadań).
2. Publikacje informacji o projekcie, konferencja prasowa; inauguracja nowej oferty muzealno-edukacyjnej – przekazanie informacji o wypożyczaniu skrzyń edukacyjnych do mediów oraz szkół z terenu miasta Elbląga. Ponadto w ramach projektu zostaną wydrukowane, a następnie rozesłane ulotki informacyjne dotyczące przedsięwzięcia.
3. Wypożyczanie skrzyń szkołom – skrzynie wypożyczone nieodpłatnie zainteresowanym szkołom i placówkom oświatowym czy instytucjom działającym w dziedzinie oświaty.
4. Budowa strony internetowej Działu Edukacji i Promocji, umożliwiającej zapoznanie się z zawartością skrzyń *on-line*, obejrzenie zdjęć obiektów przypisanych do danej skrzyni, uzyskanie informacji o dostępności danej skrzyni muzealnej oraz jej rezerwacja *on-line*, czy też w niedalekiej przyszłości oglądanie krótkich materiałów wideo. Na stronie można też oczywiście znaleźć informacje: o tematach zajęć muzealnych i ich krótkie opisy, o innych działaniach Działu Edukacji i Promocji, można też pobrać dodatkowe materiały informacyjne do konkretnych muzealnych skrzyń.



5. Lekcja w SP nr 19 w Elblągu – wypożyczony zestaw „Prehistoria” składa się z dwóch aluminiowych walizek z kopiami narzędzi rógowych i krzemiennych
5. Lesson at the 19th Primary School in Elbląg – the rented “Prehistory” package is composed of two aluminium cases with replicas of horn and flint tools
5. Druk ulotek edukacyjnych, bezpłatnych kalendarzy projektowych rozdawanych szkołom i nauczycielom.
6. Współpraca z Warmińsko-Mazurskim Ośrodkiem Doskonalenia Nauczycieli w Elblągu poprzez organizację cyklu czterech warsztatów (2011 r.) dla zarejestrowanych w I półroczu 2010 r. nauczycieli różnych typów szkół, nie tylko z Elbląga.

Profil szkół i placówek oświatowych

W okresie od października do grudnia 2009 oraz od października 2010 do czerwca 2011 r. muzealne skrzynie wypożyczone zostały 69 razy. Z ich udziałem odbyło się ponad 500 różnego rodzaju zajęć, w których uczestniczyło ponad 7100 osób. Skrzynie wypożyczały wszystkie typy placówek oświatowych, zarówno samorządowych, jak i państwowych. Były to:

- a) samorządowe: przedszkole publiczne, szkoły podstawowe, gimnazja, szkoły ponadgimnazjalne,
 - b) państwowe: Zespół Szkół Muzycznych w Elblągu.
- Skrzynie wypożyczały zarówno placówki z terenu miasta Elbląga, jak i z okolicznych miejscowości:

Milejewa, Gronowa Górnego, Łęcza, Pieniężna, Braniewa, Pomorskiej Wsi, Słobit, Szylen i Zwierzna. Wśród wypożyczających znajduje się również jeden z elbląskich Ośrodków Szkolno-Wychowawczych.

Ciekawe spostrzeżenia przynosi analiza wykorzystania skrzyń przez poszczególne typy placówek oświatowych. Zgodnie z oczekiwaniami najwięcej wypożyczeń zanotowano wśród szkół podstawowych (39,1%). Zaskakujące natomiast okazało się drugie miejsce pod względem liczby wypożyczeń – szkoły ponadgimnazjalne (21,7%). Nie spodziewano się wykorzystania skrzyń przez przedszkola i jednorazowe wypożyczenie skrzyni przez tego typu placówkę również spowodowało nasze zaskoczenie, tak samo jak wykorzystanie skrzyni przez nauczyciela również podczas zajęć w Centrum Kształcenia Ustawicznego czy w innym przypadku, przez Ośrodek Szkolno-Wychowawczy. 12 wypożyczeń zostało zrealizowanych przez szkoły spoza Elbląga, a kilkanaście innych zgłaszało wstępne zainteresowanie projektem (m.in. szkoły z Olsztyna, Tczewa, Gdańska), ale z powodu odległości ostatecznie nie doszło do wypożyczenia. Ogółem ważne okazało się samo dotarcie z nową ofertą do konkretnych nauczycieli – ci, którzy zapoznali się raz z którymkolwiek z zestawów, wracali później po kolejne zestawy, zapowiadając stałe wykorzystywanie ich w swojej pracy. Co ciekawe, muzealne skrzynie stanowią również formę „muzealnej wypożyczalni”, wypożyczane wraz z dodatkowymi akcesoriami niewchodzącymi w skład danych zestawów na rozmaite wydarzenia szkolne, konkursy, wykorzystywane podczas dni otwartych, w ewaluacjach programów, konkursach kulinarnych (sic! – Zespół Szkół Turystyczno Hotelarskich w Elblągu²⁰), przedstawieniach, projektach szkolnych.

Rozpoczynając realizację projektu mieliśmy obawy, podobne do obserwacji bry-

6. Przykładowa karta zadań do zestawu „Świat Wikingów” dotycząca arabskich monet – wraz z kartą opisową (dla nauczyciela) znajdują się one na stronie internetowej dotyczącej tego zestawu, do pobrania w formacie PDF; karty opracował Piotr Adamczyk

6. Example of a test sheet for the "Viking World" package dedicated to Arabian coins – along with a disclosure sheet (for the teacher), they are available at the kit's website for a PDF file download; the sheets were prepared by Piotr Adamczyk

tyjskich²¹, czy wypożyczanie skrzyń nie zniechęca nauczycieli do odwiedzin muzeum, a konkretnie do korzystania z innych oferowanych tam usług edukacyjnych. Z uwagi na niedawne rozpoczęcie projektu za wcześniej jest jeszcze na tego typu pytania. Jednak analiza dotychczasowego korzystania z oferty zajęć muzealnych przez placówki, które wypożyczały do czerwca 2011 r. muzealne skrzynie, pozwala podsumować rok 2010 pod względem liczby odbytych zajęć w muzeum oraz, obserwując I półrocze roku 2011, stwierdzić, że projekt „Skrzynie pełne tajemnic” nie wpłynął ujemnie na organizację zajęć w samym muzeum, których liczba właśnie w roku 2010 gwałtownie wzrosła, a rok 2011 również, na obecną chwilę, może przynieść kolejny wzrost uczestników i liczby zajęć w muzeum.

Zagłębiając się dalej w analizę, kto jest odbiorcą muzealnych skrzyń, wynika, że z 28 placówek

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

SKRZYNIA PEŁNA TAJEMNIC

Dirham (dirhem) – moneta arabska, która w okresie wikingów (ok. 800-ok. 1100) napłynęła z kalifatu arabskiego w olbrzymich ilościach jako zapłata za niewolników, zwierzęta hodowlane (głównie bydło), produkty rolne oraz futra, miód czy bursztyn. Monety dynastii mużalmańskich docierały nad Bałtyk kilkoma drogami, jednak zdecydowana większość dirhemów dotarła do nas drogą północną, zwaną przez kronikarzy drogą "od Waregów do Greków". Początki funkcjonowania tego szlaku wydają się sięgać VI-VII wieku, jednak prawdziwe "otwarcie" szlaku nastąpiło ok. 800 r., kiedy to w ogromnych wręcz ilościach zaczynają nad Bałtyk docierać setki tysięcy dirhemów.

Dlaczego, Twoim zdaniem, niektóre z arabskich srebrnych monet, są w kawałkach?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Wypełnij:

© 2009-2011 Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu
Dział Edukacji i Promocji
www.muzeum.elblag.pl/edukacja

MUZEALNA SKRZYNIA

korzystających z tej oferty, 19 jest z terenu Elbląga, a 9 spoza miasta. I tutaj okazały się prawdziwe nasze przewidywania, że będzie to dodatkowa forma współpracy z placówkami spoza miasta, mającymi utrudniony dostęp do kultury oraz problemy w organizowaniu wyjazdów przez szkoły działające na terenach zamieszkałych przez niezbyt zamożną ludność. Z tych 9 placówek 8 nie korzystało z oferty lekcji od początku 2009 r. w muzeum – głównie z powodu niemożności zorganizowania wycieczki. W tym przypadku zaprocentowały również wyjazdowe lekcje z lat 2005 i 2007, informujące tamtejszych nauczycieli, że w Elblągu istnieje muzeum i nie zawsze trzeba myśleć tylko o Warszawie czy Gdańsku. Wiedza ta pozwoliła nauczycielom z tych placówek na śledzenie działań muzeum poprzez lokalne media czy Internet. Dopiero szansa, jaką dały muzealne skrzynie stworzyła możliwość skorzystania o wiele mniejszym kosztem i nakładem pracy z usługi edukacyjnej zaoferowanej przez placówkę muzealną.

Pozostałe cztery placówki dotychczas niekorzystające z ofert elbląskiego muzeum to elbląskie szkoły ponadgimnazjalne. Tutaj wydaje się, iż przy aktualnych zmianach programów nauczania Muzealne Skrzynie stanowią znakomite uzupełnienie lekcji historii w placówkach niedysponujących zasobem „wolnych godzin” pozwalającym na bezstresowe korzystanie z oferty muzeum. Dlaczego mówimy „bezstresowe”? Otóż nauczyciele nie mają zakazu (przynajmniej oficjalnego) korzystania z usług muzeum. Jednak stawiane niekiedy przez dyrekcje placówek warunki, o jakich się rzadko dowiadujemy, z góry wykluczają wizyty w muzeum – nauczyciel dysponuje jedynie 45 minutami własnej lekcji, w ciągu których musiałby dotrzeć do muzeum, odbyć zajęcia i wrócić z klasą na jej następną lekcję... Muzealne skrzynie natomiast dają możliwość np. uatrakcyjnienia lekcji powtórkowych w klasie II czy III.

Dotychczasowe doświadczenie z realizacją „Skrzyni pełnej tajemnic” każe nam postawić hipotezę, iż jest to, na tym etapie projektu, sposób na dotarcie z ofertą muzealną do placówek, które nie korzystają z usług oferowanych przez muzeum, a zwłaszcza do placówek spoza Elbląga. W takim przypadku projekt, wbrew wcześniejszym obawom, nie stanowi zagrożenia dla liczby przeprowadzanych zajęć w samym muzeum. Są one wręcz szansą na nawiązywanie nowych kontaktów, nowych form współpracy pomiędzy tymi placówkami (szkołą a muzeum), szan-

są na obopólne korzyści oraz oczywiście, co jest nie do przecenienia, szansą przede wszystkim dla dzieci i młodzieży, które mają możliwość doświadczenia bardziej interesującego sposobu poznawania historii i rozwoju swoich umiejętności.

Po przeanalizowaniu wcześniejszych danych intrygujące stało się również kolejne pytanie. Jaki procent szkół z miasta Elbląga korzysta w ogóle z oferty edukacyjnej muzeum. Brytyjskie dane z lat 2006/2007 dla Primary Schools mówią o 66, 7%²² szkół korzystających z ofert edukacyjnych muzeów, a w przypadku Secondary Schools 57,8%²³. Obydwa te wskaźniki wykazują tendencję wzrostową. Jak wspomniano wcześniej, 57,1% szkół wypożyczających do tej pory muzealne skrzynie w elbląskim muzeum nie korzystało z innych ofert w tejsze placówce. Oficjalne dane Urzędu Miejskiego w Elblągu mówią o 72²⁴ placówkach, które możemy wziąć pod uwagę w naszych wyliczeniach – z oferty muzeum skorzystało do tej pory 57% z nich.

Analizując uzyskane przez autora dane, okazało się, że w przypadku korzystania z Muzealnych Skrzyń pojawili się zupełnie nowi odbiorcy tej oferty, do tej pory nie odwiedzający muzeum. Bardzo pozytywną informacją okazał się fakt, że z oferty MS skorzystało

7. Muzealne Skrzynie – część zestawów w sali edukacyjnej muzeum

7. Museum Chests – some of the packages in the Museum's educational room



ponad 30% szkół ponadgimnazjalnych i 50% gimnazjów, a więc placówek, które coraz rzadziej odwiedzają elbląskie muzeum.

Zwłaszcza jeżeli zwróci się uwagę, iż dokładnie tyle samo procent tego typu placówek (ponadgimnazjalnych) odwiedziło muzeum, uczestnicząc w lekcjach muzealnych. W tym przypadku niezwykle ważną informacją jest fakt, że są to zupełnie inne placówki – korzystające ze skrzyń to te, które do tej pory w ogóle nie były odbiorcami oferty muzeum! Podobnie rzecz się ma z gimnazjami – większa ich liczba skorzystała z muzealnych skrzyń, niż odwiedzała muzeum. W obydwu przypadkach dotychczasowe doświadczenie mówi nam o tym, że jest to forma dotarcia do tych „niewidzianych na oczy” placówek.

Ankiety

Jednym z elementów projektu były ankiety. W 2009 r. na samym początku pierwszej edycji projektu rozesłano do szkół w Elblągu i okolicy krótkie ankiety dotyczące proponowanych zestawów. Pytano w nich o tematykę skrzyń, jakie obiekty byłyby najbardziej oczekiwane, o odpłatność za wypożyczenia lub jej brak, długość okresu wypożyczenia. Odpowiedziało ok. 30% zapytanych placówek. W wyniku tej ankiety wprowadzono 2–3 tygodniowy okres wypożyczenia (80% odpowiedzi), nie wprowadzono odpłatności ani kaucji (pomimo że 60% było za odpłatnością w wysokości 20–30 zł za wypożyczenie) – to związane było jednak w głównej mierze z faktem realizacji projektu ze środków MKiDN. Zaproponowana tematyka skrzyń spotkała się z pozytywnym przyjęciem, a najwięcej głosów było za skrzynią o mennonitach (jednak jak wykazała późniejsza praktyka, skrzynia ta była wypożyczona jedynie dwa razy). Kwestia rodzaju obiektów okazała się najtrudniejsza z uwagi na to, że większość propozycji była niemożliwa do zrealizowania zarówno ze względów finansowych, jak i czasowych czy po prostu fizycznych. Pojawiały się m.in. takie propozycje, jak pełna zbroja płytowa, nagrobek kamienny mennonicki w skali 1:1, model cmentarza, makieta miasta średniowiecznego...

W trakcie realizacji projektu wprowadzono proste ankiety ewaluacyjne, wypełniane przez nauczycieli po zakończeniu okresu wypożyczenia. Interesowały nas informacje o: liczbie zajęć i innych wydarzeń, w których używano wypożyczonego zestawu, liczbie uczniów korzystających z danego zestawu, propozycji zmian i uwag. Poza takimi standardowymi pytaniami prosiliśmy w ankietach również o udzielenie następujących informacji:



8. Warsztaty dla nauczycieli w 2010 r. dotyczące Muzealnych Skrzyń, prowadzone przez konsultanta ds. historii Marię Kubacką i autora artykułu; w 2010 r. odbyły się 4 spotkania warsztatowo-informacyjne
8. Teachers' 2010 workshops on Museum Chests, hosted by Maria Kubacka, a history consultant, and the article's author; four information workshops were held in 2010

(Fot. 1-4, 7 – A. Grzelak, Archiwum DEiP MAH; 5 – J. Rościszewska-Kusowska, SP nr 19 w Elblągu; 6, 8 – P. Adamczyk)

1. Czy projekt „Skrzynia pełna tajemnic” jest użyteczny w nauczaniu historii? Uzasadnij odpowiedź.
 2. Czy zamierza Pan/Pani korzystać stale z tego typu oferty wspomagającej nauczanie historii? Uzasadnij odpowiedź.
 3. Czy „Skrzynie pełne tajemnic” powinny stać się standardem krajowym (czy inne muzea powinny je wprowadzać)?
 4. Czy w Podstawie Programowej nauczania historii mogłyby się znaleźć zapisy o korzystaniu z ofert muzeów, w tym muzealnych skrzyń?
 5. Skorzystałem/am z oferty „Skrzynia pełna tajemnic”, bo:...
- Ponadto prosimy również o wykonywanie doku-

mentacji fotograficznej w trakcie korzystania z muzealnej skrzyni. Niestety, akurat ta prośba nie jest praktycznie realizowana przez nauczycieli, a muzeum nie ma możliwości dojazdu do każdej ze szkół korzystających z oferowanych zestawów.

W roku 2011 wprowadzono dodatkową ankietę, w której staramy się tym razem spytać o poziom wykorzystania skrzyń, postępy pracy klasy czy też poszczególne uczniów w różnych dziedzinach. Poniżej fragmenty ankiety.

A = Dobrze B = Zadowolajco C = Niezadowolajco B/Z = Brak zdania

Jak ocenisz...

Osiągnięcie zamierzonych celów?	A	B	C	B/Z
Rejestrację muzealnej skrzyni?	A	B	C	B/Z
Zainteresowanie uczniów?	A	B	C	B/Z
Postępy uczniów w trakcie pracy z obiektami?	A	B	C	B/Z
Zawartość muzealnej skrzyni?	A	B	C	B/Z

Zaznacz jakiegokolwiek zauważalne przykłady postępu prac, czy to pojedynczych uczniów, czy całej klasy

Wiedza i zrozumienie	Zwiększona wiedza w zakresie tematu	Zrozumienie powiązań pomiędzy obiektami
	Zwiększenie procesu „rozumienia”	Użycie różnych dziedzin nauk w procesie uczenia się

Zaznacz czy użycie muzealnych skrzyń miało wpływ na jakiegokolwiek z poniższych zachowań/wyników edukacyjnych?

Zachowania społeczne	Ważne dla dzieci	Wpływ muzealnych skrzyń	✓
Zdrowie i dobre zachowanie	Być zdrowym, szczęśliwym	Dzieci nie boją się brać udziału w zajęciach i czerpią z nich radość	
		Wzrósł poziom samooceny dzieci poprzez samodzielną pracę	

Ogólny odbiór projektu, jaki wynika z oddawanych ankiet (niestety, zdarzają się przypadki nieoddawania lub oddawania niewypełnionych) jest bardzo pozytywny. Dlaczego nauczyciele korzystają z muzealnych skrzyń?:

- Szkoła, w której pracuję jest oddalona od siedziby muzeum, co utrudnia korzystanie z jego zasobów. Przy tym projekcie każdy z uczniów może zapoznać się z eksponatem, co nie jest zawsze możliwe w trakcie lekcji muzealnej (ze względu na czas, liczbę osób, finanse).
- Przybliżają uczniom historię, są namacalnym dowodem śladów życia i działalności człowieka w przeszłości.
- Była potrzeba przy realizacji projektu gimnazjalnego.
- Uczestniczyłam w szkoleniu i bardzo spodobała mi się tego typu praca.
- Muzealne skrzynie wizualizują historię, wprowadzają emocje i budzą zainteresowanie historią.

– Muzealne skrzynie pozwalają uczniom na obcowanie z eksponatami, których normalnie w muzeum nie mogliby wziąć do rąk.

I jedna z ważniejszych informacji, czy muzealne skrzynie wpisują się w program nauczania historii?:

- Treści programowe z historii stają się bliższe dziecku i bardziej zrozumiałe.
- Projekt jest bardzo użyteczny, zwłaszcza dla uczniów o specjalnych potrzebach edukacyjnych. Tacy uczniowie łatwiej przyswajają pojęcia historyczne, pracując na materiale historycznym.
- Praca z eksponatem ułatwia zapamiętywanie wiadomości, przybliża pracę historyka.

Jedną z ważniejszych informacji dla muzeum jest to, czy korzystanie z tego typu nowatorskiej usługi będzie wydarzeniem jednorazowym, czy też nauczyciel będzie starał się korzystać z tej oferty częściej.

– Tak, ponieważ wzrasta motywacja uczniów do nauki i zwiększa się zainteresowanie historią. Poza tym,

muzealne skrzynie można wykorzystywać na wiele sposobów na innych zajęciach edukacyjnych.

– Tak, bo skrzynie stanowią doskonale poszerzenie warsztatu pracy nauczyciela.

Problemy

Tworzenie tego typu projektu wymaga dobrej znajomości podstawy programowej nauczania historii oraz aktualnych trendów edukacyjnych. Pierwszy projekt z 2009 r. tworzony był niejako w „ciemno”, z ograniczoną wiedzą na tematy programu nauczania, czy metod pracy w szkole. Błędem okazało się postawienie na regionalizm, który zupełnie już zaczyna zanikać w praktyce szkolnej. W naszym przypadku są to mennonici czy hasła związane z wikingami (niektóre wydawnictwa w podręcznikach gimnazjalnych czy dla szkół podstawowych nawet nie wspominają hasła wikingowie czy normanowie). Jak się okazało, nie dosyć że trudno było znaleźć twórców chętnych do budowy replik obiektów z domów żuławskich, to ci, którzy wyrażali taką gotowość podawali z kolei ceny ok. 800 zł za jedną glinianą miskę lub terminy mocno wykraczające poza ramy projektu. Spotkała nas także niemiła niespodzianka, kiedy rzemieślnik na tydzień przed oddaniem zamówionych obiektów, po czterech miesiącach od złożenia i przyjęcia zamówienia, poinformował, że jeszcze nie rozpoczął pracy i może to zrobić, ale za pół roku.

Kolejną rzeczą, jaka powstrzymywała nas przed kilkoma pomysłami była niemożność wydatkowania pieniędzy na zakupy kopii zabytków w zagranicznych firmach specjalizujących się w tego typu pracach (przygotowywanie obiektów do skrzyń), a których kopie mogłyby być niejednokrotnie tańsze od tych dostępnych w Polsce (przykładem są repliki monet – w angielskich sklepach można za niewielkie pieniądze kupić kopie zestawów monet z danej epoki, w Polsce jest standard: dostępne są monety z wizerunkami Kazimierza Wielkiego, Michała Kuchmeistera, Władysława Łokietka, Ziemowita IV itp. – a pozostałe trzeba wykonywać na zamówienie, co znacznie podnosi koszty. Z tego też powodu na razie wstrzymaliśmy kolejne pomysły związane z tworzeniem muzealnych skrzyń z zawartością dotyczącą np. starożytnej Grecji czy Egiptu.

Problemem okazywał się również rynek wytwórców, rzemieślników wykonujących repliki obiektów historycznych, w głównej mierze skoncentrowany na epoce średniowiecza. Taki brak rzemieślników specjalizujących się w innych epokach znacznie utrudnia tworzenie skrzyń związanych tematycznie z innymi okresami historii lub też potrafi znacznie podnieść ich koszt.

Niewątpliwie frustrująca jest również świadomość, że mimo wiedzy o tym, co jest zrobione gorzej, a co lepiej, co można poprawić, unowocześnić, uaktualnić po zakończeniu tego typu projektów, finansowanych ze środków zewnętrznych, nie ma możliwości dokonywania jakichkolwiek poprawek czy tworzenia nowych skrzyń. Jest to już ogólny problem niewystarczającego finansowania muzeów w Polsce i ich działalności, w szczególności edukacyjnej.

Czy można porównywać projekty brytyjskie z polskimi? Jest to dosyć skomplikowane, zwłaszcza jeżeli weźmie się pod uwagę zasady współpracy szkół i muzeów (w większości w Polsce bez umów, bez wzajemnych wymagań, ogólnokrajowych standardów), treści Podstaw Programowych, rozwój społeczeństwa czy jego poziom zamożności i aktywności kulturalnej. Na obecnym etapie projektu jest to chyba zadanie niemożliwe do wykonania. Spróbujmy jednak sprawdzić, jak wygląda chociażby kwestia liczby wypożyczeń w angielskich muzeach. Pomocą tutaj służyć zarówno strony internetowe muzeów, jak i różnego rodzaju raporty i ewaluacje. Niekwestionowanym liderem w Anglii, w regionie południowo-wschodnim, wydaje się Reading Museum wraz ze współpracującymi z nim innymi placówkami muzealnymi w regionie (w sumie 8 instytucji), posiadające w swojej kolekcji „Loan Boxes” ok. 1500 skrzyń²⁵. Dane za rok szkolny 2006/2007 mówią o 1395 wypożyczeniach²⁶. Drugim takim ośrodkiem może być Wyspa Wight z działającymi tam 10 placówkami muzealnymi i 1017 wypożyczeniami skrzyń²⁷. Są to dosyć znaczące liczby, zwłaszcza na tle innych regionów, np. Portsmouth w tym samym okresie 2006/2007 posiadając również 10 muzeów zanotował zaledwie 130 wypożyczeń skrzyń²⁸. Omawiane dwa przypadki, Reading czy Wyspa Wight stanowią przykład miejsc, gdzie ogromny, kosztowny projekt powstały przy wsparciu władz lokalnych może rozwinąć się w potężną, nową gałąź usług edukacyjnych oferowanych przez muzea. W większości przypadków jednak muzea posiadają kilka do kilkunastu najbardziej typowych zestawów skrzyń (np. Wiktoriańska szkoła, Zabawki z epoki wiktoriańskiej, Rzymianie, Wikingowie, Tudorowie, II wojna światowa). Stanowią one jednak już jedną z podstawowych usług edukacyjnych oferowanych przez muzea szkołom i innym placówkom. W porównaniu do tych wiodących instytucji 69 (w ciągu 12 miesięcy) wypożyczeń przez placówki w Elblągu i okolicach nie wydaje się na pierwszy rzut oka dużym osiągnięciem.

Tym co pozwala jednak optymistycznie spoglądać na elbląski projekt jest fakt, że stworzony on został

w zupełnie odmiennym niż brytyjskie otoczeniu kulturowo/programowym, w środowisku nieprzygotowanym na taką pracę i na tego typu usługę. Wbrew obawom został przyjęty dosyć dobrze i zyskał uznanie

Przypisy

¹ Np. Reading Museum czy University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, British Dental Association Dental Museum.

² Np. Australian Museum.

³ Np. Epping Forest District Museum.

⁴ Np. Boston Children's Museum.

⁵ Np. Kerry County Museum.

⁶ <http://curriculum.qcda.gov.uk>, [dostęp: 2011-01-10].

⁷ <http://curriculum.qcda.gov.uk/key-stages-3-and-4/subjects/key-stage-3/history/programme-of-study/index.aspx?tab=2>.

⁸ http://www.waverley.gov.uk/site/scripts/download_info.php?downloadID=679&fileID=1333.

⁹ http://www.eppingforestdc.gov.uk/leisure_and_culture/Museum/Reminiscence.asp.

¹⁰ http://www.eppingforestdc.gov.uk/leisure_and_culture/Museum/Loanbox.asp.

¹¹ <http://www.stedmundsbury.gov.uk/sebc/visit/Life-Long-Learning-Loan-Boxes.cfm>.

¹² <http://80.169.147.100/museum/education/education.htm>.

¹³ Interesujący projekt regionalny, m.in. dzięki któremu w kilku muzeach powstały zestawy „Loan Box” – <http://www.rnmi.org/Index.asp?MainID=6837>.

¹⁴ http://www.bagenalscastle.com/museum/education_area/index.asp.

¹⁵ http://www.kilmartinmuseum.co.uk/index.php?option=com_content&view=article&id=55&Itemid=81.

¹⁶ <http://www.penn.museum/educators-k-12/171-loan-box-program.html>.

¹⁷ http://www.bostonkids.org/educators/teaching_kits.html.

nauczycieli. Teraz pozostaje jedynie kwestia dalszego promowania i rozwijania projektu, śledzenia zmian w programach nauczania oraz oczywiście ściślejszej współpracy ze środowiskiem nauczycielskim.

¹⁸ <http://museum.gov.ns.ca/learn/default.asp?action=kit>. Program został chwilowo zawieszony w związku ze zmianami programowymi, które wymagają całkowitej zmiany projektu.

¹⁹ http://www.kerrymuseum.ie/learning_4.html.

²⁰ Skrzynia „W średniowiecznym mieście” została uzupełniona o dodatkowe stroje kobiece, rozmaite naczynia z epoki. Tak przygotowany zestaw posłużył jako element dekoracyjny dla wigilijnego stołu podczas konkursu w Bydgoszczy, „Aranżacja Stołu Bożonarodzeniowego”. Reprezentacja klasy IV Technikum Hotelarskiego zdobyła swoim stołem I wyróżnienie i cenne nagrody. Więcej informacji oraz galeria zdjęć na stronie internetowej: http://www.zsth.elblag.com.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=269&Itemid=1.

²¹ J. MacAlpine, *Loan star*, „Museum Journal” January 2002, vol. 102, nr 1, s. 26.

²² *Museum related learning in the South East. The achievements and findings from the South East Schools Database Project, September 2008*, Winchester 2008, s. 18.

²³ *Ibidem*, s. 21.

²⁴ <http://um-elblag.samorzady.pl/art/id/3082>. Dane za rok 2010.

²⁵ www.readingmuseum.org.uk. Informację o 1500 skrzyniach można było znaleźć na stronie internetowej w opisie projektu jeszcze w 1. poł. 2010 roku. Nowa wersja strony internetowej muzeum niestety umożliwia jedynie logowanie się do „Loan Boxes” szkołom korzystającym z tej oferty. Taką informację usłyszeć można, oglądając na stronie krótki film z serwisu You Tube o tej usłudze – <http://www.youtube.com/watch?v=baxrKjIGyh0>.

²⁶ *Museum related learning...*, *op. cit.*, s. 26.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

Piotr Adamczyk

A Chest Full of Mysteries

“A Chest Full of Mysteries” (“Skrzynia pełna tajemnic”) is a unique educational project developed at the Education and Promotion Department of the Archaeological-Historical Museum in Elbląg. The article's author is also responsible for coming up with and implementing the discussed initiative, whose main idea – based on such Anglo-Saxon ventures as “Loan Box”, “Reminiscence Box” and “Museum in a Box” – is to create special thematic kits composed of a suitcase/chest

with replicas of historical monuments and a case with additional reading material for teachers, and to offer the option of renting further books to accompany a given package or downloading extra information and task sheets from a website. Each of the kits – out of a total of ten – is available free of charge for a period of two-three weeks to educational institutions and other education establishments.

Created in 2008, the project's outline originated from a num-

ber of introductory actions initiated at the Elbląg Museum already three years earlier. Co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage on two occasions (in 2009 and 2010), the initiative became the latest educational service offered on a regular basis by the Archaeological-Historical Museum. Evolving in stages, it first was available in October-December 2009 and October-December 2010, and since January 2011 is a permanent service. The project also involved development of the Museum's educational website, making it possible to learn about the contents of particular "Museum Chests", download additional materials, make a chest reservation and check its availability. Moreover, the year 2010 also witnessed four informational workshops held in cooperation with the Teachers' Training Centre of the Warmian-

Masurian Region and the introduction of evaluation surveys. Up till now, "Museum Chests" were rented 69 times by 27 various institutions, also outside Elbląg. The institutions in question applied the kits not only in the course of lessons, but also for a wide range of projects, evaluation initiatives and other purposes during more than 500 lessons involving in various ways over 7 100 pupils. The undertaking's development allows us to claim that an innovative attitude provided the museum with an opportunity to reach those schools, which previously have never applied its standard educational offer and – in this manner – to increase the number of its recipients. From the teachers' viewpoint, the project is a noteworthy way of making their school classes increasingly diverse and attractive.

Piotr Adamczyk, ukończył studia historyczne na Uniwersytecie Gdańskim, pracownik Działu Edukacji i Promocji Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Elblągu; członek Polskiego Towarzystwa Historycznego, International Board Game Studies Society; pomysłodawca i twórca projektów edukacyjnych elbląskiego muzeum, m.in. projektu „Skrzynia pełna tajemnic”; zainteresowania – historia współczesna i udział w imprezach historycznych; e-mail: piotr.adamczyk@muzeum.elblag.pl

Izabela Koczkodaj

JAK SŁOŃ W SKŁADZIE PORCELANY?... POLSKIE MUZEA WOBEC EDUKACJI MUZEALNEJ OSÓB DOROSŁYCH NA PRZYKŁADZIE MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Niniejszy artykuł poświęcony jest problemowi edukacji muzealnej osób dorosłych* w polskich muzeach na przykładzie działań prowadzonych przez Muzeum Łazienki Królewskie.

Jako pracownik Ośrodka Edukacji Muzealnej Muzeum Łazienki Królewskie, a wcześniej – edukator z kilkuletnim doświadczeniem, będę powoływała się przede wszystkim na praktyki, które obserwuję i w których uczestniczę na co dzień.

Edukacja muzealna osób dorosłych w warunkach polskich obciążona jest przede wszystkim wieloma stereotypami. Większości dzisiejszych dorosłych zwiedzających, nawet tych, którzy – tak jak ja – dopiero niedawno skończyli 25 lat, muzeum kojarzy się głównie z nieprzyjaznymi spojrzeniami personelu pilnującego, nudnymi przewodnikami i muzealnymi kapturami (ze zrozumiałych względów moje doświadczenia są inne, ale z odmienną stroną patrzą na to moi znajomi, w różnym zresztą wieku). Nie są to z pewnością skojarzenia pozytywne, ale być może warto w codziennej praktyce edukatorskiej walczyć z tymi stereotypami, i – nie ośmieszając – z nimi oswajać. Temu służą projekty edukacyjne Ośrodka Edukacji Muzealnej, które charakteryzuję dalej.

Najtrudniejszy do zwalczania stereotyp, z jakim muzealnicy spotykają się na co dzień (choćaby w kon-

taktach z mediami), to wciąż żywe przekonanie, że edukacja muzealna jest skierowana przede wszystkim do dzieci. Muzea budują swoją edukacyjną atrakcyjność na ofercie dla dzieci lub ofercie rodzinnej, skupiając się głównie na działaniach plastyczno-kreatywnych, w które o wiele łatwiej włączyć młodszych odbiorców. Konsekwencją takiego podejścia jest to, że zajęcia rodzinne są bardziej atrakcyjne dla najmłodszych niż dla starszych. Brakuje oferty zrównoważonej – bo też trudno taką równowagę osiągnąć, gdy osoba dorosła ma na uwadze dobro pozostającego pod jej opieką dziecka.

Skonstruowanie takiej oferty może być łatwiejsze, jeśli uświadomimy sobie, jak wiele korzyści przynosi rodzinna wizyta w muzeum. Osoby dorosłe mogłyby bowiem bez kompleksów uczyć się „przeżywania” muzeów od swoich dzieci. Pracując jako edukator, dużo skorzystałam na obserwacji najmłodszych, dla których nie istnieje nic takiego, jak – charakteryzujące dorosłych – poczucie wyobcowania w muzeum. Współczesne dzieci, które już od przedszkola uczą się zaufania do drugiego człowieka (słynne, często kontrowersyjne „ciociu”, którym najmłodszy zwracają się do pań w przedszkolu, jest tego najlepszym przykładem) i bez kompleksów wzrastają w świecie najnowocześniejszych technologii, pokazują swoim opiekunom, że każda przestrzeń jest do oswojenia. Od pierwszych lat życia uczestniczą również w muzealnej ofercie edukacyjnej. Jest to doświadczenie, które nawet dla pokolenia urodzonego w latach 80. stanowi *novum*.

* Osoba dorosła, pomijając wewnętrzne podziały, to osoba powyżej 18 roku życia. Zob. J.S. Turner, D.B. Helms, *Rozwój człowieka*, Warszawa 1999, s. 67.

Osoba dorosła w muzeum traktowana jest przede wszystkim jako odbiorca wydarzeń o charakterze komercyjnym, takich jak koncerty czy różne formy tradycyjnego zwiedzania. Dlatego też wszystkie większe projekty, zwłaszcza imprezy rocznicowe, poświęcone postaci Stanisława Augusta (jak obchody związane z wydarzeniami 3 Maja czy imieninami króla), które angażują nie tylko Ośrodek Edukacji Muzealnej, ale także np. Dział Obsługi Publiczności, staramy się planować z myślą o wszystkich grupach wiekowych. Za każdym razem najtrudniejszym zadaniem jest wymyślenie takich aktywności, które w równym stopniu angażowałyby dzieci i dorosłych. Wciąż szukamy zło- tego środka, niemniej jednak niektóre rozwiązania już się sprawdziły.

Jednym z wariantów może być podsuniecie rodzicowi roli edukatora. Są osoby, które najłatwiej uczą się, mając przed sobą perspektywę nauczania innych. Aby zrozumieć dane zagadnienie dogłębnie, potrzebują bodźca w postaci interakcji. Warto odpowiedzieć również na taką potrzebę poznawania muzeum – i dlatego też w Muzeum Łazienki Królewskie powstał przewodnik, zatytułowany *Kto to widział?*, przeznaczony specjalnie dla dzieci i ich opiekunów, którzy chcą samodzielnie zwiedzać Łazienki Królewskie. Przewodnik nawet w formie graficznej łączy w sobie dwa punkty widzenia: dorosłego i dziecka. Poza profesjonalistami, którzy odpowiadali za koncepcję graficzną wydawnictwa, „współautorami” przewodnika były dzieci z Centrum Zdrowia Dziecka w Międzyzlesiu oraz warszawskiego Przedszkola 411 Akademia Króla Stasia. I to właśnie prace dzieci są najbardziej interesujące dla dorosłych (najmłodszy o wiele mniej chętnie oglądają to, co zrobili ich rówieśnicy), przedstawiają bowiem punkt widzenia niedostępny dla dojrzałych odbiorców. Idea *Kto to widział?* opiera się na wzajemnym konfrontowaniu – oczywiście w pozytywnym sensie – sposobów przeżywania dorosłego i dziecka. Dlatego też w przewodniku znalazły się fragmenty prezentujące odpowiedzi na podstawowe pytania związane z rozumieniem przez dzieci takich pojęć, jak „muzeum”, „przewodnik” czy, bardziej szczegółowo, „Łazienki Królewskie”. Dodatkowo, jeden z rozdziałów zbudowany jest z pytań, jakie dzieci najczęściej zadają, będąc w muzeum-rezydencji (pytania zostały zebrane na podstawie mojego osobistego doświadczenia edukatorskiego) i stanowi bazę podstawowej wiedzy dla najmłodszych oraz ich rodziców. Rozdział ten został napisany językiem, którego używałam, rozmawiając z dziećmi, na zajęciach o wspomnianych sprawach; koncepcja tej części przewodnika przyczynia się do budowy autorytetu rodzica czy opiekuna w oczach kilkulatka.



1. Pierwsze zajęcia z cyklu „Wiek XVIII od lat 18”; prowadzący M. Burdziński

1. First courses in “The eighteenth century for adults only” series, conducted by M. Burdziński

Co jednak z tymi dorosłymi, którzy nie mają dzieci lub z jakichś powodów uważają, że muzeum jest przestrzenią, w której lepiej odnajdą się dojrzały odbiorcy? Z pewnością najlepszym rozwiązaniem jest konstruowanie dla nich programów muzealnych w taki sposób, by mieli poczucie, że uczestniczą w czymś istotnie na miarę swojego doświadczenia i wymagań intelektualnych. To jednak stwarza konieczność zmierzenia się z wieloma trudnościami – także w sferze organizacji pracy muzeum.

Muzeum, ze względu na koszty konserwacji obiektów i zbiorów, nigdy tak naprawdę nie będzie instytucją dochodową; nadrzędnym celem muzeów (a przynajmniej tych działów muzealnych, które zajmują się edukacją) nie może więc być zarabianie pieniędzy (jakkolwiek, ze względu na obecne uwarunkowania, akcenty często muszą ulegać przesunięciu), ale uczynienie przestrzeni ekspozycji miejscem „żywym” – polem społecznych interakcji. Swoistym paradoksem jest fakt, że ludzie dorośli, którzy pracują, nie mają tak naprawdę szansy uczestniczyć w ofercie muzealnej w dni powszednie. Rozwiązaniem byłoby po prostu wydłużenie czasu pracy muzeów, co jednak pociąga za sobą ogromne koszty. Być może dobrym pomysłem byłoby organizowanie – przynajmniej raz w miesiącu – specjalnych, wieczornych zwiedzań, z progra-



2. Plakat reklamujący I edycję warsztatów „Muzeum z recyklingu”; projekt M. Rostkowska

2. Poster advertising the first edition of the “A recycled museum” workshops; project: M. Rostkowska

mem dostosowanym do potrzeb właśnie tych, którzy nie mogą wybrać się do muzeum za dnia. Jedną z najbliższych inicjatyw Ośrodka Edukacji Muzeum Łazienki Królewskie jest uruchomienie cyklicznych, comiesięcznych, wieczornych zajęć dla dorosłych. Ich atutem z pewnością będzie niecodzienna, budująca szczególną więź między edukatorem a grupą, forma zajęć – chcielibyśmy, by odbywały się one np. tylko przy świetle latarki, co pozwoli na zadawanie pytań, których być może dorośli wstydziłiby się zadać przy świetle dziennym. Moje doświadczenia pokazują, że to właśnie kwestia czynnego uczestnictwa w zajęciach edukacyjnych jest w przypadku zajęć dla dorosłych szczególnie trudna.

Sojusznikiem edukacji muzealnej osób dorosłych z pewnością jest fakt, że w ostatnich latach zmieniło się znacznie postrzeganie tego, co można by określić mianem „misji” muzeum. Zmiana ta dokonała się, mam wrażenie, niezauważalnie, ale dziś jest już coraz bardziej widoczna. Muzea – jakkolwiek nie wynika to z definicji – w coraz mniejszym stopniu kładą akcent

na przechowywanie i gromadzenie zbiorów, za swoje priorytetowe zadanie uważając upowszechnianie. Jakie to będzie miało konsekwencje, czas pokaże. Niemniej jednak muzeum, jak wszystkie instytucje, przypomina system naczyń połączonych – wspomniana ranga upowszechniania ma ogromny wpływ na to, w jaki sposób traktuje się muzealną publiczność. Muzeum przestaje być czymś na kształt świątyni, a staje się miejscem interaktywnego kontaktu ze sztuką i historią. Mają tę świadomość muzealnicy, instynktownie zdają się to wyczuwać najmłodszy, wychowani już w innych warunkach. Nie do końca wydaje się to jednak jasne dla osób dorosłych – głównie ze względu na niezbyt rozbudowaną ofertę.

Opisane tu uwarunkowania powodują, że dorośli najbardziej komfortowo czują się w miejscach, w których już byli. Jest to doskonała wiadomość, zwłaszcza w przypadku obiektów, które spełniają rolę nie tylko przestrzeni muzealnej, ale także – płaszczyzny spotkań, nie bójmy się tak tego określić, towarzyskich. Takim miejscem są właśnie Łazienki Królewskie,

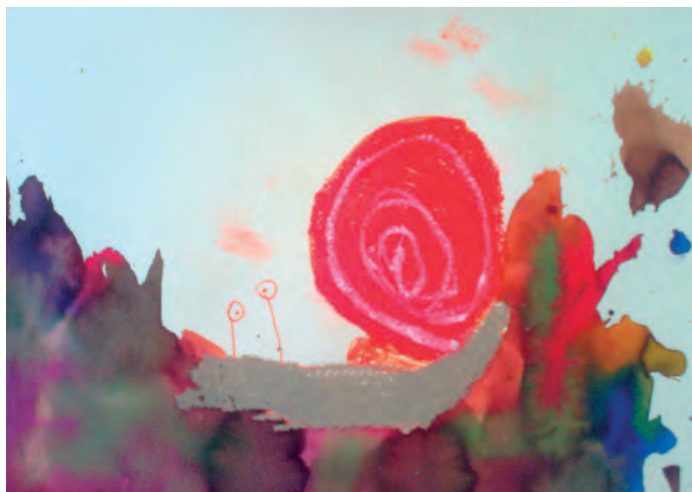


3. Plakat reklamujący I edycję warsztatów „Wiek XVIII od lat 18”; projekt M. Rostkowska

3. Poster advertising the first edition of “The eighteenth century for adults only” workshops; project: M. Rostkowska

dlatego też naszym – pracowników – zadaniem jest zainteresować osoby dorosłe czymś więcej niż tylko „biernym” słuchaniem wywodów przewodnika. O frekwencję letnia rezydencja króla Stanisława Augusta martwić się nie musi. Problemem jest ukierunkowanie tego zwiedzania w taki sposób, by stało się „zwiedzaniem ze zrozumieniem”. Muzea historyczne, zwłaszcza muzea-rezydencje, mają bowiem to do siebie, że nieustannie wymagają przybliżania i odnawiania znaczeń. Muzea-rezydencje w mniejszym stopniu niż muzea sztuki pozostawiają odbiorcom swobodę interpretacji, dlatego też rola edukatora w takich placówkach jest inna niż w muzeum sztuki.

Czy „syndrom inżyniera Mamonia” istotnie jest czymś, co my, muzealnicy, powinniśmy zwalczać za wszelką cenę? Nie sądzę. To właśnie zamiłowanie do znanego sprawia, że ludzie do muzeów historycznych wracają – i jest to zjawisko pozytywne. Wystawy czasowe, choć mają niewątpliwie ogromną wartość edukacyjną, a ponadto są w stanie przyciągnąć do muzeum nowych odbiorców, nie mogą zbudować tego, co dziś chętnie określa się mianem *genius loci* (jakkolwiek jestem przekonana, że pojęcie to obecnie straciło na wyrazistości). Budowanie *ducha miejsca* bezpośrednio wiąże się z ekspozycją stałą. Dlatego należy podkreślać jej wartość i autentyczność (o ile rzeczywiście mamy z nią do czynienia). Muzeum Łazienki Królewskie może się pochwalić rzeczywiście imponującą ekspozycją stałą, a myślę tu o takich perłach, jak – wciąż niedostatecznie odkryte – Pałac Myślewicki czy Biały Dom. Są to obiekty, których oglądanie – jak wynika z moich obserwacji – jest bardziej atrakcyjne dla dorosłych niż dla dzieci. Oryginalne ale nieduże, intymne wręcz wnętrza, w których zachowywać trzeba szczególną ostrożność i które nie zawsze zachwycają oczywistym pięknem czy przepychem, wymagają „uporządkowania” – po raz kolejny podkreślić trzeba szczególną rolę w tym względzie nie przewodnika, ale właśnie – edukatora. Jego rolę widziałabym nie tylko w udzielaniu odpowiedzi, ale przede wszystkim w umiejętności stawiania odwiedzającym odpowiednich pytań, jak również, prowokowaniu ich. Dopiero w takim przypadku „syndrom inżyniera Mamonia” – lub, przekładając to na realia łazienkowskie, syndrom znanego wszystkim „najszczęśliwszego miejsca w Warszawie” (według widzów TVN Warszawa) – zyskuje walor edukacyjny, gdy staje się punktem wyjścia do dyskusji; dlatego bardzo często wśród dorosłych odbiorców naszych działań, po zajęciach w Pałacu Myślewickim, Białym Domu czy w Starej Pomarańczarni spotykamy się z opiniami, że odkrywają Łazienki po raz kolejny. Praktycznie próbujemy to osiągnąć, wychodząc od źródeł – w naszym przypadku



4. Jedna z prac wykonanych przez dzieci do przewodnika po Łazienkach Królewskich dla dzieci i dorosłych zatytułowanego *Kto to widział!?*

4. One of the works prepared by children for the *Kto to widział!?* guidebook to Łazienki Królewskie addressed to children and adults

czasów Stanisława Augusta – do dnia dzisiejszego, zwykle za pomocą symbolu (często podczas naszych zajęć pojawiają się pomarańcze czy suszone sliwki, którymi częstowano przecież gości podczas obiadów czwartkowych) lub metafory (wąski i niewygodny korytarzyk dla służby w Pałacu na Wodzie, przez który przeprowadza się grupy, może stać się metaforą trudności panowania Stanisława Augusta). Podczas zajęć zatytułowanych „Magiel towarzyski XVIII wieku” zaprosiłam grupę do Teatru Stanisławowskiego, w którym dzięki drewnianej konstrukcji jest świetna akustyka; ponieważ „Magiel...” dotyczył problemu plotki, zademonstrowałam zgromadzonym, że plotka działa jak echo – głos dociera do wielu osób, ale jest coraz bardziej zniekształcony. Działania kreatywne dla dorosłych nie wymagają ani olbrzymich nakładów finansowych, ani wielkiego stopnia skomplikowania. Czymś, o co warto walczyć i co wydaje się szczególnie dla dorosłych atrakcyjne, jest możliwość pokazania uczestnikom zajęć miejsc, których zazwyczaj z różnych powodów zwiedzać nie wolno. Taką przestrzenią jest – w chwili, gdy piszę te słowa (kwiecień 2011 r.) – Teatr Stanisławowski w Starej Pomarańczarni, czy piętro Białego Domu (*notabene* udostępniane niezwykle rzadko, nie więcej niż czterem osobom jednocześnie); dzięki uprzejmości opiekunów tego obiektu uzyskałam zgodę na wprowadzenie uczestników zajęć do teatru, co okazało się jedną z największych atrakcji spotkania na temat osiemnastowiecznej plotki. Dobrym rozwiązaniem jest tworzenie oferty edukacyjnej specjalnie dla osób dorosłych i podkreślanie, że chodzi nam właś-

nie o tego konkretnego odbiorcę. Takim programem w Muzeum Łazienki Królewskie jest cykl zajęć „Wiek XVIII od lat 18”. Nieco prowokacyjny tytuł ma sugerować, że podczas zajęć poruszane są tematy, które mogą być zbyt trudne lub wręcz mało interesujące dla młodszych odbiorców (jakkolwiek z radością odnotowałam na zajęciach obecność osób w wieku licealnym, które zazwyczaj przychodzą do muzeum w towarzystwie nauczycieli). Zajęcia odbywały się w soboty, w ramowych godzinach 13.00–15.00; frekwencja była mniej więcej stała: wynosiła ok. 15 osób (co, nie ukrywam, przerosło moje oczekiwania, tym bardziej że edukacja muzealna w Łazienkach Królewskich w nowym kształcie „wystartowała” w styczniu 2011 r.). W planach, poza kolejną edycją „Wiek XVIII od lat 18”, jest też cykl dla dorosłych „Ciąg dalszy nastąpił” dotyczący tego, co działo się w Łazienkach po Stanisławie Augustcie.

„Syndrom inżyniera Mamonia” chcemy wykorzystać także podczas konstruowania oferty wakacyjnej. W naszych najbliższych planach jest cykl wieczornych spotkań letnich w przestrzeni parku Łazienkowskiego, podczas których pokazywane będą nie najnowsze i często dość dobrze znane produkcje filmowe, których akcja dzieje się w XVIII w. (*Niebezpieczne związki*, *Casanova*, *Maria Antonina* i in.). Każdy z zaczynających się projekcją wieczorów będzie dotyczył konkretnego problemu związanego z kulturą, sztuką czy obyczajowością polskiego lub europejskiego Oświecenia. Chcemy pobudzić – zwłaszcza dorosłych – uczestników do dyskusji, a o wiele łatwiej jest to zrobić, gdy mają oni do czynienia ze znanym sobie, być może już raz, indywidualnie, przemyślanym materiałem. Letnie spotkania filmowe przyciągną z pewnością szeroką publiczność, taką która zwykle przychodzi do Łazienek po prostu pospacerować; naszym zamierzeniem jest, by zamiast spacerować, zaczęli dyskutować, w czym z pewnością pomoże atrakcyjna formuła zajęć.

Nie należy również zapominać o tych, którzy są po prostu miłośnikami muzeów: takie osoby potrafią godzinami wędrować po salach ekspozycyjnych, drażnią ich spieszący się przewodnicy. Miłośnicy najchętniej konstruują narrację na temat danej przestrzeni po swojemu. Nic więc dziwnego, że coraz częściej narzekają na skracanie informacji na temat kolekcji, lub wręcz ich brak (co także w przypadku Muzeum Łazienki Królewskie jest pewną niedogodnością – jako pracownik na początku swojej drogi muzealniczej, prawdę mówiąc, często odczuwam braki w tym względzie). I niekoniecznie muszą to być informacje w postaci multimedialnej. W dobie powszechnej cyfryzacji można przewrotnie zapytać: czy dorośli uczestnicy działań edukacyjnych rzeczywiście potrzebują multimedii,



5. Plakat reklamujący cykl zajęć dla dorosłych „Ciąg dalszy nastąpił”; projekt R. Poryzała

5. Poster advertising the series of courses for adults about history of Łazienki; project: R. Poryzała

by poczuć, że biorą udział w czymś naprawdę wartościowym? Moja odpowiedź brzmi – nie. Dowodzą tego nie tylko doświadczenia, które zebrałam podczas cyklu „Wiek XVIII od lat 18”, w czasie którego najbardziej fascynujące dla uczestników (a raczej: uczestniczek, bo to one zdecydowanie przeważały na zajęciach) okazały się kwestie obcowania z tym, co w Muzeum Łazienki Królewskie oryginalne, co przywodziło na myśl zarówno inność, jak i swojskość dawności. Cykl trwał pięć tygodni i skupiał się na sztuce i kulturze polskiego oraz europejskiego Oświecenia.

Zgodnie z przyjętą przez Ośrodek Edukacji Muzealnej optyką, koncepcja zajęć zakłada także nawiązania do realiów współczesnych – druga odsłona nosiła tytuł „Produkt zastępczy. Sztuka jako dokument”, co stanowi odniesienie do takich kuriozów minionych polskich realiów, jak „opakowanie zastępcze”; „produkt zastępczy” to metafora tego aspektu sztuki, który najtrafniej oddaje tytuł obrazu Magritte’a *To nie jest fajka!*. „Wiek XVIII od lat 18” pokazał, że edukacja muzealna osób dorosłych nie kończy się wraz z zamknięciem zajęć; uczestnicy dopytywali o lektury dodatkowe, zostałam poproszona o stworzenie minikatalogu z obrazami znajdującymi się w Pałacu na Wodzie. Na zajęcia

przychodzili przewodnicy muzealni, chcący poszerzyć swoją wiedzę, ale także – pasjonaci historii, historii sztuki i kultury. Dlatego zamierzamy poszerzyć naszą ofertę także o *e-learning*: chcemy, by nasza strona internetowa pełniła również funkcję portalu edukacyjnego, gromadzącego materiały związane z tematami poszczególnych zajęć. Wiedza uczestników spotkań niejednokrotnie była wyzwaniem, a jednocześnie motywacją dla prowadzących „Wiek XVIII od lat 18”. Największą wartością działań edukacyjnych dla dorosłych jest właśnie wzajemne motywowanie się do samodoskonalenia – zarówno bywalców zajęć, jak i edukatorów. Tego, że w edukacji muzealnej osób dorosłych niekoniecznie trzeba używać nowych technologii, dowodzi także przebieg warsztatów „Muzeum z recyklingu” (pierwsza ich odsłona odbyła się w kwietniu 2011 r.), które cieszyły się równym zainteresowaniem wśród dzieci i doro-



ślých. Tworzenie pięknych toreb z folii, odnawianie ubrań, robienie biżuterii ze sznurka i zwykłych worków na śmieci czy konstruowanie prostych instrumentów muzycznych było okazją do opowieści na temat starań króla Stanisława Augusta w zakresie ochrony przyrody i upowszechniania zdrowego trybu życia. Kluczem do powodzenia zajęć interesujących dla każdej grupy wiekowej okazała się prostota oraz umiejętność zróżnicowania poziomu trudności proponowanych działań.

Czymś, co również ma za zadanie skupić wokół Łazienek Królewskich społeczność jest długoterminowa akcja „Moje Łazienki”. Nie mam wątpliwości, że jest ona skierowana przede wszystkim do osób dorosłych. Idea „Moich Łazienek” skupia się wokół zbierania wspomnień, zapisów, zdjęć, nagrań, rzeczy, które w jakiś sposób przypominają osobom prywatnym Łazienki lub się z nimi kojarzą. Chcemy wykorzystać fakt, że Łazienki są miejscem naznaczonym kulturowo i historycznie, że ich nazwa pojawia się jak refren, gdy tylko mowa o najpiękniejszych miejscach Warszawy; że są częścią prywatnej mapy Polski każdego z nas – niezależnie od faktu, czy rzeczywiście odwiedziło się letnią rezydencję króla Stanisława Augusta. Zebrany materiał ma nam posłużyć do stworzenia multimedialnej „biblioteki wspomnień”, mamy w planach także wystawę oraz publikację naukową, w której materiał zostanie opracowany pod kątem socjologicznym. Jednakże naszym pierwszym zadaniem jest zdobycie społecznego zaufania dla tego projektu. Nie jest to wbrew pozorom sprawa oczywista – dorośli niechętnie dzielą się pamiątkami, być może dlatego, że wciąż brakuje nam zwyczajnego, ludzkiego zaufania. Niedostatecznie jest też podkreślana w polskim muzealnictwie waga indywidualnego doświadczenia w odbiorze dzieła sztuki – edukacja muzealna to przecież nie tylko przekazywanie i zdobywanie wiedzy, ale również kształtowanie świadomości tego, że muzeum stanowi miejsce spotkań, interakcji, że przychodząc do muzeum, nie tylko bierzemy, ale tu także obowiązuje zasada – dostajesz tyle, ile dajesz z siebie, bynajmniej nie w sensie materialnym.

O potrzebie dyskusji nad kształtem edukacji muzealnej dla dorosłych w polskich placówkach niech świadczy fakt, że wciąż największym powodzeniem wśród tej grupy wiekowej cieszą się takie formy podawcze, jak wykład czy panel dyskusyjny. „Słuchacz” to wciąż najlepsze słowo, opisujące dorosłego uczestnika zajęć

6. Kadr z zajęć edukacyjnych w Muzeum Łazienki Królewskie

6. Frame from educational activities at the Łazienki Królewskie Museum

(Fot. 1 – I. Koczkodaj,

2-6 – ze zbiorów Muzeum Łazienki Królewskie)

edukacyjnych. Taki stan rzeczy skłania do wyciągnięcia dwóch wniosków. Po pierwsze – że ludzie dorośli są głodni wiedzy, po drugie – że zmiany w edukacji muzealnej dorosłych muszą zachodzić stopniowo. Podczas drugich zajęć z cyklu „Wiek XVIII od lat 18”, zatytułowanych „Produkt zastępczy. Sztuka jako dokument”, uczestnicy otrzymali od prowadzącego zadanie, by samodzielnie opisać wybrany obraz znajdujący się w Galerii Obrazów Pałacu na Wodzie. Wielu nie napisało nic. To nasuwa wniosek, że dorośli uczestnicy działań muzealnych nie wykształcili w sobie umiejętności patrzenia na dzieło: pozostawieni – z pełną świadomością prowadzącego zajęcia – sami sobie, tylko ze swoją intuicją i wrażliwością, boją się „czytać” dzieła sztuki poza gotowymi matrycami. Ten problem dotyka zresztą nie tylko publiczności muzeów, ale także odwiedzających galerie sztuki, oglądających filmy, czytających książki, słuchających muzyki itd. Presja wciąż mnożących się autorytetów (paradoksalnie, nie pomógł w „demokratyzacji” odbioru estetycznego Internet, który stał się maszynką do pomnażania wzorców, niestety, według mnie, w znaczeniu negatywnym), ale i niejasność kryteriów estetycznych,

jakimi rządzi się dzisiejsza profesjonalna ocena dzieła sztuki. Instynktownie czujemy, że przysłowiowe już „Lubię to!” to zdecydowanie za mało, by rzetelnie opisać uczucia, jakich doznajemy w momencie obcowania z dziełem sztuki. Na wspomnianą nieumiejętność wyartykułowania własnego zdania wpływa także – podkreślana jeszcze za czasów, gdy ja zaczynałam studia, a więc na początku wieku – potrzeba wąskiej specjalizacji: to również sprawia, że my, ludzie dorośli, nie chcemy się wypowiadać na temat tego, co według nas jest „dobrą” czy „złą” sztuką. Boimy się blamażu, jeżeli chodzi o wiedzę czy kryteria oceniania, lęk jest jednak o wiele mniejszy, gdy chodzi o umiejętności, które najłatwiej usprawiedliwić wyświechtanym „nie mam do tego talentu”. To powoduje, że łatwiej zachęcić ludzi dorosłych na przykład do zajęć z ceramiki czy batików niż do spotkań z zakresu nauki interpretacji dzieł sztuki, które wymagałyby czynnego udziału wszystkich zgromadzonych, nie tylko edukatora.

Dlatego właśnie zdecydowanie największą sztuką oraz zadaniem, jakie powinna postawić sobie edukacja muzealna, jest nauczyć ludzi, jak powiedzieć „Wiem, dlaczego to lubię!”.

Izabela Koczkodaj

A Bull in a China Shop?... Polish Museums and the Museum Education of Adults upon the Example of the Łazienki Królewskie Museum

The article deals with the museum education of adults upon the example of the activity conducted by the Museum Education Centre at the Łazienki Królewskie Museum in Warsaw. The author analysed assorted stereotypes functioning in the museum education of adults and their creative application upon the example of a series of film encounters planned for the summer vacations 2011 season. The text also considers the necessity of creating a well-balanced museum offer that could be equally attractive for children and adults. One attempt at devising such an offer is the guidebook to Łazienki Królewskie entitled *Kto to widział!?*, written in such a manner so that it could appeal both to adults and children. A successive initiative, which is to contribute to the activation of adults in the Łazienki Królewskie Museum, involves night tours to show that this is a space available also to those visitors who work on weekdays. The author is interested in a shift of accents in museum activity - render-

ing collections available is becoming an increasingly important task. This means that the museum is no longer a “temple of art” but a site for various meetings and discussions. The author also deliberates on the manner in which it could be feasible to make use, while taking into consideration the above mentioned conditions, of the potential of Łazienki Królewskie – “the most opportune place in Warsaw”. One of the ventures that are to contribute to establishing a Łazienki Królewskie community is a campaign of collecting reminiscences, accounts, photographs and recordings as well as items that in some way bring to mind Łazienki and are associated with the latter. The gathered material could become a “basis” for numerous undertakings as well as sociological initiatives. The article also gathers the author’s experiences won while constructing an offer for adults exemplified by “The eighteenth century for adults only” series of activities and family workshops entitled “A recycled museum”.

Izabela Koczkodaj, pracownik Ośrodka Edukacji Muzealnej Muzeum Łazienki Królewskie, zajmująca się głównie ofertą programową dla szkół, współpracą z nauczycielami i edukatorami; doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; e-mail: izabela.koczkodaj@lazienki-krolewskie.pl

Marcin Szelaq

MUZEUM MIEJSCE „NIEPEWNE” TRUDNA EDUKACJA MUZEALNA: NAGOŚCI, AKT I PRZEDSTAWIENIA EROTYCZNE W SZTUCE

Pojęcie „trudna edukacja” w praktyce muzealnej związane jest z innym, tzw. trudną wiedzą i jako takie obejmuje szerokie spektrum problemów, z którymi niełatwo mierzyć się instytucjom i działającym w nich edukatorom. W zależności od rodzaju i tematyki muzeów oraz lokalnych kontekstów, w których działają, dotyczy czasami tak zróżnicowanych tematów, jak problem niewolnictwa, epidemii AIDS, Holokaustu czy ludobójstwa w ogóle, wojny z całym jej okrucieństwem, przemocy, a więc doświadczeń traumatycznych. Obejmuje również kwestie innego rodzaju, takie jak orientacja seksualna, prawa kobiet, czy też – co może dziwić, a czemu chciałbym poświęcić mój tekst – nagość i akt w sztuce. Chociaż, jak wiadomo, w tradycji europejskiej ukształtowanej na zrębach sztuki greckiej akt jest formą sztuki, która swoją obecność zaznaczyła w niezliczonej liczbie obrazów, rzeźb, grafik, rysunków, fotografii powstałych na przestrzeni wieków, to obecność nagich ciał w sztuce potrafi budzić zakłopotanie, zwłaszcza wówczas, gdy są one przedmiotem publicznych wystaw muzealnych i towarzyszących im programów edukacyjnych. Powszechnie znane są przykłady reakcji na *Wenus z lustrem* D. Velasqueza, *Szał uniesień* Wł. Podkowińskiego, sztukę R. Mapplethorpe’a oraz wiele innych, dlatego nie warto dłużej się przy nich zatrzymywać. Bardziej interesować mnie będą sytuacje, w których to, wskutek działalności edukacyjnej prowadzonej w muzeach, w szczególności w odniesieniu do młodszej grupy ich adresatów, niekiedy w sposób niezamierzony pojawił się problem obecności nagich ciał w sztuce oraz treści erotycznych.

