



60

LAT

Warszawa 2012

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 i korekta

Lidia Bruszevska

Tłumaczenia

Aleksandra Rodzińska-Chojnowska

Projekt okładki – studioflow; www.studioflow.pl

Na okładce:

Fragment odwrocia obrazu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie: Jan Christiaensz. Micker (ok. 1593–1664), *Wąska droga cnoty i szeroka droga grzechu*; sygn.: J. Micker Fecit; XVII w., olej, deska dębowa, 53,5 x 71, nr inwentarza M.Ob.582 MNW; obraz pochodzi z kolekcji Raczyńskich w Warszawie, zdeponowany w MNW w 1939, wywieziony przez Niemców w 1944, rewindykowany z Krakowa w 1946; dar Edwarda Raczyńskiego i Jego Rodziny w 1991. Foto: © Copyright by Ligier Studio/Muzeum Narodowe w Warszawie.

On the cover:

Fragment of the reverse of a painting from the collections of the National Museum in Warsaw: Jan Christiaensz. Micker (ca. 1593–1664), *Narrow Path of Virtue and Wide Path of Sin*, call. no.: J. Micker Fecit; seventeenth century, oil on oak board, 53,5 x 71, inv. no. M.Ob.582 MNW; the painting originates from the Raczyński collection in Warsaw, deposited at the National Museum in Warsaw in 1939, looted by the Germans in 1944, revindicated in Cracow in 1946; gift of Edward Raczyński and His Family in 1991. Photo: © Copyright by Ligier Studio/Muzeum Narodowe w Warszawie.

Opracowanie graficzno-techniczne i skład

Agencja Wydawnicza i Reklamowa AKCES
ul. Kossaka 15, 01-576 Warszawa
tel. +48 22 839 16 17
e-mail: akces500@interia.pl

Adres Redakcji

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa
tel. +48 22 256 96 37; fax +48 22 256 96 83
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl; msoltysiak@nimoz.pl
www.nimoz.pl

Druk i oprawa

Akcydens s.j.; www.akcydens-druk.pl

Nakład – 200+100 egz.

7 OD REDAKCJI

From the Editors

BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

Museum Exhibits Provenance Studies

12

Maria Romanowska-Zadrożna
BADANIA PROWENIENCYJNE, CZYLI *HABENT SUA FATA ARTIS*
OPERA

Provenance Studies, or *habent sua fata artis opera*

14

Zofia Bandurska, Dariusz Kacprzak, Piotr Kosiewski,
Maria Romanowska-Zadrożna, Bożena Steinborn,
Magdalena Tarnowska
BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW POD KĄTEM ICH
EWENTUALNEGO POCHODZENIA Z WŁASNOŚCI ŻYDOWSKIEJ
Studies on the Museum Exhibits from the Viewpoint of Their Possible Origin as Part
of Jewish Property

58

Meike Hoffmann
NA TROPIE „SZTUKI ZWYRODNIAŁEJ”. KONFISKATA
DZIEŁ SZTUKI MODERNISTYCZNEJ DOKONANA PRZEZ
NARODOWYCH SOCJALISTÓW W 1937 R., ZE SZCZEGÓLNYM
UWZGLĘDNIENIEM SZCZECINA, WROCŁAWIA I BYTOMIA
On the Trail of “Degenerate Art”. Confiscation of Modernist Art Conducted by
the National Socialists in 1937 with Particular Mention of Szczecin, Wrocław and
Bytom

65

Szymon Piotr Kubiak
O BADANIU I MUZEALNYCH PREZENTACJACH TWÓRCZOŚCI
CZASÓW ZWYRODNIAŁYCH NA MARGINESIE KRAKOWSKIEJ
WYSTAWY „POLOWANIE NA AWANGARDĘ. ZAKAZANA SZTUKA
W TRZECIEJ RZESZY”
On Studies and Museum Presentations of Works from the Degenerate Art Period
upon the Margin of the Cracow Exhibition “Hunting Down the Avant-garde.
Forbidden Art in the Third Reich”

77

Aleksandra Magdalena Dittwald
WALKA PLEMION INDIAŃSKICH O ZWROT SZCZĄTKÓW
PRZODKÓW I KULTUROWEGO DZIEDZICTWA. PRZYKŁADY
RESTITUCJI Z AMERYKI PÓŁNOCNO-ZACHODNIEJ
Struggle of Native People for Return of Human Remains and Cultural
Heritage. Examples of Repatriations to American Indians from North-
West Territories

27

Roman Olkowski
O BADANIU PROWENIENCJI MUZEALIÓW
On Studying the Provenance of Museum Exhibits

38

Magdalena Palica
PROBLEM BADANIA PROWENIENCJI DZIEŁ SZTUKI
– PRZYPADEK DOLNEGO ŚLĄSKA
Studies on the Provenance of an Artwork – the Case of Lower Silesia

44

Lidia Małgorzata Karecka
MIENIE ZWANE PODWORSKIM W MUZEUM NARODOWYM
W WARSZAWIE
So-called Former Manorial Property at the National Museum in Warsaw



spis treści/table of contents

- 88** Olgierd Jakubowski
NABYWANIE DÓBR KULTURY PRZEZ MUZEA
The Acquisition of Cultural Property by Museums
- 93** Marcin Sabaciński
MUZEALNIK NA ROZDROŻU. GŁOS W SPRAWIE
PRZEKAZYWANIA MUZEOM ZNALEZISK ARCHEOLOGICZNYCH
Z AMATORSKICH ODKRYĆ
Museum Expert at the Crossroads. An Opinion about the Transference of
Archaeological Findings from Amateur Excavations

MUZEA I KOLEKCJE Museums and Collections

- 102** Krzysztof Mordyński
MUZEUM, GOŚĆ I PRZESTRZEŃ. POTRZEBY MUZEALNYCH
GOŚCI A FUNKCJE I SPOSOBY KSZTAŁTOWANIA
POZAEKSPOZYCYJNEJ PRZESTRZENI MUZEALNEJ
Museum, Visitor and Space. Requirements of the Museum Visitors and the
Functions and Ways of Shaping Extra-exposition Museum Space
- 109** W POSZUKIWANIU INNEJ DROGI – z Rossellą Ragazzi rozmawia
Karolina Dudek
Searching for Another Path – Karolina Dudek talks to Rossella Ragazzi

- 114** Lidia Wociór
KOLEKCJA JUDAIKÓW WE LWOWIE OD KOŃCA XIX
DO POCZĄTKÓW XXI WIEKU
Collections of Judaica in Lwów from the End of the Nineteenth Century to the Early
Twenty First Century

DIGITALIZACJA W MUZEACH Digitalisation in Museums

- 120** Łukasz Gaweł
BEZ KOMPASU I BEZ MAPY... O ZARZĄDZANIU DIGITALIZACJĄ
ZBIORÓW MUZEALNYCH W POLSCE
Without a Compass and a Map... On the Administration of the Digitalisation of
Museum Collections in Poland
- 124** Magdalena Laine-Zamojska
DIGITALIZACJA W FIŃSKIM MUZEALNICTWIE
Digitalisation in Finnish Museums
- 130** Robert Sitnik
UWAGI DO ARTYKUŁU PAWEŁA KLAKA PRAKTYKA
DIGITALIZACYJNA ZABYTKÓW I MUZEALIÓW
W „MUZEALNICTWIE” 2011, nr 52
Remarks on the Article by Paweł Klak: *Practical Digitalisation of Historical
Monuments and Museum Exhibits* in "Muzealnictwo" 2011, no. 52

EDUKACJA W MUZEACH Education in Museums

- 134** Renata Pater
W POSZUKIWANIU STANDARDÓW EDUKACJI MUZEALNEJ
In Search of Standards of Museum Education
- 144** DOTKNAĆ I POCZUĆ TO ZROZUMIEĆ – z Liesbet Ruben
rozmawia Karolina Dudek
To Touch and to Feel is to Understand – Karolina Dudek talks to Liesbet Ruben
- 150** Kamila Pakuła, Renata Paszkiewicz-Szymańska
WOKÓŁ DOŚWIADCZEŃ Z WYSTAWY „5 ZMYŚLÓW.
AUDIODESKRYPCJA”
On Experiences from the Exhibition "5 senses. Audiodescription"
- 157** Jagoda Pietryszyn
PLATFORMA EDUKACYJNA ZAMKU KRÓLEWSKIEGO
W WARSZAWIE
The Education Platform of the Royal Castle in Warsaw





Z ZAGRANICY

From Abroad

- 164** Aleksandra Czechowicz-Woźniak
MUZEA PIŁKI NOŻNEJ NA ŚWIECIE
Football Museums in the World
- 171** Robert Domżał
MORSKIE DZIEDZICTWO KULTUROWE W STANACH
ZJEDNOCZONYCH NA TLE WYBRANYCH PROBLEMÓW
AMERYKAŃSKIEGO MUZEALNICTWA
Maritime Cultural Heritage in the United States against the Background of the
Selected Problems of American Museums
- 178** Anna Wiśnicka
MUZEUM WILLA RIETVELDA (*RIETVELD SCHRÖDERHUIS*)
W UTRECHCIE JAKO ŚWIADECTWO NARODZIN NOWOCZESNEJ
ARCHITEKTURY
The Rietveld Schröder House (*Rietveld Schröderhuis*) in Utrecht as Evidence
of the Birth of Modern Architecture
- PRAWO W MUZEACH**
Law in Museums
- 188** Rafał Gołaż
ZNACZENIE DLA MUZEÓW NOWELIZACJI PRAWA
Z 31 SIERPNIA 2011 ROKU
The Significance for Museums of the Amendment of 31 August 2011
- 191** Bogna Kaczorowska, Maria Kaczorowska
NABYWANIE ZABYTKÓW PRZEZ MUZEA REJESTROWANE
W ŚWIETLE OBOWIĄZUJĄCEJ OD 1 STYCZNIA 2012 R.
NOWELIZACJI ART. 20 USTAWY O MUZEACH
The Acquisition of Historical Monuments by Registered Museums in the Light of an
Amendment to Art. 20 of the Statute on Museums

- 196** Adam Barbasiewicz
CZY POLSKICH MUZEALNIKÓW OBOWIĄZUJE KODEKS ICOM?
UWAGI O PRAWNYCH ASPEKTACH ETYKI MUZEALNEJ
Are Polish Museum Experts Bound by the ICOM Code? Remarks on the Legal
Aspects of Museum Ethics

RECENZJE

Reviews

- 204** Nawojka Cieślińska-Lobkowitz
O DWÓCH WYSTAWACH W BERLINIE
On Two Exhibitions in Berlin
- 212** Dorota Folga-Januszewska
SERIA MUZEOLOGIA
The *Muzeologia* Series



IN MEMORIAM

- 220** Jadwiga Garbowska, Ryszard Szczepny
PROFESOR KRZYSZTOF J. JAKUBOWSKI (1937–2011)
– GEOLOG, MUZEOLOG, POPULARYZATOR NAUKI
Professor Krzysztof J. Jakubowski 1937–2011 – Geologist, Museologist, Populariser
of Science

medikon

Ekspонат w nowej odsłonie

Prezentowanie eksponatów na stronie internetowej Muzeum czy w formie prezentacji multimedialnych staje się dziś standardem. Interesujące treści podane w nowoczesnej formie mają zachęcić do odwiedzenia Muzeum i podnieść atrakcyjność wystaw i ekspozycji.

Medikon Polska Sp. z o.o. oferuje kompleksowe rozwiązania i materiały przeznaczone do archiwizacji i digitalizacji fotograficznej zbiorów. Legendarne materiały analogowe marki ILFORD, dziś uzupełnia szeroka gama mediów do druku, a także systemy oświetlenia FOMEI.

Wysokiej jakości wydruki w średnim i dużym formacie

Autorski system wydruków Studio Inkjet Printing oparty na nowoczesnych ploterach pigmentowych, intuicyjnym oprogramowaniu i szerokiej gamie mediów do druku, umożliwia tworzenie wiernych kolorystycznie reprodukcji. Ich wysoką trwałość zapewniają całkowicie wodoodporne tusze pigmentowe oraz najlepsze bezkwasowe papiery - idealne do archiwizacji zbiorów.

Doradcy firmy Medikon wspierają swoim doświadczeniem przy doborze i dostosowaniu sprzętu do potrzeb i preferencji oraz indywidualnych potrzeb Muzeów, Galerii, Domów Aukcyjnych.



Systemy oświetleniowe

Najnowocześniejsze, a zarazem proste w obsłudze systemy do fotografii 360° oraz fotografii tradycyjnej, umożliwiają digitalizowanie zbiorów oraz prezentowanie eksponatów „z każdej strony”, dzięki temu osoba zwiedzająca Muzeum może przyrzeć się najdrobniejszym detalom i niemal „dotknąć” ich na monitorze komputera czy wyświetlacza multimedialnego. Wysokiej jakości oświetlenie fotograficzne wyposażone jest w filtry UV, które nie pozwalają na przedostawanie się niepożądanego promieniowania podczas fotografowania.

MEDIKON POLSKA SP. z o.o.
ul. Cyklamenów 7
04-798 Warszawa
tel. +48 22 872 13 67
tel. +48 22 893 81 80
www.medikon.pl



Szanowni Państwo,



w 1952 roku ukazał się pierwszy numer czasopisma „Muzealnictwo”. Obecnie, po sześćdziesięciu latach, oddajemy do Państwa ręk kolejny, pięćdziesiąty trzeci tom rocznika, towarzyszącego, niezależnie od zmieniającego się biegu zdarzeń historycznych, zarówno muzealnikom, jak i wszystkim, dla których muzea i zgromadzone w nich dziedzictwo przeszłości jest istotnym elementem otaczającej rzeczywistości.

Wiele artykułów naukowych, recenzji, dyskusji, tekstów informacyjnych, składających się na swoistą kronikę aktywności muzeów w Polsce i na świecie – to dorobek czasopisma, który niewątpliwie może być powodem do satysfakcji, ale przede wszystkim jest zobowiązaniem wobec obecnych i przyszłych Czytelników. Stanowi wyzwanie – aby śledząc nowe obszary badań muzeologicznych, spoglądając na historię muzealnictwa, podejmując ważne problemy współczesnych muzeów, towarzysząc rozmaitym przemianom kulturowym w czasach „płynnej nowoczesności”, być dla Państwa, naszych Czytelników, istotnym źródłem inspiracji.

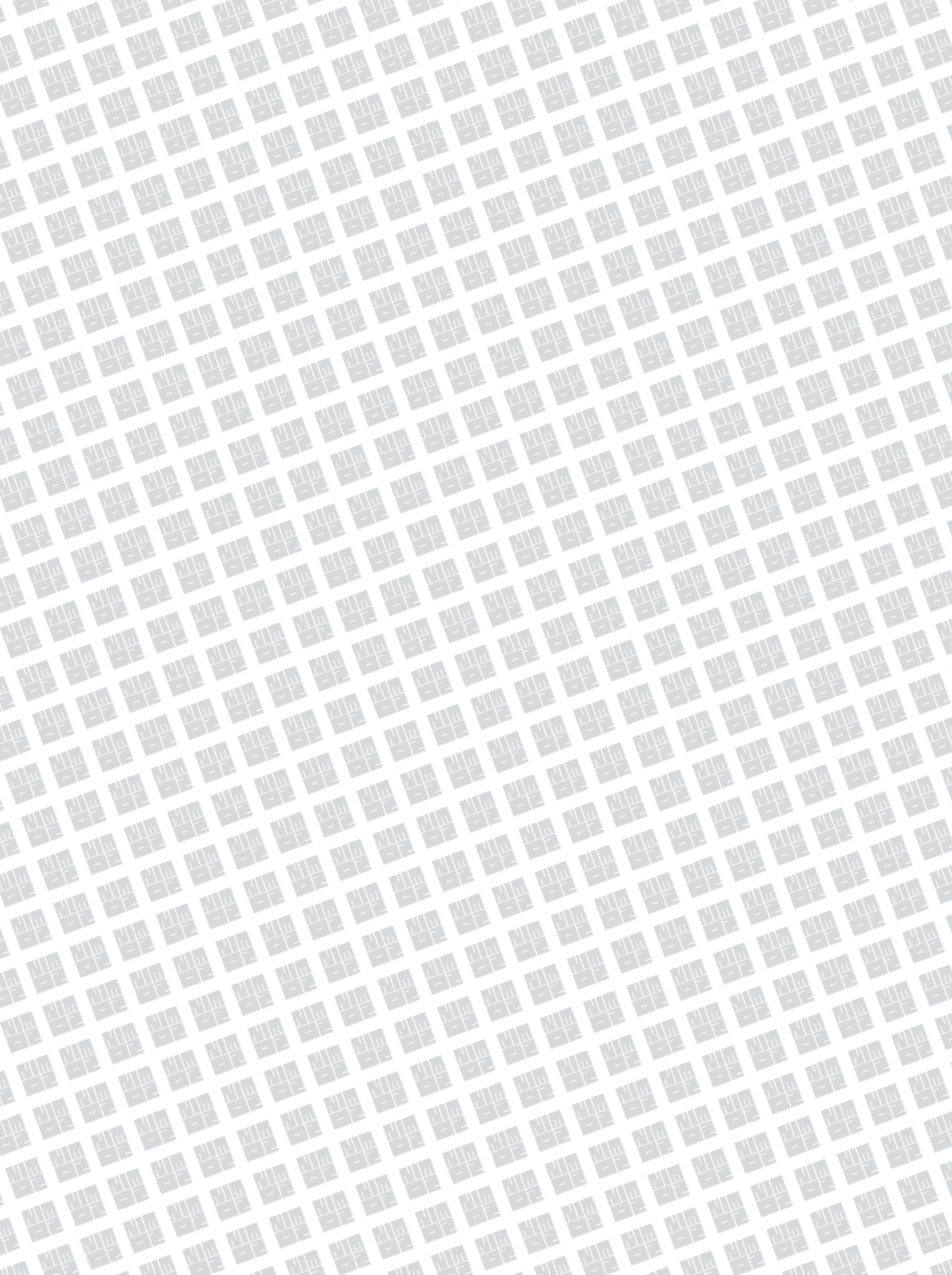
Tematem przewodnim tegorocznego numeru „Muzealnictwa” są badania proveniencyjne – badania, dotyczące pochodzenia muzealiów, tzw. drogi dzieła (łac. *provenire* – pochodzić od). Muzea, będąc instytucjami zaufania publicznego i depozytariuszami pamięci o przeszłości, w swych misjach podkreślają podstawowe funkcje: gromadzenie muzealiów, ochronę i zapewnienie im trwałości istnienia, opracowywanie naukowe oraz eksponowanie zarówno ich samych, jak i upowszechnianie wiedzy o nich. Swego czasu Bożena Steinborn na łamach naszego czasopisma przypominała o konieczności intensyfikacji pracy naukowej w polskich muzeach, której efektem winny być m.in. katalogi *raisonnés* zbiorów (B. Steinborn, *Katalogi, których nam brak*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 389–396, wersja *online*: http://www.nimoz.pl/upload/wydawnictwa/Muzealnictwo/muzealnictwo49/muz_49-34-recenzje.pdf). Jednym z podstawowych elementów tychże badań – obok zagadnień atrybucyjnych, formalnystylistycznych, technologicznych etc. – jest historia losów dzieł, rozpoznanie ich pochodzenia (m.in. penetracja archiwów, rejestrowanie znaków własnościowych).

Blok artykułów poświęconych rozmaitym aspektom badań proveniencyjnych otwiera krótki artykuł Marii Romanowskiej-Zadroznej, stanowiący rodzaj wprowadzenia do powstałego w 2010 roku pod egidą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego dokumentu *Wskazówki do badań proveniencyjnych muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, którego obszerny fragment publikujemy. Być może materiał ten wraz z innymi artykułami poświęconymi kwestiom dawnego mienia żydowskiego czy tzw. podworskiego oraz problematyce dzieł „sztuki zwyrodniałej” (*Entartete Kunst*) przyczyni się do dyskusji nad tym ważnym i wciąż niedostatecznie zbadanym zagadnieniem.

Jednocześnie – wraz z publikacją tego numeru rocznika – na internetowej stronie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów powstaje zakładka poświęcona badaniom proveniencyjnym, w której znajdują miejsce m.in. podstawowe dokumenty rangi międzynarodowej: *Zasady Konferencji Waszyngtońskiej* (1998), *Deklaracja Wileńska* (2000), *Deklaracja Terezińska* (2009), oraz stosowne rezolucje Rady Europy i ICOM (1998, 1999). Zostanie w niej także umieszczony, przygotowany wraz z wcześniej wspomnianymi *Wskazówkami...*, kwestionariusz, do wykorzystania przez zainteresowane muzea lub ich organizatorów, którego wyniki będą stanowić podstawę do dalszych etapów badań proveniencyjnych w polskich zbiorach publicznych.

W tegorocznym numerze „Muzealnictwa” proponujemy Państwu także lekturę artykułów poświęconych innym, nie mniej ważnym i aktualnym zagadnieniom, jak digitalizacja zbiorów czy rozwijająca się intensywnie we współczesnych muzeach działalność edukacyjna, a także – wybranym aspektem prawnym wynikającym z nowelizacji Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej.

Zapraszamy Państwa do lektury jubileuszowego numeru rocznika. Zmiana graficzna periodyku, która mamy nadzieję spotka się z Państwa życzliwą aprobatą, nie jest jedyną. Wraz z tradycyjną, papierową wersją, „Muzealnictwo” staje się dostępne także w wersji elektronicznej – e-booka. Będziemy wdzięczni, jeśli będą się Państwo dzielić z nami opiniami na temat zarówno samego czasopisma, które jest przede wszystkim Państwa czasopismem, jak i we wszelkich kwestiach, dotyczących polskiego muzealnictwa. Zapraszamy na nasze łamy, zapraszamy do współpracy.



Dear Readers,



The first issue of "Muzealnictwo" appeared in 1952. Now, sixty years later, we present a successive, 53rd volume of the annual, accompanying, regardless of the changing course of historical events, both museum experts and all those who regard museums and the heritage of the past amassed therein as an essential element of surrounding reality.

Numerous scientific articles, reviews, discussions, and information texts comprising a sui generis chronicle of the activity of museums in Poland and the world constitute the accomplishment of our periodical, undoubtedly a source of considerable satisfaction but, predominantly, an obligation towards present-day and future readers. It also poses a challenge - to become an essential source of inspiration for our readers while observing new domains of museological research, embarking upon prominent problems of contemporary museums, and accompanying assorted cultural transformations at a time of "liquid modernity".

The leitmotiv of this year's issue of "Muzealnictwo" are provenance studies concerning the origin of museum exhibits, the so-called paths of an artwork (from the Latin: *provenire* – to originate). Museums, in their capacity as institutions of public trust and depositories of memory about the past, stress in their mission a number of fundamental functions: the gathering of exhibits, their protection and guarantee of constant existence, scientific research, exposition and the dissemination of pertinent knowledge. Dr Bożena Steinborn recalled the necessity of intensifying scientific activity in Polish museums and the fact that its outcome should include, i.a. catalogues *raisonnés* of the collections (B. Steinborn, *Katalogi, których nam brak*, "Muzealnictwo" 49, no. 2008, pp. 389–396, *online* version: http://www.nimoz.pl/upload/wydawnictwa/Muzealnictwo/muzealnictwo49/muz_49-34-recenzje.pdf). One of the basic elements for such research – apart from questions of attribution, form-style, technology, etc. – is the history of the artworks and their origin, as well as the registration of ownership signs.

The block of articles on various aspects of provenance studies starts with a brief text by Maria Romanowska-Zadrożna, an introduction of sorts to the document: *Wskazówki do badań proveniencyjnych muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, prepared in 2010 under aegis of the Ministry of Culture and National Heritage; we enclose an extensive fragment. Quite possibly, this study together with other articles on former Jewish property or so-called former manorial property as well as works of "degenerate art" (*Entartete Kunst*) will contribute to starting a discussion about this prominent and still insufficiently examined question.

At the same time, together with the publication of the 53rd issue – the website of the The National Institute of Museology and Collections Protection is preparing information about provenance studies, which will include, i. a. basic documents of international rank: the *Washington Conference Principles* (1998), the *Vilnius Declaration* (2000), and the *Terezin Declaration* (2009), and suitable resolutions of the Council of Europe and ICOM (1998, 1999). It will also feature a survey set up together with the earlier mentioned *Wskazówki...*, to be applied by interested museums or their organisers and whose results could comprise a basis for further stages of provenance research conducted in Polish public collections.

This year's issue of "Muzealnictwo" proposes also articles dealing with other just as important and topical issues, such as the digitalisation of collections or educational activity intensively expanding in contemporary museums as well as select legal aspects stemming from the amendment of the Statute on the organisation and conducting of cultural activity.

We invite to peruse our anniversary issue. The changed graphic layout, which we trust will meet with your kind approval, is by no means the sole novelty. The traditional version of "Muzealnictwo" is now becoming available also in an electronic version – that of an e-book. We would be most grateful for your opinions both about the periodical and all questions pertaining to Polish museums studies. We also sincerely hope that you enjoy the contents and urge all those interested to cooperate as contributors.

Editorial board of the annual "Muzealnictwo"

№ 2

Wp. Dronak

Towarzystwo Naukowy Dzieł i Sztuki w Król. Polek

№ 312

Nazwisko autora *Dronak*

Rodzaj dzieła *Sztuka*

Tytuł *Sztuka w polsce*

Wymiar

Cena lub jego wartość *25.*

Własność *Publ.*

Adres

Warszawa d. *1913* rok

Towarzystwo Naukowy Dzieł i Sztuki w Król. Polek

№ 784 W

T-wa ZACHĘTY

Autor *Dronak*

Tytuł *Sztuka w polsce*

Rodzaj *d. w. sztuki*

Pochodzenie: *u. p.*

Uchwała Komitetu z d.

MP

FABRYK

Zakłady Artystyczne

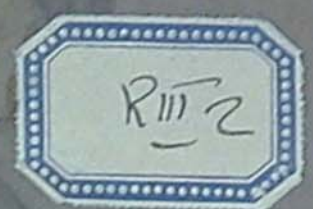
RZEZBIAR

Introligatorski i

STANISŁAWA

W WARSZ

Nowo-Senator



529

KLASNOŚĆ
Y SZTUK PIĘKNYCH

ak Kępczyński
szkół No *7302/1906*
Rozmiar *27* x *34* ctm.
malus wys. szer.

n.

1319 MNW

szkół 20

A R A M

czno-Stolars

RSKI,

Pozłotniczy

MALICKIEGO

AWIE

rska Nr. 7.

MUZEUM NARODOWE
W WARSZAWIE

NR. INW. 182734

NR. KAT.

badania proveniencyjne muzealiów

museum exhibits provenance studies

BADANIA PROWENIENCYJNE

CZYLI *HABENT SUA FATA ARTIS OPERA*

Maria Romanowska-Zadrożna

Habent sua fata libelli (i książki mają swoje losy) – mawiali starożytni Rzymianie, a trawestując tę maksymę, można powiedzieć, że i dzieła sztuki plastycznych mają swoje dzieje. Do ich rozwikłania i opisanie służą badania proveniencyjne, będące jednym z elementów warsztatu historyka sztuki, a w szczególności muzealnika i antykwariusza.

Dzięki badaniom proveniencyjnym można prześledzić nieraz losy dzieła od momentu jego powstania do czasów obecnych, można wnioskować o guście, upodobaniach, a nawet zasobności kolekcjonerów, którzy byli jego posiadaczami. Często też badania tego typu pozwalają zidentyfikować postać portretowaną lub ustalić autorstwo dzieła. Długa, dobrze udokumentowana proveniencja budzi zaufanie kolekcjonerów – i lokalnych społeczności do ich muzeów – oraz podnosi wartość obiektu.

Nie zawsze jednak można ustalić losy dzieła sztuki. Nie sprzyjały temu wydarzenia ostatniego stulecia, wstrząsane rewolucjami i wojnami, zmianami granic, wysiedleniami i przesiedleniami ludności, grabieżami i wywłaszczeniami, przejmowaniem majątków oraz z perfidią zaplanowaną i bezwzględnie wykonywaną zagładą narodów, w tym szczególnie hekatombą Holokaustu. Te okrutne wydarzenia skutkowały nie tylko śmiercią, rozproszeniem i przemieszczeniem ludzi, rodzin i społeczeństw, ale powodowały także przemieszczenia, rozproszenia i straty dzieł sztuki zarówno podczas działań wojennych, jak i w czasie opresji okupacji lub przemarszów wrogich czy sojusznicznych wojsk. Dobytek i dzieła traciły i osoby prywatne, i kościoły, i związki wyznaniowe, i instytucje państwowe, i samorządowe, i społeczne.

Powojenne próby likwidacji skutków II wojny światowej nie spełniły pokładanych w nich nadziei. Podział świata na sfery wpływów i zimna wojna nie sprzyjały temu procesowi. Rygorystyczne wymogi udokumentowania strat, przy zaprzepaszczonych inwentarzach i spalonych archiwach, powodowały, że wiele obiektów przemieszczonych w różnych kierunkach w Europie i na inne kontynenty, rozplynęło się bez śladu w magazynach światowych muzeów i prywatnych kolekcji. Szczególnie boleśnie skutkowało to w odniesieniu do zbiorów ofiar Holokaustu.

Po przeszło półwieczu od zakończenia wojny na konferencji w Waszyngtonie w 1998 r. podjęto ten problem i sformułowano zasady oraz cele badań proveniencyjnych z myślą o obiektach utraconych w wyniku II wojny światowej, uwzględniające rolę ustaw norymberskich, dyskryminujących osoby pochodzenia żydowskiego. Postulowano dokonanie przeglądu zasobów muzealnych pod kątem obiektów o nieustalonej proveniencji. Szczególnie dokładnie chciano przyrzeć się tym dziełom sztuki i wyrobom rzemiosła artystycznego, które trafiły do muzeów w latach 1933–1945. Należało przeana-

lizować zwłaszcza losy tych, w których metryce pojawia się zapis o epizodzie z antykwariatem lub marszandem trudniącym się sprzedażą obiektów zagrabionych, lub o których było wiadomo, że pochodziły z kolekcji rozgrabionych przez niemieckich funkcjonariuszy czy trafiły do zbiorów prominentnych urzędników III Rzeszy.

Przegląd zasobów uwzględniający postulaty konferencji waszyngtońskiej rozpoczęły placówki zrzeszone w Stowarzyszeniu Amerykańskich Muzeów. Opracowano podręczniki ze wskazówkami, jak takie badania prowadzić, z informacjami na temat przydatnych zasobów archiwalnych, wymieniające nazwiska grabieżców i paserów. Do nich zaliczała się wydana w 2001 r. w Waszyngtonie praca Nancy H. Yeide, Konstatina Akinsha, Amy L. Walsh, zatytułowana *The AAM Guide to Provenance Research*. W ramach *The Nazi-Era Provenance Internet Portal Project* powstała strona internetowa z bazą muzealną o nieustalonej proveniencji: <http://www.nepip.org>. Niektóre obiekty zostały rozpoznane i oddane właścicielom lub ich spadkobiercom, część zyskała klarowną historię i pozostała w muzeum z certyfikatem legalności. Przy tej okazji pracownikom amerykańskich muzeów dane było zweryfikować wiele obiegowych opinii o grabieży w czasie II wojny światowej. Tak się stało wówczas, gdy muzeum w Los Angeles zmuszone było (na wniosek konsula RP w Los Angeles) oddać Polsce kobierzec perski – cenny zabytek rzemiosła artystycznego ze zbiorów książąt Czartoryskich.

W Europie zaczęto również prowadzić badania w ośrodkach we Francji, Holandii, Austrii, Niemczech, Czechach, a nawet w Rosji. Na stronach internetowych pojawiły się informacje o niezidentyfikowanych obiektach, zaczęto opracowywać podręczniki – przewodniki, z których za wzór wypada uznać holenderski *Herkomstgezoht / Originsunknown*, umieszczony również w internecie pod adresem: www.herkomstgezocht.nl/index.html. Pojawiały się publikacje o zagrabionych kolekcjach, takie jak choćby *Schloss Collection*, zawierające spisy nierestytuowanych obiektów z kolekcji Adolphe'a Schlosa, czy opracowania wyników badań przeprowadzonych w berlińskiej Galerii Malarstwa Pruskiej Fundacji Dziedzictwa Kulturowego, z których pierwszą publikacją był katalog autorstwa Irene Geismeyer, prezentujący 168 obrazów. Dzieła te od końca lat 30. XX w. przez dwa kolejne dziesięciolecia trafiły do magazynów dawnego Kaiser Friedrich Museum, a później, po II wojnie światowej do Bodemuseum w Berlinie Wschodnim oraz Dahlem Museum w Berlinie Zachodnim, formalnie nie stanowiąc ich własności. Organizowano też konferencje, na których dzielono się doświadczeniami. W 2007 r. ukazało się piąte wydanie rodzaju podręcznika – instruktażu dla niemieckich muzeów (*Handreichung zum Umsetzung...*), ułatwiającego badanie proveniencji

muzealiów. Takie zabiegi wielu krajów owocują prezentacją w internecie list obiektów, których pochodzenie nie jest jeszcze znane.

Również w Polsce zaczęły pojawiać się podobne inicjatywy, zrazu oddolne, wychodzące od historyków sztuki i muzealników (m.in. Komisji Muzeów Stowarzyszenia Historyków Sztuki), później już odgórnie usankcjonowane powołaniem przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego grupy ekspertów.

Od października 2009 r. działa przy Departamencie Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego **Zespół ekspertów ds. badań proveniencyjnych w muzeach polskich w zakresie mienia pożydowskiego**, z Piotrem Kosiewskim jako przewodniczącym. W skład zespołu weszły osoby, które od lat zajmowały się badaniami proveniencyjnymi, stratami wojennymi, historią kolekcji prywatnych i zagłady Żydów, m.in. Zofia Bandurska, Dariusz Kacprzak, Bożena Steinborn, Magdalena Tarnowska. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego postanowiło tym samym rozpocząć realizację postulatów zawartych w postanowieniach końcowych

Konferencji Waszyngtońskiej na temat dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów (grudzień 1998), a także Rekomendacji Międzynarodowej Rady Muzeów (styczeń 1999) oraz Rezolucji nr 1205 Rady Europy (listopad 1999), akceptowanych przez Rzeczpospolitą Polską i przypomnianych na Międzynarodowej Konferencji w Pradze „Mienie ery Holocaustu” (czerwiec 2009), dotyczących badań pochodzenia muzealiów w zbiorach publicznych.

Zadaniem powołanego Zespołu ekspertów jest inspirowanie i merytoryczna pomoc muzeom w pracach nad badaniem pochodzenia ich muzealiów oraz rekapitulowanie wyników. Pierwszy etap prac zakończono w końcu 2010 r. opracowaniem m.in. przewodnika, który ma służyć pomocą w prowadzonych badaniach – sprawdzaniu ewentualności pochodzenia muzealiów z mienia zrabowanego Żydom przez Niemców. Można żywić nadzieję, że działania Zespołu ekspertów pobudzą środowisko polskich muzealników do badań na rzecz ustalania metryki zabytku, jako niezbędnego elementu pełnego rozpoznania dzieła sztuki.

PROVENANCE STUDIES

OR *HABENT SUA FATA ARTIS OPERA*

Maria Romanowska-Zadrożna

Works of art are the object of provenance studies making it possible to explain the mysteries of the origin of a given object, analyse transformations of taste and art predilections, and sometimes even identify the portrayed person or the artist. Complete and well-documented provenance inspires trust and raises the value of an artwork. Referred to museum exhibits it is conducive for creating a suitable position of those institutions.

The events of the Second World War, which for millions brought suffering, loss of property and death, also caused the transition, dispersion and losses of cultural property on an unprecedented scale. Post-war attempts at eliminating the outcome of the war did not meet various expectations, a fact particularly painfully experienced by victims of the Holocaust. In 1998, the Washington Conference on works of art confiscated by the Nazis embarked upon this problem and formulated principles and goals of studies on provenance. A survey of expositions and storerooms aimed at identifying objects, which in unexplained circumstances found themselves in different collections in 1933-1945, were initiated by institutions belonging to the American Association of Museums. Suitable guidebooks have been prepared and a web site

with services pertaining to museum exhibits of undetermined provenance was set up (<http://www.nepip.org>). This example of American museums was followed by centres in France, The Netherlands, Austria, Germany, the Czech Republic and even Russia. Poland too witnessed initiatives intent on rendering available information about plundered collections and scattered museum exhibits; these initially grassroots undertakings were subsequently sanctioned by the establishment by the Minister of Culture and National Heritage of groups of experts. Such a team, specialising in research into the provenance of museum exhibits in Polish museums, was active at the Department of Cultural Heritage in the Ministry of Culture and National Heritage since October 2009. Its task consisted of encouraging museums to conduct provenance studies, rendering assistance to museums and summarising the results.

The team completed the first stage of its work at the end of 2010 by proposing a guidebook of help for provenance studies and checking whether certain exhibits do not originate from property looted by the Germans and formerly belonging to Jewish collectors. Hopefully, this work will inspire Polish museum experts to prepare certificates of the origin of artworks, indispensable for full identification and presentation.

Maria Romanowska-Zadrożna, historyk sztuki, główny specjalista w Departamencie Dziedzictwa Kulturowego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego; współautorka katalogu *Straty wojenne. Malarstwo obce* (2000), autorka licznych artykułów poświęconych przegładowi, dokumentacji i rewindykacji polskich strat wojennych, publikowanych m.in. w czasopiśmie „Cenne, Bezcenne/ Utracone”.

..... BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

POD KĄTEM ICH EWENTUALNEGO POCHODZENIA Z WŁASNOŚCI ŻYDOWSKIEJ



Zofia Bandurska, Dariusz Kacprzak,
Piotr Kosiewski, Maria Romanowska-Zadrozna,
Bożena Steinborn, Magdalena Tarnowska

21 października 2009 r. minister kultury i dziedzictwa narodowego – w nawiązaniu do postanowień Konferencji Waszyngtońskiej na temat dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów (3 XII 1998), Rekomendacji Międzynarodowej Rady Muzeów (styczeń 1999) oraz Rezolucji nr 1205 Rady Europy (listopad 1999), akceptowanych przez Rzeczpospolitą Polską – powołał przy Departamencie Dziedzictwa Kulturowego **Zespół ekspertów do spraw badań proveniencyjnych w muzeach polskich w zakresie mienia żydowskiego** (dalej Zespół Ekspertów). Ma on na celu dokonanie oceny sytuacji oraz przyspieszenie badań nad pochodzeniem tych muzealiów, których historia jest niedookreślona. Celem prac nie jest rozstrzygnięcie o zasadności ewentualnych zwrotów, lecz pomoc muzeom w rozwiązywaniu problemów dotyczących badań pochodzenia muzealiów w ich zbiorach.

Do realizacji projektu został opracowany kwestionariusz dotyczący muzealiów znajdujących się w polskich zbiorach publicznych, które przed nazistowskim rabunkiem były własnością ofiar Holocaustu: osób indywidualnych, ale także żydowskich gmin wyznaniowych, instytucji społecznych i kulturalnych. Na jego potrzeby przyjęto terminologię narzuconą przez władze Rzeszy Niemieckiej, których ideologia oraz rozwiązania prawne i instytucjonalne doprowadziły do Zagłady. Dlatego też za ofiary Holocaustu należy uznać wszystkich, którzy zostali przez niemieckie władze okupacyjne zaliczeni do grupy podlegającej prześladowaniom na mocy ustaw norymberskich, niezależnie od tego, jaka była tożsamość narodowościowa lub religijna poszczególnych osób i ich samoidentyfikacja.

W kwestionariuszu postawiono pytania o muzealia, które były własnością obywateli i instytucji na terenie Drugiej Rzeczypospolitej, także Europy, w przypadku których zachodzi podejrzenie, że zostały odebrane tym osobom i instytucjom z pogwałceniem zasad państwa prawa oraz prawidłowych stosunków społecznych, albo które zostały jako depozyty złożone na przechowanie w instytucjach muzealnych. Kwestionariusz dotyczy także dzieł, które zostały sprzedane pod przymusem oraz takich, które zakupiono lub podarowano instytucjom muzealnym, ale pochodziły z grabieży (o czym sprzedający lub darczyńcy mogli nie wiedzieć). Do grupy muzealiów, które są przedmiotem badań proveniencji, zaliczono wszystkie obiekty artystyczne czy historyczne – niezależnie od tego, czy były one związane z kulturą i religią

żydowską (czyli tzw. judaika) – które stanowiły własność ofiar Holocaustu, a także znajdowały się w kolekcjach innych osób prześladowanych. W zakres prac Zespołu Ekspertów weszły muzealia, które trafiły do polskich zbiorów po 1939 r., ale także te, które mogły w nich się znaleźć, a pochodzą z grabieży dokonywanej przez władze niemieckie od 1933 r. na terenie Niemiec oraz po *Anschlussie* w 1938 r. Austrii. Data wybuchu II wojny światowej nie była więc punktem granicznym, wyznaczającym zakres poszukiwań.

Należy jeszcze raz dobitnie podkreślić, że celem badań prowadzonych przez Zespół Ekspertów nie jest rozstrzygnięcie kwestii własnościowych czy przesądzenie o prawach do poszczególnych muzealiów. Służą one jedynie określeniu skali zjawiska, stanowią pomoc w badaniach nad tymi dziełami. Uzupełnianie danych dotyczących historii muzealiów w inwentarzach należy do podstawowych obowiązków muzealników, na co wskazują – jako działania priorytetowe – międzynarodowe dokumenty, takie jak: *Zasady Konferencji Waszyngtońskiej* z 1998 r., *Deklaracja Wileńska* z 2000 r., które były sygnowane przez polskie władze, oraz stosowne rezolucje Rady Europy i ICOM z 1998 i 1999 r., a także przyjęta w czerwcu 2009 r. w Pradze *Deklaracja Terezińska*.

Zespół Ekspertów, którego prace organizował Departament Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, stworzył w 2010 r. opracowanie zatytułowane *Wskazówki do badań proveniencyjnych muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*. Obszerne jego fragmenty publikujemy poniżej.

Rys historyczny

Lata 1939–1944/1945

Tuż przed wybuchem II wojny światowej i podczas działań wojennych prywatni właściciele przekazywali zbiory do muzeów publicznych w formie depozytów, licząc, że w ten sposób uda się je ocalić. Działo się tak także bezpośrednio po zajęciu obszaru Polski przez wojska niemieckie. Na obszarze okupowanym przez Niemcy natychmiast rozpoczęło się przejmowanie majątku publicznego i prywatnego. Dotyczyło to w szczególności polskich Żydów i działo się na podstawie wprowadzonych ustaw norymberskich, które pozbawiły Żydów praw obywatelskich, a także kolejnych rozporządzeń, odrębnych

dla terenów Generalnej Guberni oraz dla włączonych do Trzeciej Rzeszy. W pierwszym z tych przypadków rozporządzenie z 15 listopada 1939 r. dotyczyło przejścia majątku publicznego, natomiast wydane 16 grudnia tego roku – dóbr kultury pozostających w prywatnych rękach oraz dóbr kościelnych. Przygotowywaniem spisów, a następnie konfiskatą obiektów zajmował się niemiecki urząd Specjalnego Pełnomocnika do sporządzania spisu i zabezpieczania dzieł sztuki i zabytków kultury (*Dienststelle des Sonderbeauftragten*). W 1942 r. stworzono Urząd Opieki nad Dawną Sztuką (*Amt für die Pflege alter Kunst*). Ten sam system prawny objął tereny wschodniej Polski, zajęte przez armię niemiecką w 1941 roku. Na terenach włączonych do Rzeszy rozporządzenie z 15 stycznia 1940 r. dotyczyło zajęcia majątku państwa polskiego, natomiast wydane 17 września tego samego roku – mienia osób, które nie nabyły obywatelstwa niemieckiego po przyłączeniu tych obszarów (także Wolnego Miasta Gdańska) do Rzeszy. W przypadku mienia żydowskiego przejście miało charakter obligatoryjny. W 1939 r. powołano także Główny Urząd Powierniczy dla Wschodu (*Haupttreuhandstelle Ost*, HTO), zajmujący się konfiskatą majątku i dalszym nim rozporządzaniem. Konfiskatami zajmowały się również inne instytucje, jak urząd Komisarza Rzeszy dla Umocnienia Niemczyzny (*Generaltreuhänder für Sicherstellung deutschen Kulturgutes in den eingegliederten Ostgebieten*).

Już we wrześniu 1939 r. rozpoczęła się, dokonywana na ogromną skalę przez instytucje okupacyjne, systematyczny rabunek dzieł sztuki z mienia zarówno przedsiębiorstw, jak i prywatnego. Zajmowały się tym m.in. wyspecjalizowane jednostki, jak *SS-Einsatzkommando Paulsen*. Obok grabieży zinstytucjonalizowanej trwała przez cały czas grabież indywidualna, prowadzona przez niemieckie wojsko i urzędników państwowych. Przejmowano zbiory publiczne, ale też część prywatnych. Szczególnie dramatyczna była sytuacja instytucji oraz indywidualnych właścicieli żydowskich. Prześladowania rozpoczęto od odrębnego oznaczania ludności żydowskiej, następnie wprowadzono nakazy przymusu pracy, z równoczesnym zakazem wykonywania części zawodów wśród ludności nieżydowskiej. Elementem prześladowań były konfiskaty mienia.

Jesienią 1939 r. rozpoczęło się przesiedlanie ludności żydowskiej do wydzielonych gett (pierwsze utworzono w październiku w Piotrkowie Trybunalskim), co skutkowało dalszą utratą mienia na rzecz okupanta (zob. m.in.: www.izrael.badacz.org/historia/szoa/getto). Z kolei w okresie po likwidacji gett hitlerowcy za pomocą specjalnych komand prowadzili planową i zorganizowaną grabież mienia pozostałego po ofiarach Zagłady. W wyniku działań niemieckich władz zniszczeniu uległy także żydowskie zbiory publiczne oraz synagogi. Zagrabiono zbiory należące do osób prywatnych – kolekcjonerów, antykwariuszy, posiadających niejednokrotnie wybitne dzieła sztuki polskiej i obcej. Podobnie, jak w przypadku mienia innych obywateli Rzeczypospolitej, przejmowanie mienia żydowskiego następowało na podstawie niemieckich rozporządzeń; obok grabieży dokonywanej przez okupantów padało ono też ofiarą szabrowników.

Należy podkreślić, że podczas wojny działał rynek sztuki, w tym antykwariaty. Nie zawsze można przesądzić, czy wykonywane wówczas transakcje były dobrowolne i legalne, ale wszystkie odnośne dokumenty powinny zostać bardzo wnikliwie przejrane.

Na terenach zajętych przez ZSRR bardzo szybko wprowadzono nowe prawodawstwo. Na obszarach tzw. Zachodniej Ukrainy (jeszcze przed formalnym przyłączeniem do Związku Radzieckiego) w dniach 26–28 października 1939 r. przyjęto pakiet dekretów, w których ogłoszono nacjonalizację banków i przemysłu oraz konfiskatę majątków ziemskich należących do ziemian, klasztorów i wysokich urzędników. W Tymczasowym Zarządzie Okręgu Lwowskiego rozpoczęła działalność Komisja Ochrony Zabytków Kultury. Podobne działania podjęto na tzw. Zachodniej Białorusi oraz na obszarach włączonych do Litwy.

Rok 1945

Zakończenie II wojny światowej oznaczało kolejne zmiany własnościowe: 6 września 1944 r. wydano dekret PKWN o przeprowadzeniu reformy rolnej, 2 marca 1945 r. – o majątku opuszczonym i porzuconym, 6 maja uchwalono Ustawę o majątkach opuszczonych i porzuconych, a 8 marca 1946 r. – dekret o majątkach opuszczonych i poniemieckich. Wyłączeniu z przejścia na własność skarbu państwa podlegało mienie zajęte lub skonfiskowane przez władze okupacyjne lub zbyte po 1 września 1939 r. pod wpływem groźby (termin składania roszczeń ustalono do 31 grudnia 1947 r., a następnie przedłużono do 31 grudnia następnego roku). Ofiary Holocaustu lub ich spadkobiercy – ze względu na wymagania formalne, krótkie terminy itp. – nie miały jednak szans na odzyskanie utraconego majątku. Należy także zwrócić uwagę, że z mieniem pochodzącym z terenów Rzeszy Niemieckiej i Wolnego Miasta Gdańska wiąże się kolejny problem – tu już od 1933 r. rozpoczęło się represjonowanie instytucji żydowskich oraz osób indywidualnych. Kluczowe znaczenie miały ustawy norymberskie z 15 września 1935 roku. Proces prześladowań nasilił się w 1938 roku. Zaczęto wprowadzać kolejne ustawy, jak np. z 26 kwietnia tego roku o konieczności ujawnienia aktywów na rzecz państwa przez osoby uznawane za Żydów. *Anschluss* Austrii dodatkowo przyspieszył ten proces. Ostatecznie zagrabiono całe mienie żydowskie, które trafiło do zbiorów publicznych w ręce nazistowskich funkcjonariuszy albo było sprzedawane na rynku. Grabież taka objęła następnie inne okupowane kraje. Czasami przejmowane obiekty trafiały na aukcje i były nabywane przez muzea, także działające na terenie dzisiejszej Polski. Przykładem są dwa obrazy należące do holenderskiej kolekcji Jacquesa Goudstikka, obecnie przechowywane w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Inny jest *casus* płótna Courbeta; należało ono do węgierskiego kolekcjonera barona Móra Lipóta Herzoga. Płótno zostało zagrabione w Budapeszcie i błędnie restytuowane trafiło, wraz z innymi obiektami z niemieckich składnic muzealnych, do Muzeum Narodowego w Warszawie (niedawno zostało zwrócone spadkobiercom właściciela).

Przejmowane po wojnie mienie – zarówno z terenów podworskich, jak i porzucone czy poniemieckie (np. ze składnic niemieckich) – trafiało do polskich składnic muzealnych. Z dużą dozą prawdopodobieństwa należy przypuszczać, że w tej masie znalazły się obiekty należące do ofiar Holocaustu, obywateli Polski, ale także innych krajów. Część z przedmiotów zgromadzonych w składnicach została przekazana do zbiorów muzealnych, inne zaś zostały sprzedane za pośrednictwem powołanego w 1950 r. przedsiębiorstwa Dzieła Sztuki i Antyki. Zarówno DESA, jak i prywatne antykwariaty przez cały czas PRL-u zajmowały się obrotem dzieł, również tych o wątpliwym pochodzeniu (dochodziło także do fałszowania proveniencji). Wątpliwości co do pochodzenia muzealiów mogą zatem dotyczyć wszystkich sposobów ich nabywania do zbiorów muzealnych, zarówno przekazów państwowych, jak i zakupów oraz darów.

Warto także pamiętać o działalności Centralnego Komitetu Żydów w Polsce (CKŻP), prowadzącego akcję gromadzenia pozostałości dóbr kultury żydowskiej na terenie całego kraju – tak powstała m.in. w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie największa w Polsce kolekcja dzieł sztuki, archiwaliów i książek z tego zakresu.

Informacje pomocne przy badaniach proveniencyjnych

Muzea przystępujące do badań proveniencji muzealiów powinny traktować niniejsze wskazówki jedynie jako informacje dotyczące instytucji, osób i literatury, które mogą być pomocne w poszukiwaniach. Każdy przypadek wymaga osobnych, niekiedy długotrwałych badań i szczegółowych analiz, przede wszystkim ze względu na niewielką liczbę zachowanych źródeł i obecny, często bardzo skromny stan wiedzy na ten temat. Można jednak

wskazać pewne ogólne zasady czy metody poszukiwań proveniencyjnych. W odniesieniu do przedmiotów żydowskiej sztuki religijnej czy świeckiej należy przede wszystkim próbować ustalić autora, a następnie kierując się jego danymi biograficznymi – datę i miejsce powstania oraz, o ile to możliwe, właściciela dzieła.

Pierwszym krokiem jest wyodrębnienie z zapisów inwentarзовych tych muzealiów, które wpłynęły w latach II wojny światowej i bezpośrednio po 1945 roku. Następnie należy sprawdzić, czy we własnych dokumentach i korespondencji muzeum nie ma w odniesieniu do nich informacji lub poszlak, mogących wskazywać na pochodzenie przedmiotów z konfiskaty lub na niejasną drogę ich nabycia. Nawet nikłe podejrzenie winno skłaniać do dalszych poszukiwań w materiałach pozamuzealnych. W kolejnym etapie badań należy te same czynności powtórzyć w stosunku do późniejszych nabytków, ponieważ ich konfrontacja, np. z listami kolekcjonerów żydowskich, może przynieść dalsze wskazówki. Niekiedy cenną wskazówką dotyczącą proveniencji stanowią zapiski i nalepki na odwrociach obrazów. Poniżej zestawiono informacje mogące dopomóc w prowadzeniu badań proveniencyjnych. Mamy świadomość, że nawet najbardziej żmudne i długotrwałe badania nie zawsze zakończą się sukcesem, są one jednak próbą dotarcia do prawdy historycznej, co jest obowiązkiem każdego muzealnika.

Żydowscy kolekcjonerzy i właściciele dzieł sztuki (wybór)

Białystok: Abram Gachnoch. **Bielsko:** Jerzy Anlicht. **Gdańsk:** Paul Davidson; Lesser Giełdziński/Giełdziński; Zygmunt Lewensztajn; rodzina Stumpf: Moritz, Erich, Carl. **Jasło:** Wolf Goldschlag. **Kielce:** Julian (?) Donatt; Antonina Heim. **Kraków:** Henryk Askenazy (z Krakowa); Rudolf Beres; Zenon Beres; Adolf Brenner; J. i M. Chejes; Salomea Eibenschutz; J. Ehrenpreisowa; M. Finder; dr Frenkel; Seweryn Gottlieb; Gustaw Groeger; Ignacy Hirszdorfer; Leon Holzer; Maurycy Horowitz; dr Keh; Jan Lachs; Rafał Landar; Maks Lauterbach; Józef Liebeskind; I. Meisel; Janina Meiselsowa; Natana Oberlaendera; Spira-Lewingerowa; Ignacy Stern; Laura Sternowa; Helena Steinbergowa; Abraham Sternach; Eugenia Sternbachówna; Józef Stieglitz; rabin Ozjasz Thon; Henrykowa Tischlowitzowa. **Lwów:** Antoni Blumenfeld; Zygmunt (?) Fuchs; S. Gottlieb; inż. Harszman; Nina Kinderman; Ema Lilienowa; Eugeniusz Reiter; Norbert Schulberg. **Łódź:** Bacharach; Ruchla i Stefan Barcińscy; Henryk Barciński; Tadeusz Baruch; Reinhardt Bennich; Henryk Birnbaum; Chaim Belin; Ignacy Bendentson; Ignacy Cohn; Maksymilian Cohn; I. Deutschmann; Bernard Dobranicki; Artur Ellram; Pinkas Fainkind; Borys i Naum Ejtingonowie; Abram Glanz; Artur Gliszczyński; Adolf Goldberg; Józef Grunstein; Moritz Gutentag; Józef Guttman; Hamburger; Arnold Heiman; Jakób Hertz; Maurycy Hertz; Edward Heyman; Jakób Himmelfarb; Franciszek Hirsberg; Leon Hirsberg; Samuel Kohn; Ignacy Kohn; Józef Kohn; Markus Kohn; Jakub Brat-Kon; Zenon Kon; Bolesław Kotkowski; Leopold Landau; Stanisław Landau; Dawid Lande; Eugenia Lichtenfeldowa; Władysław Lichtenfeld; Zygmunt Lichtenfeld; Jan Loewenstein; Adam Osser; Mieczysław Pikus; Ignacy Poznański; Leonia z Hertzów Poznańska i Izrael Kalmanowicz Poznański, Karol Poznański; Maurycy Poznański; Maurycy Ignacy Poznański, Mieczysław Reicher; Szaja Rosenblatt; Henryk Sachs; Ignacy Sachs; Jakub Sachs; Józef Sachs; Teresa i Markus Silbersteinowie; Mieczysław Silberstein; Stanisław Silberstein; Sara Silberstein-Poznańska; S. Sonnenberg; Henryk Szlim; Aron Toruńczyk; Zygmunt Weinreb. **Milanówek:** Ludwik Mieczysław Kronenberg. **Poznań:** dr Gebhardt. **Pruszków:** Lech Goldstein. **Pustelnik, pow. miński (?)**: Etta Epstein. **Skolimów:** Gustaw Wertheim. **Tarnów:** Wilhelm Bohm; Henrich Felichel; Adam Heihnann; Wolf Murkatenblit; Elżbieta Strohbinger. **Szczecin:** Henriette Schaeffer; Feldbergowie; Rosenthal. **Warszawa:** Leon Alpern (Marszałkowska 69); Abraham Aprahamian (Kredytowa 6); Józef Arnold, Aleksander Granke; Julia

Gising (pl. Dąbrowskiego 2/4); Henryk Askenazy (Askenazy; Aschkenazy); prof. Majer Bałaban; Mathias Bernson; Leon Berenson; Tomasz Berson (Bersohn); Edward Bergson; Kazimierz Bergson; Wilhelm Bernstein (Marszałkowska 71, Ordynacka 9); Leopold i Janina Binental; Gustaw Birnsztajn; Emilia i Jan Gotlib Bloch; Alfred Brenneisen; Leopold Brenneisen; Maurycy Brokman; Józef Brzeziński (Bagno 2); dr Bychowski; N.D. Celmajster (Żurawia 29); L. Danielewicz; Noel Dawidson; Samuel Dickstein; Stanisław Dybowski; Karol Epstein; Helena Erlich; Jerzy Erlich Maurycy Fajertag; Alfred Falter; Franciszek Faralisz; P. [Nuchim] Frydman (Świętokrzyska 19); „Józef Fraget” (Marszałkowska 150); Aleksander i Wiera Fryszman; Stanisław Fuchs; Maria Fuchs; Moszek Fuks; Josek Mendel Galewski (Królewska 45); Jan Geisler; A. Goerne; Marian Gogut (Żelazna 46); Anna Goldberg-Górska; Jadwiga Goldberg-Górska; Leon Franciszek Goldberg-Górski; Samuel (?) Goldflamm; Alfred Goldklang; Józef Goldfeder; Henryk Gottlieb (Gotlib); Janina Grossman; Abe Gutnajer (Świętokrzyska 35, Mazowiecka 11); Bernard Gutnajer (Bagno 9, Wierzbowa 6); Józef Gutnajer (Świętokrzyska 52); Jan Hempel; Halina Henneberg; Aleksandra Hermanowa; Juliusz Herman; Łucja Herszbergowa; Aleksander Heyman-Jarecki; Józef Hirsch; Hirszfild; Kirsztajn (Świętokrzyska 20); Klejman (Mazowiecka 3); Rubin Kleinsinger (Świętokrzyska 1); Józef H. Kleinsinger (Żłota 22, Świętokrzyska 35); Kleinsinger (Sosnowa 18 – do 1941 r.); Aron Kleinsinger (Marszałkowska 123, Jasna 1, Świętokrzyska 6); Sycha Kleinsinger (Świętokrzyska 4, 16); Józef Kleinsinger (Świętokrzyska 19); C. Knoff; Konrad Kornfeld; Tadeusz Kraushar; Chana Ryfka Krell (Żabia 7, Jasna 7); Leopold Kronenberg; Bronisław Krystall; Marian Kurman; Andrzej Landau; Jan Landau-Lechowski; Ignacy Landstein (Landsztajn; Landsztajn); Bronisław Landsztajn; Majer Landstein (Żabia 3, Nowy Świat, Świętokrzyska); Helena Lesserowa; A. Likerman [Likierman] (Leszno 14); Herman Lewy (Levy); dr-owa Lublinerowa; Luksemburgowie; Kazimierz Mahler; Mejbaum; Mintz (Wierzbowa 11); Salomon Mintz; Morkowicz (Mazowiecka 12); Bronisława (?) Muttermilch; Edward Natanson; Daniel Natanson; Antoni i Zofia Natanson; Kazimierz Natanson; Aleksander Neumann (Neuman); Tadeusz Neuman; Salomon Neuman; Czesław Nussbaum; Malwina Nussbaum; Henryk Nussbaum; Paweł Pawy (Pawy); Józef Poznański (Kredytowa 4, Świętojerska 34, Marszałkowska 122); Noe (Noach) Przylucki (Prylucki); Berta Rapaport; Szaja Rapaport; Oderfeld; Ratnehamer; Mieczysław Reicher; Reingewirz (Warecka 11, Pańska 16 – do 1941 r.); Gustaw Rosenbaum; Herman Rotblat; Karol Rothert; Andrzej Rotwand; Jerzy Rundstein; Jerzy Sachs; Karol Sachs; N. Sakiel (Nowy Świat 42/3, Mazowiecka 9, Mazowiecka 7, Elekoralna 4, Czackiego 6); dr Schipper; prof. M. Schorr; Teofil Szymchowicz; Rafał Szereszewski; Ignacy (?) Szper; Anna Szreterowa; Estera i Chaim Sztolcenberg (Świętokrzyska 1); Zofia Tabęcka; Julian Tuwim; M. Wawelberg; Wacław Wawelberg; Weissblum; Ala Weinsztajn [Weinstein] (Świętokrzyska 5); Leopold Wellisz (Wellish); Gustaw Wertheim; Jan Weyssenhoff; Aleksandra Weyssenhoff; Szyja Zalcztajn; Mieczysław Zagajski; Maksymilian i Natalia Zweigbaumowie. **Wrocław:** Louis Alt; dr Bittmann; Max Blase; Gertrud Brann; Willy Cohn; Richard Israel Ehrlich; Theodor Ehrlich; Michael Frankel; Richard Goldberg; Leo Israel Goldfeldt; Alfred Grotte; Paul Heimann; Hermann Jacobowitz; Emil Israel Kaim; Jenny Sara Kobrak; Hugo Kolker; Max Israel Korpus; Franz Landsberger; Albert Israel Lesser; Adolf Lesser; Daniel Lewin; Louis Lewin; Leo Lewin; Isydor Lichtenberg; Berta Lissauer; Ismar Littmann; Theodor Lowe; Moryc Marek; Tana Öttinger; Elise Pache; Feliks Perle; Leo Pikus; James Pollack; Lilly Sara Pringsheim; Carl Sachs; Rudolf Schäffer; Werner Schirdewan; Dawid Schleier; dr Józef Schlesiens; Max Silberberg; Leo Smoschewer; Estella Sara Steinfeld; Fritz Stoll; Friedrich Wallenberg; Hans Wachman; Irma Weinberg; Teodora Weißenberg; dr Werter.