Trudności i kłopoty oraz pedagogika protekcyjnistyczna

Czasami reakcje te mogą się wydawać przesadzone, czy też wręcz niezrozumiałe, jak chociażby głośna sprawa zwolnienia z pracy w roku 2006 Sydney McGee, nauczycielki w jednej ze szkół elementarnych we Frisco – mieście położonym ok. 50 km na północ od Dallas w Stanach Zjednoczonych. Została ona odwołana ze stanowiska po tym, jak zorganizowała wycieczkę do Dallas do tamtejszego Muzeum Sztuki (Dallas Museum of Art). Bezpośrednim powodem był oczywiście nie tyle sam fakt wyjazdu na lekcję muzealną, lecz to, że kilkoro rodziców wniosło skargę do dyrektora szkoły na to, iż ich dzieci w trakcie wizyty w muzeum widziały dzieła przedstawiające akty. Chociaż wycieczka pomyślana była jako okazja do obejrzenia obrazów Mondriana i Picassa, na których nie było wyobrażeń nagich ciał, to prawdopodobnie poszło o przypadkowo zobaczone przez dzieci rzeźby, w tym prace Augusta Rodina i antyczne greckie torso prezentowane w galeriach stałych. Powody nieprzedłużenia z McGee kontraktu na następne lata były w zasadzie niejasne i raczej wynikały nie tylko z tego jednego „przewinięcia”, ponieważ posiadająca 28-letnie doświadczenie nauczycielka już wcześniej naraziła się dyrekcji, m.in. przychodząc do pracy w sandałach, a z pięciu nauczycieli, którzy brali udział w wycieczce (prócz nich 89 osobową grupą piątoklasistów opiekowało się 12 rodziców i docent muzealny), tylko ona została ukarana w taki sposób. Nie wnikając już jednak w motywacje dyrekcji szkoły,

które z biegiem czasu, kiedy sprawa stawała się coraz bardziej głośnie, uzupełniane były kolejnymi argumentami, w tym generalnymi zarzutami wobec jej kompetencji nauczycielskich i etycznych, warto podkreślić, że bezpośrednim powodem tej decyzji były nagie ciała prezentowane w muzeum i narażenie na ich widok uczniów¹. Nie pomogło tutaj ani tłumaczenie McGee, że poszła z dziećmi do muzeum, gdzie prezentuje się sztukę, a nie pornografię, ani obrona niektórych czytelników lokalnej gazety, żywo reagujących na ujawnienie przez miejscową telewizję tego faktu, którzy w sposób typowy w takich sytuacjach zwracali uwagę na problem obecności nagości w telewizji i grach wideo, jako na znacznie poważniejsze zagrożenie dla młodych ludzi². Chociaż dyrekcja muzeum była równie zaskoczona takim obrotem sprawy, co sama nauczycielka, okazało się, że muzeum wcale nie jest miejscem pewnym, heterotopią, gwarantującą specjalny status prezentowanym w niej obrazom, gdzie – jak zauważa Emma Barker – nawet dla *Źródła świata* Courbeta ustanawia neutralizującą ramę, wydobywającą z obrazu przede wszystkim wartości estetyczne³. Tym bardziej jest ono miejscem niepewnym dla prowadzonej w nim edukacji skonfrontowanej z innym systemem i rodzajem instytucji, takiej jak szkoła, posiadającej własne reguły i systemy wartości tworzone przez zasady wyznawane przez różnych nauczycieli, uczniów i rodziców. Chociaż zazwyczaj bazą dla muzeum i szkoły jest ta sama kultura, to przesunięcia akcentów na różne funkcje, jakie instytucje te w niej pełnią, w praktyce będące też wyznacznikiem ich tożsamości, prowadzić mogą do niezrozumiałych przez jedną bądź drugą stronę konsekwencji. Dla dyrekcji muzeum w Dallas, jak wspominałem, reakcja rodziców była zupełnie nieczytelna i zdarzyła się po raz pierwszy, chociaż w ciągu 10 lat poprzedzających zdarzenie placówkę zwiedziło ponad pół miliona uczniów, z czego ok. 1000 z różnych szkół Frisco. Incydent jednak, czego można się było spodziewać, dodatkowo wzmocnił stereotyp konserwatywnych mieszkańców Stanu Teksas, na terenie którego leży miasto, a także umocnił przekonanie o pruderii w małych miejscowościach znajdujących się na obrzeżach wielkich aglomeracji.

Ochrona dzieci przed zgubnym wpływem widoku nagich ciał była też powodem rezygnacji z zajęć warsztatowych, jakie realizowane były w muzeum stanowym (New York State Museum) w Albany. Tym razem jednak działania prewencyjne zostały przeprowadzone przez pracowników muzeum. W 2008 r. postanowiono zrezygnować z cyklu warsztatów rysunkowych zatytułowanych „Rysowanie z modela dla dorosłych” (A Life Drawing for Adults). Powodem była obawa

przed możliwością narażenia dzieci, które uczestniczyły w innych zajęciach organizowanych dla nich w muzeum, na widok nagich modeli, którzy pozowali uczestnikom warsztatów. Nakazano więc aby modelki i modele, stanowiący wzór dla uczestników warsztatów rysunkowych, zakryli miejsca intymne rękawicami, nie narażając innych, oczywiście chodziło tu przede wszystkim o dzieci, na ich widok. Na takie rozwiązanie nie przystali jednak uczestnicy zajęć, którzy postanowili porzucić kurs, nie mogąc rysować na podstawie całkowicie nagiego ciała. Chociaż, jak twierdzono, zrezygnowano z warsztatów przede wszystkim z przyczyn finansowych, istotne jest w tym przypadku zakłopotanie, jakie budziło nagie ciało, które mogło być widziane przez dzieci w wieku szkolnym w publicznej przestrzeni muzeum⁴. Nikt się nie poskarżył, muzeum postanowiło jednak wyprzedzić ewentualne uwagi ze strony publiczności, podejmując działania prewencyjne. Nie chodziło tu co prawda o sztukę, lecz o żywego człowieka, niemniej pytanie o możliwość prezentacji jego ciała w przestrzeni instytucji muzeum budziło wbrew pozorom podobne, jeśli nie poważniejsze, wątpliwości. Incydent związany był nie tylko z problemem nagości lecz również ze statusem przestrzeni muzealnej i możliwości jej wykorzystania do działań edukacyjnych. Przestrzeń ta została bowiem potraktowana jako warsztat, pracownia artystyczna, gdzie potencjalnym kandydatom na artystów pozowała naga modelka lub nagi model. Swoistą moc zamieniania obrazów w dzieła sztuki poświęciła ona nie artystycznym artefaktom, lecz modelom, którzy pojawiali się w niej jak dzieła sztuki i poddani zostali procedurom edukacji artystycznej. Wydaje się, że krótkotrwałość tego projektu – realizowano go od wiosny do początków października 2008 – tłumaczy podwójna „niestosowność” gestu, jaki się tu pojawił. Wynikała on zarówno z nagości modela, jak i zaprzeczenia tradycyjnym funkcjom przestrzeni muzealnej, którą zwyczajowo postrzega się jako zwieńczenie artystycznej kariery, a nie miejsce, w którym może ona brać ewentualnie swój początek.

Przykłady ze Stanów Zjednoczonych pokazują, jakie trudności muzeom i edukatorom w ich pracy – zwłaszcza z młodszymi uczestnikami zajęć w muzeum – sprawia nagość oraz akty. Ten sam problem związany jest z prezentowanymi w muzeach i galeriach sztuki pracami, w których pojawiają się sceny erotyczne. Oczywiście nie dotyczy on wyłącznie Stanów Zjednoczonych. Również w Polsce mamy do czynienia z podobnymi trudnościami, jeśli chodzi o dotykane przez muzea kwestii seksualności, erotyki czy też prezentacji nagich ciał oraz aktów. Świadczy o tym absencja lekcji muzealnych, poświęconych aktowi. Dość rzadko tematy

te pojawiają się podczas wykładów i warsztatów dla widzów dorosłych, na których bądź omawiane są kwestie związane z nagością lub erotyką, bądź, podobnie jak w przypadku Albany, nagie ciała są przedmiotem ćwiczeń artystycznych. Głośnym echem odbiła się też sprawa umieszczenia ostrzeżenia dla osób poniżej 18 roku życia przed wejściem na wystawę Nan Goldin w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, której towarzyszył program edukacyjny poświęcony AIDS i kulturze gejowskiej. Nie był on jednak adresowany do szkół⁵. Natomiast dla edukatorów z warszawskiej Zachęty poważnym wyzwaniem była ta część projektu ekspozycyjnego „Pod ścianą / Up Against the Wall”, w której prezentowano prace Maurycego Gomulickiego z monumentalnymi kompozycjami o charakterze erotycznym. W obu warszawskich przypadkach zastosowano podobne strategie – postawiono na „pedagogikę protekcyjnistyczną”. Przewidując możliwe kłopoty, instytucje te odpowiedzialność scedowały na opiekunów, którzy przyprowadzali dzieci do galerii. Oni podejmowali decyzję, czy prezentowane prace mogą być pokazane ich podopiecznym.

Pisząc to, nie mam zamiaru, zwłaszcza przywołując ostatnie dwa przykłady, stawiać łatwych zarzutów. Chciałbym raczej zastanowić się nad tym, w jaki sposób próbować mierzyć się w praktyce z podobnymi trudnościami. Samo bowiem przesunięcie decyzji na opiekunów dzieci nie jest rozwiązaniem negatywnym. Wątpliwości może budzić wówczas, jeśli w działaniach edukacyjnych instytucja się do tego ograniczy i potraktuje taką taktykę jako punkt dojścia, mechanizm rozwiązujący trudność, a nie pozycję wyjściową, skąd rozpoczyna się wychodzenie im naprzeciw. Wspomniana Zachęta zresztą stale pracuje nad wprowadzaniem „trudnych tematów”, w tym w szczególności związanych z nagością, o czym świadczy ciekawy program edukacyjny do wystawy „Płeć? Sprawdzam! Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej”. Lęk jednak jest stale obecny, czego dowodzi oświadczenie zamieszczone w informacji o programie wystawy, iż w związku z obawami ze strony nauczycieli i dorosłych zapewniamy, że prace, które omawiamy z dziećmi na wystawie dostosowane są do ich wieku⁶.

Nagość w szkolnej edukacji o sztuce: poza pedagogikę protekcyjnistyczną

Tak więc fakt, że tematy, w których pojawia się nagość, seksualność i erotyka należą do „trudnej wiedzy” i sprawiają muzealnikom kłopoty nie oznacza, iż edukatorzy uciekają od nich, nie mierzą się z nimi, nie stawiając czoła wyzwaniom, jakie im przynoszą w prak-

tyce. Niestety, muszę przyznać, że nie mają pod tym względem poważniejszego wsparcia ze strony refleksji muzealnej, zarówno tej formułowanej na gruncie akademickim w obszarze studiów muzealnych, jak i tej będącej pochodną praktyki muzealników. Nie poświęca się temu zagadnieniu zbyt wiele uwagi. Owszem, istnieje literatura dedykowana problematyce seksualności, płciowości i wreszcie nagości widzianych w perspektywie praktyk ekspozycyjnych instytucji muzealnych⁷, jednak bardzo niewiele jest takich publikacji, które ujmują te kwestie w perspektywie edukacji muzealnej. Z tego powodu wyjdę od refleksji na ten temat, formułowanej na gruncie studiów poświęconych szkolnej edukacji artystycznej. Takie podejście wydaje mi się o tyle słuszne, że pozwala zrozumieć dlaczego edukatorzy muzealni właśnie na opiekunów dzieci cedują odpowiedzialność za umieszczanie nagości w ich programie odwiedzin muzeum lub galerii. Związane jest to z nieporównywalnie większą znajomością uczniów/podopiecznych przez ich nauczycieli i opiekunów, niż to ma miejsce w przypadku pracowników muzeów, którzy w modelu instytucji tradycyjnie podchodzącej do edukacji muzealnej praktycznie, poza imionami, niewiele więcej wiedzą o uczestnikach standardowej lekcji muzealnej. W obszarze trudnych tematów poznanie dzieci, ich pochodzenia rodzinnego, wrażliwości, religijności, doświadczeń, stanowi jeden z istotnych warunków wprowadzania ich do programu nauczania. Zwracają na to uwagę Linda Haoptner Poling i Anniina Suominen Guyas w artykule poświęconym kwestiom umieszczania nagości w programie nauczania sztuki dla uczniów poziomu K-12, który w Stanach Zjednoczonych obejmuje dzieci w wieku od 6 do 18 lat⁸. Autorki, asystentki w stanowym uniwersytecie w Kent w Stanie Ohio, a także praktykujące nauczycielki w szkole średniej, postanowiły zająć się nagością w edukacji artystycznej. Bazę badań stanowiły ich doświadczenia zdobyte w pracy z różnymi grupami uczniów, na które złożyły się także przypadki cenzury, kiedy zostały poproszone przez administrację szkoły o usunięcie z zestawu prezentowanych w klasach reprodukcji *Narodzin Wenus* S. Botticelliego oraz *Judyty z głową Holofernesa* G. Klimta. Nie budzi więc zdziwienia to, że wychodzą one od stanowiska – działającego w Stanach Zjednoczonych Narodowego Stowarzyszenia Edukacji Artystycznej – wobec cenzury w edukacji, zgodnie z którym wolność wypowiedzi w sztuce nie tylko powinna być chroniona; zadaniem edukatora jest również wpajanie uczniom świadomości niezmiernej wagi tej wolności, jako podstawowego prawa w wolnym demokratycznym społeczeństwie i przekonywanie uczniów do wystrzegania się jakich-

kolwiek prób jej ograniczenia. Przy czym za działania cenzorskie uznają one decyzje odrzucenia dzieła, które wynikają z przesłanek pozaestetycznych, takich jak wartości społeczne, polityczne czy interesy ekonomiczne. Zastrzegają przy tym, że prawo do tworzenia nie jest tożsame z przywilejem prezentacji. Nie wszędzie wszystko może być pokazywane, ponieważ praca uczniów w klasach szkolnych powinna służyć przede wszystkim indywidualnej ekspresji, eksponowana poza kontekstem szkolnym musi być podporządkowana wartościom i normom społecznym. Niemniej jednak nie oznacza to, że uczniowie mają pracować w izolacji, która wzmacniałoby w nich poczucie opresyjności. Świadomy proces edukacji polega na rozwijaniu dojrzałości artystycznej i świadomości. Stąd można zaakceptować strategię tzw. prywatnego kąta w pracowni szkolnej, gdzie dzieci cieszą się wolnością tworzenia tak długo, dopóki nie przeszkadza to innym wokół nich. Niemniej jednak praca nauczycieli nie powinna ograniczać się jedynie do zapewniania warunków do realizacji wolności wypowiedzi, lecz dobrze by było, aby polegała na czymś jeszcze.

Poprzez wolność wypowiedzi, która wiąże się z odpowiedzialnością, praca szkolnego edukatora powinna promować ją w taki sposób, aby jednocześnie propagowała odpowiedzialne zachowanie, wynikające z prezentacji tej wypowiedzi, a więc jej społecznej obecności. Co więcej, nauczyciel musi być świadomy tego, że czyni to zarówno poprzez to, że umożliwia twórczą wypowiedź w postaci działań warsztatowych, jak i poprzez swoją wiedzę, użyte słowa, podjęte działania, a nawet poprzez swoje zaniechania. Niezależnie od jego osobistych opinii o stosowności czy niestosowności włączania do programu nauczania tematu nagości w sztuce, nie może jednak zakwestionować jej jako jednej z uprzywilejowanych historycznie i współcześnie form sztuki, tego że nagość jest ze sztuką w tradycji europejskiej bardzo silnie powiązana. Ciało jako przedmiot spojrzenia posiadający znaczenie wywołuje indywidualne reakcje i uczucia. Emocjonalna i intelektualna gotowość uczniów do tworzenia i oglądania obrazów nagości, ich opinie na ten temat w praktyce decydują o włączeniu bądź nie nagości do programu nauczania sztuki.

Autorki omawianego artykułu, dając konkretne wskazówki odnośnie do tego, czy decydować się na obecność obrazów z nagością w programie nauczania sztuki, koncentrują się na przykładzie twórczości Spencera Tunicka. W kontekście poruszanej problematyki wydaje się on interesujący. Prace Tunicka nie są ubrane, parafrazując Kennetha Clarka, w idealną artystyczną formę, lecz stanowią kolorowe fotografie

pozujących nago dorosłych mężczyzn i kobiet, często w scenerii wielkich aglomeracji miejskich. Chociaż nie zawierają otwarcie erotycznej treści, fakt wykorzystania realistycznej kolorowej fotografii wpływa przecież na ich percepcję. Ponadto będąc współczesnymi, nie są też „zabezpieczone” miejscem w historii sztuki, ich historyczną doniosłością. Niemniej, ze względu na ich społeczną wymowę, zawierają w sobie potencjał do wykorzystania w pracy edukacyjnej, ponieważ łączą sztukę z kulturalnym wymiarem codzienności, w której funkcjonują uczniowie. Tak więc analizując możliwość włączenia twórczości Tunicka do programu nauczania, zwracają uwagę na dwa zasadnicze obszary, w których kontekstach nauczyciel musi ją osadzić. Pierwszy – wyznaczają jego preferencje osobiste, drugi – związek pomiędzy studiowanymi materiałami i celami nauczanego zadania. W tym pierwszym właściwie chodzi o odpowiedź na pytanie, czy wykorzystanie aktu w twórczości Tunicka jest dla nauczyciela problemem etycznym, związanym z jego osobistymi przekonaniami, rodzinnym wychowaniem, doświadczeniem, religią, sympatiami politycznymi, edukacją, płcią i orientacją seksualną, wpływającymi na jego percepcję nagości w ogóle i w odniesieniu do pracy Tunicka. Intencją jest nie tylko samoanaliza nauczyciela lecz również, jeśli istnieje taka konieczność, swoiste przepracowanie własnych obaw, zgodnie z popularnym wśród edukatorów zmagających się z trudną wiedzą hasłem Paulo Freire *Nie bój się tego, czego trudność paraliżuje cię*. Kontekst drugi, czyli związek pomiędzy studiowanymi materiałami i celami nauczanego zadania, dotyczy przede wszystkim tego, na ile praca Tunicka potrafi, poprzez wypowiedziane i/lub implikowane przez nią treści oraz znaczenia, wpłynąć na rozumienie aktu w jego uwarunkowaniach społecznych, naukowych, ekonomicznych, religijnych, historycznych, politycznych, filozoficznych, geograficznych, psychologicznych, artystycznych i kulturalnych. W skrócie mówiąc, chodzi o to, aby postrzegać akt z perspektywy tego, co określa się we współczesnej humanistyce *visualculture studies*. Przypomnę, że studia kultury wizualnej kwestionują założenie, że widzenie dostarcza „naturalnego” i „obiektywnego” dostępu do otaczającego nas świata. Widzenie jest uwarunkowane historycznie i społecznie konstruowanymi praktykami, strategiami czy też matrycami, które wpływają na to, co i jak postrzegamy. Tym samym praca Tunicka pojawić się może w programie nauczania jako przykład problematyzujący społeczne postrzeganie nagości, który proponuje nam współczesna reklama, taki z jakim chociażby mamy do czynienia na okładce „Vanity Fair” z marca 2006 r., gdzie przedstawiony jest projektant mody

w towarzystwie roznegliżowanych Keiry Knightley i Scarlett Johanson. Możemy zadawać pytania dotyczące zmiennego statusu sztuki, pewnej związanej z aktem jej formy, przeanalizować stylistyczne i treściowe podobieństwa w porównaniu z przykładami z obszaru sztuki i szeroko pojętej kultury wizualnej. Bardziej otwarte i pogłębione nastawienie, uchylające formalistyczne i stylistyczne podejście do figury dodatkowo uruchamia kwestie społecznego i znakowego funkcjonowania ciała, płci kulturowej, relacje władzy. Wszystkie te informacje są niezbędne do przygotowania ucznia do odpowiedzialnego korzystania z wolności wypowiedzi. One to sytuują wprowadzaną do tematu nagość i związane z nią treści erotyczne jako istotne ze względu na ich zakorzenienie kulturowe, cywilizacyjne, potencjał poznawczy, emancypacyjny i socjalizacyjny, wartości wykraczające poza zwykłą prowokację, o którą łatwo być posądzonym, wkraczając na obszary traktowane jako tabu.

Nie ma wątpliwości, że nauczyciel dotyka w tym momencie bardzo delikatnej materii. Cała umiejętność polega na tym, aby potrafił jednak wyjść poza stanowisko „pedagogiki protekcyjnej”, a więc żeby nie tylko „wyciszał” uczniów albo autocenzurował w obawie przed znalezieniem w trudnych sytuacjach, aby też nie chronił za wszelką cenę „niewinności” uczniów. W zgodnej opinii nauczycieli dzieci młodsze postrzegają nagość z pozycji zaciekawienia, w sposób „niewinny”. Dopiero z wiekiem dojrzewania przychodzi świadomość, która jest ukształtowana kulturowo, wpływając na reakcję na nagość. To, jak nauczyciel waży podejścia i możliwości dyskusji i prezentacji nagości zależy przede wszystkim od jego wysokiej wrażliwości i świadomości. Niemniej jednak autorki podkreślają, aby nagość jako temat pojawiała się już na zajęciach dotyczących sztuki od najmłodszych klas, ponieważ pozwala zmniejszyć niepokój, który przychodzi z wiekiem. Pozwoli to później uczniom na samodzielne radzenie sobie z nagością.

To oczywiście bardzo ogólne założenia. W praktyce od razu rodzą się pytania. Jeśli zwyczaje kulturowe uczniów nakazują nieodpowiedniość eksponowania nagości, jak należy planować kształt programu nauczania w świetle praw uczniów? Jaką wobec tego można zaoferować równie znaczącą alternatywę? Przecież umiejętność nie polega na tym, aby uczniów dzielić ze względu na ich preferencje, ale raczej żeby rozwinąć wśród wszystkich uczniów różnorakie zdolności w bardzo szeroko zakreślonej skali oferowanych aktywności i możliwości. Autorki na te pytania nie odpowiadają, zwracają natomiast uwagę na ciągłą potrzebę negocjacji w celu utrzymania równowagi między umiejętnościami

nauczycieli, wrażliwością dzieci, oczekiwaniami rodziców i programem szkolnym wyznaczonym przez standardy nauczania. Oczywiście jest również to, że jednoznacznej odpowiedzi na te pytania nie ma. Stąd spróbuję na nie odpowiedzieć, pośrednio poprzez prezentację konkretnej praktyki edukacyjnej muzeum.

Nagość w edukacji muzealnej

Jakkolwiek omówiony artykuł dotyczył nauczania szkolnego, to pojawiające się w nim uwagi na temat celów i metod wprowadzania nagości do programu lekcji o sztuce są szczególnie cenne w kontekście właśnie edukacji muzealnej. Warto z niego zapamiętać również refleksje na temat roli nauczyciela. Muzealny edukator, który decyduje się na włączanie trudnych tematów do programu zajęć muzealnych staje wobec tych samych problemów co nauczyciel, z tą różnicą, że z reguły nie zna uczestników swoich lekcji. Ponadto pracuje jednocześnie z bardzo niejednorodnymi ze względu na wiek, pochodzenie, wzajemne relacje grupami osób. Nie są to niestety jedyne problemy, z jakimi musi się mierzyć. Przyczynę, dla której tematów trudnych raczej nie znajduje się w programach lekcji muzealnych, prócz oczywiście kłopotów, jakie sprawiają edukatorom, stanowi także ogólny status edukacji muzealnej w muzeum artystycznym. Do czego jeszcze powrócę w zakończeniu artykułu.

Mimo wszystko muzea podejmują jednak wyzwanie, wprowadzając nagość do swojego programu edukacyjnego, tak jak to jest w przypadku Instytutu Sztuki w Chicago (The Art Insitute of Chicago) – instytucji łączącej muzeum i szkołę. Jej Dział Edukacji Muzealnej przygotował w 2003 r. warsztaty dla nauczycieli na temat tego, jak mówić uczniom o nagości w sztuce. Adresaci, sformułowane cele, zaproponowane metody i rezultaty projektu w postaci propozycji lekcji dla różnych poziomów nauczania są zbliżone do tego, co piszą Poling i Guyas.

W przygotowanym na podstawie warsztatów konspekcie⁹, którego odbiorcy zostali określani jako nauczyciele K-12, muzealni edukatorzy, administratorzy szkolni i rodzice, cele wprowadzania nagości sformułowano wokół czterech podstawowych domen:

- 1) jako sposób na podkreślenie wspólnotowości,
- 2) jako sposób na mówienie o seksualności,
- 3) jako sposób na poszerzenie umiejętności wizualnych,
- 4) jako sposób na zwiększenie wiedzy na temat kształcenia artystycznego i teorii sztuki.

Temat ten wprowadzany jest w różny sposób, w zależności od wieku uczniów. W przypadku naj-

młodszych lekcje zaczynają się od omówienia nagości w kontekście codziennego, rodzinnego doświadczenia uczniów, gdzie mówi się o niej wspólnie z rodzicami. Rzecz w tym, aby pozwolić uczniom i ich rodzicom oswoić się z faktem, że sztuka prezentuje zarówno publiczne, jak i prywatne aspekty życia, jak chociażby tak intymne doświadczenie, jak kąpiel. Po takim wprowadzeniu uzupełnionym kontekstem historycznym, dotyczącym sposobów wyobrażania bóstw w różnych kulturach, przychodzi pora na wizytę w muzeum, poświęconą tematami mitologicznym. Całość kończą zajęcia warsztatowe prowadzone ponownie w klasie.

Dla uczniów starszych klas, odpowiadających wiekiem polskim gimnazjalistom, związek z codziennym doświadczeniem podkreślany jest w relacji do reklamy i tego, jak nagość jest wykorzystywana do zwiększania sprzedaży produktów. Zachęca się uczniów do krytycznej refleksji nad różnym wykorzystywaniem nagości w sztuce i handlu po to, aby przedyskutować, jak te odmienności wpływają na ich własne wyobrażenia o sobie i na publiczną recepcję nagości. Przybliży się też uczniom pojęcie „kultura wizualna”, podkreślając w nim przede wszystkim znaczenie interpretacji i funkcji obrazów w kulturze oraz to, jak widz reaguje na nie w relacji do świata, w którym egzystuje. Wprowadzenie to pozwala w dalszym etapie na krytyczną analizę zagadnienia, jak jedna kultura poprzez sztukę i media postrzega inną, w tym konkretnym przypadku, jak amerykańska percepcja aktu wpływa na odbiór konwencji, w jakich nagość jest ujmowana poprzez inną kulturę.

Dla uczniów najstarszych klas, odpowiedników szkół ponadgimnazjalnych, wprowadza się natomiast lekcję, która analizuje to, w jaki sposób kontekst nagości, w którym się ona pojawia, zmienia sposób jej odbioru. Przede wszystkim śledzi się to, gdzie w życiu codziennym jest ona akceptowana, mówi się też o różnicy między aktem a nagością. W tym przypadku pomaga teoria sztuki. Pojawiają się więc odwołania do literatury przedmiotu, z którą zaznajamiani są uczniowie, do tak podstawowych prac, jak *Akt. Studium idealnej formy* Kennetha Clarka, czy *Sposoby widzenia* Johna Bergera. Zalecana literatura odsyła uczniów dodatkowo do *Aktu kobiecego* Lyndy Nead. (Na marginesie warto zauważyć, że polski edukator muzealny i nauczyciel znajduje się w komfortowej sytuacji, ponieważ wszystkie te pozycje przełożone zostały na język polski)¹⁰.

W jaki więc sposób zaprezentowany przykład można uznać za odpowiedź na wątpliwości, które sformułowały Poling i Guyas? Nieodpowiedniość ekspozycji nagości, a tym samym mówienia o niej, co w świetle praw uczniów staje się problematyczne,

ma swoje kulturowe podłoże. Kultura nie jest jednak monolitem, czymś statycznym. W demokratycznych społeczeństwach jest, czy też lepiej, powinna być, dyskutowana. Zaprezentowane praktyczne rozwiązanie z chicagowskiego muzeum stanowi przykład takiego zaproszenia do rozmowy, w którym biorą udział nie tylko edukatorzy, nauczyciele i uczniowie, ale również rodzice. Punktem wyjścia jest jednak nie tyle sztuka, co przede wszystkim codzienne doświadczenie, konfrontowane z twórczością artystyczną. To ono dopiero pozwala podprowadzać, nie zawsze najkrótszą drogą, do sztuki. Przy czym dopuszcza się również ruch w odwrotnym kierunku, wychodząc od sztuki, można zajść w obszary pozaartystyczne. I chociaż zdaje sobie sprawę, że takie podejście do sztuki niekoniecznie musi się podobać historykom sztuki, szczególnie tym, którzy stoją na straży suwerenności dyscypliny, to sztuka jest w tym ujęciu na wzór Deweyowski pragmatyzowana w szeroko pojętych celach wychowawczych i poznawczych. Staje się pretekstem, ale też i narzędziem ułatwiającym budowanie relacji interpersonalnych i interdyscyplinarnych, podpowiada język, w którym można mówić o ciele i seksualności. Są to wartości traktowane równie poważnie jak rozwój umiejętności patrzenia i widzenia, a także tradycyjnie pojęte kompetencje wynikające ze znajomości sztuki i jej dziejów, których uczy się w muzeach artystycznych. Niemniej jednak oddalenie od rudymen tarnej historii sztuki jest pozorne. W rzeczywistości praktyka patrzenia, oparta na wizualności, stanowi nadal podstawowe narzędzie edukacyjne, ponieważ to od niej się zaczyna lub na niej kończy.

Zaprzyjaźnić się z nagością i sztuką

Jeśli przyjmiemy, że umiejętność leży w tym, aby nie dzielić uczniów ze względu na preferencje, lecz rozwijać wśród wszystkich różnorakie zdolności poprzez bardzo szeroką skalę doświadczeń, w której nagość jest oczywiście tylko jednym z ich elementów, oraz że prawdziwą trudność budzi nie tyle niepodejmowanie określonych tematów, ale stawianie im czoła, to chicagowski przykład wart jest podkreślenia z jeszcze innego powodu. Dyskusja na temat nagości i osadzanie jej w doświadczeniach codzienności połączone z wykorzystaniem studiów nad kulturą wizualną pokazują, że z nagością można się zaprzyjaźnić, tak jak poprzez dyskusję można się zaprzyjaźnić ze sztuką. Pozwolę sobie nawet na uproszczenie, że poprzez zaprzyjaźnienie z nagością w sztuce można zaprzyjaźnić się ze sztuką w ogóle.

Aby jednak wyjaśnić, co mam na myśli, koniecz-

ne jest pewne prowizorium teoretyczne. Mówiąc o „zaprzyjaźnieniu” z dziełem sztuki, chcę bowiem przywołać pojęcie, które do refleksji nad edukacją muzealną wprowadziła duńska badaczka Helene Illeris, nawiązując do *visual culture studies* Mike Bal¹¹. Odwołuje się ona do, inspirowanej współczesną myślą feministyczną, analizy instytucji muzealnej przeprowadzonej przez Mike Bal oraz do wprowadzonej przez nią do tej analizy perspektywy narratologicznej. Illeris zwraca uwagę na zauważalną w praktykach niektórych muzeów zmianę w sposobie prowadzenia narracji edukacji muzealnej, która polega na przewyciężeniu koniugacji w trzeciej osobie, opisującej pozycję dzieła sztuki jako obiektu, wprowadzając pozycję w drugiej osobie, pozwalającą na nawiązanie bliskiej, przyjacielskiej więzi między dziełem sztuki a widzem. Tym samym „przyjacielskie oko” – takim pojęciem operuje Illeris – ustanawia praktykę, która pozwala widzowi, edukatorowi i dziełu sztuki w dialogicznej i przyjaznej sytuacji nawiązać opartą na wizualności interakcję między każdym z „uczestników” dialogu, określaną w drugiej osobie – „ty”. W ten sposób zmienia się przede wszystkim pozycja widza. Jego „przyjazne oko” różni się wyraźnie od pozycji, którą zajmuje w trzech innych zdefiniowanych przez badaczkę modelach edukacyjnych, zarówno od edukacji „oka zdyscyplinowanego”, gdzie bezwarunkowo akceptuje pierwszoosobowe, autorytatywne wyjaśnienia instytucji wobec dzieła, jak i od edukacji „oka estetycznego”, kontemplującego sztukę w ciszy, przypisującej jej pozycję nadrzędną, z której „mówi” „ja”. W stosunku do edukacji „oka pragnącego” odmienną pozycją widza polega na tym, że nie nakłania go ona do uznania siebie za „pierwszą” osobę w założonym w muzeum, zindywidualizowanym projekcie samokształcenia. Bezpośrednim celem stosowania „oka przyjacielskiego” w praktyce edukacyjnej jest bowiem znalezienie sposobu na stworzenie form wspólnej wymiany, gdzie zarówno „podmiotowi”, jak i „przedmiotowi” pozwala się na to, aby „patrzeć”, „mówić” i „działać”. Dzięki temu istnieje możliwość wskazania widzowi innych, bardziej empatycznych praktyk patrzenia, aktywnie konstruowanych przez stosowanie metod edukacyjnych wychodzących poza tradycyjnie używane przez muzea, a opierających się na świadomym „inscenizowaniu” dialogowej pozycji widza. Można ją osiągać poprzez konstrukcje narracji, wizualizację, odgrywanie ról itp., w których dialogowe relacje pomiędzy widzem a dziełem sztuki są stymulowane przez edukatora w celu wywołania dyskusji wokół różnych przejawów widzenia i wizualności. Dążeniem takiej edukacji nie jest więc nauczenie teorii i historii sztuki, analiza formalna dzieła czy odszyfro-

wanie lub rekonstrukcja intencji artysty, lecz przede wszystkim motywowanie do zaangażowania w relacje z prezentowanymi w przestrzeni muzeum dziełami sztuki. „Zaprzyjaźnianie się” z dziełem i zwracanie się do niego per „ty” powoduje, że widz przywiązuje większą wagę do tego, jakie może ono mieć znaczenie i jak można je rozumieć. W praktyce, której przykłady podaje Illeris, w takiej relacji znaczenie to ujawnia nie tyle „pewność”, jaką daje wiedza historyczna, czy analiza formalna, lecz raczej niepewność, szczelina, jaką tworzy niestabilność ewokowanych przez dzieło sensów.

Dla lepszego zrozumienia, na czym polega takie podejście, proponuję przywołać przykład, na który m.in. powołuje się Illeris. Badaczka analizuje praktyki duńskich muzeów, które jej zdaniem realizują model edukacji „oka przyjaznego”, jak projekt edukacyjny Duńskiej Galerii Narodowej w Kopenhadze. W ramach działającego tu Młodzieżowego Laboratorium Sztuki, adresowanego do widzów w wieku 12–20 lat, zrealizowano na przełomie lat 2007 i 2008 cykl działań pod tytułem „Jak przeniknąć do wnętrza obrazu? Spotkanie na temat portretów i tożsamości”¹². Jedno z nich dotyczyło portretu króla duńskiego Fryderyka V autorstwa C.G. Pilo, namalowanego ok. 1750 roku. Rozpoczęło się ono projekcją w pracowniach Laboratorium filmu wideo Jaspera Justa pt. *Nikt nie jest samotną wyspą*. Po jego dwukrotnym obejrzeniu uczestnicy spotkania zostali poproszeni o spisanie i podzielenie się w krótkiej dyskusji wrażeniami z wideoklipu. Następnie spotkanie przeniosło się na galerię, pod obraz *Fryderyk V w stroju koronacyjnym*. Prowadząca poprosiła, aby grupa zaproponowała kilka nowych słów kluczowych odnoszących się do obrazu. Punktem wyjścia dyskusji było to, w jaki sposób król prezentuje się w kontekście demonstracji władzy i odniesieniu do ideału męskości. Kolejnym elementem spotkania było stworzenie własnych portretów w podgrupach. Wśród wykonywanych prac pojawiła się także seria portretów fotograficznych jednej z uczestniczek. Przedstawiły one jej niewyraźny autoportret w lustrzanym odbiciu przyciemnionych szyb muzeum. Zdjęcia te zostały też przez nią uznane za najbardziej odpowiadające jej dialogowej relacji z portretem Fryderyka V i umieszczone na stronie internetowej Laboratorium. Wyjaśniła to w taki sposób, że odbicie w „lustrze” nie jest nią, lecz jej wyobrażeniem, a cień, w którym ukazana jest na fotografii, sytuuje jej przedstawienie w opozycji do otwartej prezentacji postaci króla na portrecie. Taka interpretacja, jak zauważa Illeris, pojawiła się, ponieważ w konwersacji przed obrazem, która miała miejsce wcześniej, uczestnicy spotkania zwracali uwagę na jego ambiwalencje.

Na pierwszy rzut oka w reprezentacyjnym portrecie monarchy brakuje miejsca na jakiegokolwiek niejasności czy wątpliwości. Tymczasem dialog prowadzony przy obrazie pozwalał na odsłonięcie szczelin, które otwierały się na nowe interpretacje w rozumieniu postrukturalistycznym. W opiniach uczestników spotkania pojawiały się sformułowania w rodzaju „niski mężczyzna, namalowany tak, żeby wydawał się wyższy niż w rzeczywistości”, „pozer”, ale także stwierdzenia, że wyobrażony na obrazie człowiek był „całkiem fajnym gościem”, „wyprzedzającym swoją epokę”. Świadczyły one o sprzecznościach w odbiorze portretu, dając podstawę do ich dalszego rozwijania. W odniesieniu do uczestniczki wykonującej swój fotograficzny autoportret, działanie to Illeris konkluduje w następujący sposób: *Zamiast się tylko przyglądać i oceniać „pozera”, odkrywa ambiwalencje rodzące się w trakcie prowadzonej przez grupę dyskusji o obrazie, przez co skutecznie tworzy zdarzenie wizualne pozycjonujące króla w roli przyjaciela, „drugiej osoby” uczestniczącej w wymianie doświadczeń pomiędzy „drugimi osobami”*¹³.

Po tym prowizorium uzupełnionym próbą jego przykładowego wyjaśnienia wróćmy ponownie do głównego wątku i zapytajmy, jak w takim razie zaprzyjaźnić się z przedstawieniami nagości w sztuce na podobnej do zaprezentowanego przykładu zasadzie, w której przyjaźń znaczy nie tylko bliskie stosunki międzyludzkie oparte na wzajemnej serdeczności, życzliwości, szczerości i zaufaniu, lecz również coś, co te relacje międzyludzkie wyprzedza, a mianowicie oznacza chęć spotkania z Innym i nawiązania z nim dialogu. Wyjaśnię to ponownie, posługując się przykładem, ale bardzo wymownym i związanym z omówieniem rezultatów pewnej dość ryzykownej wycieczki na wystawę.

Za taką z pewnością można było uznać na początku lat 90. XX w. w Stanach Zjednoczonych wyjście z grupą uczniów na ekspozycję zdjęć Roberta Mapplethorpe’a. Było to wkrótce po odmowie przez The Corcoran Art Gallery w Waszyngtonie prezentacji wystawy, kiedy przez Stany przetoczyła się fala konserwatywnej krytyki twórczości fotografa, zarzucającej jego sztuce szereg pornografii, propagowanie homoseksualizmu i sadomasochistycznych praktyk. Również w Cincinnati w stanie Ohio, gdzie w Contemporary Arts Center zorganizowano jego wystawę, nie obyło się bez protestów mieszkańców. Ponieważ na ekspozycję można było wejść, mając ukończone 18 lat, poszli na nią uczniowie, którzy nie musieli mieć pozwolenia rodziców, przedtem jednak zostali przygotowani. O ile zwiedzanie ekspozycji przebiegało w sposób standardowy – oprowadzenie przez przewodnika – o tyle rezultaty, które ujawniły wypowiedzi uczniów następnego dnia w szkole,

wydają się istotne w kontekście przyjaźni rozumianej również jako chęć spotkania z Innym. Wszyscy uznali, że wystawa była bardzo trudna, w szczególności zdjęcia o tematyce homoseksualnej i sadomasochistycznej¹⁴. Pojawiały się opinie w rodzaju *Niektóre zdjęcia były obrzydliwe. Przyglądałem się im uważnie i czułem w gardle mdłości, jakbym miał zwymiotować. Nie potrafiłem patrzeć na pewne zdjęcia bez wzdrygnięcia*¹⁵. Mimo wszystko uczniowie uznali, że są zadowoleni z tego, że poszli na wystawę, broniąc prawa artysty do fotografowania trudnych tematów i swojego do ich obejrzenia. Twierdzili m.in.: *Jestem zadowolony z tego, że poszedłem zobaczyć wystawę osobiście. Chciałem oprzeć swoją opinię na tym co mogłem zobaczyć, a nie na tym co czytałem. Nie miałem pojęcia, że Mapplethorpe fotografował także kwiaty i osoby odziane, a kiedy wspomniałem o kwiatkach moim rodzicom, nawet oni nie mieli o tym pojęcia. Mapplethorpe nie próbuje nikogo uwieść stylem życia, swoją sztuką. On jedynie prezentuje swój styl życia, dokumentację czasów, jego Najlepszy Czas [wystawa zatytułowana była „The Perfect Moment” – przyp. M. Sz.]. Nie podobają mi się, ale to jest dla nich najlepsze miejsce*¹⁶. Terry Barrett, który prowadził obserwację wizyty oraz reakcji po niej, w taki sposób skomentował te opinie: *Myszę, że te wypowiedzi są dowodem na zdolność uczniów do zaangażowania w przemyślaną i społecznie korzystny dialog o sztuce, którą uważają za trudną. Wzmacniają przekonanie Goodmana, że sztuka pomaga pojmować świat i Kaelina, iż doświadczenie estetyczne może promować tolerancję. Wypowiedzi te także dostarczają dowodu na to, że ludzie potrafią osiągać coraz większe rozumienie sztuki, szczególnie jeśli myślą o sztuce jako o wspólnocie dociekań. Przemyślenia i rozmowy tych nastolatków już są bardziej dojrzałe niż obelgi rzucane przez wielu starszych mieszkańców Cincinnati*¹⁷. Nieistotne jest, czy rzeczywiście uczniowie zaprzyjaźnili się ze sztuką Mapplethorpe’a. Ważne jest to, że zaistniało nawiązanie sytuacji dialogowej. Nie doszłoby do tego, gdyby nie spotkanie z tą sztuką, z Innym, gdyby nie, z jednej strony – jej prezentacja i oprowadzenie w muzeum, z drugiej – determinacja i odpowiedzialna decyzja nauczycielki angielskiego, która mimo wszystko postanowiła w ramach zajęć pozalekcyjnych zabrać uczniów na wystawę.

Muzeum – przestrzeń dyskusji!

Na zakończenie chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na z pozoru drobny szczegół związany z przywołanym przykładem. Otóż sytuacja dialogowa faktycznie nawiązana została w szkole, przed i po wizycie na wystawie. W muzeum odbyło się tylko oprowadzanie.

Przywołanego przez Barretta efektu nie należy więc rozpatrywać w oderwaniu od tych dwóch istotnych momentów. Czyżby więc muzeum nie było miejscem, gdzie można nawiązać dialog ze sztuką, gdzie rzeczywiście można się z nią spotkać? Czy należy szukać innych miejsc, aby móc „porozmawiać” z obrazem? A może przeciwnie, jest to jednak kierunek, w jakim muzea powinny, odważniej niż do tej pory iść, pożyczając też czasami metody pracy od innych instytucji, na przykład od szkół?, metody, które pozwalają budować relacje dialogowe oraz konteksty dla prezentowania tematyki związanej z „trudną wiedzą”. Wydaje się to trudne, szczególnie dla starszego pokolenia muzealników, którzy stoją na straży wzorca muzeum, specyficznie różnego od pozostałych instytucji funkcjonujących w nowoczesnych społeczeństwach. Postaram się ustosunkować do tych pytań, mając na myśli przede wszystkim pewien bardzo popularny w Polsce, choć nie tylko, model instytucji muzealnej.

Zwyczajowo tradycyjny wzorec instytucji muzealnej reprezentuje „muzeum-świątynia”. Ma on nie tylko ugruntowaną w historii pozycję, lecz cieszy się do tej pory, w szczególności w Polsce, niepodważalną popularnością, łączoną często z przekonaniem, że jest to ten „prawdziwy”, czy też „idealny” model instytucji. Janet Marstine zwraca uwagę na terapeutyczny potencjał takiego muzeum. Jest ono traktowane jako sanktuarium, odizolowane od świata zewnętrznego, w którym dokonuje się swoista fetyszycyzacja kolekcji. W świątyni zakłada się, że posiadane przez nią obiekty dysponują aurą, która daje możliwość duchowego oświecenia w zakresie piękna, rozumianego na sposób platoński w kategoriach moralnych. Muzeum takie stanowi więc miejsce oczyszczenia, samodoskonalenia poprzez obcowanie z dziełami sztuki, odizolowanymi od ich oryginalnego kontekstu i przeznaczenia. Minimalizuje się w nim podpisy przybliżające taki kontekst oraz inne pisane materiały edukacyjne po to, aby wzmocnić przede wszystkim bezpośrednią relację między dziełem a widzem¹⁸. Stąd charakterystyczną dla takiego muzeum jest wypowiedź Sir Kennetha Clarka, który był również dyrektorem National Gallery w Londynie, iż w muzeum takim *nie traktujemy obrazów jako dokumentów. Nie chcemy o nich wiedzieć, lecz je poznać; podpisy zbyt często wpływają na nasz bezpośredni odbiór*¹⁹. Od razu pojawia się pytanie, skąd bierze się takie przeświadczenie? Otóż zdaniem Marstine, wynika ono z kwestii autorytetu, jakim dysponuje instytucja. Zwiedzający ją żywią przekonanie, iż mogą doświadczyć w nim duchowego oświecenia, ponieważ jego dyrektor/kurator jest koneserem gwarantującym, że w muzeum znajdują się autentyczne arcydzieła, które wyrażają

uniwersalne prawdy odpowiadające ustanowionemu kanonowi doskonałości. A więc szczególna właściwość dzieł sztuki, pokazywanych w muzeach i ich jakość zagwarantowana autorytetem dyrektora/kuratora stanowią wystarczający powód, aby bardziej zaufać im niż towarzyszącym im podpisom, ponieważ dzieła sztuki potrafią „mówić” i „bronić” się same. Nie potrzebują ani adwokatów, ani tłumaczy.

Wynika z tego, że edukacja muzealna nie mieści się w tak pojętej instytucji. Ale przecież w muzeach hołdujących temu ideałowi prowadzi się działalność edukacyjną, i to często na dużą skalę. Dotyczy to również Polski, gdzie od kilku lat, po okresie zapaści, obserwujemy wyraźny rozwój tej formy działalności muzealnej. W istocie tak jest. Należy jednak mieć świadomość tego, że popularne są tutaj dwa modele edukacji, które za przywołaną wcześniej Illeris, można nazwać edukacją „oka zdyscyplinowanego” i edukacją „oka estetycznego”. Przypomnę więc, że w pierwszym przypadku pozycja potulnego oka widza polega na konfirmacji reguł ustanowionych przez ekspozycję muzealną, a edukator pełni funkcję reprezentanta instytucji, transmitującego jej spojrzenie i przekonania w sposób „obiektywny” i „naturalny”. Zwiedzający ma tendencję do uważania się za ucznia, puste naczynie, które powinno być edukowane według reguł kultury wysokiej, i który jednocześnie oczekuje, że zostanie nauczony, jak patrzeć na dzieło według zasad i systemów reprezentatywnych dla tej kultury. Edukacja w tym modelu sprowadzona jest do funkcji dystrybutora autorytatywnych intencji muzeum, wyznaczonych przez znawców, dyrektorów/kuratorów²⁰. W drugim modelu miejscem dla edukacji „oka estetycznego” jest pracownia, studio, przestrzeń oddzielona od wystawy, gdzie uczący się mogą eksperymentować z językiem plastycznym, w którym próbują wyrazić siebie, nie zakłócając sakralnych przestrzeni wystawowych. Celem edukacji jest uwolnienie intuicji twórczej widza, pozwolenie mu na eksplorowanie własnych kreatywnych sił, a tym samym stymulowanie i rozwijanie intuicyjnego, empatycznego i prawdziwie estetycznego oka przygotowanego do kontemplacji dzieł sztuki na wystawie²¹. Te najbardziej typowe dla tradycyjnego muzeum i praktycznie najczęściej w nim realizowane modele pozwalają na zachowanie aury prezentowanych w nich dzieł sztuki oraz respektują sakralny, wyjątkowy charakter miejsc, jakie tworzą. Wynikają one z pozycji, jaką przypisuje się edukacji w systemie priorytetów instytucji. Trudno w takiej sytuacji rozwijać sytuacje dialogowe, tworzyć poprzez działania edukacyjne miejsce na spotkanie. Przywołując praktykę niektórych muzeów francuskich, Jolanta Skutnik pisze, że *aby muzeum stało się przestrzenią mediacji, której funda-*

mentem jest spotkanie i związana z nią rozmowa, muzeum powinno zapraszać do zaangażowanego dialogu ze sztuką, tworzyć przestrzeń, która ma szansę stać się alternatywnym zapleczem kulturalnym, pozwalającym na głęboką analizę życia społecznego, prowadzenia sporów, wyrażenia krytyki w imię szeroko pojętego procesu edukacji i wychowania²². Warunkiem tego jest jednak zmiana samego muzeum, w szczególności zaś jego podejścia do edukacji, która wcale nie musi być w konflikcie z innymi celami instytucji, lecz stanowić jej równorzędną partnerkę. W szczególności jeśli zależy nam na tym, aby mierzyć się w niej z trudnymi tematami, w tym z nagością i przedstawieniami erotycznymi w sztuce, a poprzez nie również z samą sztuką.

W kontekście „trudnej wiedzy”, w związku z opiniami edukatorów na temat tego, w jaki sposób wprowadzać temat nagości do programu edukacyjnego, warto podkreślić, że taka zmiana oznacza również inny rodzaj przygotowania merytorycznego pracowników edukacji i metody pracy. A więc jako pracownicy działów edukacji muzeów artystycznych powinni być zatrudniani nie tylko historycy sztuki, ale także psychologowie, pedago-

dzy i artyści, a zamiast standardowej lekcji muzealnej powinni oni prowadzić złożone projekty edukacyjne składające się z wielu etapów, tak aby wprowadzanie trudnych kwestii mogło być dostosowane do wieku, stopnia wrażliwości, religijności, przekonań, wychowania poszczególnych uczestników działań edukacyjnych. Są to metody i podejścia, które bliższe są specyfice szkoły czy uniwersytetu niż tradycyjnego muzeum.

Muzea w Polsce, które stoją przed potrzebą prze-definiowania swoich priorytetów, programów, sposobów działania, zarządzania oraz przede wszystkim postępowania wobec publiczności, powinny pomyśleć o faktycznym uczynieniu z edukacji poważnej partnerki innych funkcji muzeów. Wówczas, w związku z wystawami, gdzie pojawi się nagość lub odniesienia do seksualności i erotyki, zamiast ostrzeżenia „wystawa dozwolona od lat 18”, będzie można zawiesić inne, które ponoć wisiało w jednym z francuskich muzeów przed wystawą Nan Goldin: *Dzieci, powiedzcie swoim rodzicom, że pokazywane tu fotografie mogą urazić ich wrażliwość*²³.

Przypisy

¹ P.J. Weber, *Art teacher's dismissal gets national attention: School board claims there's more to action than nude seen on field trip to art museum*, „Charlston Daily Mail”, October 9, 2006.

² *Teacher fired for museum field trip*, „Art in America”, November, 2006.

³ E. Barker, *The Museum in a Postmodern Era: The Musée D'Orsay*, [w:] *eadem* (red.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven–London, Yale University Press, 1999, s. 67–68.

⁴ P. Grondahl, *Museum draws the line on live nudes*, „Albany Times Union”, October 10, 2008.

⁵ M. Majewska, *Szatański plac zabaw – relacja z otwarcia wystawy fotografii Nan Goldin w CSW*, [w:] <http://www.fotopolis.pl/index.php?n=822> [dostęp: 2010-04-02].

⁶ *Program edukacyjny, Warsztaty dla dzieci*, [w:] *Pleć? Sprawdzam! Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej* [gazeta towarzysząca wystawie], s. 7.

⁷ Na przykład Mark Liddiard, *Making Histories of Sexuality and Gender*, University of Leicester Press 2000; A. K. Levyn, *Gender, Sexuality and Museums*, Routledge, London, 2010.

⁸ L.H. Poling, A.S. Guyas, *Removing the Fig Leaf: Issues and Strategies for Handling Nudity in the Art Room*, „Art Education”, January 1, 2008.

⁹ The Art Institute of Chicago, *Body language: How to talk to students about nudity in art. Students and teachers program. Department of Museum Education* (marzec, 2003) [dostęp: 2010-04-03], ze strony www.artic.edu/aic/education/trc/nudesinart.pdf.

¹⁰ Zob.: K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, WAiP, tłum. J. Bomba, Warszawa 1998; J. Berger, *Sposoby widzenia*, Fundacja Aletheia, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008; L. Nead, *Akt kobiety*, Dom Wydawniczy REBIS, tłum. E. Franus, Poznań 1998.

¹¹ H. Illeris, *Zdarzenia wizualne i przyjacielskie oko: metody kształcenia widzenia w nowych sytuacjach edukacyjnych duńskich muzeów sztuki*, [w:] *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, red. M. Szelaż, J. Skutnik, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010, s. 203–241.

¹² *Ibidem*, s. 232–237.

¹³ *Ibidem*, s. 237.

¹⁴ T. Barret, *Fewer Pinch Pots and More Talk: Art Criticism, Schools, and the Future*, „Canadian Review of Art Education: Research and Issues” 1990, vol. 17, no. 2, s. 91–101.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ J. Marstine, *Introduction*, [w:] *New Museum Theory and Practice*, red. J. Marsitine, Blackwell Publishing 2006, s. 9.

¹⁹ K. Clark, *Ideal Picture Galleries*, „Museum Journal” 1945, nr 45, s. 133, za: *ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 213–215.

²¹ *Ibidem*, 215–218.

²² J. Skutnik, *Muzeum sztuki – przestrzeń edukacji*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie, Katowice 2006, s. 245.

²³ Cytat za: M. Majewska, *op. cit.*

Marcin Szelaĝ

**The Museum as a “Suspicious” Place. Difficult Museum Education:
Nudity, the Nude and Erotic Depictions in Art**

The article deals with so-called difficult museum education associated with depictions of nudes, nudity and erotic scenes in art. Although in the tradition of European art the nude in particular comprised one of the fundamental artistic themes, in museum education this topic is not widely discussed in the course of lessons or workshops conducted by assorted museums. Upon certain occasions, art or educational undertakings pertaining to those questions produce emotions and controversies both among the public and the museum staff. The article cites such instances in Poland and the USA. The doubts and problems generated by the nude and nudity in art do not signify, however, that the question is neglected by the theoreticians of school education con-

nected with art and practitioners working in museums and art galleries. The conclusions stemming from this interest involves predominantly drawing attention to methods of educational work related, first and foremost, to the introduction into its range of problems constituting the object of studies on visual culture. They provide a basis for presenting a thesis maintaining that difficult education creates an opportunity, paradoxically by means of methods indispensable for its realisation, for redefining thinking about ways of conducting educational work in art museums. A condition for attaining this goal is to seek a different situation of education within the system of museum priorities and an associated change of the traditional model of the museum.

dr Marcin Szelaĝ, adiunkt w Zakładzie Malarstwa i Teorii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, kierownik Działu Edukacji Muzealnej Muzeum Narodowego w Poznaniu; zajmuje się problematyką muzealną i teorią edukacji muzealnej; obecnie wraz z Forum Edukatorów Muzealnych realizuje projekt badawczy na temat edukacji muzealnej w Polsce; e-mail: masz@amu.edu.pl



**Akademia
zarządzania muzeum**

Piotr Górajec

AKADEMIA ZARZĄDZANIA MUZEUM PROGRAM PILOTAŻOWY

8 marca 2011 r., decyzją ministra kultury i dziedzictwa narodowego Bogdana Zdrojewskiego uruchomiony został program Akademia Zarządzania Muzeum. Na pilotażową wersję programu przeznaczone zostały środki w wysokości 2 mln złotych. Jego realizacja w pierwszym roku została powierzona Muzeum Pałacowi w Wilanowie. Po zakończeniu pilotażu program ma przejść utworzony w marcu 2011 r. Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ).

W zamyśle ministra oraz autorów programu ma on na celu wsparcie muzeów w zakresie innowacyjnych zmian organizacyjnych, również na polu wystawieniowym, zarządzania projektami, poprawy warunków zwiedzania, poprzez wprowadzenie wysokich standardów obsługi publiczności, rozwój i wdrażanie nowoczesnych programów edukacyjnych i kulturalnych. Nie mniej istotne dla założeń programu jest wspieranie rozwoju indywidualnego oraz podnoszenie kwalifikacji i kompetencji pracowników muzeów. Oba te czynniki w równym stopniu wpłynęły na kształt programu i jego poszczególnych części składowych.

Program Akademia Zarządzania Muzeum stanowi wyjście naprzeciw koniecznej reformie muzealnictwa polskiego. Dziś, przeszło 20 lat po transformacji ustrojowej w naszym kraju i towarzyszącej jej przebudowie świadomości uczestnictwa w życiu społecznym, przemianie ulega również sposób postrzegania kultury i uczestnictwa w niej. W Polsce, zgodnie z tendencją od lat obowiązującą na świecie, instytucje kultury, a zwłaszcza muzea, powoli przestają być jedynie hermetycznymi świątyniami sztuki, a są zmuszone stawać do walki o wolny czas i zainteresowania widzów, jak równy z równym, mierząc się w rynkowym starciu z kinami, teatrami, parkami rozrywki, galeriami

handlowymi czy stadionami. Sytuacja ta stawia przed muzeami nowe wyzwania. Duże są oczekiwania głębokiej modernizacji oferty i jej organizacyjnej obsługi. W tym starciu muzeum nie stoi jednak na przegranej pozycji. Wraz ze wzrostem świadomości społecznej w zakresie obcowania z kulturą i sztuką muzea coraz częściej postrzegane są jako niezbędny wręcz czynnik formacyjny i wychowawczy, a aktywne uczestnictwo w muzealnych programach edukacyjnych staje się czymś więcej i wypiera coraz mocniej dominujące niegdyś zwykle zwiedzanie. Na tę zmianę, na to nowe podejście muzea, chcące sprawnie funkcjonować w nowej rzeczywistości, muszą się odpowiednio przygotować. Równie istotne są zachodzące w światowym muzealnictwie zmiany w zakresie wystawiennictwa, prezentacji, ochrony i konserwacji zbiorów. Stałe poszerzanie wiedzy w tych dziedzinach jest niezbędne, jeżeli polskie muzea mają się rozwijać w odpowiedni sposób i nie pozostawać w tyle za resztą świata. Dzięki programowi Akademia Zarządzania Muzeum osiągnięcie tych celów stanie się dla polskich muzealników łatwiejsze, a zdobyta wiedza i doświadczenia dotrą do wszystkich placówek w kraju.

Przygotowania do sformatowania i uruchomienia programu Akademia Zarządzania Muzeum rozpoczęły się jesienią 2010 roku. Wówczas to do wszystkich muzeów w Polsce trafiła elektroniczna ankieta przygotowana i rozesłana z inicjatywy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Instytucją poproszoną przez MKiDN do przeprowadzenia badania było Muzeum Pałac w Wilanowie. Ankieta ta miała dwa cele. Pierwszym z nich było zebranie informacji oraz analiza tematyki i zakresu szkoleń prowadzonych przez muzea na przestrzeni ostatnich kilku lat. Pytanie to miało sprawdzić, które z zakresów tematycznych są wśród muze-

alników najbardziej popularne, które uchodzą za najbardziej pożyteczne i pożądane, jakie pola zostały już zagospodarowane oraz wreszcie, z jakimi problemami spotykają się muzea organizując szkolenia dla swoich pracowników. Drugim, nie mniej istotnym celem ankiety była analiza potrzeb w zakresie szkoleń wysuwanych przez polskie muzea. Dane uzyskane z ankiet pozwoliły na przygotowanie raportu zawierającego wnioski i rekomendacje, na podstawie których stworzony został pilotażowy program – Akademia Zarządzania Muzeum.

Prace nad sformatowaniem ostatecznego kształtu programu ruszyły późną jesienią 2010 roku. Zadanie to minister kultury powierzył powołanemu przez siebie zespołowi ekspertów. W jego skład weszli: prof. Wojciech Suchocki – dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, Paweł Jaskanis – dyrektor Muzeum Pałacu w Wilanowie, Jacek Miler – dyrektor Departamentu Dziedzictwa MKiDN, prof. Elżbieta Skotnicka-Illasiewicz – socjolog, dr Elżbieta Hibner – ekspert ds. zarządzania, dr hab. Piotr Majewski – obecnie dyrektor NIMOZ, Waldemar Rataj – obecnie pełnomocnik dyrektora ds. strategii NIMOZ, dr Artur Obluski – zastępca dyrektora ds. koordynacji projektów i szkoleń Departamentu Służby Cywilnej KPRM oraz zespół Muzeum Pałacu w Wilanowie w składzie – Piotr Szpanowski, Adam Grabiński i Piotr Górajec, oraz odpowiedzialna za stronę finansową projektu Magdalena Całka, główny księgowy muzeum. Silna obecność przedstawicieli Muzeum Pałacu w Wilanowie nie jest przypadkowa, gdyż już na tym etapie projektu instytucja ta wskazana została jako odpowiedzialna za wdrożenie Akademii Zarządzania Muzeum w formie pilotażu.

W wyniku prac zespołu ekspertów wyłonił się ostateczny obraz programu. Według przyjętych założeń miał on mieć formę konkursu. W jego ramach muzea otrzymały możliwość ubiegania się o realizację w 2011 r., trwających do jednego miesiąca staży w krajowych i zagranicznych instytucjach muzealnych. Zespół ekspercki postanowił nie wprowadzać tu zbyt wielu ograniczeń i uznał, że możliwe będzie odbywanie przez polskich muzealników staży w dowolnym muzeum na świecie, o ile tylko tematyka staży i profil instytucji przyjmującej będą zgodne z założeniami kierunkowymi i tematyką programu AZM. Te zaś określone zostały bardzo precyzyjnie i objęły takie dziedziny jak: muzeologia, zarządzanie projektami, organizacja wystaw, edukacja muzealna, zarządzanie infrastrukturą muzeum, komunikacja społeczna i budowanie relacji z publicznością¹. Ekspertsi uznali, że takie ukierunkowanie programu będzie stanowić najlepszy bodziec rozwojowy dla muzeów, a dobre praktyki pozyskane podczas staży

przyczynią się do podniesienia standardu pracy w polskich placówkach muzealnych. Dodatkowo wnioski stażowe biorące udział w konkursie oceniane są pod kątem realizacji trzech elementów istotnych dla programu – wpływu na rozwój zawodowy stażysty, korzyści wynikających ze stażu dla danego muzeum oraz oddziaływania na całe polskie muzealnictwo, na możliwość zastosowania zdobytej wiedzy w szerokim, wykraczającym poza mury jednego muzeum kontekście.

Tematyka programu celowo nie obejmuje również prac badawczych podejmowanych przez muzea nad własnymi kolekcjami oraz prac naukowych muzealników, gdyż w swojej pilotażowej wersji program AZM ma za zadanie wspierać rozwój infrastrukturalny i organizacyjny muzeów, poprawiać i wspomagać systemy zarządzania nimi, a także wykształcić pracowników muzeów w stopniu umożliwiającym konsumowanie i wdrażanie zdobytej na tym polu wiedzy. Być może w przyszłości zakres tematyczny programu zostanie rozszerzony o kolejne dziedziny wiedzy muzealnej i praktyki.

Oprócz możliwości wyjazdu na atrakcyjny i wartościowy staż, zdobycia doświadczeń i umiejętności przydatnych w muzealnej pracy, stażysta i jego macierzyste muzeum mają za zadanie podzielić się i upowszechnić wiedzę zdobytą podczas wyjazdu. Dlatego też obowiązkiem każdego stażysty, wyraźnie zaakcentowanym w regulaminie programu, jest organizacja seminarium, na którym wnioskami i wynikami ze swojego pobytu podzieli się z kolegami z własnej instytucji oraz innych muzeów. W dalszej przyszłości sprawozdania postażowe być może zostaną także opublikowane, aby dostęp do wiedzy stażysty stał się powszechny wśród polskich muzealników.

Sprawozdanie i seminarium postażowe w założeniu autorów programu ma być jedynie pierwszym, ale nie jedynym krokiem na drodze do upowszechniania i propagowania zdobytej wiedzy, wymiany doświadczeń oraz wdrażania nowych standardów organizacyjnych w muzeach.

Jednakże system zakupu staży, tym bardziej zagranicznych, w dowolnym muzeum na całym świecie, mimo iż jest bardzo atrakcyjny, swoim zasięgiem i oddziaływaniem jest w stanie objąć jedynie niewielką grupę beneficjentów. Kilkadziesiąt osób w skali całego kraju – zważywszy na fakt, że w Polsce jest około 1000 muzeów² – to zbyt mała liczba, aby móc planować reformę muzeów. Co więcej, dobre praktyki „przywiezione” przez stażystę do muzeum także wymagają odpowiedniego wsparcia, które pozwoli na ich sprawne i szybkie wdrożenie. Dlatego też założenia programu zostały sformułowane w ten sposób, aby grunt pod

wymienione powyżej działania zostały odpowiednio przygotowane i aby dyrektor muzeum wysyłającego stażystę oraz stażysta nie byli pozostawieni sami sobie wobec czekających ich wyzwań.

W myśl założeń programu wypracowanych przez zespół ekspertów, muzea decydujące się na udział w nim, zakwalifikowane do uczestnictwa w proponowanych przez siebie stażach, otrzymają oprócz samych wyjazdów integralny pakiet szkoleniowy. W skład pakietu wchodzi dwa rodzaje szkoleń, dotyczące dwóch różnych obszarów działalności muzealnej poruszanych w programie.

Pierwszy z nich dotyczy zarządzania projektami w systemie zadaniowym. W tym przypadku zespół ekspertów sięgnął i zaimplementował do programu sprawdzoną i uznaną międzynarodowo metodologię PRINCE2®³.

PRINCE2®, czyli *Projects In a Controlled Environment* (*Projekty w sterowanym środowisku*), jest to metodologia oparta na pozytywnych i negatywnych doświadczeniach uzyskanych przez kierowników projektów z krajów anglosaskich. Zastosować ją można do zarządzania i sterowania projektami wszelkiego rodzaju i wszelkiej wielkości. System ten jest bardzo popularny zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, gdzie wykorzystują go m.in. muzea. W Polsce metodologia ta wykorzystywana jest do zarządzania projektami m.in. przez służbę cywilną. Do niewątpliwych zalet systemu PRINCE2® należy niewątpliwie fakt, że szkolenia te zakończone są egzaminem, którego wynik oraz świadectwo honorowane są na całym świecie. Polscy muzealnicy zyskują więc niezwykłą możliwość poszerzenia swoich kompetencji w zakresie zarządzania, co wkrótce powinno zaowocować licznymi nowymi projektami realizowanymi przez muzea. Jest to o tyle ważne, że coraz większa część działalności muzeów oparta jest na realizacji projektów oraz pozyskiwaniu dodatkowych, pozabudżetowych środków na ich przeprowadzenie. Na tym polu muzea konkurują na równych zasadach z licznymi stowarzyszeniami i fundacjami. Konkurencja jest więc silna, a środki jak zwykle ograniczone.

Szkolenia PRINCE2® realizowane w ramach programu Akademia Zarządzania Muzeum są pierwszą tego typu akcją skierowaną do polskich muzealników, mającą na celu wprowadzenie uznanych międzynarodowo standardów zarządzania. W 2011 r. przeszkolonych zostanie w tym zakresie ok. 180 osób. Poza niewątpliwą wartością dla samych muzeów – beneficjentów, przeszkolone osoby będą stanowić grupę liderów, których doświadczenia zdobyte w pracy nad projektami w przyszłości zostaną wykorzystane jako dobry wzór dla innych instytucji kultury.

Drugi z pakietów szkoleniowych zaproponowanych muzealnikom w ramach programu Akademia Zarządzania Muzeum dotyczy problematyki związanej z metodami i zasadami kontaktu z publicznością. W tym przypadku eksperci przygotowujący program sięgnęli po doświadczenia osób zaangażowanych w tworzenie metodologii ECHOCAST⁴.

ECHOCAST jest to międzynarodowy projekt szkoleniowy wypracowany w 2003 r. w ramach działań sieci ECHO-NET. Jest to sieć współpracy między muzeami, obiektami zabytkowymi, instytucjami ochrony dziedzictwa kulturowego, uniwersytetami oraz innymi organizacjami kulturalnymi. Działania instytucji zrzeszonych w ramach sieci w dużej mierze nastawione są na podnoszenie standardów obsługi zwiedzających placówki muzealne i kulturalne poprzez wielostronne szkolenie personelu, zwłaszcza osób pracujących na stanowiskach pierwszego kontaktu ze zwiedzającymi. Projekt został zrealizowany ze środków Europejskiego Programu Leonardo da Vinci. Uczestnikami przedsięwzięcia były: Uniwersytet Lancaster, lider projektu (UK); Civita Associazione, Roma; Historic Royal Palaces, England; Historic Scotland; PIN – Servizi Didattici e Scientifici per l'Università di Firenze; Schloss Schönbrunn, Wien; Staatliche Museen zu Berlin oraz dwie instytucje polskie: Muzeum Zamkowe w Malborku i Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie.

Ostatecznym efektem programu było wypracowanie pakietu szkoleń dla muzealnego personelu pierwszego kontaktu, mających na celu wsparcie działań muzeum i jego pracowników w kontakcie z odbiorcą, wprowadzanie minimalnych standardów obsługi, uczenie zachowania w trudnych sytuacjach oraz pomoc w lepszym zrozumieniu różnorodnych potrzeb zwiedzających.

W ramach programu Akademia Zarządzania Muzeum muzealnikom został zaproponowany pakiet szkoleń trenerskich. Przewidziano przeszkolenie ok. 80 pracowników muzeów – beneficjentów (dwóch-trzech trenerów na muzeum), których zadaniem w dalszej kolejności będzie organizacja i przeprowadzenie szkoleń we własnych instytucjach. W ten sposób jeszcze w tym roku kilkuset pracowników muzeów odpowiedzialnych za kontakt z widzami uzyska wsparcie w zakresie swych codziennych obowiązków.

Zgodnie z zaleceniem zespołu ekspertów osoby wytypowane do szkolenia trenerskiego ECHOCAST powinny wykazywać się wysokimi kompetencjami interpersonalnymi, tak aby zdobyta wiedza w jak największym stopniu była dystrybuowana dalej. W przyszłości ich trenerskie umiejętności będą mogły być również wykorzystywane w ramach szkoleń dla muze-

alników w programie AZM, czy też np. w ramach innych, przygotowywanych przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Właśnie w kompetencjach tej powołanej w marcu 2011 r. instytucji znalazła się także organizacja i planowanie kursów i szkoleń mogących wesprzeć rozwój zawodowy polskich muzealników.

Wszystkie wymienione wcześniej elementy – staże krajowe i zagraniczne, szkolenia z zarządzania projektami, czy szkolenia ze standardów obsługi publiczności składają się na cały program Akademii Zarządzania Muzeum w jej pilotażowej, realizowanej w roku 2011 odsłonie. Wszystkie one stanowią duże wsparcie organizacyjne dla muzeów biorących udział w działaniach Akademii. Według założeń autorów, w sposób bezpośredni (stażyści, członkowie zespołów zadaniowych, trenerzy ECHOCAST) oraz pośredni (uczestnicy seminariów postażowych, personel pierwszego kontaktu) każda edycja programu powinna objąć swym oddziaływaniem co najmniej 1300 pracowników muzeów. Ilu muzealnych gości skorzysta z owoców programu? Można się jedynie domyślać. Docelowo, po kilku latach funkcjonowania, program Akademii Zarządzania Muzeum ma szansę objąć swoim zasięgiem wszystkich, a w każdym razie znakomitą większość polskich muzealników, a proponowane w jego ramach standardy powinny stać się muzealną codziennością w Polsce.

W swojej wersji pilotażowej, decyzją ministra kultury i dziedzictwa narodowego, program Akademia Zarządzania Muzeum został skierowany jedynie do muzeów znajdujących się w prowadzonym przez ministra rejestrze. Ma on być m.in. dla tych instytucji nagrodą za dotychczasowe wysiłki podejmowane w pracy nad ofertą, rozwiązaniami prawnymi i organizacyjnymi, które doprowadziły dane muzeum do wyróżnienia poprzez wpis do rejestru. Ma on wspierać ich pomysły i potrzeby, promować dobre rozwiązania. Dla innych może to być natomiast dodatkowa zachęta do podjęcia starań, aby również znaleźć się w gronie muzeów rejestrowanych.

W roku 2011 program AZM objął swoim zasięgiem 105 ze 106 muzeów rejestrowanych, znajdujących się na liście w dniu 8 marca 2011 r., tj. w dniu ogłoszenia programu. Instytucją wyłączoną z uczestnictwa w programie jest Muzeum Pałac w Wilanowie, który decyzją ministra wybrany został do roli realizatora tego nowatorskiego przedsięwzięcia.

Program Akademii Zarządzania Muzeum już od pierwszych dni po ogłoszeniu cieszył się sporym zainteresowaniem muzealników. To budujące, zważywszy na jego nietypowy charakter, nową formę realizacji (konkurs wniosków stażowych połączony z pakietem

szkoleń dla pracowników) oraz, niestety, uwarunkowane możliwościami działań pilotażowych, krótkie terminy realizacji poszczególnych etapów. Ostatecznie do 20 kwietnia 2011 r., kiedy to upływał termin składania wniosków konkursowych do instytucji realizującej, wpłynęły łącznie 44 wnioski złożone przez 33 muzea rejestrowane. Muzea posiadające więcej niż jeden oddział, zgodnie z regulaminem, mogły składać do trzech wniosków na konkurs zakupu staży. Kilka instytucji skorzystało z tej możliwości, zgłaszając wnioski wpisujące się w całe spektrum ich potrzeb edukacyjnych. Szczególnie interesująco na tym polu wypadły muzea stojące przed wyzwaniami związanymi z reorganizacją czy też zagospodarowaniem nowych przestrzeni wystawienniczych, wykorzystując konkurs jako doskonałą możliwość podpatrzenia dobrych praktyk w tym zakresie poza granicami kraju. Ich doświadczenia na pewno przydadzą się wszystkim polskim muzealnikom.

Poziom wniosków złożonych w ramach programu okazał się, co niezwykle cieszy, bardzo wysoki. Z tego powodu oraz ze względu na ograniczone możliwości finansowe eksperci oceniający złożone aplikacje stanęli przed trudnym wyborem. Ostatecznie do realizacji wybranych zostało 29 wniosków z 24 muzeów.

Przekrój tematyczny wniosków nagrodzonych możliwością realizacji staży obejmował właściwie całe spektrum zagadnień podejmowanych w ramach programu AZM. Znalazły się tu zarówno projekty poświęcone wdrażaniu programów edukacyjnych w muzeum, takie jak np. zawarte w treści wniosku złożonego przez Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie do Museum of London, ale też i kompleksowe programy mające zmienić całkowicie sposób organizacji i wizerunek, a często również rozszerzyć zakres działań całego muzeum. Takie wnioski złożyło m.in. Warszawskie Muzeum Wojska Polskiego. Jego pracownicy (troje) wyjadą do The Tank Museum w Bovington i do Royal Air Force Museum w Hendon (Wielka Brytania). Tematyka wszystkich trzech staży wiąże się z planowaną reorganizacją Muzeum Wojska Polskiego oraz budową jego nowej siedziby w Cytadeli Warszawskiej. W tym przypadku pracownicy muzeum liczą, że poznając doświadczenia swoich brytyjskich kolegów, unikną wielu błędów podczas prac reorganizacyjnych, a nowe muzeum stanie się wzorcową placówką tego typu w tej części Europy.

Większość ze stażystów w ramach pilotażowej edycji programu AZM odwiedza muzea zagraniczne. Taka też idea legła u podstaw programu. Polscy muzealnicy zyskują w ten sposób dostęp do wiedzy i doświadczenia swoich europejskich (i nie tylko) kolegów, które to doświadczenia spożytkują następnie w swoich muze-

ach, a wiedzę o nich rozpowszechnią w kraju. Jednakże spora część muzealników wybrała w ramach AZM staże w muzeach krajowych. Co ciekawe, niektórzy z uczestników programu, tak jak np.: Muzeum Narodowe w Krakowie, są zarówno beneficjentem, jak i instytucją goszczącą. Taki układ niezwykle cieszy, gdyż oznacza on, że w skali kraju istnieją już dobre praktyki i rozwiązania, które warto rozpropagować jako pewien poziom standardu pracy muzealnej. Ta początkowo zaskakująca pomysłodawców programu tendencja oraz zalecenia ekspertów będą miały wpływ na rozwój programu w przyszłości. Być może w kolejnych edycjach wyodrębnione zostaną dwa oddzielne konkursy dotyczące wniosków na staże zagraniczne i krajowe. Te pierwsze pozwolą na dopływ do Polski świeżych i sprawdzonych rozwiązań w dziedzinie zarządzania i organizacji muzeów, te drugie pomogą w ich propagowaniu w kraju, a także wesprą rozmaite inicjatywy lokalne, którymi też warto się chwalić⁵.

Staże krajowe i zagraniczne, szkolenia z zarządzania, treningi wspierające personel pierwszego kontaktu to tylko część zadań stojących przed programem Akademii Zarządzania Muzeum. Całościowa zmiana postrzegania polskich muzeów zarówno przez widzów, jak i przez samych muzealników wymaga stałego wspierania, upowszechniania dobrych praktyk i nowych idei. To także kwestia wspierania osób już zaangażowanych w działania AZM. Aby działania te przybrały pełny charakter, Akademii towarzyszyć będą serie wydawnicze, w ramach których po raz pierwszy w Polsce ukażą się tłumaczenia najnowszych światowych publikacji z zakresu muzealnictwa. Oprócz tego w ramach działań AZM planowane jest (ostatni kwartał 2011) uruchomienie we współpracy z uczelniami wyższymi, m.in. Instytutem Muzeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, stałych cykli wykładów i seminariów dla muzealników. Ich oferta skierowana będzie zarówno do beneficjentów programu, jak i wszystkich chcących pogłębić swoją wiedzę z zakresu muzealnictwa. Gośćmi i prowadzącymi wykłady będą muzealnicy zarządzający i pracujący w największych instytucjach na świecie. W 2011 r. planowane są spotkania z kolegami z Wielkiej Brytanii. Ich cenne doświadczenia staną się w ten sposób dostępne również dla tych, którzy nie mogli uczestniczyć bezpośrednio w stażach realizowanych w ramach AZM.

Wymienione tu działania prowadzone w 2011 r. mają charakter pilotażowy, jednakże pomysłodawcy programu liczą na to, że pozwolą one na wprowadzenie korzystnych zmian w polskim muzealnictwie. W kolejnych latach, prawdopodobnie już pod egidą Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, pro-

gram ma szansę być wzbogacany o nowe zagadnienia. Na jego forum kolejne muzea będą mogły zdobywać nowe doświadczenia, dzielić się wiedzą, a jego uczestnicy stanowiąc będą grupę liderów wprowadzających zmiany w polskim muzealnictwie.

Wspomniany potencjał kadrowy programu jest jednym z jego najistotniejszych czynników. Dotychczas polscy muzealnicy nie mieli zbyt dużych możliwości poszerzania i pogłębiania swej zawodowej wiedzy. Jedyną do tego okazją były studia podyplomowe, których program, ze względu na ograniczenia czasowe i możliwości uczelni, dotyczył jedynie istotnych dla muzeów problemów. Rzadko natomiast dawał sposobność zapoznania się z najnowszymi światowymi tendencjami w dziedzinie muzealnictwa, czy z rzeczywistymi działaniami muzeów. Muzealnicy pozbawieni byli więc systemowego wsparcia dla własnego rozwoju zawodowego. Wszelkie staże, wyjazdy studyjne, uczestnictwo w dodatkowych kursach organizowane były na poziomie doraźnym oraz dzięki indywidualnemu zaangażowaniu czy wręcz uporowi poszczególnych muzealników. Teraz ta sytuacja się zmienia, co wszyscy wiążący swoją przyszłość z muzeami, planujący własne muzealne kariery odnotować powinni jako zmianę korzystną. Akademia Zarządzania Muzeum ma szansę stać się wręcz drogą do nowej jakości w kształceniu muzealnych kadr, niezbędnych do długofalowej i nieustannej reformy pozwalającej muzeom nadać się zmieniającym się światem.

Wszystkie przedstawione tu czynniki i działania składają się na pełny obraz projektu Akademii Zarządzania Muzeum. W zamyśle autorów, jak i organizatorów program ten ma doprowadzić do jakościowej zmiany w polskich muzeach – zarówno pod względem ich organizacji i zarządzania, jak i oferty, którą przygotowują dla zwiedzających. To o tyle istotne, że jesteśmy obecnie świadkami zmiany roli i miejsca muzeum we współczesnym świecie. Z instytucji, której główną misją było przechowywanie, gromadzenie i ochrona zbiorów, z hermetycznej świątyni sztuki, gdzie zbiory te mogły trwać nienaruszone, muzea przeistaczają się w wielowątkowe, otwarte przede wszystkim na publiczność instytucje kultury. Instytucje, w których oprócz samych zbiorów istotny też jest sposób prezentacji i oferta kulturalno-edukacyjna pozwalająca odbiorcy na świadome uczestnictwo i pełne rozumienie kultury i zdeponowanych w muzeum jej dóbr. Coraz większą rolę odgrywają również czynniki ekonomiczne. Muzeum, pozostając instytucją misyjną, funkcjonuje na otwartym i mocno konkurencyjnym rynku czasu wolnego, na którym musi „sprzedać” swoją ofertę. Nie bez znaczenia jest tu również społeczne

oczekiwanie w stosunku do muzeów, aby te dzieliły się swoją wiedzą, potencjałem, aby wspomagały rozwój intelektualny społeczeństwa. Aby były dla tego społeczeństwa użytecznym i interesującym partnerem na co dzień, a nie miejscami, które się zwiedza, często tylko raz w życiu, ale takimi, w których się bywa i do których się wraca po dużo więcej niż tylko spotkanie ze zgromadzonymi w muzealnych salach zabytkami. W ostatnich latach obserwujemy na świecie swoisty *boom* muzealny – nowe muzea powstają np. w Azji, stając się prawdziwymi lokomotywami turystycznymi

i stymulatorami biznesu dla miejscowych społeczności. Moda na muzea panuje również w Europie, coraz bardziej widoczna jest także w Polsce, gdzie tworzone są nowe i modernizowane już istniejące muzea. To, czy proces ten zakończy się sukcesem i ten muzealny *boom* przyczyni się do rozwoju polskich muzeów, zależy tylko od nas, muzealników. Program Akademia Zarządzania Muzeum może okazać się tu dużym wsparciem, które należy wykorzystać. Miejmy nadzieję, że będzie on w najbliższych latach kontynuowany i jego uczestnikami staną się wszyscy polscy muzealnicy.

Przypisy

¹ Więcej informacji o programie AZM oraz jego regulamin znaleźć można na stronie internetowej http://www.wilanow-palac.pl/akademia_zarzadzania_muzeum_program_pilotazowy.html.

² Dane według rejestru prowadzonego przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków – stan na rok 2010.

³ Więcej o metodologii Prince2 na stronie internetowej projektu: <http://www.prince-officialsite.com/>.

⁴ Więcej o metodologii ECHOCAST na stronie internetowej: http://www.wilanow-palac.pl/strona/12/akademia_zarzadzania_muzeum_program_pilotazowy.html#content.

⁵ Pełna lista beneficjentów programu dostępna na stronie internetowej: http://www.wilanow-palac.pl/akademia_zarzadzania_muzeum_program_pilotazowy.html.

Piotr Górajec

Museum Management Academy – a Pilot Programme

A decision made by the Minister of Culture and National Heritage in March 2011 initiated a programme for the Museum Management Academy. The realisation of the programme's pilot version was granted PLN 2 m.. The implementation during the first year was entrusted to the Wilanów Palace Museum. Subsequently, the programme will become the domain of the National Institute of Museology and Collections Protection, established in March 2011.

According to the conception launched by the minister and the authors of the programme the latter is to support museums as regards innovative organisational changes, also affecting exhibitions, project management, an improvement of touring conditions by introducing high standard services intended for the public, and the development and implementation of modern education and cultural programmes. Just as important for the programme premises is support for the progress of individual development and the improvement of the qualifications and competences of the museum staff.

The Academy programme responds to the necessity of reforming Polish museums. Today, almost twenty years after the systemic transformation of our country and the accompanying reconstruction of a conscious participation in social life, changes affect also the perception of culture. In accordance with the tendency binding the world over, Polish museums slowly ceased being solely hermetic temples of art and are becoming involved in a battle for the free time and interests the public as well as in a market competition with cinemas, theatres, theme parks, shopping malls or sports stadiums. This situation creates new challenges and forces museums to prepare accordingly. Thanks to the programme launched by the Academy the attainment of those goals will become easier for the Polish museum staff and the achieved knowledge and experience will reach institutions all over the country.

The article presents the heretofore activity, experiences and accomplishments of the Academy's pilot programme.

Piotr Górajec, absolwent archeologii Uniwersytetu Warszawskiego; od 2004 r. pracuje w Muzeum Pałac w Wilanowie – od 2008 r. kierownik Działu Edukacji Muzealnej; współtwórca Forum Edukatorów Muzealnych; autor licznych publikacji z dziedziny edukacji muzealnej, współautor Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce; obecnie kierownik i współautor projektu Akademia Zarządzania Muzeum; e-mail: pgorajec@muzeum-wilanow.pl



Z zagranicy

Aleksandra Magdalena Dittwald

KANADYJSKA GALERIA NARODOWA ASPEKTY DIGITALIZACJI MUZEUM

Kanadyjska Galeria Narodowa (National Gallery of Canada) jest jednym z czterech muzeów narodowych Kanady. Pozostałe trzy to: Kanadyjskie Muzeum Cywilizacji (Canadian Museum of Civilization), Kanadyjskie Muzeum Przyrodnicze (Canadian Museum of Nature) oraz Narodowe Muzeum Nauki i Techniki (National Museum of Science and Technology)¹. Wszystkie wymienione muzea znajdują się w Ottawie, stolicy Kanady. Galeria Narodowa posiada prestiżową lokalizację – usytuowana jest nad brzegiem rzeki Ottawy, w bliskim sąsiedztwie Parlamentu, katedry Notre-Dame i centrum handlowego miasta.

Galeria Narodowa jest tradycyjnym muzeum sztuk pięknych posiadającym największą i najbardziej wszechstronną na świecie kolekcję dawnej i współczesnej sztuki kanadyjskiej. Istotną jej część stanowią dzieła Inuitów – rdzennych mieszkańców Kanady. W kolekcji muzeum znajdują się również bogate zbiory sztuki europejskiej, amerykańskiej i azjatyckiej. Muzeum posiada ponad 45 tys. artefaktów, z czego dużą część stanowią rysunki, grafiki oraz fotografie.

Pierwsze próby stworzenia komputerowej inwentaryzacji zbiorów muzeum podjęto już w latach 70., jednakże dopiero pod koniec lat 80. ścisła współpraca z rządową Siecią Informacyjną Kanadyjskiego Dziedzictwa Narodowego (Canadian Heritage Information Network) w skrócie CHIN, zaowocowała ustaleniem standardów baz danych i udostępnieniem *on-line* części kolekcji.

Obecnie strona internetowa Galerii Narodowej nie tylko umożliwia oglądanie zbiorów *on-line*, lecz także udostępnia interaktywne wystawy, wideoprezentacje, materiały edukacyjne i podcasty². Galeria Narodowa jest jednym z głównych kontrybutorów Wirtualnego

Muzeum Kanady (The Virtual Museum of Canada) w skrócie VMC, łączącego wszystkie muzea kanadyjskie we wspólną informatyczną sieć.

Historia muzeum

Kanadyjska Galeria Narodowa została powołana do życia w 1880 r. przez Johna Campbella, ówczesnego Gubernatora Generalnego Kanady. Celem nowo powołanej instytucji było popularyzowanie różnorodnych dziedzin sztuki kanadyjskiej, w szczególności malarstwa, rzeźby, rękodzieła artystycznego, grafiki i rysunku. Pierwszą kolekcję muzeum stanowiły prace dyplomowe studentów Królewskiej Kanadyjskiej Akademii Sztuk Pięknych (Royal Canadian Academy of Arts), oraz sporadyczne darowizny i zakupy³.

Galeria Narodowa od pierwszych lat swego istnienia zmagala się z problemami lokalowymi, a jej kolekcje wielokrotnie przenoszono do różnych budynków, należących do instytucji rządowych. W 1912 r. galeria otrzymała do dyspozycji trzy piętra w nowo wybudowanym budynku Victoria Memorial Museum⁴. W tym samym roku dyrektorem galerii został mianowany jej ówczesny kurator Eric Brown. Dzięki niemu galeria, w której pełnił powierzoną mu funkcję przez 27 lat, z magazynu prac dyplomowych studentów akademii stała się jednym z ciekawszych muzeów sztuki Ameryki Północnej. W czasie jego kadencji muzeum zakupiło liczne prace kanadyjskich artystów z Grupy Siedmiu oraz Toma Thomsona i Emily Carr⁵. Muzeum także aktywnie promowało sztukę kanadyjską na świecie, organizując między innymi wystawy w Jeu de Paume w Paryżu (1927) oraz w Tate Gallery w Londynie (1938)⁶.

Kolekcja Kanadyjskiej Galerii Narodowej stale rosła



1. Główna fasada Kanadyjskiej Galerii Narodowej, arch. Moshe Safdie, 1988

1. Main facade of National Gallery of Canada, arch. Moshe Safdie, 1988

i na początku lat 50. muzeum po raz trzeci ogłosiło konkurs architektoniczny na nowy budynek, jednakże z braku funduszy i tym razem nie doszło do realizacji projektu⁷. Duże sumy pieniędzy z budżetu państwa wyasygnowane zostały na zakupy znanych dzieł sztuki – między innymi na obrazy Rembrandta i Memlinga z kolekcji księcia Lichtensteinu⁸. W 1960 r. galeria przeniosła wszystkie zbiory do nowego 7-piętrowego budynku rządowego (Lorne Building), zaprojektowanego jako obiekt biurowy i tymczasowo przystosowanego do potrzeb muzeum. Galeria Narodowa uzyskała trzykrotnie większą przestrzeń wystawienniczą oraz własną salę konferencyjną, bibliotekę i pracownię konserwatorskie.

Jedną z ciekawszych ekspozycji Kanadyjskiej Galerii Narodowej w latach 60. była wystawa „Skarby z Polski” zorganizowana w 1967 r. z okazji 1000-lecia państwa polskiego, we współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Zamkiem Królewskim na Wawelu⁹.

W 2. poł. lat 60. Galeria Narodowa rozpoczęła programowe kolekcjonowanie fotografii artystycznej oraz współczesnej sztuki amerykańskiej. Była to niewątpliwie zasługa nowo powołanej dyrektor muzeum –

dr Jean Sutherland Boggs, pierwszej kobiety pełniącej tę zaszczytną funkcję.

W 1980 r. Kanadyjska Galeria Narodowa obchodziła 100-lecie swojego istnienia i nadal nie posiadała własnego, reprezentacyjnego gmachu muzealnego. Ponadto w tymczasowo zajmowanym budynku biurowym pojawiły się problemy z izolacją termiczną, które spowodowały zagrożenie dla cennych dzieł sztuki¹⁰. Potrzeba nowej siedziby Galerii Narodowej była już nie tylko sprawą prestiżową rządu kanadyjskiego, ale także koniecznością ochrony unikalnej i cennej kolekcji.

Budynek Kanadyjskiej Galerii Narodowej

W 1982 r. premier Kanady Pierre Trudeau powołał Kanadyjską Korporację Budowy Muzeów (Canadian Museums Construction Corporation), której zadaniem było wzniesienie dwóch muzeów: Kanadyjskiego Muzeum Cywilizacji oraz Kanadyjskiej Galerii Narodowej. Ponadto ustalił budżet w wysokości 185 mln dolarów, zaplanował długość trwania prac na pięć lat oraz wyznaczył osobę odpowiedzialną za realizację projektu, dr Jean Sutherland Boggs, była dyrektor Galerii Narodowej¹¹.



2. Monumentalna rzeźba przedstawiająca pająka Louise Bourgeois, *Maman*, 1999 r. (odlew z brązu 2003 r.)
2. Monumental sculpture of a spider, Louise Bourgeois, *Maman*, 1999, (bronze cast 2003)

Do zamkniętego konkursu na projekt muzeum zostało zaproszonych sześć firm architektonicznych, spośród których komisja wybrała koncepcję kanadyjskiego architekta Moshe Safdiego. Był to wybór kontrowersyjny i ryzykowny, gdyż Safdie w owym czasie znany był jedynie z eksperymentalnego osiedla mieszkaniowego Habitat, zaprojektowanego na Expo'67 w Montrealu i nie miał na swoim koncie ani jednego zrealizowanego budynku muzealnego¹².

Nowy postmodernistyczny gmach Galerii Narodowej został uroczysto otwarty w maju 1988 r. przez ówczesną Gubernator Generalną Kanady Jeanne Sauvé. Całkowity koszt projektu osiągnął kwotę 123 mln dolarów. Powierzchnia nowego obiektu wynosiła 53 265 m², z czego 12 400 m² przeznaczono było

na stałe galerie i tymczasowe ekspozycje¹³. Wielkość muzeum zaplanowano tak, aby uniknąć konieczności rozbudowy przez następne 30 lat.

Charakterystycznym elementem projektu Moshe Safdiego jest wysoki (43 m), przeszklony hall oraz długa (85 m), również przeszklona promenada z granitową kolumnadą. Konstrukcja Hallu Głównego muzeum została wykonana ze stali i szkła, a jego architektura nawiązuje do neogotyckiej biblioteki parlamentu, znajdującej się w niedalekim sąsiedztwie. W górnej części konstrukcji podwieszane są panele-żagle z białej tkaniny, mające znaczenie zarówno funkcjonalne, jak i dekoracyjne. Hall Główny stanowi reprezentacyjne i ceremonialne miejsce publiczne muzeum. Cześć jego powierzchni zajmuje restauracja z widokiem na budynki parlamentu i rzekę Ottawę.

Główne wejście do muzeum ma charakter szklanego pawilonu, znajduje się w pobliżu katedry i pasażu handlowego. Jest dobrze widoczne i łatwo dostępne zarówno od strony ulicy, jak i terenów spacerowych. Długa, przeszklona, łagodnie wznosząca się promenada łączy ze sobą wejście do muzeum i Hall Główny, z którego z kolei prostopadły do promenady korytarz prowadzi do Rotundy. Komunikacja wewnętrzna muzeum ma prosty i logiczny układ. Wszystkie galerie muzealne i tymczasowe wystawy dostępne są z Hallu Głównego lub Rotundy.

Sześć głównych galerii muzeum usytuowano na trzech poziomach budynku. Wystrój wnętrza galerii został dostosowany do różnego typu kolekcji. Poszczególne galerie różnią się kolorami ścian, rodzajem użytego drewna podłogowego oraz kształtem sufitów – galerie ze sztuką tradycyjną posiadają sufity kolebkowe, natomiast ze sztuką nowoczesną – płaskie. Wewnątrz galerii usytuowane zostały dwa dziedzińce pokryte szklanym dachem – jeden z płytką sadzawką, drugi z ogrodem z drzewami i kwiatami. Tworzą one dodatkową przestrzeń publiczną i pozwalają zwiedzającym na chwilę odpoczynku i relaksu.

Jednym z wymagań, jakie postawili architektowi przedstawiciele muzeum było wykorzystanie rozproszonego światła dziennego do oświetlenia sal muzealnych znajdujących się zarówno na wyższej, jak i na niższej kondygnacji. Moshe Safdie we współpracy z Paulem Maranzem, specjalistą do spraw światła w architekturze, zaprojektował system górnego oświetlenia naturalnego galerii za pomocą świetlików dachowych. Do niższych kondygnacji światło dzienne doprowadzane

jest przez głębokie na 7,5 m „kominy świetlne”, pokryte lustrzaną powierzchnią¹⁴. Dzięki temu oryginalnemu rozwiązaniu sale muzealne mają optymalne warunki do oglądania dzieł sztuki, a zapotrzebowanie na sztuczne oświetlenie zostało w dużym stopniu zredukowane.

Budynek muzealny posiada także własną bibliotekę, archiwum, salę konferencyjną na 400 miejsc, sale wykładowe, księgarnię, sklep i trzy restauracje. Pomieszczenia administracyjne, pracownie konserwatorskie i magazyny znajdują się w oddzielnym skrzydle. Są one połączone z głównym budynkiem muzealnym krótkim, przeszklonym, wielopoziomowym pasażem.

Zagospodarowanie przestrzeni wokół muzeum zostało zaprojektowane przez architektkę krajobrazu C. Hahn Oberlander. Jej projekt zainspirowany został obrazem kanadyjskiego artysty A.Y. Jacksona – *Terre Sauvage*, przedstawiającego surowy, dziewiczy krajobraz kanadyjski¹⁵. Obraz ten znajduje się w kolekcji muzeum.

Nowy budynek Kanadyjskiej Galerii Narodowej przypominający sylwetką gotycką katedrę, wkrótce po otwarciu stał się charakterystycznym elementem panoramy Ottawy.

Kolekcje i wystawy

Kanadyjska Galeria Narodowa posiada w swojej kolekcji ponad 45 tys. artefaktów, w tym ponad 30 tys. stanowią rysunki, grafiki oraz fotografie¹⁶. Zaledwie 3% kolekcji wystawiane jest w stałych galeriach. Większość swoich zbiorów muzeum zawdzięcza zakupom i darowiznom. Od 1913 r. Galeria Narodowa ma, przyznany przez rząd, stały budżet przeznaczony na zakup prac artystów kanadyjskich i międzynarodowych¹⁷. Dzięki niemu muzeum powoli lecz systematycznie powiększa swoją kolekcję.

Przestrzeń muzealna podzielona jest na sześć głównych galerii – cztery stałe i dwie tymczasowe. Do galerii stałych należą: sztuka kanadyjska, sztuka europejska i amerykańska, sztuka współczesna oraz sztuka inuicka. Jedna z galerii tymczasowych poświęcona jest rysunkom, grafikom i fotografii z bogatej kolekcji muzeum, natomiast druga, o powierzchni wystawiennej ponad 1500 m² (10 zróżnicowanej wielkości sal), wykorzystywana jest do urządzania priorytetowych wystaw, mających za zadanie propagowanie sztuki światowej oraz kanadyjskiej.

W kolekcji sztuki kanadyjskiej znajdują się zarówno XIX-wieczne prace pierwszych artystów emigrantów z Europy: Williama Berczy'ego, Paula Kane'a i Corneliusa Krieghoffa, znanych kanadyjskich pejzażyistów z okresu międzywojennego: Toma Thomsona, Emi-



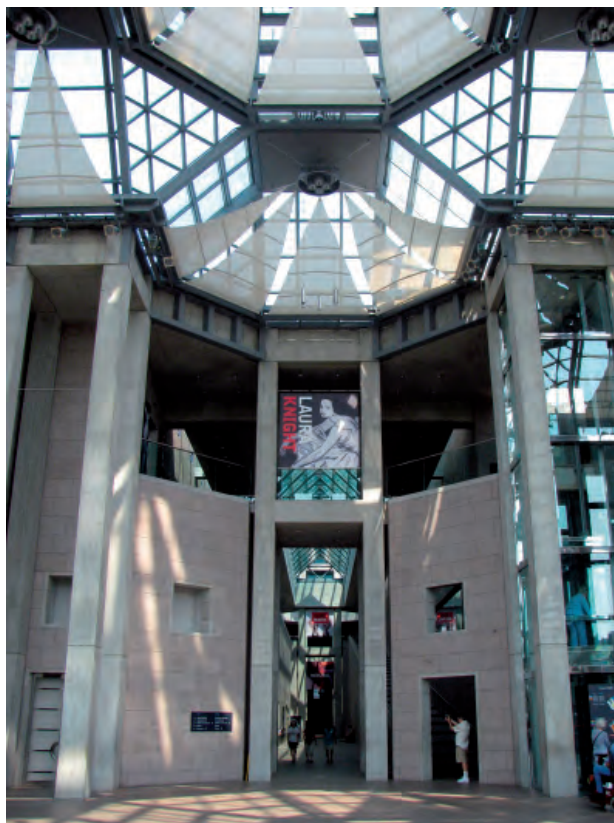
3. Przeszklona, łagodnie wznosząca się promenada prowadząca do Hallu Głównego

3. Glazed, gently ramped promenade leads to the Grand Hall

ly Carr oraz artystów z Grupy Siedmiu, jak i współczesnych artystów kanadyjskich Williama Kurelka i Jean-Paula Riopelle'a. Kolekcja sztuki kanadyjskiej wzbogaciła się znacząco w 1944 r. dzięki zapisowi dr. J. MacCalluma. Znalazły się w nim 134 dzieła, głównie autorstwa znanych pejzażyistów z Grupy Siedmiu oraz Toma Thomsona¹⁸.

W galerii kanadyjskiej znajduje się także Rideau Chapel – zrekonstruowana, neogotycka kaplica klasztorna z XIX w., która została ocalona z przeznaczonego do rozbiórki żeńskiego klasztoru w Ottawie. Posiada ona unikatowe w Ameryce Północnej drewniane sklepienie wachlarzowe, podtrzymywane przez smukłe, żeliwne kolumny¹⁹.

Pierwsze historyczne dzieło europejskiego artysty Galeria Narodowa zakupiła już w 1896 roku. Był to obraz angielskiego marynisty Georga Philipa Reinagle *Śmierć Nelsona*. Obecnie muzeum posiada w swojej kolekcji dzieła wielu europejskich mistrzów, między innymi Memlinga, El Greca, Rubensa, Rembrand-



4. Hall Główny, widok w stronę korytarza wiodącego do galerii

4. Grand Hall, view towards the corridor which leads to the galleries

ta, Klimta, Picassa i Dalego. Spośród impresjonistów zobaczyć można dzieła Moneta, Degasa, Cezanne'a, van Gogha lub Gauguina.

W 2000 r. Kanadyjska Galeria Narodowa na swojej stronie internetowej umieściła listę ponad 100 europejskich artefaktów, w których dokumentacji brak jest danych dotyczących okresu 1933–1945. Chodzi o dzieła skradzione lub zagrabione przez Niemcy hitlerowskie. Na liście tej znalazł się między innymi rysunek Albrechta Dürera *Naga kobieta z laską (Akt stojący z laską)*, który przed wojną znajdował się w kolekcji Biblioteki Ossolińskich we Lwowie²⁰.

Współczesna sztuka amerykańska przez wiele lat była pomijana przy zakupach Gallerii Narodowej. Dopiero w połowie lat 60. dyrekcja muzeum uznała za konieczne uzupełnienie tej luki. Jednym z pierwszych zakupów była praca Andy Warhola – *Brillo*.

W kolekcji współczesnej sztuki amerykańskiej można obecnie zobaczyć dzieła między innymi Alexandra Caldera, Jaksona Pollocka czy Marka Rothko. W 1989 r. muzeum zakupiło za 1,76 mln dolarów obraz amerykańskiego malarza Barnetta Newmana – *Głos ognia*. Zakup ten wzbudził duże kontrowersje i był kwestionowany nawet w parlamencie²¹. W 2004 r. Galeria

Narodowa nabyła znaną rzeźbę amerykańskiej artystki francuskiego pochodzenia, Louise Bourgeois – *Maman*. Monumentalną rzeźbę przedstawiającą pajaka ustawiono na placu muzealnym i w krótkim czasie stała się nieodłącznym elementem wizerunku galerii.

Wystawy

Od czasu uzyskania nowego budynku Kanadyjska Galeria Narodowa organizuje corocznie cztery wystawy, w tym jedną prestiżową, w okresie letniego sezonu turystycznego. W 1997 r. ekspozycja poświęcona portretom Renoira miała rekordową frekwencję – 340 tys. zwiedzających. W ostatnich latach dużym powodzeniem cieszyły się także wystawy: „Bernini”, „Pejzaże Renoira”, „Sztuka Renesansu”, „Klimt”, „Caravaggio” czy „Irysy van Gogha”, które poza swoim celem edukacyjnym były istotnym czynnikiem podnoszącym frekwencję zwiedzających muzeum.

Kanadyjska Galeria Narodowa organizuje co roku ok. 30 wystaw objazdowych, w ramach programu „W drodze” („On Tour”), którego celem jest dotarcie do jak najszerszego grona odbiorców zarówno w kraju, jak i za granicą. Za niewielką opłatą mniejsze placówki muzealne mogą otrzymać wystawę przygotowaną przez pracowników galerii. Program został rozszerzony o sprzedaż katalogów wystaw i serie wykładów tematycznych. Współpraca z muzeami i galeriami z dużych ośrodków miejskich, jak i z mniejszych, prowincjonalnych, stwarza możliwość promocji krajowych artystów i sztuki kanadyjskiej²².

Digitalizacja Kanadyjskiej Gallerii Narodowej

Trudno nie zauważyć, że wpływy technologii cyfrowej są znaczące i trwałe. Byłoby może przesadą twierdzić, że komputer był główną przyczyną przemian, przekształcania i przedefiniowywania roli muzeum w ostatnich czasach. Jednakże, łatwo zauważyć, że nowe technologie cyfrowe są zawsze ściśle związane ze zmianami, zawsze stwarzają dylematy dla muzeum, zarówno konstruktywne, jak i destrukcyjne²³.

W procesie digitalizacji muzeum można wyróżnić trzy podstawowe etapy:

1. Inwentaryzacja komputerowa zbiorów.
2. Prezentacja muzeum na stronach internetowych.
3. Udostępnianie zbiorów muzealnych *on-line*.

Proces digitalizacji Gallerii Narodowej w Kanadzie rozpoczął się już w latach 70. i trwa nieustannie do dnia dzisiejszego, gdyż wraz z pojawianiem się nowych technologii zmieniają się wymagania klientów, którym muzeum stara się sprostać.

Inwentaryzacja komputerowa zbiorów

W 1972 r. rząd kanadyjski wystąpił z inicjatywą inwentaryzacji wszystkich obiektów dziedzictwa narodowego znajdujących się w kanadyjskich muzeach. Kanadyjska Galeria Narodowa była jednym z pierwszych uczestników nowo powstałego programu inwentaryzacyjnego.

Ambitna inicjatywa rządu spotkała się jednak z brakiem entuzjazmu wśród pracowników muzealnych. W powstałym w galerii dziale rejestracji umieszczono pierwszy komputer i dane dotyczące zbiorów zaczęli wprowadzać do systemu, nie zawsze odpowiednio przeszkoleni, pracownicy kontraktowi lub studenci zatrudnieni w ramach letniego stażu. Przez niemal 10 lat wykonywali pracę bez użycia konkretnych standardów, wsparcia ze strony specjalistów i ogólnie bez przekonania. Dane z systemu kartkowego, często chaotyczne, wprowadzane były do komputera również w niemniej chaotyczny sposób. Rezultat owej pracy był mierny. Pracownicy muzeum obarczali winą za niepowodzenie informatyków i technologię jako taką, natomiast konsultanci komputerowi zarzucali muzealnikom brak wiary w nową technologię i nieprzywiązywanie wagi do komputeryzacji zbiorów²⁴. W podobnej sytuacji znalazło się zresztą wiele muzeów kanadyjskich i amerykańskich. Reasumując, pierwsze podejście do komputeryzacji muzealnych rekordów zakończyło się fiaskiem.

Na początku lat 80. podjęto ponownie próby skomputeryzowania Galerii Narodowej i innych muzeów Kanady. Tym razem kilka istotnych czynników wpłynęło na pozytywny wynik prac. Po pierwsze, Sieć Informacyjna Kanadyjskiego Dziedzictwa Narodowego (CHIN) otrzymała nowy sprzęt komputerowy i uprawnienia, które pozwoliły jej na ustalenie standardów i nadzorowanie projektu. Po drugie, nieudana pierwsza faza komputeryzacji spowodowała, że nowy projekt znalazł się pod pełną kontrolą rządowej komisji rewizyjnej. Po trzecie, zatwierdzenie budowy nowego budynku muzealnego dodało motywacji do działania. Mając w perspektywie przeprowadzkę, niezbędna stała się pełna inwentaryzacja kolekcji²⁵.

Realizację nowego projektu komputerowej inwentaryzacji zbiorów pod nadzorem CHIN rozpoczęto w 1983 roku. Początkowo drukowane na papierze katalogi zbiorów przesyłano do CHIN, gdzie wprowadzano informacje do komputerowych baz danych. Z czasem dane przesyłane były przez modemy telefoniczne i elektroniczną pocztę. Galeria Narodowa i inne muzea kanadyjskie miały dostęp do dobrze przygotowanego i przetestowanego systemu komputerowego.

Konsultacje ze specjalistami CHIN, jak i szkolenia dla pracowników muzealnych znacznie ułatwiły i przyspieszyły proces digitalizacji zbiorów, a po pewnym czasie pozwoliły pracownikom muzeum przejąć kontrolę nad dobrze zaprojektowanym systemem komputerowym²⁶.

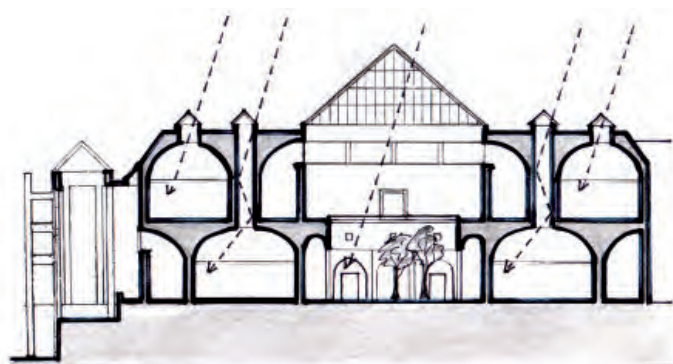
W związku z planowanym przeniesieniem wszystkich zbiorów do nowego budynku, priorytetem pierwszej fazy projektu było umożliwienie określenia lokalizacji poszczególnych obiektów, przygotowania list przewozowych i drukowania podpisów pod poszczególnymi eksponatami.

Dane o obiektach i artystach ograniczone były do niezbędnego minimum. Stworzono jednak fundamenty dla przyszłej, bardziej szczegółowej dokumentacji oraz ustalono standardy dotyczące procesu dokumentacji nowych nabytków.

Podstawowy proces inwentaryzacji ponad 45 tys. artefaktów zakończony został po ośmiu latach. Nowa dwujęzyczna (angielsko-francuska) baza danych stała się wzorem dobrze zaplanowanego i wdrożonego projektu²⁷. Sukces komputerowej inwentaryzacji zbiorów zachęcił muzeum do wprowadzenia komputerów również w innych działach: finansowym, bibliotece, punkcie sprzedaży czy w dziale wydawnictw muzealnych.

Prezentacja muzeum na stronach internetowych

Uruchomienie w 1990 r. ogólnosiwiatowej sieci (World Wide Web – WWW) miało duży wpływ na niemal wszystkie dziedziny życia. Podstawową funkcję, którą umożliwił system WWW była łatwość komunikacji i szybkiego przekazywania informacji. Strony internetowe poszczególnych organizacji pozwalały im



- Oświetlenie galerii światłem naturalnym przy użyciu świetlików dachowych i „kominów świetlnych”
- Illumination of Gallery by natural light through skylight and “shafts of light”

na tanią reklamę swoich produktów i usług. Niebawem zaczęły powstawać pierwsze strony internetowe muzeów, które pełniły funkcje zarówno informacyjne, jak i promocyjne.

Galeria Narodowa w Ottawie uruchomiła swoją pierwszą stronę internetową w 1996 r. w dwóch pełnych wersjach językowych – angielskiej i francuskiej. Na początku była to strona statyczna i posiadała jedynie podstawowe informacje o muzeum oraz ogólne dane dotyczące zbiorów. Trzy lata później Galeria Narodowa udostępniła już część swoich zbiorów *on-line*. Obecnie strona internetowa galerii zawiera, oprócz zdjęć, również filmy, prelekcje, materiały edukacyjne, quizy, interaktywne gry i podkasty.

Pierwsze aplikacje internetowe typu *Web-2* pojawiły się już w 2001 roku. Pozwalały one na tworzenie internetowych stron przez użytkowników, a nie organizacje zainteresowane wyłącznie promocją swoich towarów i usług. Muzea przez wiele lat sceptycznie odnosiły się do tej koncepcji, obawiając się przede wszystkim utraty wpływów z praw autorskich. Jednakże sukces i popularność takich aplikacji, jak Wikipedia, You Tube, Flickr, Facebook spowodowały konieczność zrewizowania ich konserwatywnego podejścia do nowego typu aplikacji.



Muzea australijskie, w ramach projektu GLAM (Galleries, Libraries, Archives and Museums) zaczęły udostępniać część swojej kolekcji Wikipedii. Podobnie postąpiło Tropenmuseum z Amsterdamu²⁸. Metropolitan Museum of Art z Nowego Jorku (w skrócie Met) natomiast ogłaszało, już kilkakrotnie, konkursy fotograficzne na zdjęcia wykonane przez zwiedzających na terenie muzeum. Zdjęcia te można było potem zarówno oglądać na Flickrze, jak i na stronie internetowej muzeum. Grupa entuzjastów Met na Flickrze ma ponad 2 tys. członków i prezentuje niemal 14 tys. zdjęć²⁹. Innym ciekawym projektem jest Google Art Project (<http://www.googleartproject.com/>) pokazujący wysokiej rozdzielczości zdjęcia dzieł sztuki z 17 znanych muzeów świata.

Strona internetowa muzeum to jego elektroniczny folder reklamowy. W odróżnieniu od materiałów drukowanych (broszur, informatorów), na stronie internetowej można dokonywać nieustannej aktualizacji, odpowiadającej zmianom zachodzącym w muzeum czy galerii, promować tymczasowe wystawy lub oferty specjalne. Jak powinna wyglądać dobra strona muzealna, aby przekazać jak najwięcej istotnych informacji i zachęcić internautów do odwiedzenia rzeczywistego muzeum? Przy analizowaniu jakości muzealnych stron internetowych brane są pod uwagę następujące kryteria: 1) zawartość, 2) prezentacja – projekt strony pod kątem graficznym, 3) funkcjonalność, 4) interaktywność, opinie użytkowników, 5) serwisy internetowe, 6) walory techniczne³⁰.

1. **Zawartość** – dotyczy wyczerpujących informacji na temat wystaw, artystów i ich dzieł oraz przydatności tych materiałów dla wirtualnego użytkownika. Wartości danej stronie dodają zdjęcia artefaktów, ich historie, komentarze i porównania oraz unikatowe dane, które nie są powszechnie dostępne, przypisy i linki do powiązanych tematycznie materiałów i innych stron internetowych. Treść powinna być zgodna z prawdą i stale aktualizowana. Obecność dodatkowych funkcji, takich jak zróżnicowanie profili użytkowników: dziecięcy, szkolny czy profesjonalny, a także podanie treści w kilku językach, ma również niemały wpływ na ocenę atrakcyjności strony.

Istotne są również informacje na temat samego muzeum, lokalizacji, historii, statystyki i aktualnych wystaw. Jedną z najlepszych pod tym względem jest strona internetowa Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku – <http://www.metmuseum.org/>. Stro-

6. Widok galerii oświetlonej naturalnym światłem

6. View of gallery illuminated with natural light

na Galerii Narodowej w Ottawie niewiele jej ustępuje – <http://www.gallery.ca/en/>.

2. **Prezentacja**, czyli projekt strony pod kątem graficznym, ma szczególne znaczenie dla muzeów sztuki. Strona powinna wyróżniać się atrakcyjną i estetyczną szatą graficzną. Odwiedzający stronę zapamiętują kolorowe obrazy, ich uwaga skupia się głównie na ruchomych grafikach. Użyte multimedia, takie jak wideo czy animacje, podnoszą wartość strony. Użytkownicy Internetu częściej czytają nagłówki, omijają zazwyczaj duże bloki tekstu. Szata graficzna, która oddaje charakter muzeum i podkreśla wyjątkowość zgromadzonych artefaktów, zachęca do bardziej szczegółowego jej przejrzania. Jako przykład może posłużyć strona internetowa Muzeum Sztuk Pięknych z Bostonu – <http://www.mfa.org/> z bardzo atrakcyjną stroną główną.

3. **Funkcjonalność** – dotyczy łatwości poruszania się użytkowników po stronie internetowej. Korzystanie z niej powinno być łatwe, wręcz intuicyjne. Powinniśmy wiedzieć, który przycisk nacisnąć, aby dotrzeć tam, gdzie potrzebujemy.

Strona powinna być dobrze zorganizowana i łatwa w użyciu, z uwzględnieniem czytelnej listy wyboru, pasków narzędzi, przycisków, ikon i ramek, a także możliwości powrotu z każdej strony. Zgodnie z najnowszymi trendami przechodzenie do kolejnych stron za pomocą klikania jest preferowane bardziej niż przewijanie długich stron. W porównaniu ze stroną Galerii Narodowej, strona Muzeum Sztuk Pięknych z Bostonu wydaje się prostsza i klarowniejsza.

4. **Interaktywność i opinie użytkowników**. Pierwsze muzealne strony internetowe umożliwiały kontakt z użytkownikiem tylko poprzez e-mail. Powstanie aplikacji *Web 2.0* w 2001 r. dało użytkownikom Internetu większą możliwość interakcji ze stroną internetową i integracji z innymi internautami. Wiele muzeów, w tym Kanadyjska Galeria Narodowa, zaczęło używać Facebooka, Flickr, Twittera i You Tube. Amerykańskie Metropolitan Museum ponadto używa: Feeds, iTunesU, MySpace, Email Newsletters. Dzięki tym aplikacjom użytkownik ma możliwość współdziałania ze stroną internetową, może komunikować się z pracownikami muzeum, z innymi zwiedzającymi lub przyjaciółmi muzeum. Może również wymieniać się informacjami, nowościami, opiniami i sugestiami, a także brać udział w ankietach i sondażach.

Najczęściej zadawane przez użytkowników pytania powinny zostać uwzględnione przez projektantów muzealnej strony internetowej w informacjach dla zwiedzających lub w formie FAQ (Frequently Asked Questions).

Jedną z najnowszych technologii wykorzystywanych



7. Galeria sztuki europejskiej

7. Gallery of European Art

coraz częściej przez muzea jest podcast. Umożliwia on, między innymi, kopiowanie informacji na iPod lub odtwarzacz MP3 i tworzenie przez zwiedzających prywatnych audioprzewodników. Przykładem muzeum, które aktywnie propaguje tę formę interakcji z użytkownikami jest Muzeum Sztuki w Seattle³¹.

5. **Serwisy internetowe**. Muzealna strona internetowa oprócz danych na temat lokalizacji, dojazdu i godzin otwarcia powinna posiadać informacje dotyczące kalendarza wystaw czasowych i innych wydarzeń kulturalnych organizowanych przez muzeum. Ponadto powinna podawać łatwo dostępną informację o najbardziej popularnych artefaktach i najnowszych nabytkach muzeum. Częstymi serwisami są: możliwość nabycia biletów *on-line*, zarezerwowania wycieczek grupowych z przewodnikiem lub dokonania zakupów w sklepie muzealnym.

Ważnym elementem muzealnych serwisów internetowych są różnego rodzaju formy edukacji: wykłady dostępne *on-line*, prezentacje, filmy dokumentalne o artystach lub znanych dziełach, komentarze kuratorów lub artystów – przyczyniają się do pogłębienia wiedzy o sztuce i o muzeum. Strony internetowe amerykańskich i kanadyjskich muzeów oferują, wysoki na ogół, standard serwisów internetowych, a Kanadyjska Galeria Narodowa jest tego dobrym przykładem.

6. **Dane techniczne**. Przy ocenie technicznych aspektów strony internetowej brane są pod uwagę następujące kryteria: dostępność, szybkość, kompatybilność oraz bezpieczeństwo. Standardowym wymaganie jest dzisiaj, aby strona internetowa była dostępna 24 godziny na dobę i umożliwiała szybkie ładowa-



8. Galeria sztuki kanadyjskiej, obrazy Toma Thomsona i Grupy Siedmiu

8. Gallery of Canadian Art, paintings of Tom Thomson and Group of Seven

nie elementów graficznych, także dla użytkowników o małej prędkości łącza. Ponadto powinna być kompatybilna ze standardowymi przeglądarkami internetowymi: Firefox, Internet Explorer, Chrome, Opera, Safari. W przypadku użycia nowych technologii, np. do odtwarzania plików wideo, odpowiednie linki powinny umożliwić internautom instalację wymaganych aplikacji. Wszystkie zakupy *on-line* poprzez muzealną stronę powinny zapewnić użytkownikowi maksymalne bezpieczeństwo wynikające z zaszyfrowania transakcji finansowych.

Udostępnianie zbiorów muzealnych *on-line*

Galeria Narodowa jako jedno z pierwszych muzeów kanadyjskich zaczęła udostępniać swoje zbiory *on-line*. Pierwsza faza projektu o nazwie „Cybermuse” ukończona została w 1999 r. i pozwalała użytkownikom Internetu oglądać 9,5 tys. obiektów sztuki z kolekcji muzeum. W ciągu kilku następnych lat projekt ten rozszerzony został o specjalne narzędzia edukacyjne dla szkół oraz kompleksowe prezentacje tematyczne³². Obecnie niemal cała kolekcja Gallerii Narodowej wyszukiwana jest *on-line*, aczkolwiek nie wszystkie artefakty mają dostępną dokumentację fotograficzną.

Galeria Narodowa kontynuowała także współpracę z CHIN nad projektem udostępnienia *on-line* zbiorów z wszystkich muzeów kanadyjskich. Projekt ten zaowocował powstaniem Wirtualnego Muzeum Kanady (The

Virtual Museum of Canada), w skrócie VMC i po raz pierwszy pojawił się w Internecie w marcu 2001 roku.

Wirtualne Muzeum Kanady jest niezależną jednostką istniejącą tylko w Internecie i powstała z inicjatywy CHIN. Posiada formę rozbudowanej strony internetowej, na której znajdują się podstawowe informacje dotyczące ponad 3 tys. instytucji związanych z kanadyjskim dziedzictwem narodowym. Należą do nich zarówno muzea, towarzystwa historyczne, galerie, archiwa, jak i ogrody botaniczne, obserwatoria astronomiczne czy parki narodowe. Bogata i różnorodna zawartość wirtualnego muzeum zależna jest od materiałów przygotowanych przez muzea i poszczególne instytucje. W chwili obecnej na stronie VMC znajduje się 765 wystaw w formie cyfrowej, promujących kanadyjskie muzea³³. Wirtualne Muzeum Kanady ma



9. Rideau Chapel, zrekonstruowana, neogotycka kaplica klasztorna ze sklepieniem wachlarzowym

9. Rideau Chapel, reconstructed, neo-gothic convent chapel with fan vaulted ceiling

(Fot. 1-5 – A.M. Dittwald; 6-9 – za uprzejmą zgodą National Gallery of Canada, Ottawa, Photo © NGC / Courtesy, National Gallery of Canada, Ottawa, Photo © NGC)

w swojej bazie danych prawie milion obiektów. Możliwość wyszukiwania dzieł poszczególnych artystów lub tematów równocześnie we wszystkich muzeach kanadyjskich ułatwia prowadzenie prac badawczych, przygotowanie wystaw i katalogów. Strona internetowa wirtualnego muzeum zawiera również galerie zdjęć, materiały dla nauczycieli i wirtualne laboratorium, z fotografiami w formacie 3D. Ciekawą inicjatywą jest dział „Wspomnień społeczności”, gdzie mniejsze muzea lub towarzystwa historyczne, najczęściej prowadzone przez entuzjastów, mogą stworzyć wystawę *on-line*. Z kolei „Historia ma znaczenie” to kolekcja reportaży w formie audio lub wideo podcastów, przekazujących istotne dla lokalnych środowisk wydarzenia.

Galeria Narodowa jest jednym z głównych kontrybutorów VMC, udostępnia wyszukiwanie wszystkich swoich artefaktów, a także pozwala na oglądanie swoich wirtualnych galerii.

Wartości i znaczenia Smithsonian nie można oszacować poprzez to, co zgromadził wewnątrz swoich murów,

Przypisy

¹ *The Canadian Encyclopedia*, Toronto, 1999, s.1569–1570.

² Podcast – ang. podcast – to seria dźwiękowych lub filmowych plików komputerowych dystrybuowanych w internecie. Podcast może mieć formę audycji radiowej, wywiadu, wykładu lub krótkiego filmu wideo. Można go pobrać do komputera i odtwarzać na komputerze. Podcastu dźwiękowego można słuchać też na odtwarzaczu MP3, na iPhone i na wielu typach telefonów komórkowych – <http://pl.wikipedia.org/wiki/Podcast> [dostęp: 2011.08.01].

³ D. Ord, *The National Gallery of Canada; Ideas, Art, Architecture*, Montreal, Kingston, 2003, s. 66.

⁴ Galeria dzieliła budynek z Muzeum Człowieka (późniejszym Muzeum Cywilizacji). W 1916 r. w związku z pożarem głównego budynku parlamentu, galeria była zmuszona ustąpić miejsca Izbie Gmin i Senatowi, aż do 1921 r., do zakończenia odbudowy obiektu rządowego.

⁵ D. Ord, *op.cit.*, s. 68–69.

⁶ W 1927 r. w Jeu de Paume, w Paryżu, galeria zorganizowała wystawę z wybranymi pracami Jamesa Wilsona Morricea i Toma Thomsona oraz niewielką kolekcją masek i rzeźb indiańskich artystów. Wystawa ta została uznana za najbardziej wszechstronną wystawę kanadyjskiej sztuki, jaka kiedykolwiek pokazywana była poza granicami Kanady – <http://www.gallery.ca/en/about/1920s.php> [dostęp: 2011.06.20].

W 1937 r. w samym środku wielkiego kryzysu, galeria prezentowała w Londynie jedną z większych wystaw sztuki

lecz poprzez to, co przekazał światu³⁴. Słowa te wypowiedziane przez Josepha Henry’ego, pierwszego dyrektora Smithsonian w XIX w. są aktualne do dziś i odnoszą się w takim samym stopniu do Smithsonian, jak i do każdej innej placówki muzealnej.