Zob. też wykaz kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego na terenie Europy: http://www.lostart.de/nn_5144/Webs/DE/Provenienz/Juedische-Sammler/Eintrag;lv2=5654.html

Gminy wyznaniowe, synagogi, biblioteki, archiwa, szkoły i szpitale oraz inne instytucje żydowskie (wybór)

Bielsko: Biblioteka Żydowska; Chęciny: Synagoga; Chyrów: Synagoga; Głogów: Synagoga; Gniezno: Synagoga; Grójec: Synagoga; Jarosław: Synagoga; Kalisz: Synagoga; Kazimierz nad Wisłą: Stara synagoga; Kępno: Synagoga; Kolno: Synagoga; Końskie: Synagoga; Kórnik: Synagoga; Kraków: Zbiory i Archiwum Gminy Żydowskiej (ul. Józefa 40); Biblioteka Ezra; Synagoga Wysoka; Stara Synagoga; Synagoga Jekelsa; Synagoga Kupa; Synagoga Poppera; Synagoga Remus; Łącut: Synagoga; Leszno: Synagoga; Łódź: Pierwsza Synagoga; Synagoga Altstot; Wielka Synagoga; Synagoga Shula Wilkera; Synagoga Izraela Ezrasa; Synagoga Ohela Jakowa; Synagoga Wolfa Reichera; Lublin: Jesziwa Lubelska; Synagoga Bet Ha Midrasz; Synagoga cechu kotlarzy; Synagoga Meira Lublina (szkoła Moharam); Synagoga Parnas; Synagoga Salomona Luri (Maharszala); Synagoga Wahl; Luboml: Synagoga; Lutomiersk: Synagoga; Opatów: Synagoga; Ostrzeszów: Synagoga; Pilica: Synagoga; Pińczów: Synagoga; Piotrków Trybunalski: Synagoga; Pomorzany: Synagoga; Prudnik: Synagoga; Przedborze: Synagoga; Przemyśl: Archiwum Gminy Żydowskiej; Synagoga; Przeworsk: Synagoga; Radom: Archiwum Gminy Żydowskiej; Sandomierz: Synagoga; Szczepieszyn: Synagoga; Szczecin: Synagoga; Szydłów: Synagoga; Tarnów: Synagoga; Tykocin: Synagoga; Warszawa: Centralna Biblioteka Judaistyczna i tamtejsze Archiwum; Biblioteka Instytutu Studiów Judaistycznych; Biblioteka prof. M. Bałabana; Biblioteka Ratnehamera; Biblioteka dr Schipperera; Biblioteka prof. M. Schorra; Muzeum Starożytności Żydowskich im. Mathiasa Bersohna przy Żydowskiej Gminie Wyznaniowej; Związek Żydowskich Literatów i Dziennikarzy (zbiory sztuki); Wolbrom: Synagoga; Wrocław: Synagoga Nowa lub Na Wygonie; Synagoga Pod Białym Bocianem; Synagoga Krajowa; Synagoga Litewska zw. Sklowera; Biblioteka Żydowskiego Seminarium Teologicznego; Towarzystwo Muzeum Żydowskiego; Szpital Żydowski przy ob. ul. Sudeckiej, Wyszogród: Synagoga; Zakopane: Synagoga; Żmigród: Synagoga.

Domy aukcyjne, galerie i antykwariaty, w których mogły być sprzedawane przedmioty skonfiskowane Żydom (wybór)

• Zagranica (1933–1945)

Dr Walter Achenbach; Karl Arkusch; Alfred Berkhan; Paul Cassirer; Karl Franck; Adolf Herold; Hollstein & Puppel; Hermann Judek; Paul Graupe; H.W. Lange; Rudolf Lepke; Dr E. Mandelbaum & P.P. Kronthal; Max Perl; Helene Schduikat; Leo Spik; Siegfried Weinberger; Adolf Weinmüller.

Zob. też – baza danych domów aukcyjnych, antykwariuszy z wykazem aukcji i ich ofert: http://www.lostart.de/nn_5550/Webs/DE/Provenienz/AuktionNavRaubkunst.param=AH AUS_ID_3D7812_26node_3Dexpand.html#7812.

• Polska

W okresie międzywojennym działało wiele antykwariatów artystycznych, salonów sztuki czy domów aukcyjnych, prowadzonych przez polskich obywateli pochodzenia żydowskiego, jak Jakub Klejman lub przedstawiciele rodzin Gutnajerów i Kleinsingerów. Większość antykwariuszy posiadała własne, okazałe kolekcje dzieł sztuki, niekiedy przewyższające liczebnością obiekty zgromadzone na sprzedaż. W marcu 1940 r. gubernator Hans Frank wydał zarządzenie, na mocy którego działalność kulturalna na terenie Generalnej Guberni była dopuszczalna jedynie za zgodą Wydziału Propagandy (*Abteilung Volksaufklärung und Propaganda*) w Rządzie Generalnego Gubernatorstwa, zaś całkowicie zakazywało takiej działalności Żydom. W odniesieniu

do handlu sztuką zezwolono Polakom na sprzedaż obrazów i innych dzieł sztuki w kawiarniach, księgarniach i na ulicach. Zatem cały handel odbywał się półlegalnie w dawnych lub nowych antykwariatach. Mimo zakazów w Warszawie działało wiele antykwariatów i zakamuffowanych w kawiarniach galerii. Najwięcej było ich przy ul. Mazowieckiej: pod nr. 2 „Krynolina” prowadzona przez panie Bogórką i Zofię Chomętowską, pod nr. 8 antykwariat Czesława Garlińskiego i księgarnia „Logos” Stanisława Dzikowskiego, pod nr. 7 galeria Zofii Leśniewskiej (szwagierki pani Garlińskiej), pod nr. 13 świetnie prosperująca „Miniatura” Zofii Potockiej i Benedykta Tyszkiewicza, a na piętrze antykwariat Jakuba Chomętowskiego. Przy Kredytowej 9 istniał cieszący się wielkim powodzeniem „Skarbiec”, należący do Wandy Żalińskiej i Bronisława Czernica. Przy Kruczej był antykwariat prowadzony przez Leonarda Pękalskiego i Wandę Polkowską, w którym wystawiano m.in. obrazy Romana Kramsztyka wynoszone z getta. Karol Tchorek prowadził „Salon Sztuki Nike” przy Marszałkowskiej. Wiele takich „salonów” istniało także na Nowym Świecie, Krakowskim Przedmieściu, przy ul. Sienkiewicza. We wszystkich, oprócz sztuki dawnej, wystawiano również sztukę współczesną, a nawet urządzano wystawy indywidualne. Bywali w nich również artyści. Stanowiły one nie tylko miejsca prezentacji i sprzedaży dzieł sztuki, pełniły często funkcję ośrodków wspierających idee niepodległościowe. Ze składek obywatelskich kupowano w nich dzieła dla Muzeum Narodowego.

Wraz z nastaniem niemieckiej okupacji w 1939 r. Żydzi zmuszeni byli opuścić swoje mieszkania, a interesy przekazać w zaprzyjaźnione ręce. Eksmisje rozpoczęły się w sierpniu 1940 r., a jesienią masowe przesiedlenia do tej części Warszawy, która wkrótce – na mocy zarządzenia z października 1940 r. o utworzeniu getta – miała się znaleźć za jego murami. W tym samym okresie powstawały getta w innych miastach Polski. Tylko części antykwariuszy udało się przekazać swoje interesy osobom, do których mieli zaufanie. W Warszawie pracownicy spółdzielni „Spółnota” (Warecka 11) poprowadzili dalej sklep I. Reingewirca. Natanel Sakiel, któremu udało się żyć poza gettem i przypuszczalnie był cichym wspólnikiem Zofii Leśniewskiej (Mazowiecka 7, Czackiego 6), przekazał jej likwidowany antykwariat, natomiast Abe Gutnajer, przed zamknięciem w murach getta, powierzył swój dorobek Edmundowi Mętlewiczowi (Marszałkowska 97a). Pieniądze uzyskane ze sprzedaży w ten sposób zabezpieczonych dzieł sztuki przekazywane były przez mur, umożliwiając przeżycie ich właścicielom wraz z rodzinami. Jakub Klejman, który ukrywał się po stronie aryjskiej, sprzedawał obrazy przez podstawione osoby w salonie sztuki Wandy Czernic-Żalińskiej „Skarbiec” (Kredytowa 9). Niektórzy nawet w getcie kontynuowali swoją przedwojenną działalność, tak jak I. Reingewir, który i tam starał się handlować wyrobami rzemiosła artystycznego (Pańska 16). Opustoszały rynek antykwaryczny zajęła w czasie okupacji arystokracja, która wyprzedawała pamiątki rodzinne, oraz osoby przedsiębiorcze pozabawione możliwości pracy w zawodzie, jak choćby pracownicy Banku Gospodarstwa Krajowego, którzy po jego zamknięciu utworzyli wspomnianą wyżej spółdzielnię „Spółnota”. Wystawiane na sprzedaż przedmioty szybko znajdowały nabywców, którzy w ten sposób starali się uchronić przed dewaluacją okupacyjnego pieniądza.

Ponadto istniały w Warszawie następujące antykwariaty: Tadeusz Franciszek Arens (Świętokrzyska 12); Czesław Garliński (Mazowiecka 16); Jan Greulich i spółka (Krakowskie Przedmieście 9); W. Grzybowski (Moniuszki); Paweł Kamont, Marian Racięcki (Nowy Świat 24, Marszałkowska 29); Kazimierz Kaniewski (Nowy Świat 64 – do 1944 r.); Jakub Michał Kasprowicz i Spółka (Al. Jerozolimskie 22); Stefan Kiedrzyński, Kazimierz Moczarski, Stanisław Rakowski (Ossolińskich 4); Jakub Kisielnicki (Moniuszki); Stanisław Kolendo (Mazowiecka 13); Władysław Kotkowski (Bracka 18); Stefan Kozakiewicz, Maria Zenowicz, Maciej Masłowski (Krakowskie Przedmieście 7); Eugeniusz Maj (Nowy Świat 47, 20, Poznańska 19); Władysław Martyna, Jan Miączyński (Marszałkowska 81); Władysław Milkiewicz (Różana 16);

Stanisław hr. Mycielski (Mazowiecka 12); Svatoslav von Nowicki, Stefan E. J. Raugiewicz (Nowogrodzka 49); Antoni Parkot (Nowy Świat 17, Al. Jerozolimskie 27); J. Pawłowski (Marszałkowska 78); Leonard Pękalski, Wanda Pękalska (Krucza); Zofia Potocka, Benedykt Tyszkiewicz, Krzysztof Tyszkiewicz (Jasna 3, Mazowiecka 13, Frascati 3/7, Plac Trzech Krzyży 18); Radwan (Al. Jerozolimskie); Maria Rakowska (Warecka 11); Zbigniew Wojciech Rakowiecki (Marszałkowska 150); Lucyna Rowińska (Kredytowa 9); Stanisław Rzeźnicki (Chmielna 6); Józef Smokalski, Jadwiga Smokalska (róg Trębackiej i Koziej, Trębacka 4, Fredry 4); Konstanty Szewczenko (Al. Jerozolimskie 18); Bolesław Tarkowski (Krakowskie Przedmieście 13); Maria Tarnowska (Warecka); Karol Thorek (Marszałkowska 63); Leonard Winnicki (Polna 32); Jadwiga Woronicka (Zgoda 8); Anna Żeromska (Mazowiecka 12); „Bazar Sztuki – Uniwersum” (Wierzbowa 5); Dom Licytacyjny, Salon Sztuki „Józef Rafet”, Skup Dywanów i kilimów J. Gołębowski (Marszałkowska 150); „Matejko”, Sprzedaż malarstwa (Sienkiewicza 6); „Rembrandt” (Krakowskie Przedmieście); Spółdzielnia Spożywców Artystów (Królewska 17); „Styl” (Al. Jerozolimskie 35); „Sztuka” Salon i Antykwariat (Sienkiewicza 6 – do 1944 r.); „Sztuka Współczesna” (brak adresu); „Xenion”, Sprzedaż grafiki (szytchy angielskie) i rysunków (Warecka); „Wzajemna Pomoc” (Nowogrodzka 45, 49).

Antykwariaty działały podczas okupacji także w innych miastach, m.in. w Łodzi. Natomiast w okresie powojennym w Kopenhadze działał Józef Polański, a w Krakowie – Władysław Miodoński. W różnych miastach Polski swą aktywność zaznaczył także Tadeusz Wierzejski.

Oznaczenia kwalifikacyjno-własnościowe muzealiów, mogące pojawiać się w oznaczeniach i inwentarzach dawnych muzeów niemieckich

- JA: Judenauktionen;
- J: Juden (np. przy klasyfikacji do wystaw „Entartete Kunst”);
- Lgb: Lagerbuch (księgi magazynowe Schl. Museum der bildenden Künste);
- 123:05 lub 123:1916 czerwoną farbą lub czarnym atramentem na odwrocie zabytku: numery inwentarzowe Mus. Schl. Altertümer lub Schl. Mus. für Kunstgewerbe Breslau (ostatnia data jest rokiem nabycia);
- Fr.J. 1914: to numer depozytu (Fremd Inventar) muzeum jak wyżej;
- 020 lub M 177 kredą, także na licu obrazu – to oznaczenie ewakuacyjne zabytków w schronach Wrocławia;
- 123 czerwonym atramentem na papierowych krążkach: numery Księgi Wpływów w pierwszym po 1945 r. etapie organizacji muzeum we Wrocławiu.

Składnice muzealne

W badaniach proveniencji muzealiów przydatne mogą okazać się materiały archiwalne dokumentujące zawartość składnic muzealnych, tak niemieckich, jak i polskich. Ich dzieje nie zostały zbadane, z wyjątkiem niemieckich składnic na Dolnym Śląsku, opracowanych przez Józefa Gębczaka, i powojennej składnicy muzealnej w zamku „Paulinum” pod Jelenią Górą – zob. publikacja Witolda Kieszowskiego w Bibliografii. Dzieła sztuki z Pomorza Gdańskiego i Pomorza Zachodniego ewakuowano pod koniec wojny do składnic na terenach późniejszej Niemieckiej Republiki Demokratycznej. W zamku Reinhardsbrunn koło Gothy przechowywano muzealia z Gdańska. Wiadomo też o innej niemieckiej składnicy w okolicach Halle.

W 1945 r. Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków uruchomiła kilkanaście składnic, noszących nazwę Składnic Muzealnych Ministerstwa Kultury i Sztuki. Zorganizowano je dla zabezpieczenia rozproszonych zabytków

ruchomych, przejmowanych m.in. z Okręgowych Urzędów Likwidacyjnych, Likwidacyjnych Urzędów Państwowych Nieruchomości Ziemi (późniejszych PGR-ów), Ziemi Referatów Kultury i Sztuki przy starostwach powiatowych, z Komend Milicji Obywatelskich i innych instytucji, które weszły w posiadanie zabytków. Utworzono je w byłych składnicach niemieckich lub w wybranych miejscach, dogodnych ze względu na przestrzeń magazynową oraz połączenia transportowe.

Większość składnic muzealnych działało w drugiej połowie lat 40. XX wieku. W 1954 r. utworzono w Pałacu w Kozłowce Centralną Składnicę Muzealną Ministerstwa Kultury i Sztuki, która pełniła tę funkcję do 1976 roku. Powołane w 1950 r. państwowe przedsiębiorstwo DESA handlowało dziełami sztuki także ze składnic.

Podajemy spis niektórych polskich składnic muzealnych, z nazwiskami kierowników, gdyż korespondencja pod ich nazwiskiem, podobnie jak prowadzących akcję Witolda Kieszowskiego i Stefana Styczyńskiego, może zawierać poszukiwane informacje.

- **Bożków** (d. Eckersdorf), zamek Narożno, pow. Kłodzko, lipiec 1945 – maj 1949, na bazie składnicy niemieckiej, druga pod względem wielkości i znaczenia po „Paulinum”, kierownik Jerzy Deryng;
- **Gaworzyce** (d. Oberquell, Chwarzyce), pow. Głogów, 1946, opiekun Jerzy Zanoziński;
- **Henryków** (d. Heinrichau), pow. Ząbkowice, 1946–1947, składnica pomocnicza, czynna w czasie eksploatacji składnicy niemieckiej w Henrykowie, kierownik Stanisław Bohusz-Żończyk;
- **Jelenia Góra** (d. Hirschberg in Riesengebirge), pow. Jelenia Góra, 1945–1947, służyła do wszelkich prac inwentaryzacyjnych i transportowych, pod opieką kierownika tamtejszego muzeum;
- **Jerzmanowa** (d. Hermsdorf, Hermanów), pow. Głogów, 1946, kierownik Turczyński;
- **Kozłówka**, pow. Lubartów, Zamoyskich, 1954–1976, Centralna Składnica Muzealna Ministerstwa Kultury i Sztuki;
- **Lubin Legnicki** (d. Lüben), pow. Lubin, początek 1947 – maj 1949, składnica zorganizowana dla północnych powiatów Dolnego Śląska, kierownik Józef Skrzelewski;
- **Łańcut**, pow. Rzeszów, pałac Potockich, 1960;
- **Namysłów** (d. Namslau), pow. Namysłów, początek 1946 – maj 1949, kierownik Halina Giecwicz-Łępkowska, Natalia Horodyska;
- **Oliwa** (d. Oliva), pow. Gdańsk, 1945–1949;
- **Paulinum** (d. Paulinium), zamek pod Jelenią Górą, 30 września 1945 – 17 maja 1949, kierownik Barbara Tyszkiewicz;
- **Przeworsk**, pow. Przeworsk, pałac Lubomirskich, 1944–1947;
- **Sopot** (d. Zopot), pow. Gdańsk, 1945–1949;
- **Szczawno Zdrój** (d. Bad Salzbrunn), pow. Wałbrzych, 1948, prowizoryczna składnica, kierownik Maria Mussilowa;
- **Świdnica** (d. Schweidnitz), pow. Świdnica, lato 1945, 1947, uruchamiana na krótko, kierownik Felicja Strzemboszowa;
- **Tarnów**, ratusz, 1945;
- **Wrocław** (d. Breslau), w Muzeum Państwowym, lipiec 1946 – maj 1949, składnica pomocnicza Styczyńskiego, dla zbiorów przeznaczonych dla tego muzeum lub innych muzeów regionalnych, organizujących się dopiero na Dolnym Śląsku, kierownik Jerzy Gütlér (dyrektor muzeum);
- **Wrocław** (d. Breslau), Urząd Wojewódzki, Wydział Kultury i Sztuki, czerwiec 1946 – czerwiec 1947, składnica pomocnicza dla zbiorów zabezpieczonych przez powiatowe Referaty Kultury i Sztuki w terenie, prowadzona przez kierowników wojewódzkiego referatu kultury;
- **Ząbkowice Śląskie** (d. Frankenstein), pow. Ząbkowice, 1946, składnica pomocnicza, czynna w czasie eksploatacji składnicy w Kamieńcu Ząbkowickim w 1946, kierownik B. Zawadzki;

- Żelazno (d.Eisersdorf), pow. Kłodzko, pałac rodziny von Loebbecke, 1949–1954.

Zob.: J. Gębczak, *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Wrocław 2000.

W. Kieszkowski: *Składnica muzealna Paulinum i rewindykacja zabytków na Dolnym Śląsku*, „Pamiętnik Związku Historyków Sztuki i Kultury” 1948, I.

Archiwa (wybór)

Zagranica

Adresy niemieckich archiwów – zob. www.bundesarchiv.de/recherche/index;

- Bundesarchiv Koblenz, Treuhandverwaltung für Kulturgut bei der Oberfinanzdirektion München, B323 – m.in. 484, Restitution nach Polen, 485–487 Bearbeitung von Einzelfällen, Bd. 1–3 – rozpatrywanie indywidualnych przypadków; w tych zespołach listy z Polski, Izraela i Stanów Zjednoczonych;

- Bundesarchiv Berlin, Deutsches Reich, Nationalsozialismus (1933–1945) – Akta Trzeciej Rzeszy;

- NS. 8 Kanzlei Rosenberg (akta zdigitalizowane);

- NS. 21 Forschungs und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe”;

- NS. 30 Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (też w YIVO Institute for Jewish Research w Nowym Jorku);

- R 144 Haupttreuhandstelle Ost HTO Und Treuhandstellen (Główny Urząd Powierniczy – Wschód i powierniczy);

- Archiwum Victoria&Albert Museum – tzw. lista Harry’ego Fischera (jedyny kompletny odpis zidentyfikowany przez Andreasa Hüneke);

- Archiwum Yad Vashem w Jerozolimie – www.yadvashem.org.il;

- The Database of Victims and Survivors – <http://isurvived.org/TOC-VIII.html>;

- Archiwum YIVO (JIWO) – Jidiszer Wisnszaftecher Institut, Institute for Jewish Research, Nowy Jork;

- The Central Database of Shoah Victims Names – www.yadvashem.org.

Polska

- Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zespoły: 111 – Rząd Generalnego Gubernatorstwa w Krakowie, 1939–1945; 115 – Komisarz do spraw Mienia Nieprzyjacielskiego w GG w Krakowie, 1940–1944; 136 – Ministerstwo Prac Kongresowych Rządu RP (emigracyjnego) w Londynie, 1940–1946, w tym – Dział Rewindykacji Kultury (zwłaszcza 239); 366 – Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie, 1945–1976; 540 – Starostwo Miejskie we Lwowie; 1325 – Delegatura Rządu RP na Kraj, 1940–1945, w tym dokumenty dotyczące getta na terenie Generalnego Gubernatorstwa i Rady Pomocy Żydom „Żegota” oraz inne (można sprawdzić na stronie: www.aan.gov.pl tytuł zespołu i jego sygnaturę).

W AAN znajdują się również mikrofilmy archiwaliów wytworzonych w urzędach państwowych Trzeciej Rzeszy z Bundesarchiv w Koblenz oraz tzw. mikrofilmy aleksandryjskie z zasobów National Archives and Records Administration w USA zawierające dokumenty niemieckiego dowództwa wojskowego, Naczelnego Dowódcy SS i Szefa Niemieckiej Policji oraz ministerstw i urzędów Trzeciej Rzeszy.

Instytut Pamięci Narodowej, Główna Komisja Badania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, zespoły: IPN GK 94 – Rząd Generalnego Gubernatorstwa, 1939–1945; IPN GK 162 – Główna Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, 1945–1968; IPN GK 164 – Zbiór „BD” – akta badawczo-dochodzeniowe Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, 1945–1964; IPN GK 196 – Najwyższy Trybunał Narodowy, 1946–1948;

IPN GK 174 – Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Krakowie, 1945–1954; IPN GK 855 – Sąd Najwyższy w Krakowie, 1947–1949, oraz inne akta dotyczące niemieckiej administracji i policji.

- Archiwum Państwowe w Częstochowie, zespół: 4 – Starostwo miejskie w Częstochowie z lat 1939–1945 – m.in. dotyczące konfiskat mienia.

- Archiwum Państwowe w Gdańsku, zespoły: 4 – Namiestnik Rzeszy Okręgu Gdańsk – Prusy Zachodnie, sprawy nieruchomości i konfiskat mienia żydowskiego; 265 – Wyższy Dowódca SS i Policji Okręgu Gdańsk – Prusy Zachodnie, 1939–1945, dotyczące konfiskat mienia Żydów; 264 – Główny Urząd Powierniczy Wschód. Urząd Powierniczy Gdańsk – Prusy Zachodnie, 1939–1945, dotyczące konfiskaty mienia firm żydowskich oraz akta różnych miast; 96 – Wyższy Sąd Krajowy w Gdańsku (Oberlandesgericht Danzig), 1866–1945, teczka z wykazem mienia żydowskiego na terenie miasta Gdańska z 1939 r. (sygn. 3071).

- Archiwum Państwowe w Katowicach, zespoły: 119 – Rejencja Katowicka (Regierung Kattowitz), 1939–1945, 1939–1945 dotyczące przejmowania mienia i zarządzania własnością Żydów; 118 – Zarząd Prowincjonalny Górnego Śląska w Katowicach (Provinzialverwaltung Oberschlesien in Kattowitz); zespół: 117 – Naczelne Prezydium w Katowicach (Oberpräsidium Kattowitz), 1941–1945, akta poszczególnych firm, których majątek spieniężono.

- Archiwum Państwowe w Krakowie, zespoły: 33 – Starosta miasta Krakowa (Der Stadthauptmann der Stadt Krakau), 1939–1945, dokumenty zarządów powierniczych i dotyczące ogólnej własności Żydów oraz konfiskaty ich mienia, interesujące w tych aktach jest gospodarowanie meblami; 219 – Starosta powiatowy w Krakowie (Kreishauptmann Krakau-Land), 1940–1945, korespondencja dotycząca mienia Żydów z Bochni.

- Archiwum Państwowe w Lesznie, zespoły: 21 – Akta miasta Leszno, 1939–1945, m.in. dokumentacja dużej synagogi w Lesznie oraz wykaz strat wojennych gminy żydowskiej; 153 – Spółka Zarządzająca Skonfiskowanymi Gruntami, Oddział w Lesznie, oprócz akt skonfiskowanych nieruchomości zawiera inne dokumenty i akta prawne dotyczące mienia i jego konfiskaty.

- Archiwum Państwowe w Lublinie, zespół: 501 – Starostwo Powiatowe Lubelskie (Kreishauptmann Lublin-Land), 1939–1945 – m.in. dotyczące konfiskat mienia żydowskiego.

- Archiwum Państwowe w Łodzi, zespoły: 221 – Akta miasta Łodzi, 1775–1945, w tym niemiecki Zarząd Getta (Gettoverwaltung); 203 – Policja Kryminalna w Łodzi, Komisariat w Getcie (Kriminalkommissariat Getto), 1940–1945, m.in. dotyczące konfiskat mienia żydowskiego.

- Archiwum Państwowe w Opolu, zespół: 22 – Akta miasta Opola (Magistrat Opoln), 1322–1945, m.in. dokumenty dotyczące mienia Żydów.

- Archiwum Państwowe w Poznaniu, zespoły: 299 – Namiestnik Rzeszy w Okręgu Kraju Warty – Poznań (Reichstadthalter im Reichsgau Wartheland Posen), X 1939 – I 1945, m.in. dokumenty dotyczące losów majątku żydowskiego; 298 – Samorząd Okręgowy w Poznaniu (Gauselbstverwaltung Posen), 1939–1945 – akta dotyczące spraw majątkowych gmin żydowskich; 307 – Rejencja Pogranicza Poznań – Prusy Zachodnie w Pile (Regierung Posen–Westpreussen in Scheidemühl), 1919–1945 – konfiskaty mienia i firm żydowskich.

- Archiwum Państwowe w Rzeszowie, zespoły: 1 – Akta miasta Rzeszowa – m.in. dokumenty dotyczące konfiskat mienia Żydów i administrowania nim; 29 – Akta miasta Łańcut, m.in. spisy majątku Żydów, ich domów i mieszkań, skonfiskowanych mebli oraz materiały dotyczące pozostałego majątku gminy żydowskiej (synagogi, łaźni i innych budynków); 255 – Akta miasta Tyczyn, m.in. dokumenty dotyczące majątku Żydów; 397 – Akta miasta Głogowa Małopolskiego, m.in. materiały dotyczące losów majątku żydowskiego.

- Archiwum Państwowe w Szczecinie, zespoły: 73 – Naczelne Prezydium Prowincji Pomorskiej (Oberpräsidium von Pommern in Stettin) – akta doty-

część wywłaszczeń ludności żydowskiej; 92 – Rejencja Szczecińska (Regierungspäsident Stettin) – m.in. dokumenty dotyczące grabieży mienia.

- Archiwum Miasta Stołecznego Warszawy, zespół: 486 – Starostwo Powiatowe Warszawskie (Kreishauptmannschaft Warschau–Land), 1939–1945, – 12 m.b. akt dotyczących m.in. konfiskat mienia żydowskiego.

- Archiwum Państwowe we Wrocławiu, m.in. zespoły: 28 – Akta miasta Wrocławia; 171 – Wydział Samorządowy Prowincji Śląskiej we Wrocławiu (Provinzialverwaltung von Schlesien In Breslau), 1939–1945; 172 – Rejencja Wrocławska (Regierung Breslau), m.in. wycena kolekcji Maks Silberberga; m.in. dokumenty Urzędu Powierniczego dla GG i Rzeszy łącznie z aktami urzędów rejonowych.

- Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, zespoły: Schlesisches Museum der bildenden Künste; Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer.

- Archiwum ŻIH m.in. zespoły: Gmina Żydowska w Berlinie [1672] 1775–1938, Gmina Żydowska w Pradze 1939–1940, Gmina Żydowska w Wiedniu 1866–1940, Związek Gmin Żydowskich Okręgu Bydgoszcz [1857] 1887–1939, Gmina Żydowska we Wrocławiu 1852–1944, Gminy Żydowskie Prowincji Śląskiej 1742–1939 [1942], Gminy Żydowskie Prowincji Poznańskiej [1781] 1790–1938, Gmina Wyznaniowa Żydowska w Krakowie 1822–1939, Zbiór dokumentów dotyczących Gminy Żydowskiej miasta Lwowa 1609–1801, 1902, Gmina Wyznaniowa Żydowska miasta Łodzi, Gmina Wyznaniowa Żydowska w Warszawie 1857–1878, 1927, Podziemne Archiwum Getta Warszawskiego tzw. Archiwum Ringelbluma [1909] 1940–03.1943, Archiwum Getta Łódzkiego 1939–1944, Podziemne Archiwum Getta Białostockiego 1941–1943, Zbiór dokumentów dotyczących getta lwowskiego (Tekla Lwowska) 1941–1942, Akta Starosty miasta Krakowa 1939–1945, Zbiór dokumentów niemieckich władz okupacyjnych 1939–1944 – w tym również: Dokumenty Zarządu Powierniczego (Treuhandverwaltung) w dystrykcie lubelskim GG – kartoteka konfiskowanych majątków 1940–1944, Zbiór relacji Żydów Ocalałych z Zagłady, Zbiór pamiętników Żydów Ocalałych z Zagłady, Centralny Komitet Żydów w Polsce, Centralna Żydowska Komisja Historyczna przy CKŻP 1944–1947, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych 1946–1950, American Jewish Joint Distribution Committee (Joint) 1939–1941 i 1944–1949.

Więcej informacji na temat źródeł archiwalnych zob.: A. Skibińska *Źródła do badań nad zagładą Żydów na okupowanych ziemiach polskich. Przewodnik archiwalno-bibliograficzny*, Warszawa 2007.

Bibliografia (wybór)

Opracowania ogólne

Akinsha K., Koslow G., Touissant C., *Operation Beutekunst. Die Verlagerung deutscher Kulturgüter in die Sowjetunion nach 1945*, Nürnberg 1995.

Baresel-Brand A. (oprac.), *Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden*, Magdeburg 2005.

Baresel-Brand A., Müller P. (oprac.), *Sammeln. Stiften. Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft. Symposium–Berlin 11. Oktober 2006*, Magdeburg 2008.

Baresel-Brand A. (oprac.), *Verantwortung wahrnehmen / Taking Responsibility. NS–Raubkunst – eine Herausforderung an Museen, Bibliotheken und Archive / Nazi-looted Art – a Challenge for Museums, Libraries and Archives*, Magdeburg 2009.

Bertz I., Dormann M. (red.), *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, kat. wyst. Jüdisches Museum Berlin und Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Göttingen 2008.

Boudewijns G., Schrier P. (oprac.), *Herkomst gezocht: de geschiedenis van ruim 4700 kunstwerken die na WO II uit Duitsland terugkwamen en*

sindsdien de NK-collectie vormen [CD–ROM] / Origins unknown: the history of over 4700 works of art that returned from Germany to The Netherlands after World War II and have since then incorporated the NK Collection [CD–ROM] Herkomst gezocht – Herkomst gezocht: eindrapportage Commissie Ekkart / Origins unknown: final report 2006.

Cieślińska-Lobkowitz N., *Dealing with Jewish Cultural Property in Post-war Poland*, „Art Antiquity and Law” 2009, 2, XIV.

Cieślińska-Lobkowitz N., *Die Bewahrung des nationalen Kulturgutes als Aufgabe und Ziel des polnischen Widerstands*, w: Hartmann U. (oprac.), *Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung – Auffindung – Rückführung*, Magdeburg 2007, s. 49–78 (polska wersja: „Kronika Żamkowa” 2008, 55–56, s. 159–177).

Ekkart Committee, RKD, Hague [wydaje tzw. Komisja Ekkarta; 6 tomów raportu projektu Herkomst gezocht], *Herkomst gezocht: deelrapportage*, oktober 1999. *Herkomst gezocht: deelrapportage II*, oktober 2000. *Herkomst gezocht: deelrapportage III*, februari 2002. *Herkomst gezocht: deelrapportage IV*, november 2002. *Herkomst gezocht: deelrapportage V*, juli 2003. *Herkomst gezocht: deelrapportage VI*, september 2004.

Feliciano H., *Das verlorene Museum: Vom Kunstraub der Nazis*, Berlin 1998.

Geismeier I., *Dokumentation des Fremdbesitzes. Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 1999 (recenzja „Muzealnictwo” 2000, nr 42).

Fischer-Defoy Ch., Nürnberg K., *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, kat. wyst. Aktives Museums Faschismus und Widerstand, Berlin, Landesarchiv Berlin, Berlin 2011.

Friedenberger M., *Fiskalische Ausplünderung. Die Berliner Steuer- und Finanzverwaltung und die jüdische Bevölkerung 1933–1945. Dokumente, Texte, Materialien*, Berlin 2008.

Gruner W., *Judenverfolgung in Berlin 1933–1945. Eine Chronologie der Behördenmaßnahmen in der Reichshauptstadt*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2009 (wyd. 2. rozszerzone).

Handreichung zur Umsetzung der „Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz”, Dezember 1999, Februar 2001, überarbeitet November 2007 [w wersji elektronicznej dostępny jest tekst z 2007: <http://www.lostart.de/cae/servlet/contentblob/5140/publicationFile/29/Handreichung.pdf>].

Hartmann U. (oprac.), *Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung–Auffindung– Rückführung*, Magdeburg 2007.

Häder U. (oprac.), *Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischem Besitz*, Magdeburg 2001.

Häder U. (red.), *Museen im Zwielicht. Ankaufspolitik 1933–1945 (Kolloquium 2001 in Köln), die eigene Geschichte. Provenienzforschung an deutschen Kunstmuseen im internationalen Vergleich (Tagung 2002 in Hamburg)*, Magdeburg 2002.

Hartmann U., *Provenienzforschung – Anmerkungen zu aktuellen Anforderungen an einem historischen Gegenstandsbereich*, „Museumskunde” 2008, 73.

Herkomst gezocht. Old Master Paintings, An Illustrated Summary Catalogue, Zwolle/The Hague 1992.

Jungblut M.-P., *Ausgeraubt! Aktuelle Fragen zum nationalsozialistischen Kulturgutraub in Europa*, Publications scientifiques du Musée d’Histoire de la Ville de Luxembourg, Luxembourg 2007.

Karecka L., *Akcja rewindykacyjna w latach 1945–1950. Spór o terminologię czy istotę rzeczy? „Ochrona Zabytków” 2002, nr 3–4.*

Kieszkowski W., *Składnica muzealna Paulinum i rewindykacja zabytków na Dolnym Śląsku*, „Pamiętnik Związku Historyków Sztuki i Kultury” 1948, I.

- Koldehoff S., *Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst*, Frankfurt a/M. 2009.
- Koldehoff S., Lupfer G., Roth M. (red.), *Kunst-Transfers. Thesen und Visionen zur Restitution von Kunstwerken. Tagung am 2. Oktober 2008 im Residenzschloss Dresden*, Berlin 2008.
- Kowalski W., *Likwidacja skutków II wojny światowej w dziedzinie kultury*, Warszawa 1994.
- Kunstgutverluste, Provenienzforschung, Restitution, Sammlungsgut mit belasteter Herkunft in Museen, Bibliotheken und Archiven* [seria:] Landesstelle für die nichtstaatliche Museen in Bayern, beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege (red.), *Museum Bausteine*, Berlin 2007.
- Löhr H. Ch., *Das braune Haus der Kunst. Hitler und der Sonderauftrag Linz*, Berlin 2005.
- Lillie S., *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Wien 2003.
- Madajczyk Cz., *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, Warszawa 1970.
- Mężyński A., *Kommando Paulsen: październik–grudzień 1939*, Warszawa 1994.
- Mülen I. von zur, *Die Kunstsammlung Hermann Görings. Ein Provenienzbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, München 2004.
- Müller M., Tatzkow M., *Verlorene Bilder – Verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde*, München 2009.
- Nicholas L. H., *Grabież Europy. Losy dzieł sztuki w Trzeciej Rzeszy i podczas drugiej wojny światowej*, Kraków 1997.
- Petropoulos J., *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich*, Berlin 1999.
- Petropoulos J., *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, London 2000.
- Schoen S., Baresel-Brand A. (oprac.), *Im Labyrinth des Rechts? Wege zum Kulturgüterschutz*, Magdeburg 2007.
- Pucks S., *Die Kunststadt Berlin 1871–1945. 100 Schauplätze der modernen bildenden Kunst insbesondere der Expressionisten im Überblick*, Berlin 2007.
- Schnabel G., Tatzkow M., *Nazi looted Art. Handbuch Kunstrestitution weltweit*, Berlin 2007.
- Schoeps J. H., *Eine Debate ohne Ende? Raubkunst und Restitution in deutschsprachigen Raum*, Berlin 2007.
- Schwarz B., *Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz*, Wien 2004.
- Steinkamp M., Haug U. (red.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus*, [seria:] Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“. Eine Initiative der Ferdinand Möller-Stiftung, t. 5, Berlin 2010.
- Steinkamp M., *Das unverwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und Frühen DDR*, [seria:] Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“. Eine Initiative der Ferdinand Möller-Stiftung, t. 2, Berlin 2008.
- Tisa Francini E., Heuß A., Kreis G., *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution*, Zürich 2001.
- Volkert N., *Kunst- und Kulturgutraub im Zweiten Weltkrieg. Versuch eines Vergleichs zwischen den Zielsetzungen und Praktiken der deutschen und der sowjetischen Beuteorganisationen unter Berücksichtigung der Restitutionsfragen*, Frankfurt am Main 2000.
- Yeide N. H., Akinsha K., Walsh A. L., *The AAM Guide to Provenance Research*, Washington 2001.
- Opracowania szczegółowe**
- Abramowski P., *Die Sammlung Silberberg. Breslau, „Der Sammler“ 1930*, 20, s. 149–153.
- Adamczyk-Garbowska M. (oprac.), *Kazimierz vel Kuzmir: miasteczko różnych snów*, Lublin 2006.
- Ascher A., *Oblężona społeczność. Wrocławscy Żydzi w czasach nazizmu*, Wrocław 2009.
- Auerbach R., *Z ludem pospołu. O losie pisarzy i artystów żydowskich w getcie warszawskim*, „Nasze Słowo” 1947, 18, 19, 1948, 1–4, 9–15.
- Badziak K., Strzałkowski J., *Strzałkowski, Silbersteinowie, Lichtenfeldowie, Poznańscy, Eigerowie*, Łódź 1994.
- Badziak K., Walicki J., *Żydowskie organizacje społeczne w Łodzi do 1939*, Łódź 2002.
- Bandurska Z., *Kolekcja Maxa Izraela Silberberga*, Wrocław 2001 [maszynopis w MKiDN, Departament Polskiego Dziedzictwa Kulturowego].
- Bandurska Z., *Kolekcja Carla Izraela Sachsa*, Wrocław 2001 [maszynopis w MKiDN, Departament Polskiego Dziedzictwa Kulturowego].
- Banner H., *Gmina żydowska w Łodzi. Krótki zarys dziejów ustrojowo-gospodarczych*, Łódź 1938.
- Bartoszewski W., Brzeziński B., Moczulski L. (oprac.), *Kronika wydarzeń w Warszawie 1939–1949*, Warszawa 1970.
- Bartoszewski W., Lewinówna Z. (oprac.), *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939–1945*, Warszawa 2007.
- Bauman J., *Zima o poranku*, Poznań 1999.
- Berg M., *Dziennik z getta warszawskiego*, Warszawa 1983.
- Bergman E., Jagielski J., *Zachowane synagogi i domy modlitwy w Polsce*, Warszawa 1996.
- Bohdok S., *Antykwiariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004.
- Borzymińska Z., Żebrowski R., *Po-lin. Kultura Żydów polskich w XX w.*, Warszawa 1993.
- Brydzińska J., Piątkowska R., Brakoniecki K., Malinowski J. (oprac.), *Wystawa dzieł artystów żydowskich 1918–1939. Malarstwo, grafika, rysunek, rzeźba, metaloplastyka*, kat. wyst. Galerią Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, czerwiec–sierpień 1987, Warszawa ŻIH, Warszawa 1987.
- Buchholz G., *Karl Buchholz. Buch- und Kunsthändler im 20. Jahrhundert. Sein Leben und seine Buchhandlungen und Galerien in Berlin, New York, Bukarest, Lissabon, Madrid Bogotá*, Köln 2005.
- Chrobak J. (red.), *Jonasz Stern. Wystawa jubileuszowa*, kat. wyst. Kraków, Pałac Sztuki, styczeń–luty 1985, Kraków 1985.
- Dec D., Moczulska K., Rostworowski M., Wałek J. (oprac.), *Żydzi polscy*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Krakowie, czerwiec–sierpień 1989, Kraków 1989.
- Descriptive Catalogue of Looted Judaica* – www.forms.claimscon.org/Judaica/.
- Fishman D. E., *Dem Feuer entrissen. Die Rettung jüdischer Kulturschätze in Wilna*, Hannover 1998.
- Enderlein A., *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz*, Berlin 2006.
- Ertman M., *Malarstwo polskie od XVII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi. Katalog*, Łódź 2009.
- Frąckowiak E., *Ryciny autorskie z drugiej połowy XIX w. i początków XX w. z kolekcji Carla Sachsa*, w: Czechowicz B., Dobrzeński A., Żak I. (red.), *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanym*, Wrocław 1999, s. 203–214.
- Fuks M., Hoffman Z., Horn M., Tomaszewski J. (red.), *Żydzi polscy. Dzieje i kultura*, Warszawa 1982.
- Gegen Greuel- und Boykotthetze der Juden im Ausland*, Stettin 1935.

Gębczak J., *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2000.

Gołęb M. (oprac.), *Nacht Samborski 1898–1974*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Poznaniu 1999, Poznań 1999.

Grüss N., *Rok pracy Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej*, Łódź 1946.

Grynberg M. (oprac.), *Pamiętniki z getta warszawskiego. Fragmenty i registry*, Warszawa 1988.

Grynberg M., *Żydowska spółdzielczość pracy w Polsce w latach 1945–1949*, Warszawa 1986.

Haug U., *Provenienzforschung. Die Hamburger Kunsthalle und der Kunsthändler Karl Haberstock in Berlin*, w: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2005, s. 57–76.

Heuß A., *Die Sammlung Littmann und die Aktion „Entartete Kunst“*, w: Bertz J., Dormann M. (oprac.), *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Berlin 2008, s. 69–74.

Heuß A., *Die Sammlung Max Silberberg in Breslau*, w: Pophanken A., Billeter F. (oprac.), *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik. Deutsches Forum für Kunstgeschichte*, Berlin 2001.

Heuß A., *Die Schicksal der jüdischen Kunstsammlung von Ismar Littmann. Ein neuer Fall von Kunstraub wirft grundsätzliche Fragen aus*, „*Neue Zürcher Zeitung*“ 1998, 188, 17, s. 23.

Hintze E., *Katalog der vom Verein „Jüdisches Museum Breslau“ in den Räumen des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer veranstalteten Ausstellung Das Judentum in der Geschichte Schlesiens*, Breslau 3.2–17.3. 1929, Breslau 1929.

Hinz H. J., *Mienie ofiar Holocaustu w dawnej NRD*, w: Czubek G., Kosiewski P. (red.), *Dobra kultury i problemy własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku*, Warszawa 2005.

Hirsfeld L., *Historia jednego życia*, Warszawa 2000.

Hoffmann M. (red.), *Ein Händler „entarteter“ Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass. Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“*, T. 3, Berlin 2010.

Horn M., *Działalność naukowa i wydawnicza Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej przy CKŻWP i Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce w latach 1945–1950*, „*Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego*” 1985, nr 1–2.

Iselt K., *„Sonderbeauftragter des Führers“. Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884–1969)*, Köln 2010.

Izobraziteli'noe iskusstvo Belorusskoj SSR, kat. wyst., Moskwa 1940.

Kacprzak D. (oprac.), *Sztuka europejska XV–XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi 16.12.2003–29.02.2004, Muzeum Częstochowskie 5.10. 2004–31.01.2005, Łódź 2003.

Kacprzak D., Vlnas V., *První verze Schwaigerových Novokřtěnců v Münsteru v Muzeum Sztuki v Lodzi / Die erste Fassung der Wiedertäufer von Münster von Hanus Schwaiger in Muzeum Sztuki in Lodz*, „*Bulletin of the National Gallery in Prague*” 2004/2005, XIV–XV, s. 125–133, 197–200.

Kacprzak D., *Sztuka europejska XIX i początku XX wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi 5.12.2001–3.02.2002, Muzeum w Piotrkowie Trybunalskim 19.4–29.9.2002, Muzeum Częstochowskie 9.10.2002–30.01.2003, Łódź 2001.

Kacprzak D., *Zbiór grafik angielskich Zenona Kona*, w: Frąckowiak E., Grochala A., *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, Warszawa 2008, s. 138–155.

Kacprzak D., *Kolekcje i zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, 2012 (w przygotowaniu do druku, mps, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego).

Kalicki W., *Świadek tylko czyta*, „*Duży Format*”, dodatek do „*Gazety Wyborczej*” 2008, 15(774).

Kathmann D., *Kunstwerke aus jüdischen Sammlungen – Möglichkeiten und Grenzen der Provenienzmittlungen am Beispiel der Sammlung Silberberg aus Breslau*, w: Häder U. (red.), *Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligen jüdischen Besitz*, Magdeburg 2001, s. 27–37.

Kempa A., Szukalak M., *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny*, t. 1–4, Łódź 2001–2004.

Kenéz C., *Geschichte des Judentums in Pommern*, „*Pommern – Kunst, Geschichte, Volkstum*” 1970, z. 1, s. 8–17.

Kermish H., *To Live with Honor and to Die with Honor! Selected Documents from the Warsaw Ghetto Underground Archives*, Yad Vashem Publications, 1999.

Keßler H., *Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen*, München 2008.

Klemmt A., Winzeler M., *Die Moderne deutsche Kunst mußte zur Geltung gebracht werden. Zur Erwerbung von Kunstwerken aus jüdischem Eigentum für die Kunstsammlungen in Görlitz*, w: Häder U. (red.), *Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligen jüdischen Besitz*, Magdeburg 2001, s. 119–141.

Konieczny Z., *Żydzi w świetle sprawozdań starostów z lat 1938–1939*, „*Rocznik Historyczno-Archivalny*” 1995, t. 10, s. 255–272.

Kozak A., *Max Liebermann, Louis Corinth, Max Slevogt – życie i twórczość*, w: *Impresjonści niemieccy: Liebermann, Corinth, Slevogt*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005.

Kozłowski K., Mieczkowski J. (red.), *Żydzi szczecińscy. Tradycja i współczesność. Materiały z sesji naukowej 27 czerwca 2003*, Szczecin 2004.

Kroszczor H., *Instytut Nauk Judaistycznych w Warszawie*, „*Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego*” 1972, 2(82).

Landau L., *Kronika lat wojny i okupacji*, t. 1: wrzesień 1939–listopad 1940, t. 2: grudzień 1942–czerwiec 1943, t. 3: lipiec 1943–luty 1944, Warszawa 1962.

Landsberg A., *Eine große deutsche Privatsammlung. Die Sammlung Silberberg in Breslau*, „*Doe Dame*” 1930, 16, s. 12–15.

Leszczyńska-Cyganik B., Joanna Boniecka J. (red.), *Izaak Celnikier, Malarstwo, rysunek, grafika*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Krakowie, I–III 2005, Kraków 2005.

Lewin A., *Dziennik z getta warszawskiego*, „*Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego*” 1957, 21–24.

Lewin A., *Dzienniki z getta warszawskiego*, „*Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego*” 1956, 19–20.

Lichtnau B., *Akta „Oczyszczanie muzeów” – Akcja „Zwyrodniała sztuka” i Szczecińskie Muzeum Miejskie*, „*Materiały Zachodniopomorskie*” 1994, t. 40, s. 293–320.

Lindner A., *Die Gemälde-Sammlung Carl Sachs*, „*Kunstchronik*”, 9.6.1916, s. 326–364.

Łągiewski M., *Żydzi wrocławscy 1850–1944*, Warszawa 1994.

Łukaszewicz P., *Dom własny i zbiory sztuki Alberta i Toni Neisserów*, w: *Albert Neisser (1855–1916). Kolekcjoner i mecenas sztuki. Katalog wystawy z okazji 150 rocznicy urodzin Alberta Neissera*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu maj–czerwiec 2005, Wrocław 2005 [publikacja CD].

Łukaszewicz P., Kozak A., *Obrazy natury – Adolf Dressler i pejzażyści śląscy drugiej połowy wieku XIX*, kat. wyst. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Wrocław 1997.

- Łukasiewicz P., *Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych*, w: Łukasiewicz P. (red.), *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 1998.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Mark B., „Literaryse Trybune” i *Tłomackie 13*, w: Barcikowski W. (red.), *Księga wspomnień 1919–1939*, Warszawa 1960.
- Michalak I., *Mecenat żydowskiej burżuazji w Łodzi 1900–1918*, w: *Mece-nat artystyczny a oblicze miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, 8–10.11.2007, Kraków 2008.
- Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. *Zbiory artystyczne*, Warszawa 1995.
- Neustat M., *Churbn umared szel jehudi warsze* [Zagłada i powstanie Żydów Warszawy], Tel Awiw 1947.
- Niger S., Szacki J., Sztarkman M. i in. (red.), *Leksikon fun der najer jidiszer literatur* [Leksykon nowej literatury żydowskiej], t. 1–4, New York 1956–1981.
- Nowosielska-Sobel J., *Spór o nowoczesność. Konfrontacje postaw środowisk twórczych i odbiorców sztuki we Wrocławiu w latach 1900–1932*, Wrocław 2005.
- Odorowski W. (oprac.), *Mehr Kunst als Welt...Künstlerkolonie in Kazimierz Dolny 1900–1939. Katalog zur Bilderausstellung aus den Sammlungen des Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny / Tam, gdzie więcej sztuki niż świąta... Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym 1900–1939*, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskie, w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2006.
- Odorowski W. (oprac.), *Pośród braci...Efraim i Menasze Seidenbeutelowie 1902–1945*, Kazimierz Dolny 2007.
- Odorowski W. (oprac.), *W Kazimierzu Wisła mówiła do nich po żydowsku... Malarze żydowscy w kazimierskiej kolonii artystycznej*, Muzeum Nadwiślańskie Kazimierz Dolny nad Wisłą, 3 VI–3 VIII 2007, Kazimierz nad Wisłą 2007.
- Olejnik L., *Polityka narodowościowa Polski w latach 1944–1960*, Łódź 2003.
- Palica M., *Od Delacroixa do van Gogha. Żydowskie kolekcje sztuki w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 2010.
- Paszkieviczowie H. i P., Krajewska M., *Cmentarze żydowskie w Warszawie*, Warszawa 1992.
- Paulsson G. S., *Utajone miasto.Żydy po aryjskiej stronie Warszawy (1940–1945)*, Kraków 2007.
- Peiser J., *Die Geschichte der Synagogen–Gemeinde zu Stettin. Stettin 1935* (wyd. II: *Die Geschichte der Synagogen–Gemeinde zu Stettin. Eine Studie zur Geschichte des pommerschen Judentums*), Würzburg 1965.
- Piątkowska R. (oprac.), *Maurycy Trębacz 1861–1941 wystawa monograficzna. Katalog dzieł istniejących i zaginionych*, kat. wyst. Żydowski Instytut Historyczny, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Warszawa 1993.
- Piątkowska R., Tarnowska M. (oprac.), *Artur Markowicz, 1872–1934 wystawa monograficzna. Katalog dzieł istniejących i zaginionych*, kat. wyst. Żydowski Instytut Historyczny, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Warszawa 1994.
- Piątkowska R., Tarnowska M. (oprac.), *Roman Kramsztyk 1885–1942*, kat. wyst. Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, II–III 1997, Warszawa 1997.
- Puś W., Liszewski S. (red.), *Dzieje Żydów w Łodzi 1820–1944. Wybrane problemy*, Łódź 1991.
- Puś W., *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793–1914*, Łódź 2001.
- Rejduch–Samkowska I., *Lesser Gieldziński, Mathias Berson i Maksymilian Goldstein – pierwsi kolekcjonerzy i badacze sztuki judaistycznej w Polsce*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 165–178.
- Rejzen Z. (red.), *Leksikon fun der Jidiszer Literatur, Prese un Filologie* [Leksykon literatury, prasy i filologii żydowskiej], t. I–IV, Wilno 1929.
- Rieß M., *Breslauer Kunstbrief. Die Bilder der Sammlung Sachs. „Kunstwanderer” 1921–1922*, 3, s. 477–478.
- Robak K., *A serce zostawiłem tam...*, „Gazeta Antykwaryczna” 2000, 10 (55).
- Romanik H., *O Żydach w Koszalinie*, Koszalin 2006.
- Romanowska-Zadrożna M., *Powojenne rewindykacje ze Związku Radzieckiego*, „Cenne, Bezcenne/Ultracone” 2005, 4, s.10–13.
- Rostworowski M. (red.), *Żydzi w Polsce. Obraz i słowo*, Warszawa 1993.
- Roters E., *Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte für Moderne Kunst in Deutschland 1917–1956*, Berlin 1984.
- Rynecki G. J., *Jewish Life In Poland: The Art of Moshe Rynecki (1881–1943)*, Victoria, British Columbia, Canada 2005.
- Rynecki G. J., *Surviving Hitler In Poland: One Jew's Story*, Victoria, British Columbia, Canada 2006.
- Ryszkiewicz A., *Handel dziełami sztuki w okupowanej Warszawie 1939–1944*, w: *Kryzysy w sztuce. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Lublin 1985, s. 223–236.
- Sakowska R., *Dwa etapy. Hitlerowska polityka eksterminacji Żydów w oczach ofiar. Szkic historyczny i dokumenty*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź, 1986.
- Sakowska R., *Ludzie w dzielnicy zamkniętej. Z dziejów Żydów w Warszawie w latach okupacji hitlerowskiej październik 1939 – marzec 1943*, Warszawa 1993.
- Sandel J., *Malarze żydowscy w getcie warszawskim*, „Nasze Słowo” 1948, 6–7.
- Scheffler K., *Breslauer Kunstleben*, „Kunst und Künstler” 1923, 21, s. 111–133.
- Scheffler K., *Die Sammlung Max Silberberg*, „Kunst und Künstler” 1935, 30, s. 3–18.
- Segalowicz Z., *Tłomackie 13. Z unicestwionej przeszłości. Wspomnienie o Żydowskim Związku Literatów i Dziennikarzy w Polsce 1919–1939*, Wrocław 2001.
- Shneidermann S. L., *The River Remembers*, New York 1978.
- Sieramska M. (oprac.), *Ocalone z warszawskiego getta. Archiwum Ringelbluma*, Żydowski Instytut Historyczny, IV–V 1993, Warszawa 1993.
- Sosnowska J., *Życie artystyczne we Lwowie w czasie pierwszej okupacji sowieckiej 22 IX 1939–22 VI 1941*, w: Morka M., Paszkiewicz P. (red.), *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej. Materiały z sesji zorganizowanej przez IS PAN w dniach 3–5 IV 1991*, Warszawa 1993.
- Spis abonentów sieci telefonicznej m.st. Warszawy PAST i Warszawska Sieć Okręgowa PPTT, 1939/1940*.
- Stolarska-Fronia M., *Udział Żydów wrocławskich w artystycznym i kulturalnym życiu miasta od emancypacji do 1933 roku*, Warszawa 2008.
- Stötzel M., *Ein jüdisches Kunsthändlerschicksal. Der verfolgungsbedingte Eigentumsverlust der Kunstsammlung Alfred Flechtheim*, „Journal für Kulturrecht, Urheberrecht und Kulturpolitik” 2010, 12, 3/4, s. 102–120.
- Strzałkowski J., *Artyści, obrazy, zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991.
- Strzałkowski J., *Słownik artystów łódzkich*, Łódź 2005.
- Styrna N., *Artyści żydowscy w Krakowie 1873–1939*, kat. wyst. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2008.
- Szpilman W., *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, Kraków 2001.
- Sztuka i kultura za murami*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1978.
- Szukałak M., *Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z łodzią związanymi*. Seria II, t. 1, Łódź 2007.