Zadaniem muzeów jest nie tylko kolekcjonowanie artefaktów, ale także szerzenie wiedzy o zgromadzonych dziełach i ich twórcach wśród ogółu społeczeństwa. Sieci internetowe są doskonałą formą przekazywania tej wiedzy i w interesie samego muzeum jest to, aby dotarła ona do jak największej liczby odbiorców. Proces digitalizacji muzeum nie kończy się na komputerowej inwentaryzacji kolekcji, wręcz przeciwnie, to pierwszy krok do udostępniania zbiorów muzealnych wszystkim zainteresowanym osobom, to także początek interaktywnej współpracy pomiędzy muzeum i zwiedzającymi je osobami.

Kanadyjska Galeria Narodowa, mimo pierwszych nie najlepszych doświadczeń z komputeryzacją, dzisiaj stanowi przykładową placówkę muzealną wykorzystującą maksymalnie najnowsze technologie komputerowe.

międzynarodowej – <http://www.gallery.ca/en/about/1930s.php> [dostęp: 2011.06.20].

⁷ W latach 1913–1952 kilkakrotnie próbowano zaprojektować siedzibę dla galerii, angażowano architektów, organizowano międzynarodowe konkursy. Nie potrafiiono jednak uzgodnić, zarówno jaki jest najbardziej odpowiedni styl dla galerii narodowej, ani jaka jest najlepsza lokalizacja. W. Rybczyński, *A Place for Art, The Architecture of the National Gallery of Canada*, Ottawa 1993, s. 54–55.

⁸ Wśród zakupionych w 1950 r. obrazów z kolekcji księcia Liechtensteinu znalazły się obrazy Rembrandta, Filippina Lippiego, Hansa Memlinga, Quentina Matsysa, Barthel Behama, Nicolaesa Maesa i Francesco Guardiiego – <http://www.gallery.ca/en/about/1950s.php> [dostęp: 2011.06.22].

⁹ Wystawa z najpiękniejszymi zabytkami kultury polskiej, prezentowana była w Instytucie Sztuki w Chicago, w Filadelfijskim Muzeum Sztuki i w Kanadyjskiej Galerii Narodowej – <http://www.Gallery.ca/en/about/1960s.php> [dostęp: 2011.06.22].

¹⁰ D. Ord, *op.cit.*, s. 274.

¹¹ W. Rybczyński, *op.cit.*, s. 57.

¹² D. Ord, *op.cit.*, s. 289, zob. także I. Žantovská Murray (red.), *Moshe Safdie: Buildings and Projects, 1967–1992*, Montreal, Kingston, 1996, s. 163–164.

¹³ <http://www.gallery.ca/en/see/architecture.php> [dostęp: 2011.06.25].

¹⁴ W. Rybczyński, *op.cit.*, s. 82.

- ¹⁵ D. Ord, *op.cit.*, s. 365.
- ¹⁶ <http://www.gallery.ca/en/about/collections.php#Pre-1900s> [dostęp: 2011.06.25].
- ¹⁷ Początkowo suma wynosiła 100 tys. dolarów, obecnie jest to 8 mln dolarów.
- ¹⁸ Zapis dr. J. MacCalluma – <http://www.gallery.ca/en/about/collections.php#Pre-1900s> [dostęp: 2011.06.26].
- ¹⁹ Ksiądz architekt C.G. Bouillon zaprojektował pod koniec XIX w. wiele kościołów i obiektów sakralnych na terenie Ontario i Quebec, w tym zespół klasztorny sióstr Szarytek, z którego pochodzi ocalała Rideau Convent Chapel.
- ²⁰ Zbiór rysunków Albrechta Dürera wraz z opisem ich burzliwej historii – <http://www.gallery.ca/en/see/collections/category.php?page=2&categoryid=7&withimages=> [dostęp: 2011.06.15].
- ²¹ D. Ord, *op.cit.*, Introduction.
- ²² http://www.gallery.ca/en/see/exhibitions/events/exhibitions_touring [dostęp: 2011.06.25].
- ²³ R. Parry, *Digital Heritage and the Technologies of Change*, London–New York 2007, s. 140.
- ²⁴ G. Spurgeon, *Managing Change: from Failure to Success at the National Gallery of Canada*, [w:] Museum International (UNESCO, Paris), nr 181 (t. 46, nr. 1, 1994).
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ <http://outreach.wikimedia.org/wiki/GLAM> [dostęp: 2011.06.27].
- ²⁹ <http://www.flickr.com/groups/metmuseum/> [dostęp: 2011.06.27].
- ³⁰ J. Pallas, A.A. Economides, *Evaluation of Art Museums' Web Sites Worldwide. Information Services and Use*. t. 28, nr 1 2008, s. 45–57.
- ³¹ <http://www.seattleartmuseum.org/collection/podcast101.asp> [dostęp: 2011.06.28].
- ³² <http://www.gallery.ca/en/about/1990s.php> [dostęp: 2011.06.28].
- ³³ http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/description_mvc-about_vmc/index-eng.jsp [dostęp: 2011.06.28].
- ³⁴ <http://www.scholarlypress.si.edu/content.cfm?page=about> [dostęp: 2011.06.28].

Aleksandra Magdalena Dittwald

National Gallery of Canada – Aspects of Museum Digitalisation

The National Gallery of Canada is one of Canada's four national museums. It is located in Canada's capital, Ottawa, and it has prestigious location on the banks of the Ottawa River, near the Parliament, the Cathedral of Notre-Dame and downtown shopping center. The National Gallery is a traditional fine arts museum. It was created in 1880 and over the years it managed to gather a rich collection of European and American art. Its Canadian art collection is one of the most comprehensive in the world.

The National Gallery of Canada has over 45 thousand artifacts. A large proportion of them are drawings, prints and photographs. Museum space is divided into 6 galleries – 4 permanent and 2 temporary. The permanent galleries consist of Canadian art, American art, Western European art and Inuit art. One of the temporary galleries is dedicated to museum's rich collection of drawings, prints and photographs, and the other provides space for prestigious yearly exhibitions. The most popular one so far had been the 1997 exhibition of Renoir's portraits, with record attendance of 340 thousand visitors.

The National Gallery began to create a computerized inventory of the museum's collection in the 1970s, but did not succeed the first time. The necessity of moving the entire col-

lection to the new building meant that the project had to be undertaken for a second time. Canadian Heritage Information Network (in short CHIN) helped the National Gallery with establishment of database standards, data entry and setup of new computer controlled processes. The project was completed after eight years. The National Gallery recognized early the importance of the internet and it launched its first website in 1996. Three years later, the museum was able to present part of its collection on-line. Nowadays, museum's website not only showcases its collection, but it also offers films, educational materials, interactive games and podcasts. The National Gallery continues cooperation with CHIN and actively participates in the project "The Virtual Museum of Canada" (VMC). Launched in 2001, the VMC is one of the first internet applications which allow users to search collections of not only one museum, but of all participants of the large national network - total of over 3000 Canadian heritage institutions.

The role of the museum is not only to collect artifacts, but also to raise awareness about them. Internet applications are a very good form to achieve this, and it is in the museum's own interest to reach maximum audience. The Canadian National Gallery is a good example of using latest computer technologies.

Aleksandra Magdalena Dittwald, historyk sztuki, absolwentka UKSW w Warszawie; od 1995 r. mieszka i pracuje w Kanadzie; autorka licznych artykułów o amerykańskich i kanadyjskich muzeach w kolejnych numerach „MUZEALNICTWA”; e-mail: aleksandra.dittwald@gmail.com

Aleks Karamanov

DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA MUZEÓW NA UKRAINIE WSPÓŁCZESNE KIERUNKI W KONTEKŚCIE SPEŁNIANIA MISJI KULTUROWEJ

W różnych epokach muzeum spełniało różne funkcje kulturalne – w dalekiej przeszłości jego celem było budzenie w świadomości ludzi rozumienia lokalnych dziejów i pamięci historycznej; dla epoki Odrodzenia charakterystyczne było rozszerzenie wiedzy o sztuce, psychologii i zdolnościach osobowości; dla XVIII–XIX w. – tworzenie nowej przestrzeni muzealnej przez dominowanie nauki jako wartości, naukowości jako sposobu prezentacji, wizerunek muzealnika jako uczonego. W epoce współczesnej muzeum traktowane jest przede wszystkim jako placówka oświatowa, miejsce wypracowywania nowych koncepcji wystawienniczych, potrzeby demokratyzacji muzealnej działalności, rozszerzenia realnej przestrzeni muzealnej.

Prowadzenie działalności edukacyjnej dotyczy nie tylko programowych zajęć dydaktycznych z uczniami oraz studentami, ale także szeroko pojętej edukacji w kontekście interdyscyplinarnego upowszechnienia wiedzy. Ogólnie proces edukacji jest efektywny, jeśli:

- motywuje uczniów do osobistego zaangażowania w różnorakie działania i uczestnictwa w różnych przedsięwzięciach oświatowych szkoły;

- tworzy psychicznie komfortowe sytuacje dla ucznia, a także warunki dla rozwoju zdolności myślenia i powstania prawdziwej „sytuacji sukcesu”;
- organizuje odpowiednie warunki dla rozwoju zdolności intelektualnych uczniów poprzez objęcie ich treningiem;

1. „Symbol Lwowa – Lew” – dydaktyczne zadania dla uczniów podczas realizacji programu „Znajdź ten obraz”

1. „Symbol of Lviv – the Lion” – didactic tasks for school children during the realisation of the “Find this image” programme



Путешествие по Львову с удовольствием

- Наш маршрут № 5: проспектом Свободы к памятнику Даниле Галицкому



2. Edukacyjne gry miejskie we Lwowie dla uczniów i studentów – trasa nr 5 (wg pracy A. Dorosza *Lviv – prokhody ne bez zadovolennia i z moralliu*)
2. Educational urban games in Lviv for schoolchildren and students – route no. 5 (acc. to: A. Dorosh, *Lviv – prokhody ne bez zadovolennia i z moralliu*)

- buduje system nauczania oparty na rozmaitych metodach problematycznych, technologii heurystycznych i refleksyjnych;
- wykorzystuje grupowe formy organizacji procesu edukacyjnego;
- zapewnia organizację pełnej aktywności poszukawczej uczniów na zajęciach.

Celem naszego badania jest analiza współczesnych tendencji rozwoju działalności edukacyjnej i kulturalno-oświatowej muzeów w kontekście tworzenia optymalnego środowiska edukacyjnego. Właśnie we współczesnych realiach muzea nie muszą przekształcać się w zakłady oświatowe przy szkołach (muzea szkolne to zupełnie oddzielne zagadnienie), a powinny przeprowadzać niezależne poszukiwania eksperymentalne oraz stosować nowe zasady współpracy ze zwiedzającymi.

Z jednej strony wygląda to całkiem logicznie – muzeum stwarza optymalne warunki dla szkoły do organizowania wycieczek edukacyjnych, wykładów, zajęć wychowawczych, a szkoła wykorzystuje tę działalność odpowiednio do swoich potrzeb. Jednak z tak wąskim rozumieniem współpracy muzealno-pedagogicznej w żaden sposób nie można się zgodzić we współczesnych realiach, kiedy to odbywa się zmiana orientacji paradygmatu z oświatowego na kulturotwórczy, co stwarza nowe możliwości do samorozwoju i twórczej realizacji osobowości.

Jak wiadomo termin „edukacja” oznacza nie tylko proces, system albo wynik, lecz również niepowta-

rzalną i unikatową dla każdego człowieka wartość. Na podstawie współczesnej wiedzy pedagogicznej możemy mówić o pewnych zmianach w rozumieniu edukacji, polegających głównie na stopniowej utracie przez szkołę monopolu na wiedzę. Taka dość bolesna tendencja ma jednak swoje pozytywne aspekty, które polegają na rozszerzeniu tradycyjnego pojęcia o wykształceniu oraz o sposobach i ramach czasowych jego zdobywania. Przede wszystkim chodzi o wzrastającą popularność – w warunkach społeczeństwa informacyjnego – następujących idei: uzupełniającej (nieformalnej) edukacji oraz edukacji przez całe życie (*long life education*), które są zorientowane na przekazanie i opanowanie społeczno-kulturowego doświadczenia, a także na kształtowanie zdolności do jego wzbogacenia. W tym samym czasie aktualnym zostaje rozwój nawyków samokształcenia – samodzielnego, twórczego, niezależnego, krytycznego myślenia jednostki, co jest niezbędnym rysem i oznaką współczesnego człowieka.

Zazwyczaj działalność edukacyjna muzeów sprowadza się do zaspokajania oczekiwań szkół w celu przekazania im dostatecznej wiedzy na określony temat. Uczniowie odwiedzają muzeum w grupach, razem ze swoim nauczycielem konkretnego przedmiotu lub wychowawcą klasy, w celu omówienia tematu ekspozycji, który odpowiada programowi szkolnemu. Ich przygotowanie do tematu jest bardzo zróżnicowane i zależy od wieku i motywacji. Dość często dzieci są niezbyt zainteresowane zajęciami muzealnymi, które przypominają im nieco zmienione lekcje szkolne. Nauczyciele z kolei często niewystarczająco orientują się w muzealnej ekspozycji i całkowicie powierzają uczniów przewodnikom. Wyjściem z takiej sytuacji jest zmiana formuły współpracy muzeum ze szkołą.

W związku z tym aktualne jest odwołanie się do pojęć „pedagogika muzealna” i „edukacja muzealna”. Jeżeli w latach 70. i 80. zeszłego stulecia pedagogika muzealna była rozpatrywana jako *dyscyplina naukowa, która bada muzealne formy komunikacji, charakter wykorzystania środków muzealnych w przekazaniu i postrzeganiu informacji z punktu widzenia pedagogiki*¹, to opracowania współczesne uznają ją jako *naukę o edukacji przez środki muzealne, działalność pośredniczącą, która zapewnia związek między muzeami, ich kolekcjami i zwiedzającymi, dyscyplinę naukową na styku muzeologii i nauk pedagogicznych, która bada cele oświatowo-wychowawcze społeczeństwa w stosunku do specyficznych form komunikacji muzealnej oraz rozpatruje muzeum jako system oświatowy*².

Taki wzrost zainteresowania edukacją muzealną i pedagogiką muzealną jest powiązany ze zmianami współczesnego paradygmatu oświatowego, a więc ze

zmianami w zasadach organizacji procesu edukacyjno-wychowawczego, z ogólnymi tendencjami do dialogu i komunikacji. Z jednej strony tradycyjnie funkcjonuje podejście do muzeum jako do miejsca przyprowadzania wycieczek w celu pogłębienia wiedzy, z drugiej – powstają nowe formy komunikacji, które wypełniają zajęcia muzealne nową treścią.

Zdaniem badacza austriackiego F. Weidachera pojęcie „pedagogika muzealna” często prowokuje nieporozumienie, ponieważ *ludzie niekompetentni myślą takie całkowicie różne, nawet przeciwległe media, jak muzeum i szkoła, a muzea w swej działalności edukacyjnej nie są w stanie wykonywać zadań szkolnych*³.

Pedagogika muzealna znajduje się „na styku” edukacji tradycyjnej, akademickiej i nieformalnej, wypracowuje nowe i efektywne technologie nauczania w muzeum, występuje w roli pośrednika między muzeum a szkołą na drodze stworzenia warunków nowoczesnej edukacji, kształtowania w uczniach stosunku emocjonalno-wartościowego do wiedzy oraz umiejętności przezwyciężenia stereotypów międzykulturowych.

Odróżnienie i analiza pojęć „edukacja muzealna” i „pedagogika muzealna” pokazuje niejednoznaczności interpretacji w literaturze naukowej terminów „muzeum” i „edukacja” oraz innych pochodnych od nich⁴.

Interesujące jest porównanie pojęć „pedagogika muzealna”, „kultura” i „sztuka”. Ich sens można wytłumaczyć następująco:

Pedagogika muzealna (edukacja muzealna) to:

- synteza różnych dyscyplin humanistycznych – historii, etyki, sztuki, estetyki, literatury, kulturoznawstwa;
- nauka o wychowaniu dzieci i młodzieży za pomocą środków muzealnych;
- działanie zmierzające do zorganizowania uczniom efektywnej pracy poszukiwawczej na zajęciach.

Kultura jest:

- tworzeniem własnej tożsamości i osobowości;
- wynikiem działalności twórczej

3. Edukacyjna wędrowka uczniów kl.10 szkoły nr 50 we Lwowie do Muzeum Aleksego Nowakowskiego w ramach projektu „Wybitne postacie Lwowa: czas i sztuka”

3. Educational excursion of tenth-grade students from school no. 50 in Lviv to the Alexei Novakovskiy Museum as part of the „Outstanding figures of Lviv: time and art” programme

człowieka, przeznaczonej do dialogu z innym ludźmi.

Sztuka to:

- sposób wyrażenia różnych myśli i emocji człowieka;
- synteza świadomości ludzkiej;
- podstawa wychowania religijnego;
- ważny czynnik w rozwoju duchowym człowieka i kształtowaniu jego światopoglądu.

Podejścia kulturologiczne tworzą warunki do budowania własnej tożsamości człowieka. Kultura jest wynikiem działalności twórczej, jest przeznaczona do dialogu. Obszar muzealny stwarza optymalne warunki do integracji i komunikacji, a także możliwości włączenia się w nurt kultury dzięki poznaniu przeszłości, ułatwia kontakt z nowym środowiskiem, umożliwia poznanie różnych norm i tradycji kulturowych. W takim kontekście muzeum występuje w roli centrum wychowania osobowości, miejsca adaptacji człowieka do środowiska kulturowego.

Obszar muzeum można rozpatrywać jako centrum „humanistycznego tworzenia osobowości”. Właśnie w muzeum człowiek może lepiej zrozumieć świat w sobie i wokół siebie. Staje się ono środkiem adaptacji człowieka do środowiska kulturowego, miejscem dialogu z klasycznymi przykładami sztuki i kultury. Jak zaznaczają badacze, *edukacji bardziej, aniżeli jakimkolwiek innym formom działalności, właściwy jest pęd do egzystencjalnych wartości, które mogą być wzorem dla społeczeństwa*⁵.



Narodowe „Lwowska Galeria Sztuk”), który obejmuje takie przedmioty szkolne, jak historia, zintegrowany kurs „Sztuka”, sztuki plastyczne, światowa kultura artystyczna, etyka chrześcijańska, muzyka.

Główne zadania projektu to:

- uzgodnienie – w odniesieniu do ekspozycji wymienionych wyżej muzeów – programów nauczania szkoły z tematyką wystaw muzealnych;
- popularyzacja muzeów Lwowa;
- realizacja idei edukacji obywatelskiej;
- wyrabianie i rozwijanie wśród uczniów nawyków w komunikacji międzyludzkiej;
- poszukiwanie nowych metod nauczania na podstawie organizacji współpracy z muzeami;
- modernizacja edukacji szkolnej polegająca m.in. na podniesieniu motywacji do nauczania;
- wypracowywanie form współpracy nauczyciela i pracownika muzealnego;
- zastosowanie przedmiotów szkolnych w planowaniu edukacyjnej działalności muzeum;
- określenie nowej roli pracownika muzealnego – pedagog muzealny, kierownik projektów edukacyjnych, organizator wolnego czasu w muzeum i inne⁸.

Ten projekt odnosi sukcesy i wzbudza znaczne zainteresowanie wśród nauczycieli, co prawda nie zawsze poparte konkretnymi działaniami. Dzieci, które uczestniczyły w różnych zajęciach muzealnych (np. ze szkoły nr 50 im. A. Makarenki we Lwowie), poprawiły swoje wyniki w szkole znacznie bardziej, niż te, które nie miały takiej możliwości. Z pewnością można powiedzieć, że wszystkie zajęcia muzealne w ramach tego projektu są przykładami integracji edukacji, kultury i sztuki.

Intensywne wprowadzenie nowych form współpracy między nauczycielem, pracownikiem muzealnym i zwiedzającymi sprzyja zarówno rozwijaniu zdolności intelektualnych, twórczych i wrażliwości, a także wyrażaniu ekspresji. Metody nauczania w muzeum oraz sama atmosfera muzealna poprzez obcowanie z ekspozycją i obiektami na niej, inspirują

5. Edukacyjna wędrowka uczniów kl. 10 szkoły nr 50 we Lwowie do muzeum Leopolda Lewickiego (pośrodku dolnego zdjęcia – p. Irina Laskij, zasłużony nauczyciel Ukrainy)

5. Educational excursion of tenth-grade students from school no. 50 in Lviv to the Leopold Leivtsky Museum (in the centre of the lower photograph – Ms. Irina Laskiy, a distinguished Ukrainian teacher)

uczestników zajęć do własnej twórczości i pozostawiają w nich niezapomniane wrażenia.

Duże znaczenie podczas uczestnictwa w zajęciach muzealnych ma możliwość bliskiego obcowania z eksponatem muzealnym – historycznym artefaktem. Osobisty z nim kontakt stwarza warunki do „indywidualnego odbioru dzieła sztuki”, a tym samym stymuluje rozwój samodzielnego, twórczego myślenia.

Analiza rozmaitych aspektów współpracy muzeów i uczelni wyższych pozwala na scharakteryzowanie cech ich możliwego współdziałania, którymi są:

- zachęcanie do poszukiwania przez studentów razem z wykładowcą związków przedmiotowych różnych gałęzi wiedzy z eksponatami muzealnymi;
- określenie „muzealnego potencjału” studiowanych przedmiotów;
- włączenie do procesu edukacyjnego dyscyplin artystycznych w celu wzbogacenia własnego doświadczenia i rozwoju twórczego myślenia;
- przygotowywanie do zastosowania własnej wiedzy i umiejętności podczas działań muzealno-pedagogicznych z uczniami w różnym wieku⁹.

Współpraca uczelni wyższych i szkół z muzeami podczas studiowania dyscyplin humanistycznych uczyni maksymalnie dostępnym sam proces nauczania. Pozwoli lepiej i efektywniej wykorzystywać zajęcia zaplanowane w programie, będzie sprzyjała umiejętności lepszemu kojarzenia różnych faktów historycznych i wydarzeń kulturalnych, będzie pomagała w rozwoju umiejętności pracy ze źródłami, a także stymulowała do głębszego zrozumienia aktualnych problemów współczesności i ich powiązań z historią i dziedzictwem kul-





6. Autor artykułu dr A. Karamanov podczas podsumowania „Maratonu pedagogicznego” z edukacji muzealnej

6. Author of the article, Dr. A. Karamanov, during a summary of a "Pedagogic Marathon" relating to museum education

turowym. W myśl koncepcji spełniania przez muzeum misji kulturowej może być ono miejscem, gdzie ludzie będą spotykać się z nowymi dla siebie wartościami, pozytecznymi dla ich własnego rozwoju.

Rola muzeów w zrozumieniu przeszłości jest nie do przecenienia. Muzeum pomaga zdobyć wiedzę z różnych dziedzin:

- sztuki – tworzenie obrazów przeszłości za pomocą środków artystycznych;
- religii – kształtowanie świadomości moralnej i światopoglądu;
- filozofii – teleologiczność bytu historycznego;
- ideologii – nie można żyć bez przeszłości, każdy na podstawie poznanej przeszłości buduje swoje widzenie przyszłości.

W warunkach kształtowania się demokratycznych zasad społeczeństwa obywatelskiego w Polsce i na Ukrainie aktualna jest idea współdziałania muzeum i szkoły zwłaszcza w kontekście organizacji lepszych warunków wszechstronnego nauczania. Obserwować można podobne tendencje charakterystyczne dla rozwoju pedagogiki muzealnej w obu krajach:

- stopniowy postęp nauczania akademickiego w postaci nieformalnej edukacji na zasadzie dobrowolności i braku przymusu;
- poszukiwanie najlepszych form i metod edukacji oraz współdziałania nauczyciela, ucznia i pracownika muzealnego z materiałami ekspozycji;
- rozszerzenie zakresu zastosowania muzealnych eksponatów – od obserwowania do twórczości;
- koncentracja wysiłków na uwzględnieniu indywidualnych cech i podziału wiekowego zwiedzają-

cych, w trakcie stworzenia odpowiednich muzealno-pedagogicznych programów;

- interdyscyplinarne podejście do procesu opisywania cech właściwych dla różnych artefaktów historycznych¹⁰.

Traktując działalność edukacyjną muzeów jako wypełnianie przez nie misji kulturowej, ogólnie wymienić można następujące tendencje tego procesu:

- dążenie do popularyzacji „kultury pozytywnych emocji”, stworzenie nowej formy aktywnego wypoczynku;
- poszukiwanie w „społeczeństwie wiedzy” własnej tożsamości – nowa filozofia wykorzystania obszaru muzealnego;
- utożsamienie działalności edukacyjnej muzeów z ich misją społeczną, kulturalną i humanistyczną.

W ostatnich latach w celu organizacji efektywnego nauczania można obserwować dążenie do tworzenia „muzeów bez ścian”, rozwój turystyki oświatowej, próby stworzenia globalnego obszaru współczesnej kultury, aktualnej dla każdego państwa, tworzenie kolejnych „muzeów wirtualnych”. Także muzeum pojmowane jest jako centrum wielokulturowości, które ma na celu:

- wyrabianie międzykulturowego światopoglądu oraz zainteresowanie różnymi kulturami światowymi poprzez stałą z nimi komunikację;
- rozwój kompetencji interdyscyplinarnych poprzez działalność edukacyjną;
- wyrabianie pozytywnego stosunku do innych ludzi, przewyciężenie agresji.

Z badań autora artykułu wynika, że prowadzenie działalności edukacyjnej przez muzea, traktowanej jako pełnienie misji kulturowej wobec społeczeństwa, dotyczy nie tylko zaplanowanych programowych zajęć dydaktycznych z uczniami lub studentami, ale także uważane jest ono za kształcenie w szerokim rozumieniu i popularyzację wiedzy muzycznej, teatralnej, historycznej itp. Ważnymi elementami tak rozumianej edukacji muzealnej są:

- rozwój i kształtowanie wielokulturowych dyskursów muzealnych;
- tworzenie nowych ośrodków nauki;
- wykorzystanie elementów pedagogiki porównawczej i animacji kultury;
- kształtowanie pamięci historycznej (sztuka – pamięć – miejsce) oraz rozpowszechnianie idei społeczeństwa obywatelskiego;
- stosowanie elementów nauczania korespondencyjnego (*e-learning*);
- wykorzystanie elementów historii mówionej, technologii myślenia krytycznego;

- stosowanie technologii sugestywnych i programowania neurolingwistycznego (NLP).

Należy podkreślić, że muzea stwarzają dla odwiedzających je osób warunki do aktywnego spędzenia czasu, intelektualnego rozwoju, pogłębienia wiedzy, rozszerzenia horyzontów myślowych, modelowania różnych

społeczno-kulturowych postaw. Wszystkie te role, jakie może spełniać dziś edukacja muzealna tożsame są z rozumieniem sensu edukacji XXI wieku – wychować wolnego i twórczego człowieka, zdolnego do dialogu międzykulturowego i działalności refleksyjnej, niezależnego we własnych poglądach i przekonaniach.

Przypisy

¹ *Muzeologia. Muzeum profilu historycznego. Pomoc naukowa dla szkół wyższych z zakresu „Historia”* (Muzevedenie), pod red. K.G. Lewykina, W. Herbst, M. Hajka, „Nauka” 1988, s. 272.

² A. Karamanov, *Pedagogika muzealna jako środek kształtowania wartości fachowych studenta-historyka*, „Visnyk (Zwiazstun) Uniwersytetu Lwowskiego”, Seria pedagogiczna, Lwów 2006, Centrum Wydawnicze LNU im. I. Franki, t. 21, cz. 2, s. 120.

³ F. Weidacher, *Ogólna muzeologia*. Podręcznik, tłum. z niem. W. Lożyński, O. Liang, H. Nazarkewycz, Lwów 2005, Litopys, s. 183.

⁴ L.M. Szlachtina, *Funkcja edukacyjna muzeum we współczesnych warunkach*, „Studia culturae”, Almanach Katedry Muzealnictwa i Ochrony Pomników oraz Centrum Studio-wania Kultury Wydziału Filozofii i Politologii Uniwersyte-tu Państwowego w Sankt Petersburgu, Sankt-Petersburskie Towarzystwo Filozoficzne 2006, t. 9, s. 165.

⁵ S. Klepko, *Procesy modernizacyjne we współczesnej edu-kacji*, „Szkolny świat” 2008, s. 55.

⁶ *Muzeum – zarządzanie i działalność edukacyjna*, oprac. G. Aarte, Z. Mazuryk, Lwów 2009, Litopys, s. 16.

⁷ Dniepropetrowskie Muzeum Historyczne (Dnepropetrovsk), <http://www.museum.dp.ua/about/child.html>.

⁸ *Szkoła i muzeum – pracujemy razem*. Podręcznik meto-dyczny z pedagogiki muzealnej (5–8 klasy), pod. red. A. Karamanova (red. naukowy), A. Cybka (red. odpowie-dzialny) Lwów 2009, Litopys, s. 5–9.

⁹ A. Karamanov, *Wyższa uczelnia w przestrzeni muzeum: per-spektywy wprowadzenia zintegrowanych kursów*, „Visnyk (Zwiazstun) Uniwersytetu Lwowskiego”, Seria pedagogiczna, Lwów 2010, Centrum Wydawnicze LNU im. I. Franki, t. 26, s. 141.

¹⁰ A. Karamanov, *Współdziałanie muzeum i szkoły w kon-tekście demokratycznych przekształceń oświatowych (doświad-czenie Ukrainy i Polski)*, „Szlach Oswity” („Drogi Edukacji”) 2009, nr 2, s. 22–23.

Alex Karamanov

The Educational Activity of Museums in Ukraine Contemporary Trends within the Context of Fulfilling a Cultural Mission

The article analyses assorted aspects of the educational activity of museums in Ukraine within the context of an interdisciplinary dissemination of knowledge. Such categories of activity as “museum education”, “museum pedagogic”, “education in a museum”, “culture” and “art” were distinguished for the sake of comparison. The author describes the role of the museum as a centre of “the humanistic creation of a personality” and an adaptation of man to the cultural environment.

The article discusses the specificity of using museum collec-

tions for didactic purposes and presents concrete realisations and projects of museum undertakings addressed to secondary schools and schools of higher learning, such as the Lviv “School and museum – we work together” project. He also analyses the conception of the cooperation of the museum and the school as part of an organisation of a convenient educational environment and the associated challenges facing the museums. The educational activity of museums is interpreted as the fulfilling of a cultural mission by those institutions.

dr Aleks (Oleksiy) Karamanov, historyk, dr nauk pedagogicznych, docent katedry Pedagogiki Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego im. Iwana Franki, absolwent Wydziału Historycznego tego uniwersytetu; autor licznych publikacji naukowych i metodycznych z historii oświaty Galicji, edukacji: wielokulturowej, szkolnej i muzealnej oraz wystawiennictwa; uczestnik projektów, konferencji i prac badawczych na Ukrainie, w Rosji i w Polsce; laureat konkursu pamięci W. Wołkowyńskiego „Muzea i muzealnictwo w Ukrainie” (2010), stypendysta Rządu Ukrainy (2009-2011); e-mail: ank@online.ua

Paulina Rozalia Wikło, Jacek Wikło

RIVERSIDE MUSEUM NOWA ODSŁONA MUZEUM TRANSPORTU W GLASGOW

Muzeum Transportu (Museum of Transport) mieszczące się do kwietnia 2010 r. w Kelvin Hall było jedną z najczęściej odwiedzanych i najpopularniejszych atrakcji z bezpłatnym wstępem w Wielkiej Brytanii, mogącą się pochwalić ponad półmilionową rzeszą odwiedzających rocznie¹.

Muzeum, które jest jednym z dziesięciu muzeów miejskich w Glasgow posiada bogaty zbiór ponad 21 tys. obiektów związanych z transportem i techniką, pochodzących z okresu od ok. 1700 r. do chwili obecnej. Jest to kolekcja związana głównie z historią miasta oraz szkockiego przemysłu ciężkiego, motoryzacyjnego, transportowego i stoczniowego. Muzeum Transportu powstało w 1964 r., początkowo jego kolekcja przechowywana była w zajezdni tramwajowej Albert Drive, w południowej części miasta. W 1988 r. przeniesiono je do Kelvin Hall, budynku spełniającego wówczas funkcję centrum wystawowego i znajdującego się naprzeciwko Kelvingrove Art Gallery and Museum. Budynek muzeum mógł pomieścić na ekspozycji 1300 obiektów, a więc nieznaczną liczbę z kolekcji 21 tys. obiektów z dziedziny techniki transportowej².

Kolekcję muzeum stanowią różnorodne obiekty: począwszy od małych modeli statków do dużych lokomotyw parowych, często unikatowych, o krajowym i międzynarodowym znaczeniu. W kolekcji reprezentowane są wszelkiego rodzaju pojazdy: imponujący zbiór samochodów osobowych, wozy strażackie, motocykle, rowery, pojazdy zaprzęgowe, maszyny rolnicze i budowlane, przyczepy kempingowe, wózki dziecięce, łodzie. Znajdują się w niej również inne pojazdy napędzane silnikami spalinowymi i parowymi, takie jak

samochody ciężarowe, maszyny drogowe oraz autobusy. Muzeum posiada także kolekcje wagonów metra i tramwajów budowanych w Glasgow, jako że system tramwajowy w tym mieście był największy w Europie. W skład kolekcji wchodzi silniki inżynierii morskiej oraz obiekty związane z transportem lotniczym. Oczywiście nie brakuje również urządzeń związanych z technologią transportu: instrumentów komunikacyjnych i naukowych, przyrządów optycznych, generatorów, dynam oraz silników spalinowych, parowych i turbin. Ważniejsze pozycje w kolekcji to najstarszy na świecie zachowany rower, samolot Vickers-Armstrong Supermarine Spitfire oraz pozostałości parowego pojazdu Gurney.

Muzeum Transportu było zawsze niezwykle popularne wśród mieszkańców miasta i turystów, ale nie mogło kontynuować odpowiedniego przechowywania kolekcji, przede wszystkim ze względu na lokalizację i przestarzałą strukturę budynku. Brakowało odpowiednich warunków do przechowywania obiektów na ekspozycji i w magazynach³. Zmienne temperatury, wilgotność powietrza, inwazja insektów⁴ były przyczyną degradacji wielu eksponatów i tysięcy przechowywanych w magazynach zabytkowych obiektów. Historyczny budynek w centrum miasta nie spełniał wymogów nowoczesnego muzeum, nie posiadał systemu kontroli warunków środowiska oraz specjalistycznego studia konserwatorskiego przeznaczonego dla obiektów wielkoformatowych. Dodatkowymi problemami były: postępujące zużycie budynku (podłóg, ścian i sufitów), wady konstrukcyjne (przeciekający dach), niewłaściwe oświetlenie (brak możliwości zmian i kontroli). Muzeum nie miało również odpowiedniego zaplecza do przechowy-



1. Zaha Hadid przed budynkiem Riverside Museum

1. Zaha Hadid in front of Riverside Museum

wania kolekcji nieprezentowanej na wystawie. Muzeum Transportu w budynku Kelvin Hall zostało zamknięte w kwietniu 2010 r., by sukcesywnie przygotować przeniesienie obiektów do nowego, specjalnie w tym celu budowanego Muzeum Riverside.

Projekt Riverside Museum to nowy dom dla światowej sławy kolekcji Muzeum Transportu w Glasgow i drugie, po remoncie Kelvingrove Art Gallery and Museum, duże przedsięwzięcie grupy Glasgowlife-Glasgow Museums⁵. Na jego realizację przeznaczono 74 miliony funtów. Głównymi fundatorami była rada miasta Glasgow (City Council) – £47,4 mln i Fundusz Loterii Dziedzictwa Narodowego (Heritage Lottery Fund) – £21,6 mln⁶. Dodatkowo zaangażowano społeczeństwo w zbiórkę pieniężną poprzez projekt Riverside Museum Appeal – donacje możliwe są zarówno dla firm, jak i osób prywatnych. Imię i nazwisko każdej osoby zostanie na stałe umieszczone w multimedialnych ekranach w muzeum. Bieżąca działalność nowego muzeum finansowana jest jak poprzednio, czyli z budżetu miasta Glasgow.

Po ponad 10 latach planowania Riverside Museum udostępniło swoją kolekcję dla zwiedzających 21 czerwca 2011, pozostawiając bezpłatny dostęp do kolekcji. Projekt Riverside był odpowiedzią na potrzebę publiczności oraz formą zapewnienia odpowiednich warunków dla stale rozwijającej się kolekcji. Niewiele miast miało taki głęboki wpływ na rozwój transportu i technologii, jak Glasgow. Warto wspomnieć, iż w 1913 r. dwie trzecie wszystkich statków, które pływały na całym świecie, zostało skonstruowanych właśnie w stoczniach znajdujących się na brzegach Clyde⁷.

Nowe muzeum zostało wybrane w drodze konkursu i zaprojektowane przez renomowane biuro Zaha

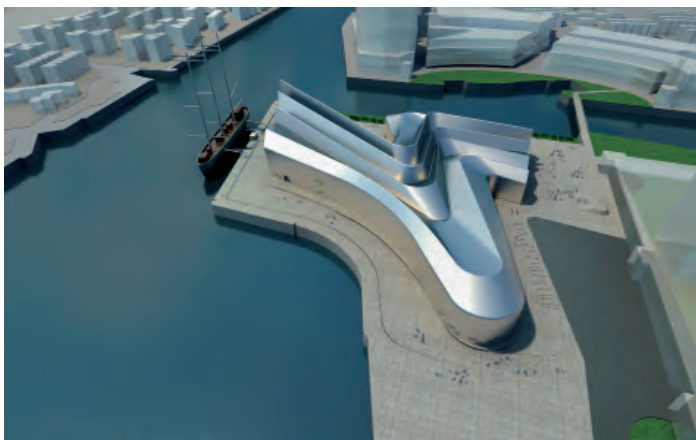


2. Elewacja Riverside od strony rzeki

2. Riverside Museum river elevation

Hadid Architects (ZHA), którym kieruje Zaha Hadid, architektka pochodząca z Bagdadu, laureatka prestiżowej nagrody Pritzker Architecture Prize w 2004 roku. Biuro architektoniczne ZHA zostało wybrane spośród 44 biur projektowych⁸ w tym samym roku. Wówczas Zaha Hadid nie posiadała jeszcze tylu znaczących projektów w Wielkiej Brytani (choć zaprojektowała wcześniej m.in. Evelyn Grace Academy w Londynie i Maggie's Centre w Falkirk). Obecnie jest jednym z najbardziej pożądanym architektów na świecie. Riverside Museum poprzedza długo oczekiwane otwarcie Olimpijskiego Centrum Sportów Wodnych (Olympics Aquatics Centre)⁹ budowanego na igrzyska olimpijskie w Londynie w 2012 roku. To światowej sławy biuro projektowe jest również autorem m.in. nagrodzonego RIBA Sterling Prize 2010 budynku MAXXI Muzeum Narodowe Sztuki XX wieku (MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo) w Rzymie.

Projekt Riverside jest wyjątkowy pod względem wizji. Zaha Hadid określa go jako *przejście pomiędzy rzeką Clyde a miastem Glasgow*¹⁰. Budynek wpisuje się w otaczającą go architekturę poprzednio przemysłowej dzielnicy Clyde oraz kontynuuje ambitny, długotrwały program zagospodarowania obszarów postindustrialnych wzdłuż nadbrzeża rzeki. Jego otwarta z dwóch stron struktura oraz specyficzna forma symbolizuje dynamiczną relację między miastem a rzeką. Riverside Museum to przykład nowoczesnego muzeum: jego projekt, architektura, wnętrze, ekspozycje, opracowania graficzne oraz interaktywne obiekty tworzą spójną całość. Architektura czerpie inspiracje bezpośrednio z bogatego dziedzictwa przemysłowego, jakie dostarcza krajobraz wokół (hale przemysłowe, dachy miasta, zakole rzeki)¹¹. Budynek został zaprojektowany



3. Wizualizacja Riverside Museum wykonana przez Zaha Hadid Architects

3. Riverside Museum rendering by Zaha Hadid Architects

4. Wnętrze muzeum z nowoczesną ekspozycją samochodów

4. Interior of the museum with Car Wall

wany w nawiązaniu nie tylko do kolekcji, ale również miejsca. Muzeum powstało w historycznej dzielnicy o wyjątkowym dziedzictwie, gdzie rzeka Kelvin wpływa do rzeki Clyde – to obszar dziejowego rozwoju, który jednocześnie symbolizuje współistnienie miasta i rzeki. Riverside doskonale sytuuje się w ten sposób w tym miejscu i zachęca do spojrzenia na swe ekspozycje w szerszej perspektywie.

Budynek Riverside Museum to dynamiczna, jednonawowa konstrukcja, która przeciwnymi elewacjami otwiera się – jedną w stronę miasta, przeciwną – w kierunku przepływającej obok rzeki Clyde. Połączenie jednego z drugim to punkt, w którym muzeum stwarza możliwość swoistej podróży w świat swych eksponatów. Fasada od strony rzeki to najbardziej charakterystyczna część architektury muzeum. Przeszklona powierzchnia ujęta została w szeroką stalową ramę zakończoną asy-

metrycznym profilem dachu. Choć podstawa ramy jest równoległa do brzegu rzeki, profil dachu eksploduje w asymetryczny zygzak, niczym fale wzburzonej wody czy maszty płynących żaglowców. Na zewnątrz, przy południowej elewacji zacumowano żaglowiec The Tall Ship Glenlee zbudowany w 1896 r. w porcie Glasgow – to jeden z pięciu pływających, zachowanych do tej pory żaglowców na rzece Clyde¹². Majestatyczna sylwetka statku widoczna jest również jako odbicie na całkowicie przeszklonej elewacji. Dynamicznej ścianie od strony brzegu rzeki przeciwstawia się po przeciwnej stronie elegancka i spokojniejsza elewacja od strony północnej, z wejściem głównym do budynku i placem, który może pomieścić 8 tys. osób¹³. Z placu od strony zachodniej w kierunku rzeki droga łagodnie prowadzi do nadbrzeża, gdzie cumuje prom i łódzie wycieczkowe łączące oba brzegi rzeki.

Wnętrze w Riverside Museum zostało zaprojektowane jako bezfilarowa przestrzeń. Ze względu na unikalną, samonośną konstrukcję dachu przestrzeń wnętrza jest bardziej elastyczna i umożliwia łatwiejsze zmiany w ekspozycji oraz transport w przypadku konieczności konserwacji lub profilaktyki konserwatorskiej. Otwarta przestrzeń jest dostępna dla wszystkich i stawia jakość zwiedzania na pierwszym miejscu. Riverside jest wyzwaniem dla tradycyjnych oczekiwań wobec muzeum. Od samego początku celem projektu Riverside Museum było m.in. stworzenie światowej klasy atrakcji turystycznej na rzece Clyde, która przyczyni się do regeneracji obszarów po dawnych stoczniach oraz będzie odpowiednio reprezentować znane w świecie stoczniove dziedzictwo miasta Glasgow. Projekt miał również na celu stworzenie muzeum, które nie tylko będzie eksponować w odpowiednich warunkach znaczącą kolekcję, ale również będzie źródłem informacji, edukacji i kształcenia.

Riverside Museum to ekscytujący projekt, który pomieścił nie tylko dotychczasową kolekcję, ale również obiekty nabyte specjalnie dla nowego budynku o powierzchni wystawienniczej 7 tys. m². Sprostanie tak ambitnym celom wymagało zaangażowania wielu organizacji i firm: począwszy od biura architektonicznego Zaha Hadid Architects, głównego wykonawcy budowy BAM Construct UK Ltd, poprzez biura: inżynierijne i strukturalne biuro Happold, projektujące wystawy Event Communications Ltd, aż po kierownictwo projektów, inspektorów nadzoru i planowania Capita Symonds. Zaha Hadid współpracowała również z biurem projektowym Gross Max oraz biurem oświetleniowym Inverse.

Filozofią nowego muzeum Riverside jest maksymalizacja funkcji edukacyjnych, będących dziś obszarem

działalności muzeum zyskującym coraz większe znaczenie i stającym się podstawą funkcjonowania nowoczesnej instytucji kultury¹⁴. Czerpiąc z doświadczeń Galerii Sztuki i Muzeum Kelvingrove (Kelvingrove Art Gallery and Museum)¹⁵, przyjęto idee ulepszenia funkcji edukacyjnych przy jednoczesnym zwiększeniu zaangażowania widza w percepcję kolekcji. Poprzedni budynek nigdy nie był pomyślany jako muzeum, więc brakowało w nim elastyczności w projektowaniu ekspozycji. Obecnie, aby w pełni wykorzystać bogate zbiory muzeum oraz umożliwić nawet najmłodszym widzom czerpanie wiedzy, stworzono odpowiednie zaplecze edukacyjne, składające się z bogatej oferty warsztatów aktywności twórczych. Zainicjowano również funkcje Collector's Hub – miejsca, w którym odwiedzający mogą zadawać kuratorom wszelkiego rodzaju pytania oraz przynosić własne obiekty do badań. Kluczowym elementem idei nowego muzeum jest kreowanie oferty będącej odpowiedzią na nieustannie zmieniające się potrzeby zróżnicowanych odbiorców: począwszy od zorganizowanych grup, takich jak wycieczki szkolne, poprzez wielopokoleniowe rodziny, aż po entuzjastów i badaczy.

Projektowaniem ekspozycji muzeum zajęła się znana firma Event Communications Ltd, mająca na swym koncie wiele nagród oraz odpowiedzialna za takie projekty, jak m.in. Galeria Sztuki i Muzeum Kelvingrove (Kelvingrove Art Gallery and Museum) w Glasgow, Północne Muzeum Wojny Imperium (Imperial War Museum North) w Manchesterze, Nasza Dynamiczna Ziemia (Our Dynamic Earth) w Edynburgu oraz Muzeum Narodowe (National Museum) w Dubaju¹⁶.

Riverside Museum prezentuje swoją kolekcję poprzez multidyscyplinarne ekspozycje oraz radykalne podejście do interpretacji definicji muzeum. Projektanci postawili na pierwszym miejscu samych zwiedzających. Metoda ta została wprowadzona wcześniej również na ekspozycjach w Kelvingrove Art Gallery and Museum w Glasgow¹⁷.

Otwarta wewnątrz forma budynku sprawiła, że muzeum funkcjonuje na zasadzie płynnej przestrzeni z poszczególnymi grupami obiektów (*group display*), kluczowymi atrakcjami (*key attraction*) oraz nowoczesnymi, gablotami o dużych wymiarach z dużą liczbą obiektów (*high density displays*)¹⁸. Gabloty zostały zaprojektowane w modułowym systemie na tyle swobodnie, by umożliwić regularne aktualizacje zawartości. W wyniku tego powstało intuicyjne środowisko, gdzie różnorodne obiekty i media współgrają ze sobą.

Główną ideą ekspozycji jest pogrupowanie obiektów w tzw. *story*, czyli opowieści (zwane dalej również opowieściami muzealnymi), które zawierają zróżnicowaną liczbę eksponatów (nawet do kilkudziesięciu obiektów).

Całość zaprezentowana została w 12 głównych motywach prezentujących tematy dotyczące wszystkich aspektów podróży i transportu. W muzeum znajduje się 8 głównych atrakcji, m.in. lokomotywa SAR 3007 z Afryki Południowej, ściana samochodów (Car Wall) oraz ściana motocykli (Motorcycle Wall).

Zanim jednak obiekty znalazły się na ekspozycji, wszystkie zostały „przebadane” przez konserwatorów. W trakcie procesu projektowania konserwatorzy odpowiadali na pytania zespołu projektantów dotyczące sposobu montażu, rodzajów uchwytów, wsporników, sposobu zabezpieczenia delikatnych elementów, ochrony elementów ekspozycji przed wyciekami płynów. Dyskutowano na temat stopnia udostępnienia obiektów dla publiczności. Konserwatorzy oceniali również proponowane materiały, które miały być użyte do produkcji elementów wyposażenia i elementów

5. Replika ulicy z lat trzydziestych

5. Main Street replica from 1930s

6. Ekspozycja w Riverside Museum

6. Collection of Riverside Museum



ekspozycji (powłoki malarskie, gabloty, dekoracja, scenografia).

Zespół konserwatorów pracujących pod kierownictwem Louise Lawson określał w trakcie projektu stan zachowania obiektów, wykonał program prac konserwatorskich poszczególnych obiektów oraz zalecenia dla ich ochrony¹⁹. W tym celu podzielono obiekty na grupy o podobnej budowie, własnościach i czasie powstania: samochody, motocykle, rowery, tramwaje, przyczepy samochodowe, autobusy, lokomotywy, modele silników, powozy drewniane, elementy wyposażenia pojazdów, części zapasowe. Zespół specjalistów składający się z konserwatorów zabytków z różnych dziedzin m.in. transportu i techniki, historii naturalnej, tkanin, papieru, skóry i malarstwa spędził ponad 38 tys. godzin skrupulatnie konserwując ekspozyty. Zebrane dane dostarczyły informacji na temat stanu obiektów. Przetestowano wszystkie materiały użyte do konstrukcji wystroju architektonicznego, gablot i ekranów (około 100 różnych rodzajów), aby upewnić się, że nie przyczynią się do pogorszenia stanu obiektów. Za pomocą spektrometru badano wpływ światła na obiekty umieszczone w miejscach narażonych na zwiększoną dawkę promieniowania słonecznego i w zależności od uzyskanych wyników przewidywano odpowiednią ich lokalizację we wnętrzach muzeum lub w gablotach²⁰. Wdrożono monitorowanie temperatury i wilgotności powietrza poprzez system czujników Hanwell²¹. Przeprowadzono ocenę zagrożeń pod kątem występowania szkodników przy użyciu progra-

mu Integrated Pest Management²², w ramach którego monitorowano ponad 100 pojazdów (samochody, tramwaje, powozy).

W przypadku niektórych obiektów wymagana była pomoc wolontariuszy, jak również zewnętrznych firm konserwatorskich. Do konserwacji lokomotywy SAR 3007 w wyniku przetargu wybrana została firma Eura Ltd., która miała odpowiednie doświadczenie i potencjał do przeprowadzenia tego typu prac²³.

Konserwacja wszystkich obiektów z kolekcji Muzeum Transportu trwała ponad trzy lata. Prace rozpoczęto w czasie, gdy ówczesne muzeum nadal było otwarte dla zwiedzających. W trakcie prac przygotowawczych kuratorzy, konserwatorzy, wolontariusze oraz pracownicy biblioteki wykonali również obszerną inwentaryzację 450 tys. obiektów, które przechowywane były w magazynach poprzedniego Museum of Transport. Po wykonaniu spisu i zabezpieczeniu obiektów zostały one przetransportowane do nowoczesnych, wybudowanych w 2009 r. muzealnych magazynów stanowiących część Centrum Zasobów Muzeum Glasgow (Glasgow Museums Resource Centre – GMRC) w Nitshill, gdzie powstała również nowoczesna pracownia przeznaczona do konserwacji wielkocienych zabytków techniki. GMRC to integracyjne centrum magazynowe dla obiektów muzealnych wszystkich muzeów miasta Glasgow. W nowych magazynach, w ściśle kontrolowanych warunkach atmosferycznych znajduje się około miliona obiektów, począwszy od zabytków kamiennych poprzez malarstwo, rysunki, zabytki historii naturalnej, militaria, broń, starodruki, instrumenty muzyczne, tkaniny aż po samochody i wielkoformatowe obiekty techniki²⁴. Przechowywane w magazynach obiekty są także udostępniane publiczności do zwiedzania podczas specjalnie organizowanych wizyt.

W ciągu ostatniego roku do momentu otwarcia muzeum zespół techników i instalatorów oraz konserwatorzy pracowali nad instalacją 3 tys. obiektów w nowym Museum Riverside. Współpracowali oni ściśle z zespołem projektowym, oceniając ryzyko uszkodzenia obiektów zarówno przez zwiedzających, jak i przez czynniki naturalne: temperaturę, wilgotność, światło, szkodniki czy wibracje. Ten skomplikowany i wszechstronny projekt konserwacji kolekcji wraz z odpowiednimi warunkami technicznymi stworzonymi przez architektów budynku powinny zapewnić długoterminową ochronę kolekcji Riverside Museum.



7. Wjazd lokomotywy SAR 3007 do wnętrza muzeum

7. The South African Railways locomotive 3007 is arriving

Muzeum zostało hucznie otwarte 21 czerwca 2011 r. przez dyrektora muzeum Lawrence'a Fitzgeralda oraz władze miasta Glasgow, reprezentowane przez przewodniczącego rady miasta Gordona Mathesona. Oczekuje się, że w pierwszym roku funkcjonowania w nowej siedzibie odwiedzi je ponad 800 tys. osób. Riverside to niezwykle złożony projekt oraz nowoczesna propozycja dla nowego typu odbiorcy. Ponad 3 tys. eksponatów towarzyszy dodatkowo 150 interaktywnych monitorów, z których część daje możliwość komentowania wystawy. Wszystkie główne atrakcje muzeum zostały wkomponowane w strukturę budynku, a niektóre z nich, ze względu na swoje duże gabaryty, przetransportowano na miejsce przed ukończeniem budowy, jak wspomnianą wcześniej lokomotywę SAR 3007, skonstruowaną w Glasgow, przewiezioną do Afryki w 1945 r., gdzie pozostała w użytku aż do 1988 roku. Jest to największy obiekt w kolekcji – ma ponad 22 metry długości i 4 metry wysokości.

Niektóre z prezentowanych obiektów znane są już szerszej widowni: sukienka Paco Rabanne noszona przez Audrey Hepburn w filmie *Dwoje na drodze*, Lambretta Alexa Kapranosa czy Subaru Impreza należąca do Colina McRae, w której wygrał Rajdowe Mistrzostwa Świata (World Rally) w 1995 roku.

Na ścianie znajduje się zawieszona kolorowa platforma z samochodami m.in. z Rolls-Royce Phantom II, Argyll 5 Voiturette oraz BMW Isetta. Publiczność może również zobaczyć nowy obiekt w kolekcji – koncepcyjny model (Concept Car) projektu Zaha Hadid. W dalszej części nad głowami zwiedzających zawisł welodrom z dziesiątkami rowerów unieruchomionych w powietrzu. Zwiedzający muzeum mają bezpośredni dostęp do wagonów metra, czterech lokomotyw, dwóch tramwajów oraz autobusu.

Jedną z najbardziej popularnych atrakcji poprzedniego Muzeum Transportu była replika ulicy w Glasgow z początku XX wieku. Nowe Riverside Museum posiada aż trzy repliki ulic (z lat 1900–1930, 1930–1960 oraz z lat 80. XX wieku). Dwie ostatnie są raczej przedstawieniami obiektów pogrupowanych w umownych sklepach i oknach wystawowych: publiczność muzeum może zwiedzić wnętrze zakładu szewskiego, garażu z lat 60., lombardu, sklepu z sukniami czy stację metra. Dodatkowo odtworzono wnętrza istniejącej kawiarni i znanego miejsca w Glasgow Le Rendezvous Café prowadzonej przez włoskich imigrantów (imigranci stanowią dość znaczącą część szkockiej kultury) oraz baru Mitre²⁵.

Bogaty zbiór modeli statków w muzeum podkreśla więź miasta z przemysłem stoczniowym. Kolekcja liczy 788 takich modeli, z czego aż 159 znajdu-



8. Interaktywne gabloty edukacyjne

8. Interactive displays

je się na ekspozycji, m.in. słynny brytyjski liniowiec pasażerski z lat 30. RMS Queen Mary, który w czasie II wojny światowej wykorzystywano do transportu wojska. Modele pogrupowano w kilku gablotach, ale najciekawszą propozycją jest prezentacja małych statków przemieszczających się przed widzami na wykonanym specjalnie do tego celu bezwibracyjnym²⁶ przenośniku taśmowym, poruszającym się w dwóch obiegach (Ship Conveyor).

Riverside Museum udostępnia około 150 opowieści muzealnych, specjalnie przygotowanych i wyselekcjonowanych przez kuratorów. Publiczność ma możliwość zapoznania się z dziejami marki Argyll Motors, czy z historią zatopienia podczas II wojny światowej statku pasażerskiego SS Athenia, a także niecodziennymi doświadczeniami gwiazdy internetowego portalu You Tube Danny'ego MacAskilla, który stał się sławny poprzez zamieszczanie filmików w ramach projektu „Powrót do domu” (“Way Back Home”), z akrobacjami na rowerze wykonywanymi w trakcie podróży po Szkocji.

W ramach prac przygotowujących gabloty edukacyjne w Riverside Museum zostały przeprowadzone przez pracowników muzeum oraz wolontariuszy liczne badania dotyczące odbiorcy oferty edukacyjnej. Każda gablota czy panel informacyjny został dopasowany do jednej z grup: rodzin, wycieczek szkolnych, dzieci poniżej 5 roku życia, nastolatków oraz osób niepełnosprawnych.

Dla młodych zwiedzających (dzieci poniżej 5 roku życia to około 15% rocznych zwiedzających!) Riverside oferuje 5 *e-storybooks* opowiadających historie muzeal-



9. Wiszący welodrom

9. Hanging Bicycle Velodrome

ne za pomocą paneli dotykowych, które przypominają animacyjną książeczkę z obrazkami. Muzeum oferuje również 24 interaktywne wystawy prezentujące mechaniczne procesy czy gry oparte na poznawaniu

eksponatów od strony technicznej. Zastosowano różne media przekazu informacji: filmy archiwalne, komiksy, animacje, cytaty z gazet, pocztówki, obrazy, ekstrakty z dzienników czy wywiady. Gabloty muzealne zawierają ponad 600 zdjęć, 120 świadectw, 300 wymienionych osób, 250 odniesień do miejsc w Glasgow czy ponad 100 cytatów literackich! Dodatkowo panelom tekstowym i graficznym towarzyszy 37 interaktywnych ekranów dotykowych zawierających bardziej szczegółowe informacje na temat najważniejszych obiektów w kolekcji oraz stanowiących tło do wielu opowieści muzealnych. Poprzez interaktywny panel można nauczyć się prowadzić lokomotywę parową czy poznać historię tramwajów w Glasgow, od ich początków z czasów stosowania napędów konnych. Zostały one nazwane *e-intros* i mają ponad 2500 zdjęć, w znacznej części pochodzących z archiwum miasta lub przekazanych przez jego mieszkańców. *E-intros* prezentują 82 filmy, zarówno historyczne, jak i specjalnie stworzone na potrzeby Riverside, a także 93 wspomnienia osób, które uczestniczyły w tworzeniu historii miasta związanej z kolekcją. W muzeum znajduje się w sumie ponad 130 audiowizualnych gablot, z czego 92 to interaktywne panele dotykowe (w tym 37 *e-intros*).



10. Najstarszy rower na świecie

10. World's oldest pedal bicycle

Riverside przygotowało także, grane przez aktorów, interpretacje 6 postaci (m.in. figuranta statku, naukowca i dziewiętnastowiecznej rowerzystki), które pojawiają się w prezentacjach oraz warsztatach dla zwiedzających i szkół. W wagonie metra pochodzącym z lat 40. XX w. zwiedzający mogą odbyć 28-minutową podróż filmową po Glasgow w czasie II wojny światowej, stając się świadkami wydarzeń z tego okresu. Riverside oferuje, możliwe do pobrania ze strony internetowej, dokumenty z opisanymi trasami po muzeum, jak również wiele publikacji na temat kolekcji i architektury budynku. Zwiedzający mogą również skorzystać z bezprzewodowego dostępu do Internetu.

Bogactwo informacji i dostępnych możliwości edukacyjnych zaprezentowanych w przystępny, dynamiczny i przemyślany sposób zachęca do ponownych odwiedzin muzeum. Korzystając z 3000 obiektów z kolekcji, archiwalnych filmów i fotografii oraz ogromnej liczby osobistych doświadczeń i wspomnień muzeum odkrywa bogate i różnorodne historie o osiągnięciach Glasgow. Zaprezentowane w Riverside opowieści muzealne nadają obiektom żywego ducha, zwiedzający mogą uczestniczyć w technologicznych przełomach i epizodach z życia codziennego lokalnych protagonistów. Jak przystało na nowoczesne muzeum, opowieści prezentowane są za pomocą multimedialnych, interaktywnych oraz dotykowych paneli, które umożliwiają zwiedzającym komentowanie ekspozycji i wyrażanie opinii, a tym samym wpływanie na kształtowanie przyszłych wystaw. Warto zaznaczyć, iż Riverside, czerpiąc z poprzednich komentarzy na temat Museum of Transport, wprowadziło dostęp do niektórych obiektów wielkowieściowych (lokomotyw i tramwajów) oraz stworzyło dodatkowe repliki ulic, tak bardzo popularne wśród zwiedzających.

Riverside Museum to zaskakujące połączenie obiektów: zwiedzający natrafia tutaj na zębę obok okrętu wojennego, albatros unosi się obok szybowca, obrazy i grafiki wiszą wśród modeli statków czy nawet lalek Barbie, pluszaków i wózków dziecięcych. Towarzyszą im ekrany prezentujące osobiste doświadczenia i wspomnienia wynalazców, strażaków, kierowców tramwajów, pilotów czy kapitanów statków. Stosując ten typ wystawiennictwa, jego twórcy często powołują się na tzw. efekt Bilbao, nawiązujący do zaprojektowanego przez Franka Gehry Muzeum Guggenheima, które pomogło przekształcić wizerunek hiszpańskiego miasta. W przypadku Glasgow muzeum posiada już znaną i atrakcyjną dla odbiorców kolekcję, która prezentowana w nowoczesnym budynku zapewne przyciągnie nowych odbiorców i zachęci ich do ponownych odwiedzin. W trakcie pierwszego miesiąca po otwarciu



11. Interaktywne odtworzenie procesu działania silnika parowego

11. Interactive steam engine

(Fot. 1 – J. Dunn; 2-3 – Zaha Hadid Architects; 4-11 – J. Wikło)

muzeum odwiedziło ponad 300 000 osób. Przewiduje się, że przez pierwsze trzy lata liczba ta osiągnie ponad 2 miliony.

Riverside Museum za główny cel stawia sobie stworzenie światowej klasy atrakcji przy jednoczesnej próbie – współpracując z Clyde Maritime Trust – regeneracji obszaru przy rzece Clyde. Muzeum nie posiada wydzielonych powierzchni dla czasowych ekspozycji – wszelkie działania w tym zakresie będą skupiały się więc na elastycznym przekształcaniu przestrzeni wystawienniczej, odpowiadając tym samym na zmieniającą się potrzeby zwiedzających.

Muzeum wykracza poza fizyczne granice budynku, zwiedzanie zaczyna się jeszcze przed samym wejściem do niego. Nowe muzeum, kolekcja i jego lokalizacja to fantastyczna okazja do podkreślenia międzynarodowej, znaczącej historii portowego i przemysłowego miasta Glasgow. Riverside Museum zapewnia bezpieczny dostęp do kolekcji oraz wysoki standard ochrony obiektów zabytkowych.

Zaangażowanie i jednolita wizja architektów, projektantów oraz pracowników muzeum doprowadziły do stworzenia jednej z najnowocześniejszych i najbardziej ekscytujących, bezpłatnych atrakcji w Wielkiej Brytanii. Riverside Museum wraz z zacumowanym tuż przy nim XIX-wiecznym żaglowcem Glenlee tworzy charakterystyczne miejsce, które bada i przybliża historię, ale jednocześnie łączy miasto z przyszłością²⁷.

Przypisy

- ¹ Riverside Museum Press Pack, Materiały prasowe, Glasgow City Council 2011.
- ² *Riverside Museum: Souvenir Guidebook*, pod red. F. MacLeod, Glasgow Museum, Glasgow 2011.
- ³ G. Thomson, *Museum Environment*, Butterworth Heinemann, 2 wyd., Oxford 1986.
- ⁴ D. Pinner, *Report on insect infestation at Glasgow MOT*, niepublikowane opracowanie wykonane na zlecenie Glasgow Museums, Glasgow 2007.
- ⁵ Glasgowlife zarządza również innymi muzeami należącymi do City Council Glasgow.
- ⁶ Riverside Museum Press Pack, *op. cit.*
- ⁷ B.D. Osborne, R. Armstrong, *Scotland's Great Ships*, Glasgow 2007.
- ⁸ wg Riverside Museum Appeal <http://www.riverside-appeal.org/>.
- ⁹ <http://www.london2012.com>.
- ¹⁰ Konferencja Zaha Hadid "In Conversation" with Dejan Sudjic, 9 June 2011, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow.
- ¹¹ Zaha Hadid Architects, materiały promocyjne; *Zaha Hadid: Complete Works*, Rizzoli (September 8, 2009).
- ¹² Więcej informacji na temat żaglowca Glenlee <http://www.thetallship.com>.
- ¹³ Riverside Museum Press Pack, *op. cit.*
- ¹⁴ Materiały promocyjne z konferencji „Muzeum XXI wieku – teoria i praxis”, Gniezno 2009.
- ¹⁵ *Reshaping Museum Space Architecture, Design, Exhibitions*, pod red. S. MacLeod, London 2005.
- ¹⁶ wg Event Communications Ltd; <http://www.eventcomm.com/>.
- ¹⁷ L. Fitzgerald, *Building on Victorian ideas*, [w:] *Reshaping Museum Space Architecture, Design, Exhibitions*, pod red. S. MacLeod, London 2005, s. 133–146.
- ¹⁸ Riverside Museum Press Pack, *op. cit.*
- ¹⁹ S. Keene, *Managing Conservation in Museums*, Butterworth Heinemann, Oxford 2002.
- ²⁰ R. Lewis, Interim Report on Light Fastness of Car Wall Vehicles, niepublikowane opracowanie na zlecenie Glasgow Museums, Glasgow 2007.
- ²¹ L. Lawson, Riverside Conservation, Environmental Monitoring Strategy: Museum of Transport, niepublikowane opracowanie wykonane na zlecenie Glasgow Museums, Glasgow 2008.
- ²² G. Evans, L. Lawson, Riverside Conservation, Integrated Pest Management: Museum of Transport, niepublikowane opracowanie wykonane na zlecenie Glasgow Museums, Glasgow 2009.
- ²³ I. Clark, SAR Steam Locomotive, Class 15 F 4-8-2, no 3007 Condition Assessment, niepublikowane opracowanie wykonane na zlecenie Glasgow Museums, Glasgow 2008.
- ²⁴ A. Howe, J. Wikło, *Kolekcja wielkoformatowych obiektów techniki w Muzeum Transportu*, „Problemy muzeów związane z zachowaniem i konserwacją zbiorów”. IV Międzynarodowa Konferencja Naukowa, 8–9 października 2010, s. 16–26, Tom pokonferencyjny, Szreniawa 2011.
- ²⁵ P. Dudgeon, *Our Glasgow: Memories of Life in Disappearing*, Britain 2009.
- ²⁶ Vibration Testing Research, Conservation Section Meeting, niepublikowane opracowanie wykonane na zlecenie Glasgow Museums, Glasgow 2009.
- ²⁷ Riverside Museum
100 Pointhouse Place, Glasgow, G3 8RS
museums@glasgowlife.org.uk
Więcej informacji na temat Riverside Museum:
<http://www.glasgowlife.org.uk/museums/our-museums/riverside-museum/>
<http://www.riversideappeal.com>
<http://riversidemuseum.wordpress.com/>
<http://www.zaha-hadid.com/>

Paulina Rozalia Wikło, Jacek Wikło

Riverside Museum revealed – inside Glasgow's new Museum of Transport

The article presents the new Museum of Transport in Glasgow: Riverside Museum. The Museum of Transport in the Kelvin Hall was one of the most popular museums of transport in the United Kingdom, attracting half a million visitors a year and housed many exhibits of national and international importance. Despite its popularity, the former Museum of Transport at Kelvin Hall (opened in 1988) was never meant to be a permanent home for the city's transport treasures. Fluctuating temperatures, humidity and damp caused problems to many of the 1500 objects on display and to the hundreds of thousand of objects kept in stores. Riverside Museum has been designed to give the objects an environmentally friendly and stable home, while also celebrating the magnificent influence the city and its

people have played upon the world through travel, trade and transport, and all within the context of the River Clyde. The stable climate is vital to ensure the transport collection's long-term survival (and is environmentally friendly), while the flexible, accessible and dynamic displays ensure their enjoyment for future generations.

Glasgow's Riverside Museum is the UK's newest and most exciting visitor attraction. After 10 years in the planning and construction, Glasgow's Riverside Museum opened its doors on the 21st of June 2011. Located on the banks of the River Clyde the world-class Riverside Museum is a marvel of design and engineering. Moored outside is the 19th-century sailing ship Glenlee, creating an iconic destination that explores our

histories and embraces our future. Inside £74 million museum (funded by Glasgow City Council, Heritage Lottery Fund and the Riverside Museum Appeal) designed by architect Zaha Hadid, visitors will be struck by the stunning displays, packed with fascinating exhibits, high-tech and hands-on interactives, and inspiring and moving stories. They'll be able to walk down our re-created 1900s street or drive a locomotive. With more than 3,000 objects on display, from skateboards to locomotives, paintings to prams, velocipedes to voiturettes, there is something for visitors of all ages. Entry to Riverside Museum is free.

For more information please check:

<http://www.glasgowlife.org.uk/museums/our-museums/riverside-museum/>

<http://www.riversidemuseum.wordpress.com/>

<http://www.zaha-hadid.com/>

Riverside Museum

100 Pointhouse Place, Glasgow, G3 8RS

museums@glasgowlife.org.uk

Paulina Rozalia Wikło – ukończyła w 2008 Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa ASP we Wrocławiu; zajmuje się projektowaniem form przemysłowych, wnętrz, znaków graficznych oraz ekspozycji wystaw muzealnych, a także projektowaniem typograficznym i fotografią reklamową; email: Wiklo.paulinarozalia@gmail.com

Jacek Wikło studiował konserwację dzieł sztuki na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu oraz ukończył podyplomowe studia na Wydziale Chemii UJ w Krakowie; od 1986 r. pracuje jako konserwator zabytków, zwłaszcza w zakresie konserwacji i restauracji rzeźby kamiennej, budowy technologicznej zabytków oraz projektowania wystaw muzealnych; od 2006 r. pracuje w Glasgow Museums jako konserwator zabytków techniki; e-mail: Jacek.Wiklo@glasgowlife.org.uk

Anna Wiśnicka

MUZEUM MEBLI NAGYTÉTÉNY KASTÉLY W BUDAPESZCIE UKRYTY KLEJNOT W KORONIE WĘGIERSKIEGO MUZEALNICTWA¹

Kulturalna mapa Budapesztu stanowi niezwykłą mieszankę artystyczno-stylową. Składają się na nią zarówno zabytki z czasów Imperium Rzymskiego, takie jak kurort Aquincum², pozostałości orientальной spuścizny, która objawia się

choćby w słynnych łaźniach Rudas Gyogyfürdő³, czy mauzoleum Güla Baby na Wzgórzu Róż. Budapeszt to również echa dawnego cesarstwa austrowęgierskiego, które pobrzmiwają w podbudapeszteńskim pałacu Gödölö oraz Pałacu Królewskim, a także



1. Zamek Száraz-Rudnyánszky siedziba Nagytétény Kastélymúzeum

1. Száraz-Rudnyánszky Castle – the seat of Nagytétény Kastélymúzeum



2. Sala nr 5 – widok na renesansową kołyskę francuską

2. Showroom no. 5 – a view of a Renaissance French crib

propagowania sztuki zdobniczej. Tym bardziej dziwi więc fakt, że jest tak mało znane nawet wśród osób zainteresowanych meblarstwem. Aby jeszcze lepiej poznać otoczenie muzeum oraz jego kolekcję należy przyjrzeć się wszystkim elementom, które składają się na tę jakże imponującą całość. Są nimi: kolekcja mebli, rezydencja oraz otaczający ogród.

Siedzibą muzeum jest zamek, zwany od nazwisk swych najważniejszych właścicieli, Száraz-Rudnyánszky. Początki osadnictwa na terenach Nagytétény (południowo-zachodnie obrzeża Budapesztu) sięgają czasów późnego antyku, kiedy osada nosiła łacińską nazwę Campona. Pierwszy budynek, stanowiący do dziś część zabudowań zamkowych, wzniesiono w czasach średniowiecza około połowy XIII w. na pozostałościach rzymskich. Jego właścicielami była rodzina Tétény, skoligacona z dynastią Arpadów. Zamek posiadał wówczas kształt nieregularnego czworokąta o dwóch kondygnacjach, był otoczony murami, w obrębie których znajdował się dziedziniec. Do dnia dzisiejszego z tego założenia pozostała jedna komnata, zachowana na parterze obecnego budynku, określana jako sala nr 3. Po roku 1309 zamek zaczął podupadać. Przed rokiem 1521, za panowania na zamku rodziny Hédervári⁶, dobudowano skrzydło rezydencjonalne w kształcie litery L. Obecne komnaty nr 1 i 2 na parterze oraz nr 12 na pierwszym piętrze są pozostałością wspomnianej przebudowy. Przez prawie 150 lat wojen i tureckiej okupacji (1541–1689) zamek był siedzibą wysokiej rangi oficerów tureckich. Jego bryła nie

kontrastujące z tym krajobrazem zabytki w stylu Art Nouveau, będące zapowiedzią rodzącej się wówczas nowoczesności. Również terażniejszość silnie manifestuje tu swą obecność, o czym świadczy spektakularne Ludwig Múzeum, będące miejscem prezentacji młodej sztuki węgierskiej (powstałej po roku 1990) oraz licznych wystaw czasowych.

Ogromna dywersyfikacja historycznej i nowoczesnej spuścizny Budapesztu sprawia, że miasto jest tak popularne wśród miłośników sztuki. Ono samo nie jest jednak skore do objawienia wszystkich swych sekretów... Ukrywa bowiem skrzętnie na przedmieściach Muzeum Mebli Nagytétény Kastély, które nie ustępuje wiodącym europejskim placówkom o podobnym profilu wystawienniczym. Nie wiedzieć czemu, milczą na jego temat przewodniki, strony internetowe oraz ulotki rozdawane przez Węgierską Informację Turystyczną. Wielka szkoda, gdyż jest to jedno z najciekawszych muzeów w Budapeszcie, owszem, przeznaczone raczej dla koneserów, ale za to z ogromnym zapleczem dydaktycznym. Co więcej, o prestiżu i jakości Nagytétény Kastélymúzeum świadczy fakt, iż stanowi ono oddział słynnego Muzeum Sztuki Dekoracyjnej (Iparművészeti Múzeum), placówki z chlubnymi tradycjami na polu

3. Sala nr 9 – węgierska kołyska z połowy XVII wieku

3. Showroom no. 9 – a Hungarian crib from the mid-seventeenth century





4. Sala nr 12 – barokowe biurko-sekretera z Augsburga z 1714 roku
4. Showroom no. 12 – a Baroque writing desks from Augsburg, 1714



5. Sala nr 15 – węgierskie krzesło zok. 1772 r., fajansowy piec z XVIII w., na ścianie portret kobiety nieznanego malarza
5. Showroom no. 15 – a Hungarian chair from about 1772, a faïence stove from the eighteenth century, on the wall: a portrait of a woman by an unidentified painter

uległa wówczas zmianom, jednak walki wyzwolenicze w ostatnim dziesięcioleciu wojen doprowadziły zamek do ruiny.

W 1686 r. zamek otrzymał w darze za zasługi wojenne kapitan Ferenc Buchinger. Po udanej transakcji między Buchingerem a László Petrovayem zamek zmienił na krótko właściciela. Kilka lat później przybytek nabył od wdowy po Petrovayu György Szàraz. Od 1716 r. przypada szczyt rozwoju majątku Nagytétény. Baron Szàraz rozpoczął wówczas zakrojone na szeroką skalę prace budowlane. Obejmowały one dobudowanie dwukondygnacyjnego skrzydła po stronie północnej, zmianę wyglądu fasady poprzez dodanie pilastrów oraz wzniesienie stajni. Wykazano się wówczas ogromnym poszanowaniem tradycji i nie zmieniono pierwotnej bryły a jedynie włączono ją niejako w nowy układ zabudowań. Po nagłej śmierci barona Szàraza jedynym spadkobiercą pozostał jego zięć – Jòzsef Rudnyànszky⁷. Wniósł on zupełnie inne spojrzenie na kwestię przebudowy zamku. Zmodernizowano wówczas wszystkie

komnaty, ozdabiając je dekoracją ścienną w typie *sec-co*, przebudowano bryłę i fasadę oraz zaaranżowano na nowo ogród. Założenie uzupełniono o klasyczny *cour d'honneur*.

Zamek otrzymał nową, barokową szatę, przypominającą budowle projektowane przez Antala Grassalkovicha. Nie ma dowodów, poza niewątpliwymi podobieństwami stylistycznymi, które potwierdzałyby, iż to właśnie Grassalkovich zaprojektował fasadę zamku. Nagytétény miał wówczas formę dwukondygnacyjnego prostokąta z dziedzińcem wewnętrznym. Trójdzielna fasada, tak charakterystyczna dla tzw. stylu Grassalkovicha⁸, składała się z dwóch skrzydeł flankujących środkowy ryzalit, w którym mieściło się reprezentacyjne wejście. Fasada ozdobiona była pilastrami i delikatnymi płaskorzeźbami oraz herbem. Na gzymsie ustawiono dekoracyjne wazy. Można doszukać się w tym stylu, delikatnym i subtelnym baroku, powiązań z innymi węgierskimi budowlami tego okresu – pałacem Gödölö oraz Pałacem Królewskim w Budzie. Skłó-



6. Sala nr 16 – na pierwszym planie garnitur mebli węgierskich: kanapa i fotel z II poł. XVIII w., w głębi węgierski kredens z tego samego okresu

6. Showroom no. 16 – in the foreground: a set of Hungarian furniture: a sofa and an armchair from the second half of the eighteenth century, in the background: a Hungarian cupboard from the same period

niło to do wysunięcia wniosków, iż projektantem mógł być Ignác Oraschek, który pracował przy obu wymienionych realizacjach.

W latach 1795–1799 rezydencję wynajmował książę József Batthány. Za jego czasów dodano *panneau* ze scenami sielankowymi. W tym czasie uzyskano również ostatecznie planowany wygląd ogrodu, rozmieszczonego na trzech kondygnacjach, którego głównymi ozdobami były rzeźby. W latach 1865–1868 jego układ został zniekształcony przez prowadzone nieopodal tory kolejowe.

Po śmierci Julianny Rudnyànszky, małżonki Józsefa, zamek przeszedł w ręce jej kuzynostwa. Wówczas posiadłość została podzielona i zaprzestano wszelkich prac zarówno budowlanych, jak i wykończeniowych.

W 1904 r. miał miejsce pożar, który zniszczył większą część rezydencji oraz całkowicie pochłonął jej ruchome wyposażenie. Paradoksalnie, w czasie II wojny światowej nie dokonano zniszczeń i bryła zamku, mimo sporych ubytków, pozostała nietknięta. Dekret

ministerialny nr 600/1945 M.E. zatwierdził przekazanie budynku na rzecz skarbu państwa. Idea stworzenia muzeum mebli w tak wiekowej rezydencji była pomysłem dwóch osób, Gézy Dániego – historyka sztuki oraz Pála Voita – ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki Dekoracyjnej. Budynek został przekazany muzeum przez Ministerstwo Rolnictwa 1 lipca 1948 roku. Był to dopiero początek formowania się Nagytétény Kastélymúzeum. Plany odbudowy zamku przygotowali László Borsos i Béla Turszky. Pracami archeologicznymi kierowała Eszter Geszti, odsłonięto wówczas większość dawnych malowideł ściennych. Po wielu trudach i mozolnej pracy dwóch ekip udało się przywrócić rezydencji jej pierwotny wygląd z czasów największej świetności, a więc z okresu Rudnyànszky'ego. Muzeum zostało otwarte dla zwiedzających w 1997 r., będąc tym samym jedyną w Budapeszcie kolekcją mebli prezentującą artefakty od czasów średniowiecza do stylu Biedermeier.

Kolekcja została stworzona w sposób niezwykle przemyślany. Ma ona na celu przegląd wszystkich najważniejszych tendencji w meblarstwie. Wyznaczono trzy wiodące kryteria, według których kompletowano eksponaty. Pierwszym była cezura czasowa – miały to być meble nowożytny, a więc począwszy od możliwie jak najwcześniejszych przykładów z epoki średniowiecza, przez renesans, manieryzm, barok, rokoko, *empire* aż do przykładów w stylu *biedermeier*. Drugim wyznacznikiem była technika wykonania – zdecydowano się na prezentację mebli wykonywanych ręcznie, a więc unikatowych, które nie miały nic wspólnego z masową produkcją. Dlatego też właśnie *biedermeier* jest stylem zamykającym kolekcję. Zrezygnowano z wyeksponowania mebli secesyjnych, które prezentowane są w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej. Trzecim kryterium było pochodzenie eksponatów – są to meble europejskie, pochodzące z wiodących ośrodków na zachodzie kontynentu – Francji, Anglii, Niemiec i Niderlandów, obiekty z Austrii, eksponaty z Włoch oraz rodzime wyroby węgierskie.

W Nagytétény Kastélymúzeum zdecydowano się na prezentowanie eksponatów w porządku chronologicznym. Taki właśnie układ ekspozycji jest jasny i klarowny, pozwala bowiem na śledzenie zmian stylowych zachodzących na przestrzeni wieków. Jednocześnie meble pochodzące z tego samego okresu podzielono na grupy w zależności od miejsca ich wykonania. Stanowi to doskonałe rozwiązanie, gdyż dana epoka ukazana jest z perspektywy różnych kręgów kulturowych, podkreśla dywersyfikację ośrodków wytwórczych, co ma ogromny walor poznawczy.

Zwiedzanie ekspozycji rozpoczyna się od dwóch



7. Sala nr 14 – meble francuskie: na pierwszym planie łóżko dienne – *duchesse brisé* z 1760 r., obok damskie biurczko z 1750 r., w głębi zegar z 1750 roku

7. Showroom no. 14 – French furniture; in the foreground: a day bed – *duchesse brisé* from 1760, next to it: a lady's writing desk from 1750, in the background: a clock from 1750

sal, w których prezentowane są meble z epoki średniowiecza. Typy przedmiotów są bardzo zróżnicowane, pojawiają się znamienne dla okresu masywne drewniane stoły¹⁰, skrzynie¹¹, dwudrzwiowa szafa z Tyrolu¹², a także jedyny zachowany na Węgrzech średniowieczny fotel z połowy XV wieku. Ekspozycję uzupełniają przedmioty z epoki – obrazy, rzeźby i żyrandol oraz rekonstrukcja kominka.

Kolejne siedem pomieszczeń ukazuje panoramę ebnistyki w okresie renesansu i manieryzmu. Rozpoczyna ją kolekcja mebli włoskich, będących protoplastami rodzącego się wówczas stylu. W sali nr 3 zaprezentowano liczne skrzynie włoskie – *cassone*¹³, które dzięki polichromii, intarsji oraz rzeźbieniem były ważnymi elementami dekoracyjnymi. Muzeum posia-

8. Sala nr 19 – trójskrzydłowy parawan węgierski z Nagyszeben produkcji Jánoša Bauernfeinda z 1790 roku

8. Showroom no. 19 – a three-wing Hungarian screen from Nagyszeben produced by János Bauernfeind in 1790

da również renesansową ławę skrzyniową tzw. *cassapanca*¹⁴, włoski fotel z obiciem kurdybanowym¹⁵, różne warianty siedziska zwanego *sgabello*¹⁶ oraz stoły¹⁷. Poza tymi eksponatami w sali znajdują się w również obrazy, fragmenty balustrady oraz lampy, które pełnią ukazują sposoby meblowania wnętrz w okresie włoskiego odrodzenia.

Sala nr 4 jest zbiorem węgierskich mebli renesansowych. Na uwagę zasługuje prezentacja typowej dla meblarstwa węgierskiego tego okresu tzw. *intarsji blokowej*, która polegała na wykładaniu mebli drewnianą mozaiką. W tym stylu wykonano stół z 1600 roku. Zaprezentowano również *cassapanca* z Węgier¹⁸ oraz Transylwanii¹⁹, rzeźbione drzwi²⁰, część kabinetu oraz fotel²¹. Na ścianach zawieszono tapiserie²² ze scenami religijnymi, nawiązujące do obrazów Holbeina i Memlinga.

W dwóch kolejnych pomieszczeniach znajdują się meble wykonane we Francji i Niderlandach w okresie renesansu i manieryzmu. Wśród eksponatów o francuskiej proweniencji najciekawszymi przykładami są bardzo rzadko spotykane w muzeach meble dziecięce²³ – fotelik i kołyska zawieszona na stelażu. Oprócz nich zaprezentowano typowo francuski zestaw foteli damskich, ustawiany zwyczajowo przy kominku zwany *caquetoires*²⁴, intarsjowany stół²⁵ oraz *dressoir*²⁶ do



przechowywania sreber i utensyliów kuchennych. Równie ciekawy jest zbiór mebli niderlandzkich, z których największą wartość przedstawia inkrustowany szylkretem kabinet²⁷. Jest doskonałym przykładem wykorzystania importowanych z kolonii materiałów, tak charakterystycznego dla meblarstwa niderlandzkiego. Dwa pozostałe gabinety²⁸ ustawione w tym pomieszczeniu są znacznie skromniejsze, ozdobione delikatną intarsją. Oprócz nich oglądać można flamandzką ramę lustra²⁹, krzesło³⁰ oraz skrzynię³¹.

Renesans hiszpański przedstawiony jest na przykładzie eksponatów w sali nr 7. Ich styl znacznie różni się od mebli wykonywanych w innych krajach Europy za sprawą ponad siedmiuset lat wpływów arabskich, które na stałe zakorzeniły się w tradycji sztuki hiszpańskiej. Ekspozowane są tu typowo hiszpańskie wyroby, takie jak *escritorio*³² – podróżna kasetka na przybory piśmiennicze oraz *vargueño*³³ – kabiniecik do pisania. Oprócz tego podziwiać można rozkładany stół³⁴, konsolkę³⁵ oraz bogato rzeźbione krzesła³⁶.

Dużo uwagi poświęcono w Muzeum Mebli Nagytény Kastély zagadnieniu późnego renesansu i manieryzmu. Trzy ostatnie pomieszczenia na parterze (8–10) prezentują meble niemieckie oraz węgierskie. Sporą część ekspozycji poświęcono intarsjowanym kabinetom. Dwa najciekawsze to eksponat z Augsburga oraz mebel z terenów obecnych Czech³⁸. Pierwszy z nich zdobią typowo manierystyczne motywy – figury kobiece, zwierzęta, putta, winna latorośl itp. Drugi nawiązuje do *Metamorfóz* Owidiusza, ukazując sceny wzorowane na szkicach holenderskiego artysty Crispina van de Passe I.

Sale 9 i 10, gdzie znajdują się wyroby węgierskie, cechuje różnorodność wystawianych przedmiotów. Oglądać można kołyskę na biegunach³⁹, fote-

le wykonane w warsztacie w Szepesség, umywalnię⁴¹ oraz dwudrzwiową szafę⁴². Poza meblami świeckimi, które stanowią większą część tego fragmentu ekspozycji, zaprezentowano również stalle⁴³ z kościoła w Körmöcbánya. Są delikatnie rzeźbione i zdobione intarsją. Kolekcja mebli węgierskich doby renesansu i manieryzmu zamyka pierwszą część ekspozycji, usytuowaną na parterze. Zupełnie inny charakter mają sale na reprezentacyjnym pierwszym piętrze rezydencji – *piano nobile*, poświęcone epoce baroku, klasycyzmu oraz stylowi Biedermeier. Postarano się, by meble stanowiły jeden z elementów wystroju pomieszczeń, wraz z obiciowymi tkaninami ściennymi, boazerią, obrazami, lampami itp. Daje to wrażenie zrekonstruowania na potrzeby muzeum pewnej koncepcji stylistycznej (nie konkretnych pomieszczeń), która była charakterystyczna dla europejskich wnętrz rezydencjonalnych.

Pierwsze z pomieszczeń w amfiladzie pierwszego piętra prezentuje meble barokowe wykonane w Niemczech, Austrii i na Węgrzech. Wśród nich znajdują się dwa komplety tapicerowanych krzeseł o bogato rzeźbionych nogach⁴⁴, dwie masywne szafy zwieńczone gzymsami⁴⁵, biurko⁴⁶ oraz skrzynia pokryta intarsją, posiadająca brązowe okucia⁴⁷. Najbardziej reprezentatywnym dla epoki wśród mebli w tym pomieszczeniu jest biurko-sekretiera wykonane w 1714 r. w Augsburgu



9. Sala nr 26 – garnitur mebli węgierskich wykonanych w Peszcie ok. 1830 r., w głębi witryna wykonana w Peszcie w tym samym okresie

9. Showroom no. 26 – a set of Hungarian furniture made in Peszt in about 1830, in the background: a display case produced in Peszt at the same time

(Wszystkie fot. A. Wiśnicka)

gu. Pokrywa je intarsja z kilku gatunków drewna oraz inkrustacja masą perłową. Jego falisty korpus zwieńczony jest uskokowym gzymsem. Mebel ustawiono na czterech ciężkich nogach.

Kolejne pomieszczenia ukazują francuskie oraz węgierskie rokoko. W sali z meblami francuskimi można zapoznać się z najpopularniejszymi w tym okresie typami mebli: biurkiem cylindrycznym⁴⁸, kanapą⁴⁹ oraz pojawiającymi się wówczas garniturami mebli⁵⁰. Zaprezentowano również sprzęty rokokowe, które przeznaczone były wyłącznie dla dam – toaletkę – *table de toilette*⁵¹ oraz damskie biurczko do pisania – *bureau à dosd'ane*⁵². Wśród obiektów węgierskich przeważają charakterystyczne dla krajowej wytwórczości meble z drewna orzechowego, intarsjowane klonem. Wszystkie eksponaty, m.in. witryny narożne, stoliki, garnitury mebli, fotele oraz biurka, mają poświadczoną węgierską proveniencję⁵³ i powstały w XVIII stuleciu.

Obszernie potraktowano w muzeum kwestię mebli klasycyzujących. Ekspozycja zajmuje bowiem aż dziewięć sal i jest podzielona na następujące sekcje: neoklasycyzm angielski, wczesny klasycyzm we Francji i na Węgrzech, francuski *empire*, włoski neoklasycyzm oraz konserwatywny późny *empire* na Węgrzech. W sali z meblami angielskimi zobaczyć można meble w stylu Sheratona (witryna na książki, fotel, biurko oraz damskie biurczko) i Hepplewhite'a (fotele oraz konsolki). Muzeum posiada w swych zbiorach również tzw. stół Pembroke o składanych bokach, wykonywany przez firmę Sheratona.

Wśród mebli francuskich wczesnego klasycyzmu znajdują się popularne wówczas fotele w stylu *bergère*⁵⁴, szafka narożna – *encoignure*⁵⁵, dwa sekretarzyki⁵⁶ oraz ekran kominkowy.

Przeciwieństwem lekkich i delikatnych mebli francuskich były skonstruowane z nimi meble węgierskie. Ich forma była nieco masywniejsza, mniej w nich było lekkości, tak charakterystycznej dla mebli francuskich. Na kolekcję składają się: fotele, gabinety, konsolki, stolik karciany, witryna narożna, biurczko, komody oraz parawan. Wszystkie przedmioty powstały na Węgrzech w XVIII w., nie udało się jednak dokładniej określić miejsc ich wykonania.

Ekspozycja obejmująca francuski *empire* zaaranżowana została jako salon rezydencjonalny. Jego centralnym punktem jest harfa, wokół której stworzono cały wystrój wnętrza. Przy ścianach ustawiono meble – komody, garnitury wypoczynkowe, stoliki, konsole, fotele, krzesła, stoliczek-lodówkę – *rafraichissoire* oraz żardiniery. Jedynie nieliczne przedmioty mają ściśle określone miejsce i datę powstania. Są to konsola⁵⁷ oraz harfa⁵⁸.

Trzy ostatnie pomieszczenia prezentują meble w stylu Biedermeier, wykonane w Niemczech, Austrii i na Węgrzech. Początki stylu na Węgrzech związane były z warsztatami w Budzie i Peszcie, skąd pochodzi większość eksponatów. Artyści węgierscy na swój sposób interpretowali inspiracje, które pojawiały się w kraju za pośrednictwem Wiednia. Meble były proste, lekkie, wykonane z rodzimych gatunków drewna. W kolekcji znajdują się wyroby dwóch znanych węgierskich ebenistów – Károly'a Töröka⁵⁹ oraz Ferenc Steindla⁶⁰. Dwoma meblami niemieckimi w sali nr 27 są biurko, wykonane ok. 1825 r., oraz empirowy fortepian pionowy zwany *żyrafą*⁶¹. Muzeum posiada również meble austriackie – biurko oraz witrynę wiedeńskiego ebenisty Josepha Danhausera.

Nagytétény Kastélymuzeum posiada bardzo dobrą kolekcję mebli, która stanowić może przykład wzorcowo opracowanej ekspozycji. Zachowuje bowiem wszelkie wytyczne, jakie powinno spełniać nowoczesne muzeum – ma bogaty zbiór eksponatów rozmieszczonych w sposób przemyślany, pozwalający na dogłębne zapoznanie się z podstawą historii meblarstwa, eksponaty są szczegółowo opisane, przy czym opisy te zredagowane są w języku węgierskim i angielskim. Muzeum organizuje wystawy czasowe⁶² oraz imprezy kulturalne, wydaje broszurę w trzech językach. Ponadto pracownicy muzeum służą radą i chętnie opowiadają na pytania zwiedzających. Muzeum idealne? Na pewno jeśli chodzi o organizację i sposób prezentacji eksponatów, tak. Można naturalnie zarzucić, że brak jest mebli produkowanych przez największych ebenistów europejskich, że ma się do czynienia z niższą klasą wyrobów. Nie można jednak oczekiwać, iż na gruncie węgierskim, po zniszczeniach wieloma wojnami, uda się stworzyć kolekcję takiej klasy, jaką posiada np. The Victoria&Albert Museum w Londynie. Na muzeum spojrzeć należy jednak nie z perspektywy jego braków, lecz z perspektywy jego unikatowości na gruncie węgierskim, a nawet środkowoeuropejskim, gdyż jak wiadomo placówek o podobnym profilu wystawienniczym jest naprawdę niedużo. Meble najczęściej stanowią jedynie fragment większej kolekcji, jak to ma miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie. Taki stan rzeczy w ogromnej części muzeów podyktowany został względami lokalowymi, brakiem eksponatów czy obawą przed małą liczbą zwiedzających. Tworząc Muzeum Mebli Nagy-tétény Kastély, zignorowano wszystkie te aspekty, uzyskując tym samym niezwykle ciekawą placówkę muzealniczą.

Jedynym mankamentem Nagy-tétény Kastélymuzeum jest fakt, iż tak mało osób wie o jego istnieniu. A szkoda, gdyż jest to na pewno jedyne miejsce, gdzie

można tak dogłębnie przyjrzeć się rodzimej twórczości ebenistów węgierskich. Pozostaje więc mieć nadzieję, że zarówno samo muzeum, jak i osoby zainteresowane meblarstwem, będą przekazywać informacje na jego

temat, podkreślając tym samym wartość kolekcji, sposób jej prezentacji i ogromny potencjał, jaki drzemie w budapeszteńskiej perle muzealnictwa.

Przypisy

¹ Niniejszy tekst jest wynikiem badań przeprowadzonych podczas stypendium naukowego w Budapeszcie, w 2009 roku. Materiały (skrypty wewnętrzne oraz relacje z rozmów z pracownikami placówki), użyte do jego napisania, zostały udostępnione dzięki uprzejmości Muzeum Nagytétény Kastély oraz Muzeum Sztuki Dekoracyjnej. Podane w tekście miejsca oraz daty powstania poszczególnych eksponatów opracowane zostały na podstawie tych skryptów.

² Szczyc rozwoju Aquincum przypadał na IV w. n.e. Obecnie znajduje się tam stanowisko archeologiczne. Na terenie kompleksu wzniesiono muzeum prezentujące mobilia odkryte podczas prac wykopaliskowych.

³ Dawna Łaźnia Królewska. Centralna hala przykryta jest kopułą zbudowaną przez Turków w XVI w. Por. H. Stierlin, *Türkei–Architektur von Seldschuken bis Osmanen*, München 1999.

⁴ Derwisz, przybył do Budy w 1541 roku. Mauzoleum jest jednym z najciekawszych zabytków z czasów tureckich zachowanych w Budapeszcie.

⁵ Por. www.imm.hu. Muzeum mieści się w secesyjnym gmachu zaprojektowanym przez Ödöna Lechnera i Gyula'ę Pártosa.

⁶ F. Bátari, *Historia zamku Száraz-Rudnyánszky w Nagytétény* [skrypt wewnętrzny].

⁷ *Ibidem*.

⁸ Zob. M. Jarzabek, V. Prakash, *A Global History of Architecture*, New York 2006.

⁹ F. Bátari, *op.cit.*

¹⁰ M.in. stół szwajcarski i stół transylwański z 1500 r.

¹¹ M.in. skrzynia z Westfalii z ok. 1400 r., skrzynia z Rozsondy z ok. 1400 r.

¹² 2 poł. XV w.

¹³ Wszystkie skrzynie w kolekcji są włoskie (jedna umbryjska i trzy o nieznanym pochodzeniu), powstały na przełomie XV i XVI w.

¹⁴ Florencja XV w., uzupełniona o elementy z XIX w.

¹⁵ XVI w.

¹⁶ Wszystkie trzy eksponaty pochodzą z Florencji. Najstarszy wykonano ok. 1500 r., pozostałe w 2 poł. XVI w.

¹⁷ Stół boloński z ok. 1600 r. oraz stół z Ragusy z ok. 1600 r.

¹⁸ Ok. 1600 r.

¹⁹ Ok. 1500 r.

²⁰ Transylwania, poł. XVI w.

²¹ Węgry, pocz. XVI w.

²² Anatolia, XVI w.

²³ Oba meble z 1 poł. XVI w.

²⁴ XVI w.

²⁵ 2 poł. XVI w.

²⁶ 1550–1580.

²⁷ Koniec XVI w.

²⁸ XVII w.

²⁹ XVII w.

³⁰ XVII w.

³¹ Poł. XVII w.

³² Hiszpania, 1 poł. XVI w.

³³ Hiszpania, ok. 1600 r.

³⁴ Koniec XVII w.

³⁵ 2 poł. XVII w.

³⁶ Hiszpania lub Portugalia, koniec XVII w.

³⁷ 2 poł. XVI w. Dar dr. Bálinta Füzéky'ego.

³⁸ Éger, poł. XVII w.

³⁹ 1660–1670.

⁴⁰ 1670–1680.

⁴¹ Ok. 1600 r.

⁴² 1667 r.

⁴³ 1620 r.

⁴⁴ Pierwszy wykonano w Transylwanii ok. 1700 r., drugi wykonano na Węgrzech w 1 poł. XVIII w.

⁴⁵ Jedną z nich jest dziełem Johanna Gottfrieda Bindriehma z 1781 r., druga wykonana została w Budzie na początku XVIII w.

⁴⁶ Augsburg, 1714 r.

⁴⁷ Szepesség, 1700 r.

⁴⁸ Francois Gaspard Teuné, Paryż, 1770 r.

⁴⁹ Francja, 1 poł. XVIII w.

⁵⁰ Francja, XVIII w.

⁵¹ Francja, 2 poł. XVIII w.

⁵² Francja, 1750 r.

⁵³ Nazwiska ebenistów oraz warsztaty, w których zostały wykonane nie są znane.

⁵⁴ Ponce Gerard, Paryż, 1780 r.

⁵⁵ Leonard Boudin, Paryż, 1760 r. oraz Pierre Migeon II, Paryż, przed 1758 r.

⁵⁶ Jean-Louis-Francois Legry, Paryż, ok. 1758 r.

⁵⁷ Martin-Éloy Lignereux, Paryż, 1798–1803 r.

⁵⁸ Pierre Joseph, Paryż, ok. 1810 r.

⁵⁹ Stolik, 1845 r.

⁶⁰ Trzy fotele, 1830–1840 r., garnitur – trzy fotele i kanapa, 1845 r., szafa, 1840 r.

⁶¹ Conrad Heubeck, Erlangen, Niemcy, ok. 1820 r.

⁶² Zob. [katalog wystawy] D. Maros, *Charmingtrifles*, Budapest 2002.

⁶³ *The Furniture exhibition at the Nagytétény Castle museum*, Budapest 2002.

Anna Wiśnicka

The Nagytétény Castle Museum in Budapest – the Concealed Jewel in the Crown of Hungarian Museums

The Nagytétény Castle Museum on the outskirts of Budapest remains little known both to tourists and furniture experts. It is a department of the Museum of Decorative Arts, an institution with noteworthy traditions in the propagation of the arts in question, housed in a castle named after its most important owners – the Százaz-Rudnyánszkys, erected in the so-called Grassalkovich style and entrusted to the Museum by the Ministry of Agriculture on 1 July 1948.

The authors of the conception of establishing a furniture museum were Gézy Dáni – a historian of art, and Pál Voit – the then director of the Museum of Decorative Arts. Opened to the public in 1997 it was the only collection of furniture in Budapest at the time, presenting artefacts ranging from the Middle Ages to the Biedermeier epoch.

The purpose of the collection, arranged in an extremely well devised manner, is to propose a review of all the most prominent tendencies in furniture making. The authors of the exposition designated three criteria applied in the gathering of the exhibits. The first was the age of the object – the earliest possible examples from the Middle Ages, followed by exhibits from

the Renaissance, Mannerism, the Baroque, the Rococo and the Empire style to the Biedermeier. The second criterion was the production technique – since museum experts decided to display hand-made exhibits, the Biedermeier style closes the collections. The authors resigned from displaying Art Nouveau, on show at the Museum of Decorative Arts. The last criterion is the origin of the European furniture on show, mainly from prime Western centres: France, England, Germany and The Netherlands as well as Austria and Italy together with local Hungarian artefacts.

The chronologically arranged exhibits are on display in 28 rooms on the Castle ground floor and first storey. Such a clear-cut configuration of the exposition makes it possible to follow the stylistic changes occurring across the ages. At the same time, furniture from the same period has been divided into groups depending on the place of production.

The Nagytétény Castle Museum is one of the most interesting museums in Budapest and, at the same time, one of the few institutions in Central Europe with such a specialised exhibition profile.

Anna Wiśnicka, historyk sztuki specjalizująca się w sztuce przełomu XIX i XX w. zwłaszcza w dziedzinie architektury, historii meblarstwa, wzornictwa i wystroju wnętrz doby modernizmu; obecnie przygotowująca rozprawę doktorską w ramach seminarium na temat rzemiosła artystycznego na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim; e-mail: anna.a.wisnicka@gmail.com

Andrzej Laskowski

DOM BARWNYCH SZKIEŁ I KAMYKÓW BUDAPESZTAŃSKIE MUZEUM MIKSY RÓTHA (RÓTH MIKSA EMLÉKHÁZ)

Trafic do muzeum będącego budapesztańskim odpowiednikiem krakowskiego Domu Józefa Mehoffera nie jest łatwo. Turyści zwiedzający stolicę Węgier trzymający się tradycyjnych tras nie zajdą tutaj nigdy. Z kolei unikający traumy PRL-u niechętnie odwiedzą tutejszą siódmą dzielnicę Erzsébetváros, której centrum wyznacza majestatyczny, acz nieco podupadły dworzec kolejowy Keleti Pu, będący bramą do miasta dla przybyszów z południa i wschodu Europy, których obecność jest tu widoczna na każdym kroku. Patrząc z takiej perspektywy wydać się może dziwne, że w takim właśnie rejonie miasta powstało muzeum jednego z najwybitniejszych artystów Środkowej Europy, którego imponujący dorobek pokryty został po II wojnie światowej grubym kurzem zapomnienia.

Tymczasem okazuje się, iż dokładnie sto lat temu, w roku 1911¹, do niedawno wzniesionego domu przy ul. Nefelejsc 26, położonego kilkaset metrów od gigantycznego na owe czasy i stymulującego wzmożony ruch budowlany w tym rejonie Budapesztu dworca kolejowego Keleti, wprowadził się poważany powszechnie węgierski artysta, twórca prestiżowych zespołów witrażowych i mozaik, zdobywca wielu cennych nagród na międzynarodowych konkursach, Miksa Róth (1865–1944). Dysponując dużą działką w intensywnie zabudowywanej dzielnicy, w dużym budynku w głębi ogrodu zorganizował zatrudniający kilkunastu pracowników warsztat, w którym powstawały firmowane przez siebie witraże i mozaiki. Dom od frontu służył artyście i jego rodzinie do celów mieszkalnych aż do jego śmierci w 1944 r., przy czym w czasie II wojny światowej najpierw Niemcy, a następnie Rosjanie wykorzystywali

nieruchomość do celów wojskowych. W okresie powojennym mieściły się tu rozliczne magazyny, użytkowane przez wiele firm. Kamienicę znacjonalizowano, a w końcu po artyście i ich dzieciom pozostawiono jedynie dwa pokoje, w których starali się przechować wszystko to, co pozostało po mężu i ojcu. Decyzją córek Miksy Rótha, Amalii i Erzsébet, po upadku żelaznej kurtyny rzeczy te ofiarowane zostały państwu węgierskiemu z zastrzeżeniem, iż stać się powinny załączkiem zorganizowanego w domu rodzinnym Róthów muzeum biograficznego artysty. Dzięki podjęciu tej inicjatywy przez radę dzielnicy, w roku 1999 doszło do uruchomienia placówki, opierającej początkowo swą działalność na stałej ekspozycji i sali wystawowej. Do jesieni 2005 r. udało się poddać większość wnętrza gruntownym pracom renowacyjnym. W planach jest wykorzystanie tylnego budynku i zorganizowanie w nim wzorcowego warsztatu witrażowego, który byłoby zarazem aktywnie działającą pracownią konserwatorską.

Stosunkowo skromny stan wiedzy polskiego odbiorcy o węgierskiej sztuce sprzed stu lat domaga się przybliżeń sylwetki głównego bohatera omawianego muzeum. Start Miksy Rótha do kariery artystycznej był specyficzny. Jako syn jednego z ostatnich mistrzów cechowych, a równocześnie jedyne wykonawcy witraży na obszarze ówczesnych Węgier, Zsigmonda Rótha, Miksa otrzymał znakomite przygotowanie warsztatowe. Z drugiej jednak strony sztuka witrażowa na Węgrzech nie była szczególnie ceniona, nie zachowały się tam bowiem żadne jej przykłady z okresu największego rozkwitu, tj. średniowiecza. Stąd też fakt, że na przełomie XIX i XX w., po kilkunastu latach od założenia przez Miksę Rótha swego atelier, sztuka witra-

żowa w tej części monarchii habsburskiej cieszyła się już wielką popularnością, był w znacznej mierze jego osobistą zasługą. W tej trudnej drodze, jak podkreślał sam artysta, ogromną pomocą służyli mu dwaj wybitni architekci epoki, Miklós Ybl (bez wątplenia najbardziej wpływowy architekt na Węgrzech w 2. poł. XIX w.) i Imre Steindl (projektant budapesztańskiego gmachu Parlamentu, będącego do dzisiaj jednym z symboli miasta), na różne sposoby wspierający jego działalność artystyczną i utwierdzający go w słuszności obranej drogi twórczej². Miarą osiągniętego sukcesu były prestiżowe zlecenia otrzymane w kraju i za granicą – witraże Rótha ozdobiły m.in.: Parlament w Budapeszcie, audytorium Teatru Narodowego w Mexico City, Pałac Królewski w Hadze, Museo del Risorgimento w Turynie – jak i przyznane nagrody. Nie mniej ważne miejsce w historii witrażownictwa zajmują eksperymenty przeprowadzane przez Rótha ze szkłem opalowym, które rozpoczął cztery lata po publicznym pokazaniu go przez Louisa Comforta Tiffany’ego na Wystawie Światowej w Chicago. Róth był na tym polu naśladowcą Karla Engelbrechta, który jako pierwszy europejski twórca zapoznał się z tą techniką i przeszczepił ją do Hamburga. M. Róth, posługując się tym nowatorskim tworzywem, bardzo szybko – jako wytrawny znawca szkła – spostrzegł jego główną wadę, tj. brak możliwości malowania go i wypalania, którą uznał za dyskwalifikującą ten materiał przy realizacjach sakralnych. Oceniając je z perspektywy czasu uznał, iż było wymarzoną tworzywem dla secesji, które jednak z uwagi na masowe zastosowanie, często przez nieumiejętnych artystów, znacząco się zdyskredytowało.

Rok 1898,znaczony sukcesem po raz pierwszy wystawionych przez Rótha witraży skomponowanych z tego szkła, to także moment, w którym artysta postanowił rozszerzyć ofertę swojego warsztatu o wyrób mozaik. Trend ten, aby zakład produkujący witraże wykonywał również mozaiki, okazał się na tyle silny, iż wkrótce objął inne tereny naszej części Europy – dość przywołać działający na podobnej zasadzie krakowski zakład Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha (założony w 1902 r.), przejęty wkrótce i prowadzony dalej w tej formule przez Stanisława Gabriela Żeleńskiego. Na Węgrzech technika ta znana była już w czasach rzymskich, później została jednak zarzucona. I tu, podobnie jak w przypadku witraży, Róth okazał się skutecznym jej wskrzesicielem. Ledwie kilka lat od podjęcia nowego wyzwania mógł się już pochwalić licznymi prestiżowymi nagrodami, przyznanymi mu za mozaiki, m.in. na kilku kolejnych wystawach światowych (Paryż, Turyn, St. Louis). Jego dzieła wykonane w tej technice ozdobiły wiele prestiżowych budowli Budapesztu, w tym

m.in. bazylikę św. Stefana, Zamek Królewski i Akademię Muzyczną. Jednym z oryginalnych jej zastosowań wdrożonym przez Rótha było użycie mozaiki jako trwałszego ekwiwalentu malowideł ściennych, czego przykładem jest zastąpienie zniszczonych w ciągu zaledwie 20 lat istnienia dekoracji malarskich we wnętrzu mauzoleum Deaka mozaikami, których zaprojektowaniem zajął się twórca zniszczonych malowideł, Bertalan Székely. Ten, początkowo nastawiony bardzo sceptycznie, o końcowym efekcie tych prac wyrażał się niezwykle pozytywnie. Róth eksperymentował też śmiało w kwestiach technologicznych: osadzał mozaikę na podłożu z gipsu, nadawał jej matową powierzchnię. Próby te spotkały się ze sporym zainteresowaniem, m.in. podczas wystaw w Turynie i Mediolanie. Fascynacja sztuką dekoracyjną i różnymi technikami sprawiły, że Róth (z sukcesem) próbował swych sił także w zakresie malowideł ściennych. Do jego największych osiągnięć w tej materii należą dekoracje wnętrz budynków uniwersyteckich w Debreczynie, wykonywane przez wiele lat w okresie międzywojennym.

Proces twórczy był dla Miksy Rótha ciągłym zmaganiem, charakterystycznym dla każdego perfekcjonisty. Jak pisał z pełną powagą, dla witrażysty serio traktującego swój zawód życie stanowi niekończące się pasmo uniesień, radości i cierpienia³. Taka postawa tłumaczy fenomen tego artysty polegający m.in. na tym, iż konsekwentnie dążył do tego, aby każdorazowo osobiście prowadzić cały proces powstawania witrażu, od pierwszej koncepcji aż po gotowy wyrób w szkłe i jego montaż w docelowym miejscu. Wynikało to z fascynacji Rótha witrażownictwem doby średniowiecza, kiedy to witrażownik zarówno projektował, jak i wykonywał witraż, dzięki czemu doskonale rozumiał właściwości materiału, jego możliwości i ograniczenia. To przekonanie stosował też w odniesieniu do mozaik, zalecając ich układanie przez samego projektanta, bezpośrednio w miejscu ich przeznaczenia.

Gdyby nie starannie wyremontowana fasada, dom mieszczący muzeum – usytuowany w długim ciągu dziewiętnastowiecznych kamienic położonych przy ul. Nefelejsc – niczym specjalnym by się nie wyróżniał. Kiedy zdecydowana większość domów od lat czeka tu na renowację, ta piętrowa, ceglana fasada, uzupełniona podłużnymi pasami tynku i gzymsami oraz nienaganną, ciemnozieloną stolarką, wyraźnie odróżnia się od pozostałych estetycznym wyglądem oraz szlachetnością form. Ukształtowana wyraźnie w duchu późnego historyzmu, z masywną bramą wzdłuż skrajnej osi, wyróżnionej pozornym ryzalitem i ozdobnym gzymsem, kamienica ta uderza swą skromnością i prostotą.

Dwuskrzydłowa brama w fasadzie wiedzie nas do obszernej sieni przejazdowej, którą wykorzystano do wprowadzenia widza w specyfikę tutejszego muzeum, umieszczając na jej ścianach bocznych podświetlane gabloty z dużymi reprodukcjami archiwalnych zdjęć. Pokazują one dawny wygląd wnętrza tego miejsca i zatrudnionych w nim ludzi, a dwujęzyczne komentarze (w języku węgierskim i angielskim) opowiadają ich historię. Wszystko to po to, aby w muzealnych wnętrzach pozwolić przemówić do wstępnie przygotowanego już widza samym dziełom sztuki. A ten, stojąc w sieni, spostrzeżę w jej głębi przeszkloną bramę, którą w pasie między skrzydłami drzwi a nadświetlem zdobi rząd geometrycznych witraży, stanowiący akcent porządkujący kompozycję, którą uzupełniają zmieniające się wraz z porami roku, mającące za szybami drzwi i nadświetla, widoki na podwórze. Napisy wytra-



1. Sien i brama wiodące na podwórze kamienicy mieszczącej Muzeum Miksy Rótha (Róth Miksa Emlékház) przy ul. Nefelejse 26 w Budapeszcie – w głębi fragment budynku mieszczący warsztat
1. Hallway and gate to the courtyard of the town house with the Miksa Róth Museum (Róth Miksa Emlékház) in 26 Nefelejse Street in Budapest – in the background: a fragment of a building with the workshop

wione na szybach, na wysokości wzroku widza, informują o gospodarzu tego miejsca i jego profesji.

Przekroczony bramę wchodzimy na obszerne podwórze, które oddziela kamienicę od usytuowanego na tyłach działki okazałego budynku o ceglanej elewacji, w którym pierwotnie znajdował się warsztat Miksy Rótha produkujący witraże i mozaiki. Utrzymany w podobnej stylistyce co budynek frontowy, znacznie jednak od niego wyższy i z większymi oknami oraz, co oczywiste, mniej starannie opracowaną, pozbawioną zdobieni elewacją, obiekt ten czeka na zaadaptowanie go do potrzeb muzealnych.

Z podwórza, a nie od frontu, co nieco zaskakujące i niewątpliwie związane ze specyfiką miejsca, wiedzie jedyne wejście do mieszczącej muzeum kamienicy. Znajduje się ono w wąskim ryzalicy usytuowanym w centralnej części tylnej elewacji budynku, skrywającym klatkę schodową. Aby nadać tej skromnej przestrzeni reprezentacyjnego charakteru, w niewielkim oknie przyziemia umieszczono zdradzający charakter budynku witraż, opatrzony modną na przełomie XIX i XX w. inskrypcją *ARS LONGA VITA BREVIS*, która towarzyszy wizerunkowi pantery z postaciami dwóch małych chłopców. Z klatki schodowej trafiamy do przedsiionka, w którym, dzięki stylizowanej dekoracji floralnej zastosowanej na szafkach, dominuje nastrój typowy dla Art Nouveau. Stąd już tylko krok do efektownej salki recepcyjnej muzeum, której nadano charakter niewielkiego salonu. Obok mebli przywołujących ducha epoki naczelnie w nim miejsce zajmuje wyłożony szafirowo-złotą mozaiką kominek, gdzie



2. Pomieszczenie recepcyjne muzeum – salonik z kominkiem zdobionym mozaiką
2. Museum reception – a living room with a fireplace decorated with a mosaic

stylizowane rośliny kulminują się w płomienistych formach usytuowanych bezpośrednio nad paleniskiem. Przestrzeń ta służy dzisiaj do obsługi zwiedzających, którzy mogą tu nie tylko nabyć bilety wstępu i muzealne wydawnictwa, ale także delektować się kawą.

Ekspozycja muzeum Miksy Rótha koncentruje się na trzech wątkach związanych z jego życiem i działalnością. Pierwszym z nich jest odtworzona pieczolowicie część mieszkalna domu artysty, składająca się z kilku pokoi i pokazująca klimat, w jakim rodziły się i rozwijały koncepcje artystyczne Rótha. Pozostałe dwa łączą się ściśle z twórczością gospodarza domu – są to związane z nim witraże i mozaiki, które zgromadzono w kilku pomieszczeniach, nie mieszając przy tym ze sobą obu technik i eksponując poszczególne dzieła na ścianach sal, na wysokości wzroku widza. Co szczególnie zaskakujące, niemal wszystkie ozdobne przeszklenia wyeksponowano z wykorzystaniem sztucznego oświetlenia, osadzając je w podświetlanych gablotach wmontowanych w ściany, i tylko pojedyncze dzieła umieszczono na tle naturalnego światła płynącego z okien. Wybór ten uznać należy za słuszny, zwłaszcza w kontekście niedostatecznego doświetlenia wnętrza za dnia czy możliwości zwiedzania muzeum w porze zimowej, kiedy deficyt naturalnego światła jest najbardziej dotkliwy.

Dość surowe w sensie ekspozycyjnym wnętrza z witrażami i mozaikami zostały przez twórców aranżacji świadomie skontrastowane z odtworzonymi, tchnącymi ciepłem i harmonią, wnętrzami mieszkalnymi. Tę szczególną atmosferę budują spokojne w nastroju, kawowe tapety o powtarzalnych motywach roślinnych, sięgające wysoko w górę aż do białych, profilowanych faset oraz także sama stolarka okienna i drzwiowa, zestawiona z ciemnobrązowymi meblami i zasłonami, dopełniona przez drewniane, układane w geometryczne wzory parkiety oraz ciemnopurpurowe dywany o symetrycznej, silnie zgeometryzowanej dekoracji. Odnosi się jednak wrażenie, że wszystko to stanowi jedynie elegancką oprawę dla tego, co w tych wnętrzach zasadnicze: rozwieszonych na ścianach prac samego mistrza (względnie z nim związanych) oraz rozmieszczonych w różnych miejscach, łączących się z Miksą Róthem, bibelotów i przedmiotów codziennego użytku. Co ważne ze względów ekspozycyjnych, ich liczba nie jest przytłaczająca, a nawet spora ich koncentracja na niektórych partiach ścian nie daje poczucia chaosu czy przeładowania. W przestrzeni tej dominują projekty witraży, prace malarskie i archiwalne fotografie. Swoistym ukoronowaniem tej ekspozycji jest zdobiący naroże salonu portret artysty, ujęty ciemną, prostokątną ramą o zaoblonych narożnikach, wypełnioną złotą,



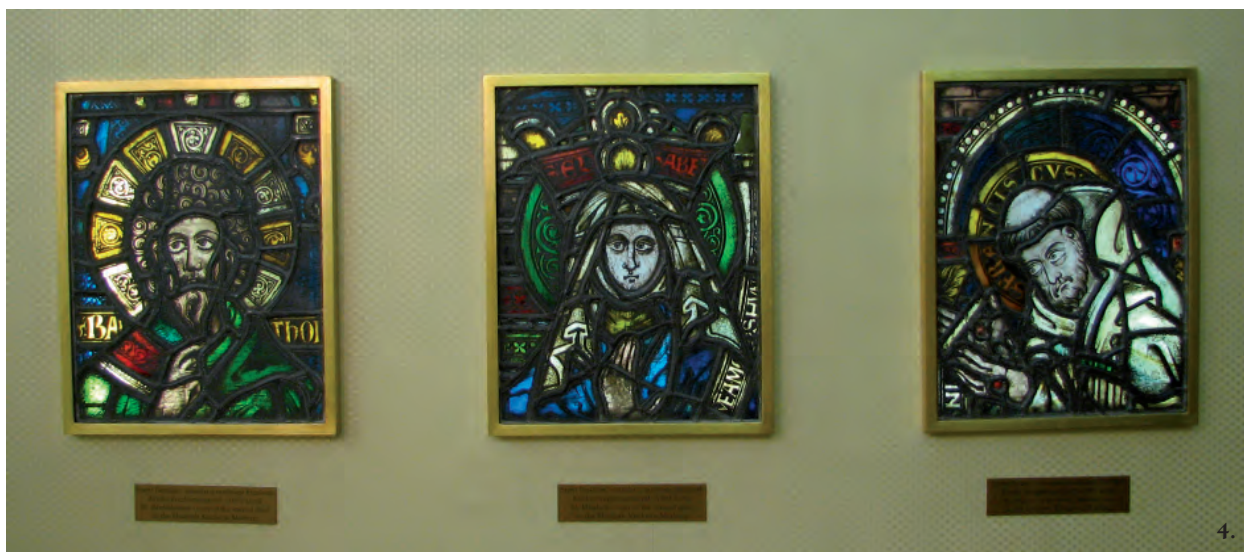
3. Portret Miksy Rótha w ramie wypełnionej złotą mozaiką

3. Portrait of Miksa Róth in a frame filled with a golden mosaic

ułóżoną w esowaty dukt mozaiką, która znakomicie wydobywa z tła ukazanego na pierwszym planie, elegancko ubranego twórcę, skupionego na nieosiągalnym dla widza przedmiocie lub problemie.

Wśród wyeksponowanych dzieł ilościowo dominują witraże. Jak łatwo się domyślić, drogą do dogłębnego poznania techniki witrażowej było dla Rótha kopiowanie dzieł średniowiecznych. Świadectwem tego są w muzeum dwa zestawy witraży nawiązujące do gotyckich oryginałów w kościele św. Elżbiety w Marburgu i w kościele w Montmorency, oba wykonane we wczesnym okresie twórczości, w 1885 roku. Studiowanie dzieł dawnych mistrzów tej techniki było tyleż niezbędne, co pasjonujące, dlatego też Róth gromadził pochodzące z dawnych epok witraże. Świadectwem tej kolekcjonerskiej pasji jest w muzeum kilka zachowanych oryginalnych przeszkleń nowożytnych.

Najstarsze ze znanych, w pełni samodzielnych dzieł witrażowych Miksy Rótha wykonywane były w modnej w ostatniej ćwierci XIX w. technice malowania emaliami na szkło, w której przeołowienia schodzą na dalszy plan, a właściwy obraz budują sceny malowane na stosunkowo dużej tafli szklanej. Dziełem tego typu jest najwcześniejszy ze znanych jego witraży Ave



4.



5.

Maria datowany na lata około 1883–1885, jak również licznie reprezentowane w muzeum portrety osób o zróżnicowanym statusie społecznym. Sprzed 1890 r. pochodzą ponadto najstarsze dowody opanowania przez artystę umiejętności trawienia szkła, którą wykorzystywał m.in. do ozdobienia firmową inskrypcją szyb swego domu.



6.

4. Fragment ekspozycji z kopiami witraży średniowiecznych
4. Fragment of an exposition with copies of mediaeval stained glass
5. *Ave Maria* – najstarszy zachowany witraż autorstwa Miksy Rótha, malowany emaliami, pochodzący z lat 1883–1885
5. *Ave Maria* – the oldest extant stained glass by Miksa Róth, executed with enamel in 1883–1885
6. Fragment trawionej szyby z imieniem, nazwiskiem i oficjalnym tytułem nadwornego artysty monarchii habsburskiej eksponowany we wnętrzach domu
6. Fragment of a satinato glass pane with the name, surname and official titles of the court artist of the Habsburg monarchy, displayed in the house interior

Obok tych wczesnych, typowo historyzujących dzieł bardzo ważne miejsce wśród witraży Rótha zajmują realizacje z przełomu XIX i XX w., kształtowane już w duchu secesji, m.in.: pierwsze eksperymenty w stosowaniu szkła opalowego (w tym dość skromne kwatery z kwiatami oraz późniejszy o rok, zaskakujący swą kompozycją i śmiałością układu szklanych tafli

Nokturn z liliami), kopia sporych rozmiarów dekoracyjnego witraża z willi Alpara (z pawiami wśród motywów roślinnych) czy ludowo-baśniowy w swym klimacie witraż *Kisfaludy*, którego projektantem był Sándor Nagy. To ostatnie dzieło stanowi dobrą zapowiedź ewolucji stylu witraży Rótha, które od drugiego dziesięciolecia XX w. zaczynają ciężać ku stylistyce Art Déco. Pełny powrót do geometrycznej kompozycji dobrze reprezentuje jeden z ostatnich witraży Rótha, wykonany w 1938 r. z okazji kongresu eucharystycznego.

Mozaiki zajmują nieco mniejszą część ekspozycji niż witraże, nie są jednak mniej od nich reprezentatywne, można tu bowiem obejrzeć najcenniejsze z nich: *Wschód Słońca*, *Pax* oraz *Drzewo wiadomości dobrego i złego*, które przyniosły artyście srebrny medal na Wystawie Światowej w Paryżu w roku 1900. Był to początek jego międzynarodowej kariery na tym polu, znaczonej m.in. Grand Prix otrzymaną na Wystawach Światowych w Turynie (1902) i St. Louis (1904). Ciągłe poszukiwanie nowych rozwiązań przynosiło dobre rezultaty, stąd niektóre ze swych pomysłów artysta opatentował. Przykładem takiego dzieła jest *Mozaika z barankami*, w której zastosowano dużą ilość złocen stworzonych wedle specjalnej, autorskiej receptury. Warto też odnotować walory praktyczne niektórych mozaik Rótha poprzez zastosowanie ich w elementach aranżacji wnętrz czy w przedmiotach użytkowych. Przykładem pierwszego jest efektowna mozaikowa okładzina zdobiąca kominek w pomieszczeniu recepcyjnym muzeum, nadająca temu wnętrzu wrażenie gustownego przepychu; przykładem drugiego jest szyld reklamowy zakładu Rótha, gdzie na złotym tle pojawia się tekst z informacją o firmie. W oryginalny sposób spotykają się te dwa światy we wspomnianej już złotej mozaice stanowiącej ramę portretu artysty.