Śleszyński W., *Okupacja sowiecka na białostoczczyźnie w latach 1939–41. Propaganda i indoktrynacja*, Białystok 2001.

Tarnowska M. (oprac.), *Gela Seksztajn 1907–1943*, kat. wyst. Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2006.

Tarnowska M., *Judaika Żydowskiego Instytutu Historycznego – historia powstania, specyfika*, w: Czubek G., Kosiewski P. (red.), *Własność a dobra kultury*, Warszawa 2006.

Tarnowska M., *Rzeźbiarz i złotnik przedwojennej Warszawy*, „Słowo Żydowskie” 2003, 25–26 (311–312).

Tatzkow M., Hinz H. J., *Bürger, Opfer und die historische Gerechtigkeit. Das Schicksal jüdischer Kunstsammler in Breslau, „Osteuropa”* 2006, 56, s. 155–171.

Temkin Bermanowa B., *Dziennik z podziemia*, oprac. A. Grupińska, P. Szapiro, Warszawa 2000.

Tesze R., *Noc Kryształowa*, w: Tesze R., *Niektóre realia szczecińskie w latach III Rzeszy*, Szczecin 2009.

Turkow J., *Azój iz es gewen. Churbn Warsze*, Buenos Aires 1948.

Turowicz A., Odorowski W. (oprac.), *Na granicy światów. Katalog wystawy twórczości Jana Gotarda 1898–1943*, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2006.

Tyska L., *Sukcesy i klęski jednego życia*, Londyn 1984.

Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1946.

Voigt V.-M., *Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945*, Berlin 2007.

Walicki J., *Synagogi i domy modlitwy w Łodzi do 1939 roku / Synagogues and prayer houses of Łódź (to 1939)*, Łódź 2000.

Wilhelmus W., *Die Namensliste der 1940 aus dem Regierungsbezirk Stettin deportierten Juden*, Rostock 2009.

Wilhelmus W., *Geschichte der Juden in Pommern*, Rostock 2004.

Wilhelmus W., *Flucht oder Tod. Erinnerungen und Briefe pommerscher Juden über die Zeit vor und nach 1945*, Rostock 2001.

Winzeler M., *Jüdische Sammler und Mäzene in Breslau – von der Donation zur „Verwertung” ihres Kunstbesitzes*, w: Baresel-Brand A., Müller P. (oprac.), *Sammeln. Stiften. Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft. Symposium – Berlin 11. Oktober 2006*, Magdeburg 2008, s. 131–150.

Witek Z., *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944 z archiwum Karola Estreichera (Cultural Losses of Poland during the German Occupation 1939–1944. Documents from the Archives of Karol Estreicher)*, Kraków 2003.

Witek Z., *Karol Estreicher (1906–1984) Kraków 2007–2008*, t. I (2007): *Dokumenty tajne i jawne*; t. II (2007): *Losy spuścizny*; t. III (2008): *Życie po życiu*.

„Wystawa dzieł żydowskich artystów plastyków męczenników niemieckiej okupacji 1939–1945”, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, IV–V 1948, Warszawa 1948.

Zarys działalności CKŻP za okres od 1 stycznia do 30 czerwca 1946, Warszawa 1947.

Żebrowski R., Borzymińska Z., *Polski słownik judaistyczny*, Warszawa 2003.

Katalogi aukcyjne (wybór)

Sammlung Leo Lewin Breslau. Deutsche und französische Meister des XIX. Jahrhunderts. Gemälde, Plastik, Zeichnungen, Auktionsleitung: Paul Cassirer und Hugo Helbing, Berlin 1927.

Meister des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Sims, Hamburg und aus Berliner und Breslauer Privatbesitz, Auktionsleitung: Paul Cassirer und Hugo Helbing, Berlin 1930.

Die Sammlung Carl Sachs. Graphik des XIX. Jahrhunderts, Versteigerung durch C.G. Boerner, Leipzig, und Paul Cassirer, Berlin/Leipzig 1931.

Sammlung Rudolf Ibach-Barmen und Beiträge aus der Sammlung Dr. Littmann, Breslau, Paul Graupe, Auktion 104, 21–22. März 1932, Berlin 1932.

Bibliographie, Kunstliteratur, Luxus – und Pressedrucke, Graphik, Handzeichnungen, Miniaturen, Verschiedenes, Versteigerung 148, 12–14. Dezember 1935, Paul Graupe, Berlin 1935.

Gemälde und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts aus einer bekannten schlesischen Privatsammlung und aus verschiedenen Privatbesitz, Versteigerung 141, 23. März 1935, Paul Graupe, Berlin 1935.

Gemälde, Plastik, Grafik, Zeichnungen des 20. Jahrhunderts, Versteigerung 149, 7. Januar 1936, Paul Graupe, Berlin 1936.

Opracowania dotyczące zasobów archiwalnych (wybór)

Bandurka M. (red.), *Przewodnik po zasobach Archiwum Państwowego w Łodzi*, Warszawa 1988.

Bandurska Z., *Archiwalia dawnych wrocławskich muzeów sztuki*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 2010, XIX, s. 153–176. Rozszerzona wersja artykułu Z. Bandurska, *Archivalien der ehemaligen Breslauer Kunstmuseen*, „Berichte und Forschungen Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte Deutschen im Östlichen Europa” 2004, t. 12, s. 71–98, München 2004.

Borzymińska Z., *Dziewiętnastowieczna Warszawa stolicą kulturalną europejskich Żydów*, w: *Żydzi Warszawy. Materiały z konferencji w 100. rocznicę urodzin Emanuela Ringelbluma* (21 listopada 1900 – 7 marca 1944), Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2000.

Dereń A., Żerelik R. (red.), *Archiwum Państwowe we Wrocławiu. Przewodnik po zasobie archiwalnym do 1945 roku*, Wrocław 1996.

Epsztejn T., *Inwentarz Archiwum Ringelbluma* [maszynopis w zbiorach ŻIH].

Epsztejn T., *Wstęp do Inwentarza bazy danych ocalonych CKŻ* [maszynopis w zbiorach ŻIH].

Frankiewicz B., *Źródła do dziejów Żydów na Pomorzu Zachodnim w zbiorach Archiwum Państwowego w Szczecinie*, „Szczeciński Informator Archiwalny” 1997, 11, s. 81–85.

Hilberg R., *Sources of Holocaust Research. An Analysis*, Chicago 2001.

Jaros J., *Grabież mienia Żydów przez władze hitlerowskie w świetle akt Urzędu powierniczego w Katowicach*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1961, 38, s. 105–117.

Kuwałek R., *Przemiany społeczno-kulturalne w środowisku Żydów lubelskich w XIX i XX wieku*, w: *Żydzi lubelscy. Materiały z sesji poświęconej Żydom lubelskim*, Lublin 1996.

Penkalla A., *Akta dotyczące życia w radomskim Archiwum Państwowym 1815–1950*, Warszawa 1980.

Radzik T. (red.), *Żydzi w Lublinie. Materiały do dziejów społeczności żydowskiej Lublina*, Lublin 1995.

Ratajska B., Kapała M. (oprac.), *Archiwum Państwowe w Lesznie. Informator o zasobie archiwalnym*, Warszawa 2005.

Sakowska R. (oprac.), Tych F. (red.), *Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy. T.1: Listy o Zagładzie*, Warszawa 1997.

Sakowska R. (oprac.), Tych F. (red.), *Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy. T. 2: Dzieci – tajne nauczanie w getcie warszawskim*, Warszawa 2000.

Sakowska R. (oprac.), *Archiwum Ringelbluma. Getto warszawskie, lipiec 1942 – styczeń 1943*, Warszawa 1980.

Skibińska A., *Źródła do badań nad zagładą Żydów na okupowanych ziemiach polskich. Przewodnik archiwalno-bibliograficzny*, Warszawa 2007.

Skibińska A., Szuchta R. (red.), *Wybór źródeł do nauczania o Zagładzie Żydów*, Warszawa 2010.

Woszczyński B., Urbaniak V. (red.), *Źródła archiwalne do dziejów Żydów w Polsce*, Warszawa 2001.

Żbikowski A. (oprac.), Tych F. (red.), *Archiwum Ringelbluma: Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy. T. 3: Relacje z Kresów*, Warszawa 2000.

Instytucje badające proveniencję muzealiów oraz przydatne do badań domeny internetowe

Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste
Dr. Michael Franz
Turmschanzenstraße 32
D-39114 Magdeburg
Tel.: (0049) 391567 3891
michael.franz@mk.sachsen-anhalt.de

Arbeitsstelle für Provenienzrecherche-Forschung
Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin
Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Dr. Uwe Hartmann
Bodestraße 1-3
D-10178 Berlin
Tel.: (0049) 30 2090 6215
afp@smb.spk-berlin.de

Bureau Herkomst Gezocht
Prins Willem-Alexanderhof 20
NL-2595 BE Den Haag
Tel.: (0031) 70 371 72 00
e-mail: herkomstgezocht@minocw.nl

Centrum pro dokumentaci majetkových převodů kulturních statků obětí II. světové války Puškinovo náměstí 9
Č-160 00 Praha 6
Tel. /fax.: (00420) 2243 111 59
e-mail: centrum@usd.cas.cz

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Departament Dziedzictwa Narodowego
Maria Romanowska-Zadrozna
ul. Krakowskie Przedmieście 15/17
PL-00 071 Warszawa
Tel.: (0048) 22 4210556
e-mail: dpd@mkidn.gov.pl

Art Loss Register: www.artloss.com/Default.asp
Central Registry: www.lootedart.com
ICOM: <http://icom.museum/spoliation.html>
Art Newspaper: www.theartnewspaper.com/looted/lootedart.asp
Museum Security Network: www.museum-security.org/
Conference of Jewish Claims: www.claimscon.org

Anglia: www.nationalmuseums.org.uk/spoliation.html

Austria: www.wienmuseum.at/de/ueber-uns/restitution.html
www.provenienzforschung.gv.at
www.kunstrestitution.at

Francja: www.culture.gouv.fr/public/mistral/mnrbis_fr

Holandia: www.originsunknown.org
www.herkomstgezocht.nl

Litwa: www.ldm.lt/Looted/looted1_e.htm

Niemcy: www.lostart.de
www.hv.spk-berlin.de/deutsch/projekte/ArbeitsstelleProvenienzfor-schung_1.php

www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?lang=en
www.geschkult.fu-berlin.de/db_entart_kunst/index.html
www.artsales.uni-hd.de

www.dhm.de/datenbank/linzdb/indexe.html

Polska: www.polandembassy.org/LostART/index.html
www.polamcon.org/lostart/index.html

www.oopz.org.pl (Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych); obecnie www.nimoz.pl (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów)
www.zabytki.pl

www.warszawa.getto.pl
www.slaskiekolekcje.eu

Ministerstwo Spraw Zagranicznych – rewindykacje:
www.msz.gov.pl/start.php?page=1440000000

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego: www.mkidn.gov.pl
(tam linki do wielu instytucji kultury)

Narodowy Instytut Dziedzictwa: www.nid.org.pl

Polski Komitet ICOM: www.mnw.art.pl/glowna.html

Rosja: www.restitution.ru

Szwajcaria: www.kultur-schweiz.admin.ch/arkgt

USA: www.nepip.org

www.nepip.org/index.cfm?menu_type=

www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html

Węgry: www.koi.hu/restitucio/index.html

STUDIES ON THE MUSEUM EXHIBITS

FROM THE VIEWPOINT OF THEIR POSSIBLE ORIGIN AS PART OF JEWISH PROPERTY

Zofia Bandurska, Dariusz Kacprzak, Piotr Kosiewski,
Maria Romanowska-Zadrożna,
Bożena Steinborn, Magdalena Tarnowska

On 21 October 2009 the Minister of Culture and National Heritage, referring to the resolutions of the Washington Conference concerning works of art confiscated by the Nazis (3 December 1998), the Recommendations of the International Council of Museums (January 1999) and Resolution no. 1205 of the Council of Europe (November 1999), accepted by the Republic of Poland, established at the Department of Cultural Heritage a Team of Experts to study the provenance of Jewish exhibits on show in Polish museums. The objective is to assess the prevailing situation and accelerate research into the origin of those museum exhibits whose history is uncertain. In other words, the task does not involve decisions about the purposefulness of eventual returns but assistance in preparing solutions of problems facing Polish museums.

The realisation of the project entailed work on a questionnaire pertaining to exhibits in Polish public collections, the former property of victims of the Holocaust: individual persons as well as religious communities and social and cultural institutions. For the purpose of research it has been necessary to adopt the terminology imposed by the authorities of the German Reich, whose ideology as well as legal and institutional solutions resulted in the Holocaust. This is why victims of the Holocaust are all those persons whom the German occupation authorities recognised as members of a group persecuted upon the basis of the Nuremberg Laws regardless of national or religious identity and self-identification.

The questionnaire asks about museum exhibits that formerly belonged to citizens and institutions in the Second Republic and Europe in those cases when there exists a suspicion that they had been taken from such persons and institutions while violating the principles of the state of law and social relations, or had been deposited in museum institutions. The questionnaire also takes into account works of art sold

forcibly or purchased for, and presented to museum institutions but originally were looted (a fact of which the donor or seller could have been unaware). The group of museum exhibits whose origin is being studied is to encompass all artistic or historical objects regardless whether they were connected with Jewish culture and religion (so-called Judaica), are the property of victims of the Holocaust or belonged to art collections amassed by victims of persecution. The provenance research carried out by the Team of Experts encompassed museum exhibits that became part of Polish collections since 1939 as well as those which the German authorities looted in Germany since 1933 or in Austria after the Anschluss (1938). The date of the outbreak of the Second World War is not, therefore, a borderline delineating the range of the research.

The purpose of the research conducted by the Team of Experts is not to resolve ownership issues or determine the right to particular museum exhibits. It is merely to determine the scale of the phenomenon in question and assist studies on the monuments. Supplementation of inventory data relating to the past of the exhibits is one of the basic duties of museum experts, stressed as priority tasks by such international documents as the *Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art* from 1998, the *Vilnius Declaration* of 2000, signed by the Polish authorities, suitable resolutions of the Council of Europe and ICOM from 1998 and 1999, and the *Terezin Declaration* accepted in Prague in June 2009.

In 2010 the Team of Experts issued, under the aegis of the Ministry of Culture and National Heritage, a document entitled: *Wskazówki do badań proveniencyjnych muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*. Its copious fragments, published in "Muzealnictwo", could create an opportunity for commencing an essential discussion on this still unresolved issue.

Zofia Bandurska, historyk sztuki, absolwentka UAM w Poznaniu, pracowała w Oddziale Wrocławskim PKZ, Pracowni Dokumentacji Naukowo-Historycznej – założenia dworskie i urbanistyka na Dolnym Śląsku; od 1991 w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Gabinetie Dokumentów – archiwalia dawnych wrocławskich muzeów sztuki, pocztówki; od 1993 współpracuje z Biurem Pełnomocnika Rządu do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą nad spisem dzieł sztuki utraconych w czasie II wojny światowej.

dr Dariusz Kacprzak, doktor nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki, muzeolog i muzealnik – absolwent IHS UW oraz Podyplomowego Studium Muzealnictwa przy IHS UW; wieloletni kustosz zbiorów dawnej sztuki obecnej w Muzeum Sztuki w Łodzi; od 2008 r. pełni obowiązki zastępcy dyrektora ds. naukowych w Muzeum Narodowym w Szczecinie; zainteresowania badawcze to nowożytna i dziewiętnastowieczna sztuka europejska oraz kolekcjonerstwo i muzealnictwo; kurator wielu wystaw oraz autor bądź współautor towarzyszących im wydawnictw, a także artykułów naukowych i popularnonaukowych publikowanych w Polsce, Niemczech, Holandii i Czechach.

Piotr Kosiewski, historyk sztuki, krytyk; pracownik Fundacji im. Stefana Batorego, gdzie w latach 2002-2006 prowadził projekt „Przemieszczone dobra kultury”; stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i „Arteonu”, członek rady programowej NIMOZ; autor licznych publikacji m.in. w „Dzienniku”, „Didaskaliach”, „Nowej Europie Wschodniej”, „Nowych Książkach”, „Odrze” i „Znaku”.

dr Bożena Steinborn, historyk sztuki; w l. 1953-1983 pracowała w Muzeum Narodowym we Wrocławiu; od 1962 prowadząc dział malarstwa, od 1979 na stanowisku wicedyrektora ds. naukowych; od 1983 kurator działu sztuki w warszawskim Zamku Królewskim; od 1986 do 1990 wicedyrektor ds. naukowych Muzeum Narodowego w Warszawie; założyła Komisję Muzeów przy ZG SHS (1988); prowadziła wykłady z zakresu muzealnictwa (1990-1997) w IHS UW, od 1995 do dziś w Podyplomowym Studium Muzealnictwa UW; członek Rady Naukowej Muzeum Narodowego we Wrocławiu i Rady Powierniczej Zamku Królewskiego w Warszawie; autorka prac śląskoznawczych i katalogów rozmownych muzealnych zbiorów malarstwa.

dr Magdalena Tarnowska, historyk sztuki, absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, gdzie w 2010 obroniła pracę doktorską *Artyści żydowscy w Warszawie 1939-1948*; w l. 1993-2008 pracowała w Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, obecnie kustosz w Dziale Malarstwa i Rzeźby Muzeum Narodowego w Kielcach i nauczyciel akademicki; zainteresowania badawcze to kultura i sztuka Żydów końca XIX do lat 50. XX w. w kontekście sztuki polskiej i europejskiej; autorka referatów konferencyjnych, wystaw, katalogów i artykułów m.in. w „Roczniku Muzeum Narodowego w Kielcach”, „Muzealnictwie”, IV tomie serii *Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy, Życie i twórczość Geli Seksztajn* (2011); od 1996 członkini komisji oceniającej *Ogólnopolskiego konkursu wiedzy o historii i kulturze Żydów polskich* Fundacji Szalom oraz Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.

O BADANIU PROWENIENCJI MUZEALIÓW

Roman Olkowski

Podjmując pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie [MNW], nie przypuszczałem, że wykonywanie powierzonych mi obowiązków będzie pasjonującym zajęciem. Dzięki bardzo szerokiemu spektrum działań przypisanych Działowi Głównego Inwentaryzatora, w którym znalazłem swoje miejsce, mogłem wykorzystać wykształcenie archiwistyczne i zainteresowania historią najnowszą. Moim pierwszym, głównym zadaniem było organizowanie bieżących wypożyczeń muzealiów w depozyt do różnych instytucji. Szybko okazało się, że jest potrzeba aktualizacji umów depozytowych również dotyczących muzealiów wypożyczonych wcześniej. Dla uzyskania pełnej wiedzy na temat muzealiów wypożyczonych i zwróconych do Muzeum, zmuszony byłem prześledzić wszystkie **protokoły zdawczo-odbiorcze**¹, poczynając od 1945 r., sporządzone pomiędzy Muzeum a innymi instytucjami oraz **pro wizoryczne pokwitowania, spisy z natury**, listy zaginionych muzealiów wykonane pod koniec lat 80. XX w. w myśl zaleceń pokontrolnych Najwyższej Izby Kontroli z 1986 r., a także umowy najmu muzealiów z odpłatnością stosowane od roku 1990². Zależało mi na ustaleniu stanu faktycznego i sprawdzeniu, czy w tych instytucjach „nie zawieruszyły się” poszukiwane muzealia. Po zweryfikowaniu dokumentacji zgromadzonej w Dziale Inwentarzy sporządzałem listy muzealiów, które powinny w nich się znajdować. Z powodu luk w zbiorze protokołów zdawczo-odbiorczych, które by potwierdzały zwrot muzealiów, listy przedmiotów przekazywałem opiekunom zbiorów, w celu weryfikacji. Zadaniem kustoszy było sprawdzenie wykazów zaginionych muzealiów pod kątem ewentualnej ich obecności w magazynach zbiorów. Niestety, zweryfikowane listy bardzo często zawierały błędy, skutkiem czego było domaganie się zwrotu poszukiwanych muzealiów, które, jak się później okazało, znajdowały się w muzealnych magazynach.

Częstą praktyką w czasach PRL było wędrowanie wypożyczonych muzealiów pomiędzy różnymi instytucjami, bez powiadamiania o tym Muzeum, jako efekt tzw. zmian kadrowych w instytucjach. Sytuacja, w której urzędnik opuszczał gabinet wraz z obrazem, została przedstawiona w kultowym filmie Stanisława Barei *Poszukiwany, poszukiwana*. Prawdziwym przykładem jest np. wypożyczenie w 1945 r. obrazu Aleksandra Sarnowicza *Żniwa*, do dekoracji Ministerstwa Spraw Zagranicznych, który odnalazł się później w Urzędzie Rady Ministrów [URM]. Zdarzały się również przypadki ofiarowywania przez urzędników państwowych obrazów wypożyczonych z Muzeum przedstawicielom delegacji „bratnich narodów”. Na przykład pochodzący ze zbiorów rogałińskich rysunek Stanisława Wyspiańskiego *Głowa dziewczynki*, wypożyczony do dekoracji Kancelarii Cywilnej Prezydenta w Belwederze 8 marca 1947 r., został w tym samym roku podarowany przez Bolesława Bieruta ambasadorowi ZSRR Wiktorowi Lebediewowi z okazji 30. rocznicy wybuchu Rewolucji Październikowej³. Podobnie postąpiono w przypadku dwóch obrazów wypożyczonych do Ministerstwa Kultury i Sztuki [MKiS] autorstwa Jana Betleja i Janusza Krajewskiego, które zostały „podarowane” przez ministra Stanisława Wrońskiego delegacji czechosłowackiej w 1973 roku⁴. Oczywiście

w opisanych sytuacjach nikt nie pytał Muzeum o zdanie, jedynie po dokonaniu owych „darowizn” przysyłano lakoniczne pisma, w których nakazywano wykreślenie muzealiów z Inwentarza MNW (dalej Inwentarz)⁵.

W latach 50. i 60. XX w. zwracano często do Muzeum wypożyczone wcześniej zabytki bez oznaczeń wskazujących na jego własność, np. nalepek z numerami Inwentarza. Wobec braku numerów identyfikacyjnych wpisywano je do Inwentarza pod nowym numerem z enigmatyczną informacją o proveniencji: „z przedwojennych zbiorów MNW” lub „nieznane”, albo w polu „pochodzenie” pozostawiano puste miejsce. Podobnie gdy w latach 50. XX w. URM przekazywał na własność MNW różne zabytki, w tym także wypożyczone z Muzeum w 1945 r., wpisywano je do ksiąg inwentarzowych pod nowymi pozycjami, zacierając w ten sposób właściwą proveniencję. Nierzetelność takiego postępowania wynikała z lekceważenia zapisów w Inwentarzu⁶. Często nie dopełniano obowiązku wykreślenia z Inwentarza muzealiów przekazanych na własność innym muzeom i instytucjom albo wykreślano pozycje niewłaściwe, powiększając w ten sposób skalę nieprawidłowości. Z ubolewaniem muszę stwierdzić, że Inwentarz MNW zawiera wiele powtórzeń i niejednokrotnie brak jest w nim szczegółowej informacji o zabytkach. Mimo, że Inwentarz stanowi najważniejszy dokument w instytucji, świadczący o jej majątku, nie był on prowadzony z należytą starannością i według jednolitych reguł. Na przykład opiekunowie kolekcji, porządkując zbiory, przekazywali czasem niektóre muzealia pod opiekę innych kustoszy. Ci zaś, wpisując je do księgi działowej, w polu pochodzenie zapisywali „przekazano z działu x w 1953 r.”, podczas gdy w tym polu powinna być informacja o okolicznościach nabycia do Muzeum. Należy podkreślić, że uwaga ta nie dotyczy, oczywiście, wszystkich opiekunów zbiorów.

Prace nad porządkowaniem ewidencji utrudniają również skutki zaniebań z pierwszych lat powojennych. Wówczas prace nad proveniencją prowadzone były sporadycznie. Nasi starsi koledzy zajęci byli ogromem prac organizacyjnych w Muzeum po wojennych zniszczeniach; przyjmowano skrzynie z zabytkami z tzw. akcji rewindykacyjnej, których zawartość wypakowywano i pieczołowicie spisywano, po czym często przekazywano dalej do innych instytucji. Militaria oddawano do Muzeum Wojska Polskiego [MWP], księgozbiory do Biblioteki Narodowej i Biblioteki Uniwersyteckiej, archiwalia do Archiwum Głównego Akt Dawnych [AGAD] i innych archiwów. Nic dziwnego, że MNW nazywane było „centralną składnicą”⁷. Prace badawcze były wymuszane jedynie przez napływające do Muzeum roszczenia. W tym czasie do MNW zgłaszały się osoby, które przed lub w pierwszych miesiącach wojny złożyły swoje kolekcje do depozytu. Rozpoznanie tych dzieł nie było trudne dzięki temu, że prezornie w momencie przyjmowania depozyty były oznaczane specjalnymi kryptonimami, które miały także uchronić je przed działalnością okupanta⁸. Z kolei w okresie 1980–1981, w czasie „pierwszej Solidarności” wnioski restytucyjne dotyczyły głównie grupy zabytków kościelnych, pochodzących z kościołów w Gdańsku, Pelplinie, Wrocławiu, Fromborku, Kra-

kwie i Płocku. Natomiast po 4 czerwca 1989 r. zgłaszały się głównie osoby prywatne, także prześladowane przez aparat komunistyczny oraz właściciele kolekcji pochodzących z tzw. mienia podworskiego. Ustalanie pochodzenia muzealiów przeprowadzono także w związku z usamodzielnieniem się kilku dotychczasowych oddziałów MNW, najpierw w latach 80. Zamku Królewskiego, a później Wilanowa i Łazienek⁹. Jednym z powodów lekkiego traktowania sprawy badania czy też dokumentowania proveniencji zabytków zapewne było przekonanie, że Muzeum jest instytucją państwową, więc wszystko co wpisano do Inwentarza stanowi „własność państwa”.

Śledząc losy poszczególnych muzealiów, ich oznaczenia, sposoby zapisów w Inwentarzu oraz towarzyszącą im dokumentację stopniowo poznawałem skomplikowaną historię zbiorów MNW. Nie jest tajemnicą, że w wyniku II wojny światowej oraz prowadzonej po wojnie tzw. akcji rewindykacyjnej do Muzeum napłynęły zabytki z innych kolekcji muzealnych i prywatnych lub o nierozpoznanym pochodzeniu. Skierowano tu liczne zabytki znalezione w składnicach poniemieckich, należące wcześniej do wrocławskich zbiorów muzealnych oraz prywatnych innych kolekcji z miejscowości Dolnego Śląska, ale również mienie wywiezione z Warszawy po powstaniu warszawskim. W Muzeum znalazły się także zabytki skonfiskowane w procesach sądowych i politycznych oraz pochodzące z tzw. mienia podworskiego, które przekazywano do MNW na podstawie decyzji ówczesnego MKiS lub organów administracji samorządowej¹⁰. Oprócz tego włączono do zbiorów MNW kolekcje instytucji nieistniejących, np. Państwowych Zbiorów Sztuki czy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

Warszawskie Muzeum Narodowe nie było jednak jedynie beneficjentem nowych czasów. Kilka tysięcy muzealiów z przedwojennych zbiorów Muzeum Narodowego stało się na skutek odgórnych decyzji podstawą zbiorów nowo powstałych muzeów: Muzeum Mickiewicza i Słowackiego – dzisiejszego Muzeum Literatury w Warszawie (m.in. *mickiewicziana* z kolekcji Leopolda Meyéta, zapisane Muzeum w 1911 r. oraz muzealia związane z Juliuszem Słowackim) i Muzeum Historycznego m.st. Warszawy [MHW] (*varsaviana*). Dużą grupę zabytków przekazano także do ówczesnego Muzeum Kultur Ludowych na Młocinach – dzisiejszego Państwowego Muzeum Etnograficznego oraz do Państwowego Muzeum Archeologicznego. Natomiast rękopisy i dokumenty pochodzące z przedwojennych zbiorów przekazywano do AGAD, Archiwum Miejskiego lub Biblioteki Narodowej¹¹. Decyzją MKiS zabrano także z magazynów ledwie przywiezione muzealia poniemieckie, głównie XIX-wieczne malarstwo, by np. w 1953 r. podarować je Niemieckiej Republice Demokratycznej¹² lub doposażyć na „dobry początek” PP DESA¹³ albo zadysponować w inny sposób¹⁴. W 1953 r. decyzją MKiS, na wniosek Urzędu do Spraw Wyznań, wydano 50 obrazów do Rady Prymasowskiej w celu przekazania na własność odbudowanym kościołom warszawskim¹⁵. W latach późniejszych częstą praktyką było podarowywanie innym instytucjom wieloletnich depozytów, które – jak to uzasadniali szefowie placówek – „na trwałe wpisały się w ekspozycję” danego muzeum. I tak można by tu wymienić muzea w Kielcach, Malborku, Białymstoku, Wrocławiu i wspomniane już MHW, a w ostatnim czasie także Muzeum Łazienki Królewskie¹⁶. Wybór przedmiotów do tzw. „trwałych depozytów” był często przypadkowy. Wypożyczono na przykład część serwisu, którego niektóre elementy pozostały w MNW. Niedawno uzupełnialiśmy takie przekazy o przysłowiowy korek od karafki. Równie niefortunne było także wypożyczanie pojedynczych skrzydeł tryptyków gotyckich pochodzących ze zbiorów śląskich do muzeów w Toruniu i Poznaniu, podczas gdy pozostałe elementy znajdowały się w Warszawie lub we Wrocławiu.

Obecnie wspólnie z kolegami z Muzeum Historycznego oraz Muzeum Wojska Polskiego systematyzujemy takie „przekazy” i depozyty długoterminowe z obopólną korzyścią. MNW porządkuje zapisy w księgach, MHW zyskuje informacje o nieznaną dotychczas proveniencji posiadanych muzealiów, a muzealnicy w MWP wreszcie mają nadzieję, że otrzymają na własność

przedmioty, po ich szczegółowej identyfikacji, przechowywane od 1920 r. jako depozyty. Inny przykład dobrej współpracy pomiędzy inwentaryzatorami – to wynik prac prowadzonych z kolegami z MN w Gdańsku, z którymi udało się wyjaśnić sprawę umieszczenia w *Katalogu strat wojennych Muzeum Miejskiego w Gdańsku* opisu zabytków znajdujących się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie¹⁷. Między innymi chodziło o rzeźbę Aristide’a Mailloła, *Wenus siedząca*, która znajduje się w MNW jako własność ówczesnego Muzeum Pomorskiego w Gdańsku. Uzgodnienia pomiędzy nami pozwoliły na sprostowanie tej informacji. Dzięki dobrej współpracy z kolegami z Muzeum Zamoyskich w Kozłowiec uniknęliśmy pomyłki podczas realizacji zakupu kolekcji Tarnowskich z Suchoj Beskidzkiej w 2004 roku. Przed ostatecznym sporządzeniem listy muzealiów przeznaczonych do wykupienia zweryfikowałem pochodzenie obrazów, które poza znaną kolekcją rycin i rysunków były przypisane do tej kolekcji. Okazało się, że trzy z nich zapisano w ewidencji jako depozyt tej rodziny, ponieważ w momencie rewindykacji znajdowały się w skrzyni sygnowanej „JT SUCHA”. Zbadanie historii wojennej i przede wszystkim koligacji rodzinnych wzbudziło moje podejrzenie, że obrazy mogą pochodzić z pałacu Zamoyskich w Kozłowiec. Przesłane przez kolegów z Kozłówki przedwojenne zdjęcia wnętrza kozłowieckiego pałacu oraz analiza dokumentów pozwoliły na ustalenie rzeczywistej proveniencji i przekazanie obrazów do miejsca, skąd pochodziły. Podobne sytuacje nieuzasadnionych przynależności dotyczą także przedmiotów w innych muzeach w kraju, w których dla części posiadanego zbioru zatarta została proveniencja. Oczywiście wielu zagadek proveniencyjnych być może nigdy nie uda się rozwiązać, ale próbować trzeba.

Doświadczenie zdobyte w czasie ponad piętnastoletniej pracy nad wyjaśnianiem pochodzenia różnych zabytków w MNW przyczyniło się do powstania warsztatu badacza proveniencji. Chciałbym opisać metody i narzędzia, które stosuję w pracy, ilustrując je wybranymi przypadkami, co może być użyteczne w pracy kolegów muzealników. Podstawowym źródłem prowadzonych badań jest **dokumentacja ewidencyjna: księgi inwentarza, dawne karty naukowe, magazynowe i obecne ewidencyjne oraz arkusze spisów z natury i dokumentacja skontrowa**¹⁸.

Inwentarz MNW liczy 236 ksiąg, zawiera zapisy o 830 tys. muzealiów oraz o obiektach zaginionych i przekazanych do innych placówek. Składa się z ksiąg tzw. Inwentarza ogólnego, zawierającego również księgi depozytowe, oraz powojennych ksiąg tzw. działowych i nowych depozytowych¹⁹. Księgi działowe zakładane w różnym czasie dla poszczególnych rodzajów zabytków, w zależności od tworzywa (materiału), oznaczano symbolem literowym np. dla malarstwa polskiego (MP), malarstwa obcego (M.Ob.), numizmatyki (NPO), rycin polskich (Gr.Pol.), rycin obcych (Gr.Ob.) – podzielonych dodatkowo na szkoły, itd. Niestety, wiedza kustoszów o układzie i zawartości ksiąg Inwentarza nie zawsze jest dostateczna. Skutkiem tego podczas prac ewidencyjnych generowano liczne błędy, wpływające na obecny stan wiedzy o zbiorze²⁰. Zdarzało się, że kustosze pomijali zabytki niewpisane do księgi działowej, podając tym samym nieprawdziwe informacje o faktycznej liczbie posiadanych muzealiów. Księgi działowe prowadzone były przez opiekunów kolekcji, księgi Inwentarza ogólnego pozostawały pod opieką głównego inwentaryzatora. Spowodowało to w świadomości pracowników merytorycznych podział na księgi „nasze” i „wasze”. Księgi przechowywane w poszczególnych działach traktowano jako dokumentację pierwszoplanową, pomijając na ogół lub korzystając sporadycznie z ksiąg znajdujących się w Dziale Inwentarzy²¹. W praktyce podczas reinwentaryzacji do ksiąg działowych oprócz bieżących nabytków wpisywano muzealia, posiadające już numery ksiąg ogólnych; głównie dotyczyło to przedmiotów uznanych przez poszczególnych kuratorów za szczególnie ważne lub „najlepsze”.

Nie brano przy tym pod uwagę stanu prawnego ani pochodzenia zabytku. W ten sposób wpisano do inwentarzy działowych wiele depozytów.

Niedopełniano obowiązku wykreślenia danego muzealium z księgi ogólnej, co przyczyniło się do tworzenia tzw. podwójnych, a niekiedy dla nabytków przedwojennych i nierozpoznanych po wojnie, nawet potrójnych zapisów jednego muzealium w Inwentarzu MNW. Szczególnie dużo błędów popełniono w latach 80. XX w., podczas wpisywania opisów obrazów do założonej wówczas księgi działowej dla malarstwa obcego. Skutki powstałych wówczas błędów odczuwane są dzisiaj, gdy musimy uzyskiwać zgody ministra kultury na wykreślenie poszczególnych przedmiotów z Inwentarza np. przed wydaniem ich z depozytu²². Dopiero w 1990 r. przyjęto zasadę, że o wpisie do księgi działowej podczas reinwentaryzacji decyduje główny inwentaryzator. Ta praktyka zminimalizowała powstawanie nowych błędów.

Wiele instytucji muzealnych założonych w czasach przedwojennych posiada również tzw. dawne inwentarze. Muzea ulegały przekształceniom, zmieniał się właściciel lub organizator, zmieniały się także ich siedziby, z tych powodów zakładano nowe księgi. Czasem konieczność wprowadzania nowych inwentarzy wynikała z utraty dawnych ksiąg w czasie wojny. Muzea pozyskiwały również księgi inwentarzowe przejętych, a dzisiaj nieistniejących, dawnych kolekcji²³. W niektórych muzeach dawne księgi lub inwentarze historycznych kolekcji są przekazywane do archiwów, czyli do lamusa i zapomniane, co ma wpływ na niedostatki wiedzy o proveniencji zbioru.

Karty naukowe bywają traktowane przez kustoszy jako podstawowe, niekwestionowane źródło. Niekiedy było to uzasadnione, m.in. dlatego, że wypełniali je nasi wybitni poprzednicy: Michał Walicki, Jerzy Sienkiewicz, Stefan Kozakiewicz, Stanisław Gebethner, ale część kart zwłaszcza powojennych odbiegała od wysokiego poziomu wyznaczonego przez te osoby, ponieważ z czasem dla kolejnych nabytków, zwłaszcza pozyskanych kilkudziesięciu kolekcji grafik, karty takie wypełniali praktykanci lub studenci historii sztuki. Dlatego zawartość kart jest uboga, ogranicza się do podstawowych danych, często nieprecyzyjnych. Powodem powstania dokumentacji o niskiej wartości była także znana idea współzawodnictwa pracy z czasów stalinizmu, której jednym z aspektów było właśnie sporządzanie kart na akord, np. z okazji święta 22 lipca²⁴. Czasami korzystanie z kart było utrudnione z powodu ich ułożenia według indywidualnych kryteriów stosowanych przez poszczególnych kustoszy, znanych im tylko, czasami niektóre karty zostały zagubione, co spowodowało konieczność wykonywania ich duplikatów itp. Poza tym dla wielu muzealiów kart nie założono. Po II wojnie światowej, przy powstawaniu kolejnych działów wyodrębnionych z większych zespołów znajdujących się w strukturze Muzeum przekazywano wraz z muzealiami nowym opiekunom także karty naukowe. Takie zmiany organizacyjne były powodem zaginięcia niektórych kart. W ekstremalnych przypadkach celowo je zniszczono, ponieważ „nie pasowały” formatem np. do pudła czy szuflady. Na szczęście takich przypadków nie było wiele. Na ogół „stare” karty odkładano do szuflady, a z czasem jako „zbędną makulaturę” przekazywano do archiwum. Mimo tego, że liczne dawne karty mają fotografie lub szkice, są nieocenionym źródłem dla badacza opracowującego zbiory, ponieważ zawierają też informacje o ówczesnej lokalizacji muzealiów²⁵. W mojej ocenie powinny być dołączone do wykonanych współcześnie – drukowanych z inwentarza elektronicznego i przechowywane w jednym miejscu. Tak jak stosuje się to w naszych gabinetach rycin dawnych.

Warte przebadania są także **karty magazynowe**. Zapiski na tych kartach odgrywają dużą rolę w badaniu miejsc dawnych wypożyczeń, zwłaszcza w przypadku braku protokołów zdawczo-odbiorczych.

Potwierdzenia rzetelności informacji podanych w dokumentacji ewidencyjnej należy szukać w aktach nabytków (**dary, zakupy, przekazy**)²⁶. Przedwojenne akta zachowane w MNW w całości są szczególnie cennym dowodem na nabycie muzealiów, które zostały utracone w czasie II wojny światowej. Wyciągi i kopie tej dokumentacji są niezbędnym elementem dobrze przygotowanego wniosku restytucyjnego²⁷. Dokumenty nabycia powinny być

przechowywane w jednym miejscu i szczególnie chronione, ponieważ mówią o majątku instytucji. Zdarza się, że niektóre z nich, uznane za „zaginione”, znajdują się pod opieką kustoszy i są nieudostępniane, a z czasem po prostu zapomniane. Nieocenionym źródłem dla badania proveniencji w MNW są kwitariusze ofert zakupów z lat 1927–1939, które stanowią kopalnię wiedzy o zabytkach należących do przedwojennych prywatnych kolekcji oraz antykwariatów. Znajdujemy w nich oprócz dopisków „zakupiono za kwotę ...”, co jest jedynie potwierdzeniem nabycia, również informacje o ofertach odrzuconych, czyli zwróconych oferentom – istotnych przy badaniu przedwojennych kolekcji.

Zakupami powojennymi zajmowało się specjalnie do tego powołane Biuro Komisji Zakupów, działające w latach 1945–1991. Pełna dokumentacja w postaci kwitariuszy, korespondencji, protokołów posiedzeń i rachunków²⁸ również znajduje się w naszym archiwum. Protokoły posiedzeń, oprócz argumentacji uzasadniającej zakupy oraz wysokość kwoty, zawierają także historię dzieł, która nie zawsze była przeniesiona do dokumentacji ewidencyjnej. W aktach tych znajdują się także „świadczenia pochodzenia”²⁹ oraz pisemne przedstawienia losów zabytku w czasie wojny w przypadku obiektów należących do kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego³⁰. W przypadku zidentyfikowania zabytku pochodzącego ze zbiorów publicznych oferent, który nabył go uprzednio w dobrej wierze, bez powiadamiania organów ścigania, otrzymywał tzw. znaleźne, a zabytek trafiał do zbiorów muzealnych. Może warto byłoby powrócić do tego zwyczaju, z pewnością ułatwiłoby to odzyskiwanie utraconych muzealiów.

Przedstawię teraz charakterystyczny dla ostatnich lat przykład wniosku restytucyjnego. W 2009 r. MNW otrzymało prośbę o zwrot obrazu *Zastawa stołowa* Osias’a Beerta, należącego do przedwojennego kolekcjonera Mieczysława Zagajskiego – obywatela polskiego pochodzenia żydowskiego. Pismo do Muzeum skierowała znana kancelaria z Berlina Von Trotz zu Solz Lamnek, reprezentująca wnuka kolekcjonera. Obraz ten przezornie został umieszczony w katalogu strat wojennych Władysława Tomkiewicza³¹, zapewne z powodu braku jakichkolwiek informacji na temat losów jego właściciela i całej kolekcji. W roku 1960 obraz został zakupiony od osoby trzeciej do zbiorów Muzeum. Wniosek restytucyjny oparty był na przesłaniu porozumienia Konferencji Waszyngtońskiej z 1998 r.³², mówiącej o tym, że wszelkie transakcje dotyczące dzieł sztuki należących do kolekcji osób pochodzenia żydowskiego w latach 1933–1945 należy uznać za nieważne lub co najmniej „podejrzane”³³. Analiza dokumentacji pozwoliła jednak uznać roszczenie kancelarii za bezzasadne. Otóż Zagajski w 1939 r. wyemigrował do USA, powierzając opiekę nad zbiorem zaufanej osobie. Kolekcja przetrwała wojnę w Warszawie, a w końcu 1958 r. Zagajski przedstawił MNW pisemną ofertę sprzedaży kilku obrazów, w tym Beerta, upoważniając swojego plenipotentą do sfinalizowania transakcji. W ten sposób obrazy zostały zakupione *lege artis*, ale w księdze inwentarzowej pominięto informację o pochodzeniu obrazu z kolekcji Zagajskiego. Próżno także szukać tego nazwiska w skorowidzu oferentów komisji zakupów. Dokładną proveniencję poznałem dopiero po przejrzaniu dokumentacji zakupów z lat 1958–1960.

Do księgi depozytowej MNW, obok zapisów dotyczących zabytków zdeponowanych przez deponentów, wpisano także liczne przedmioty niezakupione lub nieodebrane przez oferentów. Włączenie takich przedmiotów do zbiorów muzealnych odbyło się dwukrotnie: na początku lat 50. XX w. oraz po likwidacji Biura Komisji Zakupów w 1991 roku. Zapisy w księdze o lakonicznej treści „przekazano z komisji zakupów” wymagały uzupełnienia informacjami istniejącymi w zasobie archiwum, pozostałymi po pracy zlikwidowanej komórki organizacyjnej. Na przełomie lat 40. i 50. XX w. działała tzw. Centralna Komisja Zakupów przy MKiS, zwana również Komisją Zakupów Muzealiów dla Muzeów Pozawarszawskich, która finalizowała zakupy dla wszystkich muzeów w kraju³⁴. W protokole tej komisji z 9 marca

1949 r. wyrażono obowiązek badania proveniencji w stosunku do oferowanych zabytków³⁵. W tej sprawie do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków przy MKiS zwróciła się Komisja Specjalna do Walki z Nadużyciami i Szkodnictwem Gospodarczym. Podczas dyskusji na ten temat prof. Lorentz zauważył, że jest bardzo trudno zbadać pochodzenie przedmiotów drobnych: porcelanowych, szklanych itp., których wiele znajduje się od dawna w prywatnym posiadaniu i brak dowodów ich nabycia. Badania proveniencji dotyczyłyby więc tylko obiektów większych i cenniejszych względnie takich, co do których nasuwałyby się określone podejrzenia. Gebethner zaś obawiał się, że rozciągnięcie badania pochodzenia na wszystkie obiekty stworzy psychozę pomijania Ministerstwa i Muzeum Narodowego przez sprzedających i przedostawiania się cenniejszych obiektów do rąk prywatnych względnie zagranicę. Ostatecznie uchwalono opracowanie regulaminu Komisji uwzględniającego sprawę badania tytułu własności zgłaszanych obiektów³⁶. Akta tej Komisji powinny zostać przebadane szczególnie przez kolegom z muzeów położonych na tzw. Ziemiach Odzyskanych, ponieważ jednym z zadań CKZ było doposażenie tych muzeów m.in. w dzieła artystów polskich zapewne w celu „wzmocnienia ducha polskości” na terenach poniemieckich.

Wobec braku pełnej dokumentacji w muzeum lub w celu uzupełnienia wiedzy niezbędne jest też korzystanie z zasobów archiwów, w wypadku Warszawy z Archiwum Akt Nowych [AAN], AGAD, Archiwum Państwowego m.st. Warszawy oraz Archiwum PAN lub archiwum MKiDN oraz Instytutu Sztuki PAN i archiwów muzeów warszawskich. Podczas swojej pracy wielokrotnie otrzymywałem dramatyczne telefony od kolegów z innych muzeów, którzy muszą zmagać się z problemem braku dokumentacji zwłaszcza do muzealiów nabytych z tzw. mienia podworskiego. W takich przypadkach kierowałem zainteresowanych do odpowiednich archiwów państwowych, które w zasobach mają akta wytworzone przez starostwa powiatowe, m.in. „odpowiedzialne” za zabezpieczanie ruchomości podworskich³⁷.

Badacz proveniencji nie powinien pominąć także wszelkich **zapisków odręcznych**, notatek, brulionów, na podstawie których w przeszłości opracowywano jakieś zagadnienia. Materiały takie powinny znajdować się w dokumentacji podręcznej. Takim przykładem w MNW są bruliony ksiąg inwentarzowych z lat powojennych, do których wpisywano np. obiekty pochodzące z rewindykacji, ale także nabytki. Zawierają one bezcenne dopiski o znakach własnościowych. Z niezrozumiałych względów nie wszystkie oznaczenia zostały przeniesione do właściwych ksiąg. Dlatego korzystanie z dokumentacji podręcznej jest nie do przecenienia.

Trzeba wspomnieć także o tzw. **spuściznach po byłych pracownikach** instytucji, które z założenia powinny być gromadzone przez muzealne archiwa zakładowe. Nie zawsze tak się dzieje. Niejednokrotnie rozproszone znajdują się w innych miejscach w Warszawie np. w Archiwum i Instytucie Sztuki PAN oraz innych instytucjach lub w dalszym ciągu pozostają pod opieką rodziny. Również ważnym źródłem do poznawania historii MNW z czasów okupacji są drukowane **wspomnienia** pracowników Muzeum.

Podczas badań pochodzenia muzealiów konieczne jest skonfrontowanie zapisów prowadzonych w księgach z zapiskami znajdującymi się na kartach oraz oczywiście z muzealium. Sprawdzenie proveniencji zabytku „o niewiadomym pochodzeniu” zawsze rozpoczynam od **ogłędzin samego dzieła**. Często od opiekunów kolekcji słyszałem zapewnienia o braku jakichkolwiek oznaczeń na obiekcie. Niejednokrotnie rzeczywiście nie ma żadnych znaków, szczególnie często tak się dzieje w kolekcjach papierowych, zwłaszcza gdy prace wyjęto z oryginalnych tek lub opraw, na których mogły znajdować się takie znaki³⁸. Zdarzało się też w przeszłości, że w przypadku obrazów znaki własnościowe zdejmowano podczas zabiegów konserwatorskich i bezpowrotnie tracono. Niekiedy papierowe nalepki wkładano do osobnych kopert i dołączano do **dokumentacji konserwatorskiej**. Uważam, że wszelkie oznaczenia powinny zostać z powrotem umieszczone na obrazach. Trudno jest jednak

„odzyskać” np. znaki nanoszone stemplem na płótno, które zostało później zdublowane³⁹. Wtedy pomocna okazuje się dokumentacja konserwatorska, do niedawna niedoceniana jako źródło wiedzy o proveniencji. Oczywiście standardowe informacje o stanie zachowania możemy znaleźć na dawnych kartach naukowych, ale nie zawsze jest to pełna wiedza. Szczególnie ważne jest, aby zabiegi konserwatorskie oprócz ich opisu były dokumentowane fotografiami lica i odwrocia robionymi przed, w trakcie i po konserwacji, co jest standardem obowiązującym w muzeach europejskich. W ostatnim czasie kolejna dyrekcja MNW zakwestionowała konieczność wykonywania fotografii konserwatorskich z powodów „oszczędnościowych”. Jednakże po dyskusjach zdjęcia takie są realizowane, ale pozostają jedynie w formie plików cyfrowych. Zachowane karty konserwatorskie wykonywane w czasie okupacji zawierają bezcenne informacje o przeprowadzonych zabiegach na obiektach utraconych, np. z pozoru nieistotnych drobnych ubytkach warstwy malarskiej. Niezbędne do identyfikacji obrazów niemających widocznych znaków własnościowych są oględziny w świetle lamp ultrafioletowych, które okazały się niezwykle pomocne przy identyfikacji dwóch naszych strat wojennych: obrazu J. Wellensa de Cocka *Kuszenie św. Antoniego*⁴⁰, który szczęśliwie odnalazł się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu oraz *Portretu Karola Podlewskiego* pędzla Matejki⁴¹, odnalezionego w USA. Dzięki lampom UV prześwietlenie ujawniło numery inwentarza MNW, namalowane na odwrocie w czasach przedwojennych.

Konieczne jest także sprawdzenie informacji w przedwojennych drukowanych **katalogach zbiorów lub wystaw**. Trzeba jednak pamiętać, że na ogół zawierają one jedynie wybór dzieł. Czasem informacje w nich są niespójne, dlatego powinny być dodatkowo zweryfikowane. Innym źródłem wiedzy może okazać się przedwojenna **prasa**. Opracowując katalog zbiorów przedwojennego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych⁴², korzystałem m.in. z roczników „Tygodnika Ilustrowanego” (1859–1939), zawierających sprawozdania z posiedzeń, wystaw, reprodukcje nabytych dzieł. W prasie dwudziestolecia międzywojennego, np. w „Kurierze Warszawskim” czy „Sztukach Pięknych”, można znaleźć, wobec zniszczenia inwentarza Zachęty, bezcenne informacje o nabytkach tej instytucji.

Bardzo istotne dokumenty w procesie dowodowym dotyczącym tropienia i odzyskiwania zaginionych, rozproszonych zabytków stanowią ich **wizerunki**. Poszukiwania wizerunków do zaginionych muzealiów rozpoczynałem od przeszukania znajdujących się w Dziale Dokumentacji Fotograficznej skorowidzów, inwentarzy klisz założonych w 1935 r., które początkowo były starannie wypełniane, ale później w większości zawarte w nich informacje są lakoniczne (np. tylko nazwiska artystów) lub nie ma ich w ogóle. Przejrzenie klisz i negatywów zakończyło się jednak zidentyfikowaniem np. oryginalnych klisz obrazów pochodzących z przedwojennej Zachęty. Zbiór klisz i negatywów MNW pochodzi z różnych źródeł, niestety, wiele do życzenia pozostawia skorowidz układany w ciągu 67 lat. Jedynym sposobem na poprawę dostępności do zbioru wizerunków jest ich digitalizacja i umieszczenie plików cyfrowych, odwzorowań wizerunków w ogólnodostępnej bazie danych.

Kolejnym ważnym źródłem do badania proveniencji jest **genealogia**. Analiza powiązań genealogicznych może być przydatna w identyfikacji portretowanych lub sukcesji historycznych kolekcji, ale również w pojedynczych przypadkach⁴³. W dawnych kolekcjach rodów arystokratycznych istniały liczne repliki portretów przodków, dlatego należy dochować należytej staranności przy identyfikacji dzieł rozróżniając oryginały od powtórzeń.

Opisane przykłady pozytywnych wyników badań proveniencji w kontekście roszczeń osób prywatnych, w tym wobec tzw. mienia żydowskiego, własności innych muzeów lub instytucji, moim zdaniem zaprzeczają krzywdzącej opinii o bezczynności MNW w tym zakresie⁴⁴. Ponadto z całą mocą chciałbym podkreślić, że MNW wszelkie rozszczenia, niezależnie od statusu, pochodzenia etc. właścicieli, traktuje z taką samą atencją i nie ma

powodu, by było inaczej. Nie zmienia to faktu, że badanie proveniencji w dalszym ciągu powinno być prowadzone szczególnie intensywnie dla nabytków z okresu 1939–1956. Dyrektor prof. Piotr Piotrowski w 2010 r. podjął decyzję o powołaniu w MNW pierwszego w Polsce stanowiska ds. badania proveniencji zbiorów, którego celem było możliwie szybkie wyjaśnienie pochodzenia zbiorów o nieznanym proveniencji⁴⁵ i rozliczenie się z dawnymi właścicielami; zadanie to powierzył autorowi tego artykułu. Uzyskanie zadowalających wyników nie jest możliwe przy pracy w pojedynkę. Konieczna jest tu dobra współpraca z opiekunami zbiorów, którzy uznają wykonywanie zadań z nią związanych za priorytetowe. W planach pracy zatwierdzonych przez dyrektora Piotrowskiego dla poszczególnych działów po raz pierwszy polecono do wykonania kilka zadań dotyczących badania proveniencji – przede wszystkim obowiązkowe „przeczytanie” **ksiąg inwentarzowych** w celu wynotowania strat wojennych⁴⁶ i braków powojennych⁴⁷ oraz zapisów o takich muzealiach, które zostały już wykreślone z ewidencji, a następnie wprowadzenie opisów tychże do inwentarza elektronicznego⁴⁸. W miarę możliwości, zwłaszcza w czasie przeprowadzania skontrum, wprowadzenie do systemu muzealnego opisów i zdjęć wszelkich **znaków własnościowych** i treści nalepek umieszczonych na muzealiach oraz wskazanie nielicznych obiektów pozostałych w MNW z tzw. mienia podworskiego, które powinny zostać wykupione. Wypełnianie tych obowiązków jest różne w poszczególnych kolekcjach, a zależy od nastawienia kuratorów do tej pracy, od wielkości zbioru, którym się opiekują i przede wszystkim stanu zatrudnienia⁴⁹. Czynności związane z szeroko pojętą inwentaryzacją nie należą jednak do ulubionych prac muzealników, co potwierdzają również inwentaryzatorzy innych muzeów⁵⁰.

Wspomniałem, że informacje z dokumentacji ewidencyjnej są przenoszone do inwentarza elektronicznego. Wprowadzenie wszystkich danych przyczyniłoby się do powstania unikatowego narzędzia pracy dla osoby badającej historię zbiorów muzealnych. Dzięki bowiem odpowiednim funkcjom zastosowanym w elektronicznym inwentarzu muzealiów możliwe jest odtworzenie zasobu różnych kolekcji włączonych do zbiorów. W prosty sposób można znaleźć informacje o rzeczach wypożyczonych, zaginionych, elementach jednego zespołu istniejących w różnych działach etc. Mam nadzieję, że czytelnik wybaczy mi banalne stwierdzenie, że każda baza danych powinna stosować standardy zapisu, które umożliwią w przyszłości uzyskanie w kwerendach satysfakcjonujących wyników. Moją rolą było przygotowanie standardu zapisu treści o pochodzeniach ważniejszych kolekcji muzealnych oraz sposobu zapisów dodatkowych identyfikatorów, czyli numerów dawnych kolekcji. Jedynie rygorystyczne stosowanie przez wszystkich użytkowników ustalonych wzorów zapisu umożliwi odtworzenie inwentarza dawnych kolekcji oraz inwentarza ogólnego.

Potrzeba uporządkowania tego tematu wyniknęła z analizy katalogów wystaw MNW, wydawanych po 1945 r., w których autorzy haseł różnie zapisywali to samo źródło proveniencji np. obiektów o nieznanym pochodzeniu: „w MNW od 1945”, innym razem dla tych samych muzealiów „w MNW od 1946”, „nieznane”, „niewiadome”, „z przedwojennych zbiorów Muzeum”. Autorzy, a raczej redaktorzy nie przywiązywali wagi do tej kwestii, stosowano też różne sformułowania dokonywane przez tę samą osobę do obiektów pochodzących z jednego źródła (kolekcji). Innym powodem usystematyzowania sposobu zapisu pochodzenia były przypadki podawania w publikacjach informacji nieprawdziwych, co czasem miało swoje następstwa w postaci roszczeń i pozwów sądowych, z założenia niesłusznych, ale absorbujących czas. Aby uniknąć takich niepotrzebnych problemów od 2009 r., za przyzwoleniem dyrekcji, dokonywałem weryfikacji informacji dotyczących pochodzenia w katalogach wystaw i zbiorów MNW. Początkowo miała to być praca „redakcyjna” polegająca na ujednoczeniu zapisów, jednak szybko moją pasją stały się poszukiwania proveniencji do muzealiów, których pochodzenie zostało

uznane przez autorów not jako nieznanne. Określenie to stosowano również, gdy znalezienie informacji wymagało jedynie weryfikacji dostępnej w aktach. Do obiektów przywiezionych w ramach rewindykacji stosowano nieprecyzyjny zapis „w MNW od 1946” – obiekty w ramach akcji rewindykacyjnej wpływały do MNW w latach 1945–1951 i 1956 roku. Jednym z powodów takiej formy kamuflażu pochodzenia w przeszłości była nieuzasadniona obawa przed ujawnianiem proveniencji zbiorów wrocławskich i poniemieckich, „bo przyjdą Niemcy i nam zabiorą”, choć wiadano, które zabytki pochodzą z dawnych muzeów Wrocławia. W efekcie, przy okazji akcji wrocławian „Oddajcie co nasze”, do MNW przychodziły listy badaczy wrocławskich, co znamienne – spoza środowiska muzealnego, którzy oferowali swoją pomoc „w identyfikacji zbiorów śląskich przetrzymywanych w Warszawie”.