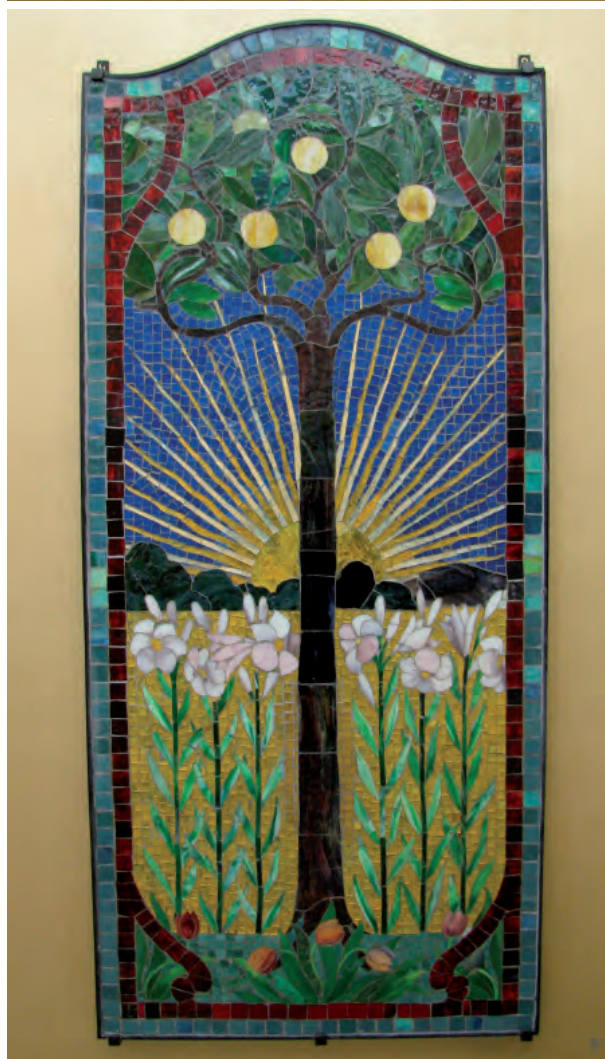
Mówiąc o budapesztańskim muzeum, nie sposób nie wspomnieć o ważnym elemencie jego działalności, jakim są inicjatywy wydawnicze. Na szczególną uwagę w tym względzie zasługuje wydanie drukiem, w węgierskiej i angielskiej wersji językowej, wspomnień Miksy Rótha⁴, w których artysta podsumował swe doświadczenia z 55 lat pracy twórczej, pragnąc

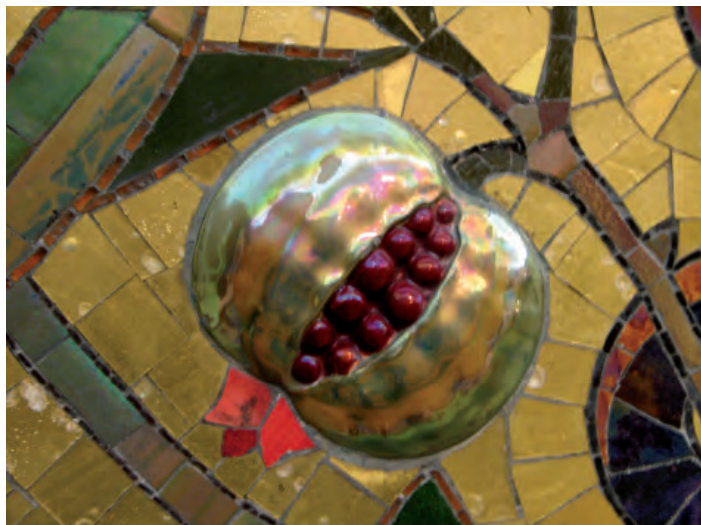
7. *Eucharistia Vinculum Caritatis* – późny witraż Miksy Rótha wykonany na kongres eucharystyczny w 1938 roku

7. *Eucharistia Vinculum Caritatis* – a late stained glass by Miksa Róth, executed for a Eucharistic congress in 1938

8. *Wschód słońca* – wielokrotnie nagradzana mozaika autorstwa Miksy Rótha z 1910 roku

8. *Sunrise* – a mosaic by Miksa Róth from 1910, winner of numerous prizes





9. Drzewo wiadomości dobrego i złego – fragment mozaiki z 1900 r. z owocem granatu

9. *Tree of the Knowledge of Good and Evil* – a fragment of a mosaic from 1900 with a pomegranate

tym samym pozostawić ważne wskazówki i swe przesłanie swoim następcom, bezpośrednich uczniów bowiem wówczas już nie miał. Nie mniej cenną pozycją wydaną przez muzeum jest monografia twórczości artysty, której autorem jest wieloletni dyrektor muzeum, Tibor Fényi⁵.

Muzeum Miksy Rótha w Budapeszcie urzeka skromnością i wysublimowaną aranżacją, pozostającymi w silnym kontraście z bogactwem i klasą artystyczną prezentowanych eksponatów. Wydaje się, iż autorzy ekspozycji słusznie pozwolili grać tu pierwsze skrzypce samym dziełom sztuki. Zdecydowana większość z nich

Przypisy

¹ Gwoli ścisłości podać należy, iż w materiałach rozpozszechnianych przez muzeum pojawiają się dwie daty: 1910 i 1911.

² O roli architektów w odrodzeniu sztuki witrażowej w odniesieniu do Galicji por.: A. Laskowski, „...ku estetycznej stronie zawodu...” *Rola architektów w odrodzeniu sztuki witrażowej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Rocznik Krakowski” 2007, t. LXXIII, s. 117–145. Przykład węgierski utwierdza tylko w przekonaniu, że omówione w cytowanym artykule zjawisko miało w Europie powszechny charakter.

³ W oryginale: *For a stained glass worker who takes his profession seriously life is a never ending succession of excitement*,



10. Mozaika z barankami z około 1910 roku

10. *Mosaic with Lambs* from about 1910

(Wszystkie fot. A. Laskowski)

to witraże i mozaiki – dzieła wykonane w technikach, o których w Polsce, przed przeszło 70 laty, Aleksander Hrybieński wydał pionierską do pewnego stopnia pracę *Witraże – mozaiki. Sztuka barwnych szkielek i kamyków*⁶. Tytuł ten zdaje się świetnie korespondować z opisanym miejscem, stanowiącym ważny, stosunkowo nowy i wciąż nieodkryty punkt na mapie kulturalnej Budapesztu⁷. Punkt wart poznania, będący swoistą perełką dla smakoszy, widzów zlaknionych atmosfery spokoju i sztuki na najwyższym poziomie, subtelnie ukryty przed nieuniknionym zgiełkiem turystycznych tras.

happiness and sorrow – podają za: Róth Miksa *Vallomásai/The Confessions of Miksa Róth*, Budapest [bdw] (1 wydanie: Budapest 1942), s. 32.

⁴ Por. przyp. 3.

⁵ T. Fényi, *Róth Miksa üvegfestményei a historizmustól a szecesszióig*, Budapest 2005.

⁶ A. Hrybieński, *Witraże – mozaiki. Sztuka barwnych szkielek i kamyków*, Kraków 1938.

⁷ Ostatnio na temat tego muzeum zob.: A. Laskowski, *Miksa Róth Memorial House (Róth Miksa Emlékház) in Budapest*, „The Journal of Stained Glass” [London] 2010, vol. XXXIV, s. 118–127.

Andrzej Laskowski

House of Colourful Glass and Pebbles – the Budapest Micas Róth Museum (Róth Miksa Emlékház)

The newcomer in the group of excellent Budapest museums occupies a modest, although carefully restored town house in 26 Nefelejsc Street. The house, with a copious courtyard and a large building in the back of the lot, was erected during the early twentieth century in the spirit of Late Historicism in the Erzsébetváros district, whose chief orientation point is the monumental Keleti train station. From 1999 this is the seat of a biographical museum of Miksa Róth (1865–1944), the most outstanding Hungarian author of mosaics and stained glass, active from the mid-1860s to the beginning of the 1940s. Róth lived here from 1910(1911) to 1944 and produced artworks in a workshop. The museum was created upon the initiative of the artist's draughters and continued by the authorities of the district. As a result, the Róth family residence, nationalised after the Second World War, once again, and in a new formula, proves to be a source of splendour for its legitimate owners.

The centre of the exposition consists of several rooms,

whose interior has been designed by referring to the period when they were inhabited by the artist and his family. This venture was rendered possible by the successors of Miksa Róth, who not only preserved the outfitting, souvenirs and works of art connected with it, but also offered them to the state for the purpose of a museum. This arrangement has been contrasted with works associated with the artist, chiefly stained glass and mosaics displayed against a neutral backdrop and in the case of the stained glass with the employment of specially designed artificial lighting. The museum features a selection of the most interesting worlds by Miksa Róth, including copies of mediaeval stained-glass windows, the oldest stained glass painted with enamel, satinato panes, pioneering compositions made of opal glass as well as works executed in cooperation with artists concentrated in the Gödöllő colony, i.a. mosaics initiating Róth's international career: *Sunrise*, *Pax* and *Tree of the Knowledge of Good and Evil*.

dr Andrzej Laskowski, historyk sztuki, pracownik Narodowego Instytutu Dziedzictwa – Oddziału Terenowego w Krakowie, adiunkt w Zakładzie Dziedzictwa Kulturowego i Studiów Miejskich UNESCO Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie; specjalizuje się w badaniach nad architekturą i urbanistyką miast galicyjskich, dokumentowaniu zasobu witraży na terenie Polski południowo-wschodniej oraz kwestiach związanych z ochroną zabytków; e-mail: laskowa@uek.krakow.pl



Prawo w muzeach

Olgierd Jakubowski

WYWÓZ MUZEALIÓW ZA GRANICĘ

Jednym z celów muzeów jest upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej. Realizacja tego zadania powinna odbywać się nie tylko na terenie naszego państwa, ale również wychodzić poza jego granice. Działania polskich muzeów organizujących zagraniczne wystawy zmienne, czy czasowo wymieniających części swych zbiorów z instytucjami zagranicznymi, upowszechniają nasze materialne dziedzictwo kulturowe i umożliwiają zapoznanie się z nim obywatelom innych państw. Dzięki wymianie zagranicznej możliwe jest organizowanie zbiorczych wystaw dzieł wybitnych artystów, jak również czasowe międzynarodowe wymiany części zbiorów, co uatrakcyjnia instytucje kultury dla zwiedzających. Możliwość zobaczenia zbiorów polskich muzeów poza granicami kraju ułatwia Polakom zamieszkałym za granicą zachowanie ich związków z narodowym dziedzictwem kulturalnym, co jest konstytucyjnym obowiązkiem naszego kraju¹.

Wywóz muzealiów za granicę w nowej rzeczywistości europejskiej

Wstąpienie do Unii Europejskiej zwiększyło konieczność promowania przez muzea naszego dziedzictwa poza granicami polski. Wśród wielu zjawisk, jakie niesie integracja europejska, prowadzi ona również do pogłębienia współpracy kulturalnej z innymi państwami wspólnoty. Traktat ustanawiający Wspólnotę Europejską w art. 151 wymienia działania wspólnoty, które mają zmierzać do zachęcenia do współpracy między państwami członkowskimi oraz, jeśli to niezbędne, do wspierania i uzupełniania ich działań w następujących dziedzinach:

- pogłębiania wiedzy oraz upowszechniania kultury i historii narodów europejskich;
- zachowania i ochrony dziedzictwa kulturowego o znaczeniu europejskim;

- niehandlowej wymiany kulturalnej;
- twórczości artystycznej i literackiej, włączając w to sektor audiowizualny.

Dzięki tym przepisom możliwe jest prowadzenie działań promujących kulturę podejmowanych razem przez wspólnotę i państwa członkowskie². Cel ten powinien być realizowany m.in. poprzez zwiększenia mobilności zbiorów muzealnych³. Promocja przez muzea kultury polskiej poza granicami państwa nierozdzielnie łączy się jednak z wieloma zagrożeniami dla bezpieczeństwa muzealiów związanych z ich wywozem za granicę. Niestety w związku ze wzrostem dynamiki procesów globalizacyjnych i integracyjnych pojawiły się zagrożenia w międzynarodowym obrocie towarowym, które pośrednio będą dotyczyć wywożonych muzealiów⁴. Wspólnota Europejska niezależnie od wspierania wymiany kulturalnej w swoim ustawodawstwie pozostawia państwom członkowskim możliwość ustanowienia zakazów i ograniczeń przewozu, wywozu lub tranzytu uzasadnionych ochroną skarbków narodowych posiadających wartość artystyczną, historyczną lub archeologiczną⁵. Każde państwo członkowskie może więc mieć różne regulacje normujące kontrole wywozu muzealiów. Sytuacja ta powoduje, że organizując wymianę z zagraniczną instytucją, trzeba zdawać sobie sprawę z różnorodności form kontroli wywozu muzealiów w poszczególnych państwach wspólnoty⁶.

Wywóz dóbr kultury, w tym muzealiów, poza granicę celną Unii Europejskiej reguluje Rozporządzenie Rady (WE) nr 116/2009 z 18 grudnia 2008 r. w sprawie wywozu dóbr kultury⁷. Celem Rozporządzenia jest zapewnianie ochrony na zewnętrznych granicach Wspólnoty tych dóbr kultury, które mogą, zgodnie z ustawodawstwem krajowym państw członkowskich, stanowić skarby narodowe. Ponieważ skuteczność Rozporządzenia zależy w dużej mierze od efektywności kontroli przeprowadzanych na zewnętrznych granicach Wspólnoty, konieczne stało się ustanowienie

wspólnej kategorii dóbr kultury, tak aby nie obciążać odpowiednich władz celnych koniecznością stosowania różnych regulacji krajowych. Uzyskania pozwoleń na wywóz poza terytorium Wspólnoty wymagają te dobra kultury, które zostały wyszczególnione w aneksie do Rozporządzenia. By polskie muzeum mogło legalnie i bezpiecznie wywozić swoje zbiory, musi spełnić wiele obowiązków, które nakłada na nie polskie ustawodawstwo i regulacje wspólnotowe, jak również dochować należytej staranności nawet w przypadku, gdy przepisy bezpośrednio nie wskazują sposobu działania instytucji.

Kontrola wywozu muzealiów za granicę w polskim systemie prawnym

W polskim systemie prawnym ochrona zbiorów muzealnych podlega szczególnym rygorom, gdyż znajdujące się w nich muzealia stanowią nasze dobro narodowe. Zgodnie z przepisami Ustawy z 21 listopada 1996 r. o muzeach przenoszenie obiektów poza teren muzeum wymaga zgody dyrektora tej instytucji. Szczegółowe kwestie odnoszące się do warunków, sposobu i trybu przenoszenia muzealiów zostały uregulowane w Rozporządzeniach Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego⁸. W tym właśnie akcie zawarto również informacje o warunkach i sposobie przechowywania w nowym miejscu oraz opracowywania dla nich dokumentacji naukowo-konserwatorskiej. W przypadku wywozu muzealiów za granicę unormowania wynikające z ustawy o muzeach zostały uznane za niewystarczające i muzeum na podstawie przepisów Ustawy z 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami podlega przy tej czynności kontroli wojewódzkiego konserwatora zabytków, który to organ wydaje pozwolenie na taką czynność muzeum. W polskim systemie prawnym w posiadaniu muzeów potencjalnie mogą się jeszcze znajdować ważne zezwolenia na wywóz dóbr kultury, wydane na podstawie przepisów Ustawy z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i muzeach.

Regulacje dotyczące czasowego wywozu muzealiów w Ustawie z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i muzeach

Do czasu wejścia w życie przepisów Ustawy z 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami zagadnienia czasowego wywozu dóbr kultury za granicę państwa polskiego regulowała Ustawa z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i muzeach. Kwestie terminów

zezwoleń na czasowy wywóz dóbr kultury normowało Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z 30 czerwca 1965 r. w sprawie trybu zgłaszania wniosków oraz wydawania zaświadczeń na wywóz za granicę dóbr kultury⁹. Zgodnie z zapisami §7 tego aktu zezwolenie można było wydać na okres do 10 lat, jednakże przepis wskazywał, że w wyjątkowych przypadkach zezwolenie mogło być przedłużane. Gdy 23 lipca 2003 r. została uchwalona Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, w jej przepisach przejściowych znalazły się zapisy, że decyzje ostateczne wydane na podstawie przepisów poprzedniej ustawy zachowują ważność¹⁰. Wydane zezwolenia na wywóz dóbr kultury miały status decyzji ostatecznych, więc zachowywały ważność w nowym systemie prawnym¹¹, jednakże nie można ich obecnie przedłużać.

Zasady wywozu muzealiów w przepisach Ustawy 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami

Przepisy Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami jednoznacznie wskazują, że zabytki znajdujące się w inwentarzach muzeów, jak również wchodzące w skład zbiorów publicznych, nie mogą być wywożone za granicę na stałe. Legalną formą wywozu za granicę takich obiektów (czy to na wystawę czasową, czy do konserwacji) jest ich wywóz na podstawie pozwoleń czasowych wydawanych przez wojewódzkiego konserwatora zabytków. By muzeum mogło otrzymać czasowe pozwolenie na wywóz, musi spełnić przesłanki, które przed wystawieniem dokumentu bada wojewódzki konserwator zabytków, wskazujące:

- czy na wywóz zabytku pozwala jego stan zachowania;
- czy osoba fizyczna lub jednostka organizacyjna, w której posiadaniu znajduje się zabytek, daje rękojmię, że nie ulegnie on zniszczeniu lub uszkodzeniu i zostanie przywieziony do kraju przed upływem terminu ważności pozwolenia.

Brak łącznego spełnienia tych warunków powinien skutkować odmową wydania muzeum pozwolenia czasowego. Nie ma jednak jasno określonych procedur badania, czy dana instytucja spełnia powyższe przesłanki do wydania dokumentu. Brak dokładnej regulacji tego zagadnienia powoduje, że wojewódzcy konserwatorzy zabytków, oceniając rękojmię instytucji kultury, są pod dużą presją, gdyż w przypadku odmowy wydania pozwolenia narażają się na zarzuty, że uniemożliwiają prowadzenie działalności statutowej i promocji polskiej kultury. Jest to istotne również w sytuacji, gdy do wojewódzkich konserwatorów zabytków

docierają informacje o nieprawidłowościach w muzeach, ponieważ Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami wskazuje te organy jako podmioty kontrolujące muzea czasowo wywożące zabytki po wydaniu dokumentu pozwolenia czasowego i posiadające uprawnienia do cofania pozwoleń.

Przepisy ustawy wyróżniają trzy typy pozwoleń czasowych na wywóz zabytków za granicę:

- Jednorazowe pozwolenie na czasowy wywóz zabytku za granicę – pozwolenie to wydaje wojewódzki konserwator zabytków na wniosek osoby fizycznej lub jednostki organizacyjnej, w której posiadaniu znajduje się zabytek, mającej zamiar jednorazowo wywieźć za granicę ten zabytek w celach użytkowych lub wystawienniczych albo dla przeprowadzenia prac konserwatorskich. Termin ważności omawianego pozwolenia nie może być dłuższy niż 3 lata od dnia wydania tego pozwolenia (art. 53).
- Wielokrotne pozwolenie indywidualne na czasowy wywóz zabytku za granicę – pozwolenie to wydaje wojewódzki konserwator zabytków na wniosek osoby fizycznej lub jednostki organizacyjnej, w której posiadaniu znajduje się zabytek, mającej zamiar wielokrotnie wywozić za granicę ten zabytek w celach użytkowych lub wystawienniczych. Termin ważności omawianego pozwolenia nie może być dłuższy niż 3 lata od dnia wydania tego pozwolenia (art. 54).
- Wielokrotne pozwolenie ogólne na czasowy wywóz zabytków za granicę – pozwolenie to wydaje wojewódzki konserwator zabytków na wniosek muzeum lub innej instytucji kultury, która w związku z prowadzoną działalnością zamierza wielokrotnie wywozić za granicę swoje zbiory, w całości lub w części, w celach wystawienniczych. Termin ważności omawianego pozwolenia nie może być dłuższy niż 5 lat od dnia wydania tego pozwolenia (art. 55).

W zasadzie wywóz zabytków przez instytucję muzealną może odbywać się na podstawie każdego z wymienionych typów pozwoleń czasowych, jednakże wielokrotne pozwolenie ogólne jest specjalnie przeznaczone dla wywozu zbiorów przez instytucje muzealne i inne instytucje kultury. Osoby fizyczne i podmioty niespełniające definicji instytucji kultury będą mogły czasowo wywozić zabytki jedynie na podstawie dwóch pozostałych typów pozwoleń.

Ustawodawca, biorąc pod uwagę charakter prowadzonej przez instytucje kultury działalności, przewidział dla tego dokumentu wywozowego dłuższy termin ważności w porównaniu z pozostałymi pozwoleńiami czasowymi na wywóz zabytków. W obowiązującym

Rozporządzeniu z 18 kwietnia 2011 r. w sprawie wywozu zabytków za granicę tryb wydawania pozwoleń przewiduje daleko idące udogodnienia dla instytucji otrzymującej ten rodzaj pozwolenia. Zgodnie z tym aktem wykonawczym instytucja, która otrzymywała wielokrotne pozwolenie ogólne, w przypadku wywozu obiektów dołączała do dokumentu pozwolenia wykaz wywożonych zabytków, opatrzony na każdej ze stron pieczęcią muzeum lub innej instytucji kultury i podpisem osób uprawnionych do podpisu wykazu wywożonych zabytków (muzeum we wniosku o wydanie dokumentu wywozowego wskazuje dwie osoby uprawnione do podpisu wykazu). Wykaz zawiera określenie i opis wywożonych zabytków oraz ich numery inwentarza. Rozwiązanie takie powoduje, że instytucja posiadająca wielokrotne pozwolenie ogólne na czasowy wywóz zabytków za granicę, w okresie jego ważności może wielokrotnie wywozić swoje zbiory na podstawie tego jednego dokumentu, zmieniając tylko załączniki ze spisem wywożonych obiektów. Kontrowersyjnym aspektem takiego rozwiązania był fakt, iż po wydaniu pozwolenia i wskazania osób uprawnionych do podpisu wykazu, to instytucja kultury bez udziału konserwatora¹² wskazuje, które obiekty mogą znajdować się w wykazie dołączonym do pozwolenia i w praktyce ocenia, czy na wywóz zabytku pozwala ich stan zachowania. Konstrukcja ta sprawiała, że konserwator w praktyce miał zmniejszoną możliwość kontroli na podstawie art. 56 Ustawy z 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami; jednocześnie rozmywa się odpowiedzialność obu podmiotów za zbiory.

Krótkie okresy ważności pozwoleń czasowych powodują wiele problemów dla instytucji kultury, związanych z promocją dziedzictwa kulturowego za granicą. Przyjęte w naszym kraju rozwiązania prawne powodują, że wiele form pozyskiwania eksponatów, takich jak np. długoterminne wymiany depozytów pomiędzy muzeami polskimi a zagranicznymi jest utrudniona. W trudnej sytuacji znajdują się zagraniczne instytucje kultury promujące polskie dziedzictwo, które by pozyskać zbiory z instytucji muzealnych znajdujących się w Polsce, muszą liczyć się z faktem, że zabytki będą mogły być w nich wystawiane przez bardzo ograniczony czas. Również transport zabytków związany z obowiązkiem przywiezienia obiektu w terminie ważności pozwoleń generuje dla muzeów i instytucji kultury dodatkowe wysokie koszty.

Zadania muzeów w związku z czasowym wywozem muzealiów za granicę

Wywóz zbiorów muzealnych za granicę może wiązać się z wieloma okolicznościami, jednak niezależnie

od tego czy muzealia wyjeżdżają w związku z organizowaniem wystawy, czasową wymianą eksponatów, czy w celach konserwacji, należy zachowywać szczególną ostrożność.

Muzea, które czasowo wywożą swoje zbiory niezależnie od obowiązku uzyskania pozwolenia na wywóz, powinny dokonać wewnętrznej analizy ryzyka takiego wywozu i maksymalnie zabezpieczyć terminowy i niepogorszony zwrot eksponatów z zagranicy. Część obowiązków instytucji muzealnych w tym zakresie regulują akty wykonawcze do Ustawy 21 listopada 1996 r. o muzeach. Przede wszystkim muzea wypożyczając muzealia muszą pamiętać, że zgodnie z Rozporządzeniem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 15 maja 2008 r. w sprawie warunków, sposobu i trybu przenoszenia muzealiów – warunki przechowywania muzealiów w nowym miejscu muszą odpowiadać warunkom przechowywania muzealiów przed ich przeniesieniem. Zapis ten jest nazywany zasadą niepogarszania warunków ochrony. Również w Rozporządzeniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 1 grudnia 2008 r. w sprawie zabezpieczania zbiorów w muzeach przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym zniszczeniem lub utratą zbiorów oraz sposobów przygotowania zbiorów do ewakuacji w razie powstania zagrożenia znajdują się zapisy, że w przypadku wypożyczenia zbiorów na wystawy czasowe, muzeum używające sprawdza poziom ochrony eksponatów, a muzeum wypożyczające gwarantuje ich właściwą ochronę w miejscu ekspozycji. Przepisy wskazują ponadto, iż wypożyczenie zbiorów uznanych przez dyrektora muzeum za szczególnie cenne wymaga sporządzenia pisemnej opinii co do warunków ochrony w miejscu ekspozycji, przez odpowiednio przeszkolonego pracownika muzeum lub rzeczoznawcę ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, z zakresu bezpieczeństwa zbiorów publicznych albo Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (obecnie Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów). Przy planowaniu wywozu zbiorów za granicę jest więc istotną kwestią zaplanowanie odpowiednio wcześniej wizyty wskazanej osoby, by miała możliwość sporządzenia opinii. Potencjalnie osoba sporządzająca rzeczową opinię może wykonać ją, posługując się nadesłaną dokumentacją związaną z bezpieczeństwem obiektu (np. według standardu Facilities Report). Eksperti zwracają jednak uwagę, że żaden dokument nie jest w stanie przedstawić całościowo wszystkich danych decydujących o bezpieczeństwie miejsca, w którym może być przechowywane muzealium¹³. Biorąc pod uwagę zapewnienie całkowitego bezpieczeństwa swoim czasowo wywożonym za granicę zbiorom, muzea

powinny stosować rozwiązanie, w którym omawiana opinia powstaje na podstawie wizji lokalnej. Niestety należy podkreślić, że takie rozwiązanie generuje dodatkowe koszty przy organizowaniu zagranicznych wystaw czasowych.

Wywożąc muzealia za granicę bardzo istotną kwestią dla muzeum jest uregulowanie zasad bezpieczeństwa w czasie transportu. Na duże znaczenie tej kwestii zwracają uwagę eksperci międzynarodowi¹⁴. Biorąc pod uwagę wiele problemów, jakie mogą powstać w czasie przewozu obiektów do zagranicznych muzeów, w trakcie negocjacji z partnerem powinno rozstrzygnąć się wszystkie wątpliwości dotyczące transportu muzealiów poza granicami Polski. Wywożąc swoje eksponaty, polskie instytucje muzealne muszą ponadto stosować się do standardów zawartych w załączniku do Rozporządzenia w sprawie zabezpieczania zbiorów w muzeach przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem, grożącym zniszczeniem lub utratą zbiorów, oraz sposobów przygotowania zbiorów do ewakuacji w razie powstania zagrożenia.

Jedną z najistotniejszych czynności przy organizowaniu przez muzeum czasowego wywozu muzealiów za granicę jest podpisanie odpowiedniej umowy wypożyczenia, dającej prawne gwarancje dotyczące terminowego i niepogorszonego zwrotu eksponatów. Polskie prawo nakłada na dyrektora muzeum obowiązek zawarcia z podmiotem przyjmującym muzealia pisemną umowę określającą w szczególności:

- cel przeniesienia,
- miejsce przeniesienia,
- okres, na jaki następuje przeniesienie,
- wymagane warunki transportu,
- wymagane warunki przechowywania,

oraz sporządzenia wykazu muzealiów wraz z dokumentacją wizualną. Są to wymagania minimalne, które muszą zostać odpowiednio sformułowane, aby skutecznie chroniły muzealia. W wielu przypadkach przy wywozie muzealiów za granicę konieczne jest również doprecyzowanie w zapisach umowy innych kwestii związanych z ubezpieczeniem, zasadami eksponowania, czasowymi kontrolami itp. Przy zawieraniu umów wart polecenia jest standard opracowany przez NEMO – The Network of European Museum Organisations, który obecnie ze względu na swoją wszechstronność jest rekomendowany przez ekspertów¹⁵. Niezależnie od zawartych umów, muzeum wywożąc swoje zbiory za granicę, powinno stale kontrolować czy miejsce, w którym przechowywane są obiekty i instytucja lub osoba, w której posiadaniu się znajdują, dają rękojmię, że nie ulegnie on zniszczeniu lub uszkodzeniu i zostanie przywieziony do kraju. Muzeum powinno

mieć również plan awaryjny przywozu eksponatów na wypadek, gdyby w kraju, do którego są wypożyczone, zaistniały nagle zagrożenia mogące mieć wpływ na bezpieczeństwo obiektów, np. klęski żywiołowe, niepokoje społeczne. Brak dołożenia należytej staranności przy organizowaniu wywozu zbiorów, jak również nieodpowiednia kontrola warunków ich przechowywania za granicą mogą potencjalnie skutkować dla muzealnika odpowiedzialnością karną.

Odpowiedzialność karna za nieprzywiezienie muzealiów w terminie ważności pozwoleń na czasowy wywóz zabytków za granicę

Organizując zagraniczny wywóz obiektów muzealnicy powinni brać pod uwagę czas, na jaki zostało wystawione pozwolenie wojewódzkiego konserwatora zabytków. Organ ten ma uprawnienia do kontroli przywożenia zabytków w terminie ważności pozwoleń na czasowy wywóz za granicę, ma również ustawowy obowiązek zawiadamiać organy ścigania o fakcie nieprzywiezienia zabytku po upływie terminu pozwolenia. Obowiązek ten wynika bezpośrednio z art. 304 §2 kodeksu postępowania karnego. Przepis ten jasno wskazuje, że instytucje państwowe i samorządowe, które w związku ze swą działalnością dowiedziały się o popełnieniu przestępstwa ściganego z urzędu, są obowiązane niezwłocznie zawiadomić o tym prokuratora lub policję oraz przedsięwziąć niezbędne czynności do czasu przybycia organu powołanego do ścigania przestępstw lub do czasu wydania przez ten organ stosownego zarządzenia, aby nie dopuścić do zatarcia śladów i dowodów przestępstwa. W przypadku gdy w trakcie dokonania oględzin okaże się, że muzealia wróciły zniszczone lub uszkodzone, instytucja powinna również zawiadomić organy ścigania o podejrzeniu popełnienia przestępstwa z art. 108 ww. ustawy. Zagadnienie odpowiedzialności za przestępstwo nieprzywiezienia do kraju wywiezionych czasowo zabytków w okresie ważności pozwolenia, gdy wnioskodawcą jest osoba prawna, taka jak muzeum, wiąże się z wieloma problemami faktycznymi i prawnymi. Biorąc pod uwagę, że często pod wnioskami o wydanie pozwolenia podpisują się pracownicy merytoryczni instytucji, a decyzję o warunkach wypożycze-

nia podejmują inni pracownicy tej instytucji, trudno określić kto faktycznie odpowiada za nieprzywiezienie zabytku. Z podobnym problemem mamy do czynienia w sytuacji, w której władze danej instytucji zmieniają się w trakcie ważności pozwolenia, a problemy z przywiezieniem obiektu wynikają np. częściowo z decyzji poprzedniego dyrektora. W przypadku nieprzywiezienia do kraju zabytku wywiezionego na pozwolenie czasowe, upoważniona osoba może odpowiadać ponadto za wykroczenia z art. 113a Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, tj. za niepowiadomienie w terminie wojewódzkiego konserwatora zabytków o przywiezieniu obiektu na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Wypożyczając swe zbiory za granicę, muzeum musi dołożyć należytej staranności, by obiekty wróciły do Polski o czasie i w niepogorszym stanie. Ten typ działalności instytucji podlega szczególnej kontroli w związku ze zwiększonym zagrożeniem dla zbiorów przebywających za granicą.

* * *

Trudno w dzisiejszej dobie otwartych granic i międzynarodowej współpracy kulturalnej ograniczać działalność muzeów związaną z wywozem muzealiów. Wiele międzynarodowych wystaw nie mogłoby się odbyć, gdyby nie możliwość pozyskiwania eksponatów z różnych państw. Podobnie polska kultura dzięki wypożyczaniu zbiorów za granicę – podczas wystaw czasowych czy wymiany z innymi muzeami – jest promowana na świecie. Muzealnik, organizując wypożyczenie muzealiów za granicę, powinien pamiętać, że taka działalność może się wiązać z wieloma zagrożeniami dla tych obiektów. Przy dobrej współpracy i współdziałaniu muzeum z wojewódzkim konserwatorem zabytków zagrożenie dla naszych zbiorów publicznych poza granicami państwa może być zredukowane do minimum. W praktyce jednak mogą wystąpić okoliczności, w których problem ze zwrotem wywiezionego muzealium będzie wynikał nie ze złej woli instytucji, ale z powodów od niej niezależnych. W takich przypadkach potrzebna jest pomoc państwowych i międzynarodowych instytucji w celu ewentualnej restytucji obiektów.

Przypisy

¹ Zob. art. 6 Konstytucji RP.

² Z. Brodecki, *Traktat o Unii Europejskiej. Traktat ustanawiający Wspólnotę Europejską – Komentarz*, Warszawa 2006, s. 514.

³ Zob. Raport końcowy oraz rekomendacje przedstawione Komisji ds. Kultury Rady Europy zalecający wdrożenie metod zwiększenia mobilności zbiorów muzealnych, 16.10.2010 r., red. D. Folga-Januszewska.

⁴ T. Michalak, *Zwalczanie współczesnych w międzynarodowej wymianie towarowej. Wybrane metody*, [w:] *Otwarcie granic rynku a perspektywa być i mieć człowieka oraz narodu*, red. A. Kuś, P. Witkowski, Lublin 2006, s. 57.

⁵ Art. 30 (36) Traktatu Rzymskiego wymienia zakazy ze względu na moralność publiczną, porządek oraz bezpieczeństwo publiczne, ochronę zdrowia i życia ludzi, zwierząt i roślin, ochronę majątku narodowego posiadającego wartość artystyczną, historyczną lub archeologiczną oraz ochronę własności przemysłowej i handlowej.

⁶ Zob. *Moving Art – A Guide to the Export and Import of Cultural Goods Between Russia and the European Union*, Delegation of the European Commission to Russia, Moskwa 2006.

⁷ Rozporządzenie Rady (WE) nr 116/2009 z dnia 18 grudnia 2008 r. w sprawie wywozu dóbr kultury, Dz. U.L. 39, 10.02.2009.

⁸ Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 15 maja 2008 r. w sprawie warunków, sposobu i trybu przenoszenia muzealiów oraz Rozporządzeniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 1 grudnia 2008 r. w sprawie zabezpieczania zbiorów w muzeach przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym zniszczeniem lub utratą zbiorów oraz sposobów przygotowania zbiorów do ewakuacji w razie powstania zagrożenia.

⁹ Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z 30 czerwca 1965 r. w sprawie trybu zgłaszania wniosków oraz wydawania zaświadczeń na wywóz za granicę dóbr kultury (Dz. U. Nr 31, poz. 206.).

¹⁰ Zob. Art. 140. 1. *Decyzje ostateczne wydane na podstawie przepisów Ustawy z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury* (Dz. U. z 1999 r. Nr 98, poz. 1150, z 2000 r. Nr 120, poz. 1268, z 2002 r. Nr 25, poz. 253 i Nr 113, poz. 984 oraz z 2003 r. Nr 80, poz. 717) zachowują ważność.

¹¹ Biorąc pod uwagę maksymalny termin 10 lat, zezwolenie wydane na podstawie starych przepisów wystawione w 2003 r. może obowiązywać jedynie do roku 2013.

¹² Istnieje praktyka, zgodnie z którą muzea i instytucje kultury przedstawiają do wglądu wojewódzkim konserwatorom zabytków dołączane listy muzealiów, jednakże działania te nie wynikają bezpośrednio z przepisów Rozporządzenia w sprawie wywozu zabytków za granicę.

¹³ Zob. P. Ogrodzki, S. Kocewiak, *Prawne podstawy ochrony i zabezpieczenia muzeów*, Warszawa 2010, s. 88–89.

¹⁴ Zob. I. Kuznietzowa, *Bezpieczeństwo w transporcie dzieł sztuki*, [w:] *Kradzieże w muzeach – przyczyny, skutki, wnioski*, Warszawa 2006, s. 73.

¹⁵ Zob. D. Folga-Januszczyńska, *Umowa wypożyczenia – komentarz*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 42–58.

Olgierd Jakubowski

The Export of Museum Exhibits

International cultural exchange and cooperation take place by, i.a. enabling and facilitating the process of becoming acquainted with material world heritage by the largest possible number of people. Increasing the mobility of museum collections provides an opportunity for contact with the culture of various countries without the necessity of long-distance foreign trips. Polish museums participate in popularisation of the art and culture of Poland, especially by promoting our heritage abroad. Legal regulations concerning export of exhibits, can have a significant influence on the statutory tasks of museums. The procedure of transporting museum collections outside the country with the purpose of organization of the exhibition, a temporary exchange, or conservation, is subjected to particular legal rigours and associated with a multitude of practical

problems. Members of the museum staff should keep in mind the fact that norms stemming from a statute on museums and concerning the transference of exhibits are insufficient. A museum is expected to obtain a permit from the voivodeship conservator of historical monuments upon the basis of the regulations of the Statute of 23 July 2003 on the protection of monuments. While sending collections to a foreign institution it is also necessary to remember to sign suitable agreements containing clauses protecting the return of the exhibits – unharmed and on time. Familiarity with rules and principles concerning the export of museum exhibits is indispensable for workers of cultural institutions since any mistakes in that matter could involve numerous threats to the exhibits.

Olgierd Jakubowski, prawnik, starszy specjalista w Dziale Analiz Kryminalnych NIMOZ; pracował również w Ośrodku Ochrony Zbiorów Publicznych; w latach 2006–2010 pełnił funkcje sekretarza komisji ds. wywozu zabytków za granicę; specjalizuje się w tematyce ochrony dziedzictwa kulturowego przed przestępczością oraz kontroli wywozu dóbr kultury za granicę; e-mail: ojakubowski@nimoż.pl



Wydarzenia

Michał Aniszewski

PODSUMOWANIE XXXI EDYCJI KONKURSU „WYDARZENIE MUZEALNE ROKU SYBILLA”

W maju 2011 r. zakończyła się XXXI edycja prestiżowego konkursu „Wydarzenie Muzealne Roku – Sybilla”. Zgodnie z decyzją ministra kultury i dziedzictwa narodowego instytucją odpowiedzialną za przeprowadzenie konkursu został Narodowy Instytut Dziedzictwa, natomiast od 2012 r. obowiązki organizatora przejmie Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

Tegoroczna edycja *Sybilli* została przeprowadzona na podstawie nowego regulaminu, zaakceptowanego przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego. Regulamin został opracowany przez NID na podstawie wcześniejszej wersji dokumentu, obowiązującej w poprzedniej edycji konkursu. Nowe zapisy konsultowane były z Radą ds. Muzeów – organem doradczym ministra kultury i dziedzictwa narodowego w zakresie muzealnictwa. Najistotniejsze zmiany, zapisane w obecnym regulaminie, dotyczą organizacji pracy jury, sposobu oceny zgłoszeń, a także kategorii konkursowych. Uwzględniając statystyki i doświadczenia z poprzedniej edycji konkursu, niektóre z nich zmodyfikowano. Wydzielono również nową kategorię, skupiającą przedsięwzięcia z dziedziny martyrologii. Dopuszczono do udziału w rywalizacji projekty nowych wystaw stałych, w przypadku gdy ich otwarcie nastąpiło w roku edycji konkursu.

Wprowadzenie wymogu dołączenia do zgłoszenia konkursowego również cyfrowej kopii całej dokumentacji umożliwiło wdrożenie bardziej efektywnego i wygodnego systemu oceny wniosków. Przekazanie członkom jury cyfrowej wersji dokumentacji umożliwiło szczegółową prezentację projektów oraz indywidualną ocenę zgłoszeń konkursowych przed przyjazdem na obrady. Dzięki tej istotnej zmianie organizacyjnej wyłoniono nominowane przedsięwzięcia muzealne

oraz wybrano laureatów w poszczególnych kategoriach podczas jednego posiedzenia jury.

Do udziału w tegorocznej, XXXI edycji *Sybilli* nadesłano 163 projekty różnych przedsięwzięć, zgłoszone przez 94 placówki muzealne. Poniższa statystyka obrazuje liczbę i udział procentowy zgłoszeń konkursowych z uwzględnieniem podziału na kategorie:

a. wystawy sztuki	30 – 18,4%
b. wystawy historyczne	27 – 16,56%
c. wystawy etnograficzne i archeologiczne	12 – 7,36%
d. wystawy przyrodnicze	1 – 0,61%
e. wystawy techniki	11 – 6,74%
f. wystawy i inne przedsięwzięcia o tematyce martyrologicznej	4 – 2,45%
g. opracowania naukowe, publikacje i wydawnictwa multimedialne	29 – 17,79%
h. konserwacja muzealiów	10 – 6,13%
i. przedsięwzięcia edukacyjne	24 – 14,72%
j. zarządzanie i organizacja, w tym inwestycje muzealne	12 – 7,36%

Wymogi formalne, określone w regulaminie, spełniło prawie 60% zgłoszeń spośród wszystkich wniosków dostarczonych do sekretariatu konkursu. Do dalszej rywalizacji dopuszczono jedynie 95 projektów. Najczęstszym powodem odrzucenia zgłoszeń była niekompletna elektroniczna wersja dokumentacji czy też, w niektórych przypadkach, całkowity jej brak. Ostatecznie ocenie jury¹ poddano następującą liczbę przedsięwzięć muzealnych w poszczególnych kategoriach:

a. wystawy sztuki	11 – 11,57%
b. wystawy historyczne	19 – 20%
c. wystawy etnograficzne i archeologiczne	8 – 8,42%
d. wystawy przyrodnicze	1 – 1,05%

- | | |
|--|-------------|
| e. wystawy techniki | 6 – 6,31% |
| f. wystawy i inne przedsięwzięcia o tematyce martyrologicznej | 2 – 2,1% |
| g. opracowania naukowe, publikacje i wydawnictwa multimedialne | 13 – 13,68% |
| h. konserwacja muzealiów | 9 – 9,47% |
| i. przedsięwzięcia edukacyjne | 20 – 21,05% |
| j. zarządzanie i organizacja, w tym inwestycje muzealne | 6 – 6,31% |

W kategorii „**wystawy sztuki**” nominacje otrzymały następujące zgłoszenia:

- „Ars Armeniaca. Sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich” – Muzeum Zamojskie w Zamościu
- „Bracia Łopieńscy. Polska sztuka dekoracyjna XIX–XX wieku” – Muzeum Okręgowe w Koninie
- „Martwa natura z japońską laleczką” – Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie
- „Van Eyck – Memling – Brueghel. Arcydzieła malarstwa z kolekcji Muzeum Narodowego Brukenthala w Sibiu” – Muzeum Narodowe w Gdańsku

Prawie jednogłośnie laureatem tegorocznej edycji konkursu w kategorii „wystawy sztuki” zostało Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie. „Martwa natura z japońską laleczką” to wystawa przybliżająca odbiorcy tematykę polskiego japonizmu. Nie prezentuje twórczości konkretnego „japonizującego” artysty, lecz podejmuje ważny dla polskiego japonizmu problem rekwizytu, jaki pojawia się na obrazach modernistów. Tytułowa „japońska laleczka” to jeden z najbardziej intrygujących przedmiotów kultury japońskiej, pojawiający się bardzo często w dziełach artystów europejskich już od drugiej połowy XIX wieku. W kolejnych wiekach stanowi fenomen popkultury, będący przedmiotem badań historyków sztuki, etnologów, kulturoznawców i socjologów².

W kategorii „**wystawy historyczne**” nominacje otrzymały następujące zgłoszenia:

- „Chopin – ikonosfera romantyzmu” – Muzeum Narodowe w Warszawie
- „Kraków – czas okupacji 1939–1945” – Muzeum Historyczne Miasta Krakowa
- „Na znak świetnego zwycięstwa. W 600. rocznicę bitwy pod Grunwaldem” – Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki
- „X wieków Płocka. Płock w przestrzeni kulturowej Mazowsza, Polski, Europy” – Muzeum Mazowieckie w Płocku

Laureatem XXXI edycji konkursu w kategorii „wystawy historyczne” zostało Muzeum Historyczne Miasta Krakowa. „Kraków – czas okupacji 1939–1945” to eks-

1. Logo konkursu *Sybilla*, projekt P. Berezowski

1. Logo of the *Sybilla* competition, project: P. Berezowski

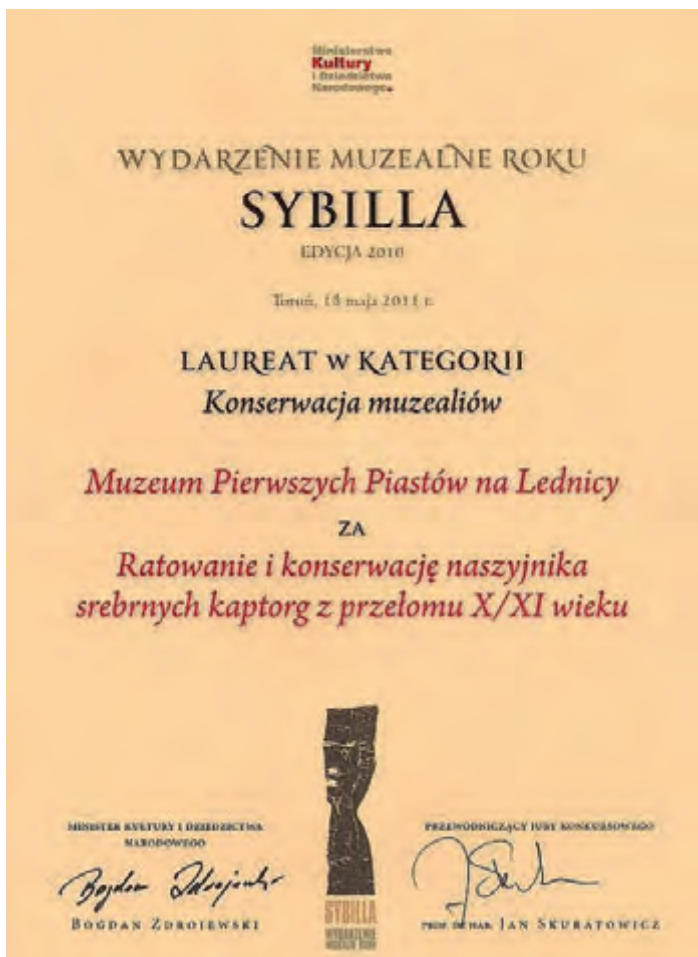
pozycja zrealizowana przy użyciu multimedialnych środków wykraczających poza ramy tradycyjnej wystawy muzealnej. Jest opowieścią o Krakowie i losach jego mieszkańców: Polakach i Żydach, ale również o Niemcach – okupantach, którzy wkroczyli do miasta 6 września 1939 roku. Wystawa ukazuje tragedię wojny w wymiarze indywidualnym i zbiorowym, ale też codzienność okupowanego Krakowa utrwaloną w zwykłych przedmiotach – fotografiach, gazetach, dokumentach osobistych i urzędowych.

W kategorii „**wystawy etnograficzne i archeologiczne**” nominacje otrzymały następujące zgłoszenia:

- „Kresowianie na Opolszczyźnie 1945–47” – Muzeum Wsi Opolskiej w Opolu
- „Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850–1950)” – Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu
- „Wczesne wieki średniowiecza” – Muzeum Regionalne w Stalowej Woli
- „W grodzie Bydgoszczy. Tajemnice życia wczesnośredniowiecznych mieszkańców Bydgoszczy i okolic” – Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego

W kategorii „wystawy etnograficzne i archeologiczne” zwyciężyło Muzeum Wsi Opolskiej. Wystawa „Kresowianie na Opolszczyźnie 1945–47” była prezentowana w chałupie przeniesionej ze Starego Lasu, wsi położonej w powiecie nyskim. W jej czterech izbach przedstawione zostały codzienne warunki życia ludności przybyłej na Opolszczyznę z Kresów Wschodnich. Na ekspozycji zaprezentowano wewnątrz chałupy opuszczonej przez poprzednich, niemieckich właścicieli.





2. Przykład dyplomu wręczanego laureatom *Sybilla* w 2011 roku

2. Example of a diploma presented to the winners of *Sybilla* in 2011

cicieli i zajętej już przez nowych gospodarzy, rodzinę przybyłą z Kresów. Wystawa przenosi odbiorcę do czasów powojennych, do lat 1945–1947, gdy wśród przesiedleńców dominowały nastroje tymczasowości nowej sytuacji.

W kategorii „**wystawy techniki**” nominacje otrzymały następujące zgłoszenia:

- „Kopalnia Ćwiczebna – dziedzictwo górnictwa zagłębiowskiego” – Muzeum Miejskie „Szttygarka” w Dąbrowie Górniczej
- „Mikrus – auto, któremu nie pozwolono dorosnąć” – Muzeum Regionalne w Stalowej Woli
- Nowa prezentacja zabytków techniki górnictwa solnego w podziemnej ekspozycji Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka wraz z wystawą czasową „Górnictwo na ziemiach polskich – od krzemienia do gazu łupkowego” – Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka
- „Wrocławskie uczelnie techniczne 1910–2010” – Muzeum Architektury we Wrocławiu

Spośród nominowanych zgłoszeń w kategorii „wystawy techniki” jury przyznało nagrodę główną Muzeum Regionalnemu w Stalowej Woli. Na wystawie „Mikrus – auto, któremu nie pozwolono dorosnąć” zaprezentowano dwa odrestaurowane modele tego auta oraz jeden egzemplarz „Meduzy” – alternatywnej konstrukcji, która nie weszła do produkcji. Oprócz samochodów na ekspozycji znalazły się również oryginalne instrukcje obsługi, katalog części zamiennych i inne unikatowe dokumenty z epoki. Zaprezentowano również fotokopie sprawozdania z badań homologacyjnych przeprowadzonych przez Instytut Transportu Samochodowego i oryginalnych rysunków technicznych. Na potrzeby wystawy powstał film dokumentalny rejestrujący wspomnienia konstruktorów i użytkowników Mikrusa.

W kategorii „**wystawy i inne przedsięwzięcia o tematyce martyrologicznej**” wyróżniono tylko jedno zgłoszenie nadesłane przez Muzeum Stutthoff w Sztutowie, nie przyznając nominacji. Celem nagrodzonego projektu notacyjnego „Ostatni świadkowie” było dotarcie do żyjących jeszcze świadków historii – ocalałych więźniów obozu Stutthoff żyjących w Polsce – i sporządzenie dokumentacji audiowizualnej opowiadającej o ich przeżyciach. Dokumentację tę oraz przekazane pamiątki i fotografie wykorzystano w pracy edukacyjnej, wystawienniczej i naukowej realizowanej przez pracowników Muzeum Stutthof. Rozpoczęcie projektu „Ostatni świadkowie” i opracowanie jego wszechstronnych założeń wynikało bezpośrednio z artykułowanej przez byłych więźniów potrzeby zapisania ich przesłania i przeżyć oraz silnej determinacji grona młodych pracowników muzeum, którzy uważali za swój obowiązek zebranie i opracowanie spuścizny świadków, grupy traktowanej przez wiele lat dość przedmiotowo, tworzącej bezosobowy tłum na uroczystościach rocznicowych.

W kategorii „**opracowania naukowe, publikacje i wydawnictwa multimedialne**” nominacje otrzymały następujące zgłoszenia:

- *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka* – Muzeum Narodowe w Poznaniu
- *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, t. I–II – Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki
- *Katalog zabytków powiatu stargardzkiego* – Muzeum w Stargardzie Szczecińskim
- *Miasto ruin* – Muzeum Powstania Warszawskiego

Wśród nominowanych zgłoszeń w tej kategorii największe uznanie jury zdobyła publikacja *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka* wydana przez Muzeum Narodowe w Poznaniu, pod



redakcją Adama S. Labudy, Michała Mencfela i Wojciecha Suchockiego. Jej głównym celem jest zaprezentowanie stanu badań naukowych, dotyczących biografii i dokonań Edwarda i Atanazego Raczyńskich, ukazanie ich osobowości, zainteresowań i działalności na różnych polach: kulturalnym, społeczno-politycznym i narodowym w Europie XIX w. oraz wskazanie na konieczność dalszych prac badawczych nad spuścizną Raczyńskich. W publikacji zamieszczono referaty, których autorami są badacze reprezentujący renomowane instytucje naukowe z terenu Niemiec, Francji, Szwajcarii i Polski, m.in.: Humboldt-Universität zu Berlin, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ruprecht-Karl Universität Heidelberg, Technische Universität Dresden, Université François-Rabelais Tours, Rechtsbibliothek ZHB Luzern, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

W kategorii „**konserwacja muzealiów**” nominacje otrzymały następujące zgłoszenia:

- Konserwacja obrazu Claude'a Moneta *Plaża w Pourville* – Muzeum Narodowe w Poznaniu
- Konserwacja obrazu *Śmierć Chodkiewicza* autorstwa Franciszka Smuglewicza ze zbiorów Muzeum Zamoyskich w Kozłówce – realizacja „na żywo” w Salonie Czerwonym ekspozycji muzealnej pałacu Zamoyskich jako forma edukacji – Muzeum Zamoyskich w Kozłówce
- Ratowanie i konserwacja naszyjnika srebrnych kaptorg³ z przełomu X/XI wieku – Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy
- Srebrny ołtarz darłowski – badania, konserwacja, ekspozycja – Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

Laureatem kategorii „konserwacja muzealiów” w tegorocznej edycji konkursu zostało Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy. Tytułowy naszyjnik odkryto na szkieletowym cmentarzysku w Dziekanowicach w trakcie sezonu wykopaliskowego 2008 roku. Podczas eksploracji jednego z pochówków odsłonięto grób o wyjątkowej konstrukcji zawierający również unikatowe wyposażenie. W grobie datowanym na początek XI w. pochowano kobietę, której wiek na podstawie badań antropologicznych określono na 23 lata. Na jej szyi znajdowała się biżuteria wykonana ze srebrnych ozdób – kaptorg, zawieszki i dwóch paciorków. Wszystkie elementy naszyjnika zdobione są granulacją i filigranem.

3. Nowa statuetka *Sybilli*, projekt A. Bujak

3. New statuette of *Sybilli*, project: A. Bujak

(Wszystkie fot. ze zbiorów Narodowego Instytutu Dziedzictwa)

Jego konserwację przeprowadziła pracownia działająca na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Końcowy efekt wykonanych zabiegów umożliwił podziwianie sztuki średniowiecznych rzemieślników, a także umiejętności współczesnych konserwatorów.

W kategorii „**przedsięwzięcia edukacyjne**” nominacje otrzymały następujące zgłoszenia:

- „Muzeum na wynos” – Muzeum Narodowe w Warszawie
- Projekt edukacyjny „Auschwitz – historia – edukacja obywatelska” – Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau
- Projekt edukacyjny dla dzieci „Architektura wokół nas” – Muzeum Architektury we Wrocławiu
- „Przestrzeń interaktywna – program edukacyjny dla dzieci, w tym niepełnosprawnych” – Muzeum Regionalne w Stalowej Woli

Spśród nominowanych zgłoszeń dotyczących przedsięwzięć edukacyjnych jury najwięcej punktów przyznało projektowi „Architektura wokół nas” skierowanemu do dzieci w wieku od 7 do 12 lat. Przedsięwzięcie to składało się z cyklu sześciu półtoragodzinnych spotkań. Każde z nich poświęcone było innemu tematowi związanemu z wrocławską architekturą. Zajęcia prowadzili specjaliści – architekci, historycy sztuki oraz artyści-plastycy. Dla uczestników indywidualnych zajęcia odbywały się w niedziele, dla szkół w dni robocze. Odrębne zajęcia, w mniejszych grupach i przy pomocy tłumacza języka migowego, przeprowadzono dla dzieci niesłyszących z Dolnośląskiego Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Niesłyszących i Słabosłyszących we Wrocławiu.

W kategorii „**zarządzanie i organizacja, w tym inwestycje muzealne**” nominacje otrzymały następujące zgłoszenia:

- „Przeprowadzenie generalnych prac zabezpieczających obiekt i zbiory, powiązanych z modernizacją i unowocześnieniem ekspozycji” – Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku
- „Remont i modernizacja Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w krakowskich Sukiennicach” – Muzeum Narodowe w Krakowie
- „Stworzenie koncepcji i pierwszy etap wdrażania innowacyjnego mechanizmu finansowania działań konserwatorskich – Fundacja Auschwitz-Birkenau” – Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau

Laureatem konkursu w kategorii „zarządzanie i organizacja, w tym inwestycje muzealne” zostało Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku. W okresie od

kwietnia do grudnia 2010 r. przeprowadzono wiele prac zabezpieczających obiekt i zbiory muzeum, powiązanych z modernizacją i unowocześnieniem ekspozycji. Projekt ten został zrealizowany w dużej mierze dzięki pozyskanym przez muzeum dotacjom. Zakres prac obejmował m.in.: wymianę instalacji elektrycznej, wykonanie instalacji odgromowej, założenie centralnego ogrzewania gazowego, renowację unikatowych tarasów, drzwi wejściowych oraz posadzek, instalację systemu elektronicznego dostępu do części pomieszczeń ekspozycyjnych i archiwów, wymianę wyposażenia archiwów na odpowiednie dla zbiorów, instalację systemu elektronicznych indywidualnych zabezpieczeń części obiektów wiszących i zamontowanie kurtyń fotokomórkowych w salach ekspozycyjnych, modernizację sali wystaw czasowych, montaż systemu multimedialnego do prezentacji w jednym z pomieszczeń ekspozycyjnych, wykonanie prac służących przystosowaniu obiektu do potrzeb osób niepełnosprawnych.

Wyniki konkursu Wydarzenie Muzealne Roku – *Sybilla* ogłaszane są corocznie podczas obchodów Międzynarodowego Dnia Muzeów. W trakcie gali prezentowane są wszystkie nominowane zgłoszenia oraz ogłaszani są laureaci poszczególnych kategorii konkursowych. Tegoroczna uroczystość odbyła się 18 maja w Toruniu, w zabytkowych wnętrzach gmachu Ratusza Staromiejskiego – siedzibie Muzeum Okręgowego. Na jego dziedzińcu rozstawiono wystawę składającą się z dziesięciu plansz, na których przedstawiono wszystkie nominowane zgłoszenia. Był to nowy sposób prezentacji projektów oraz promocji konkursu.

Oprócz przyznanych przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego nagród pieniężnych, laureatom XXXI edycji *Sybilla* wręczone zostały dyplomy oraz statuetki, wykonane według nowego projektu. Jego wybór nastąpił w drodze konkursu, którego organizatorem był Narodowy Instytut Dziedzictwa. Zgodnie z zapisami regulaminu mogli w nim uczestniczyć studenci wydziałów rzeźby akademii sztuk pięknych w Polsce. Największe uznanie organizatora oraz zaproszonych do współpracy rzeźbiarzy zdobył projekt pani Anny Bujak, studentki Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Korzystając z pełnoplastycznej formy rzeźbiarskiej, zlecono wykonanie odlewów statuetek, natomiast na ich podstawy wybrano jasny, białoszary marmur. Warto, aby ten niezwykle ciekawy projekt posłużył promocji konkursu *Sybilla*, stając się jego symbolem podczas kolejnych edycji tego przedsięwzięcia.

Przypisy

¹ Skład jury powołanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego: prof. Waldemar Baraniewski (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski), Henryk Dumin (etnolog, menedżer kultury), Paulina Florjanowicz (dyrektor Narodowego Instytutu Dziedzictwa), Piotr Kosiewski (Fundacja Batorego), Jarosław Krawczyk (redaktor naczelny Magazynu Historycznego „Mówią Wieki”), dr hab. Piotr Majewski (dyrektor Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów), Piotr Ogrodzki (zastępca dyrektora Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów), dr Renata Pater (Instytut Pedagogiki, Uniwersytet Jagielloński), prof. Maria Poprzęcka (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski), prof. Jan Skuratowicz (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu),

dr Andrzej Sołtan (zastępca dyrektora Muzeum Historycznego m.st. Warszawy), dr Marceli Tureczek (Instytut Historii, Uniwersytet Zielonogórski).

² Wszystkie opisy wystaw zawarte w niniejszym artykule są częścią dokumentacji zgłoszeniowej, nadesłanej przez muzea biorące udział w konkursie. Ich edycji i opracowania dokonano na potrzeby redakcji „Muzealnictwa”.

³ Specyficzna ozdoba kobieca, rodzaj zamkniętej kapsułki, o kształcie prostokąta lub trapezu. Termin *kaptorgi* wywodzi się z języka tureckiego i pierwotnie odnosił się do relikwiarzy. Głównie znajdowane są w skarbach, rzadko na cmentarzyskach. Na ziemiach polskich pojawiają się w połowie X w. i występują do połowy XIII w., (z materiałów nadesłanych przez Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy).

Michał Aniszewski

Summary of the XXXI Edition of the "Sybilla Museum Event of the Year Competition"

May 2011 marked the end of the XXXI edition of the prestigious *Sybilla* Museum Event of the Year Competition. This year's edition was conducted by the National Heritage Board of Poland upon the basis of the new regulations. Major changes of the regulations involved the organisation of the work performed by the jury, the manner of assessing the candidates and the competition categories. The regulations introduced the necessity of adding to a motion also a digital copy of the entire documentation. Consequently, it became possible to implement a more effective system of evaluating the proposals. The XXXI edition attracted 163 projects of assorted undertakings suggested by 94 museums.

Apart from the official prizes, granted by the Minister of Culture and National Heritage, winners of the XXXI edition were presented with diplomas and new statuettes. The competition to project the *Sybilla* statuette organised by the National Institute of Heritage involved students of sculpture faculties at Polish academies of fine arts. This interesting project should serve the promotion of the competition by becoming its symbol during successive editions. The outcome of the competition and the presentation of prizes took place on 18 May in Toruń, in the interiors of the historical Town Hall.

Michał Aniszewski, przedstawiciel organizatora konkursu, Narodowy Instytut Dziedzictwa; e-mail: maniszewski@nid.pl

Maria Sołtysiak

V EDYCJA KONKURSU „MAZOWIECKIE ZDARZENIA MUZEALNE – WIERZBA” WARSZAWA 2011

Organizowany od 5 lat Konkurs „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba” to obecnie już stała pozycja w kalendarzu imprez kulturalnych na Mazowszu. Zainicjowany przez Urząd Marszałkowski Województwa Mazowieckiego w 2006 r. od początku został bardzo dobrze przyjęty w środowisku muzealnym Mazowsza. Konkurs jest wyrazem uznania dla pracy mazowieckich muzeów, podnosi ich prestiż oraz wpływa na ich rozwój. Inne województwa w Polsce podejmują próby skorzystania z mazowieckich doświadczeń i stworzenia podobnego projektu konkursu na swoim terenie. Świadczy to m.in. o trafności celów, którym ma służyć realizacja konkursu i o dobrym sposobie wykonywania zadań województwa mazowieckiego w zakresie kultury. To z kolei jest zobowiązaniem i motywacją do dalszego ulepszania formuły konkursu, do jego promocji i podejmowania nowych wyzwań w taki sposób, aby wymogi konkursu były adekwatne do wciąż zmieniającej się rzeczywistości w mazowieckim muzealnictwie.

Przykładem zmiany, o którą zabiegała Kapituła poprzedniej edycji konkursu i którą zaakceptowali organizatorzy w V edycji jest rozszerzenie spektrum nagradzanych form działalności muzeów o trzecią kategorię, a mianowicie: „najciekawsze wydawnictwo muzealne w ocenianym roku, wydane lub współwydane przez placówkę muzealną posiadającą siedzibę na Mazowszu”. Wiąże się to oczywiście z możliwością przyznawania trzech dodatkowych nagród pieniężnych oraz wyróżnień honorowych laureatom tej nowej kategorii.

W ramach V edycji Konkursu „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba”, obejmującej realizację zaistniałe w 2010 r. zakwalifikowano do eliminacji 40 wniosków, w tym: 26 – dotyczących wystaw, 5 – dotyczących imprez w plenerze oraz 9 – dotyczących wydawnictw muzealnych.

Jest to liczba trochę mniejsza niż w zeszłym roku, gdy oceniano zdarzenia z 2009 r., ponieważ niestety – jak to często bywa – część zgłoszonych przez muzea wniosków nie spełniła wymogów formalnych zgodnych z regulaminem. Jest to także sygnał dla Kapituły, aby nieustannie pracować nad doprecyzowywaniem regulaminu w punktach, które mogą być błędnie interpretowane przez muzea zainteresowane wzięciem udziału w konkursie.

W tegorocznej *Wierzbie*, w trzech kategoriach zostały nagrodzone następujące muzea:

1. W kategorii – **najciekawsza wystawa zorganizowana lub współorganizowana w 2010 r. przez placówkę muzealną posiadającą siedzibę na Mazowszu:**

1. pierwsze miejsce zajęła ekspozycja stała pt. „X wieków Płocka. Płock w przestrzeni kulturowej Mazowsza, Polski, Europy”, zorganizowana przez Muzeum Mazowieckie w Płocku;
2. drugie miejsce zajęła wystawa pt. „Wnętrza dworskie z końca XIX i początku XX wieku”, zorganizowana przez Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu;
3. trzecie miejsce zajęła wystawa pt. „Z dziejów mia-

steczka w kolorze niebieskim. O społeczności żydowskiej Żyrardowa i okolic”, zorganizowana przez Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie.

Ponadto Kapituła zdecydowała o przyznaniu w tej kategorii czterech wyróżnień honorowych dla następujących wystaw:

„Village fashion. Stroje ludowe na Mazowszu”, zorganizowanej przez Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce;

„650 lat Radomskiej Fary”, zorganizowanej przez Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu;

„Mazowsze w czasach Chopina”, zorganizowanej przez Muzeum Niepodległości w Warszawie;

„Doświadczać Chopina”, zorganizowanej przez Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie.

II. W kategorii – impreza w plenerze zorganizowana lub współorganizowana w 2010 r. przez placówkę muzealną posiadającą siedzibę na Mazowszu:

1. pierwsze miejsce zajęła impreza pt. „Dzień Kazimierza Pułaskiego 2010”, zorganizowana przez Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce;
2. drugie miejsce zajęła impreza pt. „Boży wojownicy. Jan Žižka i husyci w walkach z zakonem krzyżackim”, zorganizowana przez Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie;

1. Fragment ekspozycji stałej pt. „X wieków Płocka. Płock w przestrzeni kulturowej Mazowsza, Polski, Europy”, zorganizowanej przez Muzeum Mazowieckie w Płocku – I miejsce w kategorii wystaw

1. Fragment of a permanent exposition entitled "Ten centuries of Płock. Płock in the cultural space of Mazovia, Poland and Europe", organised by the Mazovia Museum in Płock – first place in the category of exhibitions

2. Fragment wystawy pt. „Wnętrza dworskie z końca XIX i początku XX wieku”, zorganizowanej przez Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu – II miejsce w kategorii wystaw

2. Fragment of an exhibition entitled "Manor interiors from the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century", held by the Museum of the Mazovian Village in Sierpc – second place in the category of exhibitions

3. Fragment wystawy pt. „Z dziejów miasteczka w kolorze niebieskim. O społeczności żydowskiej Żyrardowa i okolic”, zorganizowanej przez Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie – III miejsce w kategorii wystaw

3. Fragment of an exhibition entitled "From the history of a small town. On the Jewish community in Żyrardów and environs", organised by the Museum of Western Mazovia in Żyrardów – third place in the category of exhibitions





4. Jedna ze scen spektaklu pt. „Dzień Kazimierza Pułaskiego 2010”, zorganizowanego przez Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce – I miejsce w kategorii imprez w plenerze

4. Scene from the spectacle "The-Kazimierz Pułaski Day 2010", organised by the Kazimierz Pułaski Museum in Warka – first place in the category of open-air events



5. Zaproszenie na wystawę i widowisko pt. „Boży bojownicy. Jan Žižka i husyci w walkach z zakonem krzyżackim”, zorganizowane przez Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie – II miejsce w kategorii imprez w plenerze

5. Invitation to the exhibition and spectacle "God's warriors. Jan Žižka and the Hussites in the struggle against the Teutonic Knights Order", organised by the State Archaeological Museum in Warsaw – second place in the category of open-air events

6. Otwocka Gra Miejska pt. „Wielokulturowy Otwock Ireny Sandlerowej”, zorganizowana przez Otwockie Centrum Kultury – Muzeum Ziemi Otwockiej – III miejsce w kategorii imprez w plenerze

6. Otwock Municipal Council: "The multicultural Otwock of Irena Sandlerowa", organised by the Otwock Cultural Centre – Museum of the Land of Otwock – third place in the category of open-air events

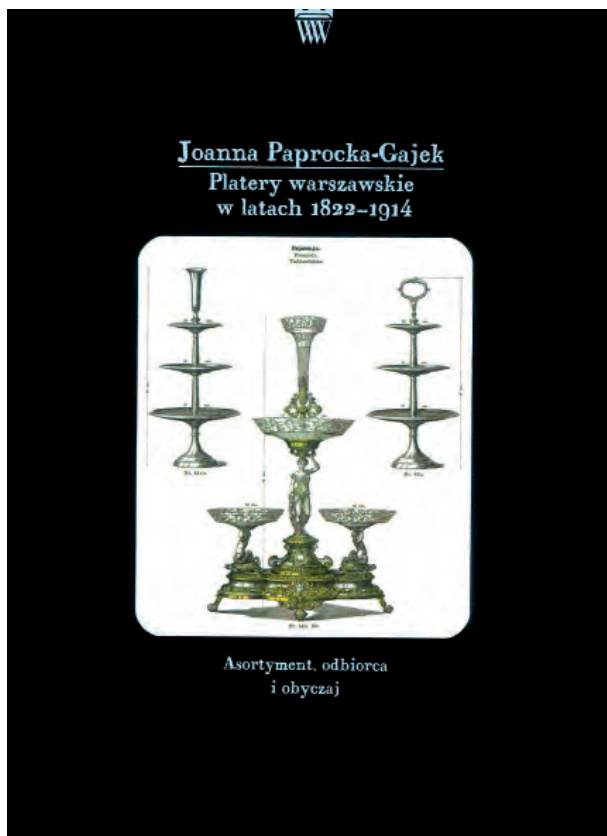
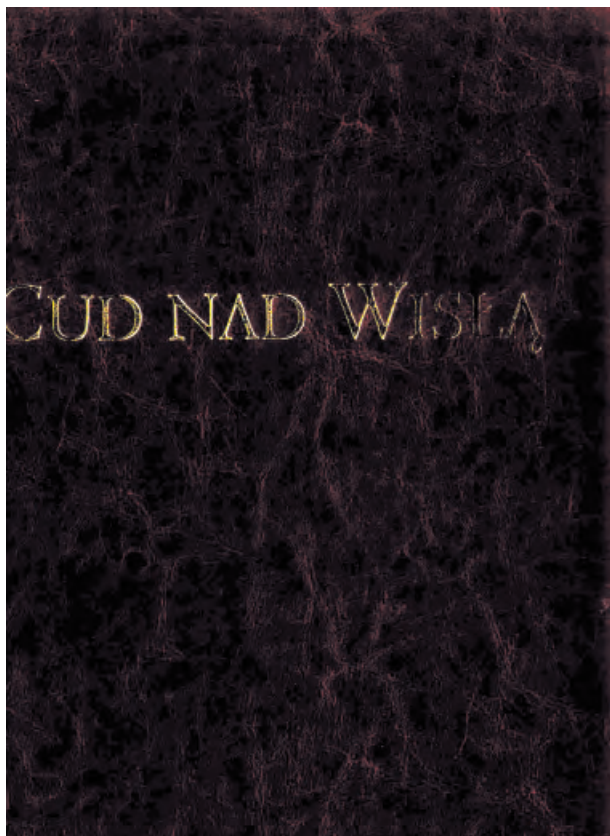
Zapraszamy na wystawę i widowisko historyczne

Boży bojownicy

- Jan Žižka i husyci w walkach z zakonem krzyżackim

NOC MUZEÓW
15 maja 2010 r.





7a., 7b., 7c. Okładki książek nagrodzonych w kategorii wydawnictw:

Cud nad Wisłą, dzieła sztuki – fotografie – odezwy, wydana w serii „Skarby kultury i literatury polskiej” przez Muzeum Niepodległości w Warszawie – I miejsce,
 Joanna Paprocka Gajek, *Platery warszawskie w latach 1822–1914*, wydana przez Muzeum Pałac w Wilanowie – II miejsce,
Czy wojna jest dla dziewczyn?, wydana przez Muzeum Powstania Warszawskiego – III miejsce

7a., 7b., 7c. Covers of books awarded in the category of publications:

Cud nad Wisłą, dzieła sztuki – fotografie – odezwy, issued as part of the *Skarby kultury i literatury polskiej* series of the Independence Museum in Warsaw – first place,
 Joanna Paprocki Gajek, *Platery warszawskie w latach 1822–1914*, issued by the Museum Pił in Wilanów – second place,
Czy wojna jest dla dziewczyn?, issued by the Warsaw Uprising Museum – third place

(Wszystkie fot. – Archiwum Konkursu „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – Wierzba”)



3. trzecie miejsce zajęła impreza – Otwocka Gra Miejska pt. „Wielokulturowy Otwock Ireny Sandlerowej”, zorganizowana przez Otwockie Centrum Kultury – Muzeum Ziemi Otwockiej.

III. W kategorii – **wydawnictwo muzealne, którego wydawcą lub współwydawcą w 2010 r. jest placówka muzealna posiadająca siedzibę na Mazowszu:**

1. pierwsze miejsce zajął album pt. *Cud nad Wisłą, dzieła sztuki – fotografie – odezwy*, wydany w serii

„Skarby kultury i literatury polskiej” przez Muzeum Niepodległości w Warszawie;

2. drugie miejsce zajęła publikacja – Joanna Paprocka Gajek pt. *Platery warszawskie w latach 1822–1914*, wydana przez Muzeum Pałac w Wilanowie;
3. trzecie miejsce zajęła publikacja pt. *Czy wojna jest dla dziewczyn?*, wydana przez Muzeum Powstania Warszawskiego.

Uroczystość rozdania nagród odbyła się 16 września w siedzibie Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

Maria Sołtysiak

Fifth Edition of the “Mazovian Museum Events – *Wierzba*” Competition, Warsaw 2011

The “Mazovian Museum Events – *Wierzba*” Competition, organised for the past five years, has already become a permanent item in the calendar of cultural events held in Mazovia. Initiated in 2006 by the Office of the Marshal of the Mazowieckie (Mazovian) Voivodeship, from the very onset it was well received by the museum milieu of Mazovia. The competition expresses recognition for the work conducted by local museums, enhances their prestige, and helps them to develop. Other voivodeships in Poland attempt to benefit from the Mazovian experiences, which testifies, i.a. to the satisfactory fulfilment of cultural tasks by the Mazovian voivodeship. It also constitutes an obligation and an invitation to a further improvement of the competition’s formula, adequate to the changing reality of Mazovian museums.

An excellent example of transformations affecting the fifth edition of the competition is the expanding spectrum of award-

ed forms of activity, created by adding a third category – “the most interesting museum publication during the year under evaluation, issued or co-published by a museum institution situated in Mazovia”.

The fifth edition of the “Mazovian Museum Events – *Wierzba*” Competition, which encompasses realisations from 2010, classified 40 applications: 26 concerning exhibitions, five pertaining to outdoor events, and nine dealing with museum publications. This is a slightly smaller figure than in the previous year, when events from 2009 were assessed, since unfortunately part of the motions filed by the museums did not meet formal requirements concurrent with the competition rules. This is also a signal for the Charter, which should constantly work on rendering the rules more precise, since otherwise they could be misinterpreted by museums interested in participating in the competition.

Maria Sołtysiak, historyk sztuki, pracuje w Dziale Edukacji, Informacji i Wydawnictw NIMOZ; wieloletni sekretarz redakcji rocznika „Muzealnictwo”; pełniła funkcję przewodniczącej Kapituły w edycjach I–V Konkursu „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne – *Wierzba*”; e-mail: msoltysiak@nimoz.pl

Piotr Górajec

UKRAIŃSKIE MUZEA W OBLICZU REFORMY

Międzynarodowa Konferencja pt. „Reforma muzealnictwa. Zarządzanie i marketing” Kijów 14–17 marca 2011

W dniach 14–17 marca 2011 r. w Kijowie na Ukrainie odbyła się międzynarodowa konferencja pt.: „Reforma muzealnictwa. Zarządzanie i Marketing”. Organizatorem spotkania była prężnie działająca Międzynarodowa Fundacja „Ukraina 3000”, która wśród swoich celów stawia sobie m.in. prezentację ukraińskiego muzealnictwa i ukraińskiej kultury na arenie międzynarodowej, poszukiwanie partnerstwa do realizacji projektów kulturalnych oraz wymianę doświadczeń pracowników sektora kultury. Prezesem fundacji jest żona byłego prezydenta Ukrainy, Katarina Juszczenko, można zatem liczyć, że podjęte przez organizację działania będą skutecznie i korzystnie wpływały na przemianę ukraińskiego muzealnictwa. Oficjalny patronat nad konferencją objęło również ukraińskie Ministerstwo Kultury i Turystyki oraz Ambasada USA w Kijowie.

W tym miejscu warto podkreślić również znaczący udział strony Polskiej w realizacji tego przedsięwzięcia. Współorganizatorem przedsięwzięcia był Instytut Polski w Kijowie, a patronat nad obradami międzynarodowego gremium muzealników objęła również ambasada Rzeczypospolitej Polskiej. Swoją obecność na konferencji zaakcentowało również Forum Edukatorów Muzealnych. Zostaliśmy poproszeni o udzielenie konferencji patronatu medialnego, rozpropagowanie wiedzy na jej temat wśród polskich muzealników oraz pomoc w znalezieniu polskich ekspertów mogących podzielić się z ukraińskimi kolegami swoimi refleksjami na temat działalności muzeów w czasach

kryzysu, który obecnie nęka światową gospodarkę. Forum Edukatorów Muzealnych uzyskało też możliwość prezentacji swoich celów i dokonań przed ukraińskimi kolegami.

Wszystkie najważniejsze wydarzenia konferencji zostały zorganizowane w położonym w centrum Kijowa olbrzymim i, jak na standardy przedsięwzięć o charakterze muzealnym, luksusowym hotelu Ruś. Tu zakwaterowani zostali uczestnicy konferencji, tu odbywały się wszystkie sesje plenarne oraz spotkania o charakterze warsztatowym. Wybór miejsca konferencji, odseparowanego od bezpośredniego sąsiedztwa sal muzealnych mocno zaskakiwał i wyraźnie wskazywał na bardzo silne zaangażowanie prywatnego kapitału w organizację zdarzenia ważnego przede wszystkim dla ukraińskich muzeów i muzealników. Takie możliwości, rzadko spotykane w polskich warunkach, mogą wzbudzać uczucie zazdrości, jednakże jeżeli miałyby okazję przerodzić się w konkretne działania, wykraczające poza sale konferencyjne czy kuluary i zmierzające do poprawy warunków funkcjonowania muzeów na Ukrainie, to należy się tylko cieszyć i wspierać je. Trzeba mieć nadzieję, że i w Polsce zaangażowanie prywatnego kapitału w muzea będzie wzrastać, gdyż indywidualny mecenat jest zawsze bardzo istotny dla rozwoju kultury.

W tym miejscu warto wspomnieć jako ciekawostkę, że hotel Ruś stanowi bezpośrednio zaplecze Kijowskiego Stadionu Narodowego, budowanego z okazji wspólnej organizacji przez Polskę i Ukrainę Piłkarskich Mistrzostw Europy w roku 2012. W marcu 2011 r.

widok placu budowy nie napawał piszącego te słowa optymizmem. Czy w tym przypadku inwestycja będzie zmierzała ku szczęśliwemu finałowi w tempie podobnym do perspektyw rozwoju ukraińskiego muzealnictwa prezentowanych na konferencji, pokaże czas.

Sesja plenarna kijowskiej konferencji rozpoczęła się wystąpieniami organizatorów oraz przedstawicieli instytucji wspierających. Głos zabrała m.in. Katarina Juszczenko, a także przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Turystyki Ukrainy oraz ambasad – polskiej i amerykańskiej. W sesji udział wzięło ok. 150 przedstawicieli ukraińskich muzeów, instytucji kultury oraz fundacji i stowarzyszeń zajmujących się organizacją działalności kulturalnej i wspieraniem rozwoju muzealnictwa. Wśród zaproszonych gości znaleźli się również muzealnicy z Rosji, Białorusi, Litwy, Kazachstanu, Stanów Zjednoczonych i Polski.

Jako pierwsza, inaugurując merytoryczną część sesji plenarnej, głos zabrała Linda Norris, ekspert ds. edukacji i muzeów Fundacji Fulbrighta. W swoim barwnym, przeprowadzonym w iście amerykańskim stylu wystąpieniu „Przełamujemy granice. Tworzenie muzeów XXI wieku na Ukrainie” wskazała najważniejsze problemy i wyzwania stojące przed ukraińskim muzealnictwem. Jej zdaniem główną bolączką muzeów jest brak widzów spowodowany brakiem ciekawej, wszechstronnej oferty o charakterze edukacyjnym, która mogłaby wytłumaczyć i przedstawić odbiorcy muzealną kolekcję, przekazać treści edukacyjne, zainteresować do głębszego wejścia w muzeum, do próby utożsamienia się i zrozumienia prezentowanych przez daną instytucję i jej kolekcję problemów. Muzea bez obudowy edukacyjnej są muzeami martwymi, tak najkrócej można skonstruować treść jej wystąpienia. Swoją wypowiedź poparła licznymi przykładami działań podejmowanych przez muzea amerykańskie. Co ciekawe, były to działania edukacyjne przede wszystkim skierowane do rozmaitych mniejszości i ich integracji wokół problemów prezentowanych przez konkretne placówki. Jej zdaniem jest to również jeden z dobrych kierunków rozwoju muzeów ukraińskich i ich programów edukacyjnych. Co ciekawe Linda Norris od lat współpracuje z ukraińskimi organizacjami pozarządowymi, realizując projekty o podobnym charakterze na terenie Ukrainy. Można więc uznać, że jej opinia bierze się z doświadczenia oraz znajomości problemów, z jakimi spotykają się na co dzień ukraińskie instytucje kultury.

Referat Lindy Norris wprowadził uczestników do panelu dyskusyjnego, w którym zaprezentowali oni własne doświadczenia z dziedziny organizacji i animacji działalności muzealnej. Ta część konferencji była szczególnie ciekawa, przede wszystkim ze względu na

dobór prelegentów i prezentowane przez nich zagadnienia, a właściwie wizje działań muzealnych mających na celu uczynienie reprezentowanych instytucji czy też problemów atrakcyjnymi dla widzów i efektywnymi w działaniu. Dodatkową wartość stanowił fakt, że prelegenci w sferze działalności muzealnej mają wspólne postradzieckie doświadczenie, natomiast ich obecne drogi i prezentowany model działalności różnią się pod względem zarówno organizacyjnym, jak i możliwości finansowych, czy zgoła – co nie jest jednak bez znaczenia – podłoża politycznego, które bez wątpienia wpływa na ostateczny kształt i efekt ich działań oraz ich finansowanie.

Jedno z najciekawszych wystąpień w tej części sesji należało do Larysy Pletnikovej, dyrektora centrum kultury współczesnej „Desht-e-Art” w Karagandzie w Kazachstanie. Zaprezentowała ona projekt „MUSEUMstan”¹. Jest to nowatorskie międzynarodowe przedsięwzięcie mające na celu poprawę warunków funkcjonowania, konkurencyjności, atrakcyjności muzeów działających na terenie postradzieckiej Azji Centralnej. Oprócz muzeów z Kazachstanu w przedsięwzięciu biorą udział również instytucje i muzealnicy z Kirgistanu, Uzbekistanu i Tadżykistanu. Partnerami projektu są również holenderskie organizacje wspierające działalność muzealną. Dzięki uczestnictwu w projekcie muzea modernizują swoją infrastrukturę, przebudowują kolekcje, a przede wszystkim tworzą nowe, atrakcyjne, często wspólne i międzynarodowe programy edukacyjno-kulturalne. Z zakurzonych skansenów minionej epoki muzea tych krajów zmieniają się w miejsca nowoczesne i przyjazne, atrakcyjne dla coraz chętniej odwiedzających je odbiorców. Swe kompetencje zawodowe podnoszą również pracownicy tych instytucji, uczestniczący w organizowanych w ramach projektu kursach i szkoleniach.

Równie ciekawe podejście do problematyki muzealniczej przedstawił Mikhail Gnedovskiy, dyrektor Moskiewskiego Instytutu Polityki Kulturalnej. W swoim wystąpieniu odwołał się on do rosyjskich doświadczeń we wdrażaniu partnerstwa publiczno-prywatnego w zakresie modernizacji rosyjskich muzeów. Doświadczenia te dla nas, polskich muzealników, są szczególnie interesujące, w przypadku bowiem muzeów rosyjskich bardzo znaczącą rolę w procesach modernizacyjnych odgrywa kapitał prywatny. Rosyjskie firmy i rosyjscy biznesmeni chętnie lokują w sektorze kultury swoje finansowe nadwyżki, otaczając tamtejsze muzea możliwym mecenatem. W polskich realiach i w założeniach ustawy o partnerstwie publiczno-prywatnym takie działania są raczej niemożliwe.

Doskonałą paralelę do tego wystąpienia stanowiła

wypowiedź Ałły Stashkevych, przewodniczącej białoruskiego komitetu ICOM. Zaprezentowała ona główne problemy nurtujące współczesne muzealnictwo na Białorusi, a także perspektywy jego rozwoju w najbliższej przyszłości. Niestety, w przeciwieństwie do wypowiedzi rosyjskiego przedmówcy, wystąpienie białoruskie nie było nacechowane podobną dozą optymizmu. Kryzys gospodarczy nękający to państwo boleśnie dotyka wszystkie dziedziny życia, także sektor kultury. Zatem na głębsze zmiany w białoruskim muzealnictwie będziemy musieli jeszcze trochę poczekać. Nie zmienia to jednak faktu, że tamtejsze społeczeństwo, żyjące z przyczyn politycznych nieco na uboczu Europy, zachowuje postawę niezwykle otwartą. Białoruscy muzealnicy są bardzo ciekawi wszelkich nowych trendów obecnych w tej chwili w europejskim muzealnictwie. Z dużym zdecydowaniem deklarują też chęć realizacji wspólnych, międzynarodowych muzealnych projektów, zarówno wystawienniczych, jak i o charakterze wymiany kulturalnej. Warto o tym pamiętać zwłaszcza w perspektywie przygotowywania projektów w ramach środków finansowych przeznaczonych na Partnerstwo Wschodnie.

Jako ostatni wystąpił Virgilijus Poviliunas, dyrektor Muzeum Historycznego w Trokach, dawnej stolicy Litwy. Zaprezentował program kulturalny muzeum oraz przedstawił główne zagadnienia i problemy związane z organizacją i prowadzeniem muzeum na Litwie. Jego doświadczenia muzealnika działającego już w realiach Unii Europejskiej spięły kłamrą tę część konferencji. Przedstawiona przez niego wizja to muzeum jako miejsce otwarte i przyjazne dla gości, pełne życia, zdarzeń. Muzeum, które jest świadome zdeponowanej w nim historii i chce oraz potrafi ją prezentować widzowi, jest bardzo bliska modelowi muzealnictwa coraz powszechniejszemu również w naszym kraju. Jako główne zagrożenie w tej działalności wskazywał dyrektor muzeum trockiego konieczność konkurowania z innymi pozamuzealnymi, komercyjnymi ofertami spędzania wolnego czasu. Dlatego też w tym modelu funkcjonowania muzeum konieczne jest bardzo staranne wyważenie proporcji pomiędzy chęcią przyciągnięcia i utrzymania widza, a obowiązkiem przekazywania rzetelnej wiedzy, którą dysponuje instytucja muzealna. W tym przypadku trzeba bardzo uważać, aby pogoń za frekwencją nie przekształciła muzeum w park rozrywki, gdyż nie taką rolę powinno ono pełnić.

Na zakończenie pierwszego dnia konferencji jej uczestnicy zostali zaproszeni do Sofii Kijowskiej. Sobór Mądrości Bożej to cerkiew wpisana na Listę Światowego Dziedzictwa Kulturowego UNESCO. Jest jednym z najcenniejszych i najważniejszych zabytków Kijowa,

obowiązkowym punktem na szlaku każdego odwiedzającego to miasto. Wybudowana w roku 1011, od początku swego istnienia była siedzibą biskupów. W jej wnętrzu zachowały się jedenasto- i dwunastowieczne mozaiki i freski stworzone przez artystów bizantyjskich i ruskich. Obecnie obiekt pozbawiony jest całkowicie funkcji sakralnych. W jego wnętrzu mieści się muzeum z ekspozycją, na której podziwiać można prace średniowiecznych artystów tworzących dla cerkwi. Dla polskiego muzealnika, nienawykłego do sytuacji, w której wnętrza sakralne przekształcane są w sale muzealne wizyta w soborze jest dużym przeżyciem. Klasę prezentowanych tam zabytków porównać można z freskami zgromadzonymi w Galerii Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie, oglądając którą odnosimy wrażenie przebywania w świątyni – w Kijowie sytuacja zdaje się być z goła odwrotna.

Drugiego dnia konferencji wystąpili goście z Polski. Jako pierwszy głos zabrał Wiktor Kowalczyk, obecnie p.o. dyrektora Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym. Na prośbę organizatorów zaprezentował charakterystykę i zakres działalności kierowanego przez siebie muzeum. Głównym tematem wystąpienia był kryzys gospodarczy oraz możliwości funkcjonowania muzeum działającego w środowisku lokalnym, z dala od dużych centrów miejskich. W. Kowalczyk zakresił główne projekty, w jakie muzeum jest zaangażowane oraz główne wyzwania i problemy, z jakimi musi się obecnie mierzyć. Jednym z problemów, na który zwrócił uwagę dyrektor Kowalczyk jest znaczne rozproszenie oddziałów muzeum. Odległości między nimi sięgają niemal 50 km, co często przekłada się na problemy natury logistycznej. Dużym wyzwaniem dla muzeum jest również organizacja nowego oddziału w Puławach, w którym muzealnicy starają się odtworzyć kolebkę polskiego muzealnictwa. Na zakończenie Wiktor Kowalczyk przybliżył ukraińskim kolegom najnowsze wyzwanie, z którym polscy muzealnicy muszą zmierzyć się w roku 2011, a mianowicie wdrożenie w muzeach systemu kontroli zarządczej.

Kolejne wystąpienie przypadło w udziale piszącemu te słowa. Jego tematem było Forum Edukatorów Muzealnych oraz wyzwania, jakie stoją przed polskimi muzeami w zakresie działalności edukacyjnej. Uczestnikom konferencji spodobała się podjęta przez nas idea integracji i konsolidacji jednego ze środowisk muzealnych. Integracji, która sprzyja zarówno rozwojowi zawodowemu i podnoszeniu kwalifikacji poszczególnych muzealników, jak i wymianie doświadczeń, rozpowszechnianiu dobrych praktyk, budowaniu sieci środowiskowych i wspólnych projektów. Dobre wrażenie na słuchaczach zrobiła także zaprezentowana

strona internetowa Forum². Najbardziej zaskakujący dla ukraińskich kolegów był fakt, że Forum działa skutecznie na polu wyznaczania standardów edukacji muzealnej w Polsce, integracji środowiska i promocji programów edukacyjnych, pozostając *de facto* bez formalnych struktur organizacyjnych, a jego działalność opiera się na społecznym zaangażowaniu w projekt licznych polskich muzealników i wsparciu udzielanym przez wiele, widzących wspólny cel w pracy nad jakością oferty edukacyjnej, muzeów.

Duże zainteresowanie słuchaczy wzbudził też projekt Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce przygotowywany przez Forum w kooperacji z konsorcjum zrzeszającym kilka polskich muzeów³. To pionierskie w Polsce badanie nie ma odpowiednika na Ukrainie. Być może prezentacja założeń polskiego raportu przed gronem ponad 150 przedstawicieli ukraińskich muzeów, uniwersytetów i organizacji pozarządowych przyczyni się do powstania podobnego opracowania również tam, szczególnie że Ukraina ma w tym względzie dużo większy potencjał niż Polska. Muzealnictwo jest bowiem od lat dziedziną wiedzy wykładaną na uczelniach wyższych i takie badanie stanowiłoby doskonałą okazję nie tylko dla rozwoju muzealnictwa jako dziedziny praktycznej, ale również jako teorii akademickiej. W Polsce podobny system dopiero się rodzi.

Poza ideą Forum oraz raportem duże zainteresowanie słuchaczy wzbudził projekt Akademia Zarządzania Muzeum (AZM), przedstawiony na konferencji w kontekście prac nad reformą muzealnictwa w Polsce oraz potencjalnych podobnych kierunków rozwoju reformy na Ukrainie⁴. Opinie wyrażane na sali podczas dyskusji oraz rozmowy prowadzone w kularach pozwalają sądzić, że projekt AZM, szczególnie w aspekcie wymiany doświadczeń, organizacji pracy i realizacji zadań, a także wsparcia organizacyjnego dla muzealnego personelu pierwszego kontaktu, są również uważane przez ukraińskich muzealników za priorytetowe. Polska próba – poprzez działania AZM – usystematyzowania organizacji i finansowania muzeów oraz konkursu wniosków uznana została za wzór godny naśladowania. Być może na fali planowanej reformy muzealnej podobny projekt zostanie powołany do życia również na Ukrainie, a tamtejsi muzealnicy zapukają do naszych drzwi jako stażyści i partnerzy we wspólnych projektach. Czy tak się stanie, pokaże czas.

Wystąpienie dotyczące Forum Edukatorów Muzealnych oraz polskich rozwiązań mających na celu poprawę warunków funkcjonowania muzeów zamknęło plenarną część konferencji. Na zakończenie tego dnia zaplanowano dyskusję panelową z udziałem przedstawicieli muzeów, organizacji pozarządowych oraz poli-

tyków odpowiedzialnych za funkcjonowanie i finansowanie ukraińskich muzeów. W spotkaniu udział wzięli m.in. przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Turystyki Ukrainy oraz deputowani do parlamentu, w tym członkowie komisji kultury.

Spotkanie to miało niezwykle żywiłowy przebieg. Już od pierwszej chwili zarysowała się wyraźna różnica zdań pomiędzy muzealnikami a przedstawicielami Ukraińskiego Ministerstwa Kultury i Turystyki. Jednym ze źródeł konfliktu był problem finansowania instytucji oraz wynagrodzeń muzealników (na Ukrainie są one bardzo niskie). Mimo nacisków i nalegań na konkretne deklaracje w tych kwestiach, przedstawiciele ministerstwa nie udzielili odpowiedzi satysfakcjonującej muzealników. Podobnie sprawa wyglądała w przypadku innych dyskutowanych kwestii: zarządzania, systemów zatrudnienia, realizacji projektów, dotacji celowych. Każda kolejna przywołana kwestia przyczyniała się do eskalacji różnych stanowisk. Problem ten bardzo wyraźnie uwidoczniła głęboki podział między środowiskiem muzealnym a władzą. Obie strony nie potrafiły w dyskusji wypracować wspólnego stanowiska, które mogłoby być załącznikiem planowanej reformy muzeów na Ukrainie. Na tej podstawie można przypuszczać, że wszelkie zmiany systemowe na tym polu będą odbywały się bardzo wolno, o ile w ogóle. Jednakże nie jest to jedynie problem ukraińskich muzeów, a kwestia ogólnego społecznego niezadowolenia wobec rządzących. W takich warunkach trudno o wypracowanie kompromisu pozwalającego na skuteczne działanie i przeciwdziałanie sytuacjom kryzysowym. Niewątpliwie konferencja była bardzo potrzebna, gdyż uświadomiła obu stronom, że do zakończenia reformy muzeów jeszcze daleka droga oraz wiele problemów, z którymi będą się one musiały zmierzyć, jeżeli zdecydują się na wprowadzenie standardów zbliżających muzea ukraińskie do poziomu światowego. Będzie to działanie niezbędne, jeśli Ukraina poważnie myśli o rozwoju przemysłu turystycznego.

Ostatniego dnia konferencji odbyły się sesje warsztatowe. Dotyczyły takich zagadnień jak: pozyskiwanie funduszy na projekty muzealne, integracja społeczności lokalnych przez muzea, opracowanie wniosków projektowych i zarządzanie funduszami. Wszystkie warsztaty cieszyły się ogromnym zainteresowaniem ze strony uczestników spotkania. Niestety prowadzone były jedynie w języku ukraińskim, co w znacznym stopniu utrudniło ich odbiór gościom z zagranicy.

Ostatni punkt programu konferencji stanowiło spotkanie autorskie i benefis Oksany Zabuzhko, poetki, pisarki i działaczki społecznej oraz prezentacja jej najnowszej książki *Zaginione skarby ukraińskich muzeów*. Spotkanie bardzo szybko przerodziło się w żywi-

łową dyskusję o podłożu filozoficznym i estetycznym na temat zbiorów muzealnych, ich odbioru przez widownię oraz roli muzeów w życiu społecznym. Na zakończenie spotkania autorka została zasypana wieloma prośbami o autograf w swoim najnowszym dziele.

Na zakończenie warto dodać kilka słów o samym środowisku, które uczestniczyło w konferencji – o ukraińskich muzealnikach. Po trzech dniach spotkań odnajduję dużo podobieństw ich codziennych problemów z tymi, jakimi zmagamy się w Polsce. Nam, działającym w realiach Unii Europejskiej, funduszy strukturalnych, grantów, programów wspierających być może jest nieco łatwiej. Nasi ukraińscy koledzy zdają sobie sprawę z faktu, że podobne kierunki rozwoju, wprowadzanie podobnych modeli i rozwiązań jest dla nich jedyną drogą. Odbiorcy sztuki nie przekroczą muze-

alnych bram tylko z przyzwyczajenia, poczucia poszanowania tradycji. Zrobią to tylko wówczas, gdy muzea wyjdą im naprzeciw, przygotowując odpowiednią, ciekawą ofertę. A na to potrzeba pieniędzy, partnerstwa i reformy. Dlatego też nasi koledzy zza wschodniej granicy są bardzo ciekawi i otwarci na kontakty z muzeami z Polski i z całej Unii Europejskiej. Na konferencji i w jej kuluarach padło wiele pytań o możliwości współpracy, realizacji projektów, wyjazdy studyjne i konferencyjne, wreszcie o kontakty zawodowe. Tak więc przygotowując kolejne projekty i opracowując pomysły powstałe na naszym gruncie, warto pamiętać o partnerach ze wschodu, z Lwowa, Kijowa i innych miast Ukrainy, gdyż współpracując, możemy wiele się od siebie nauczyć, a na realizacji wspólnych projektów wiele skorzystać.

Przypisy

¹ Więcej o projekcie MUSEUMstan na stronie internetowej www.museumstan.com.

² Strona internetowa Forum Edukatorów Muzealnych www.edukacjamuzealna.pl.

³ Więcej o raporcie: <http://www.edukacjamuzealna.pl/RaportOStanieEdukacji.aspx>.

⁴ Więcej o projekcie Akademia Zarządzania Muzeum: http://www.wilanow-palac.pl/akademia_zarzadzania_muzeum_program_pilotazowy.html.

Piotr Górąjec

Ukrainian Museums in the Face of a Reform

International Conference "Reform of Museums. Administration and Marketing", Kiev 14–17 March 2011

An international conference on "Civic reform of museum management and marketing" was held on 14–17 March 2011 in Kiev (Ukraine). The meeting was organised by the extremely active Ukraine 3000 International Charitable Foundation, whose targets include a presentation of Ukrainian museums and culture on an international arena, a search for partners in the realisation of assorted cultural projects, and an exchange of experiences involving culture experts.

Apart from museum experts from Ukraine the conference was attended also by museum staff and foreign experts from, i.a. the USA, Kazakhstan, Lithuania, Russia, Belarus and Poland.

Foreign guests enjoyed an opportunity to present to their Ukrainian colleagues currently pursued projects, to share their experiences and to describe methods pertaining to an efficient functioning of museums at the time of a global economic crisis. All the papers met with the great interest of the participants.

A Museum experts from Poland performed a special part:

Wiktor Kowalczyk, director of the Vistula Museum in Kazimierz Dolny, mentioned the challenges facing the museum due to the planned introduction of a management control system. The author of this article proposed projects for an Academy of Museum Management and a Report on the State of Museum Education in Poland; he also outlined the activity of the Museum Educators Forum, one of the partners promoting the Kyiv conference.

The plenary part of the event ended with workshops. In their course, Ukrainian museum experts had an opportunity to become acquainted with newest tendencies and accomplishments in the domain of museum management and marketing.

One of the most important moments at the conference was a meeting with members of the Ukrainian Government and Parliament. The heated discussion accompanying the encounter and concerning plans for a reform of Ukrainian museums demonstrated vividly the need for such a reform and in-depth reflections on the museum system.

Jacek Górka

PRZED TARGAMI KSIĄŻKI HISTORYCZNEJ 2011

Dwudziesta edycja Targów Książki Historycznej odbędzie się w tym roku w Arkadach Kubickiego Zamku Królewskiego w Warszawie. Ta ważna dla wydawców i sympatyków literatury historycznej impreza z każdym rokiem gromadzi coraz większą publiczność. Gdyby miernikiem zainteresowania wiedzą historyczną była frekwencja na warszawskich targach, można by zaryzykować tezę, że Polacy wręcz pasjonują się historią.

TKH są ważnym wydarzeniem kulturalnym, które w założeniach organizatora Porozumienia Wydawców Książki Historycznej ma informować o nowościach wydawniczych i je upowszechniać. To doskonała okazja do spotkań i wymiany doświadczeń wydawców. Przy tym nieco przewrotnie, Targi nie mają wymiaru komercyjnego. Wstęp na nie jest bezpłatny, a w trakcie ich trwania nie są nawiązywane umowy handlowe. W minionym roku w imprezie brało udział 130 wydawców. Ponad 20 tys. osób odwiedziło stoiska wystawiennicze, uczestniczyło w różnego typu imprezach, spotkaniach autorskich, pokazach filmowych. Dla uhonorowania wkładu polskich autorów i wydawców w popularyzację wiedzy historycznej, podczas każdej edycji przyznawana jest Nagroda KLIO. Laureatów w regulaminowych czterech kategoriach wybiera jury złożone z wybitnych osobistości świata nauki i mediów.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że idea i poziom organizacyjny TKH zostały docenione podczas Warszawskich Targów Książki przyznaniem Porozumieniu Wydawców Książki Historycznej nagrody Sezonu Wydawniczo-Księgarskiego „Ikar 2010” za *efektywne wprowadzenie Targów Książki Historycznej w dorosłość*.

W ubiegłym roku po raz pierwszy w ramach targów zorganizowano Salon Książki Muzealnej. Ideą było, z jednej strony, zwrócenie uwagi na ważną działalność naukową i wydawniczą, jaka jest udziałem instytucji muzealnych, a z drugiej – stworzenie możliwości zaprezentowania szerokiej publiczności własnych osiągnięć w tym obszarze oraz promowania samego muzeum. Z oferty organizatorów skorzystało 35 instytucji z całego kraju, 12 muzeów zorganizowało indywidualne stoiska wystawiennicze, a 23 skorzystały z możliwości ekspozycji swoich wydawnictw na wspólnym stoisku targowym prowadzonym przez Stowarzyszenie Muzealników Polskich, nadsyłając do sprzedaży niemal 1300 publikacji. Kilka muzeów: Muzeum Drukarstwa Warszawskiego, Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie, Muzeum Bajek, Baśni i Opowieści w Konstancinie Jeziornej przygotowało dla uczestników targów specjalne lekcje muzealne, za pomocą których promowało swoją działalność.

W organizację tegorocznego Salonu Książki Muzealnej włączył się Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, wysoko oceniając dotychczasową organizację samych targów, a w Salonie Książki Muzealnej upatrując doskonałą okazję dla muzeów do zaprezentowania własnego dorobku wydawniczego i popularyzacji działalności. W tym roku ważnym punktem towarzyszącym Salonowi będzie panel dyskusyjny poświęcony współpracy między wydawcami a muzeami. Publiczność będzie mogła uczestniczyć m.in. w spotkaniach z autorami książek, prezentacjach muzeów, warsztatach plastycznych, zostanie uruchomiona specjalnie na tę okazję historyczna linia tramwajowa. A wszystko po to, aby zainteresowanie literaturą i wiedzą historyczną stale wzrastało.

Jacek Górka

A Few Remarks Introducing the Historical Book Fair 2011

The twentieth edition of the Historical Book Fair, co-organised by the National Institute of Museology and Collections Protection, will take place this year in the Kubicki Arcades at the Royal Castle in Warsaw. This event, of importance for publishers and lovers of historical literature, annually attracts an increasingly large public.

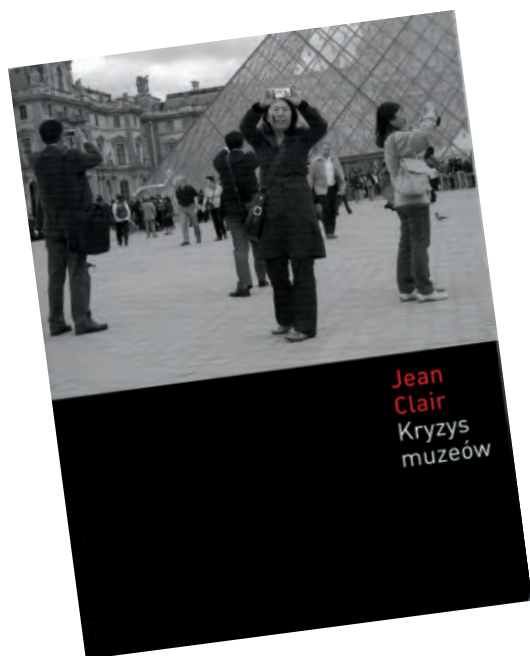
The Fair is a prominent cultural event, which according to the organisers is to inform about new publications. It is also a site for meetings of publishers and an exchange of experiences.

Admission is free of charge and no commercial contracts are made. Last year, the Fair was attended by 130 publishers while 20 000 visitors toured the exhibition stands and participated in assorted events, meetings with authors and film shows. Upon the initiative of the Association of Historical Book Publishers and the Association of Polish Museologists, the year 2010 witnessed the first Museum Book Salon, held as part of the Fair. Alongside a presentation of their publications, the museums also prepared special museum lessons and promoted their activity.

Jacek Górka, w NIMOZ odpowiedzialny za promocję i informację; wieloletni pracownik Muzeum Narodowego w Warszawie i MKiDN; prezes Stowarzyszenia Klub Przyjaciół Muzeum Narodowego w Warszawie; animator kultury, absolwent Podyplomowych Studiów Muzealnych UW i Studium Menadżerów Kultury SGH; e-mail: jgorka@nimosz.pl



Recenzije



Joanna Grzonkowska

J e a n C l a i r, Kryzys muzeów. Globalizacja kultury, tłum. Jan Maria Kłoczowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, ss. 110

Od polskiej edycji książki Jeana Claira minęły już dwa lata, od francuskiej – cztery. Choć książka zdecydowanie ma charakter tekstu okolicznościowego, pewne jej aspekty nie straciły na aktualności i warte są uwagi czytelnika. Dodatkowym powodem tej nieco spóźnionej recenzji jest rola, jaką publikacja odegrała w dyskusji o muzeach we współczesnym świecie – odwoływano się do niej podczas dyskusji panelowych Kongresu Kultury Polskiej we wrześniu 2009 r., cytują ją wyznawcy muzeum-świątyni, a nawet przywołują ją – negując jej intencje i znaczenie – miłośnicy idei muzeum krytycznego. Niezależnie od punktu widzenia, jeśli ktoś mówi o muzeach, mówi też o *Kryzysie muzeów*. Niniejsza recenzja nie rości sobie prawa do analizy książki, lecz stanowi tylko jej opis.

Jean Clair, urodzony w 1940 r. w Paryżu, historyk sztuki, generalny konserwator dziedzictwa, eseista, wieloletni dyrektor Muzeum Picassa w Paryżu, w roku 1995 dyrektor Stulecia Biennale w Wenecji, kurator ważnych wystaw o zasięgu

międzynarodowym, w maju 2008 r. został członkiem Akademii Francuskiej. W Polsce, oprócz opisywanej, ukazała się też jego książka *De immundo: apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*.

Bezpośrednim powodem powstania *Kryzysu muzeów* stało się bulwersujące autora podpisanie porozumienia zawartego między dyrekcją Luwru a Emiratem Abu Zabi, które zezwalało na udzielenie nazwy „Luwr” i przeniesienie w ramach tego uzgodnienia części jego zbiorów do Abu Zabi, aby powołać tam muzeum, którego inauguracja miałaby nastąpić w 2012 roku. Potraktowanie nazwy „Luwr” jako towaru, a także przekazanie kilkuset dzieł sztuki nowej instytucji w zamian za prowinizję, które to posunięcie sprowadza dziedzictwo narodowe Francji do wymiaru towaru, zaowocowało listem otwartym zatytułowanym „Muzea nie są na sprzedaż”. List podpisali: Françoise Cachin, honorowa dyrektorka Musée de France, Roland Recht, profesor Collège de France, Jean Clair, a następnie tysiące osób zatrudnionych w muzeach i na uniwersytetach. Mimo iż od

czasu francuskiej publikacji minęły cztery lata, książka nie straciła aktualności, gdyż – jak pisze sam autor – *Porusza też kwestię znaczenia kultury, a w szczególności muzeów w społeczeństwie, w którym kultura nie jest niczym więcej niż rozrywką, a muzea pełnią rolę supermarketów*¹.

Kolejne rozdziały książki noszą nazwy grzechów: „Symonia” – świętokupstwo, „Próżna chwała”, „Acedia” – lenistwo, co podkreśla ich oskarżycielską wymowę.

Do kupczenia godnościami i sakramentami kościelnymi porównuje Clair powierzenie Abu Zabi na kilka lat kilkuset dzieł sztuki z Luwru. *„Pretiosa” to rzeczy, które ze swej natury przynależą do świata sakralnego. Nie można nimi kupczyć. Takimi precjozami właśnie były dzieła przechowywane w muzeach, będące własnością ludu, gwarancją jego historii, namacalnym dowodem jego tożsamości. Dla narodu są tym, czym kościelne relikwie były dla wiary; są drogocenne za sprawą swego piękna i niepowtarzalności, ale także drogocenne symbolicznie, gdyż w oczach obywatela są znakiem ciągłości historycznej i duchowej, podobnie jak niegdyś Krew Święta i fragment Krzyża*

były dla wierzącego fizycznym świadectwem sakralności ciała Chrystusa. Takie zaś precjoza są „niezbywalne”².

Obrazoburcze i wywołujące gorące dyskusje pytanie brzmi: dlaczego muzea mają być dla wszystkich dostępne? Dlaczego ktoś, kto nie rozumie ikonografii dzieł sztuki, nie zna kontekstu obiektów, musi koniecznie je oglądać? Czy muzea muszą się dostosowywać do tzw. szerokiej publiczności, coraz bardziej upodabniając się do parków rozrywki? Do takiego właśnie parku rozrywki sprowadziło Luwr wypuszczenie doń ekipy filmowej realizującej *Kod Leonarda* – film według popularnej powieści Dana Browna. Zdaniem Claira tego typu działania degradują instytucję muzealną, przybliżając jej upadek. Podobnie ocenia takie kultowe we współczesnej Europie wydarzenia, jak Noce Muzeów – jego zdaniem puste, pozbawione mitu rytuały, męczące pustym i głośnym entuzjazmem tłumy. Zwraca też uwagę na paradoks, jakim jest zestawienie tłumów turystycznie przebiegających bez uwagi muzea z koniecznością rezerwowania z półrocznym wyprzedzeniem biletów, by móc obejrzeć np. *Ostatnią wieczerzę Leonarda da Vinci* w Mediolanie. Tłumy uniemożliwiają konieserom zetknięcie z *sacrum*, które dla tych pierwszych staje się modą. Ta deprecjacja wartości niedawno jeszcze istotnych odbija się w odpłatnym udzieleniu nazwy „Luwr” nowej instytucji, a co za tym idzie, jej zamianie w markę handlową. *Nowe reguły typograficzne każą pisać małą literą rzeczowniki, które niegdyś pisano dużą: uniwersytet, konserwator, muzeum, sztuka nowoczesna, sztuki piękne i tym podobne. Łatwiej jest chwalić dzieła pisane małą literą, aniżeli podziwiać dzieła wielkie. Łatwiej będzie sprzedać jutro „jakiś luwr”, aniżeli mieć szacunek dla dzisiejszego Luwru. Ionesco nazywał to śmiesznie*

„szaleństwem małości”. *Mały król umiera, ale Wielki już umarł*³.

Poprzez lokowanie znaczącej części swej kolekcji poza siedzibą – w Abu Zabi – Luwr wchodzi w „obieg ekonomiczny” i przestaje być kolekcją, a staje się przedsięwzięciem handlowym, nieco na wzór prywatnej w końcu Fundacji Guggenheima. Tymczasem przywołany przez Claira *Kodeks Etyki Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM)* podkreśla, że muzeum jest instytucją nienastawioną na osiągnięcie zysku⁴. Raport, zamówiony przez Ministerstwo Gospodarki i Finansów Francji, mówi jednak o „ekonomii niematerialnego”, czyli wykorzystaniu wartości zalegających w magazynach, nigdy – z braku miejsca i potrzeby – niepokazywanych dziełach sztuki jako źródła dochodów. Clair sugeruje, iż początkowe odpłatne wypożyczenia z czasem doprowadzą do wyprzedziły dziedzictwa narodowego. Podkreśla też bardzo niebezpieczny zapis w raporcie, przewidujący podział dzieł muzealnych na dwie kategorie: skarby narodowe i obiekty zbywalne. Niepokój potęguje pytanie: kto ma określać, do której kategorii zaliczyć obiekt? I na jakiej podstawie? Wszak mody artystyczne zmieniają się i to, co dziś skłonni byłibyśmy oddać niemal za bezcen, za kilka lat moglibyśmy ocenić bardzo wysoko... i żałować sprzedaży. Nawet muzea amerykańskie – zarówno publiczne, jak i prywatne – nie mogą już sprzedawać bezkarnie dzieł ze swych kolekcji. A i system Fundacji Guggenheima, zdaje się, poniósł klęskę.

Podjeźrzliwie podchodzi też autor do „uniwersalizmu” Luwru Abu Zabi. Jak uniwersalne mogą być zbiory Abu Zabi, gdy w tamtejszej kulturze wiele zjawisk sztuki europejskiej jest niezrozumiałych dla widzów pozbawionych kontekstu kulturowego, inne zaś są

zakazane? Co można powiedzieć o sztuce Picassa, oglądając tylko martwe natury i pejzaże, ignorując zaś całkowicie objęte tabu kulturowym studia postaci i akty? Nie można wyrwać dzieła z jego kontekstu. Przywołując czas, gdy Francuzi w początku XIX w. przywozili do Paryża zrabowane dzieła sztuki z całej Europy, Clair wzywa na pomoc Quatremère’a de Quincy’ego, który – jako jeden z nielicznych wśród swych rodaków – przeciw temu protestował: *Kraj sam jest częścią muzeum Rzymu [...] Wszelki projekt rozczłonkowania muzeum Rzymu jest zamachem na naukę, zbrodnią przeciwko edukacji ludu... Dzieła przesiedlone, wyrwane z otoczenia przedmiotów, które nadają im wartość [...], pod obcym niebem gubią tę edukacyjną cnotę, której szukali wybierający się do Rzymu cudzoziemcy*⁵. I dalej: *owych handlowych interesów nie można zaś ukrywać pod fałszywą maską Uniwersalizmu, rozwijania sztuki i nauki w kraju, który część zbiorów miałby przyjąć*⁶. Zdaniem Claira szafowanie hasłem uniwersalizmu przy udostępnianiu zbiorów Luwru i muzeów etnograficznych, gromadzących obiekty kultur afrykańskich czy azjatyckich, jest próbą wyjścia z trudnego problemu posiadania – w gruncie rzeczy zrabowanych innym nacjom – obiektów.

Luwr Abu Zabi autor porównuje z innymi tego typu realizacjami – np. próbami realizacji muzealnych na marginesie wielkich kasyn Las Vegas, m.in. Venetian Resort, na którym projekt Abu Zabi jest wzorowany. Uważa tę próbę wkupienia się w łaski publiczności nie tylko za błąd, ale i próbę z góry skazaną na porażkę. Przywołując słowa Philippe’a de Montebello, dyrektora nowojorskiego Metropolitan Museum of Art, ostrzega: *Muzea przegrają [...]. Jeśli mamy budować krainę Disneylandu, to Disney jest lepiej przygotowany niż my*⁷. Z tym

wiąże się tytuł rozdziału – „Próżna chwała”. Czymże jest zatem ów projekt Luwru w Abu Zabi? Czy owa „Wyspa Szczęśliwa” na skraju pustyni stanie się – jak mówią sygnatariusze umowy – uprzywilejowanym miejscem „dialogu kultur”? Czy też będzie po prostu sztucznym rajem, bogatą wyspą dla garstki potentatów? Czy wskrzesi fascynujący, acz podejrzany mit o Atlantydzie – wyspie, na której religie, filozofie i sztuki żyły w pokoju i wzajemnie się ubogaczyły? Czy może raczej wystarczy nam zwykła rzeczywistość, czyli widmowe Las Vegas na Bliskim Wschodzie?⁸.

Także w rosnącej wciąż liczbie muzeów – szczególnie muzeów sztuki współczesnej – Clair widzi niebezpieczeństwo. Powstają bowiem wielkie, bogate budynki, niezwykle obciążające budżety francuskich miast, pozbawione jednak zbiorów – puste skorupy. Autor, choć świadomy przyczyn czysto ekonomicznych, dla których tak się dzieje (inauguracja nowego budynku czy skrzydła – będąc wydarzeniem bardziej spektakularnym niż zakup rysunku, obrazu, czy nawet całej kolekcji – daje

sponsorowi i władzom powody do większej chwały; na to więc – inaczej niż na wzbogacanie kolekcji – mecenasi nie skąpią pieniędzy), oskarża współczesny świat o *amor vacui* – miłość pustki. Świat współczesny funkcjonuje bez zawartości⁹. Stąd może wynika smutna diagnoza postawiona przez autora: Europa trwa w grzechu acedii – śmiertelnej melancholii, która rodzi się z lenistwa serca. Muzeum dzisiejsze jest symbolicznym grobowcem. Głosi chwałę ludzkiej kreatywności, lecz nie widzi potrzeby, by pokazywać jej przykłady¹⁰.

Luwru z Abu Zabi jawi się zatem jako najbardziej nieoczekiwany, brutalny i najbardziej spektakularny moment kryzysu muzeologii¹¹. Specjalistów od konserwacji, badaczy zastąpili niepostrzeżenie administratorzy, eksperci od marketingu i „ekonomii niematerialnego”. Muzea zaś oscylują między parkami rozrywki a pustymi grobowcami – kenotafami – sztuki. W ciągu ostatnich dwustu lat nastąpiły dwa rewolucyjne wydarzenia – pierwsze wynikało z przywiezienia do Paryża – „skarbnicy uniwersalnych warto-

ści” – dzieł sztuki spoza Francji, co zaowocowało narodzinami nowoczesnego muzeum. Drugim wydarzeniem – oznaczającym zdaniem Claira śmierć muzeów – jest wypozyczenie, a w domyśle wyprzedanie, i to pod pretekstem szerzenia wartości uniwersalnych – zbiorów Luwru Abu Zabi. Między tymi dwoma wydarzeniami zamykają się dzieje europejskiego muzealnictwa. Jest jednak coś ważnego – pozytywnego, co z umowy między Francją a Emiratem wynikło: *Projekt Luwru na piaskach pustyni ma tę istotną zasługę, że na nowo, u progu trzeciego tysiąclecia postawił ostro pytanie o znaczenie owych kolekcji niezliczonych, wspaniałych przedmiotów, jakimi są zachodnie muzea*¹². Czym jest dzieło sztuki? I czym jest muzeum?

Trudno jest pisać o tej książce – bardzo osobistej, bardzo interwencyjnej w charakterze, bardzo bezkompromisowej, ale i bardzo ważnej, bo będącej punktem wyjścia dla wielu różnych – często skrajnych – poglądów. Z tego samego powodu jednak, a także ze względu na talent eseisty, trzeba tę książkę przeczytać.

Przypisy

¹ J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*. Gdańsk 2009, s. 7.

² *Ibidem*, s. 23.

³ *Ibidem*, s. 27.

⁴ *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, tłum. S. Waltoś, Warszawa 2009, s. 31.

⁵ J. Clair, *op. cit.*, s. 57.

⁶ *Ibidem*, s. 58.

⁷ *Ibidem*, s. 54.

⁸ *Ibidem*, s. 60.

⁹ *Ibidem*, s. 93.

¹⁰ *Ibidem*, s. 95.

¹¹ *Ibidem*, s. 73.

¹² *Ibidem*, s. 66.

Joanna Grzonkowska

J e a n C l a i r, *Malaise dans les musées, Paris 2007* (Polish translation: J e a n C l a i r, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, translated by Jan Maria Kłoczowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, 110 pp)

Although two years have passed from the appearance of a Polish translation of the book by Jean Clair and four from the publication of the French origi-

nal, a special-occasion work, it has not lost any of its topical features since, as Clair wrote: *It considers the significance of culture and in particular museums in*

a society in which culture is nothing more than entertainment and museums play the role of supermarkets. The book's origin is associated with an agreement signed

between the directors of The Louvre and the Abu Dhabi Emirate, consenting to the use of the name "The Louvre" and to the transference of a fragment of its collections to Abu Dhabi in order to open a local museum in 2012. The national heritage of France was thus treated as a commodity – the process of granting the name "The Louvre" as well as several hundred works of art to a new institution in return for a commission resulted in an open letter entitled *Museums are not for sale* and signed by Françoise Cachin, honorary director of Musée de France, Roland Recht, professor at Collège de France, Jean Clair, and thousands of museum and university employees.

An additional reason for this slightly delayed review is the part which the titular publication performed in a discussion about museums in the contemporary world; references to the book were made during panel discussions held at the Congress of Polish Culture (September 2009), cited by adherents of the museum-temple and even evoked – while negating its intention and significance – by devotees of the idea of a critical museum. Regardless of the given point of view, whenever someone discusses museums he also talks about *The Crisis of Museums*. The presented text does not usurp the right to analyse the book in question but only describes it.

Jean Clair was born in Paris in 1940.

He is historian of art, general conservator of cultural heritage, author of essays, for years director of the Picasso Museum in Paris, in 1995 director of the Biennale in Venice and curator of important exhibitions of an international rank. In May 2008 he became a member of Académie française. In Poland, his other available publication is *De immundo*.

It is a difficult task to write about *Malaise dans les musées* – a highly personal and uncompromising book, aiming at intervention and extremely significant, since it constitutes a point of departure for many different – and at times extreme – views. For this particular reason as well as due to the sheer talent of the author it is certainly worth perusing.



Piotr Majewski

KU NOWOCZESNEMU MUZEUM?

Roman Batko, Robert Kotowski,
Nowoczesne muzeum – dziedzictwo i współczesność,
Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2010,
ss. 160, il., tabele, wykresy

Muzea są jednymi z najważniejszych instytucji sprawujących opiekę nad materialną substancją polskiego dziedzictwa kulturalnego. Jako instytucje kultury predestynowane są do tego, aby w możliwie nowoczesnych formach – ekspozycyjnych i organizacyjnych – zapewniać najszerszej publiczności kontakt z tym, co autentyczne, by edukować nowe pokolenia ludzi świadomych swego historycznego doświadczenia, a przez to – swych ambicji w rozwijającym się świecie. Aby sprawnie wypełniać te zadania, określane przez prawo i oczekiwania społeczeństwa, muzea wymagają działań naprawczych, zarówno w sferze prawno-organizacyjnej, jak finansowej. Wskutek wieloletnich zaniedbań, sięgających czasów sprzed 1989 r., muzea są jedną z najbardziej wymagających zmian grupą instytucji kultury. W minionych latach rozpoczęto kilka cennych inwestycji muzealnych, które, po ich zakończeniu, będą mogły śmiało konkurować na europejskim rynku muzealnym. Nie zmienia to jednak faktu, że zdecydowana większość tzw. sta-

rych muzeów jedynie w ograniczonym stopniu i w wybranych obszarach jest w stanie podjąć wyzwania przyszłości.

Zmiany, niezbędne do przeprowadzenia w muzeach, można zasadniczo sprowadzić do trzech wymiarów: legislacji, czyli zmiany systemu obowiązującego prawa (przede wszystkim: nowelizacja Ustawy o muzeach oraz Ustawy o organizacji i prowadzeniu działalności kulturalnej); finansowania, czyli zapewnienie muzeom właściwego poziomu dotacji (w kwestii tej ważniejsze od zmian prawnych są konkretne kwoty przeznaczane przez organizatorów na działalność muzeów); i wreszcie – zmiany w systemie organizacji i zarządzania. Chociaż wszystkie wymienione wcześniej sfery zmian powinno się traktować łącznie, niewątpliwie ostatnia z nich w największym stopniu zależy od zaangażowania kierownictw poszczególnych muzeów.

Zmian organizacyjnych w polskich muzeach nie da się skutecznie przeprowadzić bez opracowania przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego całościowej wizji muzealnictwa polskie-

go. Częścią tej wizji powinna być odpowiedź na pytanie o priorytety, a więc o zasadność podejmowania nowych inwestycji muzealnych bez należytego przemyślenia planów rozwojowych tzw. starych muzeów. Ponadto przedmiotem analizy powinny się stać formy nadzoru merytorycznego nad muzeami, do czego ustawowo zobligowany jest minister kultury i dziedzictwa narodowego.

Jednakże punktem wyjścia postulowanej strategicznej wizji powinno być założenie, iż w silnie spluralizowanym, niekiedy mocno skonfliktowanym społeczeństwie, to właśnie instytucje kultury, w tym muzea, winny pełnić rolę forum, miejsca dialogu i spotkań, w których ludzie o różnych poglądach będą w stanie znaleźć wspólne doświadczenie kulturowe i estetyczne. Oznacza to, że muzea w żadnym wypadku nie powinny być stroną aktualnych sporów ideologicznych.

Częścią refleksji nad strategią rozwoju polskiego muzealnictwa powinna być dyskusja nad formami przekazu. Odnosi się to przede wszystkim do kategorii tzw. nowych muzeów, zwanych „muze-

ami narracyjnymi”, operujących szeregiem środków technicznych (tzw. multimedia), ale w niewielkiej mierze dysponujących najważniejszym – oryginałem. W nowo realizowanych instytucjach muzealnych przyjmuje się, bez głębszej refleksji teoretycznej, założenie o konieczności stosowania nowoczesnych środków technicznych jako alternatywy dla „tradycyjnych” form przekazu muzealnego. Owe „tradycyjne” formy to faktycznie próba stworzenia warunków do kontaktu (indywidualnego, nie zaś masowego) z autentykiem, bez którego muzeum po prostu nie ma racji bytu. Nowoczesne formy ułatwiania dostępu do zasobów muzealnych (Internet, digitalizacja etc.) mają uzasadnienie tylko jako dodatkowe źródło informacji o autentyku, nie zaś jako alternatywa dla niego. Pytaniem w tym kontekście godnym szczególnego namysłu jest: na ile muzeum jako instytucja kultury będzie ulegało aktualnym „modom”, na ile zaś je kreowało.