W przypadku badania przedwojennych zbiorów wrocławskich przejętych przez MNW oraz inne muzea warszawskie, ale także, choć w mniejszym stopniu, przez muzea krakowskie, ważne jest przeprowadzenie identyfikacji na podstawie ksiąg przedwojennych inwentarza, które znajdują się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Wiadomo, że np. w Schlesisches Museum der bildenden Künste (Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych) znajdowały się kolekcje innych instytucji i osób, a dzięki dotarciu do materiałów źródłowych istnieje duża szansa na uzyskanie pełnej proveniencji zabytku. W literaturze przedmiotu lub publikacjach medialnych często spotyka się zdania o zabytkach „wyszabrowanych przez Lorentza z muzeów wrocławskich” i wywiezionych do Warszawy, dlatego wnioski rewindykacyjne kierowano pod adresem MNW. Oczywiście znaczna grupa takich zabytków została pierwotnie włączona do zbiorów warszawskiego muzeum, jednak w latach późniejszych wiele z nich zostało przekazanych do innych muzeów i instytucji w kraju. Poza tym nie wszystkie zabytki śląskie, które przyjechały do Warszawy trafiły do MNW. Istnieją dowody w źródłach na bezpośrednie przekazywanie zabytków również w momencie likwidacji składnic muzealnych do innych muzeów i instytucji, w tym także do kościołów. Przykładem niech będzie rozproszona kolekcja z Lubiąża m.in. obrazów Michaela Willmana⁵¹. Należy również pamiętać, że w latach 1942–1943 muzealia wrocławskie zostały ewakuowane do ponad 80 składnic na Dolnym Śląsku. Jedynie niewielką część z nich zdołały przejąć władze polskie, reszta zaś stała się trofeum wojennym Armii Czerwonej lub została wywieziona na teren Niemiec. Trzeba tu podkreślić, że roszczenia do wrocławskich zbiorów poniemieckich nie stanowią problemu w relacjach z kolegami z Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Obecnie staramy się scalać zespoły zabytków, które w przeszłości zostały z różnych względów rozdzielone.

Jako przykład przypadkowości w gromadzeniu zbiorów w latach powojennych niech posłużą losy dwóch skrzydeł tryptyku, które od 1968 r. znajdują się w MNW jako depozyt MN we Wrocławiu. Pochodzą one z kościoła ewangelickiego św. św. Piotra i Pawła na Helu (dzisiejsza siedziba Muzeum Rybołówstwa). W sierpniu 1939 r. zostały przywiezione z Helu do Warszawy i złożone w MNW jako depozyt przez ówczesnego konserwatora województwa pomorskiego, którego intencją była ochrona przed zbliżającymi się działaniami wojennymi⁵². Opisane dwa skrzydła zostały wywiezione przez Niemców w 1939 r. do Krakowa. Po wojnie znalazły się w składnicy na Wawelu, a po jej likwidacji wpisano zabytki do inwentarza zbiorów Zamku Królewskiego – Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu (nr inw. PZSW 1878), a później przekazano je na własność MN we Wrocławiu (nr inw. XI-350), skąd w 1968 r. powróciły do MNW jako depozyt tegoż muzeum. Podjęta już została próba uregulowania tej sprawy.

Podobny przykład rozproszenia zabytków dotyczy 22 rzeźb barokowych pochodzących z zamku w Malborku⁵³. Rzeźby zostały przywiezione do Warszawy, do Muzeum Wojska Polskiego, które w Malborku miało swój oddział. W 1946 r. trafiły w ramach wzajemnych przekazów do MNW, a w 1969 r. kilka z nich, jako „niewątpliwie dzieła śląskie”, przekazano na własność do MN



1. Przykłady nalepek obrazu nieznanego malarza *Christus*, nr inw. M.Ob.1128 MNW (182698 MNW), ofiarowanego do zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych przez Teklę Rapacką w 1879 r. – nr 293. Obraz od 1923 r. w depozycie w Państwowych Zbiorach Sztuki; dekorował Belweder, a później Pałac Rady Ministrów – nr PRM 950-D, zdeponowany w MNW w 1942 r., włączony do zbiorów MNW w 1945 r.

1. Examples of stickers on *Christ*, a painting by an unidentified artist, inv. no. M.Ob.1128 MNW (182698 MNW), offered to the collections of the Society for the Encouragement of Fine Arts by Tekla Rapacka in 1879 – no. 293. Form 1923 the painting was a deposit in the State Art Collections; used to decorate Belweder and the Palace of the Council of Ministers – no. PRM 950-D, deposit at MNW in 1942, included into MNW collections in 1945

wrocławiu, pozostałe natomiast znajdują się na ekspozycji w łazienkowej Galerii Rzeźby, kilka z nich wróciło do Malborka, ale jako depozyt MNW.

Na zakończenie chcę raz jeszcze uczulić badaczy proveniencji na konieczność prowadzenia badań w kontakcie z badanymi przedmiotami. Nierzadko odnoszę wrażenie, że autorzy not katalogowych nie zawsze analizują ślady pochodzenia na samym muzealium. Zdarzały się przypadki pisania not katalogowych np. o rzeźbach, które zostały przekazane na własność do innej instytucji i wykreślone z ewidencji, jako o przedmiotach będących w dalszym ciągu w zbiorach Muzeum.

Porównanie oznaczeń własnościowych znajdujących się na muzealiach ze źródłami pozwala poznać ich historię. Oczywiście jest, że badając obrazy interesują nas ich odwrocia, na których z reguły umieszczano znaki własnościowe, rzadziej na licach lub ramach obrazów. Dla pewności jednak warto zweryfikować również **podstawowy opis obrazu**, ponieważ zdarzają się i w tej materii przekłamania. Niejednokrotnie miałem do czynienia z przypadkiem opisu w dokumentacji obrazu na płótnie jako obrazu na desce, w dokumentach obraz niesygnowany w rzeczywistości ma sygnaturę, ukrytą pod ramą,

z różnie podawanymi wymiarami, czasem w ramie, czasem bez. Dlatego przy badaniu proveniencji zawsze stosuję zasadę ograniczonego zaufania. Badacz powinien także wziąć pod uwagę atrybucję dzieła oraz określenie tematu, mimo że należy to do podstawowych zadań opiekunów zbiorów⁵⁴. Szczególnie w przypadku malarstwa dawnego liczne sceny rodzajowe, biblijne, mitologiczne, historyczne, batalistyczne, pejzaże i krajobrazy ze sztafżem, a także portrety młodych dziewcząt, dam w czepcach, kapeluszach itp., malowane przez artystów nieznanymi, mogą być powodem przekłamań. Trzeba być także czujnym w przypadku artystów znanych. W latach 80. XX w. w ewidencji zapisano np. *Portret Józefa Piłsudskiego*, namalowany w 1930 r. przez Józefa Mańkowskiego (1868–1915), co było pomyłką, chodziło bowiem o artystę Kazimierza Mańkowskiego.

Przez kilkadziesiąt lat problem strat wojennych ze względów politycznych oficjalnie nie istniał. Dopiero w 1990 r. powołane uchwałą rządu Biuro Pełnomocnika Rządu do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą przy MKiS⁵⁵ na nowo podjęło działalność dokumentowania strat wojennych Polski w dziedzinie dóbr kultury. Obecnie w MKiDN prowadzona jest baza danych o obiektach utraconych w czasie wojny, budowana na podstawie informacji przekazywanych przez poszczególne muzea. Również MNW dostarczyło w latach 90. XX w. spisy muzealiów zaginionych. Z uwagi jednak na zawarte w nich liczne błędy przyjęliśmy zasadę, że dotychczasowe wykazy muszą być zweryfikowane przy kolejnych skontrach przez opiekunów kolekcji. W wyniku przeprowadzonego w 2003 r. skontrum w kolekcji malarstwa europejskiego powstały spisy strat wojennych i braków powojennych, których nie skonfrontowano z istniejącymi w zbiorach muzealiami o nieustalonej proveniencji. W wyniku dokonanej przeze mnie weryfikacji liczba określona pierwotnie na 60 braków powojennych zmniejszyła się o połowę, a strat wojennych na ok. 20 pozycji (badania trwają). Wyniki przeprowadzonych badań naniósłem do Inwentarza, porządkując tym samym zapisy o posiadanym zbiorze w księgach inwentarzowych. Zapisy o potwierdzonych stratach wojennych oznaczamy w Inwentarzu pieczętką **STRATY WOJENNE 1939–1945**, braki powojenne natomiast zgłaszane są do prokuratury, w celu podjęcia czynności zmierzających do ustalenia okoliczności zaginięcia i ewentualnego umorzenia postępowania, co pozwoli po trzech latach na wykreślenie zapisu z księgi inwentarzowej⁵⁶. Zweryfikowane listy strat wojennych sukcesywnie powinny być przekazywane do MKiDN⁵⁷. Ogromnie ważne jest powiadamianie MKiDN o wynikach dokonanych badań, aby publikowana lista strat była wiarygodna.

Niewłaściwe określenie proveniencji jest wynikiem podwójnych zapisów i błędów w inwentaryzacji, powielania omyłkowych zapisów z kart naukowych, wykonanych w różnym czasie i przez różne osoby. Wiele błędów wynika, niestety, również z niewłaściwej interpretacji tytułów, np. w wykazie strat podano *Krajobraz*, podczas gdy w rzeczywistości w księdze zapisano *Kobziarz*. Zabawna była sytuacja z błędnym określeniem obrazu Hermanna z 1849 r., zapisanego w inwentarzu pod numerem 171. W wykazie strat wojennych tytuł brzmi: *Kłępy nad zranionym jeleniem (kopia z obrazu Kellermanna w galerii wiedeńskiej)*. Romantyczna scena ze świata zwierząt w rzeczywistości okazała się thrillerem, ponieważ faktyczne przedstawienie obrazu to *Sępy nad zranionym jeleniem wśród skał*⁵⁸. W tym przypadku nie sięgnięto do katalogów wiedeńskich oraz przedwojennej karty znajdującej się w archiwum muzealnym, na której znajduje się szkic ołówkowy przedstawiający scenę obrazu. Rozmaite tytułowanie tego samego obrazu często bywa powodem



2. Odwrocie obrazu T. Ziomek, *Nenufary*, nr inw. MP 915 MNW (dawny 1031 MNW), ofiarowanego do zbiorów Muzeum przez Łukasza Dobrzańskiego w 1911 r.

2. Reversal of a painting by T. Ziomek, *Water Lilies*, inv. no. MP 915 MNW (formerly: 1031 MNW), offered to the Museum collections by Łukasz Dobrzański in 1911



3. Odwrocie obrazu nieznanego malarza włoskiego, *Zaślubiny mistyczne św. Katarzyny*, nr inw. M.Ob.198 MNW (dawny 403 MNW), pochodzącego z Galerii Piotra Fiorentino – nr 193, ofiarowanego przez niego do zbiorów Szkoły Sztuk Pięknych, które stały się podstawą Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, przekazane w 1879 r.
3. Reversal of a painting by an unknown Italian artist: *Mystical Marriage of St. Catherine*, inv. no. M.Ob.198 MNW (formerly: 403 MNW), originating in the Piotr Fiorentini Gallery – no. 193, offered by him to the collections of the School of Fine Arts, the foundation of the Museum of Fine Arts in Warsaw, entrusted in 1879

trudności w jego identyfikacji. Zasadą powinno być utrzymywanie pierwotnego (autorskiego) tytułu, a jeśli w literaturze był on zmieniany, to zapis ewidencyjny winien odnotowywać wszystkie jego wersje.

Czasem obrazy poszukiwane na całym świecie znajdują się w innej kolekcji tego samego muzeum, jak np. obraz zapisany po wojnie pod numerem 180898 MNW – *Mężczyzna z kieliszkiem wina*, nieznanego malarza europejskiego. W rzeczywistości malowidło miało przedwojenny nr 180828 MNW



i istnieje w kolekcji malarstwa polskiego jako *Kieliszek wina*, namalowany przez A. Lessera. Inny przykład rzekomych strat – to sprawa obrazu Canaletta *Widok Drezna*, zakupionego do zbiorów od Ryszarda Biske w 1925 r., zapisanego w księdze pod numerem 46701 MNW z istotną adnotacją z *galeryi Stanisława hr. Kossakowskiego*. Po badaniach okazało się, że jest to ten sam obraz, który został wpisany po 1945 r. pod numerem 183065 MNW jako *Depozyt Kossakowskiego*. Obraz ten od ponad 50 lat znajduje się w dekoracji Kancelarii Premiera w Al. Ujazdowskich. Podczas standardowych oględzin okazało się, że na odwrociu płótna znajduje się napis *No 25 / Własność Józefa Kossakowskiego*, nie zaś Kossakowskiego. Z analizy historycznej wynika, że pierwszym właścicielem był Józef hr. Kossakowski (1771–1840), później jego syn Stanisław hr. Kossakowski (1795–1872), którego kolekcja została rozprzedana, a obraz zakupiony przez MNW od kolejnego właściciela. Z powodu błędnego odczytania napisu obraz został po wojnie wpisany do księgi depozytowej. W tym przypadku nie porównano obrazów pod względem: tematu, tworzywa, techniki i wymiarów, które są identyczne oraz nie wzięto pod uwagę zachowanej przedwojennej kliszy, która jednoznacznie potwierdza tożsamość tego obrazu. Pewnym usprawiedliwieniem dla kustoszy mógł być utrudniony dostęp do dzieła, od lat znajdującego się poza Muzeum. Ten argument nie może być jednak wytłumaczeniem dla błędnego zapisu obrazu pochodzącego ze zbiorów rapperswilskich, a przechowywanego w magazynie. Po II wojnie światowej w księdze depozytowej pod numerem 184755 MNW (obecnie M.Ob.721 MNW) zapisano obraz nieznanego malarza *Mężczyzna pijący wina*, o wymiarach 40,5 x 32,5 cm, bez informacji o pochodzeniu. Natomiast w wykazie dostarczonym przez kuratora zbiorów malarstwa europejskiego wynotowano obraz pod numerem 34362 MNW *Mężczyzna z kielichem – kopia z J. Kupetzkiego*. Na podstawie identycznych gabarytów i podobnego tematu poprosiłem o udostępnienie obrazu. Okazało się, że przeczcucie mnie nie myliło, a istniejąca na obrazie nalepka o treści: *1340 / PORTR. UNPORTRAIT / MALOWAŁ / FAIT PAR J.KUPETZKY*, po skonfrontowaniu numeru 1340 z księgą zbiorów Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu, jednoznacznie potwierdziła właściwe pochodzenie obrazu.

4. Szkic obrazu, pochodzący z przedwojennej karty obrazu utraconego w czasie II wojny światowej, który udało się odnaleźć w wyniku opisanych prac badacza proveniencji, nr inw. 171 MNW

4. Sketch of a painting from a pre-war card lost during World War II, found thanks to the work performed by an expert on provenance, inv. no. 171 MNW

5. Przedwojenna karta obrazu nr inw. 171 MNW

5. Pre-war file card inv. no. 171 MNW

MUZEUM M. STOL. WARSZAWY	Dział	Czas powstania: 1849	Nr inw. 171	B
	Rodzaj: obraz	Materyał: płótno	wymiary: wys. 40,5 szer. 32,5 gł. 2,5	cm.
	Technika: olejna	Opis: malarstwo niemieckie. Hermann	waga: kg.	
	Kopia z obrazu Kallermanna (wg galerji wiedeńskiej). Служба наосъществяване на пълнотен вярост каз.			
	Ofiarował: z zb. ołow. b. szt. z k. p. i. w. Nam. Uwagi:			
	kupiono za 880			
	Data przyjęcia: 7.XII.1879, akt 155.			
	Kłiad Kompatz, obraz wpisany do p. S. poloj 303 1938 r.			
	M.S.P.			



6. Odwrocie obrazu M. Dichtla, *Martwa natura*, nr inw. M.Ob.1726 MNW (dawny 130846 MNW), pochodzącego z Galerii króla Stanisława Augusta – nr 458, następnie w kolekcji ks. Sułkowskich, zakupiony do zbiorów MNW od osoby prywatnej w 1949 r.

6. Reversal of a painting by M. Dichtl, *Still Life*, inv. no. M.Ob.1726 MNW (formerly: 130846 MNW) from the Gallery of King Stanisław Augustus – no. 458, in the Princes Sułkowski collection, purchased for MNW collections from a private person in 1949



7. Odwrocie obrazu Z. Dworzaka, *Szkic pejzażu*, nr inw. MP 1319 (dawny 182737 MNW), pochodzącego z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie – po wystawie w 1906 r., nabyty na własność Towarzystwa – nr 784, ale niewłączony do zbiorów, zdeponowany w MNW w 1939 r., włączony do zbiorów MNW w 1945 r.

7. Reversal of a painting by Z. Dworzak: *Sketch of a Landscape*, inv. no. MP 1319 (formerly: 182737 MNW), from the Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw – after the exhibition of 1906 purchased by the Society – no. 784, but not included into the collections, deposit at MNW in 1939, included into MNW collections in 1945

8. Odwrocie obrazu naśladowcy Rembrandta *Portret Saskii*, nr inw. M.Ob.2663 MNW (dawny 180703 MNW), pochodzącego z kolekcji Krosnowskich w Petersburgu – nr 395, (zakupiony uprzednio z kolekcji Pawła Delarowa), ofiarowanej Państwu Polskiemu, rewindykowany do kraju w 1921 r. i włączony do Państwowych Zbiorów Sztuki, zdeponowany w MNW w 1938 r., przekazany na własność MNW przez ministra finansów w 1989 r.

8. Reversal of a painting by an imitator of Rembrandt: *Portrait of Saskia*, inv. no. M.Ob.2663 MNW (formerly: 180703 MNW), from the Krosnowski collection in St. Petersburg – no. 395, (previously purchased from the Paweł Delarow collection) offered to the Polish State, revindicated in 1921, included into the State Art Collections, deposit at MNW in 1938, presented to MNW by the minister of finances in 1989



9. Odwrocie obrazu J. Simmlera, *Studium rąk Zygmunta Augusta*, do obrazu *Śmierć Barbary Radziwiłłówny*, nr inw. MP 683 (dawny 182754 MNW), pochodzącego ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, nabytego do zbiorów przed 1904 r. – nr 323, zdeponowany w MNW w 1939 r., włączony do zbiorów MNW w 1945 r.

9. Reversal of a painting by J. Simmler: *Study of the Hands of Zygmun Augustus for the Painting "Death of Barbara Radziwiłłówna"*, inv. no. MP 683 (formerly: 182754 MNW) from the collection of the Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw, purchased for the collection prior to 1904 – no. 323, deposit at MNW in 1939, included into MNW collections in 1945

(Wszystkie fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

Na liście strat zostały wymienione także *dwa obrazy olejne na tekturze w stylu pompejańskim, dwie postacie kobiece na czarnym tle*, подарowane w 1921 r. przez S. Ronikierową. Natomiast w 1969 r. wpisano do księgi bez pochodzenia pod nowymi pozycjami 233246-233247 MNW dwa obrazy przedstawiające *postacie tancerek*. Podczas oględzin znalazłem dwa słabo widoczne napisy ołówkiem № 7 i № 8, które odpowiadają zaginionym pozycjom ze spisu darów Ronikierowej. Przykłady takich błędów mógłbym opisywać bez końca. Większość z tych pomyłek wynikała przede wszystkim z utraty znaków własnościowych – nietrwałych nalepek, dlatego zgodnie z rozporządzeniem Ministerstwa Kultury o ewidencjonowaniu zabytków oznakowania powinny być nanoszone w sposób trwały, ale zgodny z wymogami konserwatorskimi.

Spotkałem się z opinią, że badanie proveniencji wymaga ogromnych nakładów finansowych. Nie wiem, czy w przypadku powołania w muzeach

stanowisk ds. badania proveniencji i sprecyzowania zakresów obowiązków dla opiekunów zbiorów potrzebne są szczególne dodatkowe fundusze. Takie dotacje mogą być konieczne już po zakończeniu prac i szczęśliwym odnalezieniu zaginionych muzealiów, które przyjdzie być może muzeom wykupić.

W artykule przedstawiłem najważniejsze zasady prowadzenia badań proveniencji muzealiów. Przede wszystkim jednak osoby, które być może zainspirowałem do działania na tym polu, powinny mieć wewnętrzną pasję do takiej pracy i tzw. zacięcie detektywistyczne. Uważam, że zadowalające wyniki zapewni systematyczna praca u podstaw, koniecznie wspierana przez dyrektorów placówek⁵⁹.

Przypisy

¹ Tłustym drukiem wyróżnione zostały podstawowe źródła badacza proveniencji.

² MNW tradycyjnie dekoruje instytucje centralne, kościoły, uczelnie i inne instytucje. Obecnie muzea ze zbiorów Muzeum znajdują się w 41 instytucjach i w 77 muzeach, wszystkie objęte umowami depozytowymi, aktualizowanymi co 3 i 5 lat.

³ MNW, Dział Inwentarzy, t. Kancelaria Prezydenta RP – Belweder, t.1. Pismo Kancelarii Cywilnej Prezydenta Rzeczypospolitej Łd. 2334/Min/47 z 19 listopada 1947 roku.

⁴ MNW, Dział Inwentarzy, t. Ministerstwo Kultury i Sztuki, t.1. Pismo MKiS nr GM-I-0134/3/74 z 6 marca 1973 roku.

⁵ *Ibidem*. Pismo MKiS nr ZM-I-Inw.Muz./32/74z 19 sierpnia 1974 r. Na podstawie najnowszych badań w dalszym ciągu poszukiwanych jest ok. 140 muzealiów, których najwięcej zaginęło w Towarzystwie Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, MKiS, Belwederze (dawniej siedzibie Kancelarii Cywilnej Prezydenta RP i Urzędu Rady Państwa) i Ministerstwie Spraw Wewnętrznych. Śledztwo podjęte przez Prokuraturę Rejonową Warszawa-Śródmieście w 1990 r. doprowadziło do odzyskania kilku zabytków. W stosunku do pozostałych zaginionych muzealiów *wobec niewykrycia sprawcy na zasadzie art. 280 § 1 kpk oraz niedopełnienia obowiązków w zakresie ochrony i nadzoru nad tymi muzealiami – wobec przedawnienia i braku dowodów na stwierdzenie przestępstwa – na zasadzie art. 11 pkt. 6 i art. 280 § 1 kpk* – postępowanie zostało umorzone w roku 1994.

⁶ Zapewne będzie trudno czytelnikowi uwierzyć, ale w dalszym ciągu niektórzy kustosze czytanie ksiąg inwentarza traktują jako „zło konieczne”.

⁷ Pismo MKiS nr 897/45 z 31 października 1945 r.; Zarządzenie MKiS nr 4, poz. 60 z 31 grudnia 1949 r.; natłok różnych wydarzeń, np. remont gmachu uszkodzonego w czasie wojny, porządkowanie ocalałych muzealiów, wypożyczenie przedmiotów do dekoracji, ale też doposażanie w muzea innych muzeów w kraju, organizowanie stałych galerii, udział pracowników na polecenie MKiS w akcji rewindykacyjnej, wszystkie te działania prowadzone były równocześnie z tzw. działalnością podstawową muzeum: gromadzeniem zbiorów, inwentaryzacją, konserwacją, organizowaniem wystaw i edukacją, także „w terenie”.

⁸ Obiekty te były wywiezione przez Niemców, niektóre depozyty nie zostały wydane, ponieważ w momencie zgłoszenia się właściciele jeszcze nie powrócili do Muzeum. Akcję rewindykacyjną prowadzono w latach 1945-1951, a dużą grupę zabytków odzyskano z ZSRR dopiero w 1956 roku.

⁹ Zajęto się kilkudziesięciami kolekcjami Potockich i Branickich z Wilanowa oraz dawną kolekcją króla Stanisława Augusta. Były to znane kolekcje, dobrze udokumentowane, mimo to pojedyncze muzea autorowi udało się rozpoznać dopiero po latach.

¹⁰ Patrz: artykuł Lidii M. Kareckiej, *Mienie zwane podworskim w MNW*, w tym numerze „Muzealnictwa”, na s. 44-57.

¹¹ Patrz inwentarz zespołu: *Zbiór z Muzeum Narodowego w Warszawie*, sygn. 391.

¹² Por. *Deutsche Malerei. Freundschaftsgeschenk des Polnischen Volkes an das Deutsche Volk*, Berlin 1954.

¹³ Zarządzenie o przekazywaniu do DESY obiektów poniemieckich objęło wszystkie muzea i istniejące jeszcze składnice MKiS. AAN, MKiS, sygn. 5/59.

¹⁴ *MKiS [...] stwierdza, że został wzięty z Muzeum Narodowego w Warszawie „Portret Jana Samojłowicza hetmana Ukrainy carskiej” [...] dla potrzeb państwowych. Pro memoria: Obraz został wręczony w obecności Ministra K. i Szt. L. Kruczkowskiego delegacji ukraińskiej, przybyłej do Polski w związku z rewindykacją Ossolineum i Panoramy Racławickiej, dla ofiarowania go Ukraińskiemu Komitetowi dla spraw kultury*. Pismo W. Kieszkowskiego nr 3750/46 NDMiOZ 14 sierpnia 1946 r. AAN, MKiS, sygn. 387/16, s. 317.

¹⁵ MNW, Dział Inwentarzy, t. Rada Prymasowska. Protokół z 3 marca 1953 r. Były to obrazy głównie z przedwojennych zbiorów MNW, ale także depozyty oraz dwa obrazy pochodzące z kolekcji Potockich z Krzeszowic i Krakowa.

¹⁶ Poza dziełami z kolekcji króla Stanisława Augusta.

¹⁷ *Straty wojenne Muzeum Miejskiego w Gdańsku. t. 1, Straty w dziedzinie sztuki: malarstwa, rysunku, grafiki, rzeźby*, pod red. M. Danielewicz, Gdańsk 2005, s. 243, poz. 296.

¹⁸ *Rozporządzenie Ministra Kultury w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach z dnia 30 sierpnia 2004 r.*

¹⁹ Wszystkie księgi przetrwały II wojnę światową.

²⁰ Nawet niedawno musiałem tłumaczyć kilku kustoszom schemat Inwentarza MNW.

²¹ W MNW od 2009 r. po raz pierwszy od zakończenia wojny wszystkie księgi po uprzednim przeprowadzeniu inwestycji w postaci wykonania nowych szaf zostały przekazane do Działu Inwentarzy.

²² Na podstawie art. 65 Ustawy z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach oraz art. 24 Ustawy z 21 listopada 1996 r. o muzeach z późn. zmianami.

²³ Zachowały się dwie księgi poprzedników Muzeum: Muzeum Sztuk Pięknych (1862-1907) i Muzeum Miejskiego (1908-1915). Posiadamy także księgi nieistniejących instytucji: Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, które przekazało swoje zbiory do MNW w 1917 r. oraz m.in. księgi Państwowych Zbiorów Sztuki, Muzeum Ordynacji Krasieńskich i Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu.

²⁴ MNW, Dział Inwentarzy, t. Inwentaryzacja 1953 r.

²⁵ Przechowywano je w układzie topograficznym. Nie prowadzono wówczas oddzielnych kartek magazynowych.

²⁶ W podobnym układzie przechowywane są akta depozytowe.

²⁷ W ostatnim czasie miałem przyjemność zebrania takich dowodów do ostatnich wielkich powrotów: *Pomarańczarki i Murzynki* oraz dwóch obrazów Fałata odzyskanych do zbiorów MNW w wyniku działań MKiDN oraz do kilku innych zabytków, których odzyskiwanie jest w toku.

²⁸ Trochę do życzenia pozostawia sprawa archiwizacji rachunków, które są rozproszone w dokumentacji księgowej. Dlatego w czasie porządkowania takiej dokumentacji rachunki potwierdzające zakup muzealiów powinny być szczególnie chronione, chociaż zdarzały się także ich niemyślne zniszczenia.

²⁹ Dokumenty te są niedoceniane, a zawierają informacje o wcześniejszych posiadaczach zabytków.

³⁰ Trzeba tu zaznaczyć, że postępowanie w przypadku obiektów podejrzanych wyprzedziło oficjalne dyrektywy, ponieważ regulamin KZ MNW został wprowadzony dopiero 12 września 1950 roku.

³¹ W. Tomkiewicz, *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939-1945. I Malarstwo Obce*, Warszawa 1949, s. 45, poz. 77, il.

³² Zasady Konferencji Waszyngtońskiej na temat dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów, przeł. T. Kapturkiewicz: www.batory.org.pl/mnarod/.

³³ Cezura czasowa do obszaru Polski przedwojennej powinna dotyczyć lat 1939-1945.

³⁴ Zachowane w AAN, MKiS, sygn. 3/89, 3/90, 3/91.

³⁵ AAN, MKiS, sygn. 3/91, s. 65.

³⁶ Ostatecznie sprawę rozwiązano w następujący sposób: w przypadku obiektów oferowanych za poniżej jeden milion złotych wymagano oświadczenia potwierdzonego notarialnie, że przedmiot został nabyty legalnie i nie pochodzi z mienia podworskiego i poniemieckiego, natomiast przy obiektach przewyższających tę kwotę dodatkowo potrzebne były podpisy dwóch świadków również uwierzytelnione przez notariusza.

³⁷ Wyszukiwanie ułatwiają też bazy danych na stronie www.archiwa.gov.pl.

³⁸ Czasem brak oznaczeń na rycinach jest ważną wskazówką, ponieważ pozwala wykłuzić ich pochodzenie, np. ze zbiorów dawnego Schlesisches Museum der bildenden Künste in Breslau, które zawsze były znakowane.

³⁹ Np. Galerii Wilanowskiej i Państwowych Zbiorów Sztuki.

⁴⁰ Patrz: *Straty wojenne. Malarstwo Obce, obrazy olejne, pastele, akwarele utraczone w latach 1939-1945 w granicach Polski po 1945 bez ziem zachodnich i północnych*, t. 1, opr. M. Romanowska-Zadrożna, T. Zadrożny, Poznań 2000, s. 130, poz. 44, il.

⁴¹ Patrz: *Straty wojenne, malarstwo polskie, obrazy olejne, pastele, akwarele utraczone w latach 1939-1945 w granicach Polski po 1945*, opr. A. Tyczyńska i K. Znojewska, Poznań 1998, s. 176, poz. 241, il.

⁴² R. Olkowski, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1860-1940, 1948). Zarys historyczny i katalog zbiorów*, Warszawa 2012 (w druku).

⁴³ Oprócz licznych genealogii wydawanych drukiem, warto zwrócić uwagę np. na łatwo dostępne źródła internetowe, takie jak: www.wielcy.pl i inne portale genealogiczne.

⁴⁴ Patrz dyskusja w: *Własność a dobra kultury*, pod red. G. Czubek i P. Kosiewskiego, Warszawa 2006.

⁴⁵ Był to jeden z punktów strategii, firmowanej przez prof. Piotrowskiego, która została w całości odrzucona przez Radę Powierniczą MNW i była powodem jego odwołania z funkcji dyrektora.

⁴⁶ Przyjęto tutaj zasadę, że za straty wojenne lub domniemane straty wojenne uznane są pozycje w inwentarzu, które nie mają żadnych adnotacji potwierdzających ich obecność po 1945 roku.

⁴⁷ W tym przypadku pozycje inwentarzowe oznaczone są pieczętkami „EST 1945” lub „Rev.1946” i późniejszymi numerami spisu z natury, a obecnie nie stwierdzono obecności tych przedmiotów w zbiorach.

⁴⁸ Prace te mają ułatwić wszelkie kwerendy oraz przyspieszyć wyszukiwanie. Opis funkcjonalności znajdzie czytelnik w artykule L.M. Kareckiej, *Zarządzanie wiedzą o zabytkach za pomocą systemu muzealnego MONA. Realizacja przepisów o ewidencjonowaniu*, w: *Infomatyka w historii sztuki. Stan i perspektywy rozwoju współczesnych metodologii*, pod red. A. Seidel-Grzesińskiej i K. Stanickiej-Brzeckiej, Wrocław 2009.

⁴⁹ Zaawansowane prace prowadzone są w kolekcjach malarskich, zakończone w Zbiorach Sztuki Średniowiecznej, Kolekcji Szkła, kontynuowane w innych kolekcjach Zbiorów Sztuki Zdobniczej, kolekcjach papierowych, Zbiorach Sztuki Orientalnej, Zbiorach Ikonograficznych i Fotograficznych.

⁵⁰ Forum Głównych Inwentaryzatorów Muzeów Polskich działa od 1999 roku. W miarę możliwości organizowane są cykliczne spotkania; ostatnie spotkanie odbyło się w Jabłonie 18-19 października 2011 roku.

⁵¹ *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, pod red. A. Koziela, Wrocław 2011.

⁵² Ocalone części depozytu zostały przekazane na własność MNW w 1989 r. przez ministra finansów.

⁵³ Numery inwentarza: 193080, 193089, 193094-193095 MNW.

⁵⁴ Trudno jest np. badać proveniencję obrazu pod tytułem *Scena nieokreślona*, nieznanymi malarz włoski, nr inw. M.Ob.1590 MNW.

⁵⁵ Uchwała Rady Ministrów nr 93/90 z 27 czerwca 1990 r., za: W. Kowalski, *Restytucja dzieł sztuki*, Katowice 1993, s. 14.

⁵⁶ § 10, punkt 2 rozporządzenia Ministra Kultury w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach z dnia 30 sierpnia 2004 roku.

⁵⁷ Istniejąca w MKiDN baza obiektów utraconych powinna być na bieżąco weryfikowana przez osoby badające proveniencję w poszczególnych muzeach. Osobiście zweryfikowałem w zbiorach MNW obiekty, które figurowały jako straty wojenne innych muzeów. W niektórych przypadkach proveniencja była jasna, jak np. dla obrazów rewindykowanych z Berlina przez Jana Morawińskiego w 1947 roku. Były to obrazy pochodzące ze zbiorów wawelskich i MN w Krakowie, a mimo to pozostawały w MNW nierozpoznane przez opiekunów kolekcji. Dopiero podczas rutynowego porównywania zapisów w inwentarzu i dokumentach rewindykacyjnych udało mi się ustalić pochodzenie obrazów. Zostały one zwrócone właścicielom w 1999 roku. Na ostatnim spotkaniu głównych inwentaryzatorów rozmawialiśmy na temat wzajemnego udostępnienia takich list, by zweryfikować je pod kątem posiadania w zbiorach, zanim zostaną upublicznione przez MKiDN.

⁵⁸ Olej na płótnie, wym. 145 x 113 cm, sygn. p.d.: *Hermann 1849*, przekazany 7 XII 1879 r., pochodzący z byłej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, której zasoby stały się podstawą zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych. Zabrane zostały przez Niemców do dekoracji Kasino des Höheren SS und Polizeiführers im GG w pałacu Blanka 22 października 1940 r., skąd już nie powrócił. Opis obrazu: *W wąwozie górskim leży nad brzegiem strumienia zraniony jeleń. Na jego ciele siedzi sęp, zwołujący krzykiem nadlatującego z góry towarzysza. Po prawej stronie u góry wyrasta drzewo o skrzyconych konarach, po lewej stronie las.*

⁵⁹ Zdaniem niektórych znawców tematu potrzebne jest ze strony resortu kultury wsparcie w badaniu proveniencji w muzeach. N. Cieślińska-Lobkowitz, *Sporne muzealia*, w: *Własność a dobra kultury...*, s. 182.

ON STUDYING THE PROVENANCE OF MUSEUM EXHIBITS

Roman Olkowski

The article discusses the experiences of a museum expert with 15 years of professional practice, member of the staff of the Department of the Main Inventory at the National Museum in Warsaw (MNW), an enthusiastic researcher specialising in the history of collections, an archivist by training, the first in Poland to hold an office dealing with the provenance of collections.

Following the fate of museum exhibits, their marks, manner of inventory record and accompanying documentation makes it possible it to become acquainted with the history of MNW collections, which after the Second World War were known as a "central storehouse". Consequently, the Museum became the recipient of historical monuments discovered in former German storehouses in Lower Silesia, Pomerania and Austria as part of the so-called revindication campaign, property taken from Warsaw in the wake of the Uprising and objects confiscated in the course of political and criminal trials as well as artworks of unidentified origin. In the following years numerous objects were transferred to new museums, manuscripts and documents were entrusted to archives, and books to libraries, but paintings were handed over to, i.a. the German Democratic Republic, the state-owned PP Desa (Antiques and Works of Art dealer) and the Primate's Council. Neglect to register the distribution of museum exhibits caused the unfortunate loss of information about the their origin. The article draws attention to breakthrough cooperation with colleagues from

other museums set up in order to establish the correct provenance of collections. The author presented the workshop of a researcher examining provenance, illustrated with selected instances and describing used sources: inventory documentation, purchase acts, receipt books of purchase offers, handwritten notes with mention of ownership signs, the heritage of former employees of institutions, conservation and photographic documentation, the pre-war press and genealogy. Attention is drawn to the purposefulness of benefitting from the resources of town and institutional archives as well as archival resources in other towns. Information about the documentation of the Central Purchase Commission at the Ministry of Culture and Art could prove to be a valuable source of knowledge about post-war acquisitions.

The Office of the Government Plenipotentiary for Polish Cultural Heritage Abroad at the Ministry of Culture and Art, established by a government decree in 1990, has once again embarked upon the documentation of wartime losses suffered by Poland. Today, the Ministry of Culture and National Heritage conducts a database about objects lost during the war, based on information provided by particular museums. The outcome of this work depends on the involvement of persons studying the question of provenance in museums. The article shows a painting lost during the Second World War and found thanks to the work carried out by a researcher dealing with provenance.

Roman Olkowski, absolwent historii Uniwersytetu Gdańskiego i Podyplomowego Studium Muzealnictwa na Uniwersytecie Warszawskim, stypendysta ministra kultury, członek Rady Muzeum przy Muzeum-Zamek w Baranowie Sandomierskim; od 1995 r. pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie, do marca 2012 na stanowisku zastępcy głównego inwentaryzatora – zajmuje się ustalaniem proveniencji oraz ujednoczaniem terminologii dotyczącej historii zabytków ze zbioru MNW; autor wielu opracowań dotyczących proveniencji zbiorów muzealnych oraz publikacji *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1860-1940; 1948)*, *Zarys historyczny i katalog zbiorów*, wyd. MKiDN (w przygotowaniu do druku).

PROBLEM BADANIA PROWENIENCJI DZIEŁ SZTUKI PRZYPADEK DOLNEGO ŚLĄSKA

Magdalena Palica

Impulsem do intensyfikacji badań proveniencyjnych w ciągu ostatnich kilkunastu lat była zorganizowana w 1998 r. Konferencja Waszyngtońska, dotycząca problemów własnościowych dóbr zrabowanych przez nazistów. Idące za nią deklaracje i rezolucje sygnowane przez wiele państw doprowadziły do wzmożenia działań na rzecz wyjaśnienia losów dzieł sztuki w zbiorach publicznych. Liczne rezultaty tych prac zostały przedstawione szerokiej publiczności za pośrednictwem Internetu. Tym samym do tradycyjnych metod badania proveniencji bazujących w głównej mierze na kwerendach w muzeach, archiwach i bibliotekach doszły nowe niezwykle efektywne narzędzia. Po 1998 r. obok wzorcowych portali umożliwiających odtwarzanie losów dzieł sztuki, takich jak bazy danych Getty Provenance Index¹ czy Frick Art Reference Library², pozwalające przeszukiwać zbiory publiczne, katalogi aukcyjne oraz zasoby archiwalne, powstały internetowe bazy poświęcone przede wszystkim zagadnieniom proveniencji. Wśród pionierskich witryn tego rodzaju, które dotyczą przede wszystkim czasu II wojny światowej, wymienić należy: artloss.com, lostart.de, lootedart.com, nepip.org, originunknown.org. Warto dodać, że część portali poświęconych losom zrabowanych lub zaginionych dzieł sztuki daje możliwość zgłaszania utraty dzieł sztuki przez byłych właścicieli. Dzięki temu w ostatnim czasie do naukowego obiegu trafiły liczne informacje z prywatnych archiwów, dotychczas bardzo trudno dostępne dla naukowców³. Listy strat wojennych publikują poszczególne kraje, powstają także cyfrowe bazy danych zbierające informacje dotyczące wybranych zagadnień, np. dzieł sztuki gromadzonych w Linzu z polecenia Hitlera⁴ oraz dzieł, które po wojnie zostały odebrane nazistom przez aliantów i trafiły do składnic w Monachium (tzw. Munich Central Collecting Point)⁵.

Te nowe zasoby internetowe w połączeniu z coraz większą liczbą cyfrowych fototeek, które odnotowują historię dzieł sztuki i dają możliwość szybkiego przeszukiwania danych, znacznie ułatwiają rekonstrukcję dawnych zbiorów. Treści dotyczące proveniencji i sposób wyszukiwania danych w bazach niekoncentrujących się na losach dzieł sztuki w większości przypadków wymagają dopracowania. Typowym przykładem jest jedna z największych baz danych, francuska Joconde⁶, działająca pod skrzydłami tamtejszego Ministerstwa Kultury, która pozwala jedynie na proste przeszukiwanie tekstowe wszystkich danych, w tym dotyczących proveniencji. Brakuje w niej innych narzędzi ułatwiających badania np. indeksów dawnych właścicieli i dawnych miejsc przechowywania.

Innym ważnym rodzajem zasobów udostępnianych w ostatnim czasie w wersji elektronicznej i umożliwiających badanie losów dzieł sztuki są archiwa badaczy dostępne *online*. Słowa uznania należą się Fundacji Federico Zeri'ego za udostępnienie w formie cyfrowej zasobów archiwalnych zawierają-

cych informacje na temat tysięcy dzieł sztuki (fototeka Zeri'ego liczy 290 tys. fotografii)⁷. Niezwykle pomocna w badaniach dotyczących proveniencji oraz rynku antykwarycznego, zarówno europejskiego, jak i amerykańskiego, przed II wojną światową jest możliwość korzystania z cyfrowych wersji innych ważnych archiwów fotograficznych, np. zbioru Bernarda Berensona, który przez lata współpracował z licznymi marszandami⁸, oraz kartoteki handlarzy dzieł sztuki. Wzorcowym przykładem udostępnienia tego rodzaju zasobów jest internetowa baza pozwalająca na przeszukiwanie archiwum monachijskiej Galerie Heinemann, działającej w latach 1872–1939⁹.

Wiele bibliotek i archiwów digitalizuje swoje zbiory, dzięki czemu dostępne *online* stają się kompletne publikacje (m.in. katalogi aukcyjne) oraz jednostki archiwalne – w tym kluczowe dla rekonstrukcji dawnych zbiorów inwentarze kolekcji czy korespondencja (warto wspomnieć, że przełom w badaniach materiałów rękopiśmiennych przyniosła technika ICR – Intelligent Character Recognition, pozwalająca na rewolucyjnie szybkie odczytywanie pisma odręcznego i konwertowanie go na cyfrowy plik tekstowy, a w efekcie na tekstowe przeszukiwanie).

Bardzo pomocne w poszukiwaniach są także kanoniczne publikacje dotyczące oznaczeń kolekcjonerskich oraz spisy dzieł sztuki licytowanych na aukcjach, które w ostatnich latach stały się dostępne w wersji elektronicznej (m.in. katalog znaków własnościowych zredagowany przez Fritsa Lugta¹⁰ oraz portal Art Sales Catalogues Online, cyfrowa wersja wielotomowego wydawnictwa *Répertoire des catalogues de ventes publiques*¹¹).

Szczególnie ważną inicjatywą jest scalenie tych wszystkich platform za pomocą witryn, takich jak Europeana (Europejska Biblioteka Cyfrowa), umożliwiających jednoczesne przeszukiwanie wielu zasobów¹². Powołanie do życia w 2008 r. Europeany, przy poparciu Komisji Kultury i Edukacji w Parlamencie Europejskim, było znaczącym krokiem do unifikacji baz danych. Europeana umożliwia także dostęp do licznych cyfrowych bibliotek, w tym do szczególnie ważnej dla historyków sztuki uniwersyteckiej biblioteki w Heidelbergu, która w ramach projektu „German Sales 1930–1945. Art Works, Art Markets, and Cultural Policy” udostępnia na swoich stronach tysiące katalogów aukcyjnych¹³.

Nie trzeba uzasadniać, jak istotne dla badań proveniencyjnych są zbiory muzealne udostępniane *online*, gdzie standardem staje się szczegółowe przedstawienie historii własności obiektu (ich przeszukiwanie ułatwia łączenie tych witryn w zbiorcze bazy danych przeważnie obejmujące muzealia jednego kraju, jak wspomniane już Joconde czy Getty Provenance Index). Chlubnym przykładem na gruncie polskim jest cyfrowa platforma, na której prezentowane są zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, udostępniona

w 2011 roku¹⁴. Gdy dodamy do tego komercyjne bazy rekordów domów aukcyjnych, w tym dwóch najważniejszych: Christie's i Sotheby's, oraz platformy gromadzące oferty i informacje o minionych aukcjach tysięcy antykwariatów (np. invaluable.com, artifact.com czy liveauctioneers.com), okaże się, że w ciągu ostatnich lat przed historią sztuki stanęły otworem ogromne cyfrowe zasoby, pozwalające prowadzić rozległe badania proveniencyjne¹⁵.

Przełom, jaki nowoczesne techniki udostępniania informacji przyniosły w badaniach proveniencyjnych, był jednym z impulsów, aby efekty badań dawnych kolekcji dzieł sztuki na Śląsku przedstawić za pomocą wirtualnej bazy danych „Śląskie Kolekcje Sztuki” – optymalnego narzędzia do przechowywania i prezentacji danych, których wciąż przybywa, a ich aspekt wizualny jest kluczowy. Początki projektu sięgają kilku lat wstecz, gdy kwerendy prowadzone pierwotnie w celu odtworzenia jednego zbioru związanego z Dolnym Śląskiem¹⁶ przyniosły wstępne rozpoznanie zjawiska dawnego zbieractwa dzieł sztuki na tym terenie¹⁷. Było ono zaskakujące zarówno ze względu na skalę, jak i poziom dzieł znajdujących się w tamtejszych kolekcjach. Gromadzenie danych, które zaczęły narastać lawinowo, wymagało narzędzia umożliwiającego ich magazynowanie i łatwy dostęp. Na skutek rozwoju badań nad proveniencją w internecie i powstania witryn poświęconych poszczególnym grupom dzieł sztuki (np. gromadzonych w Linzu albo monachijskim CCP) idea cyfrowego przechowywania informacji na potrzeby badań rozwinęła się w ogólnodostępną platformę poświęconą śląskiemu zbieractwu. Pierwszym etapem projektu jest gromadzenie i systematyzacja informacji na temat poszczególnych zbiorów i znajdujących się w nich niegdyś dzieł sztuki; w dalszej perspektywie można będzie przejść do opracowań szerszych zagadnień. Wszystkie zbiory są ujmowane na cyfrowej mapie ułatwiającej orientację topograficzną i umożliwiającej śledzenie skali zjawiska na terytorium objętym badaniami.

Działanie bazy „Śląskie Kolekcje Sztuki” jest zbliżone do innych platform gromadzących informacje na temat dzieł sztuki opisywanych zgodnie z międzynarodowymi standardami katalogowania zabytków kultury materialnej: Object-ID oraz Dublin Core¹⁸. Największą różnicą jest poświęcenie szczególnej uwagi proveniencji dzieł oraz wyodrębnienie grup zabytków na podstawie ich dawnej przynależności do kolekcji. Każdemu z kolekcjonerów poświęcona jest nota biograficzna, towarzyszy jej ogólna charakterystyka zbiorów oraz opis dzieł ujętych na potrzeby projektu w pięć kategorii (malarstwo, rzeźba, rzemiosło artystyczne, rysunek i grafika), ułatwiających poruszanie się po bazie danych i pozwalających lepiej się zorientować w dotychczas zrekonstruowanej zawartości zbiorów. Przewidziano także wirtualną czytelną, w której za pomocą dłuższych tekstów mogą zostać zaprezentowane szczególnie warte uwagi dzieła, postacie zbieraczy albo zagadnienia peryferyjne związane z projektem (np. z metodologią badań albo zagadnieniami związanymi z handlem dziełami sztuki) oraz teksty źródłowe zaopatrzone w komentarz. Przeszukiwać bazę można za pomocą wyszukiwania tekstowego oraz za pomocą systemu indeksów (artystów, dawnych i aktualnych właścicieli oraz dawnych miejsc przechowywania). Baza danych jest dostępna w trzech wersjach językowych, po polsku, niemiecku i angielsku.

Najlepszym uzasadnieniem rozwinięcia na dużą skalę badań nad śląskim zbieractwem i poświęcenia temu zagadnieniu osobnego portalu internetowego jest krótka charakterystyka dwóch bardzo interesujących zbiorów, do



1. Sandro Botticelli, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzcicielem i aniołem*, dawniej w kolekcji hrabiów von Ingenheim, dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

1. Sandro Botticelli, *Madonna and Child, St. John the Baptist and Angel*, formerly in the collection of the counts von Ingenheim, today: in the collections of the National Museum in Warsaw

niedawna mało znanych, chociaż składające się na nie niegdyś dzieła, np. maryjne tondo Sandra Botticellego z Muzeum Narodowego w Warszawie, są chlubą wielu muzealnych instytucji.

Kolekcja Gustava Adolfa von Ingenheima

Imponujący zbiór malarstwa włoskiego i antycznej rzeźby został zgromadzony przez Gustawa Adolfa von Ingenheima (1789–1855), który przyszedł na świat w morganatycznym związku króla Prus Fryderyka Wilhelma II i damy dworu Julie von Voss, siostry ministra Otto von Vossa. Wychowany w kręgach dworskich hrabia, któremu przeznaczona była kariera urzędnicza, przejawiał zainteresowanie dziełami sztuki. Po zakończeniu wojen napoleońskich znalazł się w grupie specjalistów, którzy na zlecenie jego przyrodniego brata, króla Fryderyka Wilhelma III, mieli pozyskiwać m.in. na terenie Italii dzieła do nowo powstałych w Berlinie publicznych muzeów. Rozpoczęte w 1816 r. podróże po Włoszech w towarzystwie badaczy i artystów, jak Alois Hirt, Christian Daniel Rauch czy Karl Friedrich Schinkel, przyniosły rozbudzenie pasji kolekcjonerskiej w młodym hrabim. Zgromadzony przez Ingenheima zbiór liczył ponad 140 obrazów, głównie dzieła znakomitych malarzy quattrocenta (np. Bellini, Botticelli, Fra Angelico, Masolino da Panicale czy Filippo Lippi) oraz trecenta (m.in. Taddeo Gaddi, Barnardo Daddi). Ważną grupę dzieł stanowiły także płótna malarzy XIX-wiecznych, z których liczne zostały wykonane na zlecenie kolekcjonera. Hrabia zgromadził także ponad 180 antyków, z których część sprzedał do berlińskich muzeów, gdy znalazł się w trudnej sytuacji finansowej i osobistej. Było to następstwem jego konwersji na katolicyzm



2. Alessandro Allori, *Francesco de' Medici*, dawniej w kolekcji hrabiów von Ingenheim, dziś w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu

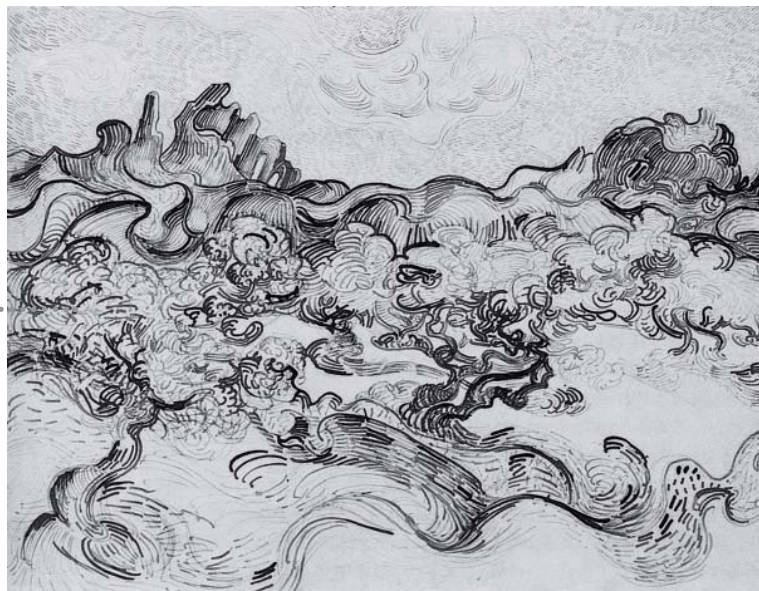
2. Alessandro Allori, *Francesco de' Medici*, formerly in the collection of the counts von Ingenheim, today: in the collections of the Royal Castle on Wawel Hill

w 1826 r., wbrew wyraźnemu życzeniu monarchy, i następującego po niej wieloletniego wygnania z Prus.

W dwie dekady po śmierci Ingenheima jego zbiory trafiły na Śląsk. Prochy kolekcjonera także zostały przeniesione do kaplicy grobowej obok nowo wzniesionego pałacu w Rysiowcach koło Nysy, odtąd głównej siedziby rodu von Ingenheim. Jedno z czwórki dzieci kolekcjonera, Julius von Ingenheim osiadł w Jeleniej Górze, tam też trafiła przypadająca mu część zbiorów malarstwa. Pozostałe obrazy, zbiór antyków, fachowa biblioteka licząca kilkadziesiąt tysięcy woluminów oraz rodzinne archiwum

3. Vincent van Gogh, *Gaj oliwny w Saint-Rémy*, dawniej w zbiorze Maxa Silberberga, dziś jako depozyt ze zbiorów prywatnych, prezentowany w nowojorskim Museum of Modern Art (repr. za: *Collections de Messieurs S... et S...*, *Tableau Modernes*, Paris, 9 Juin 1932, Galerie Georges Petit, Paris 1932, nr 7)

3. Vincent van Gogh, *Olive Grove in Saint-Rémy*, formerly in the Max Silberberg collection, today: a deposit from private collections on show at the Museum of Modern Art in New York (reproduction after: *Collections de Messieurs S... et S...*, *Tableau Modernes*, Paris, 9 June 1932, Galerie Georges Petit, Paris 1932, no. 7)



znalazły się w Rysiowcach. Kres kolekcji przyniosły echa światowego kryzysu gospodarczego lat dwudziestych, które wymusiły na rodzinie powolną wyprzedaż kolekcji. Całkowite jej rozproszenie nastąpiło podczas II wojny światowej. Jednocześnie zniszczenie większości materiału archiwalnego i fakt, że zbiór był przechowywany z dala od oczu badaczy (zaledwie kilka obrazów zostało ujętych w przedwojennych publikacjach) przyczyniły się do tego, że przez powojenne dekady zbiór został zapomniany. Kilka wysokiej klasy obrazów, w czasie działań wojennych zabezpieczonych w składnicach, trafiło po 1945 r. do Muzeum Narodowego w Warszawie (np. wspomniane tondo pędzla Botticellego), Muzeum Narodowego we Wrocławiu i do Zamku Królewskiego na Wawelu. Część z nich nosiła na odwrociach znaki własnościowe, które domagały się wyjaśnienia. W efekcie poszukiwań w kolekcjach publicznych i prywatnych udało się zlokalizować kilkadziesiąt dzieł sztuki, w większości znakomitych artystów. Było to możliwe m.in. dzięki odnalezieniu inwentarzy zbioru, a także źródłom dostępnym w internecie. Efekty kilkuletnich prac związanych z teoretyczną rekonstrukcją zbioru Ingenheima zostały zaprezentowane za pomocą witryny www.slaskiekolekcje.eu¹⁹.

Kolekcja Maxa Silberberga

Badania nad kolekcją Silberberga zostały podjęte dzięki ustaleniom Konferencji Waszyngtońskiej z 1998 r., a w ich efekcie doszło także do restytucji dzieł sztuki. Już rok później w mediach głośno było o rysunku van Gogha przedstawiającym gaj oliwny w Saint-Rémy. Rysunek został zwrócony synowej wrocławskiego kolekcjonera Maxa Silberberga (1878–1944) przez berlińską Nationalgalerie. Wystawiono go następnie na licytacji w londyńskim salonie Sotheby's, gdzie osiągnął cenę 8,5 mln dolarów – wówczas rekordową sumę zapłaconą za pracę na papierze. Dziś jest prezentowany w nowojorskim Museum of Modern Art jako depozyt prywatnego zbieracza.

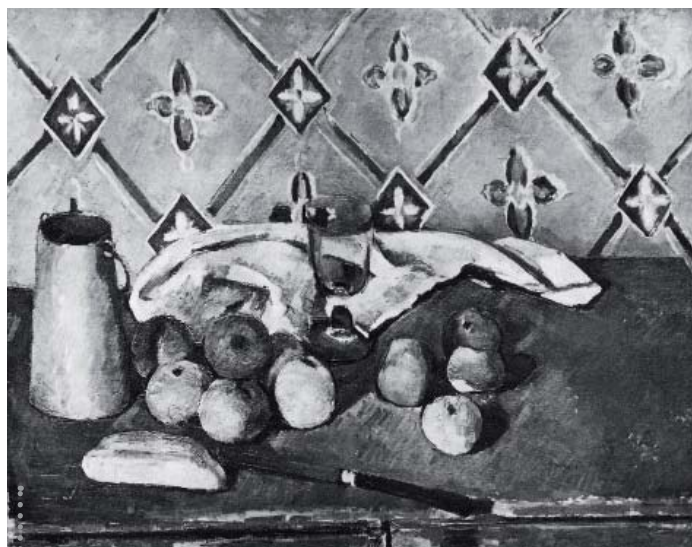
W odróżnieniu od zbiorów Ingenheima kolekcja zgromadzona przez Silberberga była szeroko opisywana za życia zbieracza, którego na łamach niemieckiej prasy porównywano do Andrew Mellona. Rzeczywiście zgromadzony przez żydowskiego przedsiębiorcę zbiór wyróżniał się spośród licznych kolekcji tworzonych przez zamożnych wrocławian w ówczesnym czasie. Ściany obszernej willi przy Landsbergerstrasse 1–3 (obecnie ul. Kutnowska) dekorowało ponad dwieście dzieł sztuki, w tym liczne prace czołowych impresjonistów. Do ulubionych artystów zbieracza musiał należeć Renoir, bowiem

aż pięć płócien tego artysty trafiło w jego ręce. Licznie reprezentowani byli także Manet, Cézanne, Monet, Pissarro, Degas, Rodin, van Gogh i Picasso. Z twórców wcześniejszej generacji należy wymienić Delacroix, Courbetta czy Corota. Dziś możemy podziwiać te dzieła w najbardziej prestiżowych instytucjach muzealnych na całym świecie: paryskich Musée d'Orsay, Musée de l'Orangerie i Luwrze, w leningradzkim Ermitażu, Galerii Narodowej w Waszyngtonie i w Art Institute of Chicago.

Kolekcjonerskie zamiłowanie Maxa Silberberga zaczęło się ujawniać pod koniec pierwszej dekady XX wieku. Przez kolejnych dwadzieścia lat zbieracz intensywnie rozwijał swoją galerię dzieł sztuki; kres tej działalności przyniósł dopiero światowy kryzys finansowy, który zmusił go do sprzedaży części płócien i rysunków w 1932 roku. W tym czasie Silberberg brał intensywny udział w kulturalnym życiu Wrocławia, zasiadał w Kuratorium Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych, był prezesem Muzeum Żydowskiego. Dojście do władzy nazistów w 1933 r. wymusiło na Silberbergu wycofanie się z życia publicznego. Dwa lata później nakazano mu opuszczenie luksusowej willi i przydzielono niewielkie mieszkanie, w którym nie było miejsca na pomieszczenie imponujących zbiorów i dużych rozmiarów biblioteki. Zbieracz został zmuszony do rozstania się z większością dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego oraz księgozbioru na kilku aukcjach w berlińskim salonie Paula Graupego, które odbyły się w 1935 i 1936 roku. Mimo pogarszających się warunków egzystencji mniejszości żydowskiej we Wrocławiu Max Silberberg z żoną Johanną nie zdecydowali się na emigrację. Sukcesywnie pozbywali się kosztowności i dzieł sztuki, a ostatnią część zbioru została poddana tzw. aryacji w 1940 roku. Rok później małżeństwo Silberbergów zostało deportowane do Auschwitz, gdzie zostali zamordowani. Wojnę przeżył jedyny syn zbieracza Alfred Silberberg, który w 1939 r. zdecydował się na emigrację do Londynu ze swoją żoną Gertą. To ona, zachęcona ustaleniami Konferencji Waszyngtońskiej prawie sześć dekad później, zainicjowała poszukiwania dzieł sztuki ze zbioru teścia²⁰.

Licznym komentarzom w mediach, dotyczącym zwrotu dzieł sztuki, towarzyszyły w kolejnych latach publikacje poświęcone samej kolekcji Maxa Silberberga. Kilkunastostronicowe artykuły, opatrzone z konieczności ograniczonym materiałem ilustracyjnym, dawały jednak jedynie fragmentaryczny obraz kolekcji wrocławskiego przemysłowca²¹. Kontynuacja badań w ramach projektu „Śląskie Kolekcje Sztuki”, dzięki możliwości publikacji cyfrowych fotografii zabytków, umożliwiła szerokiej publiczności dokładniejsze zapoznanie się z wieloma arcydziełami ze zbioru kolekcjonera²². Wirtualnym galeriom poszczególnych grup zabytków (malarstwa, rysunku i rzeźby²³) towarzyszą archiwalne fotografie wnętrza willi kolekcjonera, na których można rozpoznać niektóre dzieła. W połączeniu z biogramem kolekcjonera, uzupełnionym jego wizerunkiem, oraz artykułem omawiającym okoliczności powstania i rozproszenia zbioru pozwala to na dokładniejsze zapoznanie się z kolekcją Maxa Silberberga.

Te dwie pobieżnie opisane kolekcje należą do dużej grupy dolnośląskich zbiorów, którym warto się dokładniej przyjrzeć. Badania ostatniej dekady potwierdzają, że Dolny Śląsk był terenem bardzo bogatym w kolekcje sztuki, choć z pewnością nie jedynym, na którym zjawisko zbieractwa domaga się szczegółowej analizy. Dowodzą tego choćby studia Dariusza Kacprzaka dotyczące łódzkiej burżuazji czy wystawa, która odbyła się w 2006 r. w warszawskim Muzeum Narodowym, przybliżająca publiczności sylwetki licznych miłośników grafiki artystycznej²⁴ działających w stolicy. Dalsze badania proveniencji dzieł sztuki z polskich zbiorów ułatwiłaby znacznie digitalizacja zbiorów muzealnych²⁵. Miejmy nadzieję, że za przykładem intensyfikującego wysiłki w tym kierunku Muzeum Narodowego w Warszawie pójdą inne krajowe instytucje i zdigitalizowane zabytki zostaną docelowo ujęte w ogólnokrajowej bazie. Optimizmem napawa fakt, że wśród instytucji partnerskich projektu Google Art Project²⁶, przedsięwzięcia pionierskiego w kwestii



4. Paul Cézanne, *Martwa natura z jabłkami i serwetką*, Musée de l'Orangerie, Paryż, dawniej w zbiorze Maxa Silberberga (repr. za: *Collections de Messieurs S... et S..., Tableaux Modernes*, Paris, 9 Juin 1932, Galerie Georges Petit, Paris 1932, nr 13)
4. Paul Cézanne, *Still Life with an Apple and a Napkin*, Musée de l'Orangerie, Paris, formerly in the Max Silberberg collection (reproduction after: *Collections de Messieurs S... et S..., Tableaux Modernes*, Paris, 9 June 1932, Galerie Georges Petit, Paris 1932, no. 13)



5. Camille Pissarro, *Bulwar Montmartre. Wiosna 1897*, dawniej w zbiorze Maxa Silberberga, aktualnie w jerozolimskim Israel Museum (repr. za: *Gemälde und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts aus einer bekannten schlesischen Privatsammlung und aus verschiedenen Privatbesitz*, Versteigerung 141, 23 März 1935, Paul Graupe, Berlin 1935, nr 27)
5. Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre. Spring 1897*, formerly in the Max Silberberg collection, today: in Israel Museum in Jerusalem (reproduction after: *Gemälde und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts aus einer bekannten schlesischen Privatsammlung und aus verschiedenen Privatbesitz*, Versteigerung 141, 23 March 1935, Paul Graupe, Berlin 1935, no. 27)

udostępniania w internecie fotografii dzieł sztuki w wysokiej rozdzielczości, znalazły się dwie polskie placówki: Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Pałac w Wilanowie.



6. Edgar Degas, *Po kąpieli*, dawniej w zbiorze Maxa Silberberga, teraz Musée d'Orsay w Paryżu (repr. za: *Collections de Messieurs S... et S...*, *Tableau Modernes*, Paris, 9 Juin 1932, Galerie Georges Petit, Paris 1932, nr 6)

6. Edgar Degas, *After a Bath* formerly in the Max Silberberg collection, today: Musée d'Orsay in Paris (reproduction after: *Collections de Messieurs S... et S...*, *Tableaux Modernes*, Paris, 9 June 1932, Galerie Georges Petit, Paris 1932, no. 6)

(Fot. 1-2 – ze zbiorów prywatnych; 3-6 – repr. z cytowanych publikacji)

Przypisy

¹ <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>.

² <http://www.frick.org/library/>.

³ Internetowe zasoby pozwalające prowadzić badania proveniencyjne w pierwszym dziesięcioleciu po Konferencji Waszyngtońskiej omówił Uwe Hartmann z Niemieckiego Biura Utraconych Dzieł Kultury na łamach fachowego rocznika „Museumskunde”, którego wydanie z 2008 r. zostało w całości poświęcone tematyce badań proveniencyj-

nych i restytucji dzieł sztuki. Por. U. Hartmann, *Provenienzforschung – Anmerkungen zu aktuellen Anforderungen an einem historischen Gegenstandsbereich*, „Museumskunde”, 2008, 73, s. 7-23.

⁴ <http://www.dhm.de/datenbank/linzdb/indexe.html>.

⁵ http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?lang=en.

⁶ <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>.

⁷ <http://www.fondazionezeri.unibo.it/ita/3.1.asp>.

⁸ Część z setek tysięcy tych fotografii prezentuje dzieła sztuki z kolekcji prywatnych, przeważnie do dziś niepublikowane. Trwające od 2008 r. prace nad digitalizacją materiałów zostały rozpoczęte od grupy zabytków, których dzisiejsza lokalizacja jest nieznaną (tzw. dzieł „bezdomych”, jak określał je sam Berenson). Fotografie te można przeglądać za pomocą portalu VIA (Visual Information Access) na stronach biblioteki Harvardu. http://via.lib.harvard.edu/via/deliver/advancedsearch?_collection=via.

⁹ Została ona udostępniona na stronach norymberskiego Germanisches Museum, w którego zasobach znajdują się owe archiwalia <http://heinemann.gnm.de/de/dokumente.html>.

¹⁰ <http://www.marquesdecollections.fr/>.

¹¹ <http://asc.idcpublishers.info>. Jest to jeden z nielicznych odpłatnych portali kluczowych przy badaniach proveniencyjnych.

¹² Powyższy przegląd ma za zadanie jedynie wskazanie różnych rodzajów zasobów, które można przeszukiwać za pomocą internetu, w żadnym razie nie można go traktować jako kompletnego spisu.

¹³ Projekt ten jest efektem współpracy heidelberskiej biblioteki z Getty Research Institute w Los Angeles oraz z berlińską Kunstbibliothek der Staatlichen Museen. <http://artsales.uni-hd.de>.

¹⁴ <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion>.

¹⁵ Narzędzia ułatwiły dostęp do ogromnych ilości danych źródłowych, których zebranie jeszcze dwie dekady wcześniej tradycyjną metodą osobistych kwerend w muzeach, bibliotekach i archiwach było bardzo trudne i czasochłonne, graniczące z niemożliwością. Co bardzo ważne w przypadku badań proveniencyjnych, tekstowe przeszukiwanie zasobów elektronicznych jest niezwykle skuteczne za pomocą kombinacji słów, jaką tworzy nazwisko kolekcjonera i dawne miejsce przechowywania.

¹⁶ Kolekcja Gustawa Adolfa von Ingenheima była tematem pracy doktorskiej

przygotowanej przeze mnie pod opieką naukową prof. Jana Harasimowicza na Uniwersytecie Wrocławskim.

¹⁷ Obecnie prowadzone badania w ramach projektu „Śląskie Kolekcje Sztuki” koncentrują się na terenie Dolnego Śląska, docelowo projekt ma jednak objąć cały teren historycznego Śląska (stąd też nazwa projektu).

¹⁸ Do opisu przedstawień planowane jest wykorzystanie systemu klasyfikacji ikonograficznej Iconclass.

¹⁹ Publikacja doktoratu, tematem którego jest życie i działalność kolekcjonerska Ingenheima, przewidziana jest na 2012 rok.

²⁰ Syn kolekcjonera Alfred nie doczekał tego momentu, zmarł w 1989 roku.

²¹ Jak dotychczas, najobszerniejszym drukowanym opracowaniem zbioru jest rozdział książki mojego autorstwa. Por. M. Palica, *Od Delacroix do van Gogha. Żydowskie kolekcje w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 2011.

²² Ponad 140 dzieł z wrocławskiego zbioru zostało wcześniej ujętych w bazie lostart.de, jednak ich znaczną większość zilustrowano czarno-białymi archiwalnymi fotografiami w małej rozdzielczości, niepozwalającymi docenić estetycznych walorów dzieł.

²³ Rzemiosło artystyczne ze zbioru Silberberga nie zostało jeszcze opracowane na potrzeby bazy danych.

²⁴ Strona internetowa dotycząca ekspozycji (<http://www.kolekcjonerzy.mnw.art.pl>) czyni zgromadzone przy okazji wystawy informacje wciąż dostępnymi dla zainteresowanych w przestrzeni wirtualnej.

²⁵ Oczywiście równie ważny jest łatwy dostęp do cyfrowych wersji publikacji i archiwaliów, ale istnieje już wiele polskich serwisów umożliwiających przeszukiwanie wirtualnych zasobów, np. zintegrowana z Europeą Federacja Bibliotek Cyfrowych.

²⁶ Dwa polskie muzea w kwietniu 2012 r. dołączyły do grona partnerów projektu, których liczba wzrosła wówczas do 155 instytucji z 40 krajów. Więcej informacji <http://www.googleartproject.com>.

STUDIES ON THE PROVENANCE OF AN ARTWORK

THE CASE OF LOWER SILESIA

Magdalena Palica

The article discusses the breakthrough made in research into the origin of works of art by contemporary technologies rendering information available on the Internet. The impulse for their intensification was provided by the Washington Conference held in 1998 and concerning the ownership of artworks looted by the Nazis. This was the onset of pioneering Internet websites devoted primarily to the provenance of artworks (such as: artloss.com, lostart.de, lootedart.com). Today, the reconstruction of old collections is also facilitated by the growing number of digital photothèques (e.g. Joconde, Bildarchiv or Fototeca di Federico Zeri). Key importance for conducting pertinent studies is ascribed to the digitalisation of archive material and specialised publications as well as their merge with the assistance of such websites as Europeana, making simultaneous search possible.

The emergence of new digital tools has rendered the reconstruction of old collections feasible on a larger scale than has been the case while using traditional methods. This, in turn, has offered an impulse for creating a digital database dealing with old private collections of works of art in Lower Silesia (www.slaskiekolekcje.eu). Until now, the topic in question has been studied in a highly fragmentary manner. Up to the Second World War, Lower Silesia had been the site of numerous essential collections, but wartime turmoil and shifting frontiers led to their dispersion, which to a considerable extent hampered pertinent research for successive decades. The article discusses two collections testifying to the high rank of works of art in Silesia in the past. The Gustav Adolf von Ingenheim collection contained noteworthy paintings by Bernardo Daddi, Fra Angelico, Botticelli, Bellini and Masolino da Panicale, while the Max Silberberg collection featured canvases by Delacroix, Courbet, Corot, Degas, Monet, Pissarro, Cézanne and van Gogh.

dr Magdalena Palica, absolwentka Historii Sztuki i Studium Doktoranckiego Nauk Historycznych Uniwersytetu Wrocławskiego; pracę doktorską poświęconą kolekcji dzieł sztuki hrabiego Gustawa Adolfa von Ingenheima napisała pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Harasimowicza; efektem jej zainteresowań badawczych dotyczących kolekcjonerstwa dzieł sztuki na Śląsku jest projekt naukowy „Śląskie Kolekcje Sztuki” (www.slaskiekolekcje.eu) oraz książka *Od Delacroix do van Gogha. Żydowskie kolekcje w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 2011.

MIENIE ZWANE PODWORSKIM

W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

Lidia Małgorzata Karecka

Sprawa tzw. mienia podworskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie to zagadnienie, które wzbudza wiele emocji z powodu implikacji społecznych i politycznych. Pozbawienie właścicieli ich majątków ziemskich, w tym także przedmiotów o charakterze zabytkowym, w wyniku przeprowadzenia reformy rolnej w latach 1944–1948 było naruszeniem podstawowego kodeksu każdej cywilizacji – prawa własności. Społeczna krzywda włączenia prywatnych dzieł sztuki do zbiorów państwowych stanowi budzący do dziś sprzeciw rozdział powojennej historii Polski. Jednocześnie fakt integracji niektórych z tych zabytków z zasobami niejednego muzeum – to drugi element rzeczywistości, którego badacze naszej kultury nie mogą pomijać w swych opracowaniach.

Przepisy prawa i jego interpretacje dotyczące mienia podworskiego

Radykalna zmiana w zakresie własności, w tym dotyczącej majątków ziemskich nastąpiła w Polsce w wyniku przeprowadzenia reformy rolnej, na podstawie mocy zapisów dekretu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z 06.09.1944 roku¹. Natomiast przejęcia na rzecz państwa takich ruchomości, jak dzieła sztuki, przedmioty o charakterze artystycznym, księgozbiory, archiwa rodzinne, nazywanych w urzędowej nomenklaturze *mieniem podworskim* dokonywano na podstawie przepisu wykonawczego do dekretu PKWN – Rozporządzenia Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z 01.03.1945 r.², którego wyimki decydujące w kwestii nas interesującej przytaczam: *Przejęciu od właścicieli ziemskich nie podlegają: [...] Przedmioty służące do osobistego użytku właściciela przejmowanego majątku i członków jego rodziny jak np. ubrania, pościel, biżuteria, meble, naczynia kuchenne i.t.p., niemające związku z prowadzeniem gospodarstwa rolnego oraz jeżeli nie posiadają wartości naukowej, artystycznej lub muzealnej.* [...] Treść dekretu PKWN, do którego odnosi się cytowane rozporządzenie, brzmi: *Na cele reformy rolnej przeznaczone będą nieruchomości ziemskie: [...] e) stanowiące własność albo współwłasność osób fizycznych lub prawnych, jeżeli ich rozmiar łączny przekracza bądź 100 ha powierzchni ogólnej, bądź 50 ha użytków rolnych. Wszystkie nieruchomości ziemskie [...] przechodzą bezzwłocznie, bez żadnego wynagrodzenia w całości, na własność Skarbu Państwa*³. Czytelnik spostrzeże niezgodność treści tych przepisów prawnych⁴. Na podstawie dekretu następowała konfiskata mienia służącego do prowadzenia produkcji rolnej, na podstawie rozporządzenia zaś przedmiotów niezwiązanych bezpośrednio z prowadzeniem gospodarstwa rolnego⁵. Natomiast, co ważne, a często pomijane w literaturze, wykonanie tych przepisów powierzono m.in. Ministerstwu Kultury i Sztuki, starostwom powiatowym i urzędom wojewódzkim, włączając tym samym przejmowanie ruchomości mienia podworskiego na opisanej powyżej podstawie do działań

tzw. akcji rewindykacyjnej, prowadzonej przez władze państwowe w odniesieniu do mienia zagrabionego w działaniach wojennych⁶.

Każde przejęcie odbywało się na podstawie protokołu zdawczo-odbiorczego, zawierającego stałe elementy: nazwisko i imię właściciela, miejsce przechowywania lub znalezienia przedmiotów (nie zawsze była to nieruchomość właściciela), urząd przejmujący oraz nazwiska jego przedstawicieli, nazwiska przedstawicieli muzeum, datę zdarzenia oraz wykaz przedmiotów. Niestety, opisy przedmiotów były lakoniczne. W późniejszej ich identyfikacji pomagały w niektórych przypadkach oznaczenia numerami kolekcji. Dzięki nim, np. w przypadku zbioru Kwileckich, możliwa była identyfikacja przedmiotów po 45 latach. W przypadku książek wykazy mówiły o ich liczbie, tylko czasem były to spisy szczegółowe. Mylił się prof. Jan Pruszyński pisząc, że *nieznane są przykłady wymieniania w protokołach dzieł sztuki lub zbiorów bibliotecznych*⁷. W niektórych przypadkach do protokołu dołączana była notatka opisująca zdarzenia mające wpływ na uszczuplenie zasobu przedmiotów, np. poprzez rabunek żołnierzy Armii Czerwonej⁸.

Minister Kultury i Sztuki w 1949 r. wydał zarządzenie w sprawie zabezpieczenia zabytków ruchomych, w gruncie rzeczy już na zakończenie akcji przejmowania przedmiotów z wyposażenia dworów i pałaców: *Ministerstwo Kultury i Sztuki przystąpiło do ostatecznego uregulowania sprawy zabezpieczenia zabytków ruchomych pochodzących z mienia niemieckiego i podworskiego. Zadaniem tej akcji jest dokonanie właściwego zabezpieczenia przedmiotów o wartości artystycznej, muzealnej lub zabytkowej, które dotychczas zostały objęte inwentaryzacją. [...] Prace w tej dziedzinie organizowane i finansowane są centralnie, zaś w terenie prowadzone być winny przy udziale Naczelników Wydziału Kultury Sztuki, konserwatorów Wojewódzkich i Kierowników Muzeów. Kierownictwo przez tych spoczywać będzie w rękach specjalnego Delegata MKiS, który w poszczególnych województwach uruchamiać je będzie wg. centralnie zakreślonych planów. [...] Zabezpieczone przedmioty sztuki przekazywane będą wg. decyzji Ministerstwa już to do miejscowych muzeów, już to do muzeów centralnych, względnie do gmachów państwowych o charakterze specjalnym. Podkreślam z naciskiem, że prace przy zwozie i zabezpieczaniu zabytków ruchomych winny być przeprowadzone w jak najszybszym czasie. Ministerstwo przywiązuje dużą wagę do sprawnego jej wykonania i z tego powodu poleca podległym sobie czynnikom, aby sprawnym i energicznym działaniem uzyskały jak najlepsze wyniki. Podpisał w/z Ministra Wł. Sokorski, podsekretarz stanu.*

W stosunku do dzieł sztuki pochodzących z majątków ziemskich i przechowywanych w muzeach wymienione regulacje prawne wzmocniono dodatkowo wykładnią sformułowaną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, które w 1970 r., wydając przepisy branżowe⁹, w części dotyczącej prowadzenia inwentarza muzealiów zamieściło *Komentarz do: Przepisów o wykonaniu refor-*

Protokół

zdawczo - odbiorczy przedmiotów stanowiących własność ^{Substancja} ~~Dąbrowska~~
^{Kwileckich} Kwilewskiego z Kwilcza znajdujących się w Ośrodku Szkolnym w
 Mordach /b.Pałac Przewłockich/. W dniu 10 października 1945 r.
 Przedstawicielom Ministerstwa Kultury i Sztuki w osobach ob.ob.
 Mgr.Lipińskiego Józefa i Mgr.Karczmarzyka Dariusza zostały prze-
 kazane przez Przedstawicieli Pow. Urzędu Ziemińskiego w Siedlcach
 w osobach ob.ob. Bogusza Ludwika Insp. Wojewódzkiego Urzędu Ziem-
 skiego w Lublinie i Jaszczuka Stanisława Pod-Komisarza Pow. Urzędu
 Ziemińskiego w Siedlcach następujące przedmioty:

- ✓ 1/ Skrzynia I Kwilcz 20 S, - 6
- ✓ 2/ Skrzynia I Kwilcz 42 O.S.S. - 15
- ✓ 3/ -" P. VII, K.a. Kwilcz 1. 5
- ✓ 4/ -" VII. Kwilcz 37 O.L. obraz olejny 10
- ✓ 5/ -" VI Kwilcz 44 O.B. 15
- ✓ 6/ Kusza I Kwilcz 30 23
- ✓ 7/ Skrzynia II Kwilcz 29 P.B. 24
- ✓ 8/ -" II R.Rz. Kwilcz 3 3
- ✓ 9/ -" P.XII.K. Kwilcz 46 2
- ✓ 10/ -" I. Kwilcz 27 S.B. lustro 9
- ✓ 11/ -" III Kwilcz 28. S.K. lustro 7
- ✓ 12/ -" V Kwilcz 43 O.B. 11
- ✓ 13/ -" I Kwilcz 31 P. 1
- ✓ 14/ -" IVX, Kwilcz 33 O.N. 8
- ✓ 15/ -" IV, Kwilcz 23 K.S. zawierająca: 4
 3 sztychy, Portret młodego chłopca - Krajewski 1895,
 Portret młodzieńca - Rembrandt, Matka Boska Częstochowska
 Obraz olejny Pejzaż, Portret chłopca - Krajewski, Portret
 kobiety na blasze, Portret Zabuskiego - drzeworyt, Portret
 młodzieńca - pastel, Pejzaż na porcelanie, Portret kobiety
 - Kwiatkowski - akwarela.
- 16/ Miniatura okrągła, Portret oficera,
- 17/ -" kwadratowa Portret wojskowego.

Pozostawiono pod opieką Administratora Ośrodka Szkolnego w Mor-
 dach Ob. Kozłowskiemu Feliksowi następujące przedmioty:

- ✓ 1/ Skrzynia VI Kwilcz 35, K.B. mebel. 20
 - ✓ 2/ -" I Kwilcz 45, K.W. mebel. 13
 - ✓ 3/ -" 24 K.S? mebel. 17
 - ✓ 4/ -" b.N. komoda. 18
 - ✓ 5/ -" Kr.XV.K. Kwilcz 3. 14
 - ✓ 6/ -" IV. Kwilcz 41. O.S. 22
 - ✓ 7/ -" II Kwilcz 25. K.S. 16
 - ✓ 8/ -" VIII Kwilcz 36 O.B. Madonna Gotycka ze Świętymi Niewia-
 stami wymiary skrzyni 245 x 200 . 12
 - 9/ Obraz olejny - Pejzaż - J.Wilewicka wymiary 41x 80 w świetle ramy,
 - 10/ Rycina La Gene de ns Jesus Christ. *zobaczony w tym czasie przed opłata*
zob. gen. 1000 kawałki wst. 1000 kawałki
- Skrzynie puste:
- 1/ Skrzynia P.VIII.K. Kwilcz 8. 5/Skrzynia P.II. Kwilcz 10
 - 2/ -" III Kwilcz 38 O.S.I 6/ -" V. Kwilcz 8.
 - 3/ -" II 40 O.A.S. 7/ -" XVI Kwilcz 21 I G.
 - 4/ -" I Kwilcz 32 D.

Przedst. Minister. Kult. i Sztuki: *Lipiński*

Przedst. Pow. Urz. Ziemińskiego: *Jaszczuk*

Świadkowie: *Karczmarzyk*

Protokół poświadczony i w całości odczytany w obecności Komisji weryfikacyjnej i przygotowany w formie weryfikacji przedmiotów, z datą 10.10.45 w dwóch egzemplarzach, w których jeden został przekazany do archiwum.

(-) *J. Wilewicka*
Przedst. Pow. Urz. Ziemińskiego

1. Protokół zdawczo-odbiorczy z 10.10.1945 r. dotyczący przejęcia skrzyń z kolekcją Kwileckich

1. Hand-over protocol from 10 October 1945 concerning the repossession of chests containing the Kwilecki collection

Odpis: Protokół Oględzin mienia będącego własnością Dobiesława Kwileckiego z Kwilcza, znajdującego się w pałacu w Mordach, złożonego w 30 skrzyniach a umieszczonego w dwóch izbách, na drugim piętrze wspomnianego budynku Podkomisarz Ziemiński z P.U.Z. w Siedlcach Ob. Jaszczuk Stanisław na skutek doniesienia Ośrodka Szkolnego /administracji/ w Mordach, że do lokalu w których znajdowały się w skrzyniach, dzieła sztuki obrazy i zabytki będące własnością Dobiesława Kwileckiego, włamali się żołnierze Armii Czerwonej czasowo kwaterujący w pałacu i zrabowali część zawartości skrzyń. Podkomisarz Stanisław Jaszczuk w asystencji zarządzającego w Ośrodkiem Szkolnym w Mordach Ob. Feliksa Kozłowskiego, buchalterki Ośrodka szkolnego Ob. Janiny Melichówny i w obecności Burmistrza m. Mordy Ob. Sugiery Feliksa oraz Sekretarza gminy Grzymkowskiego Stefana dnia 5 października 1945 r. dokonał oględzin pozostałego mienia i ustalił że drzwi do lokali w których znajdowały się wspomniane rzeczy zostały wykamane, zamki w obydwóch drzwiach oderwane, a skrzynie rozbite i zawartość ich częściowo zrabowana a częściowo połamana i rozbita. Pozostałe rzeczy zostały spakowane do skrzyń w następującym porządku: do skrzyni oznaczonej Nr. 1 złożono 18 sztuk obrazów i ramy do skrzyni Nr. 3 37 różnych przedmiotów ze szkła i metali do skrzyni Nr. 20 40 sztuk bronzów, srebra, porcelany i kryształów do skrzyni Nr. 21 14 obrazów i ram do skrzyni Nr. 24 sekretarzem z drzewa do skrzyni Nr. 42 75 sztuk różnych drobnych przedmiotów do skrzyni Nr. 31 żerandol metalowy do skrzyni bez numeru zabytki jak siodło staro-polskie z jednym strzemiem krucice rusznice szabie karabele bez pochew pochwa do broni siecznej podpinka dla koni napierśnik dla konia dwie uzdy cztery podogonia kantar z uzdeczką trzęska z napierśnikiem. W pozostałych 14 skrzyniach nie rozbitych znajdują się meble i obrazy a pozatym bez opakowania znajdują się dwa obrazy w ramach i blat marmurowy do stolika, oraz rozbite części różnych przedmiotów. Po zapakowaniu tych rzeczy Podkomisarz Ziemiński Ob. Stanisław Jaszczuk w obecności wymienionych powyżej osób wydał zarządzenie zabicia drzwi do lokali w których znajdują się opisane rzeczy, czego dokonali Łukasiuk Aleksander i Flaczek Stanisław z Mordów. Lokal w którym znajdują się przedmioty własnością Dobiesława Kwileckiego i wymienione rzeczy Podkomisarz Ziemiński Stanisław Jaszczuk oddał pod opiekę Ob. Feliksa Kozłowskiego na czas nie dłuższy jak 7 dni od dnia sporządzenia niniejszego protokołu. Na tym protokół zakończony został i przez obecnych podpisany. - Mordy, dnia 5 października 1945 r. Podkomisarz /-/ St. Jaszczuk, /-/ F. Sugiery, /-/ J. Melichówna, /-/ Grzymkowski i /-/ podpis nieczytelny.-----

Zgodność niniejszego odpisu z oryginałem
s t w i e r d z a m :

Mordy, dnia 11 października 1945 r.-



Wójt gminy Stok-Ruski:

[Handwritten signature]

2. Protokół z 11.10.1945 r. opisujący grabież części kolekcji Kwileckich przez żołnierzy Armii Czerwonej

2. Protocol from 1 October 1945 describing the plunder of part of the Kwilecki collection by Red Army soldiers

my rolnej w zastosowaniu do dóbr kultury, z którego wynika, że wszelkie obiekty – nawet służące do osobistego użytku właścicieli majątku lub członków ich rodzin – o ile posiadają wartości naukowe, artystyczne lub muzealne, przeszły na własność Państwa bez odszkodowania. Podkreślić należy, że w komentarzu użyto wyrażenia „wartość artystyczna” w pojęciu szerokim. W konsekwencji nie tylko obiekty o charakterze zabytkowym, muzealnym, ale wszelkie inne posiadające wartość artystyczną stały się również własnością państwa. Ponadto poszerzono prawo do rekwiizycji jeszcze innych, prywatnych przedmiotów zabytkowych w następujących sformułowaniach: *Zgodnie z przyjętymi zasadami, wszelkie obiekty o wartości naukowej, historycznej lub artystycznej – wywiezione z majątków ziemskich w związku ze zbliżającą się [II wojną światową – LMK] wojną lub podczas wojny przez nieprzyjaciela, czy okupanta – na podstawie wyżej powołanych przepisów przeszły również na własność Państwa. I dalej: Przedmioty takie nie mogą być zakupywane przez muzea, a w przypadku złożenia ich w depozyt nie podlegają wydaniu poprzednim właścicielom, gdyż nie stanowią ich własności, lecz własność Państwa*¹⁰.

Postępując zgodnie z taką wykładnią, w pertraktacjach z właścicielami zabytkowych przedmiotów kierowano się nie trybem (podstawą) ich przejęcia do muzeum, lecz informacją o właścicielu: posiadał czy nie majątek ziemski, przejęty na mocy reformy rolnej. W ten sposób bezprawnie traktowano jako własność państwa także złożone w muzeach depozyty przedwojenne i wojenne.

Dyrektorzy muzeów stosowali się do zacytowanych wytycznych, dyrekcja Muzeum Narodowego w Warszawie postępowała podobnie, stąd zapewne wynika obiegowa opinia o Muzeum, które „celowo przeciągało sprawę”.

Przełom w interpretacji przepisów wykonawczych dotyczących tzw. mienia podworskiego nastąpił dopiero w 1985 r., kiedy to Sąd Wojewódzki w Warszawie nakazał warszawskiemu Muzeum Narodowemu wydać Marii Radziwiłł obrazy przyjęte do Muzeum w 1948 roku¹¹. Obrazy te od lat 70. XX w. traktowane były jako mienie podworskie, a więc własność państwa – zgodnie z przywołanymi wyżej dyspozycjami Ministerstwa, mimo że wcześniej nie kwestionowano do nich praw właścicielki. Obrazy te mianowicie zostały przyjęte do depozytu protokołem zdawczo-odbiorczym z dnia 7.01.1948 r., wymienione także na kwicie depozytowym nr 26. Po dokonaniu szczegółowych oględzin i prac zabezpieczających niektóre z nich zostały zakupione, inne wydane. Działo się tak do roku 1971. W następnych latach dyrekcja MNW nie dokonała rozstrzygnięć dotyczących pozostałych 11 obrazów, mimo nalegań Marii Radziwiłł¹². Po decyzji Sądu, opisanej wyżej, Muzeum nie odwołało się do Sądu II instancji, uznając, że wyrok jest prawidłowy i nie ma szans jego zmiany, zwłaszcza, że *Nie jest to wyrok precedensowy. Takich sądowych nakazów wydania depozytów już było kilka według dokumentacji Ministerstwa*¹³. W uzasadnieniu decyzji Sądu czytamy: [...] *Dekret o przeprowadzeniu reformy rolnej nie wywłaszczał równocześnie właścicieli majątków ziemskich z wszelkiego posiadanego mienia, a w szczególności z przedmiotów użytkowych niepozostających w żadnym związku z prawidłowym wykorzystaniem nieruchomości ziemskich i z celami reformy rolnej. [...] Wprawdzie rozporządzenie Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z dnia 1 marca 1945 r. [...] zdaje się w § 11 stwarzać podstawę przejęcia od właścicieli ziemskich przedmiotów mających wartość artystyczną i muzealną i w ten sposób uzasadnić lansowany w resorcie Kultury i Sztuki pogląd [podkr. LMK] o przejęciu na rzecz Skarbu Państwa na podstawie przepisów o reformie rolnej także dzieł sztuki, jednakże zarówno powołany przepis jak i wyprowadzony na jego podstawie pogląd, nie mają żadnego uzasadnienia w przepisach źródłowych, jakie stanowi dekret o przeprowadzeniu reformy rolnej. Dekret ten określa zakres wywłaszczenia jednoznacznie, w sposób nie budzący żadnych wątpliwości i nie pozwalający na stosowanie wykładni rozszerzającej [...]. Dekret nie udziela także Ministrowi Rolnictwa delegacji do rozszerzania zakresu jego działania na inne przedmioty majątkowe aniżeli nieruchomości ziemskie. [...] §11 rozporządzenia Ministra Rolnictwa [...] nie*

stanowi sam przez się podstawy przejęcia przedmiotów objętych tym wyjątkiem /przedmioty artystyczne, muzealne.

Z podobnymi w brzmieniu i znaczeniu wykładniami prawnymi spotykamy się po 1989 roku. W opinii prawnej adwokat Jan Czerwiakowski odwołuje się do przepisów Kodeksu Napoleona, obowiązujących w dacie wydania wymienionych wyżej regulacji prawnych, w zakresie definicji rzeczy ruchomej zintegrowanej z nieruchomością. Do takich przedmiotów *nie można zaliczyć ruchomości o wartości naukowej, artystycznej lub muzealnej, jeżeli nie były w sposób opisany w art.525 Kodeksu Napoleona przywiązane do nieruchomości. W konsekwencji cytowany dekret nie dawał podstawy prawnej do przejmowania wymienionych przedmiotów na własność państwa w wykonaniu reformy rolnej*¹⁴. W opinii prawnej adwokata Czerwiakowskiego znajdujemy też inny ciekawy wątek: *sformułowanie § 11 rozporządzenia, które nie stwierdza przejęcia na własność Skarbu Państwa przedmiotów posiadających wartość naukową, artystyczną lub muzealną, a jedynie ustala, że przedmioty te nie należą do kategorii tych, które nie podlegają przejęciu. Można zaryzykować wykładnię rozporządzenia, że zmierza ono nie do przejęcia tych przedmiotów na własność Skarbu Państwa a do ich zabezpieczenia przed uszkodzeniem, zniszczeniem lub utratą* [podkr. LMK].

W dokumentacji działań mających na celu przejęcie wymienionych przedmiotów przez administrację państwową istnieją przypadki potwierdzające słuszność tej oryginalnej tezy. Otóż Jan Morawiński¹⁵, jako jedno z pierwszych powojennych zadań otrzymał polecenie zabezpieczenia opuszczonego majątku Potulickich w Oborach koło Konstancina. Miał on przewieźć znajdujące się tam przedmioty artystyczne do opuszczonego Wilanowa, którym się opiekował z polecenia Ministerstwa. Po przybyciu jednak na miejsce 8 lutego 1945 r. okazało się, że w majątku Obory nie było już żadnych przedmiotów. Po pewnym czasie właścicielka majątku Maria Potulicka¹⁶ zgłosiła się do Muzeum z prośbą o interwencję, wskazując adresy miejsc, w których mogą znajdować się rozgrabione przedmioty. Przypadek mienia Potulickich nie był odosobniony. Ratowanie własności należących do osób prywatnych często spoczywało w rękach muzealników. Trudno o tych zdarzeniach mówić językiem spotykanym w literaturze przedmiotu, że *wówczas muzea rekwirowały*¹⁷ dobra kultury.

Podobnie rzecz się miała, gdy ekipa muzealników działających na polecenie Wydziału Kultury Zarządu Miejskiego w Warszawie chciała przejąć spakowane przez właściciela-kolekcjonera dzieła sztuki w opuszczonym majątku Reguły. Na miejscu zastano przedstawicieli komendantury armii radzieckiej, którzy nie pozwolili na wywiezienie do warszawskiego Muzeum Narodowego m.in. dzieł Matejki¹⁸. Te i inne przypadki zostały spisane w nieocenionym dokumencie z tamtych czasów – *Kronice Muzeum Narodowego w Warszawie*, relacjonującej na bieżąco wydarzenia, w których brali udział pracownicy Muzeum już od 18.01.1945 roku. Zastanawiające jest, dlaczego dopiero w marcu 1945 r. zostało wprowadzone Rozporządzenie o konfiskacie m.in. przedmiotów artystycznych. Być może powodem tego była opieszałość władz lub reakcja na rzeczywistość, w której skala szabru i dewastacji zaskoczyła twórców reformy rolnej.

Wracając do treści uzasadnienia wyroku Sądu w sprawie z powództwa Marii Radziwiłł, to podobnie brzmiała opinia mecenasza Ryszarda Tollika w 1990 roku. Na jej podstawie dyrektor Muzeum Narodowego prof. Włodzimierz Godlewski zdecydował się podjąć próby rozliczenia z wieloma właścicielami przedmiotów muzealnych, w tym również z tymi, których majątek został przejęty w wyniku reformy rolnej na podstawie interpretacji rozszerzającej, zawartej w przepisach wykonawczych.

Oczywiście każde rozstrzygnięcie, o ile wchodziło w grę wydanie przedmiotu, wymagało zgody ministra na wykreślenie muzealiów z inwentarza muzeum¹⁹. W latach 1989–1994 funkcje ministrów kultury sprawowało sześć osób, a każda z nich prezentowała odmienne zdanie na ten temat.

Pamiętam, że z każdym ministrem dyrektor Godlewski odrębnie negocjował decyzje²⁰. Trudne to były rozmowy, skoro Ministerstwo twierdziło, że *Mienie podworskie weszło na stałe w skład kolekcji muzealnych na podstawie Ustawy z 15.02.1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach*²¹.

Po raz pierwszy zapisy dotyczące dóbr kultury do projektu Ustawy o reprivatyzacji zgłosił minister kultury i sztuki Marek Rostworowski. Wiosną 1992 r., spodziewając się rychłego ustanowienia tej ustawy, Ministerstwo ogłosiło wstrzymanie do tego czasu wszelkich decyzji dotyczących zwrotu dóbr kultury byłym właścicielom²². Dyrektorowi MNW, który prowadził rozmowy z właścicielami, taka postawa zwierzchnika oczywiście nie ułatwiała pracy. Powtarzała się sytuacja jak przed przemianą ustrojową. Kolejna, z 1993 r. opinia mecenasa Tollika jednoznacznie podtrzymała prawidłowość dokonanych rozstrzygnięć niezależnych od polityki ministerialnej²³. Czytamy w niej: *nie jest konieczne czekanie na nową ustawę, by regulować sprawy związane ze znajdującym się w muzeach mieniem bezprawnie przejętym w latach czterdziestych. [...] Wydaje mi się, że praktyka Muzeum /np. sprawy Kwileckich, Lubomirskich, Branickich/ może być przykładem na to, że nie wszystkie urzędy i państwowe instytucje „czekają na nowe przepisy”. Praktyka ta, polegająca na podejmowaniu prób rozliczania się z osobami zainteresowanymi jest prawidłowa, mimo rozmaitych niedogodności /brak pieniędzy, trudności dowodowe, krytyka Muzeum z pozycji „oddawania mienia państwowego”/. Oczywiście jest, że łatwiejsze byłoby czekanie na ustawę*²⁴.

W 2001 r. powstał dokument podpisany przez sekretarza stanu w Ministerstwie Kultury Aleksandrę Jakubowską, która dyrektorem placówek muzealnych wskazała drogę sądową, jako jedyny sposób uregulowania sprawy mienia podworskiego²⁵. Wydanie takiej instrukcji spowodowało w wielu przypadkach konieczność przerwania wypracowanych już ugod z byłymi właścicielami, które prowadziły do rozliczeń w postaci darów, zakupów czy zwrotów poszczególnych przedmiotów. Instrukcja ta powstała na skutek cofnięcia po latach daru dokonanego na rzecz Muzeum Narodowego, mimo uprzedniego zawarcia ugody²⁶. W ten sposób zgodnie z wydaną instrukcją wypracowane już przez dyrektorów muzeów i właścicieli stanowiska oparte na woli polubownego rozstrzygnięcia sporów, musiały znaleźć swój finał w sądzie. Przedłużało to zakończenie spraw, generowało niepotrzebne koszty, pokrywane przez muzea, a istoty rzeczy nie zmieniało, sądy bowiem rozstrzygały zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami stron²⁷. Takie praktyki nie były bez znaczenia dla atmosfery prowadzonych negocjacji i wizerunku muzeów polskich.

Różne sposoby rozwiązywania omawianego problemu przedstawię na przykładzie przypadku rodziny Tarnowskich z Suchej Beskidzkiej, która w latach 2000–2005 starała się o uznanie własności i podjęcie decyzji rozstrzygających o dalszych losach zabytków z rodzinnej kolekcji znajdujących się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu [dalej PZSW] i MNW. Dyrekcja PZSW została pozwana przez przedstawiciela rodziny Tarnowskich o wydanie 11 obrazów, mimo wcześniejszych ustaleń o ich zakupie, ponieważ na drodze do finalizacji transakcji stanęła omówiona wyżej Instrukcja Ministerstwa²⁸.

Inaczej w warszawskim Muzeum Narodowym, gdzie najpierw (26 czerwca 2001 r.) podpisana została ze spadkobiercami Róży i Juliusza Tarnowskich umowa depozytowa, a następnie umowa sprzedaży w dniu 22 czerwca 2006 r.²⁹ tej kolekcji, liczącej 9213 dóbr kultury, zawierającej rysunki, ryciny, kartografię, rękopisy i kilka obrazów. Umowa zakładała uiszczenie kwoty zakupu w ratach do końca 2013 r., jednak dzięki wsparciu finansowemu Ministerstwa udało się sfinalizować zakup już w roku 2008. W podziękowaniu za opiekę nad zbiorem rodzina Tarnowskich ofiarowała do zbiorów MNW *Portret mężczyzny Pietera Nasona*, dołączając tym samym do szacownego grona donatorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Ocenę traktowania tej samej sprawy w dwojaki – całkowicie odmienny – sposób w dwóch muzeach, podlegających Ministerstwu, pozostawiam bez komentarza. Zwracam jednak uwagę, że Instrukcja minister Jakubowskiej for-

malnie nie została unieważniona i obowiązuje do dzisiaj. I to pomimo, że w Informacji Najwyższej Izby Kontroli *O wynikach kontroli ochrony i udostępniania zasobów muzealnych w Polsce*, po kontroli przeprowadzonej w latach 2006–2008 w 28 muzeach czytamy: *Celem wyeliminowania stwierdzonych nieprawidłowości Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego powinien: opracować projekty ustaw określających: zasady reprivatyzacji zbiorów muzealnych*³⁰.

W roku 2009 powołany został przy Departamencie Dziedzictwa Kulturowego Ministerstwa zespół ekspertów do spraw przygotowania założeń Ustawy o statusie własnościowym zbiorów muzealnych³¹. Istniejący bowiem projekt ustawy reprivatyzacyjnej Ministerstwa Skarbu Państwa nie zajmował się dobrami kultury, ponieważ kwestia ta wymaga specyficznych rozwiązań. Ważniejsze zagadnienia, które były poruszane podczas spotkań zespołu ekspertów – to problemy reprivatyzacyjne występujące w polskich muzeach i przygotowanie ustawy reprivatyzacyjnej. Projektowana przez zespół ustawa miała realizować w szczególności następujące cele: zaspokojenie roszczeń właścicieli poprzez rekompensacyjne świadczenie pieniężne; ustabilizowanie stosunków własnościowych; zapewnienie funkcjonowania zabytków nieruchomości – podlegających wydaniu właścicielom – jako dobra ogólnospołeczne. Podkreślano konieczność ustalenia skali problemu, wielkość roszczeń, przewidywano powołanie funduszu odszkodowawczego, z którego środków cenne dzieła mogłyby zostać wykupione. Prace tego zespołu zostały zawieszono po tragicznej śmierci ministra Tomasza Merty w 2010 roku.

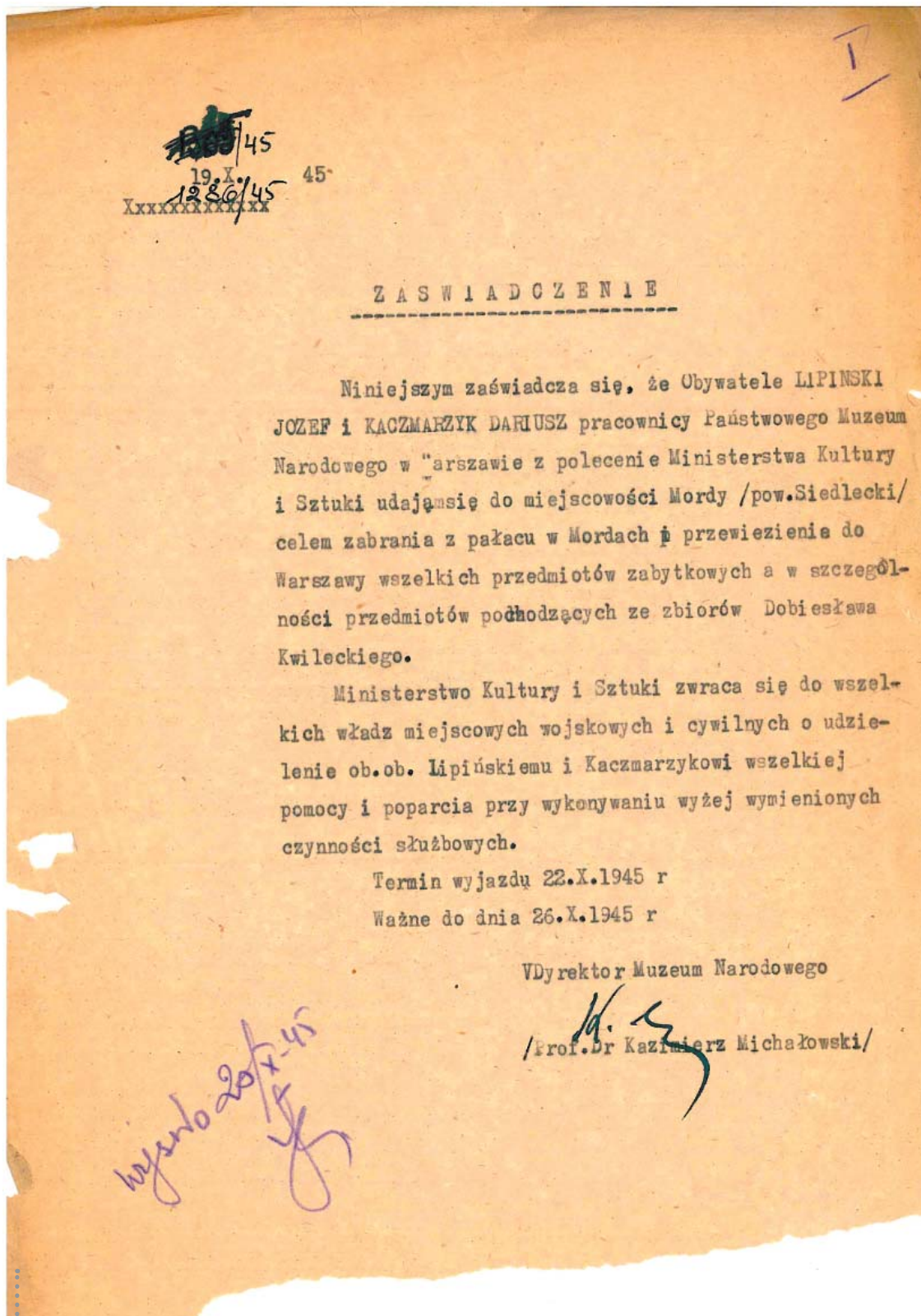
Przedstawiony wyżej stan prawny muzealiów niebędących własnością muzeów nadal pozostaje nierozstrzygnięty. Żaden z wymienionych tu ministerialnych przepisów, komentarzy i instrukcji nie został formalnie uchylony. Nie powstała również ustawa reprivatyzacyjna³².

Proces włączania mienia podworskiego do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Od roku 1945, na podstawie przepisów o wykonaniu reformy rolnej, do zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego zostały włączone zespoły zabytków z opuszczonych majątków ziemskich położonych wokół Warszawy³³. Przejmowanie odbywało się według ustalonego schematu: pracownicy Muzeum byli informowani przez społeczeństwo o przypadkach niszczących zabytków, aktach wandalizmu i grabieży. Takie sygnały były równocześnie przekazywane do organów miejskich bądź Ministerstwa, które wysyłało pracowników Muzeum, zaopatrzone w delegacje i środki transportu, do ratowania opuszczonych zabytków. W 1945 r. pałace w Nieborowie, Wilanowie i Jabłonnem oraz inne opuszczone majątki były dewastowane i częściowo rozgrabiane, również już po opuszczeniu ich przez Niemców. Sposób przejmowania zabytków z tych miejsc był podobny. Na podstawie decyzji organów administracji samorządowej – starostw powiatowych – lub administratorów majątków następowało przekazywanie Muzeum zachowanych ruchomości. Ratowano wszystkie przedmioty, które mogły być uznane za zabytek, w tym również książki i archiwalia, pomimo trwającej równocześnie akcji zabezpieczeń prowadzonych przez Bibliotekę Narodową. W latach późniejszych, zgodnie z przyjętym podziałem kompetencji, książki przekazało Muzeum do zbiorów np. Biblioteki Narodowej³⁴, a nie na kompost, jak pisał Jan Pruszyński³⁵.

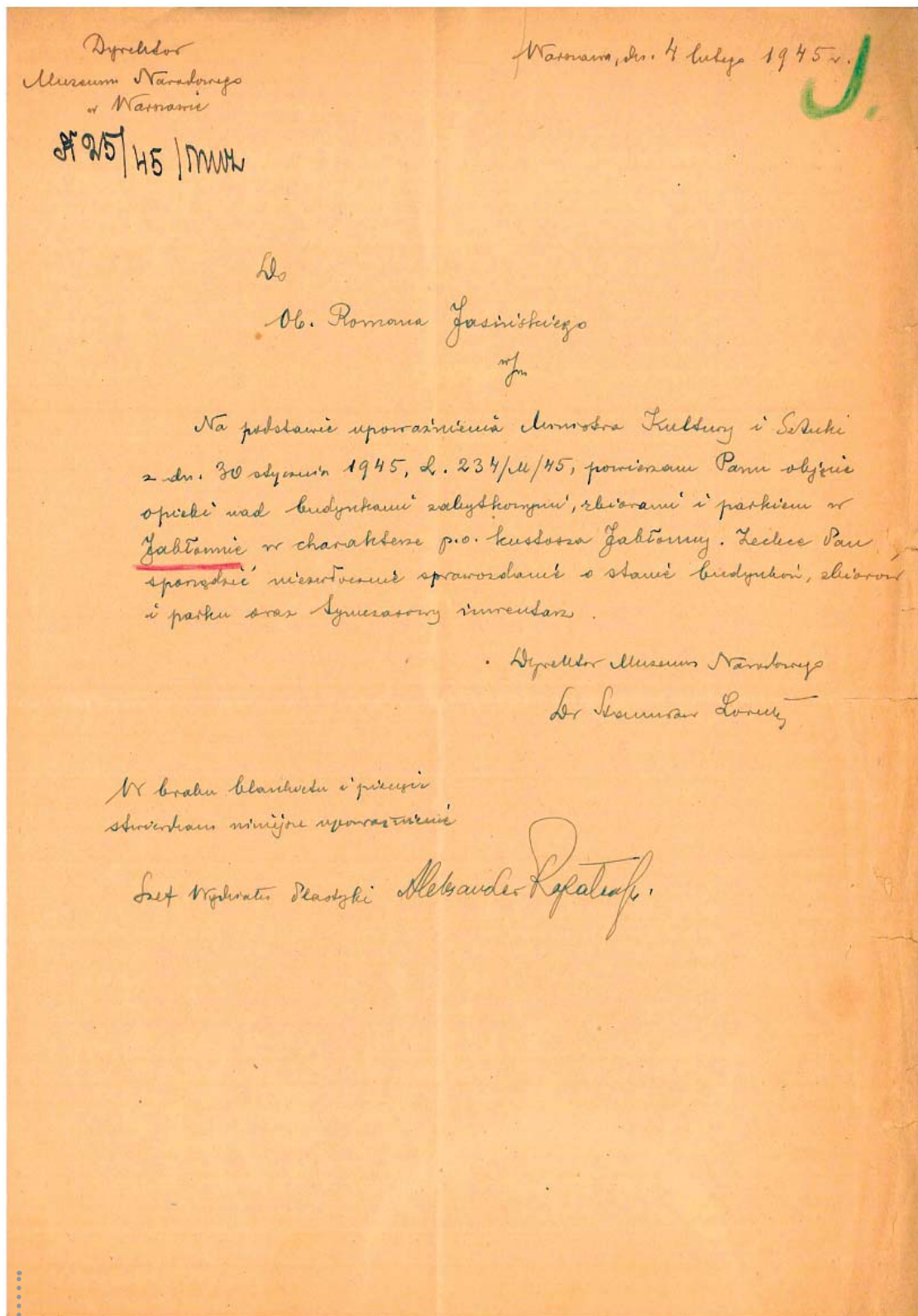
Poza pałacami w Nieborowie i Wilanowie, które zostały przejęte wraz z zachowanym wyposażeniem (pałac w Jabłonnem był już pusty i zniszczony, gdy do niego dotarli muzealnicy), w Muzeum Narodowym w latach 90. zidentyfikowaliśmy 1613 przedmiotów z różnych miejsc, które można zakwalifikować do mienia podworskiego. Pochodziły one z następujących majątków: Mała Wieś, Kruszyna, Reguły, Kwilcz, Klemensów, Dębowa Góra, Turnie, Książenice i kilku mniejszych siedzib ziemiańskich.

Z całą mocą należy podkreślić, że jedynie te przedmioty zabytkowe, które Muzeum przejęło wówczas – jako skutek Rozporządzenia Ministra Rolnictwa



3. Zaświadczenie z 19.10.1945 r. w sprawie wyjazdu do Mordów wystawione dla D. Kaczmarzyka i J. Lipińskiego

3. Certificate of 19 October concerning a journey to Mordy, issued for D. Kaczmarzyk and J. Lipiński



4. Decyzja z 4.02.1945 r. o mianowaniu R. Jasińskiego kustosem pałacu w Jabłonie

4. Decision of 4 February 1945 about the appointment of R. Jasiński custodian of the palace in Jabłonna

i Reformy Rolnej z 1945 r. – na podstawie odnośnych protokołów zdawczo-odbiorczych między MNW i starostwami lub administratorami majątków można określać jako mienie podworskie. Używanie natomiast określenia *mienie podworskie* dla zespołów zabytków, które *de facto* nim nie były, powoduje częste przekłamanie i nieporozumienia. Również przy poruszaniu tego tematu w kontekście historii zbiorów Muzeum Narodowego. Niestety, bywa, że pojęciem *mienie podworskie* określa się wiele innych muzealiów, jak: depozyty przedwojenne i wojenne osób prywatnych, depozyty wojenne składane przez władze okupacyjne i zabytki przyniesione do Muzeum we wrześniu 1939 r. oraz po powstaniu warszawskim, zabytki pozyskane w wyniku działań tzw. akcji rewindykacyjnej, objęte mocą dekretu o mieniu opuszczonym i poniemieckim³⁶, zabezpieczenia prokuratorskie i Urzędów Bezpieczeństwa, przepadki na rzecz Skarbu Państwa dokonane na podstawie wyroku Sądu Wojskowego, konfiskaty dokonane na podstawie orzeczeń wydanych przez organy ścigania i wymiaru sprawiedliwości lub pozasądowe w latach 1944–1956³⁷. Błędnie zaliczono do grupy mienia podworskiego np. kolekcję Potockich z Krzeszowic i Pałacu pod Baranami w Krakowie, zajętą przez Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego i przekazaną w wyniku sprawy karnej w 1946 r., kolekcję obrazów Rodziny Raczyńskich z Rogalina, zdeponowaną w 1939 r., Tarnowskich z Suchej, przywiezioną w 1943 roku. Żadna z tych grup przedmiotów nie była przyjęta do Muzeum na podstawie przepisów o reformie rolnej. Myślę, że wyobrażenie o wielkości „zbioru podworskiego” włączonego do zasobu Muzeum Narodowego w Warszawie powstało na skutek zsumowania przedmiotów należących do wymienionych grup, które nie były mieniem podworskim³⁸. Dlatego w literaturze przedmiotu tak często spotykamy wyolbrzymione liczby, gdy jest mowa o muzealiach pochodzących z mienia podworskiego w zbiorach Muzeum³⁹. Profesor Andrzej Rottermund podaje, że *według szacunkowych danych muzeom przekazano 80 000 obiektów pochodzących z mienia podworskiego*⁴⁰. Z dokumentacji wynika, że tylko 2% tej liczby odpowiada faktom przejmowania przez warszawskie Muzeum Narodowe zabytkowych przedmiotów z majątków ziemskich. Nawet jeśli dodamy elementy wyposażenia pałaców w Nieborowie (ok. 6700 przedmiotów) i w Wilanowie (ok. 5500 przedmiotów), to okaże się, że warszawskie Muzeum Narodowe pozyskało jedynie 15,3% z całego mienia podworskiego, o jakie wzrosły zasoby wszystkich muzeów polskich. Za sprawą więc błędnych szacunków oraz niesprzysługujących Muzeum i jego dyrektorowi prof. Stanisławowi Lorentzowi opinii spotykamy często w opracowaniach i artykułach prasowych informacje nieprawdziwe, ale sensacyjne, działające na wyobraźnię czytelnika. Do Muzeum Narodowego został przyklejony epitet miejsca zapełnionego skrzyniami z mieniem podworskim. Przywołam fragment z artykułu Andrzeja Osęki o podtytuł: *Ciężarówkami z mieniem podworskim*. Artykuł wielokrotnie jest cytowany, zwracam uwagę na następujący fragment: *Po roku 1945 w bramę warszawskiego Muzeum Narodowego wjeżdżały ciężarówki wypełnione zabytkowymi meblami, obrazami, kobiercami i wszelkiego rodzaju przedmiotami sztuki [...] nazywanymi mieniem podworskim*⁴¹. Ciężarówkami, wozami drabiniastymi, czym się dało zwożono istotnie do Muzeum przedmioty zabytkowe – tyle, że nie tylko z pobliskich majątków, a w znacznej większości rewindykowane z zagranicy zbiory Muzeum, jak również muzealia poniemieckie, oraz inne znalezione w składnicach i skrytkach na Pomorzu i Dolnym Śląsku⁴². Z dokumentów wynika, że uzyskanie środka lokomocji na przywiezienie tego, co we dworach zostało, nie było łatwe, a czas działań przeciwko zabytkom⁴³. Cieszy zdanie Jana Pruszyńskiego, surowego krytyka działalności muzeów polskich i ich organizatorów, o roli muzealników w realizacji skutków reformy rolnej. Obok przytoczonych cytatów jakoby same „muzea rekwirowały”, ten potwierdza trud i oddanie muzealników: *Poza kwestią jest, że w latach wojny i okupacji niemieckiej oraz w warunkach ustrojowo i ideologicznie obcych liczni pracownicy archiwów, bibliotek i muzeów z oddaniem chronili zabytki, najpierw dlatego że były polskimi, potem w celu wypełnienia*

*strat w zasobie muzeów polskich, wreszcie z racji przeświadczenia, że niezabezpieczone przez nich – muszą ulec zniszczeniu.[...] nikt rozsądny nie zamierza podważać szlachetnych pobudek osób, które w pierwszych latach powojennych chroniły zabytkowe składniki mienia „poniemieckiego” i „podworskiego”*⁴⁴.