Kolejnym ważnym elementem wizji muzealnictwa w Polsce musi być pytanie o politykę państwa wobec muzeów samorządowych. W wyniku dokonanych w Polsce zmian ustrojowych przytłaczająca większość polskich muzeów pozostaje w sferze odpowiedzialności samorządu terytorialnego. Pomoc MKiDN dla tych muzeów może więc realizować się w ramach tzw. zasady pomocniczości państwa wobec samorządu. Najważniejszą jak dotychczas jej formą jest wsparcie finansowe w ramach corocznych Programów ministra kultury i dziedzictwa narodowego. Jest to system trwały i dobrze skonstruowany, aczkolwiek pozostaje wątpliwość co do wysokości jego finansowania – a jest to klucz do oceny jego skuteczności.

Znaczącym czynnikiem inten-

syfikującym prace prowadzone w MKiDN nad strategią rozwoju polskiego muzealnictwa były obrady Kongresu Kultury Polskiej, który odbył się w dniach 23–25 września 2009 r. w Krakowie. W pierwszym etapie minister kultury i dziedzictwa narodowego podjął prace nad zmianą niektórych przepisów dotyczących funkcjonowania instytucji kultury i przygotował „Projekt ustawy o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw”. W strukturach MKiDN powołano również zespół ekspertów ds. przygotowania założeń do zmian Ustawy o muzeach. Zespół ekspercki zakończył prace w II kwartale 2011 roku. Jest to punkt wyjścia do szerokiej dyskusji nad przyszłością instytucji muzealnych w Polsce. Oczywiście nie sposób w kontekście projektowanych zmian legislacyjnych powstrzymać się przed refleksją, że wiele zmian można przeprowadzić także w ramach obowiązującego systemu prawnego, dotyczy to np. często w środowisku muzealnym dyskutowanego problemu tzw. deakcesji zbiorów. Bardzo wiele wszak zależy od dobrych praktyk, współpracy między instytucjami kultury, nie zaś wyłącznie od ministerialnej „polityki nakazowo-rozdzielczej”.

W tak szeroko zarysowanym kontekście należy postrzegać proces zmian zarządczych i jakościowych, dokonujących się w Muzeum Narodowym w Kielcach, będących tematem recenzowanej publikacji. Muzeum Narodowe w Kielcach, instytucja współprowadzona przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego oraz Samorząd Województwa Świętokrzyskiego, bardzo ważne na kulturalnej mapie Polski, o ponadregionalnym znaczeniu, otrzymało 18 września 2010 r. tytuł laureata Polskiej Nagrody Jakości – jako drugie muzeum w Polsce, po Muzeum Sztuki w Łodzi, któ-

re zostało laureatem edycji 2009. Nagrodzony został również dyrektor muzeum i jednocześnie współautor recenzowanej publikacji, dr Robert Kotowski.

Muzeum Narodowe w Kielcach, wprowadzające nieczęste na polskim rynku muzealnym standardy zarządcze oraz systemy kontroli jakości, stało się tym samym swoistym laboratorium zastosowania międzynarodowych standardów jakościowych (ISO 9001:2008), stosowanych dotychczas głównie wobec przedsięwzięć biznesowych. Wprowadzanie nowego systemu jest z zainteresowaniem obserwowane przez środowisko muzealne oraz przez obu organizatorów muzeum. Recenzowana publikacja, będąca szczegółową prezentacją procesu implementowania nowego systemu w strukturę Muzeum Narodowego w Kielcach, jest więc rzadkim w polskiej literaturze muzeologicznej studium przypadku, o wysokim stopniu przydatności dla szefów innych instytucji kultury. Pytanie, czy będzie to również „studium sukcesu”, znajdzie swą odpowiedź najwcześniej za kilka lat, kiedy będzie można pokusić się o obiektywną ocenę skutków wprowadzonych zmian.

Odnosząc się do najważniejszych wątków publikacji wypada zwrócić uwagę na kluczowe elementy wprowadzanych reform organizacyjno-zarządczych, a zarazem – najważniejsze czynniki ryzyka w tym procesie.

Punktem wyjścia jest opracowanie dokumentu strategicznego, który precyzowałby tzw. misję muzeum. Jest to podstawowe zadanie, które powinno być wykonane przez kierownictwo każdej placówki muzealnej przed przystąpieniem do jakichkolwiek działań naprawczych, zgodnie ze starą zasadą, iż to refleksja poprzedza działanie. Jest to konstatacja banalna, aczkolwiek nie zawsze bliska praktyce funkcyjno-

wania instytucji kultury. Przygotowanie strategii, zdefiniowanie misji bądź weryfikacja wcześniejszych tego typu dokumentów to krok, który powinien być także jednym z najważniejszych kryteriów oceny działania danej instytucji kultury przez jej organizatora. Rzec można, powinien to być dokument wymagalny. Instytucja kultury, która nie posiada strategii podaje w wątpliwość zasadność swego działania. Oczywiście, przygotowując ten dokument nie można ulegać *wishful thinking* – punktem odniesienia dla takiego dokumentu jest obowiązujące prawodawstwo, a przede wszystkim opisane w Ustawie o muzeach zadania muzeum. W tym kontekście pozwolę sobie na akcent polemiczny z autorami recenzowanej publikacji, ponieważ sądzę, że traktowane przez nich priorytetowo „udostępnianie”, otwarcie na klienta, gościa, jest ważne tylko jako konsekwencja pracy na innych polach aktywności muzeum. Tylko obiekty należycie zgromadzone, zabezpieczone, naukowo opracowane i konserwowane mogą być kompetentnie udostępniane. Doceniając więc wagę kryterium frekwencji, przestrzegalbym przed jego fetyszyzacją.

Z priorytetem „udostępniania” wiąże się też rola muzealnych służb edukacyjnych. Wspomniany Kongres Kultury Polskiej, czyniąc z edukacji jedno z głównych zadań kulturalnych państwa, postulował zwiększenie roli muzealnych struktur, zajmujących się edukacją. Niewątpliwie edukatorzy muzealni są pozytywnym czynnikiem zmian w muzeach – na szczególne podkreślenie zasługuje przywoływana przez autorów działalność Forum Edukatorów Muzealnych. Po latach niedoceniań czy też rutynowego postrzegania roli muzealnej edukacji, przychodzi czas „odreagowania”, zmiany akcentów. Edukacja muzealna – i na to również

chciałbym autorom recenzowanej publikacji zwrócić uwagę – powinna być traktowana wyłącznie (i aż) jako jedno z zadań priorytetowych muzeum, zadań wkomponowanych w całość działalności instytucji. Unikałbym więc pochopnego hierarchizowania muzealnych struktur czy weryfikacji hierarchii dotychczasowej; nie ma różnicy między historykiem sztuki, historykiem, konserwatorem czy edukatorem, nie ma w muzeum pracowników merytorycznych pierwszej i drugiej kategorii. Zasadne jest też pytanie o swoistość edukacji muzealnej, zwłaszcza w porównaniu z edukacją szkolną. Wydaje się, iż edukacja muzealna jest sposobem „tłumaczenia” autentyku, którego istnienie składa się na „istotność” muzeum. Jej priorytetem powinno być kształcenie świadomych odbiorców materialnego dziedzictwa, bez których dziedzictwo to pozostanie martwe.

Kolejnym czynnikiem istotnym dla procesu zmian jest szczegółowo opisywana przez autorów rola audytu zewnętrznego – niezbędnego elementu diagnostyki stanu wyjściowego. Chodzi właśnie o diagnozę, sporządzoną przez firmę zewnętrzną, zarówno wobec samej audytowanej instytucji, jak i jej organizatora. Przeprowadzenie audytu zewnętrznego powinno być traktowane przez organizatorów, zwłaszcza przed podejmowaniem decyzji finansowych, jako niezbędny warunek akceptacji zmian systemowych. Winno być więc procedurą standardową.

Kolejna istotna kwestia to „jakość” wprowadzanych zmian, czyli stosunek zarządzającego, dyrekcji, do tzw. kapitału ludzkiego. Najlepszej bowiem reformy w muzeach nie da się przeprowadzić bez akceptacji ze strony znacznej części zainteresowanych, czyli pracowników, obowiązujący zaś system prawa pracy

daje wiele okazji do bezkarnego w istocie kontestowania jakichkolwiek zmian. Opis zmiany zaprezentowany przez autorów recenzowanej książki ma wszelkie cechy postulowanego modelu, konstrukcji idealnej. Codzienne doświadczenie polskich muzeów, także Muzeum Narodowego w Kielcach, nie jest wolne od sporów, także na tle personalnym. W tym kontekście rola „lidera zmiany”, szefa instytucji kultury, jest diametralnie różna od roli szefa przedsiębiorstwa. Muzeum nie da się zarządzać, by odwołać się do słów Józefa Piłsudskiego, *za pomocą bata*. Dyrektor musi być negocjatorem, moderatorem, mediatorem w jednej osobie, człowiekiem zdolnym do dialogu i weryfikacji wcześniejszych założeń, rozumiejącym, iż zmiany mogą mieć wyłącznie charakter ewolucyjny, a na ich pozytywny efekt należy cierpliwie poczekać co najmniej kilka lat. Taki „idealny” szef musi mieć zarazem jednoznaczne poparcie organizatora i rodzaj *carte blanche* – w precyzyjnie oznaczonym okresie – na podejmowanie najważniejszych decyzji i zasadniczo wolną rękę w kształtowaniu kierownictwa instytucji. Stopień odpowiedzialności zawsze musi być związany z możliwościami decyzyjnymi.

Lektura książki skłania do kilku uwag szczegółowych. Przede wszystkim przytaczane przez autorów dane liczbowe, dotyczące polskich muzeów, mogą być traktowane wyłącznie jako dane szacunkowe. Jesteśmy dopiero na początku tworzenia profesjonalnej bazy danych o polskich muzeach. Minister kultury i dziedzictwa narodowego prowadzi Państwowy Rejestr Muzeów, obejmujący „elitę” instytucji muzealnych, spełniających wysokie kryteria wpisu do tego Rejestru. Podstawowym źródłem informacji o pozostałych muzeach jest baza danych, opracowywana przez Krajowy Ośrodek

Badań i Dokumentacji Zabytków (od 1 stycznia 2011 – Narodowy Instytut Dziedzictwa). Baza ta, od lipca 2011, znajduje się na stronie NIMOZ. Warto również pamiętać, że o tym, czy dana instytucja jest, czy nie jest „muzeum” decyduje nie inwencja jej założyciela lub organizatora, lecz ustawowy wymóg, tzw. uzgodnienia statutu lub regulaminu z ministrem. Doprecyzowania wymaga stosowany przez autorów podział muzeów. Najwłaściwszy wydaje się podział według standardów: muzea o statucie/regulaminie uzgodnionym z ministrem kultury i dziedzictwa narodowego (podstawowy poziom standaryzacji) oraz muzea wpisane do Państwowego Rejestru Muzeów (poziom zaawansowany). Innym sugerowanym podziałem może być selekcja

według organizatorów muzeów: muzea podległe MKiDN i innym organom administracji państwowej, muzea samorządowe, muzea współprowadzone przez dwóch lub więcej organizatorów, wreszcie – muzea prywatne. Wypada również zwrócić uwagę, iż poza przywoływanymi przez autorów raportami istnieje również cenny materiał ekspercki przygotowany przez profesorów Andrzeja Rottermunda i Wojciecha Suchockiego. Na marginesie przywoływanej przez autorów oceny jednego z raportów, w którym postuluje się przygotowanie nowego „prawa” muzealnego przypomnieć wypada, iż nie ma w Polsce możliwości wprowadzenia strategicznych zmian legislacyjnych w formule innej niż ustawa (bądź jej nowelizacja). Jednym z man-

kamentów publikacji jest również brak analiz porównawczych, prób odpowiedzi na pytanie, jak przebiegały podobne procesy zarządcze w innych instytucjach kultury, chociażby Muzeum Sztuki w Łodzi.

Recenzowana publikacja jest książką optymistyczną, a poprzez pewne przerysowanie kontrastu w narracji – między stanem sprzed zmian a stanem po – delikatną autopromocją nowej dyrekcji i jej zamierzeń. Sukces Muzeum Narodowego w Kielcach będzie sukcesem innego spojrzenia na instytucje kultury, instytucje transparentnie zarządzane; muzea, które nie będąc przedsiębiorstwami, w wybranych aspektach swej działalności mogą stosować reguły właściwe przedsiębiorstwom. Ale – jesteśmy dopiero na początku tej drogi.

Piotr Majewski

Towards a Modern Museum?

Roman Batko, Robert Kotowski, , *Nowoczesne muzeum – dziedzictwo i współczesność (The Modern Museum – Heritage and Contemporaneity)*, National Museum in Kielce, Kielce 2010, 160 pp., ill., tables, diagram

Museums among some other institutions are entrusted with care for the material substance of the Polish cultural heritage. In their capacity as cultural institutions they are predestined to ensure the public contact with that which is authentic in order to educate people aware of their cultural experiences. With this purpose in mind, museums call for diverse amendment undertakings, since due to years-long neglect they are one of the groups of cultural institutions in greatest need of change. In recent years Poland has witnessed the initiation of several valuable museum investments. This does not alter the fact that the decisive majority of the so-called old museums are capable of tackling the challenges of the future only to a limited extent. Indispensable alterations can be reduced to three dimensions: legislation, i.e. the transformation of binding law; financial, i.e. guaranteeing a suitable level of sub-

sidies; and, finally, changes affecting the system of organisation and administration. The latter cannot be effectively conducted without the Ministry of Culture and National Heritage conceiving a vision of Polish museums. Part of this vision should involve answering questions about the purposefulness of new museum investments without deliberating on development plans for so-called old museums. The point of departure should be the premise that in a pluralised society cultural institutions ought to play the role of a site for conducting a dialogue in which people representing assorted views would be capable of discovering shared cultural and aesthetic experiences. Part of the reflection concerned with strategy should be also a discussion on forms of transmission, especially in the categories of so-called narrative museums. Modern forms of facilitating access to museum resources are justified only as an addi-

tional source of information about the authentic monument and not as an alternative.

This is the context within which one should perceive the administrative and qualitative changes taking place at the National Museum in Kielce, the topic of the reviewed publication. On 18 September 2010 the Museum in question received the Polish Quality Prize, the second such institution to do so in Poland after the Museum of Art in Łódź. By introducing international administration standards and systems of quality control, rare on the Polish museum market, the Kielce Museum became a laboratory of their practical application, since until then such norms were obligatory predominantly in business ventures. The introduction of a new system is observed with great interest by the museum milieu and museum organisers. The reviewed publication, which is a detailed presentation

of the implementation of the new system within a museum structure, is a case study rare in Polish museum research and of great use for heads of other cultural institutions. The question whether it will also become a “success study” will

be resolved in several years, when it will become possible to attempt an objective assessment of the effects of the introduced alterations. The success of the National Museum in Kielce will become the triumph of a different perception

of transparently administered cultural institutions – museums that, while not being enterprises, can in selected aspects of their activity apply rules suitable for enterprises. But then we have barely set off down this path.

dr hab. Piotr Majewski, dyrektor NIMOZ, w latach 2009–2011 zastępca dyrektora Departamentu Dziedzictwa Kulturowego MKiDN, długoletni pracownik Zamku Królewskiego w Warszawie, historyk związany z Uniwersytetem Warszawskim, autor wielu publikacji z zakresu dziejów Polski w XX wieku.



Maria Poprzęcka

RAPORT Z PRZEGRANEJ SPRAWY

za zgodą Autora i Redakcji przedruk z „dwutygodnika” (<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2334-raport-z-przegranej-sprawy.html>)

Z przyściem do Muzeum Narodowego Piotra Piotrowskiego i Katarzyny Murawskiej-Muthesius wiązaliśmy wielkie nadzieje na ratunek dla instytucji, która zapada się pod własnym ciężarem. Nie udało się. Trudno się więc dziwić rozgoryczeniu, które przebija z książki *Muzeum krytyczne*. ...żeby tam nastąpiły pozytywne zmiany, potrzeba już nie zmiany dyrektora, tylko czynu narodowego, uruchomienia specjalnej ścieżki finansowania, nowych pomieszczeń. Tam nastąpiła implozja, Muzeum zapadło się do środka pod ciężarem nagromadzonych dóbr. To straszliwa, zgnieciona instytucja... – mówiła o Muzeum Narodowym w Warszawie Agnieszka Morawińska. Mówiła w wywiadzie opublikowanym przed rokiem, gdy dyrektorem MNW pozostawał jeszcze Piotr Piotrowski, ona zaś sama nie mogła przypuszczać, że za kilka miesięcy zajmie jego miejsce.

Profesor Piotrowski, który złożył rezygnację z funkcji dyrektora Muzeum gdy Rada Powiernicza nie przyjęła jego „Strategii rozwoju” – obszernego projektu reformy warszawskiego Muzeum – w opub-

likowanej właśnie książce *Muzeum krytyczne* zdaje sprawę ze swej piętnastomiesięcznej dyktury. Książka składa się z dwóch części: pierwsza jest zarysem teoretyczno-krytycznej debaty, jaka od co najmniej ćwierćwiecza przetacza się przez głównie anglo-amerykańskie środowiska akademickie i muzealne. Druga – i ta nas bardziej interesuje – jest prezentacją programu „muzeum krytycznego” i prób jego wdrożenia podejmowanych przez Piotra Piotrowskiego w warszawskiej instytucji.

Były dyrektor przedstawia kolejne dziedziny działalności muzealnej, które objął program: projekty wystawiennicze, dotyczące zarówno ekspozycji stałych, jak czasowych; kwestie finansów, dotacji, sponsoringu i tzw. ekonomii niematerialnego; sytuację lokalową, projekty rozbudowy gmachu i plany znajdowania nowych powierzchni ekspozycyjnych; wyjątkowo trudne w warszawskim Muzeum sprawy własności i restytucji dzieł; zagadnienia konserwacji i jej miejsca w strukturze Muzeum; wreszcie sytuację personalną MNW.

We wszystkich tych zakresach

„Strategia...” przewidywała daleko idące zmiany, mające się dokonywać zarówno w bliskim, jak odległym czasie. Książkowa relacja jest skrótem ponad stustronicowego dokumentu, dalsze jej streszczenie w tym miejscu byłoby zbędne. Dość powiedzieć, że projekt miał charakter totalny, obejmował całość kształt działań instytucji.

Dyrekcją – w osobach Piotra Piotrowskiego i wice-dyrektora ds. naukowych dr Katarzyny Murawskiej-Muthesius – kierowała pasja, ideowa żarliwość i głębokie przekonanie co do słuszności założonego postępowania. Co więcej, zarówno w samym Muzeum, jak i poza nim, dla nikogo nie ulegało i nie ulega wątpliwości, że MNW – „straszliwa, zgnieciona instytucja” – absolutnie wymaga radykalnych działań naprawczych. Stąd podstawowe pytanie: dlaczego się nie udało? I – drążąc dalej – dlaczego nie udało się tak szybko?

Profesor Piotrowski oczywiście to pytanie stawia i usiłuje na nie odpowiedzieć. I tu, niestety, rozczarowuje. Przyczyn niepowodzenia upatruje głównie w zmianie stanowiska Rady Powierniczej, która

odmówiła przyjęcia „Strategii rozwoju”, którą kilkanaście miesięcy wcześniej w ogólnych zarysach zaakceptowała, oraz w rosnącym oporze muzealnego personelu. To prawda. Rada istotnie zmieniła ocenę programu i samego dyrektora, odmawiając mu dalszej rekomendacji. Zagrożenie źle ocenianymi pomysłami zmian organizacyjnych, redukcjami zatrudnienia oraz – powiedzmy to – autorytarnym stylem zarządzania sprawiło, że do protestów wobec nowej dyrekcji dołączyli także ci pracownicy, którzy przed rokiem wiązali z nią nadzieje na „nowy początek”. Wszystko to jednak raczej objawy odrzucenia projektu „muzeum krytycznego”, niż jego przyczyny. A te tkwią znacznie głębiej.

Łatwo byłoby wytknąć, że koncepcja „muzeum krytycznego” jest ideologicznym konceptem zrodzonym na anglo-amerykańskim gruncie, w całkowicie innym kontekście historyczno-politycznym. Jednakże, proponowana przez Piotrowskiego idea muzeum-forum – jako „trzeciej drogi” między muzeum-świątynią a muzeum-miejscem rozrywki, między konserwatyzmem a komercyjnym populizmem – nie jest w polskich realiach koncepcją nieznaną czy nieuznaną. Nie mało muzeów świadomych konieczności głębokiej transformacji swoich instytucji ku takiej formie ewolucyjnie zmierza, chociażby intensywnie rozbudowując nowe formy kontaktów z publicznością czy zmieniając radykalnie muzealną edukację. Słabością polskich muzeów jest nie tyle nieznaną czy nieuznaną „nowej muzeologii” (na ten temat odbywa się wiele konferencji, seminariów, jest też niemało spolszczonych lektur), ile brak znajomości własnej historii i jej krytycznej analizy w oparciu o pojęcia i narzędzia, jakich nowa muzeologia dostarcza.

Jednym ze sposobów, w jaki dyscy-

*plina naukowa może dokonać oceny swego stanu, jest refleksja nad jej historią – pisze Hayden White. W równej mierze zasada ta dotyczy możliwości oceny własnego stanu przez polskie instytucje muzealne, których historia w niczym nie przypomina europejskich czy amerykańskich scenariuszy. Matką Luwru była gilotyna – twierdził Georges Bataille. Pozostając przy krwawej metaforyce, można powiedzieć, że matką polskich muzeów była klęska maciejowicka, finis Poloniae. Pierwsze polskie muzeum to otwarta w 1801 roku puławska świątynia Sybilli – parasakralna przestrzeń mieszcząca traktowane jak relikwie narodowe pamiątki. Substytucja bytu narodowego i państwowego, kompensacja, kommemoracja, konsolacja – takie były funkcje prywatnych i społecznych inicjatyw muzealnych podejmowanych przez cały wiek XIX. Znamienne, że *Pochodnie Nerona* – kosmopolityczny obraz Siemiradzkiego, w momencie ofiarowania go jako dzieła założycielskiego krakowskiego Muzeum Narodowego – zostały natychmiast „unarodowione” przesłaniem patriotyczno-martyrologicznym. Ciężar narodowych powinności i prowincjonalnego niedorozwoju stał się balastem, którego polskie muzea, zwłaszcza te „narodowe”, do dziś nie zrzuciły.*

Wydawać się może, że na tym tle geneza powstałego w zaborze rosyjskim, w przededniu powstania styczniowego, muzeum warszawskiego była inna. Zostało powołane ustawą o wychowaniu publicznym w Królestwie Polskim, której autorem była jedna z najbardziej spornych postaci w polskiej historii XIX wieku – Aleksander Wielopolski. Cel był edukacyjny, model – uniwersytecki, zbiory – publicznego pochodzenia. Czy program muzeum był „europejski”, jak sugeruje Piotrowski? Raczej był to skutek politycznej konieczności, skoro gdy tylko w 1916 roku muzeum prze-

mianowano na Narodowe, zaczęto gromadzić w nim sztukę polską, zarówno dawną jak współczesną.

Muzeum stało się „narodowe”, tyle że już nie w duchu XIX-wiecznego patriotyzmu, lecz w niepodległym, państwowotwórczym kształcie. W kontekście niestabilnej, nieciągłej, a w okresie okupacji dramatycznej historii Muzeum, wieloletnia (1936-1982, z wojenną przerwą) dyrektura profesora Stanisława Lorentza jawi się jako jedyny dłuższy okres stabilizacji. Z tym, że właśnie – co może się wydać paradoksalne – dzisiejsze problemy MNW, zarówno strukturalne, własnościowe, jak światopoglądowe, są w dużej mierze pokłosiem ówczesnej polityki muzealnej. Ona w dużej mierze przesądza o obecnej strukturze instytucji, charakterze kolekcji, postawach i poglądach personelu.

Wniknięcie w przeszłość nie ma bynajmniej na celu „petryfikacji tradycyjnej tożsamości”, ale winno być punktem wyjścia do tak pożądanego krytycznej autorefleksji i polemiki ze skostniałą samoświadomością. W wypadku instytucji w kryzysie, niezbędne jest poznanie „historii choroby” dla postawienia trafnej diagnozy i zaordynowania terapii. Piotr Piotrowski historię Muzeum przypomina, ale nie jest ona ani przesłanką, ani odniesieniem do programu „muzeum krytycznego”. Program uwzględniał wiele realiów – muzeum nie miało się mierzyć z wielkimi instytucjami muzealnymi, nie miało adoptować zachodnich modeli, także tych „krytycznych”, miało natomiast wykorzystywać swoją lokalność dla przewartościowań, rewizji kanonów arcydzieł, odejścia od modelu „zamkniętego” ku zwiększonej aktywności w sferze publicznej etc.

Wszystko słuszne, nawet bardzo słuszne. Projekt pozostawał jednak teoretycznym konceptem, co szyb-

ko ujawniła muzealna, skrzecząca rzeczywistość. Problem w tym, że reformy strukturalne, które zaczęto w Muzeum wdrażać, z ideowym programem nie miały nic wspólnego. Bliżej im było do twardych, neoliberalnych zasad i metod korporacyjnego managementu. Pomiedzy retoryką przemian a tym, co działo się w zakresie restrukturyzacji instytucji, rysowało się coraz głębsze pęknięcie. W miejsce „wewnętrznego dialogu w samym muzeum” rosła wewnętrzna kontestacja. Powstała sytuacja, w której obie strony odrzucały się wzajemnie. Koncepcja „muzeum krytycznego” coraz bardziej wyglądała jak ideologiczna zasłona, za którą dyrekcja rozpaczliwie zmagala się z problemami finansowymi, lokalowymi, organizacyjnymi, personalnymi, których stopnia komplikacji chyba nie przewidywała.

No, ale miała miejsce forpoczta programu krytycznego, jaką była wystawa „Ars Homo Erotica”. Piotr Piotrowski ocenia ją jako sukces – frekwencyjny, polityczny, muzealny. Medialny szum, jaki ją poprzedzał sprawił, że ekspozycja była skazana na sukces, choćby *succes de scandale*. Ale skandalu nie było. Natomiast towarzysząca wystawie poprawnościowa presja uniemożliwiła jej profesjonalną krytykę pod groźbą przypięcia homofobicznej albo moherowej gęby.

Ryzykując powiem, że wystawa była słaba, przygotowana zbyt pośpiesznie, niedomyślana. Wrzucano w nią rzeczy, które ze sztuką homoerotyczną niewiele mają wspólnego – jak stare akademickie studia męskich aktów, czy filmowe plakaty (wyłącznie dlatego, że reżyserzy prywatnie byli homoseksualni). Tylko sala poświęcona święte-

mu Sebastianowi, zderzająca dawne obrazy muzealne ze wstrząsającym filmem Karola Radziszewskiego, uświadamiała, czym mogłaby być ta wystawa, gdyby więcej popracowano nad jej koncepcją.

Mogła być – choćby korzystając z zasobów MNW i sugestii jego pracowników – znacznie bardziej odkrywczą, bulwersującą i prowokacyjną. 40-tysięczna frekwencja, którą chwali się dyrekcja jest dobrą przeciętną, nic więcej. Poprzedzająca „Ars Homo Erotica” dość skromna i konwencjonalna ekspozycja obrazów Malczewskiego ze zbiorów Muzeum, przyciągnęła blisko 60 tysięcy widzów. Przygotowany *ad hoc* bożonarodzeniowy pokaz grafiki „Gwiazdy na gwiazdkę” – 20 tysięcy.

Wracając do kwestii programowych – „Ars Homo Erotica”, wbrew deklarowanej niechęci dyrekcji do *blockbusterów*, przede wszystkim była obliczona na sensację. Sex, łamanie tabu, homoseksualny *outing* w szacownych salach Muzeum Narodowego – hit murowany. Realizacja zapowiadanej w programie walki z wykluczeniem społecznym wymagałaby ekspozycji znacznie mniej sexy. To nie wielkomięscy, tworzący swoją kulturę geje są w Polsce grupą najbardziej wykluczoną. Są nimi stare kobiety (choćby i mohery), dzieci dziedziczące życie na zasiłku, ludzie z miast, w których upadł jedyny zakład pracy, wegetujący chorzy emeryci, samotne matki nieślubnych dzieci, maltretowane kobiety – lista jest długa i nieefektowna. Brak zainteresowania wystawą „Mediatorzy” dodatkowo świadczy, że publiczność przyciągała sensacyjna, skutecznie podsycana przez media fama „pierwszej wystawy sztuki homoerotycznej”,

a nie nowe propozycje ekspozycyjne Muzeum czy projekt „muzeum krytycznego”.

Piszę to wszystko z ciężkim sercem, bo z przyjściem do Muzeum Narodowego „radykalnego akademika” Piotra Piotrowskiego i bogatej w angielskie doświadczenia Katarzyny Murawskiej-Muthe-sius, wiazaliśmy wielkie nadzieje na ratunek dla tej instytucji, która zapada się pod własnym ciężarem. Nie udało się.

Trudno się więc dziwić rozgoryczeniu, które przebija z *Muzeum krytycznego*. Ale rozgoryczenie nie jest dobrym doradcą. Przede wszystkim blokuje szukanie innych niż zewnętrzne przyczyn niepowodzeń. Odnosząc się do licznych publikacji i komentarzy po swojej dymisji, Piotr Piotrowski przywołuje artykuł Magdaleny Radomskiej, w którym historia jego dyrektury zostaje porównana do *hackingu*, którym twórca *Facebooka* określa „pozytywne włamanie” do systemu celem jego naprawy. To celna metafora, ale tylko metafora. Nie ofiarowuje remediów, podobnie jak przywołane tamże, sformułowane przez rekordzistę cytowań polskiej publicystyki Slavoja Žižka, pojęcie „przegranej sprawy”, którą należy „uporczywie przegrywać”.

Czy Muzeum Narodowe w Warszawie jest sprawą do wygrania? Musi być. Radykalizm przegrał. Więc może sięgnąć po Realpolitik, uprawianą przez założyciela Muzeum Aleksandra Wielopolskiego? Naród nigdy nie wybaczył mu powiedzenia, że dla Polaków można coś zrobić, z Polakami – niczego. Wydobycie się Muzeum Narodowego z zapaści mogłoby zadać kłam tej opinii. Więc może rzeczywiście trzeba czynu narodowego?

Maria Poprzęcka

Report on a Lost Cause

In his book called *Muzeum krytyczne* (*Critical Museum*) Professor Piotr Piotrowski, who resigned from the post of director of the National Museum in Warsaw (MNW) when the Board of Trustees did not accept his *Development strategy* – an extensive project of reforming the Warsaw-based Museum – gives an account of the 15 months spent fulfilling his directorial functions. The book is composed of two parts, the first being an outline of the theoretical-critical debate that for the past quarter of a century is being held primarily by the Anglo-American academic and museum milieus. The second presents the “critical museum” programme and attempts at its implementation, made by Piotr Piotrowski in the Warsaw institution. The former director considers the successive domains of museum activity encompassed within the programme: exhibition projects pertaining to permanent and temporary shows,

finances, donations, sponsoring and so-called nonmaterial economy, housing conditions, projects for the expansion of the building and plans for finding new exposition space, the ownership and restitution of art works – issues particularly complicated at the Warsaw Museum, conservation and its place in the Museum structure, and, finally, the MNW staff.

The project proposed by Piotrowski was, therefore, total and embraced all the undertakings of the institution in question. No one harboured any doubts that the MNW called for radical reform; hence the fundamental question: why did it fail?

In an attempt at resolving this question, Professor Piotrowski presents symptoms of the rejection of his “critical museum” project rather than the causes. One of the latter is undoubtedly the neglect to take into account the history and socio-political specificity of the MNW. Delving into the past, postulated in the review,

does not intend to “petrify traditional identity” but should become a point of departure for much-required critical self-reflection and a polemic with fossilized self-awareness. Piotr Piotrowski recalls the history of the Museum, although the latter is neither a cover nor a reference to the “critical museum” programme, which took into consideration multiple aspects of reality, but remained a theoretical concept, rapidly revealed by museum reality. The structural reforms being implemented within the Museum had nothing in common with the ideological programme and were closer to harsh, neo-liberal principles and methods of corporation management. The “critical museum” conception started to increasingly resemble an ideological cover behind which the directors desperately tackled financial, organisational, and staff problems whose degree of complication they probably never foresaw.

Profesor Maria Poprzęcka, historyk sztuki, eseistka, wieloletni dyrektor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego; od 1994 r. kieruje Podyplomowym Studium Muzealniczym przy Wydziale Historycznym UW; prowadzi autorską rubrykę „Na oko” w internetowym piśmie „dwutygodnik.com”, wydawanym przez Narodowy Instytut Audiowizualny; e-mail: mpoprzeczka@uw.edu.pl

Aldona Tołysz

„ROMANTYCY” w TATE BRITAIN

Narodowa Galeria Sztuki Brytyjskiej, nazywana częściej Tate Gallery, na cześć jej fundatora sir Henry'ego Tate'a, została otwarta 21 lipca 1897 roku. We wnętrzach klasycystycznego budynku do 2000 r. prezentowane były równocześnie kolekcja prac artystów angielskich oraz sztuki współczesnej. Reorganizacja placówki, z którą wiąza-

ło się otwarcie nowej siedziby Tate Modern w dawnej elektrowni Bankside Power Station, doprowadziła do zmiany nie tylko nazwy na Tate Britain, ale przede wszystkim do zmiany profilu kolekcjonerskiego, a także w pewnym stopniu charakteru działalności. Inna jest bowiem percepcja sztuki przełomu XIX i XX w. od sztuki nowoczesnej czy współczesnej *par excellence*.



1. Henry Wallis, *Chatterton (Śmierć Thomasa Chatterton'a)*, 1856, olej na płótnie, darowizna Charlsa Gent Clementa 1899, prawa autorskie Tate, udostępnione przez Biuro Prasowe Tate
1. Henry Wallis, *Chatterton*, 1856, Oil on canvas, Bequeathed by Charles Gent Clement 1899, copyright Tate Britain, make available to Tate Press Office



2. Sir Edwin Henry Landseer, *Jeziro Avon i góry Cairngorm*, ok. 1833, olej na desce, własność Tate, prawa autorskie Tate Britain, udostępnione przez Biuro Prasowe Tate

2. Sir Edwin Henry Landseer, *Loch Avon and the Cairngorm Mountains*, circa 1833, Oil on wood, Tate, copyright Tate Britain, make available to Tate Press Office

Odmienne są tym samym oczekiwania widzów, co stawia przed kuratorem swoiste wyzwanie: czy pozwolić dziełu przemówić bezpośrednio, jak często czyni się ze sztuką współczesną, czy opatrzyć komentarzem, łącząc prezentowane prace nadrzędną wobec nich interpretacją¹. Zagadnienie to nie dotyczy wystaw stałych, które niejako obligatoryjnie pogrupowane zostały w zależności od prezentowanych nurtów artystycznych, czasem z wyszczególnieniem wybitnego artysty, ale zawsze podporządkowane chronologii.

Inaczej rzecz się ma z wystawami czasowymi, których zadaniem jest przypomnienie, w przypadku budowania wystawy z dzieł będących własnością muzeum, zapoznanie lub przybliżenie często odległych, a pożądanym przez odbiorców artefaktów, zagadnień z dziedziny historii sztuki i/albo postaci artysty. Niezależnie

od aspektów edukacyjnych, wystawy czasowe mają również, a może przede wszystkim, za zadanie promować instytucję (marketing kultury), udowadniając jej (pozorną) elastyczność oraz nowoczesność, rozumianą tu jako realizację współczesnego nomadyzmu².

Najczęstszym i najtańszym rozwiązaniem jest tworzenie wystaw ze zbiorów własnych, które poddane odpowiedniej selekcji, po dodaniu nowego klucza interpretacyjnego, mogą stanowić atrakcyjny temat ekspozycji. Tak się stało w przypadku prezentacji dzieł Williama Turnera oraz Williama Blake'a, opatrzonej znamiennym tytułem „Romantycy”. Nad scenariuszem oraz aranżacją wystawy pracował zespół kuratorów i pracowników Tate Britain, tj. Ian Warrell, Matthew Imms, Philippa Simpson, Thomas Ardill oraz Nicola Moorby pod kierunkiem Davida Blayney Browna³.

Osiem sal przeznaczonych pod ekspozycje czasowe zostało wypełnionych obrazami, zdjęciami oraz ilustracjami przede wszystkim brytyjskich artystów. W pierwszej sali zwiedzający został wprowadzony w świat sztuki angielskiego romantyzmu, poczynając od niewielkich płócien Johna Constable'a, grafik Thomasa Bewicka oraz Welby'ego Shermana według Samuela Palmiera, można było zobaczyć wczesne prace (obrazy i szkice) Williama Turnera oraz rysunki Williama Blake'a. Celem wystawy było, jak można przeczytać we wstępie, zaprezentowanie różnych rozwiązań malarzkich skupiających się w jednym nurcie, kryjącym się pod nazwą romantyzm. Chociaż epoka ta miała swoje początki w rejonie dzisiejszych Niemiec, szybko rozprzestrzeniła się po całej Europie, trafiając na podatny grunt. Do poznawalnego zmysłami oświeceniowego realizmu wkraśl się romantyczny pierwiastek duchow-

wy, buntujący się wobec uporządkowanego i *stricte* materialnego świata. Istota tego protestu od początków tkwiła w działaniach artystycznych, literaturze, muzyce oraz sztuce wizualnej – głównie w malarstwie, czego obrazem miała być omawiana wystawa.

Przemierzając kolejne sale londyńskiej wystawy, można było zobaczyć, jak z klasycznie wykształconego w Królewskiej Akademii Sztuki Turnera (1775–1851), malującego dosyć tradycyjne pejzaże i widoki morskie, rodzi się artysta – romantyk, o jasnej paletce barw. Przemiana ta nie dokonywała się natychmiastowo, obrazy z lat ok. 1799–1810 z powodzeniem wpisać można w akademicki nurt pejzażowy, dopiero w pracach późniejszych da się dostrzec zapowiedź świetlistości i wrażeniowości, tak charakterystycznej dla Turnera. W sali naprzeciwko przedstawiono kilka najbardziej znanych prac z dojrzałego okresu twórczości tego artysty, m.in.



3. John Constable, *Droga wśród mokradel, East Bergholt (?)*, 1817, olej na płótnie, prawa autorskie Tate Britain, udostępnione przez Biuro Prasowe Tate

3. John Constable, *Fen Lane, East Bergholt (?)*, 1817, Oil on canvas, Tate, copyright Tate Britain, make available to Tate Press Office

Wschód słońca z potworem morskim, Zachód słońca nad jeziorem.

Ale nim dane będzie dostrzec pełni romantycznej wizji malarskiej Williama Turnera, kurator wystawy, David Blayney Brown we współpracy z Ian'em Warrellem, zaprezentował sylwetkę innego brytyjskiego malarza, Johna Constable'a (1776–1837), z którym częściej wiąże się określenie „pejzażysta” niż „romantyk”. O przynależności Constable'a do angielskiego romantyzmu świadczy nie tylko czas, w jakim tworzył, ale przede wszystkim coraz śmielsze podejście do tematyki pejzażowej. W ostatnim okresie twórczości artysta coraz bardziej poświęcał się studiom natury, malował w plenerze, fascynując się różnorodnością światła, zmiennością zjawisk atmosferycznych, dynamiką chmur i fal. W zestawieniu z innymi malarzami tego okresu, podejmującymi tę tematykę, m.in. Peterem

de Wintem, Georgem Robertem Lewisem, czy samym Williamem Turnerem, widoczne jest, że w przedstawianiu gwałtowności i ulotności zjawisk przyrody John Constable osiągnął prawdziwe mistrzostwo.

Na wystawie nie mogło zabraknąć również oddzielnej sali poświęconej twórczości Williama Blake'a, chociaż na pierwszy rzut oka nad całością dominuje *Tytania i Spodek* Johna Henry'ego Fuseliego (Füssli). Wśród prac Blake'a zobaczyć można kilka ilustracji do *Księgi Urizena*, *Zaślubin piekła i nieba* oraz *Księgi Thel*, a także trzy rysunki mistrza. Uzupełnieniem tej prezentacji stały się obrazy Theodora van Horsta oraz Richarda Dadda, których fantastyczne postaci nawiązujące do legend i wierzeń miały za zadanie stworzyć tło znaczeniowe dla *de facto* wyrwanych z kontekstu dzieł Blake'a.

Takie samo zadanie pełnić miał korytarz, z które-

4. Joseph Mallord William Turner, *Zamek Norham, wschód słońca*, ok. 1845, olej na płótnie, własność Tate, prawa autorskie Tate Britain, udostępnione przez Biuro Prasowe Tate

4. Joseph Mallord William Turner, *Norham Castle, Sunrise*, circa 1845, Oil on canvas, copyright Tate Britain, make available to Tate Press Office





5. Peter De Wint, *Dzieci przy posiłku w Corn Stook*, ok. 1810, olej na desce klejonej, własność Tate, prawa autorskie Tate Britain, udostępnione przez Biuro Prasowe Tate

5. Peter De Wint, *Children at Lunch by a Corn Stook*, circa 1810, Oil on board laid on wood, Photo copyright Tate Britain, make available to Tate Press Office

(Wszystkie fot. udostępnione przez Biuro Prasowe Tate / All photos make available to Tate Press Office)

go można było przejść do każdej z opisanych sal. Na ścianach zaprezentowane zostały obrazy wymienionych artystów, wśród których zdecydowanie domino wało malarstwo Turnera. Ciekawym odniesieniem dla twórczości romantyków angielskich była prezentacja dzieł biorących udział w wystawach organizowanych przez Akademię Królewską. Romantyzm, jako nowy kierunek w sztuce, podobnie jak później impresjonizm, walczył z zasadami ustanowionymi przez akademie. Zaburzenie hierarchii gatunków, wprowadzenie nowych tematów oraz czerpanie z tradycji ludowej, które tak wzburzało ówczesne społeczeństwo, jest dla współczesnego widza niemal nieuchwytnie. Dla niewprawnego oka dzieła Williama Mulready'ego, Williama Etty'ego, Charlesa Locka Eastlake'a czy Henry'ego Wallisa nie odbiegają od ogólnie panującego w Europie stylu akademickiego, stąd próbę wskazania tych niuansów należy uznać za chwalebna.

Kuratorzy wystawy, nie chcąc ograniczać się do dat ramowych romantyzmu, w dwóch salach wskazali na kontynuację ukształtowanego wówczas światopoglądu i stylistyki. Neoromantycy, czerpiąc z tradycji romantycznej za pomocą nowych środków stylistycznych, kontynuowali penetrację duchowego świata artysty. Pośród zgromadzonych dzieł dominują prace Grahama Sutherlanda oraz Paula Nasha. Pierwszy z artystów połączył doświadczenia surrealistów z tradycją nastrojowych, czasem demonicznych pejzaży Samuela Palmera. Obok obrazów olejnych zostały pokazane grafiki Sutherlanda. Z kolei w malarstwie Paula Nasha

czytelne są odniesienia do twórczości Blake'a, które w późniejszym czasie przefiltrowane zostały przez doświadczenia surrealizmu oraz abstrakcji. O ile opisane dzieła nie budzą żadnych wątpliwości, ekspozycja poświęcona brytyjskim pejzażom rodzi pytanie o kondycję angielskiej sztuki XX i XXI wieku. Fotografie Johna Riddy'ego pokazujące „bezлюдny” uśpiony Londyn, pięć świetnych zdjęć Raymonda Moore'a ukazujących angielskie nadmorskie miasteczka oraz seria nostalgicznych prac Keith Arnatt, pod znamienym tytułem *A.O.N.B. (Area of Outstanding Natural Beauty)* nie wyczerpują przecież tematyki. Dział, który miał stanowić przysłowiową kropkę nad „i”, tematycznie zawężony do pejzażu, pomijał tak ważnych artystów jak Richard Long, reprezentujący sztukę ziemi czy rzeźbiarz i fotograf Andy Goldsworthy. Na obronę kuratora tej części wystawy, Matthew Immsa, trzeba dodać, że echo myśli romantycznej można dostrzec w twórczości rzeszy artystów, stąd prezentacja w niewielkiej sali mogła stanowić jedynie przyczynek do problematyki.

Podsumowując, można stwierdzić, że wystawa „Romantycy” w Tate Britain była standardowa. Gdyby nie obecność wielkich nazwisk, można by ją śmiało zaklasyfikować do edukacyjnych ekspozycji muzealnych, jakie z niesłabnącym zapałem organizują także polskie placówki muzealne, a które już od dawna noszą na sobie piętno „nudnych” i „typowych”. Jest to oczywiście konsekwencja wyboru najprostszej z dróg – tj. korzystania ze zbiorów własnych, oraz budowa prostej wystawy, podporządkowanej jednej, nadrzęd-

nej interpretacji, zawartej najczęściej w tytule. Wystawa „Romantycy” skupiła się w dużej mierze na postaci Turnera jako artysty znanego szerszej publiczności, a przede wszystkim rozpoznawalnego dla większości zwiedzających. Pokazany proces zmian w malarstwie tego artysty jest na tyle czytelny, że z łatwością dostrzec można indywidualność twórczą, ale także związki między Turnerem a innymi artystami. Ważną rolę odgrywają obrazy innych artystów tego okresu, chociaż błędne wydaje mi się dość pobieżne zaznaczenie różnic pomiędzy malarstwem klasycyzmu i romantyzmu. O ile pierwsza sala i korytarz przewidziane zostały jako „bazowe”, stanowiąc (linearne) tło dla prezentacji trzech osobowości artystycznych tego okresu w Anglii związanych z romantyzmem (Turner, Blake, Constable), o tyle pokazanie neoromantyków oraz współczesnych fotografów „pejzażystów” to typowe problemowe podejście do tematu, ciekawsze, ale również trudniejsze w odbiorze.

Ekspozycja ta to przykład wystawy edukacyjnej, jej zadaniem było przybliżenie sztuki na poziomie podstawowym, odnoszącym się do malarstwa angielskiego na przestrzeni jednego okresu historycznego. Ze względu na niezmienną obecność większości z tych dzieł w Tate Britain na wystawie stałej, dla przeciętnego angielskiego odbiorcy nowością było zestawienie prac, tworzenie kontekstów i zachodzące między nimi korelacje. Klucz interpretacyjny, jaki otrzymał widz wchodzący do sal wystawowych, pozwalał na lepsze zrozumienie angielskiego romantyzmu, źródeł, z jakich czerpały wielkie artystyczne osobowości, oraz przemian zachodzących

w sztuce. Wystawie „Romantycy” w Tate Britain można zarzucić kilka niekonsekwencji, jednak zasadniczo był to przykład dobrego muzealniczego rzemiosła.

Jak zmieni się jednak ocena wystawy, gdy z ośmiu sal lewego skrzydła Tate Britain zostanie ona przeniesiona do innego muzeum, w innym kraju. Ta sama elegancko zrobiona ekspozycja dzieł ogólnie dostępnych stanie się w innym państwie prezentacją unikatowych obrazów znanego i cenionego artysty. Czytelny dla Brytyjczyka kontekst tworzony poprzez wpisujące się w kulturę materialną kraju dzieła innych angielskich artystów, stanie się mniej klarowny, a bogactwo znaczeniowe (mnogość skojarzeń i interpretacji), bez odpowiedniego komentarza, może zostać częściowo utracone. Na główny plan wychodzą tutaj bowiem nie Turner, Blake czy Constable jako romantycy, ale jako wybitne indywidualności, których prac nie można na co dzień oglądać. Wydawałoby się, że „niewinne” przeniesienie wystawy czy wielokulturowy odbiorca mają lub powinny mieć wpływ na scenariusz wystawy. Tylko jego uczytelnienie, tj. osadzenie na gruncie kulturowym danego kraju, lub taka prezentacja, która umożliwi chociażby schematyczne jej zarysowanie, umożliwi pełne czerpanie ze wszystkich zamierzonych przez kuratora aspektów. Założenie to wymaga jednak od autorów scenariusza elastyczności oraz wrażliwości na potrzeby zwiedzających z różnych krajów i grup społecznych. Wystawa „Romantycy” prezentowana jest w Tate Britain, czy i dokąd pojedzie, zależy od władz muzeum. Niezależnie jednak od miejsca prezentacji jest ona warta obejrzenia.

Przypisy

¹ O tworzeniu wystaw i kontrowersjach, jakie mogą one budzić, na przykładzie tzw. wielkich wystaw szerzej pisał m.in. Jean-Marc Poinot w swoim artykule z 1986 r., J.-M. Poinot, *Wielkie wystawy. Zarys typologii*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 541–574.

² Migracja jednostek, grup lub społeczeństw, zmienność oraz szybkość przepływu informacji wpływa na wszystkie aspekty ludzkiego życia, w tym na kulturę. Dążąc do sprostanania oczekiwaniom społecznym, muzea przyjęły strategię „bombardowania” kulturą, organizując *eventy*, spotkania,

lekcje, happeningi, noce muzealne, wystawy czasowe etc. Negatywne skutki profuzji wystaw czasowych opisał Dariusz Kacprzak, w swoim artykule pt. *Profuzja wystaw czasowych wybrane aspekty na przykładzie muzeów niemieckich*, „Muzealnictwo” 2005, nr 46, s. 117–127.

³ Wystawa prezentowana jest od 9 sierpnia 2010 r. do 31 lipca 2011 roku. Pragnę podziękować Panu Davidowi Blaynay Brownowi za informacje o wszystkich, którzy uczestniczyli w tworzeniu scenariusza wystawy „Romantycy”.

Aldona Tołysz

The „Romantics” at Tate Britain

The numerous tasks of an art museum include moulding society by teaching it and rendering it sensitive to works

of art gathered in exposition facilities and presenting various styles and genres. One of the ways of encouraging potential

visitors to enter the museum space is the creation of temporary exhibitions, which by proposing a new interpretation context could enhance the exposition programme. The most frequently applied and least expensive solution involves shows composed of own collections, which subjected to suitable selection can become a highly attractive theme. This was the case of "The Romantics" on display at Tate Britain, London from 9 August 2010 to 31 July 2011. The exhibition to a great extent focused on William Turner, William Blake and John Constable, well known and recognised by a wider public, whose *oeuvre* was contrasted with the works of other artists from the period as well as those whose compositions feature the impact of Romanticism. The discussed exposition is an excellent example of an educational display intended to bring the public closer to English painting on permanent view at Tate Britain. The novelty thus did not involve the presented exhibits as such but their align-

ment, the creation of new contexts and the correlations between the latter. Such an interpretation key is lucid for a member of the British public who enjoys an opportunity for frequent contacts with the featured works of artists whose *oeuvre* had significantly influenced the material culture of the country. In the case of visitors from outside the United Kingdom, pride of place went to Turner, Blake or Constable envisaged not as Romantics but as outstanding individualities whose works are not available on a daily basis. The link between the presented artists and the title of the show, their location in British culture, and the addition of examples of works by other English authors are to guide the visitor in such a manner as to enhance the interpretation of the exhibits. The efforts undertaken by curators under the supervision of David Blarney Brown prove that a scenario of museum expositions must be sufficiently flexible so as to interest the largest possible group of potential recipients.

Aldona Daria Tołysz, absolwentka specjalizacji Muzealnictwo oraz Konserwatorstwo na Kierunku Ochrony Dóbr Kultury w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu; obecnie słuchacz na Podyplomowym Studium Muzealnictwa przy Uniwersytecie Warszawskim; e-mail: aldona.tolysz@gmail.pl



In memoriam

PROFESOR ANDRZEJ TOMASZEWSKI (1934–2010)

Nagle, w poniedziałek 25 października 2010 r., w czasie spotkania w Zamku Królewskim w Warszawie z historykami i muzealnikami niemieckimi na temat wystawy „Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” dotarła do mnie wiadomość o śmierci Profesora Andrzeja Tomaszewskiego. Wszyscy zebrani na sali znali Profesora, a z wieloma z nas był zaprzyjaźniony. Nic dziwnego, że wszyscy mieliśmy łzy w oczach i nie dopuszczaliśmy do naszej świadomości tej wiadomości. Przecież jeszcze wczoraj z Nim rozmawialiśmy, snuliśmy wspólne plany, umawialiśmy się na spotkania. Byliśmy pewni, że jeszcze długie lata będzie służył Polsce i Europie swą rozległą wiedzą.

Stało się inaczej.

Mimo że upłynął od Jego śmierci blisko rok, wciąż odczuwamy pustkę i brak naszego drogiego i kochanego Andrzeja, tak bardzo nam wszystkim bliskiego.

W imieniu przyjaciół i kolegów muzealników żegnałem Go 14 listopada 2010 r. w kościele św. Katarzyny na Służewiu, gdzie spoczął na miejscowym cmentarzu. Wyrażałem wówczas podziw dla Jego niezwykle wszechstronnej działalności, obejmującej rozległe terytoria, zarówno ochrony, jak i konserwacji dziedzictwa kulturalnego w skali światowej. Podkreślałem, że działalność Profesora Tomaszewskiego obejmowała nie tylko ochronę dziedzictwa, ale również rozległe obszary badań nad historią architektury i sztuki średniowiecznej, nad historią, teorią i metodologią badań, a także nad międzynarodową strategią zarządzania zasobami kultury.

To Jego ogromna wiedza i niezwykła osobowość powodowały, że obdarzano Go najbardziej prestiżowymi funkcjami w Polsce i zagranicą. Ceniła Go też nasza muzealna społeczność. Od dwóch lat był prezesem



Polskiego Komitetu Narodowego Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM.

Profesor Andrzej Tomaszewski rozpoczynał swoją drogę wybitnego konserwatora zabytków, badacza dziejów architektury i archeologa od studiów na Uniwersytecie Warszawskim i kontynuował je na Uniwersytecie w Poitiers we Francji oraz na Politechnice Warszawskiej. Swoją pracę doktorską z zakresu historii architektury romańskiej przygotował pod kierunkiem prof. Aleksandra Gieysztor. Podobnej problematyce poświęcił także napisaną w 1971 r. pracę habilitacyjną, by już w 1976 r. otrzymać tytuł profesora.

Przez całe swoje zawodowe życie związany był z Katedrą Historii Architektury i Sztuki Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, ale sięgał też po profesury zagraniczne w Wissenschaftskolleg Berlinie i na Uniwersytecie Jana Gutenberga w Moguncji.

W kraju prowadził badania nad tak fundamentalnymi dla naszej historii zespołami obiektów, jak kolegiata i Dom Długosza w Wiślicy czy kolegiata w Opatowie. Za granicą prowadził badania przy średniowiecznych zabytkach na Węgrzech, w Belgii, we Francji, w Niemczech i we Włoszech.

Od 1981 do 1992 r. dzielił Profesor Tomaszewski swój czas między Polskę i Europę Zachodnią. Swój ponad dziesięcioletni pobyt zagranicą zwieńczył objęciem wysokiego, międzynarodowego stanowiska w randze ambasadora przy rządzie włoskim, a mianowicie dyrektora generalnego International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property (ICCROM) w Rzymie. Jest to międzyrządowa organizacja współpracująca ściśle z UNESCO, a członkami jej jest ponad sto państw z całego świata. ICCROM jest prestiżowym i najważniejszym na świecie centrum edukacyjnym i naukowym w zakresie konserwacji i ochrony dziedzictwa. Mianowanie Polaka na stanowisko dyrektora tej organizacji było nie tylko osobistym sukcesem Profesora Tomaszewskiego, ale też docenieniem poprzez Jego osobę ogromnego wkładu Polski w zakresie konserwacji i ochrony dziedzictwa kulturalnego.

Profesor Tomaszewski budował też solidne mosty porozumienia w zakresie ochrony wspólnego dziedzictwa polsko-niemieckiego. Od 1988 r. współprzewodniczył Grupie Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów, a od 2004 r. był Prezesem Zarządu Niemiecko-Polskiej Fundacji Ochrony Zabytków Kultury z siedzibą w Görlitz. W ubiegłym roku dzięki osobistemu zaangażowaniu i pomocy ze strony Profesora Tomaszewskiego udało się przeprowadzić przekazanie do Polski z Niemiec bezcennej kolekcji map, rękopisów i dokumentów historycznych wielkiego polskiego kolekcjonera dr Tomasza Niewodniczańskiego. Kolekcja ta znalazła się w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie, a na uroczystości przekazania jej Zamkowi Profesor Tomaszewski wygłosił przemówienie, które zapadło na zawsze w naszej pamięci. Ze wzruszeniem dzielił się z nami radością z faktu przekazania kolekcji Niewodniczańskiego do polskich zbiorów muzealnych, a trzymając w ręku jeden z najcenniejszych skarbów tego zbioru – rękopis *Sonetów Krymskich* Adama Mickiewicza, z pamięci recytował sonet *Stepy Akermańskie*.

Profesor Andrzej Tomaszewski nieustannie podejmował ważne zadania społeczne. Był m.in. delegatem Polski w Komitecie Światowego Dziedzictwa UNESCO, delegatem Polski w Komitecie Dziedzictwa Kultury Rady Europy, Prezesem Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS w latach 2003–2009, przewodniczącym Rady Ochrony Dziedzictwa Kultury przy Prezydencie m.st. Warszawy, a od 2009 r. do śmierci był Prezesem Polskiego Komitetu Narodowego ICOM. Pełnił też ważne funkcje i obowiązki administracyjne. Przede wszystkim wymienić należy sprawowany przez niego w latach 1995–1999 urząd Generalnego Konserwatora

Zabytków Rzeczypospolitej Polskiej. To w trakcie Jego urzędowania, działając w imieniu rządu Rzeczypospolitej Polskiej, prowadził procedury wpisu na listę dziedzictwa światowego UNESCO Starego Miasta w Toruniu, Zamku w Malborku, Kalwarii Zebrzydowskiej, sześciu gotyckich kościołów na Podhalu i kościołów Pokoju w Świdnicy i Jaworze, transgranicznego zespołu krajobrazowego Muskau/Mużaków i Hali Stulecia we Wrocławiu.

Już samo prześledzenie naukowej i akademickiej drogi Profesora Andrzeja Tomaszewskiego daje nam wyobrażenie o Jego niezwykłych możliwościach intelektualnych i zawodowych. Dokonał On wielu odkryć naukowych, które na trwałe zapisały się w historii średniowiecznej architektury europejskiej. Chciałbym wymienić tu kościół romański i willę rzymską w Taliándörögöd na Węgrzech, katedrę św. Lamberta w Liege w Belgii, średniowieczną wieś Condorcet we Francji, dom romański w Seligenstadt w Hesji w Niemczech, Herrenhaus Domäne Dahlem w Berlinie czy średniowieczne zamki Amendolea Vecchio i Nicastro w Kalabrii we Włoszech. Spośród opublikowanych przez niego 230 artykułów i książek na szczególną uwagę zasługują te, które koncentrują się wokół zagadnień konserwatorskich, odkryć archeologicznych oraz teorii ochrony dziedzictwa. Wyrazem ogromnego prestiżu, jaki zyskał w środowisku naukowym i konserwatorskim były międzynarodowe członkostwa w Niemieckiej Akademii Urbanistyki i Planowania Przestrzennego i Rosyjskiej Akademii Dziedzictwa Kultury, liczne międzynarodowe nagrody, jak m.in. Międzynarodowa Nagroda Kulturalna im. Georga Dehio czy nagroda kulturalna miasta Rzymu „Alba di Roma”.

Był niezwykłą osobowością, o ogromnych walorach charakteru, bezinteresowności i odwadze w podejmowaniu najtrudniejszych zadań, o wielkim optymizmie życiowym, otwartości i koleżeńskości, a przede wszystkim bezgranicznemu oddaniu sprawom kultury polskiej, czego dał najwspanialszy dowód podczas Kongresu Kultury Polskiej w Krakowie we wrześniu 2009 r., kiedy w trakcie obrad plenarnych wystąpił z gorącym apelem w obronie polskiego dziedzictwa kulturalnego.

Określenie architekt, historyk sztuki, profesor politechniki czy dyrektor jednego czy drugiego instytutu nie wyczerpują nawet w części charakteru działalności naukowej i organizacyjnej Profesora Andrzeja Tomaszewskiego. Nie chodzi o to, że piastował on poza funkcją profesorską i dyrektorską wiele innych stanowisk honorowych w dziedzinie ochrony dziedzictwa i muzealnictwa, zarówno w kraju, jak i przede wszystkim na terenie międzynarodowym – rzecz w tym, że Andrzej Tomaszewski był sam instytucją i tylko z tej

perspektywy można zrozumieć i właściwie ocenić Jego wkład w naukę i kulturę w kraju i za granicą.

Wiedziateś Andrzeju, że przyjaźń to największy skarb życia. Obdarowywałeś nas hojnie, czuliśmy, że chciałeś być z nami, a myśmy zawsze szukali Twojej przy nas obecności.

Cieszyliśmy się z tego, że możemy być z Tobą. Dodawałeś nam bowiem wiary w to, co robimy, dyskretnie i bezinteresownie nam pomagałeś, a równocześnie uczyłeś nas

cieszyć się życiem, dostrzegać piękno każdego, nawet najzwyklejszego dnia.

Byłeś naszym Towarzyszem wędrówek po Polsce i świecie. Byłeś wspinałym kompanem wieczornych spotkań i nocnych rozmów.

Żegnamy Cię Andrzeju z głębokim smutkiem, wiedząc doskonale, jak bardzo brakować będzie nam Twojego radosnego i pełnego ciepła uśmiechu i Twojej zawsze pomocnej dłoni.

Andrzej Rottermund

PROFESSOR ANDRZEJ TOMASZEWSKI (1934–2010)

We found about the death of Professor Andrzej Tomaszewski on 25 October 2010 at a meeting held at the Royal Castle in Warsaw with German historians and museum staff (“Alongside. Poland–Germany. 1000 years of history in art”). All those gathered were acquainted with the Professor and many were his friends. We were certain that his extensive knowledge would continue serving Poland and Europe for long years to come. Bidding farewell to the Professor during the funeral ceremonies I expressed my admiration for his extremely all-sided activity

encompassing vast realms of the protection and conservation of the world cultural heritage, research into the history of architecture and mediaeval art, the history, theory and methodology of research as well as an international strategy of managing cultural resources.

Professor Andrzej Tomaszewski initiated his professional career as a conservator of historical monuments, expert on the history of architecture and archaeologist by studying at Warsaw University, followed by courses at the University of Poitiers (France) and the Warsaw Polytechnic at which he was associated for his whole professional life with the Chair of the History of Architecture and Art at the Faculty of Architecture. He also lectured as professor at Wissenschaftskolleg in Berlin and the Johannes Gutenberg University of Mainz. At home, the Professor conducted studies on such complexes of monuments fundamental for Polish history as the Collegiate and the Długosz House in Wislica or the collegiate church in Opatów. Abroad, he examined mediaeval monuments in Hungary, Belgium, France, Germany and Italy. Professor Tomaszewski held high posts in Poland and abroad, i.a. he was director general of the International Centre of Study for the Conservation and the Restoration of Cultural Property (ICCROM) – a prestigious and most important world educational and scientific centre dealing with the conservation and protection of cultural heritage. From 2009 he acted as chairman of the ICOM Polish National Committee.

Professor Andrzej Tomaszewski was an extraordinary individuality, endowed with an outstanding personality, selflessness, courage in tackling the most difficult tasks, great optimism, openness and a friendly disposition and, predominantly, endless devotion to Polish culture. Apart from his professorial and directorial functions he held many important honorary posts concerned with the protection of monuments and museum studies, both at home and on the international arena. He was a veritable Institution and only from this vantage point can we understand and properly assess his contribution to science and culture in Poland and abroad.

Andrzej Rottermund