Proces oddawania mienia podworskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie

Muzeum Narodowe w Warszawie w zakresie gospodarki muzealiami prowadziło działalność całkowicie suwerenną do 1949 roku.⁴⁵ Wydawane były rozpoznane depozyty i kupowane ważne dla profilu zbiorów dzieła. Od 1949 r. wszelkie ustalenia przeprowadzane z właścicielami musiały być zaakceptowane przez Ministerstwo, co prowadziło do licznych pozwów sądowych i arbitrażowych przeciwko Muzeum⁴⁶. W latach 50. XX w. zgodnie z ministerialnymi wytycznymi rozmowy na temat zwrotów lub zakupów rozpoczynały się od uzyskania deklaracji o dotychczasowym miejscu ich przechowywania. Konieczne było przedstawienie notarialnego oświadczenia, potwierdzającego, że obiekt nie pochodził z mienia podworskiego i poniemieckiego oraz pisemne świadectwa dwóch świadków. Analizując dokumentację, poznajemy różne sposoby traktowania oferowanych zabytków należących do tych samych osób, w zależności od miejsca ich pozostawiania w chwili wybuchu wojny lub w czasie wydania dekretu PKWN, tj. bądź w mieście, bądź w majątku ziemskim⁴⁷. Przepisy o reformie rolnej traktowały bowiem tylko o przedmiotach znajdujących się w posiadłościach ziemskich, związanych z produkcją rolną. Dopiero w latach późniejszych, na skutek zmiany interpretacji przepisów, wszystkie przedmioty stanowiące prywatną własność objęto zakazem wydawania właścicielom.

Już w latach 50. XX w. z mienia podworskiego znajdującego się w Muzeum Narodowym oddano zabytkowe przedmioty kilku rodzinom: Branickim z Wilanowa, Lubomirskim z Kruszyny i Radziwiłłom z Nieborowa, jakby postępując zgodnie z treścią cytowanego *Komentarza: jeżeli w muzeach znajdują się przedmioty byłych właścicieli majątków ziemskich, nieposiadające wartości artystycznych, historycznych lub naukowych, to brak tych cech winien być ustalony pisemnie przez komisję muzealną. Wniosek o wydanie tego rodzaju przedmiotu, poparty orzeczeniem komisji, należy przedstawić do decyzji bezpośredniego nadzoru*⁴⁸.

W zakresie zwrotów mienia podworskiego ich właścicielom sytuacja w warszawskim Muzeum Narodowym zmieniła się diametralnie dopiero w 1990 r.,⁴⁹ kiedy to dyrektor Włodzimierz Godlewski podejmował⁵⁰ próby rozwiązania problemu, nie czekając na regulacje systemowe (np. ustawę repriwatyzyacyjną) lub decyzje sądowe. Jako główny inwentaryzator MNW (od 1990 r.) uczestniczyłam w rozmowach ze wszystkimi osobami zwracającymi się do Muzeum o zwrot przedmiotów pochodzących z majątków ziemskich, utraconych w wyniku reformy rolnej. Wyszukiwałam, a następnie analizowałam rozproszoną w różnych aktach, zachowaną we fragmentach dokumentację okoliczności przejęcia przez Muzeum tych przedmiotów. Dzięki uprzejmości i zaangażowaniu mecenasa Tollika poznawałam zagadnienie od strony prawnej, w następnych latach śledziłam próby rozwiązania problemu przez władze wykonawcze Rzeczypospolitej⁵¹. Dyrektor Godlewski prowadził każdą ze spraw według zasad wskazanych w wykładni prawnej mecenasa Tollika z 12.02.1990 roku.⁵² Przede wszystkim ustalaliśmy, kto był właścicielem przedmiotów w chwili przyjęcia ich do Muzeum, kto zaś w chwili zgłoszenia roszczenia. Udowodnienie praw spadkowych należało do zgłaszających się z roszczeniami (wykazanie następstwa prawnego poprzez przedstawienie prawomocnych orzeczeń sądu w postępowaniu stwierdzającym prawo do spadku)⁵³. Muzeum nie wnikało w kwestię opłacenia podatku od spadku, co zostało ustalone z Ministerstwem Finansów⁵⁴. Podjęcie rozmów obowiązało nas do ustalenia listy posiadanych przez Muzeum odnośnych przedmiotów.

O d p i s.

P o k w i t o w a n i e.

Muzeum m.st. Warszawy kwituje odbiór z mag. Sekcji Zab, M.Op.
z transp. Zamojski następujące ruchomości:

L.p.	ilość	Treść	U w a g i
1	6	Kandel. bronz. Kompl. na podst. marm. przedst. ^{kościu} anioła <i>uskaydane</i>	Marmur czerwony, szlony, szparydnie, brąz patynowany i szlony. Em. pitowe
2	1	zegar bronz., na zegarze popiersie Poniatowskiego obok postać anioła	Brąz szlony francuski późnoempiryczny
3	1	zegar antyczny w oprawie drewnianej ozdobnej uszkodz.	piersona pot. w. <u>XIX</u>
4	1	podstawa marm. pod pióro z napisem Zamojska	nowoczesna
5	1	zegar w oprawie i podstawie marm. ozdobnej 2-ma figur. bronz. przedst. psychę wielec. amora wys. ok. 65cm	Marmur szlony, brąz patynowany i szlony, empire
6	2	świeczniki 5-cio ramienne bronz. o podst. marm. przedst. anioła. <i>postać kobiecą dmigającą ramiona świecznika</i>	Brąz patynowany i szlony z czasów empire (Cesarstwa)
7	5	zegarów inkrustowanych antycz. <i>1) Lenoir à Paris - pot. w. XVIII, brąz wale, jak 1) 2) 3) 4) 5) Brąz i syldekiet w. XVIII wale - Boule à, w. XVIII</i>	
8	1	zegar marm. z rzeźbą	Amor trzymający minutę Adavant Paris, koniec w. <u>XIX</u>
9	1	" bronz. wiszący antyk	koniec w. XVIII Le Roy A Paris (Antyk)
10	1	świecznik	brąz, szlony, podstawa trójboczna, pocz. w. XVIII
11	1	zegar z rzeźbą 2-u osobową bronz. na podstawie marm.	Marmur czerwony, brąz patynowany i szlony, empire
12	1	komplet kałamarzy bronz.	Drogie tokoko

./.

- 5. Pokwitowanie przejęcia ruchomości z pałacu Zamojskich w Klemensowie
- 5. Receipt for the repossession of mobile monuments from the Zamoyski palace in Klemensów

Pracowaliśmy na podstawie dokumentacji sporządzonej w pośpiechu i niefachowo w chwili przejmowania przedmiotów z majątków. Niestety, w późniejszych latach dokumentacja ta nie była weryfikowana, bowiem prace nad proveniencją zbioru muzealnego prowadzone były sporadycznie⁵⁵. Każdy przedmiot, którego pochodzenie zostało ustalone, był oceniany przez opiekunów poszczególnych kolekcji pod względem przydatności do zbiorów muzealnych⁵⁶.

Klasyfikacja przejmowanych przedmiotów obejmowała trzy grupy wedle kategorii ich zgodności z profilem gromadzenia zbiorów przez Muzeum: A, B, C⁵⁷. Część zabytków z grupy A i B właściciele podarowali Muzeum, część przeznaczono do wykupu – który niestety nie nastąpił do dziś. Przedmioty z grupy C (najliczniejszej), po uzyskaniu zgody ministra na wykreślenie z inwentarza, zostały oddane właścicielom. Zdarzało się, że w wyniku negocjacji niektórym zabytki pierwotnie zakwalifikowane do grupy A przeznaczano do zwrotu. Oba stronom zależało bowiem na sfinalizowaniu pertraktacji, uzyskaniu ostatecznych rozstrzygnięć. Wszystkie przypadki były rozpatrywane przez Radę Muzealną MNW, która popierała podjęte przez dyrektora rozwiązania. Było to modelowe działanie.

Należy podkreślić, że wymienione wcześniej przepisy prawa z lat 40. XX w. nie zostały w żaden sposób zmienione również w latach 90. i pozostały w mocy do dziś, co jest problemem w formalnym wykreśleniu z muzealnych ksiąg inwentarzowych nawet przedmiotów niezabytkowych⁵⁸. Mimo to we wczesnych latach 90. XX w. rozpatrzone zostały sprawy dotyczące pięciu dużych zespołów podworskich: Kwileckich z Kwilcza, Morawskich z Małej Wsi, Trylskich z Reguł, Lubomirskich z Kruszyny, Zamojskich z Klemensowa, a także Komierowskich z majątku Ryki. Razem w latach 1991–1999 oddano właścicielom 1417 przedmiotów. W Muzeum pozostało (do 2011 r.) 196 muzealiów⁵⁹, zakwalifikowanych do zakupu, lub po które jeszcze nikt się nie zgłosił, wycenionych łącznie na około 3 miliony złotych⁶⁰.

Kontrola NIK dotycząca „stanu prawnego posiadanych zbiorów i prawidłowości gospodarowania zasobami muzealnymi w MNW”

Kontrolę taką przeprowadziła NIK w 1991 r. na polecenie Senatu⁶¹ w celu wyjaśnienia, czy Muzeum Narodowe w Warszawie wyzbywa się znacznej liczby zabytków/muzealiów⁶². Badano m.in. zasadność podjętych dotychczas decyzji o zwrocie muzealiów. Zalecenie sformułowane na zakończenie kontroli wskazywało na konieczność rozładowania przepelnionych magazynów⁶³. NIK ustaliła, że: *zagrożeniem dla stanu posiadania zbiorów, w tym dla obiektów o znacznej wartości artystycznej i merytorycznej, są nieuregulowane kwestie własnościowe muzealiów przejętych przez państwo*. NIK zarzucała dyrekcji MNW, że *nie wykorzystano dotychczas możliwości uzyskania potwierdzenia nabycia prawa własności obiektów posiadanych w dobrej wierze przez okres wymagany w przepisach prawa cywilnego i nie występowano do sądu z wnioskiem o stwierdzenie zasiedzenia. Nie wykorzystano także instytucji przedawnienia roszczeń*. [...] *Nie uzgodniono z MKiS trybu zgłaszania i sposobu dokumentowania zasadności roszczeń rewindykacyjnych, a także nie określono podstawy prawnej, zasad i warunków zwrotu ruchomych obiektów muzealnych byłym właścicielom lub ich spadkobiercom. Zaniedbania w tym zakresie ograniczają skuteczność zabiegów o zachowanie dóbr kultury, które – mimo że objęte roszczeniami rewindykacyjnymi – mogły stać się własnością MNW i nie podlegają wydaniu poprzednim właścicielom*⁶⁴. Przedstawione wyżej sformułowania pokazują, jak różnie interpretuje się sytuację Muzeum Narodowego w kontekście posiadanego zbioru. Z jednej strony Muzeum było i jest krytykowane za kontynuowanie polityki „niesprawiedliwości” wobec byłych właścicieli. Gdy jednak warszawskie Muzeum Narodowe – jako pierwsze w Polsce! – podjęło załatwianie problemu „cudzej własności”, to sprawą zajęła się NIK,

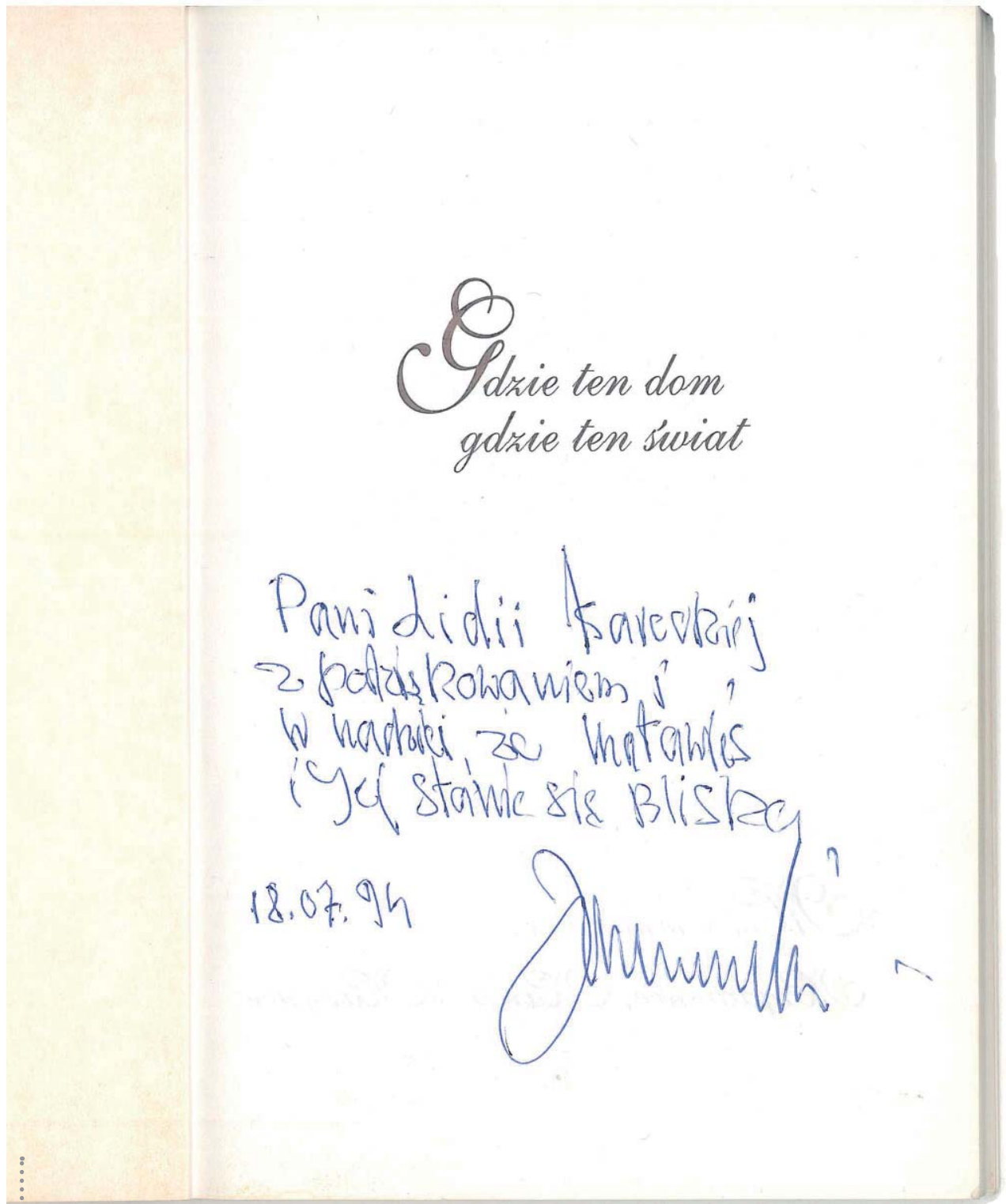
wskazując na niewłaściwą postawę dyrektora, który nie wykorzystał prawa do przejęcia na własność przedmiotów z mienia podworskiego. W omawianych wcześniej opiniach prawnych znajdujemy odniesienie również do możliwości nabycia ruchomości z mienia podworskiego przez zasiedzenie *wymaga posiadania samoistnego i tzw. dobrej wiary. Okoliczności nabycia posiadania omawianych przedmiotów przez muzea nie wydają się spełniać tych warunków*⁶⁵.

W odpowiedzi na Informację pokontrolną NIK minister Jerzy Góral wystosował pismo do dyrektorów muzeów bezpośrednio podlegających MKiS oraz do Wydziałów Kultury Urzędów Wojewódzkich, zawierające dyspozycję: *Z wszelkimi decyzjami w sprawie roszczeń dotyczących tego typu obiektów należy się wstrzymać do czasu uchwalenia przez Sejm ustawy reparywacyjnej*⁶⁶.

Droga przyjęta przez MNW w latach 90. XX w. wydaje się najlepsza, bo oparta na kompromisie uwzględniającym interesy obu stron, uznającym zarówno niezaprzeczalny fakt prywatnej własności, jak i znaczenie poszczególnych dzieł sztuki na kształt muzealnych galerii. Dochodzenie do ugody z właścicielami i możliwość wykupienia dzieł przez muzea po cenie rynkowej, moim zdaniem, jest rozwiązaniem najbardziej racjonalnym. Gdyby Muzeum Narodowe w Warszawie podjęło decyzję o wykupieniu najcenniejszych zabytków spośród tych 196 i o zwrocie pozostałych, miałoby to znaczący wpływ na poprawę wizerunku instytucji. Plany takie zostały ujęte w „Strategii MNW na lata 2011–2020”, przygotowanej przez dyrektora MNW prof. Piotra Piotrowskiego w 2010 roku⁶⁷. Niestety, bez możliwości zrealizowania z powodu zmiany, która nastąpiła na tym stanowisku.

W świadomości społeczeństwa, co czytelnie bywa w mediach, warszawskie Muzeum Narodowe jest niekiedy postrzegane jako narzędzie komunistycznego aparatu represji, a dyrektor Lorentz jako główny odpowiedzialny za „grabienie” i konfiskatę mienia osobom prywatnym. Trudno walczyć z taką opinią, skoro nawet w opracowaniach tematu pojawiają się zdania o zasobach muzealnych: *skonfiskowanych właścicielom przez muzea*⁶⁸. Bowiem problem mienia podworskiego dotyczy także innych muzeów w Polsce. Muzealnicy z muzeów narodowych w Poznaniu, Kielcach, Krakowie i innych, są również „odpowiedzialni” za konfiskatę zabytków w dworach i pałacach. Powodem istnienia tej obiegowej, ale niesprawiedliwej i niewynikającej z faktów opinii wydaje się niedostatek opracowań historycznych o pierwszych latach powojennych, dokumentujących sytuację chaosu, w których ratowanie rozproszonych, narażonych na unicestwienie dóbr kultury – w tym z rekwirowanych majątków ziemskich – stało się obowiązkiem muzealników. Złożenie tych zabytków w MNW, jak i w innych muzeach było w tamtych okolicznościach najszybszym rozwiązaniem, które zapewniło zabytkom przetrwanie w dobrym stanie⁶⁹.

Na zakończenie chciałabym podzielić się osobistymi refleksjami związanymi ze zwracaniem zabytków ich właścicielom. Po ustaleniu list przedmiotów i po weryfikacji osób uprawnionych rozmowy z zainteresowanymi kontynuowaliśmy w muzealnych magazynach zbiorów. Oglądanie przedmiotów z rodzinnych domów było dla wielu osób wzruszającym przeżyciem. Dla mnie poznawanie ich wspomnień stanowiło jedyną w swoim rodzaju lekcję żywej historii, ówczesne rozmowy głęboko zapadły mi w pamięci. Miałam szczęście obcować z ludźmi, którzy jeszcze pamiętali majątki ziemskie – tamten nieistniejący już dziś świat. Chciałabym podziękować tym wszystkim życzliwym osobom, które ze zrozumieniem postrzegały rolę muzeum w minionych, dla nich przecież bolesnych zdarzeniach. Ci przedstawiciele pokolenia odchodzącego mówili o muzeach jako dostępnej dla każdego świątyni sztuki, jako o miejscu gromadzenia dobra narodowego i – w tym szczególnym przypadku – miejscu uratowania rzeczy, z konieczności pozostawionych przez właścicieli bez opieki⁷⁰ lub im zabranych. Dziękuję w szczególności panu Andrzejowi



6. Dedykacja Zdzisława Morawskiego dla autorki artykułu zamieszczona w książce Z. Morawskiego *Gdzie ten dom, gdzie ten świat*, Warszawa 1994

6. Dedication by Zdzisław Morawski for the author of the article in his book: *Gdzie ten dom, gdzie ten świat*, Warszawa 1994

(Wszystkie fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

Kwileckiemu, panu Zdzisławowi Morawskiemu, pani Annie Szeptyckiej, panu Władysławowi Tarnowskiemu oraz panu Janowi Zamoyskiemu.

Z przykrością wspomnę inne doświadczenia, gdy rozmowy prowadzono z przedstawicielami młodszego pokolenia. Choć w tych przypadkach nie oczekiwaliśmy sentymentów, to przykro zaskakiwał całkowity brak zrozumienia dla funkcji i misji instytucji muzealnej. Rozmowy miały charakter twardych negocjacji. Równie przykre, ale wymagające odnotowania w historii losów mienia podworskiego w Muzeum Narodowym były przypadki, gdy do niektórych spraw musiałam wracać kilkakrotnie, ponieważ przedstawiciele kolejnych pokoleń dawnych właścicieli majątków, znalazłszy dokumenty świadczące

o włączeniu przedmiotów rodzinnych do Muzeum w latach powojennych, zwracali się po zabytki już dawno rodzinom wydane, angażując ponownie do procesu restytucji kancelarie prawne i nasz czas.

Naszyciowałam losy zabytkowych przedmiotów ziemiańskiego pochodzenia w warszawskim Muzeum Narodowym nie tylko z obowiązku świadka jednego z etapów tych zdarzeń, ale i w nadziei na pobudzenie innych muzeów do opisanego „czasowego wkładu” podworskich zabytków w muzealny stan posiadania. Rozpoznanie tych zdarzeń będzie także pomocne w badaniach proveniencyjnych naszych muzealiów.

Przypisy

¹ Dekret PKWN z dnia 6.09.1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej, Dz.U. z 1945 r., Nr 3, poz. 13 ze zmianami.

² § 11 Rozporządzenia Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z dnia 1.03.1945 r. w sprawie dekretu PKWN z dnia 6.09.1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej, Dz.U. z 1945, Nr 10, poz. 51.

³ Dekret PKWN, Art. 2.1.

⁴ Patrz analiza przepisów: J. Forystek, *Kij w mrowisko. Czy dekret PKWN o przeprowadzeniu reformy rolnej jest niekonstytucyjny*, „Rzeczpospolita” z 31.07.2000.

⁵ Patrz polemika na temat znaczenia prawnego skutków reformy rolnej w zakresie zabytków: A. Rottermund, *Dobra kultury, prawo własności i dobro publiczne*, w: *Własność prywatna a dobro publiczne. Problemy własnościowe i dobra kultury*, pod red. P. Kosiewskiego, Warszawa 2006, s. 23-24; J. Pruszyński, *Własność prywatna a dobro publiczne. Antynomia czy zbieżność*, w: *Własność prywatna...*, s. 19.

⁶ Prace na temat akcji rewindykacyjnej: J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrona prawna*, t. 1-2, Kraków 2001; D. Matelski, *Grabież i restytucja polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesności*, t. 1-2, Kraków 2006; L. M. Karecka, *Akcja rewindykacyjna w latach 1945-1950. Spór o terminologię czy o istotę rzeczy*, „Ochrona Zabytków” 2002, nr 3-4, s. 404-409.

⁷ J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury...*, t. 2, s. 48, przypis 74 i s. 281.

⁸ MNW, Dział Inwentarzy, t. Kwileckich: Protokół zdawczo-odbiorczy dot. zbioru Kwileckich, sporządzony w Ośrodku Szkolnym w Mordach (Pałac Przewłockich) z 10-11.10.1945.

⁹ S. Łazarowicz, W. Sieroszewski, *Przepisy prawne dotyczące ochrony dóbr kultury oraz muzeów*, Warszawa 1970, s. 138-139.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ MNW, Dział Inwentarzy, t. Depozyt Marii Radziwiłł. Sentencja wyroku z dnia 20.05.1985 r., Sąd Wojewódzki w Warszawie, Wydział I Cywilny, sygn. akt I C 39/85.

¹² MNW, Dział Inwentarzy, t. Depozyt Marii Radziwiłł – Korespondencja za lata 1971-1985.

¹³ *Ibidem*, opinia prawna z 11.07.1985 r. radcy prawnego MNW mgr Haliny Ćwiklińskiej.

¹⁴ MNW, Dział Inwentarzy, t. Mienie podworskie: opinia adwokata J. Czerniakowskiego w sprawie przejścia przez władze administracyjne ruchomości o wartości naukowej, artystycznej lub muzealnej w związku z realizacją reformy rolnej, z 27.02.1990 r., s. 2-3. Porównaj J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury...*, t. 2, s. 280-281.

¹⁵ J. Morawiński (1907-1949), kustosz MNW, zasłużony w ratowaniu dóbr kultury w czasie II wojny światowej, od 1941 r. opiekun zbiorów wilanowskich, od 28.01.1945 r. pierwszy kustosz Muzeum w Wilanowie – Oddziału MNW.

¹⁶ *Kronika Muzeum Narodowego w Warszawie od 18 stycznia 1945 r.*: MNW, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, nr inw. rkps. 2146, s. 30.

¹⁷ F. Cemka, głos w dyskusji, w: *Własność a dobra kultury*, pod red. G. Czubek i P. Kosiewskiego, Warszawa 2006, s. 72.

¹⁸ *Kronika Muzeum Narodowego w Warszawie...*, s. 39.

¹⁹ Na podstawie Ustawy z 15.02.1962 r. o ochronie dóbr kultury i muzeach, Dz.U., Nr 10, poz.48.

²⁰ W odpowiedzi na wniosek o wykreślenie z inwentarza obiektów minister początkowo odmówił wydania zgód, po czym zmienił zdanie, patrz t.: Kwileckich, Lubomirskich, przechowywane w Dziale Inwentarzy MNW.

²¹ MNW, Dział Inwentarzy, t. Mienie podworskie. Notatka z dnia 24.06.1993 r., w sprawie reprivatyzacji muzealiów, sporządzona przez podsekretarza stanu w MKiS, dla ministra J. Górala, s. 1, p. 1.

²² *Ibidem*, s. 2, p. 4.

²³ Również: S. Podemski, *I duże niejasności*, „Polityka” z 2.01.1993.

²⁴ MNW, Dział Inwentarzy, t. Mienie podworskie. Opinia mec. R. Tollika z dnia 10.01.1993 r. Mecenasa R. Tollika był radcą prawnym MNW w latach 1986-1995.

²⁵ Instrukcja MK (bez numeru) z dnia 14.12.2001 r. podpisana przez sekretarza stanu A. Jakubowską. Zdaniem prof. S. Waltośa dokument ten, wydany po wejściu w życie konstytucji 1997 r., był niezgodny z ustawą zasadniczą. [...] *Jeżeli ten, kto żąda zwrotu zabranych mu w czasie reformy dóbr kultury, udowodni ten fakt i swój tytuł prawny ponad wszelką wątpliwość, nie ma co się angażować w proces sądowy*, w: *Własność a dobra...*, s. 75.

²⁶ F. Cemka, głos w dyskusji, w: *Własność a dobra...*, s. 72. W MNW rodzina Morawskich z Małej Wsi, po 10 latach od zawarcia ugody stwierdziła, że dar został dokonany na skutek wymuszenia. Przypadek ten został opisany w prasie. Do dziś trwa sprawa sądowa o zniesienie współwłasności pomiędzy Rodziną a MNW.

²⁷ Podobnie sprawa zbiorów Sanguszków w Muzeum Okręgowym w Tarnowie, J. Bogacz, głos w dyskusji, w: *Własność a dobra...*, s. 143.

²⁸ Wyrok Sądu Okręgowego w Krakowie w dniu 30.03.2005 r., sygn. akt IC 796/03. Sprawa z powództwa Rafała Tarnowskiego przeciwko Zamkowi Królewskiemu na Wawelu oraz Skarbowi Państwa o ustalenie prawa własności do 11 dzieł sztuki ustalił własność spadkobierców Juliusza i Róży Tarnowskich, zasądając od Skarbu Państwa kwotę 28 433,30 zł tytułem zwrotu kosztów procesu.

²⁹ Przez ten czas trwała wycena zbioru dokonywana przez specjalistę Tarnowskich.

³⁰ <http://www.nik.gov.pl/kontrola/wyniki-kontroli-nik/kontrola,3186.html>.

³¹ Notatka z posiedzenia zespołu ekspertów ds. przygotowania założeń Ustawy o statusie własnościowym zbiorów muzealnych w dniu 9.09.2009 roku. Członkami zespołu byli: podsekretarz stanu w MKiDN T. Merta, eksperci: mec. P. Pietkiewicz, mec. A. Drozd, dyr. K. Kornacki, prof. S. Waltoś, R. Olkowski oraz zastępca dyrektora DDK P. Majewski i gł. specjalista w DDK M. Sikorska.

³² Jak pisze Krzysztof Hubert Łaszkiwicz: *uczestniczyłem w opracowywaniu czternaście ustaw reprivatyzacyjnych*, w: *Własność prywatna...*, s. 48 i *Problematyka reprivatyzacji w Polsce*, w: *Dobra kultury i problemy własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku*, pod red. G. Czubek i P. Kosiewskiego, Warszawa 2005, s. 39-47.

³³ Przywiezione przedmioty były wpisywane do ksiąg depozytowych, po latach dopiero do inwentarza, a niektóre z nich nie były zinwentaryzowane do lat 90. XX w., pozostając zapisanymi na arkuszach spisowych lub figurując w spisach pomocniczych, nie mając statusu muzealiów.

³⁴ W dokumentacji MNW znajdują się protokoły wymieniające książki przekazane do Biblioteki Narodowej.

³⁵ J. Pruszyński, *Liberum veto i zabytki*, „Rzeczpospolita” z 05.04.2001.

³⁶ Dekret z dnia 2.03.1945 r., o majątkach opuszczonych i porzuconych, Dz.U., Nr 9, poz.45; Ustawa z dnia 6.05.1945 r., o majątkach opuszczonych i porzuconych, Dz.U., Nr 17, poz. 97 ze zm., Nr 30, poz.179; Dekret z dnia 8.03.1946 r. o majątkach opuszczonych i poniemieckich, Dz.U., Nr 13, poz. 87 ze zmianami.

³⁷ Obecnie podlegające Ustawie o uznaniu za nieważne niektórych orzeczeń z okresu sprzed 1956 r., Dz.U., Nr 34, z dnia 23.02.1991.

³⁸ Dopiero przygotowując materiał do tego artykułu, uzmysłowiłam sobie, że te zawyżone dane o liczbie mienia podworskiego w MNW są skutkiem wdrożenia w życie wykładni MKiS.

³⁹ W literaturze przedmiotu uwagę na ten fakt zwraca prof. S. Waltoś, głos w dyskusji, w: *Własność a dobra...*, s.77.

⁴⁰ A. Rottermund, *Reprywatyzacja w oczach muzealnika*, w: *Dobra kultury i problemy własności...*, s. 251.

⁴¹ A. Osęka, *Zostaną tylko ramy*, „Gazeta Wyborcza” z 21.03.2002.

⁴² Por. L. M. Karecka, *Akcja rewindykacyjna...*, s. 406-407.

⁴³ *Kronika Muzeum Narodowego w Warszawie...*, s. 30, 33, 39: *Co się tyczy strony technicznej projektowanego wyjazdu, to Wydział Samochodowy odmówił przydzielenia samochodu na jutro nie czyniąc żadnych nadziei na dni następne*, pisał kierownik Wydziału Kultury i Sztuki oraz kierownik Oddziału Ochrony Zabytków do prezydenta m.st. Warszawy M. Spychalskiego, raportując o postępie prac przy przejściu zbioru z Reguł. Pismo z dnia 20.02.1945 r.: MNW, Dział Inwentarzy, t. Zabezpieczenie Reguły.

⁴⁴ J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury...*, t. 2, s. 381.

⁴⁵ Nie mogę zgodzić się z twierdzeniem prof. J. Pruszyńskiego, jakoby MNW traktowało depozyty sprzed II wojny światowej lub złożone podczas okupacji jako własność MNW. Muzeum nie dysponowało nimi dowolnie, darując je i sprzedając. Patr. J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury...*, t. 2, s. 321. Dokumentacja zgromadzona w MNW zaprzecza tej tezie.

⁴⁶ Dotyczyło to np. spraw: Roman Potocki, wyrok Sądu Grodzkiego w 1947 i 1949 r., Henryk Towarnicki, wyrok Sądu Grodzkiego w Warszawie w 1947 r., Jadwiga Szteke, Postanowienie Sądu Najwyższego z 1959 r., Jadwiga Przyborowska wyrok Sądu Wojewódzkiego z 1953 roku.

⁴⁷ W dokumentacji dotyczącej depozytu M. Radziwiłł znajduje się pismo z dnia 28.06.1965 r., w którym MKiS zawiadamia M. Radziwiłł o możliwości odebrania lub sprzedania obrazów rozumiejąc, że *obiekty stanowiące depozyt Pani znajdowały się przed wojną w Pani warszawskim mieszkaniu* [podkr. LMK]. MNW, Dział Inwentarzy, t. Depozyt Marii Radziwiłł.

⁴⁸ S. Łazarowicz, W. Sieroszewski, *Przepisy prawne...*, s. 139.

⁴⁹ Dla właścicieli „dopiero”, ale w porównaniu do praktyki w innych muzeach – bardzo wcześniej.

⁵⁰ Ułatwieniem do podjęcia decyzji o skutecznych negocjacjach z byłymi właścicielami majątków ziemskich przez dyrektora Godlewskiego był zapewne wyrok Sądu Wojewódzkiego w Warszawie w sprawie z powództwa Marii Radziwiłł przeciwko Muzeum Narodowemu w Warszawie z 1985 roku.

⁵¹ Poczawszy od roku 1989, poza wnioskami dotyczącymi zwrotu muzealiów z mienia podworskiego, pojawiło się wiele zapytań od osób poszukujących utraconych dzieł sztuki. Liczba tychże, w zderzeniu z nieopracowanymi materiałami dokumentacyjnymi i archiwalnymi, spowodowała, że poszukiwanie informacji na potrzeby tych

kwereń zdominowało w tym czasie pracę głównego inwentaryzatora warszawskiego Muzeum Narodowego.

⁵² MNW, Dział Inwentarzy, t. Mienie podworskie.

⁵³ W sytuacji, gdy do danej grupy przedmiotów uprawnionych było kilka osób, najczęściej rozmowy toczyły się z osobą legitymującą się upoważnieniami od pozostałych. Te zasady stosowane były do wszystkich osób zgłaszających się do muzeum o zwrot zarówno mienia podworskiego, jak i depozytów oraz zabytków zgromadzonych w muzeum na innej podstawie prawnej.

⁵⁴ MNW, Dział Inwentarzy, t. Mienie podworskie. Pismo MNW nr NI-431/230/92 z dnia 27.11.1992 r., Pismo Min. Fin. nr PO 6/A-8050-055/91 z dnia 22.05.1991 r., opinia prawna mec. R. Tollika z dnia 30.05.1990.

⁵⁵ Niestety, następne powojenne pokolenia muzealników nie zadbały o sprawdzenie informacji o pochodzeniu zbiorów, zajmując się głównie ich naukowym rozpoznaniem.

⁵⁶ Ogromnie niesprawiedliwe są oceny prac wykonywanych wówczas przez muzealników (często nie pamiętających już czasów akcji rewindykacyjnej, posługujących się szczątkową dokumentacją przy wyszukiwaniu przedmiotów nabytych przez muzea w ramach reformy rolnej), takie jak głos Adama Strzembosza w dyskusji zorganizowanej 4.07.2005 r. przez Fundację im. S. Batorego: *Wiadomo z prasy, że gdy pierwszy raz wspomniano o ich oddaniu, w wielu miejscach zaczęła się akcja niszczenia tabliczek i dowodów świadczących o dawnych właścicielach*, w: *Własność prywatna...*, s. 47.

⁵⁷ W styczniu 1993 r. MKiS zażądało od muzeów informacji o muzealiach pochodzących z mienia podworskiego, wzorując się na zastosowanym w MNW podziale na trzy kategorie: *A. muzealia o szczególnej wartości dla kultury narodowej, które winny być wyłączone z reprywatyzacji w naturze, B. muzealia, które warto pozyskać w drodze wykupu lub depozytu od tzw. byłych właścicieli, C. muzealia, które bez uszczerbku dla kolekcji muzealnej można zwrócić w naturze*.

⁵⁸ Art.24 Ustawy z dnia 24.11.1996 r. o muzeach Dz. U. z 1997. Nr 5, poz. 24, z późn. zm. oraz uwagi prof. S. Waltośa o trybie wykreślenia zapisów z inwentarza, w: *Własność a dobra...*, s. 74.

⁵⁹ Liczba ta może się nieznacznie zmienić wskutek badań nad proveniencją, dzięki czemu istnieje prawdopodobieństwo identyfikacji przedmiotów dotąd nierozpoznanych.

⁶⁰ Wg wyceny dokonanej w 2009 roku.

⁶¹ Kontrola przeprowadzona była również w 22 muzeach.

⁶² Temat ten, opisany w prasie jako *wielki krok sprawiedliwości dziejowej*, miał też krytyków nazywających zwracanie zaborów prywatnej własności w świetle prawa i historii *działalnością mitycznego Janosika*. [...] *aby uniemożliwić jakiegokolwiek ciche szwindle*. J. Wróblewski, *Kulturalny Janosik*, „Trybuna” z 6.09.1991.

⁶³ NIK, pismo z dnia 14.04.1992 r., nr ENK-41007-4-91, s. 3.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 1.

⁶⁵ Opinia adv. J. Czerwiakowskiego w sprawie przejścia..., s. 4.

⁶⁶ MKiS, pismo z dnia 09.07.1992, nr DDK/XIV/620/1/92.

⁶⁷ www.obieg.pl/files/Fragmenty%20STRATEGII%20MNW.doc.

⁶⁸ J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury...*, t. 2, s. 369.

⁶⁹ Podobnie rzecz się miała z budynkami, które były przejmowane przez inne instytucje, np.: Pałac w Jablonnej – Polska Akademia Nauk, Obory – Związek Literatów Polskich, Mała Wieś – Urząd Rady Ministrów. Te pałace przetrwały, były remontowane. Porównanie stanu zachowania wielu nieruchomości ziemskich nieprzejętych przez instytucje centralne i muzea a np. PGR-y daje do myślenia.

⁷⁰ J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury...*, t. 2, s. 48.

SO-CALLED FORMER MANORIAL PROPERTY

AT THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

Lidia Małgorzata Karecka

The article discusses historical objects incorporated into the collections of the National Museum in Warsaw (MNW) and taken over by the executive authorities of the People's Republic of Poland as part of the land reform (1944–1948). The author brings the reader closer to the legally complicated and socially difficult integration of works of art and museum galleries. The text describes solutions applied by the MNW during the 1990s when the majority of the exhibits was restored to the owners or prepared for sale through agreements with the owners and without the necessity of referring to courts of law. This solution was accepted by the then director of the Museum, Professor Włodzimierz Godlewski, who followed the legal path. The author cites numerous legal regulations and their interpretations binding museum directors both now and in the past and relating to conduct within the context of former manorial property. In doing so, she sets right the mistaken conviction about the exagger-

ated number of so-called former manorial property included into MNW collections. Describing examples of the restoration of a major part of these objects in the 1990s, the author indicates their difficult identification in museum collections. The article is based on original archival documentation. Instances of taking over former manorial property, described upon this basis, indicate the prominent role of museum experts in salvaging works of art left behind on landed estates after the expropriation of the owners.

The article also contains a personal motif of the author who takes part in conducting and finalising assorted cases. Cited facts negate the thesis about the inertia of the MNW as regards the examination of the provenance of collections and indifference to the restitution motions filed by owners whose artistic and historical property has been included into the collections of the National Museum in Warsaw.

Lidia M. Karecka, absolwentka ATK i Podyplomowego Studium Menedżerów Kultury na SGH, stypendystka ministra kultury; pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie, od 1990 na stanowisku głównego inwentaryzatora; od 2006 wykłada na Podyplomowym Studium Muzealniczym na UW; od 2010 do marca 2012 zastępca dyrektora MNW, zarządzała m.in. powstaniem portalu cyfrowe muzeum narodowe, ekspert ds. digitalizacji w muzeach w NinA i NIMOZ, autorka publikacji i opracowań o akcji rewindykacyjnej dzieł sztuki po II wojnie światowej oraz o procesach powstawania dokumentacji cyfrowej muzealiów.

..... **NA TROPIE**

„SZTUKI ZWYRODZIAŁEJ”

KONFISKATA DZIEŁ SZTUKI MODERNISTYCZNEJ

DOKONANA PRZEZ NARODOWYCH SOCJALISTÓW W 1937 R.,

ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM

SZCZECINA, WROCŁAWIA I BYTOMIA

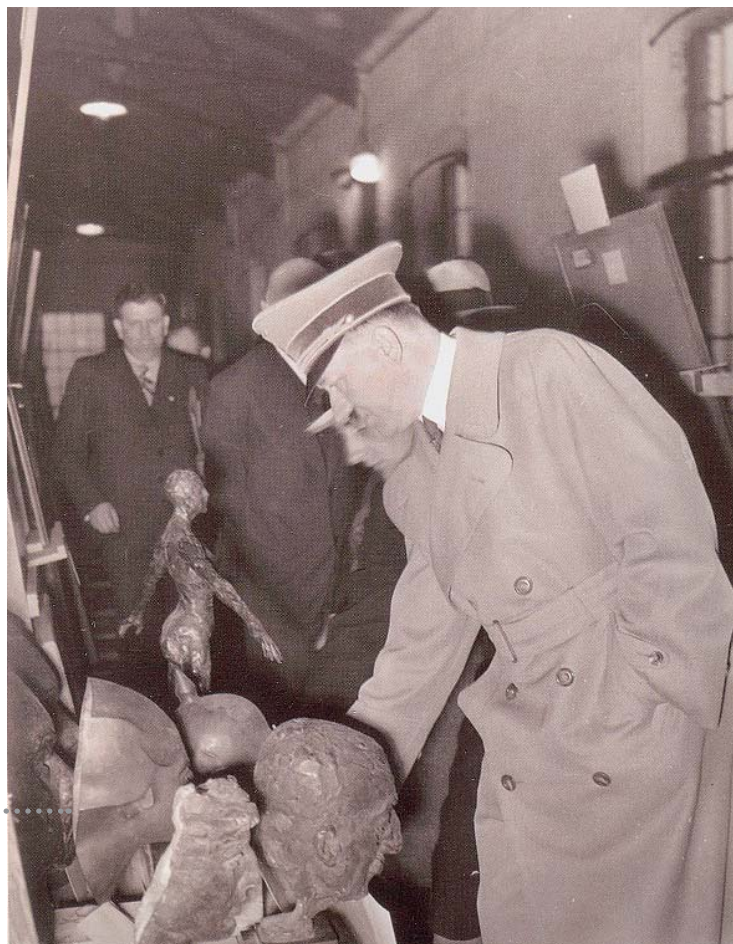
.....

Meike Hoffmann

75 lat temu, w czerwcu 1937 r. w Niemczech rozpoczęła się bezprecedensowa kampania przeciw sztuce modernistycznej. Narodowi socjaliści w ciągu kilku miesięcy skonfiskowali ponad 21 000 dzieł tzw. sztuki zwyrodniałej 1400 malarzy, grafików i rzeźbiarzy z około 100 muzeów. Doprowadziło to do sytuacji, że modernizm prawie w całości zniknął ze zbiorów publicznych. Tymi działaniami były objęte także muzea w Szczecinie, Wrocławiu i Bytomiu, które należały wówczas do Rzeszy Niemieckiej. Po akcji konfiskaty do dnia dzisiejszego nie odzyskano tych znakomitych zbiorów.

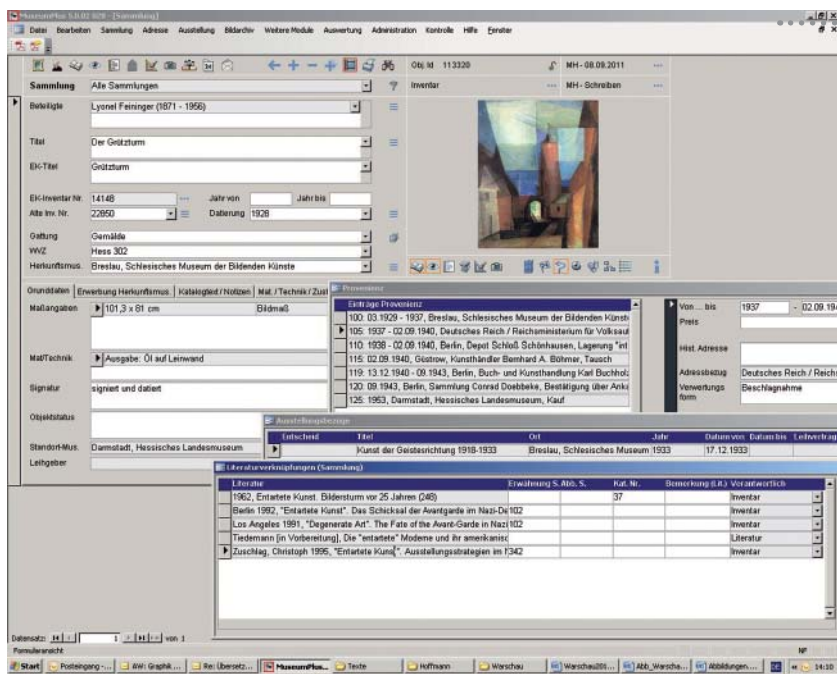
Po zabezpieczeniu część dzieł przewieziono do Monachium i tam na wystawie „Sztuka zwyrodniała” postawiono je jakby pod pręgierzem. Pozostałe dzieła trafiły do Berlina w celu zdeponowania ich w tzw. składzie Victoria berlińskiej Spółki Portowej i Magazynowej (Berliner Hafen- und Lagergesellschaft) przy Köpenicker Straße 24. Nie ustalono jeszcze, co ma się z nimi stać. 13 stycznia 1938 r. Adolf Hitler dokonał przeglądu skonfiskowanych zbiorów w Berlinie. Joseph Goebbels, który towarzyszył Hitlerowi, zanotował w swoim dzienniku: *Razem z führerem przeglądaliśmy stosy dokumentów sztuki zwyrodniałej. Przez 2 godziny. Wynik jest druzgoczący. Żaden obraz się nie obroni!*¹

Co było takiego niebezpiecznego w sztuce modernistycznej, że na zawsze miała zniknąć z muzeów? Co się stało ze skonfiskowanymi dziełami po wyroku Hitlera z roku 1938? Jak sytuacja wyglądała w poszczególnych miastach?



1. Adolf Hitler ogląda zbiory „sztuki zwyrodniałej” przechowywane przy Köpenicker Straße 24, 13 stycznia 1938

1. Adolf Hitler examines collections of “degenerate art” stored in 24 Köpenicker Straße, 13 January 1938



2. Zrzut z ekranu głównego bazy danych inwentaryzacji skonfiskowanych dzieł „sztuki zwyrodniałej”, z rekordem dotyczącym obrazu Lyonela Feingera pt. *Der Grützturm* (nr EK 14148) ze Śląskiego Muzeum Sztuki Pięknych we Wrocławiu

2. Screenshot of the inventory database of confiscated works of “degenerate art”, with a record pertaining to a painting by Lyonel Feingera: *Der Grützturm* (no. EK 14148) from the Silesian Museum of Fine Arts in Wrocław

gólności w związku ze zintensyfikowaniem proveniencyjnych poszukiwań dokumentacyjnych na płaszczyźnie międzynarodowej w instytucjach publicznych, w celu sprawdzania zasobów pod kątem legalności ich pochodzenia.

„Sztuka zwyrodniała” – konfiskata i inwentaryzacja

Podstawą wszystkich naszych badań jest wykaz skonfiskowanych dzieł sztuki, przygotowany przez narodowych socjalistów. Joseph Goebbels, wykonując zarządzenie Hitlera, nakazał usunąć znajdujące się w niemieckim posiadaniu

Jednostka ds. badań nad „sztuką zwyrodniałą”

Wiosną 2003 r. z inicjatywy Fundacji Ferdynanda Möllera powołano Jednostkę ds. badań nad „sztuką zwyrodniałą” w Instytucie Historii Sztuki Wolnego Uniwersytetu Berlina (Freie Universität Berlin). Od samego początku w jej działalność zaangażowani byli historycy sztuki Andreas Hüneke i Christoph Zuschlag – obaj są cenionymi znawcami narodowosocjalistycznej polityki w zakresie sztuki. W roku 2006 Zuschlag otrzymał nominację i przeszedł na Uniwersytet Koblencji/Landau. Jego następcą w Jednostce ds. badań nad sztuką zwyrodniałą została autorka niniejszego opracowania, jako pracownik naukowy i koordynator projektu. Przy wsparciu dwóch studentów ten mały zespół pod kierownictwem prof. Klausu Krügera w szczegółowym opracowaniu ma zrekonstruować akcję konfiskaty z roku 1937.

Celem pracy jest stworzenie inwentaryzacji wszystkich skonfiskowanych wówczas dzieł sztuki, która od roku 2005 jest prowadzona w wielorelacyjnej bazie danych. Każde dzieło w celu identyfikacji jest opatrzone niezbędną dokumentacją oraz zdjęciami. W centrum uwagi poszukiwań dokumentacyjnych są losy skonfiskowanych dzieł sztuki aż do momentu, gdy znalazły się w obecnym miejscu – wieloaspektowe, a w jednostkowych przypadkach politycznie kontrowersyjne poszukiwanie zaginionej sztuki.

Od kwietnia 2010 r. do części bazy danych pod tytułem „Wykaz wszystkich dzieł sztuki skonfiskowanych w roku 1937 z niemieckich muzeów w ramach akcji „sztuka zwyrodniała” każdy zainteresowany użytkownik ma bezpłatny dostęp w internecie². Dotychczas opublikowane informacje są stale uzupełniane i aktualizowane. Do wiosny 2013 r. – czyli z okazji dziesięciolecia istnienia Jednostki ds. badań nad sztuką zwyrodniałą – w internecie mają być dostępne online rekordy danych 10 000 dzieł sztuki. Baza danych jest nieodzownym środkiem pomocniczym dla pracowników muzeów w szcze-

na poziomie rzeszy, krajów związkowych i gmin dzieła niemieckiej sztuki upadłej od roku 1910³ i zebrać je w ramach pierwszej akcji w lipcu 1937 r. na legendarnej wystawie „Sztuka zwyrodniała” w Monachium (19 lipca – 30 listopada 1937). Zaraz potem w sierpniu tego roku uruchomił szeroko zakrojoną akcję, mającą na celu całkowite *oczyszczenie świątyni sztuki* w Niemczech ze sztuki modernistycznej. Ponadto prawnikowi, który miał otwarty przewód doktorski, oraz historykowi sztuki Rolfowi Hetschowi (1903–1946) powierzono zarządzanie „sztuką zwyrodniałą” i w sierpniu 1937 r. Izba Sztuk Pięknych Rzeszy (RbK) zleciła mu skatalogowanie i inwentaryzację zabezpieczonych dzieł sztuki. Rolf Hetsch opracował podstawowy wykaz i nadał numery inwentaryzacyjne – tzw. numery EK. Zinwentaryzował łącznie 16 558 pozycji – w tamtych czasach było to pod względem logistycznym osiągnięcie mistrzowskie.

Niestety, zestawienie wykonane przez Hetscha nie jest wolne od licznych pomyłek i błędów. Dane dotyczące poszczególnych dzieł są dość skromne. Ewidencjonowane są tylko nazwiska artystów, tytuły często przypadkowe, techniki ogólnie podzielone na malarstwo, rzeźbę, grafikę. Brakuje danych na temat wymiarów oraz dat powstania. Poza tym na liście są 583 pozycje puste, a brakuje wpisów o skonfiskowanych dziełach sztuki, co można udowodnić.

3. Zrzut strony startowej bazy danych online „Wykazu wszystkich dzieł sztuki skonfiskowanych w roku 1937 z niemieckich muzeów w ramach akcji „sztuka zwyrodniała”, <http://entartetekunst.geschkult.fu-berlin.de>

3. Screenshot of the homepage of the online database <http://entartetekunst.geschkult.fu-berlin.de>





- 4. Rolf Reinhold Bernhard Hetsch (1903–1946) – prawnik i historyk sztuki, któremu powierzono zarządzanie „sztuką zwyrodniałą”, 1939
- 4. Rolf Reinhold Bernhard Hetsch (1903–1946) – lawyer and historian of art entrusted with administering “degenerate art”, 1939

Teczki z grafikami i zbiory dzieł często są opatrzone jednym numerem EK, tak że nie wszystkie obiekty osobno są objęte ewidencją. W niektórych przypadkach podane są jedynie dane dotyczące wagi skonfiskowanych dzieł sztuki, jak np. dla zbiorów Hansische Hochschule für Bildende Künste w Hamburgu pod numerem EK 13893: 7 kilogramów rysunków i kolaży. Dzisiaj z list Rolfa Hetscha zachowały się już tylko fragmenty⁴.

Ważnym dokumentem w badaniach dotyczących konfiskaty dzieł „sztuki zwyrodniałej” jest lista znajdująca się w londyńskim Muzeum Wiktorii i Alberta. W roku 1997 Andreasowi Hüneke udało się ustalić, że jest ona dokładną kopią wykazu narodowych socjalistów. Lista ta pochodzi ze spuścizny zajmującego się handlem dziełami sztuki Harry’ego Fischera (1903–1977) i dlatego nazywa się ją „listą Harry’ego Fischera”⁵.

„Wykorzystanie” skonfiskowanych dzieł sztuki

Równocześnie z prowadzoną inwentaryzacją Adolf Hitler, Joseph Goebbels i Hermann Göring planowali „wykorzystanie” skonfiskowanych dzieł sztuki. Podstawą była uchwalona 31 maja 1938 r. Ustawa o konfiskacie wyrobów sztuki zwyrodniałej⁶, legalizująca konfiskatę – bez prawa do odszkodowania – zarekwirowanych dzieł sztuki z instytucji publicznych. Kompetencje w zakresie „wykorzystania” „sztuki zwyrodniałej” przekazano IX wydziałowi Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy i powołano właściwą komisję. Wraz ze zmianą właściwości także Rolf Hetsch przeszedł z Izby Sztuk Pięknych Rzeszy do Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propa-

gandy, do IX wydziału i jako referentowi powierzono mu koordynację „wykorzystania” skonfiskowanych dzieł sztuki.

Podczas gdy konfiskata z 1937 r. w pierwszej kolejności miała na celu wycofanie na zawsze sztuki modernistycznej w Niemczech z przestrzeni publicznej, to wraz z planowaniem „wykorzystania” dzieł sztuki miały one zróżnicowane przeznaczenie. Podzielone zostały na sześć grup o różnej funkcji i odpowiednio umieszczone w różnych lokalizacjach. Na podstawie pierwszej listy inwentaryzacyjnej Hetsch przygotował wielotomowy wykaz, zgodny z kryteriami „wykorzystania”.

1. Najpierw wydzielono dzieła, które można wykorzystać na płaszczyźnie międzynarodowej, tzn. dzieła sztuki, które można za dewizy sprzedać za granicę. Ta grupa stanowiła ok. 20% całego skonfiskowanego zbioru. Dzieła zaklasyfikowane do tej grupy oddzielono od pozostałych i złożono w dużo bardziej reprezentacyjnych pomieszczeniach zamku Schönhausen, położonego w północnej części Berlina, gdzie mogli je oglądać handlarze i zainteresowani kolekcjonerzy. Specjalną wyprzedaż zainaugurował prowadzący galerię sztuki Szwajcar Theodor Fischer. 30 czerwca 1939 r. pod hasłem „Malarstwo i rzeźby mistrzów modernizmu z niemieckich muzeów” zorganizował aukcję w Lucernie, na którą wyszukał 125 dzieł mistrzów ze zbiorów, które można wykorzystać na płaszczyźnie międzynarodowej w zamku Schönhausen. Do sprzedaży detalicznej pozostałych dzieł sztuki upoważniono w zasadzie czterech handlarzy dzieł sztuki: Ferdynanda Möllera (1882–1956) i Karla

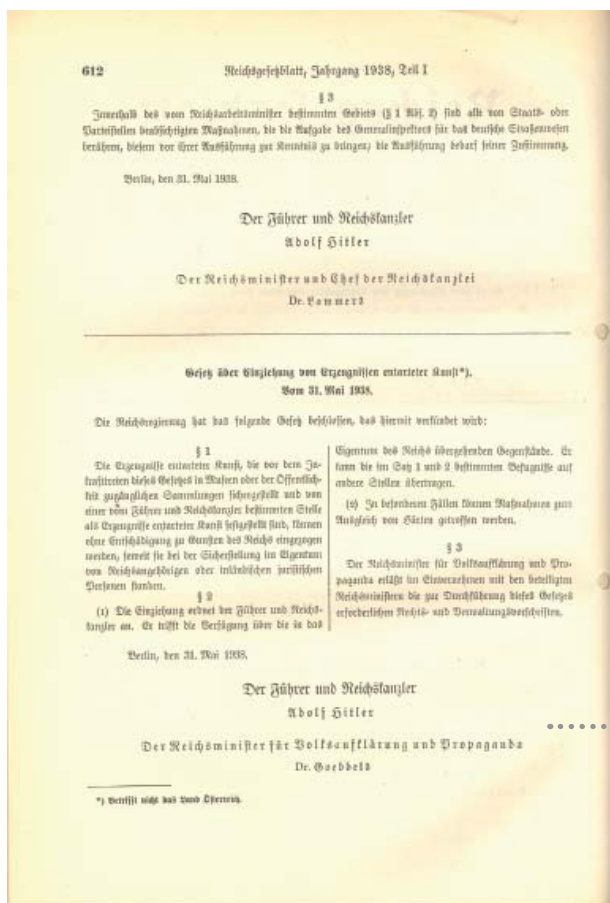
- 2 -

Schlesisches Museum		Techn. Stand.	Devis.	RM
Berger	(8026) Reigen	G	X	
"	(8050) Figürliche Komposition	G	X	
Beak	(8328) Liegende Frauen	A	X	
Burchartz	(8114) Raskolnikoff	D	X	
"	(8115) Illustration	D	B	
"	(15838) Kopf	D	X	
Campondonk	(14334) Stilleben	D	Dr. Garlitt V	0,2 Sfr.
"	(14361) Weiblicher Akt in Landschaft	D	X	
Corinth	(7998) Selbstbildnis	D	Böhmer T	
"	(7999) Der Geiger	D	Dr. Garlitt V	0,2 Sfr.
"	(8065) Alte Frau	D	Dr. Garlitt V	0,2 Sfr.
"	(8084) Weiblicher Akt	D	Böhmer T	
"	(8116) Weib und Ritter	D	Böhmer T	
"	(14339) Mann mit wildem Tier	D	Böhmer T	
"	(14340) Götterwagen	D	Böhmer T	
"	(14346) Bachusfest	D	Böhmer T	
"	(14347) Wolchensee	D	Böhmer T	
Davringhausen	(8203) Armer Robinson	D	B	
Diesener	(8350) Blinder	P	X	
Dix	(8028) Porträt	G	Dr. Garlitt V	5 Sfr.
"	(8235) Dame	D	Dr. Garlitt V	0,5 Sfr.
"	(8329) Frauenkopf	G	Dr. Garlitt V	10 Sfr.
"	(14354) Alte im Café	D	Dr. Garlitt V	0,5 Sfr.
"	(16432) Fleischerladen	D	E	
"	(16435) Strasse	D	E	
"	(16434) Kriegskrüppel	D	E	
"	(16435) Spiegelbild von Brüssel	D	E	
"	(16436) Schwangere	D	E	
Dobers	(8027) Landschaft	G	X	
Eberts	(8062) Antonius von Padua	DI	X	
Ernst	(16191) Muschelblumen	SI Buchholz	K	
Feininger	(8029) Drösdorf	G	Böhmer V	5 Sfr.
"	(8063) Stadtbild	D	" T	
"	(8064) Landschaft	D	" T	
"	(8236) Dorf	D	" T	
"	(14148) Brützturm	D	" T	
"	(15830) Spaziergänger	D	" T	
"	(15831) Villa am Strand	D	" T	
"	(16273) Mappe mit 12 Holzschnitten	D	Böhmer T	

- 3 -

5. Strona ze skonfiskowanymi dziełami ze Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu, które były na liście Harry’ego Fischera (1941/1942)

5. Page with confiscated artworks from the Silesian Museum of Fine Arts in Wrocław, mentioned on the Harry Fischer list (1941/1942)



6. Ustawa o konfiskacie wyrobów sztuki zwyrodniałej, 31 maja 1938 r., Dziennik Ustaw Rzeczy (RGBL) I, 1938, s. 612

6. Statute on the confiscation of degenerate art, 31 May 1938, Journal of Laws of the Reich (RGBL) I, 1938, p. 612

7. Widok Sali Ogrodowej w zamku Schönhausen, w której były przechowywane dzieła „sztuki zwyrodniałej”, 1938/1939

7. View of the Garden Hall at Schönhausen Castle, used for storing works of “degenerate art”, 1938/1939

Buchholza (1901–1992) z Berlina oraz Hildebranda Gurlitta (1895–1956) z Hamburga i Bernharda A. Böhmera (1892–1945) z Güstrow.

2. Były jeszcze inne kryteria selekcji – powstał zbiór dzieł sztuki, które po konfiskacie i inwentaryzacji miały powrócić do wcześniejszych właścicieli – do muzeów, z których pochodziły albo do osób prywatnych, ponieważ były objęte postanowieniami klauzuli łagodzącej Ustawę o konfiskacie... z roku 1938. Dotyczyło to tzw. przypadków granicznych zwyrodnienia, w stosunku do których cofnięto konfiskatę z powodów stylistycznych. Chodziło tu także, w przypadkach wyjątkowych, o dzieła sztuki, które w tych muzeach – jako dzieła wypożyczone – były tylko na wystawach czasowych, a także o dzieła sztuki użyte przez zagranicznych właścicieli i twórców, wobec których rozważano zwrot dzieł ze względów politycznych. Zwróconych miało być ok. 1,5% skonfiskowanych dzieł sztuki.

3. Wydzielono specjalny zbiór dzieł sztuki, które złożono w piwnicy Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy. Do tej grupy zaliczono głównie dzieła sztuki mniej znanych artystów, ale także pojedyncze obrazy i grafiki Maksa Beckmanna, Marca Chagalla, Ottona Diksa, Lyone-la Feiningera, Ericha Heckela, Wassily'ego Kandinsky'ego, Emila Noldego i bardzo dużo dzieł Maksa Pechsteina. Jakie było pierwotne przeznaczenie tej grupy dzieł, stanowiących ok. 9% wszystkich skonfiskowanych dzieł sztuki, pozostaje do dzisiaj kwestią niewyjaśnioną.

4. Grupa ok. 4% skonfiskowanych dzieł sztuki obejmowała eksponaty wystawowe. Należały do niej przede wszystkim te dzieła, które wystawiano, prezentując „sztukę zwyrodniałą”. Po pierwszej ekspozycji w Monachium w 1937 r. wystawa była pokazywana do wiosny 1941 r. w całym Niem-

zech i Austrii, najpierw w większych miastach, jak w Berlinie, Hamburgu, Düsseldorfie i Wiedniu, a wraz z upływem lat także w miastach prowincji. Na obecnie polskich terenach wystawę można było zobaczyć najpierw w gmachu administracyjnym Prowincji Pomorskiej w Szczecinie (11 stycznia – 5 lutego 1939). Dwa lata później część wystawy była pokazywana w Wałbrzychu, w siedzibie kierownictwa powiatowego NSDAP (18 stycznia – 2 lutego 1941), a inna część wystawy w Pałacu Sejmu Stanów Górnych Łużyc w Zgorzelcu (25 stycznia – 8 lutego 1941). Christoph Zuschlag dopiero niedawno odkrył kolejne trzy miejsca wystawy: Centrum Kształcenia Narodowego (Volksbildungshaus) w Legnicy (15 lutego – 2 marca 1941), szkoła zawodowa w Opolu (data wystawienia nieznana) oraz Górnośląskie Muzeum Krajowe w Bytomiu (2 – 16 marca 1941)⁷. Niezależnie od wystawy objazdowej „sztuki zwyrodniałej”, skonfiskowane dzieła sztuki pokazywano także na widowiskach *Wieczny Żyd* (1937–1941) albo *Bolszewizm bez maski* (1937–1939).

5. Oprócz eksponatów wystawowych była jeszcze druga grupa dzieł sztuki, które miały być wykorzystywane w celach propagandowych – w tym przypadku do celów szkoleniowych w przyszłości. W związku z tym w berlińskim Gabinetie Rycin przechowywano prawie cały zbiór skonfiskowanych modernistycznych grafik, które umieszczono w zamku Schönhausen jako „Zbiór historii współczesnej”. Do tej grupy wykorzystania należało ponad 650 grafik, stanowiących 3,5% skonfiskowanych dzieł sztuki.

6. Zakwalifikowane do wyżej wymienionych pięciu grup dzieła sztuki umieszczone zostały w odpowiednich lokalizacjach. W składowanym przy Köpenicker Straße 24 zbiorze dzieł „sztuki zwyrodniałej” wyznaczeni handlarze sztuki jeszcze raz mogli wybrać dzieła, które chcieli wziąć w komis.



- 8. Ludwig Gies, *Krucyfiks*, ok. 1921, na wystawie „Sztuka zwyrodniała”, Monachium 1937
- 8. Ludwig Gies, *Crucifix*, about 1921, at the "Degenerate art" exhibition, Munich 1937

Pozostałe – w przybliżeniu 5000 pozycji (20% obrazów i rzeźb, 80% prac na papierze) – określono jako *resztę niezdatną do wykorzystania*, a Goebbels podjął decyzję o ich spaleniu, co też miało miejsce 30 marca 1939 r. w Berlińskiej Główniej Komendzie Straży Pożarnej, w dzielnicy Kreuzberg. Na szczęście pracownikom Jednostki ds. badań nad „sztuką zwyrodniałą” udało się odnaleźć ponad 150 dzieł sztuki w zbiorach publicznych, a więc nie spalono wówczas wszystkiego, co zostało do tego celu przeznaczone.

Konfiskata i „wykorzystanie” dzieł „sztuki zwyrodniałej” ze Szczecina, Wrocławia i Bytomia

W lipcu i sierpniu 1937 r. w Miejskim Muzeum Szczecina (Städtischen Museum Stettin) skonfiskowano 484 dzieła sztuki 125 twórców, w tym dzieła Ernsta Barlacha, Maksa Beckmanna, Lovisa Corinthy, Ericha Heckela, Karla Hofera, Lyonela Feiningera, Ernsta Ludwiga Kirchnera, Paula Kleego, Oskara Kokoschki, Käthe Kollwitz, Alfreda Kubina, Wilhelma Lehmbrucka, El Lissitzky'ego, Franza Marca, Pauli Modersohn-Becker, Emila Noldego, Maksa Pechsteina i Egona Schielego – to tylko najbardziej znane nazwiska na płaszczyźnie międzynarodowej. Przyjmując za kryterium rodzaj dzieła sztuki, ofiarą konfiskaty padły 64 obrazy, 7 rzeźb, 61 akwarel, 58 rysunków, 292 grafiki, jedna tkanina artystyczna i jedna klisza. W latach 1941–1942 muzeum otrzymało odszkodowanie od Rzeszy w wysokości 3180 marek⁸.

Rzeźba *Krucyfiks* ekspresjonisty Ludwiga Giesa ucierpiała wyjątkowo: drewniana figura, wykonana w roku 1921 dla katedry w Lubece, tuż po jej powstaniu w miejscu wystawienia spotkała się z bardzo wrogim traktowaniem

i dlatego w 1923 r. została sprzedana Towarzystwu Muzealnemu Szczecina. Po konfiskacie w 1937 r. była piętnowana na wszystkich znanych dotychczas wystawach objazdowych, jako przykład „sztuki zwyrodniałej”. W listopadzie 1941 r. Monachijskie Kierownictwo Propagandy Rzeszy, które organizowało wystawę, zwróciło *Krucyfiks* Ministerstwu Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy, a potem prawdopodobnie trafił do magazynu przy Königstraße 50 w dzielnicy Berlin-Mitte, gdzie dwa lata temu poinformowano o sensacyjnym odkryciu pozostałych zbiorów „sztuki zwyrodniałej”⁹. Wśród zachowanych dzieł znajdują się wyłącznie brązy. Jeśli rzeźba z drewna nie została w ostatniej chwili zabrana ze zbiorów, musiała ulec zniszczeniu w wyniku pożaru budynku, jaki wydarzył się w ostatnich miesiącach wojny.

Do grupy eksponatów wystawowych autorstwa Ludwiga Giesa należała także porcelanowa *Para zakochanych* z Miejskiego Muzeum w Szczecinie oraz dwie grafiki George'a Grosza i dwa obrazy Alexeja von Jawlensky'ego. Theodor Fischer podczas aukcji w 1939 r. wystawił na licytacji jeden obraz Christiana Rohlfsa i dwa obrazy Lovisa Corinthy ze Szczecina, dwa z nich nie miały przebiecia na licytacji. Właściciel galerii w Berlinie Ferdinand Möller przejął od Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy ze zbiorów skonfiskowanych w Szczecinie 12 dzieł w komis lub nabył drogą kupna albo wymiany, jego berliński kolega Karl Buchholz – 39 dzieł, Hildebrand Gurlitt z Hamburga – 98 dzieł, a Bernhard A. Böhmer, który osiadł w Güstrow na byłej posiadłości Ernsta Barlacha – 164 dzieła. Obecnie jednak znana jest lokalizacja jedynie 49 dzieł. W spisie inwentaryzacyjnym narodowych socjalistów 143 dzieła ze Szczecina oznaczono jako zniszczone, a znajdujący się w tej grupie drzeworyt Heinricha Campendonka udało się odnaleźć w Berlińskim Gabinecie Rycin.

We Wrocławiu konfiskata dzieł dotknęła dwa zbiory publiczne: Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych (Schlesisches Museum der Bildenden Künste) oraz Muzeum Zamkowe (Schlossmuseum). W Śląskim Muzeum skonfiskowano: 38 obrazów, 7 rzeźb, 41 akwarel, 97 rysunków, 651 grafik i 97 książek, w sumie 931 dzieł; w Muzeum Zamkowym: 33 obrazy, 3 rzeźby, 13 akwarel, 14 rysunków i 2 grafiki, łącznie 65 dzieł. Tym samym we Wrocławiu skonfiskowano prawie 1000 dzieł 132 twórców, w tym tak znanych, jak Alexander Archipenko, Ernst Barlach, Willi Baumeister, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Erich Heckel, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff i wielu innych. 99 dzieł z Wrocławia wykorzystano podczas wystaw piętnujących modernizm. W roku 1939 w Lucernie Theodor Fischer wystawił na aukcji jeden obraz Kokoschki. Ferdinand Möller, który od galerii we Wrocławiu rozpoczął swoją ścieżkę kariery jako handlarz dziełami sztuki i przekazał do muzeów kilka dzieł modernistycznych twórców, nabył od Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy ze skonfiskowanych zbiorów we Wrocławiu 42 obrazy, Karl Buchholz przejął – 52, Hildebrand Gurlitt – 186 i Bernhard A. Böhmer znowu najwięcej – 261 dzieł. Znana jest obecna lokalizacja 173 dzieł, 279 uważa się za zniszczone, 5 dzieł udało się odnaleźć.

W Górnośląskim Muzeum Krajowym w Bytomiu (Oberschlesisches Landesmuseum Beuthen) skonfiskowano 2 obrazy, 4 rzeźby i 2 grafiki czterech lokalnych twórców – Aloisa Kowola, Thomasa Myrteka, Brunona Schmieleka, Hoffmanna. Ówczesne zdarzenia były prawie w ogóle nieudokumentowane. Tym samym do dnia dzisiejszego nie jest znana ani dokładna data zabezpieczenia, ani też nie udało się jednoznacznie zidentyfikować dzieł. Według danych z inwentaryzacji narodowych socjalistów wszystkie dzieła zostały zniszczone w 1939 roku.

Co znaczyło słowo „zwyrodniały”?

Biorąc pod uwagę różnorodność skonfiskowanych dzieł sztuki w Szczecinie, Wrocławiu i Bytomiu, trzeba jeszcze raz zadać sobie pytanie: co jest wspólnym mianownikiem tych wszystkich dzieł i co było w nich tak niebezpiecznego, że musiały całkowicie zniknąć.

Określając całą sztukę modernistyczną mianem „zwyrodniała”, Hitler próbował powstrzymać merytoryczne rozważania na temat sztuki awangardowej. Nie potrafił i nie chciał wdawać się w dyskusję merytoryczną. Ostatecznie nie chodziło mu także o zniszczenie określonych kierunków sztuki, lecz o wyeliminowanie wolności w sztuce. To stanowiło o niebezpieczeństwie dzieł modernistycznych, to był ten wspólny mianownik. Te dzieła stanowiły wolną wypowiedź artystyczną, natomiast Hitler chciał takiej sztuki, która dałaby się zinstrumentalizować do celów jego politycznej walki o władzę. Sztuka – zdaniem Hitlera – powinna służyć wyłącznie do celów propagandowych.

Bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej zrehabilitowano twórców modernizmu i ówczesne modernistyczne kierunki mają dzisiaj swoje stałe miejsce w historii sztuki. Należy się tylko zastanowić, w jakiej mierze złe piętno wyciśnięte przez narodowych socjalistów nadal żyje w postrzeganiu przez nas współczesnej awangardy?

9. Strona 2 listy dzieł zwróconych przez kierownictwo propagandy Rzeszy Ministerstwu Oświecenia Publicznego i Propagandy Rzeszy, wystawianych na wystawie „Sztuka zwyrodniała”, listopad 1941. W rubryce „Rzeźby” widoczne dane *Krucyfiks* Ludwiga Giesa oraz rzeźby *Hagar (Matka i dziecko)* Karla Knappe’a, które zostały odnalezione podczas prac wykopaliskowych w roku 2010, prowadzonych na obszarze przy Berliner Königstraße 50

9. Page 2 of a list of works returned by the heads of the propaganda of the Reich to the Ministry of Public Education and Propaganda of the Reich and displayed at the “Degenerate art” exhibition, November 1941. The column: “Sculptures” contains data pertaining to *Crucifix* by Ludwig Gies and the sculpture: *Hagar (Mother and Child)* by Karl Knappe, discovered during excavations carried out in 2021 in 50 Berliner Königstraße

(Fot. 1 – H. Hoffmann, National Archives, Washington, wyciąg z archiwum Andreasa Hüneke’a, Poczdam; 2, 3 – Jednostka ds. badań nad „sztuką zwyrodniałą”, Wolny Uniwersytet Berlina; 4, 9 – Federalne Archiwum Berlina; 5 – Muzeum Wiktorii i Alberta, Londyn, kopia w Jednostce ds. badań nad „sztuką zwyrodniałą”, Wolny Uniwersytet Berlina; 7 – G. Ranft, Archiwum Centralne Państwowego Muzeum Berlina; 8 – Archiwum Centralne Państwowego Muzeum Berlina / Photo: 1 – H. Hoffmann, National Archives, Washington, abstract from the Andreas Hünekearchive, Potsdam; 2, 3 – Unit for research into “degenerate art”, Free University of Berlin; 4, 9 – Federal Archives Berlin; 5 – Victoria and Albert Museum, London, copy in: Unit for research into “degenerate art”, Free University of Berlin; 7 – G. Ranft, Central Archive of the State Museum in Berlin; 8 – Central Archive of the State Museum in Berlin)

Liste der Reichspropagandaleit. - 2 -				39
Forts.: I. Gipsmodelle				
		Kokoschka	Sitzende Frau	Wien
7277		Molnar, P.	Verklundung	Nbg.
445		Nesch, Rolf	Freundinnen	Hmb.
15978		Oeser	Auferweckung	
811	25x	Morgner, W.	Mutter und Kind	Soest
15905		Faling	Frauenbildnis	Barm.
		Ophey	Farbige Zeichnung	Münst.
		Platte	Aus Afrika	
1301		Radzivil, Fr.	Vier Menschen	
		Scharl	Alfred Einstein	Nbg.
824		Schlummer, O.	Wandbild mit fünf Augen	Essen
852		Schott, S.	Bühnenszene	Hmb.
13846		Schott, S.	Paar	
		Seehaus	Eisenbahnbrücke	
682	179x	Skade, Fritz	Dame	
11231		Sommer, K.	Kinderspielplatz	Brechw.
812	1948	Wittig, Arthur	Frau mit Kugel	Daed.
606		Scholz, Werner	Das tote Kind	Köln
605		"	Der Mann	Köln
215	9884	Schulze-Silde	Die Masse	Hamm
	15856	?	Musizierende	Barm.
	9882	?	Stadt	Hannov.
	?		Hiederkunft	Wien
	?		Frauenbildnis	Wien
II. Plastiken				
126		Gies, Ludwig	Sonnenbule Christus	Dresden
829	5980	Haismann, R.	Fabeltier	
866		"	Maskingopf (Mask)	
639	6010	Wolff	Langbeiniges Mädchen	
820	5975	Haismann, R.	Pinguin	
	15048	Knappe	Mutter und Kind	

Przypisy

¹ *Dzienniki Josepha Goebbelsa*. Wszystkie fragmenty, część I, tom 3, wydawca Von Elke Fröhlich, Monachium 1987, s. 401.

² Wykaz wszystkich zarekwirowanych w roku 1937 w niemieckich muzeach dzieł sztuki w ramach akcji „Sztuka zwyrodniała”, Jednostka ds. badań nad „sztuką zwyrodniałą”, Instytut Historii Sztuki, Wolny Uniwersytet Berlina, <http://entartetekunst.geschkult.fu-berlin.de>.

³ *Joseph Goebbels: nakaz zabezpieczenia, 30 czerwca 1937 r.*, cytata za: D. Schmidt, *In letzter Stunde 1933-1945*, Künstlerschriften II, Drezno 1964, s. 217.

⁴ Najbardziej obszerny wykaz jeszcze zachowanych list narodowych socjalistów dotyczących akcji „Sztuka zwyrodniała” znajduje się obecnie w Archiwum Federalnym w Berlinie.

⁵ Lista Harry’ego Fischera, 1941-1942, kopia w archiwum Jednostki ds. badań nad „sztuką zwyrodniałą”, Wolny Uniwersytet Berlina.

⁶ *Dziennik Ustaw Rzeszy (RGBl)*, I, 1938, s. 612.

⁷ *Odnalezienie rzeźb w Berlinie. „Sztuka zwyrodniała” w gruzach po bombardowaniu. Odkrycie. Znaczenie. Perspektywy*, Wydawca Von Matthias Wemhoff we współpracy z Meike Hoffmann i Dieterem Scholzem, Muzeum Prehistorii i Historii Starożytnej / Państwowe Muzea w Berlinie, 2012.

⁸ Ch. Zuschlag, „Sztuka zwyrodniała”. *Strategie wystaw w nazistowskich Niemczech*, Worms 1995, s. 365.

⁹ Patrz na ten temat *Odnalezienie rzeźb w Berlinie...*

ON THE TRAIL OF "DEGENERATE ART"

CONFISCATION OF MODERNIST ART CONDUCTED BY THE NATIONAL SOCIALISTS IN 1937
WITH PARTICULAR MENTION OF SZCZECIN, WROCLAW AND BYTOM

Meike Hoffmann

75 years ago Germany became the site of an unprecedented campaign launched against modernist art. In several months the National Socialists confiscated more than 21 000 works of so-called degenerate art by 1 400 painters, graphic artists and sculptors from about a hundred museums, and modernism vanished from public collections almost completely. Immediately after the end of the war representatives of modernism were reinstated, and today modernist currents have a permanent place in the history of art. Up to this day, however, confiscated collections have not been restored. In order to settle accounts with the outcome of the National Socialist art policy, in the spring of 2003 the Ferdinand Möller foundation initiated research into "degenerate art" at the Free University of Berlin.

A team of researchers under Professor Klaus Krüger conducts an extremely detailed reconstruction of the confiscation campaign of 1937 intent on preparing an

inventory of all the affected artworks. Each work of art will have indispensable documentation for the purpose of its identification. The documentation studies will focus on the fate of the confiscated artworks to the moment when they found themselves in the present-day location; this entails a multi-aspect and in individual cases politically controversial search for lost works of art.

Since April 2010 every interested user has free-of-charge access to part of an illustrated database with a list of all the artworks confiscated from German museums in 1937 - <http://entartetekunst.geschkult.fu-berlin.de>. This database provides indispensable assistance for members of the museum staff, especially in connection with the intensified provenance search conducted on an international scale in public institutions.

dr Meike Hoffmann, studiowała historię sztuki, archeologię klasyczną, etnografię i bibliotekoznawstwo w Kilonii i Berlinie, pracowała w berlińskim Brücke-Museum; pracę doktorską (wydaną w 2005) poświęconą ugrupowaniu Brücke, obroniła na Freie Universität w Berlinie; od 2006 jest pracownikiem naukowym i dydaktykiem w Instytucie Historii Sztuki tego uniwersytetu oraz koordynatorem projektu badawczego „Sztuka zwyrodniała”; najnowsza publikacja – Matthias Wemhoff, Meike Hoffmann, Dieter Scholz (Hrsg./red.), *Der Berliner Skulpturenfund. „Entartete Kunst“ im Bombenschutt. Entdeckung, Deutung, Perspektive*, Paderborn 2012.

O BADANIU I MUZEALNYCH PREZENTACJACH
TWÓRCZOŚCI CZASÓW ZWYRODNIAŁYCH
NA MARGINESIE KRAKOWSKIEJ WYSTAWY

„POLOWANIE NA AWANGARDE.
ZAKAZANA SZTUKA
W TRZECIEJ RZESZY”

Szymon Piotr Kubiak

Burzliwe dzieje ostatnich dwóch stuleci owocowały w drastyczne przesunięcia granic politycznych, rozpad, odrodzenie i powstanie nowych państw, nawiązywanie krótkotrwałych sojuszków oraz wytaczanie długich ideologicz-

nych i zbrojnych wojen. Przypadający na ten okres rozwój sztuki, zwanej zwyczajowo nowoczesną i awangardową, zakładającej – według najczęściej stosowanych kryteriów – formalny, a nierzadko także treściowy uniwersalizm



1. Karl Hofer (1878–1955), *Trąby jerychońskie*, 1920. Fresk w Muzeum Miejskim w Szczecinie, zamalowany 1938

1. Karl Hofer (1878–1955), *Trumpets of Jericho*. Fresco at the Municipal Museum in Szczecin, repainted in 1938



2. Lyonel Feininger (1871–1956), *Kościół wiejski*, olej na płótnie. Obraz zakupiony do Muzeum Miejskiego w Szczecinie w 1919, usunięty z kolekcji w 1937

2. Lyonel Feininger (1871–1956), *Country Church*, oil on canvas. Painting purchased for the Municipal Museum in Szczecin in 1919, ejected from the collection in August 1937

i kosmopolityzm, zbiegł się z popularyzacją teorii eugeniki czy rasowej czystości, przede wszystkim zaś koncepcji państwa narodowego. Wynikające z nich alianse i konflikty na szczeblu politycznym pociągały za sobą konsekwencje w interpretacji procesów kulturowych. Międzywojenną Rzeczpospolitą chętnie postrzegano zatem jako kraj o łańciskich korzeniach, a więc odporny na germańskie i ruskie wpływy¹. Silne było także – podsycane przez kult Chopina i mit Wielkiej Emigracji – przekonanie o pokrewieństwie polskiej i francuskiej duszy lub – ugruntowany w dobie zaborów i dwóch wojen światowych – sąd o rzekomej odwiecznej wrogości Polaków i Niemców².

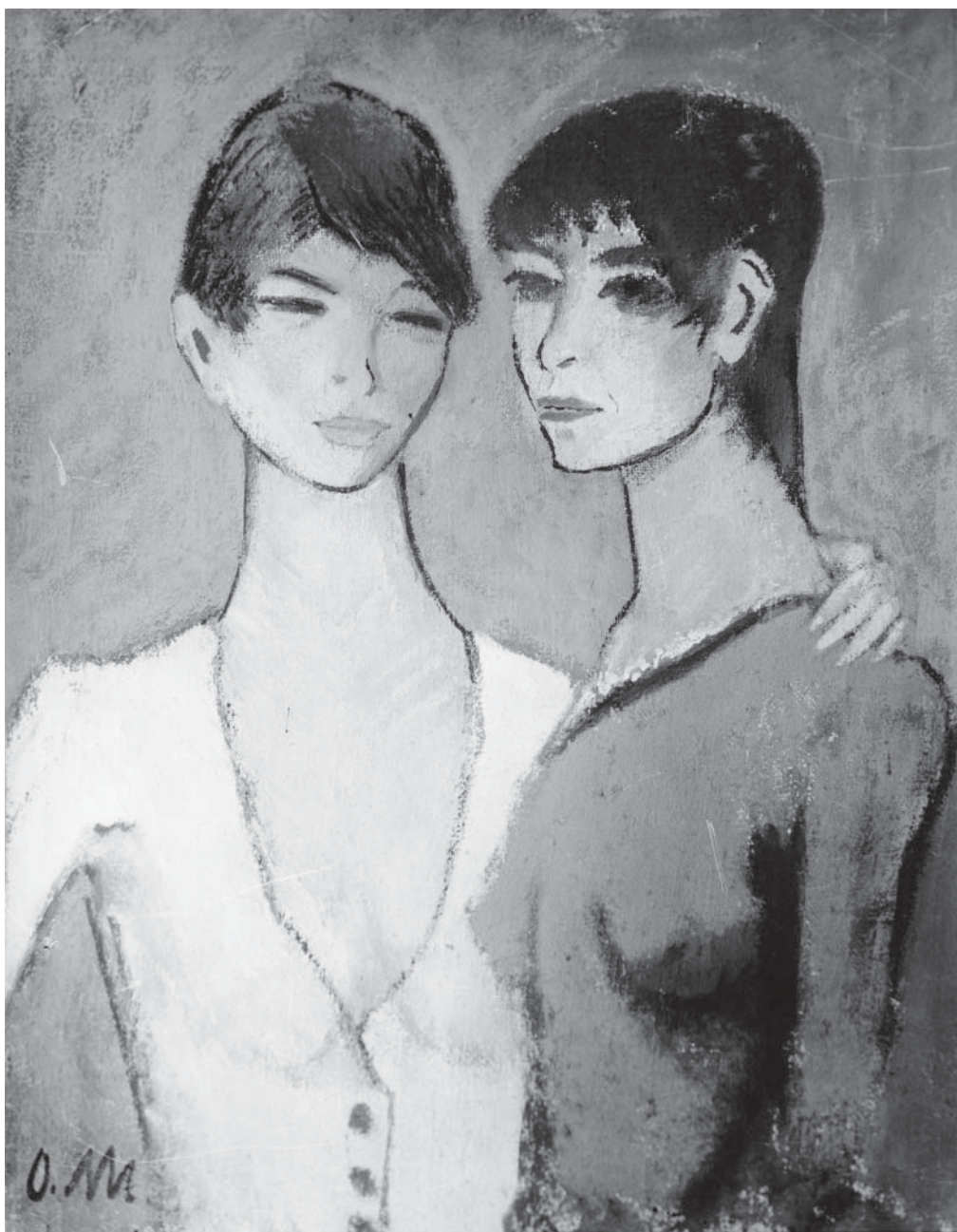
O tym, że wymiana kulturalna między tymi ostatnimi należała do najintensywniejszych w naszych dziejach, a nawet miała konstruktywny aspekt, próbowała opowiedzieć obszerna ekspozycja „Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”, zorganizowana w Berlinie z okazji polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej³. Jednym z ciekawszych w tym kontekście odkryć okazała się, pokazana wówczas po raz pierwszy w galeryjnych salach, *Immaculata* z kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w łebie. Wizerunek Madonny na tle Bałtyku z dwoma statkami pod białoczerwoną banderą

nie wyszedł bowiem spod pędzla patriotycznie nastrojonego twórcy naiwnego, lecz niemieckiego ekspresjonisty Maksa Pechsteina, który w ucieczce przed zawirowaniami politycznymi zamieszkał w nadmorskim miasteczku. Obraz powstał po zajęciu terenów przez armię radziecką w 1945 r., na zamówienie polskiego katolickiego księdza⁴. Innego medialnego – opisanego w prasie codziennej⁵ – przykładu dostarczył ostatnio także rynek sztuki, na którym w kwietniu 2012 r. wypłynął monumentalny, „śródziemnomorski” *Pejzaż idylliczny* Eugeniusza Zaka. Owo dekoracyjne *panneau* zrealizował w 1923 r. artysta „najbardziej paryski z Polaków” z myślą o ozdobieniu wnętrza berlińskiej willi rodu Schapirów⁶. Powtórzenie historii obrazu – znanego muzealnemu bywalcom od czasu wielkiej monografii malarza w warszawskim Muzeum Narodowym w 2004 r. – przypomniało fakt, iż do niemieckich osiągnięć Zaka należało także duże zlecenie dekoratorskie od umiarkowanie modernizującego Fritza Augusta Breuhausa⁷ – düsseldorfskiego architekta, który naginał swą stylistykę i do gustów klientów, i do ideologicznych potrzeb czasu. Niedługo musiały te dokonania czekać na uznanie badaczy z Republiki Weimarskiej: w 1925 r. zostały zaliczone przez Franza Roha

do przejawów najnowszego nurtu „magicznego realizmu”⁸.

Artyści nowocześni wiktali się jednak często w związki z polityką, i to nie tylko wspierając głoszącą uniwersalne hasła postępu lewicę, lecz i narodowe, retrogardowe idee budzących się państw tzw. Nowej Europy lub faszystujących partii i rządów⁹. Ów pozorny mezalians stanowił szczególnie wyróżnik lat 30. – epoki Mussoliniego, Stalina, Hitlera i Roosevelta, ale i Pątsa, Smetony czy obozu pilsudczykowski¹⁰. Choć obie skrajne opcje ideologiczne sięgały po narzędzia tak awangardowej, jak i tradycyjnej, klasycyzującej formy, to przez kilka dekad w historiografii artystycznej, a po dziś dzień także w obiegowym przekonaniu, utrwalił się czarno-biały obraz miłującego abstrakcję bolszewika/socjaldemokraty i zwalczającego ją nazisty/narodowca. Obraz jeszcze silniej kontrastowany kolejnymi podziałami politycznymi powstałymi po zawieszeniu „żelaznej kurtyny”. W dużej mierze przyczyniła się do tego stanu kluczowa dla polityki kulturalnej brunatnej Europy hitlerowska kampania „oczyszczania” (niem. *Säuberung*) muzeów z przejawów sztuki awangardowej oraz fizycznej zagłady ogromnej liczby jej przedstawicieli. Na indeksie tzw. sztuki zwyrodniałej (niem. *Entartete Kunst*) znalazła się zarówno twórczość nieżyjącego już Żyda Zaka, jak i ukrywającego się komunisty Pechsteina¹¹. Głównym elementem akcji były prześmiewcze pokazy reprezentowanych przez nich kierunków artystycznych oraz propagandowe wystawy dzieł o stylistyce popieranej przez władzę, a tłem najciemniejsze transakcje rynku sztuki.

Międzywojenne dzieje wystawiennictwa oraz obrotu pracami awangardy budzą obecnie szczególne zainteresowanie badaczy, którego efekty – w tym szczegółowe dociekania proveniencyjne – publikowane są w coraz obfitszej literaturze naukowej. Jej przyrost datuje się od zakończenia II wojny światowej, zwłaszcza od lat 60. XX w., wzrasta jednak znacząco w ostatnich dwóch dekadach, kiedy możliwa staje się pełna wymiana doświadczeń specjalistów na całym świecie. Dzieła potępionych wracają również w swym historycznym kontekście do muzeów, pochyłających się nad własną przeszłością, oraz prezentowane są na wystawach czasowych poświęconych wydarzeniom reżimu nazistowskiego. Nie mniejszą uwagę – ale i protesty – przyciągają wreszcie ekspozycje niegdysiejszych narodowosocja-



3. Otto Mueller (1874–1930), *Siostry*, farba klejowa na płótnie. Obraz zakupiony do Muzeum Miejskiego w Szczecinie w 1919, usunięty z kolekcji w 1937

3. Otto Mueller (1874–1930), *Sisters*, kalsomine on canvas. Painting purchased for the Municipal Museum in Szczecin in 1919, ejected from the collection in August 1937

listycznych karierowiczów, które proces denazyfikacji skazał do niedawna na zamknięcie w wielkich magazynach przy monarchijskiej Meiserstraße i berlińskiej Waldowallee. Dzięki nowym odkryciom i reinterpretacjom oraz próbom podważenia historyczno-artystycznych aksjomatów oblicze polityki kulturalnej lat 1933–1945 w całej Europie, zwłaszcza w Niemczech hitlerowskich, staje się coraz wyraźniejsze, a jednocześnie coraz bardziej złożone.

Z jak trudną materią trzeba się mierzyć, dowodzi sama geneza terminu „sztuka zwyrodniała”. Pojęcia „degeneracji” lub „wynaturzenia”, stosowane

wcześniej w odniesieniu do żywych organizmów, próbowali przenieść na grunt twórczości artystycznej Friedrich Schlegel czy Jacob Burckhardt, który związkowi „Entartete Kunst” użył *expressis verbis* już w 1855 r. w celu scharakteryzowania – posługującego się „dialektem renesansu” – stylu barokowego. Zaskakująco z perspektywy wydarzeń XX-wiecznych jest fakt, że w silnym naturalistycznym zabarwieniu rozpropagował go żydowski lekarz i literat Max Nordau, jeden z głównych przedstawicieli Światowej Organizacji Syjonistycznej. W latach 1892–1893 opublikował on dwutomowe studium *Entartung*, będące wyrazem typowego dla okresu pozytywizmu zbliżenia sztuki i medycyny. Autor opisał w nim m.in. impresjonizm oraz „mistyczne, symboliczne, dekadencje” dzieła Baudelaire’a, Mallarmégo bądź Wagnera: *Zwyrodnialcami są nie tylko przestępcy, prostytutki, anarchiści i zdiagnozowani szaleńcy. Są nimi niekiedy pisarze i artyści [...] Niektórzy z owych zwyrodnialców literatury, muzyki*

*i malarstwa nabrali w ostatnich latach szczególnego rozmachu i są przez różnych apologetów stawiani jako twórcy nowej sztuki, jako heroldzi nadchodzących stuleci. Znaczenie tego zjawiska jest potężne. Książki i dzieła sztuki wywierają ogromny wpływ na masy. Z nich czerpie epoka swój ideał moralności i piękna. Gdy są niedorzeczne i szkodliwe społecznie, działają wicherzycielsko i deprawująco na światopogląd całego pokolenia*¹².

Ta i inne diagnozy kulturowe Nordaua cieszyły się wielką popularnością aż po Stany Zjednoczone i były przekładane na wiele języków. W 1895 r. cytował go Bronisław Łoziński w odniesieniu do szerzącego się rzekomo – a wdzięcznego jako temat artystyczny – awansu społecznego „kup swawolnych”¹³. Choć gwiazda Nordaua zgasła bardzo szybko, przyćmiona blaskiem rodzącej się psychoanalizy, to termin „sztuka zwyrodniała” emancypował i zaczął funkcjonować niezależnie od swego pierwotnego kontekstu. Od połowy lat 20. kolejnego wieku w ksenofobicznych, rasistowskich i volkistowskich środowiskach do owych zdegenerowanych „kup” zaliczano twórców postimpresjonizmu, kubizmu, ekspresjonizmu, dadaizmu, surrealizmu, nowej rzeczowości, a także muzyki spod znaku Schönberga i architektury w typie corbusierowskim. Sądy te znajdowały poparcie w wydanym w 1925 r. niemieckim przekładzie książki amerykańskiego propagatora eugeniki Lothrop Stoddarta¹⁴, który słusznie – bo zgodnie z intencją twórców nowoczesnych – zauważył podobieństwo między rdzenną sztuką Czarnego Łądu oraz ekspresjonistycznym malarstwem i rzeźbą. Te ostatnie nazwał wykwitem działań jednostek nieprzystosowanych, niepełnowartościowych i wynaturzonych, co z kolei współbrzmiało z wydzwiękiem odpowiednich fragmentów Hitlerowskiego *Mein Kampf*, opublikowanego w tym samym miejscu i czasie¹⁵.

Argumenty narodowych socjalistów padły na podatny grunt topicznego niezrozumienia sztuki najnowszej i okcydentalnego antysemityzmu. Jednego z najwcześniejszych przykładów „oczyszczania” przestrzeni publicznej z „żydowsko-bolszewickich” (niem. „jüdisch-bolschewistisch”) wytworów – jak nazywano dzieła międzynarodowej awangardy – dostarcza historia *Krucyfiks* Ludwiga Giesa. *Krucyfiks*, jako trwały w zamyśle pomnik poległym w Wielkiej Wojnie, umieszczony został w grudniu 1922 r. w lubeckiej katedrze. Było to wyjątkowo ekspresyjne, inspirowane zarówno rzeźbą gotycką, jak i sztuką afrykańską przedstawienie umierającego Chrystusa, w typie ikonograficznym nieznanym większości obserwatorów. Po trzech miesiącach od odsłonięcia stracili oni głowę postaci, co przyczyniło się do błyskawicznego wycofania obiektu z kościelnej prezentacji. Na skutek protestów widzów policja usunęła go także z kolejnej ekspozycji, tym razem galerijnego typu, monachijskiej wystawy „Dombauhütte”, zorganizowanej przez Deutscher Werkbund. Przez następnych piętnaście lat rzeźbę pokazywano w Muzeum Miejskim Szczecina, dokąd sprowadził ją postępowy dyrektor pomorskiej instytucji, a zarazem aktywny teoretyk wspomnianego zrzeszenia i redaktor naczelny jego praso-wego organu, Walter Riezler¹⁶.

Początkowo to właśnie wielkie publiczne zbiory dawały schronienie dziełom awangardy, w czym przodującą rolę – także w pierwszych latach terroru nazistowskiego – odgrywała berlińska kolekcja Muzeów Państwowych w Kronprinzenpalais. W miarę zdobywania władzy przez NSDAP w poszczególnych krajach związkowych również tam zaczęto przeprowadzać sanację sal ekspozycyjnych i magazynów. W roku profanacji *Krucyfiks* Giesa skrajnie prawicowe partie przejęły ster w Turyngii. Ferment spowodowany tym wydarzeniem przyczynił się prawdopodobnie do uszkodzenia reliefu Joosta Schmidta w westybulu najsłynniejszej awangardowej szkoły Rzeszy Niemieckiej, weimarskiego Bauhausu Waltera Gropiusa. Oskar Schlemmer, kierownik prac dekoratorskich w gmachu i autor malowideł ściennych, relacjonował w liście do przyjaciela w maju 1923 r.: *Spokój jest odleglejszy niż kiedykolwiek. Następane dni – tygodnie? – przyniosą decyzję o ewentualnym przeżyciu Bauhausu, z Gropiusem lub bez niego, z mistrzami lub bez nich. Prawicowe rządy w Turyngii, mieszczenie, rzemieślnicy, „przyciśnięci do ściany”*



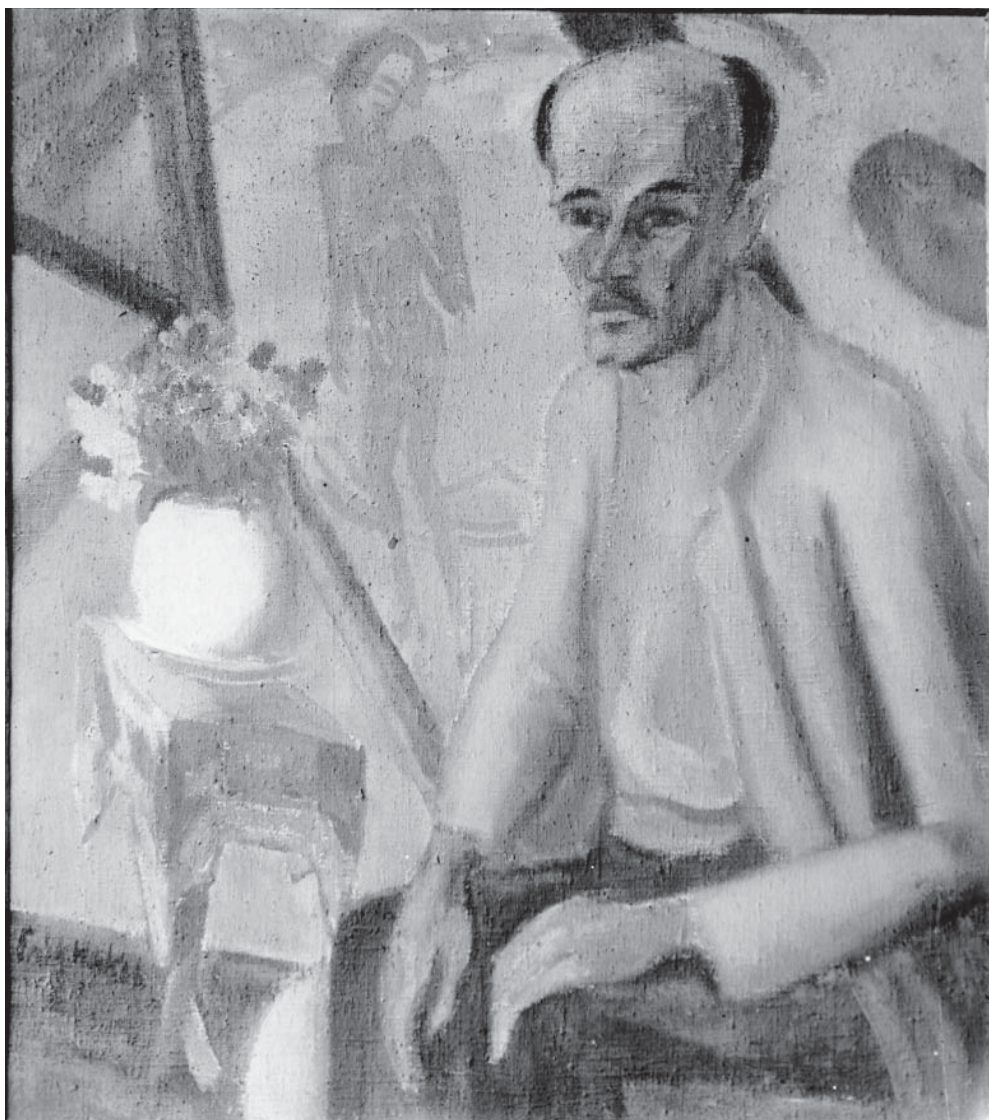
4. Alexander Kanoldt (1881–1939), *Martwa natura*, olej na płótnie. Obraz zakupiony do Muzeum Miejskiego w Szczecinie w 1921, usunięty z kolekcji w 1937

4. Alexander Kanoldt (1881–1939), *Still Life*, oil on canvas. Painting purchased for the Municipal Museum in Szczecin in 1921, ejected from the collection in August 1937

miejszowi artyści protestują z różnymi hasłami na ustach. Las kartek szumi gwałtownie za i przeciw. Gropius wydaje zbiór opinii prasowych, publikuje się kontrbrozura, pamflet – kampania w gazetach – plakat akademików popierający Bauhaus¹⁷.

31 marca 1925 r. wykładowcy otrzymali wyrok i uczelnia zmuszona była przenieść swoją siedzibę do Dessau. Kiedy w głównym mieście Anhaltu powstawały budowle związane z działalnością Bauhausu – kompleks szkoły, kolonia domków mistrzowskich, osiedle mieszkaniowe Törten, gmach urzędu pracy i jachtklubu, w Weimarze zagładzie ulegały kolejne dzieła sztuki monumentalnej: malarskie dekoracje Herberta Bayera (1928) oraz polichromie i reliefy Schlemmera (1930). Akcją dowodził Paul Schulze-Naumburg, czołowy ideolog kultury NSDAP, autor książki *Kunst und Rasse* (München 1928) oraz nowy dyrektor weimarskiej, tym razem prawomysłowej szkoły. Zawarte w jego pismach poglądy motywowały do antysemitycznych kampanii, jak fala zarzutów pod adresem Alfreda Kuhna, kuratora warszawskiej wystawy niemieckiej grafiki i rzeźby w 1929 roku¹⁸. Schulze-Naumburg osobiście spowodował w listopadzie następnego roku pierwszą czystkę w państwowych zbiorach publicznych: usunięcie siedemdziesięciu dzieł z ośmiu sal stałej ekspozycji „Sztuka żyjących” weimarskiego Schlossmuseum, w tym twórców Bauhausu: Paula Klee, Wassily’ego Kandinsky’ego i Lyonela Feiningera oraz ekspresjonistów: Ericha Heckela, Oskara Kokoschki, Franza Marca czy Karła Schmidta-Rottluffa. Co ciekawe, na liście tej znalazły się także prace Emila Noldego i Ernsta Barlacha, których początkowo sam Joseph Goebbels próbował postrzegać w kontekście rdzennej sztuki germańskiej¹⁹.

Naumburg, z wykształcenia architekt, przyczynił się również – swymi licznymi tekstami, a później działalnością polityczną – do oficjalnego potępienia awangardowego budownictwa, którego najbardziej spektakularny, recypowany m.in. w II Rzeczypospolitej motyw stanowiła kampania przeciwko „żydowskiemu” płaskiemu dachowi oraz zapoczątkowanym przez słynną stuttgartarką kolonię Weißenhof (1927) „wioskom arabskim” („Araberdorf”)²⁰. Ideałem stał się sielski domek Goethego i wzorowane na nim osiedle Kochenhof (1933) Paula Schmitthennera. Nic dziwnego, że degradacji uległy purystyczne gmachy Bauhausu w Dessau, zamkniętego dekretem z 22 sierpnia 1932 r. i reaktywowanego jedynie na rok jako prywatna szkoła Ludwiga Miesa van der Rohe w pofabrycznych halach w Berlinie-Steglitz. Moment przejścia władzy

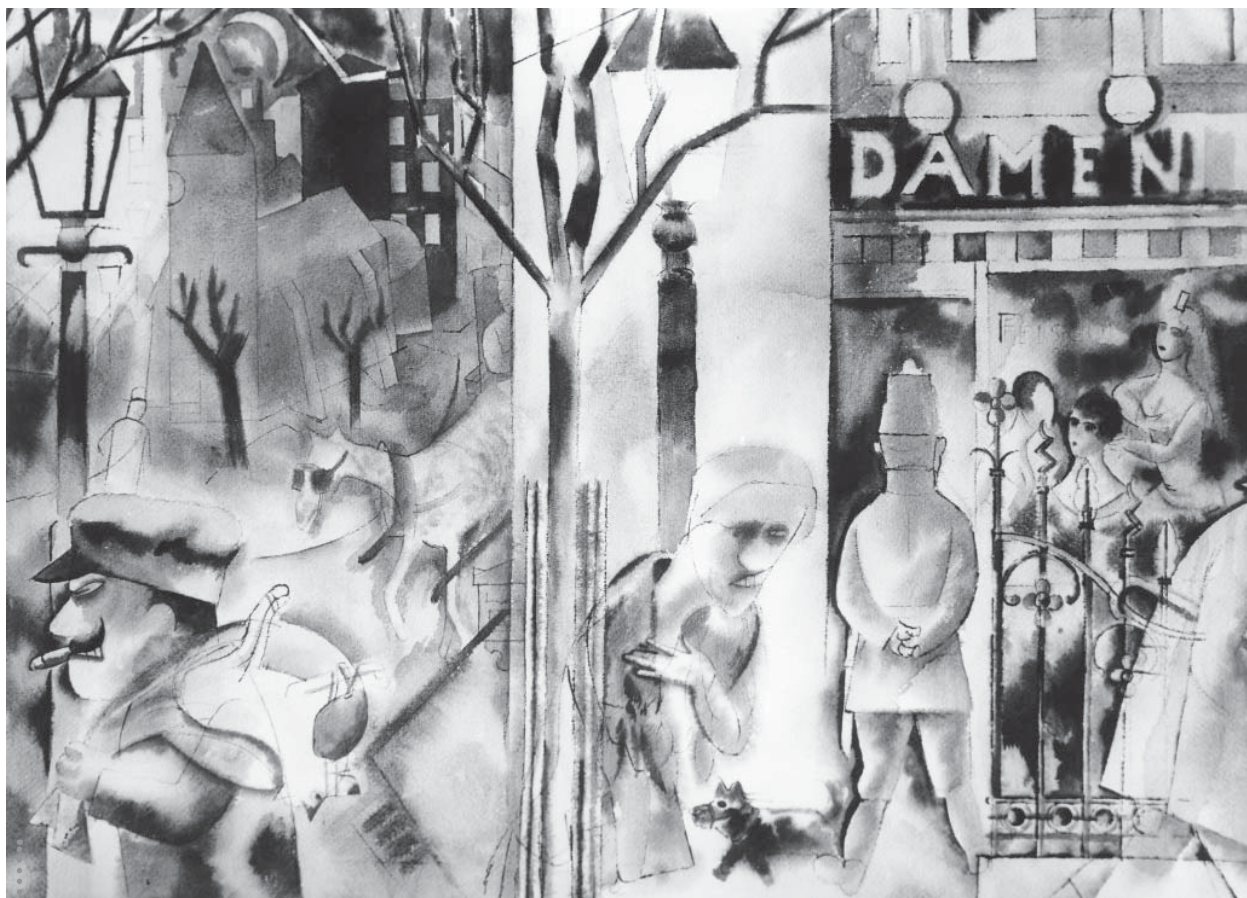


5. Erich Heckel (1883–1970), *Siedzący mężczyzna*, olej na płótnie. Obraz zakupiony do Muzeum Miejskiego w Szczecinie w 1922, usunięty z kolekcji w 1937

5. Erich Heckel (1883–1970), *Man Sitting*, oil on canvas. Painting purchased for the Municipal Museum in Szczecin in 1922, ejected from the collection in August 1937

w państwie przez Hitlera oznaczał nie tylko koniec tej uczelni, ale i pozbawienie katedr, pracowni i kierowniczych stanowisk większości niewygodnych nazistom artystów, historyków sztuki oraz dyrektorów muzeów.

W kwietniu 1933 r. urządzono w Mannheimie prześmiewczą ekspozycję „Obrazy kulturalnego bolszewizmu”, w maju pokaz „Sztuka, która nie płynęła z naszej duszy” w Chemnitz, a w lipcu nawiązującą do wydarzeń rewolucyjnych 1918 r. wystawę „Duch listopadowy – Sztuka w służbie zniszczenia” w Stuttgarcie. 17 grudnia 1933 r. komisaryczny zarządca Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu Wolf Marx stworzył kolejną. Winieta z hasłem „Entartete Kunst”, złożonym naiwnym, pseudoekspresjonistycznym krojem, towarzyszyła jej agitacyjnemu anonsowi prasowemu: *Walka między marksizmem i liberalizmem z jednej strony oraz nacjonalizmem z drugiej jest na polu*



6. George Grosz (1893–1959), *Damski salon fryzjerski*, akwarela na papierze. Dzieło zakupione do Muzeum Miejskiego w Szczecinie w 1926, usunięte z kolekcji w 1937

6. George Grosz (1893–1959), *Ladies' Hairdressing Salon*, watercolour on paper. Work purchased for the Municipal Museum in Szczecin in 1926, ejected from the collection in August 1937

polityki rozstrzygnięta, na polu kultury jeszcze wrze. Politycznie powalony przeciwnik zaciekle, uporczywie i chytrze broni swych kulturalnych pozycji. Wystawa „Sztuka światopoglądu 1918/33” zorganizowana przez Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych jest w tej bitwie 42-centymetrowym móżdżkiem po stronie narodowosocjalistycznej. Przy okazji zaprowadzenia nowych porządków w muzeum w październiku 1933 roku konsekwentnie usuwano z galerii wytwory „artystyczne” marksizmu i liberalizmu. Nie skryto ich jednak w najciemniejszym zakątku magazynu, lecz zebrano je na tej wystawie, a być może i wysłać się w drogę, by wskrziesić w śląskim ludzie wdzięczność i przygotować do przyjęcia narodowego socjalizmu, który go od tego wszystkiego wyzwolił [...]”²¹.

Pomysł ów nie był nowy, gdyż właśnie ekspozycja zatytułowana „Sztuka zwyrodniała”, czynna w dreźnieńskim Nowym Ratuszu we wrześniu i październiku tego roku, rozpoczęła trwającą do marca 1937 r. podróż przez Niemcy, odwiedzając: Hagen, Norymbergę, Dortmund, Ratyzbonę, Monachium, Ingolstadt, Darmstadt, Frankfurt nad Menem, Moguncję, Koblencję, Wormację i Wiesbaden. Pokazy te nazywano „izbami horroru”, „gabinetami strachu” bądź „wystawami hańby”²².

Z jeszcze większą siłą inicjatywę podjął Instytut Niemieckiej Kultury i Propagandy Gospodarczej, który od 19 lipca do 30 listopada 1937 r. w arkadowych oficynach monachijskiego Hofgartenu zorganizował kolejną wystawę „Entartete Kunst”. Poprzedziła ją lustracja 32 muzeów niemieckich, przeprowadzona przez przewodniczącego oddziału sztuk pięknych Izby Kultury

Rzeszy, malarza realistę Adolfa Zieglera. Skonfiskował on 650 obrazów i rzeźb awangardowych, pokazywanych ku ucieście ponaddwumilionowej publiczności w kontekście fotografii medyczno-patologicznej i kryminalnej. Całość posiadała wymiar ideologicznej hucpy: aranżacja przypominać miała wystawy dadaistów, z wykorzystaniem przestrzennych pomysłów Kurta Schwittersa na czele, a także odrębnego, koślawego, jakby „ekspresjonistycznego” pisma tworzącego tytuły działów – „Natura widziana przez chore umysły”, „Obrazy kobiecości”, „Szaleństwo staje się metodą” itp. Podobną typografię zastosowano w projekcie kilkakrotnie wznawianego katalogu, którego okładkę zdobił znak rozpoznawczy wystawy: reprodukcja rzeźby Ottona Friedricha *Nowy człowiek* z roku 1912 – przedstawienia ludzkiej głowy poddanego silnej deformacji, teraz utożsamianego ze zbiorowym autopoportretem żydostwa²³. Trafiał on w ręce widzów zarówno w Monachium, jak i podczas następnych, lekko modyfikowanych odsłon ekspozycji w Berlinie, Lipsku, Düsseldorfie, Salzburgu, Hamburgu, Szczecinie, Weimarze, Wiedniu, Frankfurcie nad Menem, Chemnitz, Waldenbergu i Halle. Każdą otwierał *Krucyfiks* Giesa. Na sąsiedniej ścianie prezentowano zazwyczaj polityk Noldego *Życie Chrystusa* (1911/1912), ponad którym montowano hasło: „Malarski wizerunek wiedźmina, rzeźbione pamflety wydawali dla czystego zysku psychopatyczni paszkwilanci i ludzie żądni pieniędzy jako «objawienia niemieckiej religijności»”²⁴.

W odróżnieniu od „Sztuki zwyrodniałej” – inscenizowanej w pozornie pospieszny, niedbały, klaustrofobiczny sposób – wysublimowane sakralny,



7. Kurt Schwerdtfeger (1897–1966), *Portret malarza Hansa Troschela*, nikiel polerowany. Rzeźba zakupiona do Muzeum Miejskiego w Szczecinie w 1927, usunięta z kolekcji w 1937

7. Kurt Schwerdtfeger (1897–1966), *Portrait of the Painter Hans Troschel*, polished nickel. Sculpture purchased for the Municipal Museum in Szczecin in 1927, ejected from the collection in August 1937

a zarazem zmysłowy charakter nadawano wystawom prezentującym oficjalną twórczość III Rzeszy. Głównym miejscem ich apoteozy stało się również Monachium, gdzie dokładnie w przeddzień otwarcia wystawy w Hofgartenie zainaugurowano działalność Domu Sztuki Niemieckiej. Ów odwołujący się do form niemieckiego klasycyzmu gmach zaprojektował Paul Ludwig Troost, przedstawiany w okresie nazistowskim jako architekt, który nawet w czasie *weimarskiego upadku kulturalnego* [...] *niezłamał się z rodzimą ziemią*²⁵. Z jednej strony Troost wyrobił sobie markę jako chłodny purysta przeciwstawiający się profuzji secesyjnego, „dekadentckiego” ornamentu na początku XX w., z drugiej – odpowiadając za wystrój wszystkich zamorskich statków pasażerskich czasu republiki – kojarzony był z reprezentacyjną, odświętną i luksusową mieszanką nowoczesności i konserwatywności. W obszernych, jasnych, doświetlonych ogólnie salach Domu Sztuki Niemieckiej prezentowano w latach 1937–1944 komercyjne, coroczne „Wielkie Niemieckie Wystawy Sztuki”, podczas których zaopatrywał się m.in. sam führer. On też naszkicował wstępne plany muzeum swojego imienia, którego budowę planował w rodzinnym Linzu. Tam przewidywano przede wszystkim zgromadzić kolekcję sztuki dawnej, kupowanej, rabowanej i przejmowanej w wywłaszczeniach od 1939 r. w ramach specjalnej akcji²⁶.

Zdecydowanie nowoczesną estetyką posługiwali się natomiast autorzy nazistowskich wystaw propagandowych, z których najważniejsze czynne były w berlińskich halach targowych: „Kamera” (1933), „Niemiecki naród – niemiecka sztuka” (1934), „Cud życia” (1935), „Niemcy” (1936), „Dajcie mi cztery lata” (1937) oraz „Zdrowe życie – radosna twórczość” (1938). Za ich wygląd odpowiedzialni byli projektanci o typowo modernistycznym rodowodzie, m.in. dawni mistrzowie Bauhausu: Schmidt, Bayer, Gropius i Mies van der Rohe²⁷. Podobnie, jak Barlach czy Gies, mieli nadzieję na wykorzystanie swego talentu dla potrzeb nowego systemu w pierwszych latach jego funkcjonowania, a ich wcześniejszy światopogląd nie odgrywał tu większej roli. Emigracja części z nich powodowana była prozaiczną potrzebą uznania i honoru, a taki zapewniły potępionej europejskiej awangardzie zwłaszcza antyhitlerowskie Stany Zjednoczone. Spektakularny powrót niektórych – lub oświetlane blaskiem jupiterów wizyty we wszystkich strefach alianckich, a później już tylko w RFN – wspierał pozycję kapitalistycznego, demokratycznego świata reprezentowanego przez USA, jako przywracającego dawny porządek – i jego ikonografię – sprzed panowania rządu NSDAP, a jednocześnie opozycyjnego wobec socrealistycznej estetyki wprowadzonej we wschodnich Niemczech. Symptomatyczny zdaje się przypadek Hansa Schädela, architekta silnie związanego z reżimem nazistowskim, który na znak zadośćuczynienia za błędy młodości poświęcił się projektowaniu modernistycznych świątyn w amerykańskiej w latach 50. XX w. Bawarii²⁸. Nowe, do dziś funkcjonujące godło republiki zaprojektował także nieprzypadkowo w 1953 r. kojarzony z wystawami sztuki zwyrodniałej Gies.

Pierwsze powojenne opracowania historyczno-artystyczne dotyczące wydarzeń lat 1933–1945 pochodziły z tych samych kręgów. W kategoriach autoterapii traktować można wydaną w 1949 r. relację Paula Ortвина Ravego, współtworzącego z Ludwigiem Justim kolekcję awangardy berlińskiej Galerii Narodowej lat 20. i ubezwłasnowolnionego przez aparat państwowy wojennego kierownika komisarycznego Kronprinzenpalais. To on jako pierwszy opublikował – niepełną jeszcze – listę dzieł „dekadentkich”, wycofanych ze zbiorów publicznych i sprzedanych na aukcji w Lucernie 30 czerwca 1939 r., oraz prac eksponowanych na monachijskim pokazie 1937 roku²⁹. Aktualną, zimnowojenną wymowę miała książka Helmuta Lehmann-Haupta, niemieckiego emigranta, przebywającego od kwietnia w Stanach Zjednoczonych. Opisał w niej dzieje sztuki III Rzeszy, konfrontując z najnowszymi produktami polityki i estetyki stalinowskiej: zestawienie fotografii, przedstawiających Josefa Thoraka przy monsturalnych rozmiarów rzeźbie swego autorstwa oraz wykonawcy modelującego jeszcze większego giganta

z pomnika sowieckiego w Berlinie-Treptow (1949), wskazywało na jedynie słuszny „zachodni” powrót do języka modernizmu³⁰.

Pionierską pracę poświęconą „Entartete Kunst” opublikował wspomniany wcześniej Franz Roh – historyk sztuki, z powodu zaangażowania w popularyzację awangardy artystycznej osadzony już na samym początku rządów Hitlera w obozie koncentracyjnym w Dachau. To właśnie ten dawny pupil Heinricha Wölfflina z monachijskiego uniwersytetu odegrał ogromną rolę w odbudowie krytyki artystycznej denazyfikowanego państwa. Już jego wcześniejsza praca *Der verkannte Künstler*, oparta na powstałych w czasie brunatnego terroru notatkach, dotyczyła problemu odrzucania progresywnych artystów ostatnich dwóch stuleci³¹. Tutaj narracja kończyła się na roku 1900, jednak pożądaną przez autora dystans historyczny okazał się mniej istotny niż potrzeba chwili i w 1962 r. ukazał się tom „*Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*”³². Mimo eseistycznego, ironicznego stylu pisarskiego i ograniczonego do spisu literatury aparatu naukowego, praca Roha dostarczyła rzetelnych informacji o ideologicznych poprzednikach polityki kulturalnej III Rzeszy, rabunku i zniszczeniu dzieł, a także zewnętrznej i wewnętrznej emigracji artystów awangardowych. Wszystkie te dzieła poddawane są dziś krytycznej analizie, m.in. w cyklu pism publikowanych przez Jednostkę Badawczą ds. „Sztuki Zwyrodniałej” Freie Universität w Berlinie, a także GDK Research monachijskiego Zentralinstitut für Kunstgeschichte, który udostępnił materiał archiwalny „Wielkich Niemieckich Wystaw Sztuki” w internecie. W sieci zamieszczone są również trzy zespoły opracowywane przez Niemieckie Muzeum Historyczne: dokumenty aliantów z tzw. Central Collecting Point, planowanego muzeum führera w Linz oraz kolekcji Hermanna Göringa³³.

Dla najszerszych kręgów odbiorców przeznaczano pokazy *dzieł artystów znieważonych przez Hitlera jako «zdegenerowani», a którzy dziś są wysoko cenieni i otrzymują na wystawach honorowe miejsca*, jak pisał wracający do łask po 1945 r. Justi³⁴. Do historii przeszły ekspozycje międzynarodowej awangardy, urządzone w Sali Białej zrujnowanego Zamku Berlińskiego, oraz pierwsza edycja *documenta 1955*, której patronowała rzeźba *Kłęczącej* Wilhelma Lehmbrucka z 1911 roku³⁵. Celem tych *stricte* artystycznych pokazów było przywrócenie pamięci o nieżyjących bohaterach ruchu modernistycznego oraz stworzenie miejsca ich powracającym z wewnętrznej i zewnętrznej emigracji kolegom czy ideowym spadkobiercom. Większości twórców, biorących niegdyś udział w wystawach oficjalnych, uniemożliwiono czynne uczestnictwo w powojennym życiu artystycznym, a ze stałych galerii zniknęły nie tylko ich jednoznaczne propagandowo dzieła – wytworom Zieglera, „mistrza niemieckich włosów łonowych” (niem. „Meister des deutschen Schamhaares”) czy gigantomana Thoraka – „Thoraxa” (grec. „klatka piersiowa”), odmówiono podstawowych wartości estetycznych. Z czasem prace te zaczęto pokazywać na wystawach historycznych, zazwyczaj w kontraście dzieł awangardy, zawsze z wyczerpującym opisem politycznych okoliczności ich powstania. Proces ów, nazwany przez prasę *końcem strachu przed poruszeniem*, poprzedziły pierwsze opracowania naukowe³⁶.

Pierwszą krytyczną wystawę poświęconą „sztuce zwyrodniałej” zaprezentował w 50. rocznicę wydarzeń 1937 r. Peter-Klaus Schuster w monachijskiej Państwowej Galerii Sztuki Nowoczesnej³⁷. Kolejne wspomnienie stanowiła monumentalna ekspozycja z 2007 r., zorganizowana przez Thomasa Kelleina w Kunsthalle Bielefeld. Feralną datę reprezentowała tu zarówno *Amazonka* Georga Kolbego, *Zły rok 1937* Ernsta Barlacha oraz *Assia Charles’a Despiau*, jak i tragiczne obrazy René Magritte’a i Marka Rothki³⁸. O hitlerowskiej akcji przypomniał wówczas polskimi czytelnikom, zaznajomionym od ponad dekad z książką Piotra Krakowskiego *Sztuka III Rzeszy*, prasowy artykuł Nawojki Cieślińskiej-Lobkowicz³⁹. Podobną koncepcję, zrywającą z czarno-białym podziałem stylistycznym, posiadała zorganizowana w tym samym roku ekspozycja Niemieckiego Muzeum Historycznego, zestawiająca oficjalną,

realistyczną sztukę hitlerowskich Niemiec, stalinowskiego Związku Radzieckiego, Włoch epoki Mussoliniego i Stanów Zjednoczonych Roosevelta. Komparatywny charakter tych pokazów uchronił autorów przed zarzutem gloryfikacji nazistowskich aparatczyków, z którym zmierzyć się musiał Rudolf Conrades, autor pierwszej powojennej monograficznej wystawy Arno Brekera. Jako dyrektor galerii Schleswig-Holstein-Haus zaprezentował w 2006 r. jedynie prace udostępnione przez wdowę ulubionego rzeźbiarza führera; brak dostępu do atelier i prywatnego archiwum artysty spowodował podniesienie krytycznych głosów o badawczej nonszalancji kuratora⁴⁰.

Polskie wystawy miały zrazu bardzo skromny, dokumentacyjny i dydaktyczny charakter. Aktywność poznańskiego środowiska niemcoznawczego zaznaczył na tym polu niewielki pokaz „Sztuki piękne w III Rzeszy”, przygotowany przez Huberta Orłowskiego w Galerii Piekary (17.03.–8.04.2003)⁴¹. Czystkę w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych upamiętniła ekspozycja Ewy Kaszewskiej „Entartete Kunst w Breslau” we wrocławskiej Galerii 2. Piętro (31.10.–30.11.2007). Choć historyczno-polityczny aspekt pojawiał się ostatnio w przypadku kilku wystaw artystycznych⁴², to oryginalne dzieła sztuki ekspozowano po raz pierwszy wyłącznie w tym kontekście podczas interdyscyplinarnego projektu Międzynarodowego Centrum Kultury „Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy”, zaprezentowanego w Krakowie (18.10.2011–29.01.2012) i Mülheim an der Ruhr (18.03.–28.05.2012)⁴³. Kuratorka Monika Rydiger nawiązała współpracę z badaczami społeczeństwa, kultury, literatury, muzyki, teatru i sztuk plastycznych z Niemiec i Polski, których teksty pomieszczone w obszernym albumie-katalogu. Prace, pokazywane w salach krakowskiej kamienicy „Pod Kruki” oraz reprodukowane w katalogu, pochodziły w znacznej części z prywatnej, zogniskowanej na „sztuce wyklętej” kolekcji Gerharda Schneidera z Solingen. Obok dzieł Heinricha Marii Davringhausena, Maksa Pechsteina, Conrada Felixmüllera, George’a Grosza, Emila Noldego, Rudolfa Bellinga, Else Lasker-Schüler, Maksa Ernsta czy Hansa Arpa znalazły się także prace artystów polskich. Wybór Jankiela Adlera, którego cztery obrazy zgromadzono w 1937 r. w monachijskim Hofgardenie, był oczywisty. Wspomniano jednak również twórców, których dzieła należą do łódzkiej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej zostały wymienione w hitlerowskich inwentarzach „żydowskiej i zwyrodniałej sztuki” (niem. „Jüdische und entartete Kunst”): m.in. Tytusa Czyżewskiego, Henryka Stren-



8. Ludwig Gies (1887–1966), *Owca*, klinkier. Rzeźba zakupiona do Muzeum Miejskiego w Szczecinie w 1927, usunięta z kolekcji w 1937

8. Ludwig Gies (1887–1966), *Sheep*, brick. Sculpture purchased for the Municipal Museum in Szczecin in 1927, ejected from the collection in August 1937

ga, Karola Hillera, Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro czy Romana Kramsztyka.

Projektantom katalogu, współpracującym stale z Międzynarodowym Centrum Kultury Kubie Sowińskiemu i Wojciechowi Kubieniu z Biura Szeryfy, udało się stworzyć dyskretny, choć dobrze rozpoznawalny znak graficzny zdobiący okładkę. Zaktywizowana pusta przestrzeń między dynamicznymi blokami tekstu utworzyła kształt swastyki – widocznej, a zarazem nieobecnej,



9. Georg Schrimpf (1889–1938), *Dwie dziewczyny przy oknie*, olej na płótnie. Obraz zakupiony do Muzeum Miejskiego w Szczecinie w 1934, usunięty z kolekcji w sierpniu 1937

9. Georg Schrimpf (1889–1938), *Two Girls by a Window*, oil on canvas. Painting purchased for the Municipal Museum in Szczecin in 1934, ejected from the collection in August 1937

(Wszystkie fot. – Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie)

co przypomina zabieg zastosowany przez autorów wydawnictw towarzyszących ostatniej wystawie „Typografia Terroru” Muzeum Miejskiego w Monachium⁴⁴. Biorąc pod uwagę tę, a także zeszłoroczną ekspozycję berlińskiego Aktywnego Muzeum Faszyzm i Opór w Centrum Judaicum „Dobre interesy. Handel sztuką w Berlinie 1933–1945”⁴⁵, należy podkreślić aktualność oraz,

mierzoną liczbą i jakością prezentowanych dokumentów, merytoryczną wartość krakowskiej inicjatywy. Teraz należy wyczekiwać wystawy, która – wzorem niemieckich – krytycznie skonfrontuje dzieła różnych kierunków artystycznych i opcji politycznych lat 30., wszak do galerii mężów portretowanych wówczas przez Thoraka należał także marszałek Józef Piłsudski...

Przypisy

- ¹ J. Parandowski, *Polska leży nad Morzem Śródziemnym*, „Arkady” 1939, nr 3. Zob. J. Sosnowska, *Nad jakim morzem leży Polska?*, w: *Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji wizualnej państwa nad morzem 1918–1939*, Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego i Muzeum Miasta Gdyni, 15-17.11.2010, w przygotowaniu.
- ² Zob. np. J. Nowicki, *Polacy i Francuzi – miłość (prawie) doskonała*, w: *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków 1995; W. Wrzesiński, *Niemiec w stereotypach polskich XIX i XX wieku*, w: *Ibidem*.
- ³ Szerzej na ten temat w niniejszym numerze „Muzealnictwa” N. Cieślińska-Lobkowicz, *O dwóch wystawach w Berlinie*, s. 204-211.
- ⁴ M. Omilanowska, M. Sarnowska, *Matka Boska jako Orędowniczka, Max Pechstein*, w: *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, kat. wyst. Martin-Gropius-Bau, red. M. Omilanowska, T. Torbus, Berlin 2011, s. 664.
- ⁵ W. Kalicki, *Kup obraz za 1 mln 400 tys. zł. To wyjątkowe dzieło!*, „Gazeta Wyborcza” (wydanie warszawskie), 17.05.2012.
- ⁶ B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak 1884–1926*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 61-62, 142-143; A. Tanikowski, *Eugeniusz Zak*, Sejny 2003, s. 22-23, 126.
- ⁷ Por. E. Schmiedle, *Fritz August Breuhau 1883-1960. Kultivierte Sachlichkeit*, Berlin 2006, *passim*, zwt. s. 11, fot. 2, s. 189, fot. 173-174, s. 190, fot. 175.
- ⁸ F. Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925, s. 134. Zob. I. Kossowska, *Introduction: Reframing Tradition – Art in Central and Eastern Europe between the Two World Wars*, w: *Reinterpreting the Past. Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Materiały sesji zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN i Instytut Historii Sztuki UJ w Warszawie i Krakowie, 21-23.09.2006, red. I. Kossowska, Warszawa 2010, s. 11.
- ⁹ Zob. *Naród, styl, modernizm*, Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, 15-11.09.2003, red. J. Purchla, W. Tegethoff, Kraków 2006.
- ¹⁰ Zob. *Sztuka lat trzydziestych*, Materiały sesji zorganizowanej przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki w Niedzicy, kwiecień 1988, red. A. Gogut, Warszawa 1991; *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, kat. wyst. Deutsches Historisches Museum Berlin, Hrsg. H.-G. Czech, N. Doll, Dresden 2007; *Reinterpreting the Past...*, *passim*.
- ¹¹ P. Kurc-Maj, *Od „dorobku kultury duchowej” do „sztuki zwyrodniałej”. Wojenne losy Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”*, w: *Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy*, kat. wyst. Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, red. B. Górska, J. Schönwiesner, Kraków 2011, s. 191.
- ¹² M. Nordau, *Entartung*, Bd. 1, Berlin 1892, s. VII, cyt. za: C. Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin, New York 2000, s. 186, tłum. S.P. Kubiak. Zob. też J.M. Fischer, *Entartete Kunst. Zur Geschichte des Begriffs*, „Merkur” 1984, s. 346-352.
- ¹³ B. Łoziński, *Tłum. Szkic socjologiczny*, Kraków 1895, s. 14-15, 37.
- ¹⁴ L. Stoddart, *The Revolt Against Civilization. The Menace of the Under Man*, New York 1922, niemieckie wydanie: *Der Kulturumsturz. Die Drohung des Untermenschen*, München 1925.
- ¹⁵ A. Hitler, *Mein Kampf*, München 1925, s. 182 i nn.
- ¹⁶ K. Engelhardt, *Ans Kreuz geschlagen. Die Verhöhnung des „Kruzifixus” von Ludwig Gies in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus*, w: *Das verfermte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich”*, Hrsg. U. Fleckner, Berlin 2009, s. 29-47; V. Probst, *Zu Werken der Moderne im Städtischen Museum Stettin und deren Schicksal*, w: *Figura. Kunst der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Sztuka 1. połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, kat. wyst. Ernst Barlach Stiftung Güstrow i Muzeum Narodowego w Szczecinie, red. S.P. Kubiak, V. Probst, Szczecin 2012, w przygotowaniu.
- ¹⁷ List O. Schlemmera do O. Meyera-Amdena z 20.05.1924, cyt. za: W. Herzogenrath, *Fanal einer neuen Zeit. Die Zerstörung von Oskar Schlemmers „Bauhaus-Fresken” im Jahr 1930*, w: *Das verfermte Meisterwerk...*, s. 250-251, tłum. S.P. Kubiak.
- ¹⁸ P.O. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Berlin 1987, s. 31.
- ¹⁹ P. Parret, *Ein Künstler im Dritten Reiche. Ernst Barlach 1933-1938*, Berlin 2007, s. 25, 37 (wyd. oryg.: *An Artist against the Third Reich. Ernst Barlach 1933-1938*, Cambridge, Massachusetts, 2003).
- ²⁰ R. Pommer, *The Flat Roof. The Modernist Controversy in Germany*, „Art Journal”, 1983, nr 2, s. 158-169; P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 2002, s. 50-51 (1. wyd. Wiedeń 1992). Zob. S. W[óźnicki], *Dach płaski i dach pochyły*, „Architektura i Budownictwo” 1927, z. 4, s. 115-117.
- ²¹ W. Marx, *Entartete Kunst. Aus der Ausstellung „Kunst der Geistesrichtung 1918/33” im Schlesischen Museum der bildenden Künste zu Breslau*, „Schlesische Illustrierte Zeitung”, 13.01.1934, tłum. S.P. Kubiak.
- ²² Ch. Zuschlag, *„Entartete Kunst”. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms, s. 58-168.
- ²³ Zob. I. Kracht, *Vom Symbol der Freiheit zum Sinnbild „entarteter” Kunst. Otto Freundlichs Plastik „Der neue Mensch”*, w: *Das verfermte Meisterwerk...*, s. 3-23.
- ²⁴ K. Engelhardt, *Ans Kreuz geschlagen...*, s. 40.
- ²⁵ S. Brantl, *Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*, München 2007, s. 29.
- ²⁶ M. Goers, *Sonderauftrag Linz*, w: *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933-1945*, kat. wyst. Aktives Museum im Centrum Judaicum Berlin, Hrsg. Ch. Fischer-Defoy, Berlin 2011, s.175-182.
- ²⁷ Więcej na ten temat: S.P. Kubiak, *Hitler w samochodzie wyścigowym. Artyści nowoczesni i wystawy propagandowe Trzeciej Rzeszy*, „Artluc” 2007, nr 3, s. 31-35; S. Weißler, *Bauhaus-Gestaltung in NS-Propaganda-Ausstellungen*, w: *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, Hrsg. W. Nerdinger, München 1993, s. 48-63; W. Nerdinger, *Bauhaus-Architekten im „Dritten Reich”*, w: *Bauhaus-Moderne...*, s. 153-178.
- ²⁸ Zob. S. Klotz, *„Ich selbst hatte mich nie mit den parteipolitischen Tendenzen befasst”. Fallstudien zu Entnazifizierung und spruchkammerverfahren von Architekten in Bayern*, w: *Architektur der Wunderkinder. Aufbruch und Verdrängung in Bayern 1945-1960*, kat. wyst. Architekturmuseum der Technischen Universität München, Hrsg. W. Nerdinger, I. Florschütz, Salzburg-München 2005, s. 33-43.
- ²⁹ P.O. Rave, *Kunstdiktatur im...*, wyd. I, Hamburg 1949. Zob. U.M. Scheede, *Nachwort*, w: P.O. Rave, *Kunstdiktatur im...*, wyd. II, Berlin 1987, s. 137-153. M. Steinkamp, *Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter” Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*, Berlin 2008, s. 77 nn.
- ³⁰ H. Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*, New York 1954, fot. 38, 40.
- ³¹ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Annäherungen an Franz Roh*, w: *Franz Roh. Kritiker, Historiker, Künstler*, kat. wyst. Staatsgalerie Moderner Kunst, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Hrsg. U. Bischoff, Köln 1990, s. 8; zob. też U. Bischoff, *Moderne Kunst nach 1945 – der Kunstkritiker als Helfer im Nachkriegsdeutschland*, w: *Ibidem*, s. 47-50.
- ³² F. Roh, *„Entartete” Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962.
- ³³ *Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst”*, Berlin 2007–; «www.gdk-research.de»; «www.dhm.de/datenbank/ccp»; «www.dhm.de/datenbank/linzb»; «www.dhm.de/datenbank/goering», data dostępu: 23.06.2012. Zob. R. Mönch, *Kunsträuber marschall*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 21.06.2012.
- ³⁴ Cyt. za: M. Steinkamp, *Das unerwünschte Erbe...*, s. 144.
- ³⁵ Zob. H. Kimpel, K. Stengel, *documenta 1955*, Bremen 1995.
- ³⁶ *Ende der Berührungsangst*, „Der Spiegel”, 1974, Nr 33, s. 86-88. Zob. też U. Knöfel, *Dolce Vita für den Endsieg*, „Der Spiegel” 2001, Nr 9, s. 194-196.
- ³⁷ *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst”. Die Kunststadt München 1937*, kat. wyst., Hrsg. P.K. Schuster, München 1987.

³⁸ 1937. *Perfektion und Zerstörung*, kat. wyst. Kunsthalle Bielefeld, Hrsg. T. Kellein, Tübingen-Berlin 2007.

³⁹ P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej...*, N. Cieślińska-Lobkowicz, *Spalcie te obrazy!*, „Gazeta Wyborcza” (wydanie ogólnopolskie), 28-29.07.2007.

⁴⁰ Zob. *Zur Diskussion gestellt. Der Bildhauer Arno Breker*, kat. wyst. Schleswig-Holstein-Haus Schwerin, Hrsg. R. Conrades, Schwerin 2006; *Das Schweriner Arno-Breker-Projekt. Dokumentation*, Hrsg. R. Conrades, Schwerin 2007; *Der Fall Arno Breker. Ein Kritiker-Disput zur Schweriner Ausstellung 2006*, Hrsg. W. Witt, Ch. Zuschlag, Nördlingen 2007. Por. R. Romaniec, *Powrót nazistowskich Tarzanów*, „Gazeta Wyborcza” (wyd. ogólnopolskie), 14.09.2006.

⁴¹ *Sztuki piękne w III Rzeszy. W przeddzień 70. rocznicy palenia księzek: 10 V 1933-10 V 2003*, kat. wyst. Galerii Piekary, red. H. Orłowski, Poznań 2004.

⁴² Np. *Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści Wrocławskiej Akademii. Eksperyment, praktyka, przypomnienie*, kat. wyst. Staatliches Museum Schwerin, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg i Muzeum Narodowego we Wrocławiu, red.

H. Baudis, Schwerin 2002; *Od Lutra po Bauhaus. Sztuka i skarby kultury z muzeów niemieckich*, kat. wyst. Zamku Królewskiego w Warszawie, red. A. Kuśmidrowicz-Król, P. Majewski, R. Enke, Warszawa 2007; *Ernst Barlach. Obrazy śmierci w twórczości niemieckiego ekspresjonisty*, kat. wyst. Muzeum Narodowego w Szczecinie i Ernst Barlach Stiftung Güstrow, red. S.P. Kubiak, V. Probst, Szczecin 2011; *Bunt, Der Sturm, Die Aktion. Polscy i niemieccy ekspresjoniści*, kat. wyst. Muzeum Początków Państwa Polskiego, red. A. Salamon-Radecka, A. Hüneke, S. Köller, Gniezno 2011.

⁴³ *Polowanie...*, Zob. A. Arno, *Artyści i bawgroły*, „Gazeta Wyborcza” (wydanie ogólnopolskie), 15.11.2011; P. Sarzyński, *Artyści nieczyści*, „TAM/TAM: Sezon Kultury NRW w Polsce 2011/2012”, dodatek tygodnika „Polityka”, s. 9-11.

⁴⁴ T. Weidner, H. Rader, *Typographie des Terrors. Plakate in München von 1933 bis 1945*, kat. wyst. Münchner Stadtmuseum, Heidelberg 2012. Zob. hl, *Typographie des Terrors. Plakate in der „Hauptstadt der Bewegung”*, „Novum” 2012, Nr 7, s. 20-21.

⁴⁵ *Gute Geschäfte...*

ON STUDIES AND MUSEUM PRESENTATIONS OF WORKS FROM THE DEGENERATE ART PERIOD UPON THE MARGIN OF THE CRACOW EXHIBITION

“HUNTING DOWN THE AVANT-GARDE. FORBIDDEN ART IN THE THIRD REICH”

Szymon Piotr Kubiak

“Hunting Down the Avant-garde. Forbidden Art in the Third Reich”, featured at the Cracow International Cultural Centre, an event important from the perspective of Polish exhibitions, urges to take a closer look at the history of the cultural policy in Nazi Germany. It is also an occasion for presenting the history of art expositions organised under Hitler as well as later pertinent studies and revisions undertaken in the course of critical museum exhibitions impacting a wider audience. The text discusses the most prominent events anticipating the year 1937, a date of key significance for the discussed topic, i.e. the opening of two exhibitions in Munich: so-called degenerate art (Entartete Kunst) at Hofgarten and art supported by the Nazi regime on show in the newly erected Haus Deutscher Kunst. The author explains the origin of the concept of “degenerate art”, derived from the writings of Max Nordau, the Zionist activist from the end of the nineteenth-century. Mention is made of the history of “purging” public space of avant-garde artworks, starting with the desecration of *Crucifix* by Ludwig Gies at Lubeck cathedral (1923), the devastation of decorations at the Bauhaus in Weimar (1923, 1928, 1930) and the removal of modern works

from the Schlossmuseum collection (1930), to programme-like – inventory and personal – purges in successive public German collections. The Cracow exhibition held in 2011/2012 was featured from the perspective of the similar initiatives of our Western neighbour, recently shown within a historical-political context of both the avant-garde and conservative currents in global art during the 1930s. These most recent revisions make it possible to reject the schematic subjection of styles to ideological systems (avant-garde – socialism, arrière-garde – Nazism), and depict not only the tragic fate of artists loyal to modernism but also the departure from modernist ideals by another group of artists, or, finally, the limited use of modernist strategies by Hitler’s state. The part performed by the International Cultural Centre and the exhibition “Hunting Down the Avant-garde” consist of acquainting the Polish public with the history of cultural barbarity in 1933-1945, illustrated with original works of the German avant-garde, and the introduction of works by Polish artists into international reflections on “degenerate art”.

● **dr Szymon Piotr Kubiak**, historyk sztuki, krytyk, kurator; praca doktorska pt. *Architektura i urbanistyka Poznania 1919-1939* na Wydziale Historycznym UAM w Poznaniu, 2009; pracownik naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie i Akademii Sztuki w Szczecinie; zajmuje się sztuką XX w., ze szczególnym uwzględnieniem architektury, wnętrz, malarstwa dekoracyjnego, rzeźby monumentalnej i grafiki projektowej; autor publikacji m.in. w „Arteonie”, „Artium Quaestiones”, „Artluku”, „Gazecie Wyborczej”, „Herito”, „Kwartalniku Architektury i Urbanistyki”, „Muzealnictwie”, „Pograniczach”, „Przeglądzie Zachodnim” i „Przekroju”.

WALKA PLEMION INDIAŃSKICH

O ZWROT SZCZĄTKÓW PRZODKÓW

I KULTUROWEGO DZIEDZICTWA

PRZYKŁADY RESTYTUCJI Z AMERYKI PÓŁNOCNO-ZACHODNIEJ

Aleksandra Magdalena Dittwald

Amerykę Północną zamieszkuje ponad 500 różnych plemion indiańskich, które wyróżniają się odrębną historią, językiem, kulturą i tradycjami. Każde z nich toczy swoją własną walkę o przetrwanie, o zachowanie tożsamości kulturowej i plemiennej. Częścią tej walki są starania o zwrot z muzeów, instytucji naukowych oraz od osób prywatnych nieuczciwie zagarniętych artefaktów. Dla wielu plemion odzyskanie szczątków przodków jest sprawą nadrzędną. Przez ponad 500 lat groby rdzennej ludności Ameryki były łatwo dostępnym źródłem pozyskiwania indiańskich artefaktów przez archeologów, antropologów i kolekcjonerów sztuki. Dla „dobrej nauki” dokonywano systematycznego grabienia zarówno szczątków ludzkich, jak i obiektów kulturowych. Handlarze sztuki bez większych skrupułów płądrowali groby Indian w celu pozyskania cennych obiektów, które następnie odsprzedawali ze znacznym zyskiem do muzeów amerykańskich, europejskich lub prywatnym kolekcjonerom. Proceder ten trwał zarówno w XIX, jak i w XX w., ponieważ nie istniały normy prawne, które zabraniałyby tego typu działania.

Dopiero wprowadzenie w 1990 r. (!) w Stanach Zjednoczonych ustawy chroniącej groby rdzennej ludności Ameryki powstrzymało ten niechlubny proceder. Był to początek nowych stosunków pomiędzy Indianami a rządem amerykańskim.

Ustalenie proveniencji artefaktów Indian z Ameryki Północnej jest często problematyczne, gdyż Indianie nie prowadzili dokumentacji transakcji handlowych. Ich kultura opierała się na przekazach ustnych z pokolenia na pokolenie. Wnioski rdzennych mieszkańców Ameryki o repatriację obiektów, należących przez lata do kolekcji muzealnych, stały się poważnym problemem dla muzeów. Muzea amerykańskie i kanadyjskie jednak coraz częściej zdają sobie sprawę z wątpliwej proveniencji wielu artefaktów indiańskich i konieczności ich zwrotu. Zwrot szczątków przodków, obiektów związanych z pochówkiem oraz artefaktów nielegalnie pozyskanych – to na ogół pierwszy krok do uregulowania i poprawienia stosunków z rdzennymi mieszkańcami Ameryki.

NAGPRA – Ustawa o Repatriacji i Ochronie Grobów Rdzennej Ludności Ameryki (The Native American Graves Protection and Repatriation Act)

Tylko dlatego, że grób nie posiada nagrobka, nie znaczy, że nie jest to święte miejsce – powiedział John Froman, wódz plemienia Peoria z Oklaho-

my. Nie ma mniejszej wartości moralnej od innego grobu, tylko dlatego, że to indiański grób¹.

Pierwsza ustawa chroniąca miejsca pochówku rdzennej ludności Ameryki wydana została w stanie Iowa w 1976 roku. Jej inicjatorką była Indianka z plemienia Siuksów – Maria Pearson, która wykazała, że inne traktowanie szczątków zmarłych Indian i białej ludności jest naruszeniem konstytucji Stanów Zjednoczonych². Po lokalnym sukcesie w Iowie kontynuowała walkę o równe prawa w innych stanach. Miała wielu zwolenników wśród rdzennej ludności, jednakże środowiska naukowe były podzielone. Część archeologów argumentowała, że stracą bezcenne materiały badawcze, bez których antropologia i nauki pokrewne nie będą mogły się dalej rozwijać. Niechlubny incydent spłądrowania i zbezczeszczenia 500-letniego miejsca pochówku Indian w Slack Farm, w stanie Kentucky, w 1987 r. przeważał szalę na rzecz praw indiańskich³.

W 1989 r. Kongres Stanów Zjednoczonych wydał ustawę powołującą do życia Muzeum Narodowe Indian Amerykańskich (National Museum of American Indian Act – NMAIA)⁴, w której m.in. zobowiązał Smithsonian do inwentaryzacji i dokumentacji wszystkich indiańskich szczątków ludzkich i obiektów pogrzebowych znajdujących się w ich posiadaniu i restytucji tych artefaktów na żądanie przedstawicieli plemion indiańskich. Wspomniany akt prawny dotyczył jedynie Smithsonian.

W listopadzie 1990 r. Kongres Amerykański wydał ustawę dotyczącą ochrony grobów rdzennej ludności Ameryki oraz repatriacji obiektów dziedzictwa kulturowego Indian. Ustawa, w skróconej wersji nazywana NAGPRA⁵, była krokiem milowym w uregulowaniu stosunków pomiędzy rządem amerykańskim a pierwszymi mieszkańcami Ameryki. W myśl nowych przepisów wszystkie państwowe ośrodki muzealne zobowiązane zostały do zwrotu indiańskich szczątków ludzkich, wszelkiego rodzaju artefaktów związanych z pochówkiem, przedmiotów ceremonialnych o istotnym znaczeniu kulturowym oraz wszelkich obiektów nielegalnie pozyskanych. Ustawa nakazywała muzeom amerykańskim przeprowadzenie inwentaryzacji artefaktów rdzennych mieszkańców Ameryki i współpracę z plemionami indiańskimi, zainteresowanymi zwrotem obiektów.

W ramach NAGPRA o repatriację szczątków i artefaktów mogą ubiegać się przede wszystkim plemiona indiańskie z terytorium Stanów Zjednoczonych, umieszczone w rejestrze rządowym. W ciągu 20 lat istnienia ustawy NAGPRA muzea amerykańskie przekazały ponad 38 tys. szczątków ludzkich,

ponad 1 mln obiektów pogrzebowych oraz ponad 4 tys. artefaktów o specjalnym znaczeniu kulturowym i ponad 1 tys. innych obiektów dziedzictwa kulturowego ich prawowitym spadkobiercom⁶.

Początkowo NAGPRA zobowiązywała państwowe muzea i ośrodki naukowe jedynie do zwrotu szczątków, których przynależność do poszczególnego plemienia została jednoznacznie zidentyfikowana. Była to luka prawna, którą wykorzystywały niektóre instytucje, aby uniknąć konieczności restytucji posiadanych szczątków ludzkich. W 2010 r. wprowadzono poprawkę do ustawy, nakazującą zwrot wszelkich szczątków rdzennej ludności amerykańskiej, również tych, które zostały zaklasyfikowane jako „Nieidentyfikowane Kulturowo Szczątki Ludzkie” (Cultural Unidentifiable Human Remains)⁷. W przypadku trudności z ustaleniem przynależności kulturowej szczątków, restytucji mogą się domagać plemiona, które w okresie pochówku zamieszkiwały dane tereny.

Kanada

Kanada do dnia dzisiejszego nie ma ustawy, która byłaby odpowiednikiem amerykańskiej NAGPRA. Z kanadyjskich prowincji jedynie Alberta wprowadziła w 2000 r. przepisy zobowiązujące muzea regionalne do zwrotu szczątków ludzkich, obiektów ceremonialnych i religijnych rdzennej ludności. Przepisy wykonawcze wydane zostały w 2004 r. i dotyczyły jedynie Indian z plemienia Czarnych Stóp⁸.

Pomimo braku ustawy i przepisów wykonawczych muzea kanadyjskie od wielu lat starają się utrzymywać ścisłą współpracę zarówno z Indianami, jak i z Inuitami (Eskimosami). W 1992 r. Kanadyjskie Stowarzyszenie Muzeów (Canadian Museums Association) i Związek Rdzennych Mieszkańców (Assembly of First Nations) opracowały wspólny projekt, dotyczący ram etycznych i strategii współpracy pomiędzy instytucjami kulturalnymi i rdzenną ludnością⁹. Również Kanadyjskie Stowarzyszenie Archeologiczne (Canadian Archaeological Association) ustaliło zasady etycznego postępowania w stosunku do rdzennej ludności¹⁰.

Muzea kanadyjskie stosunkowo późno, bo pod koniec XIX w., zaczęły kolekcjonować indiańskie artefakty. Większość obiektów znajdujących się w ich zbiorach była pozyskana przez misjonarzy, indiańskich agentów rządowych, antropologów i kolekcjonerów. Nie zawsze ich metody pozyskiwania obiektów były uczciwe. W szczególności prawo własności artefaktów zgromadzonych w czasie obowiązywania Aktu Indiańskiego (Indian Act)¹¹, ustawy mającej na celu integrację miejscowej ludności z białymi kolonizatorami, jest często podważane.

Dla wielu plemion zwrot szczątków przodków jest sprawą nadrzędną. Jak ujął to Chris Horsethief, Indianin z plemienia Kutenajów: *Nie dbam o to, kto je ma i jak się tam znalazły, nieważne, że znaleziono je w Parku Narodowym. Jeśli są to szczątki ludzkie i wiemy skąd pochodzą, powinny być zwrócone. Ktoś w końcu powinien jasno powiedzieć, że to jest podstawowe prawo ludzkie*¹².

Wybrane przykłady restytucji z terenów Ameryki Północno-Zachodniej

Indianie Ameryki Północno-Zachodniej stworzyli unikatową kulturę, która wyróżniała się złożoną organizacją społeczną i oryginalną sztuką. Ponad 30 plemion zamieszkiwało wybrzeże Pacyfiku i okoliczne wyspy, począwszy od Alaski, poprzez Kolumbię Brytyjską, aż po stany Waszyngton i Oregon. Do najważniejszych plemion osiadłych na tych terenach należą: Haida, Kwakiutl, Tlingit, Tsimshian, Nuxalk, Haisla i Coast Salish. Indianie Ameryki Północno-Zachodniej stosunkowo długo cieszyli się wolnością i niezależnością. Ich pierwszy kontakt z białymi podróżnikami nastąpił dopiero w 2. poł. XVIII w., jednakże wkrótce podzielili tragiczny los, jaki spotkał większość plemion

amerykańskich. Ich populacja została zdziesiątkowana głównie przez choroby, a ich dobra kulturalne zostały rozgrabione. Dzisiaj Indianie Ameryki Północno-Zachodniej, podobnie jak i inni rdzenni mieszkańcy kontynentu, walczą o zachowanie własnej tożsamości kulturowej, a częścią tej walki są żądania restytucji szczątków przodków, przedmiotów ceremonialnych, obiektów o istotnym znaczeniu historycznym lub kulturowym oraz wszelkiego mienia zagarniętego nielegalnie.

Haida – szczątki przodków

Haida – to nieliczne (obecnie ok. 6 000 osób) plemię indiańskie, zamieszkujące Wyspy Haida Gwaii (do 3 czerwca 2010 r. znane jako Wyspy Królowej Charlotty), znajdujące się na zachodnim wybrzeżu kanadyjskiej Kolumbii Brytyjskiej. Pierwsze kontakty Indian z Haidy z europejskimi podróżnikami miały miejsce w 1774 roku¹³. Niestety, zetknięcie się z białym człowiekiem doprowadziło do tego, że niemal 90% członków plemienia Haidy zmarło na skutek chorób przywiezionych przez Europejczyków. Ich tradycyjny styl życia, opierający się głównie na rybołówstwie, został porzucony, a wiele tradycji i obrzędów religijnych zostało zapomnianych. Zarówno artystyczne przedmioty ceremonii pogrzebowych, jak i szczątki zmarłych przodków stały się łatwym łupem antropologów, archeologów i kolekcjonerów sztuki. Wielu z nich działało w dobrej wierze, zakładając, że kultura Indian Ameryki Północno-Zachodniej ulegnie wkrótce całkowitej zagładzie, pragnęli zabezpieczyć jej osiągnięcia dla potomnych.

W 1976 r. otwarte zostało pierwsze muzeum na wyspach Haida Gwaii w Skidegate. Jako akt dobrej woli Królewskie Muzeum Kolumbii Brytyjskiej (Royal British Columbia Museum – RBCM) przekazało nowo utworzonemu muzeum kilkanaście słupów totemowych, które były nielegalnie zabrane z terenów Haidy na początku XX wieku. Była to pierwsza oficjalna restytucja artefaktów Haidy. Na początku lat 90. RBCM zwróciło także szczątki 23 przodków Haidy¹⁴. Był to dla Haidy początek długiego procesu restytucji szczątków ich przodków, znajdujących się w wielu muzeach Ameryki Północnej i Europy. Walka o zwrot szczątków swoich współplemieńców stała się dla Haidy celem nadrzędnym. *Nasi przodkowie są naszymi krewnymi i łączy nas z nimi głęboka więź. [...] Wierzymy, że jak długo szczątki naszych przodków przechowywane są w muzeach i innych nienaturalnych miejscach z dala od domu, to dusze tych osób wciąż wędrują i są nieszczęśliwe*¹⁵.

W 1995 r. powstał Komitet Repatriacyjny Haidy (Haida Repatriation Committee – w skrócie HRC), którego zadaniem jest sprowadzanie szczątków zmarłych przodków, artefaktów związanych z obrzędami pogrzebowymi oraz starych obiektów ceremonialnych i artystycznych z muzeów i prywatnych kolekcji na światło. Projekt otrzymał oficjalną nazwę *yahgudangang*, co w języku Haidy oznacza *oddać cześć (to pay respect)*. Logo projektu stanowi motyl, symbol wędrujących dusz. HRC negocjuje z instytucjami muzealnymi, uczelniami oraz osobami prywatnymi warunki zwrotu szczątków swoich przodków. Restytucji towarzyszą uroczystości indiańskie, śpiewy i tańce, a pracownicy muzealni zapraszani są do udziału w tych uroczystościach. Komitet Repatriacyjny Haidy zapewnia każdemu ze swoich przodków godny, zgodny z tradycją przewóz i pochówek.

Proces restytucji jest powolny i kosztowny. Przykładowo koszt sprowadzenia 34 szczątków przodków Haidy z Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej (American Museum of Natural History) wyniósł 50 tys. dolarów. HRC współpracuje z całą społecznością Haidy w celu zdobycia niezbędnych środków finansowych. Od 1990 r. Indianie Haidy odzyskali szczątki ponad 460 swoich przodków, m.in. z Kanadyjskiego Muzeum Cywilizacji (Canadian Museum of Civilization) w Ottawie (148), Field Museum w Chicago (160), Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku (148) oraz Królewskiego Muzeum Kolumbii Brytyjskiej w Wiktorii (41)¹⁶. W 2005 r. Haida uroczystie zakończyły



1. Haida. Uroczystość kończąca restytucję ludzkich szczątków w Skidegate w 2005
a. Członkowie plemienia przybywają ceremonialnym czółnem – Loo Taas

1. Haida. The end of Mourning Ceremony in Skidegate 2005
a. Members of tribe arrive on ceremonial canoe – Loo Taas



b. Przekazanie cedrowej skrzyni używanej do pochówku przodków

b. Hand over of bentwood box used to re-bury ancestors

(Fot. J. McGuire, za uprzejmą zgodą Komitetu Repatriacyjnego w Skidegate / Photo: J. McGuire, courtesy of Skidegate Repatriation Committee)

czyła proces restytucji szczątków przodków z instytucji i muzeów Ameryki Północnej.

Od ponad 10 lat Komitet Repatriacyjny Haidy próbuje nawiązać kontakty z muzeami w Europie w celu restytucji szczątków swoich przodków. Niestety, brak unijnych przepisów, będących odpowiednikiem amerykańskiej ustawy NAGPRA, jest dużą przeszkodą w kontynuowaniu projektu. Jedynie oxfordzkie Pitt Rivers Museum nawiązało bliższy kontakt z HRC. Dzięki współpracy pracownicy muzeum pogłębili swoją wiedzę o kulturze Indian północno-amerykańskich, natomiast przedstawiciele Haidy mogli zapoznać się z bogatą, liczącą ponad 700 artefaktów kolekcją muzealną dotyczącą ich kultury. W 2010 r. Pitt Rivers Museum zwróciło szczątki jednego Haidy znajdującego się w ich kolekcji. Jest to, jak na razie, jedyny przypadek restytucji szczątków ludzkich należących do plemienia Haidy z Europy do Kanady¹⁷.

Kwakiutl – kolekcja potlaczowa

Indianie z plemienia Kwakiutl zamieszkiwali północną część wyspy Vancouver oraz tereny przybrzeżne stałego lądu, znajdujące się w kanadyjskiej Kolumbii Brytyjskiej. Ich głównym źródłem utrzymania było rybołówstwo, myślistwo i zbieractwo. Stworzyli, podobnie jak Indianie Haidy, interesującą sztukę, która od czasów pierwszych kontaktów z białymi podróżnikami wzbudziła zainteresowanie etnografów, antropologów i kolekcjonerów sztuki. Podstawowym elementem podtrzymującym kulturę i tradycję Kwakiutli były potlacje, uroczystości organizowane dla upamiętnienia istotnych wydarzeń

w życiu plemienia, takich jak narodziny, śluby, pogrzeby, przekazanie dziedzictwa, powołanie nowego wodza itp. Przedstawiciele plemienia Kwakiutl tak określają sens tańców w czasie potlaczy: *Tańczymy dla uczczenia życia, aby pokazać, że jesteśmy wdzięczni za wszystkie nasze skarby. Musimy tańczyć, by przekazać naszą historię, bo nasza historia jest zawsze przekazywana w pieśniach i tańcach. Bardzo ważne jest, aby opowiedzieć historie w taki sam sposób. Wpleliśmy nasze historie w pieśni i tańce, żeby nie uległy zmianie. [...] Używamy imponujących, teatralnych masek, żeby opowiedzieć przygody naszych przodków, żeby ludzie patrząc na taniec [dobrze] je zapamiętali*¹⁸. Zapraszani na uroczystości goście byli obdarowywani prezentami za to, że byli świadkami tego wydarzenia. Bogaci wodzowie w trakcie potlaczy, prześcigając się w hojności, rozdawali wspaniałe koce-kapy, pięknie rzeźbione cedrowe naczynia, oryginalnie malowane skrzynie, futra i inne cenne przedmioty. Były też potlacje rywalizujące, podczas których wodzowie nie szczędzili sobie

2. Kwakiutl. Ceremonia potlaczowa z okazji ślubu ok. 1900

2. Kwakiutl. Wedding potlatch ceremony ca.1900

(Fot. E. Curtis/Photo: E. Curtis)





3. Kwakiutl. Ekspozycja skonfiskowanych masek po potlachu Dan Cranmera, Alert Bay 1922

3. Kwakiutl. Exposition of confiscated masks after Dan Cranmer potlatch, Alert Bay 1922

(Fot. W. Halliday ok.1922 za zgodą archiwum RBCM/
Photo: W. Halliday ca.1922, courtesy of RBCM Archives)



wzajemnie obelg i wymysłów, często niszczyli mienie, aby poniżyć godność swego oponenta.

Przeciwnikami potlaczy byli głównie biali misjonarze i agenci rządu, którzy postrzegali te zwyczaje jako marnotrawstwo mienia, niemoralne i pogańskie praktyki, będące przeszkodą na drodze do asymilacji Indian z Europejczykami. Pod ich naciskiem w 1884 r. rząd kanadyjski wprowadził poprawkę do Aktu Indiańskiego¹⁹, zabraniającą urządzania potlaczy. Za udział w uroczystościach groziła kara więzienia. Indianie Kwakiutl, jak i wiele innych plemion indiańskich z północno-zachodniej Kanady, nigdy całkowicie nie podporządkowali się temu zakazowi.

W 1921 r. Dan Cranmer, wódz klanu Namgis, wydał jeden z największych potlaczy w historii Kwakiutli. Gdy agenci rządowi i miejscowa policja dowiedzieli się o tej uroczystości, aresztowali kilkudziesięciu Indian. Lokalny sąd zdecydował jednak zawiesić wyroki więzienia dla Indian pod warunkiem dobrowolnego zwrotu przez ich rodziny wszelkich potlaczowych przedmiotów ceremonialnych. W ciągu krótkiego czasu uzbierano ponad 450 obiektów. Większość z nich została przekazana do muzeów kanadyjskich: Muzeum Victorii (obecnie jest to Muzeum Cywilizacji) w Ottawie i Królewskiego Muzeum Ontario (Royal Ontario Muzeum – ROM) w Toronto, część zakupił amerykański kolekcjoner George Heye i za jego pośrednictwem trafiły do Narodowego Muzeum Indian Amerykańskich w Nowym Jorku (National Museum of American Indians – NMAI). Wiele z nich znalazło się w prywatnych kolekcjach agentów rządowych²⁰.

W 1951 r. paragraf zakazujący potlaczy został usunięty z Aktu Indiańskiego. Pod koniec lat 50. rodziny Kwakiutli, które zdeponowały obiekty ceremonialne, zażądały ich zwrotu. Rozpoczął się długi i bardzo powolny proces restytucji potlaczowej kolekcji. Muzea kanadyjskie zgodziły się na zwrot artefaktów jedynie do instytucji muzealnej, która miałaby odpowiednie warunki do ich przechowywania i konserwacji.

W latach 70. powstało Towarzystwo Kulturalne U'mista (U'mista Cultural Society)²¹, którego celem jest dbanie o zachowanie dziedzictwa kulturowego Kwakiutli. Słowo *U'mista* oznacza w ich języku „zwrócić coś bardzo ważnego”. Dzięki staraniom towarzystwa zostały pozyskane fundusze rządowe na budowę nie jednego, ale dwóch obiektów muzealnych na terenach rezerwatów Kwakiutli. Muzeum Człowieka w Ottawie (obecnie Muzeum Cywilizacji) zwróciło zdeponowane artefakty w 1979 r., które następnie podzielone zostały pomiędzy oba muzea Kwakiutli. Królewskie Muzeum Ontario próbowało podważyć prawo własności do poszczególnych obiektów potlaczowych, uważało, że należy mu się kompensacja za opiekę kuratorską, konserwację i ubezpieczenia. Dopiero po interwencji ministra do spraw indiańskich, w 1988 r. ROM zwróciło kolekcję potlaczową²². Proces restytucji obiektów potlaczowych z Narodowego Muzeum Indian Amerykańskich był możliwy po włączeniu go do Smithsonian. Jedną z przyjętych zasad Smithsonian jest zwrot wszelkich artefaktów pozyskanych nielegalnie. W 1994 r. NMAI zwróciło 9 artefaktów z potlaczowej kolekcji, a następne 16 – w 2002 roku²³. Jedną z ceremonialnych masek została zlokalizowana w londyńskim British Museum i została wypożyczona Towarzystwu Kulturalnemu U'mista na zasadzie długoterminowej umowy²⁴. Kilkadziesiąt obiektów z potlaczowej kolekcji jednak do dzisiaj nie wróciło do ich prawowitych właścicieli. Proces restytucji tych obiektów nadal trwa.

4. Kwakiutl. Trzy spośród kilkudziesięciu restytuowanych masek. U góry: maska Kruka, po lewej: maska Stońca, po prawej: maska Ducha Praprzodka

4. Kwakiutl. Three out of tens of repatriated masks. Above: Raven mask, left: Sun mask, right: Ancestor Spirit mask

(Fot. S.E. Grainger, Ch. Cook, F. Heinze, za uprzejmą zgodą Centrum Kulturalnego U'mista/
Photo: S.E. Grainger, Ch. Cook, F. Heinze, courtesy of U'mista Cultural Centre)

Tlingit – ekspedycja Harrimana

Dziewiętnastowieczne metody pozyskiwania artefaktów z terenów Ameryki Północno-Zachodniej budzą dzisiaj wiele wątpliwości. Nawet tak znani i szanowani kolekcjonerzy, jak Filip Jacobsen, Franz Boas czy George Emmons przyznawali się do przywłaszczenia „niczych” obiektów²⁵. W szczególności częstą praktyką było szabrowanie miejsc pochówku, które nie były strzeżone przez rdzenną ludność. Kolekcjonowanie artefaktów z opuszczonych wiosek było również na porządku dziennym. W 1889 r. naukowa ekspedycja Edwar- da Harrimana zatrzymała się w opuszczonej przez plemię Tlingit wiosce Cape Fox na Alasce. Jej łupem stały się zarówno przedmioty codziennego użytku, ceremonialne maski i stroje, jak i kilkanaście słupów totemowych. Trofea wkrótce trafiły do muzeów amerykańskich.

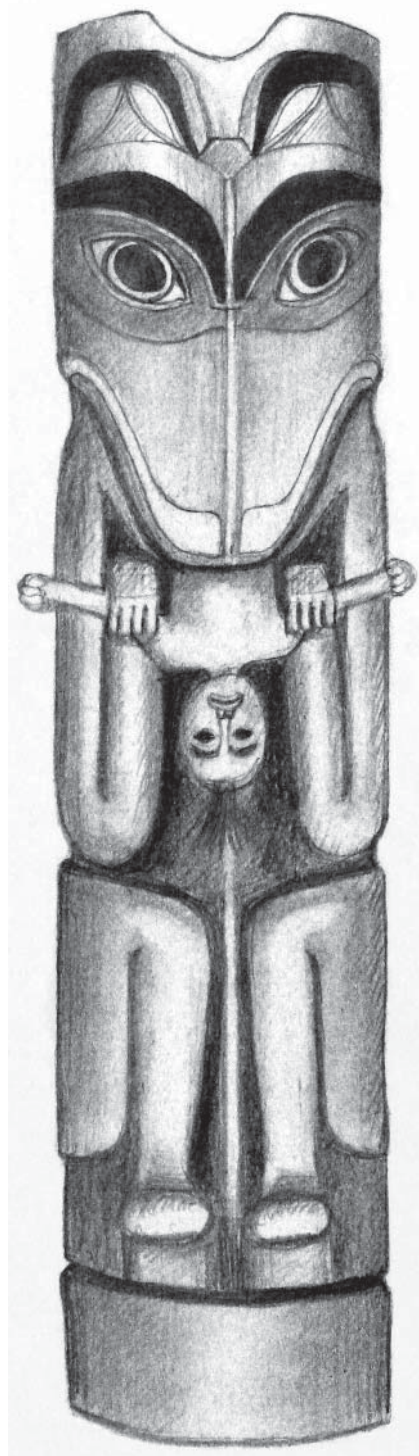
Wprowadzenie prawa NAGPRA pozwoliło potomkom plemienia Tlingit wystąpić z żądaniem restytucji zagrabionego mienia. Dzięki naukowym dziennikom uczestników ekspedycji oraz fotograficznej dokumentacji Edwar- da Curtisa, ich roszczenia nie podlegały dyskusji i po kilku latach zostały rozpatrzone pozytywnie przez pięć instytucji muzealnych: Muzeum Field w Chicago, National Museum of American Indians w Nowym Jorku, Burke Museum w Seattle, Cornell University oraz muzeum Peabody z Harvardu. W 2001 r. 8 słupów totemowych oraz wiele mniejszych artefaktów zostało zwróconych Cape Fox Corporation na Alasce. Była to największa jednor- zowa restytucja artefaktów na Alasce. Uroczystość powitalna zagrabionego mienia otrzymała nazwę „100 lat leczenia ran” („One hundred years of heal- ing”)²⁶ i nawiązywała do daty ekspedycji Harrimana. W ramach podzięko- wania za zwrot dawnych słupów totemowych Tlingici podarowali muzeom pnie drzew cedrowych – materiał, z którego tradycyjnie wykonuje się totemy. Muzea w Chicago, Nowym Jorku, Seattle oraz harwardzkie Peabody zatrudni- ły znanego rzeźbiarza Tlingitów – Nathana Jacksona do wykonania nowych słupów totemowych, które zastąpiły XIX-wieczne obiekty. W 2007 r., w czasie odsłonięcia nowego totemu Jacksona w Field Museum, Helen Robbins, doradca do spraw repatriacji, stwierdziła, że *restytucja może przynieść pozy- tywne efekty, a ten totem jest tego dobrym przykładem, nie chodzi tylko o to, żeby zwrócić obiekty, ale także aby stworzyć nowe fundamenty współpracy*²⁷.

Zastępowanie zwróconych obiektów pochodzącymi z tej samej kultury nowymi artefaktami (niekoniecznie replikami) jest coraz częściej stosowane w muzeach amerykańskich i kanadyjskich. Antropolog Emily Moore zaproponowała dla tego zjawiska nową nazwę – *propartiacja*²⁸.



5. Tlingit. Ekspedycja naukowa Harrimana w opuszczonej wiosce indiańskiej Cape Fox na Alasce w 1899
5. Tlingit. Harriman Science Expedition at deserted Indian village, Cape Fox, Alaska, 1899

(Fot. E. Curtis/Photo: E. Curtis)



6. Tlingit. Wewnętrzny słup podporowy Teikweidi z wizerunkiem niedźwiedzia grizli – zwrócony plemieniu Tlingit przez Muzeum Burke w Seattle

6. Tlingit. Teikweidi Grizzly Bear House Post – repatriated from Burke Museum in Seattle to Tlingit tribe

(Rys. A.M. Dittwald/ Il. A.M. Dittwald)



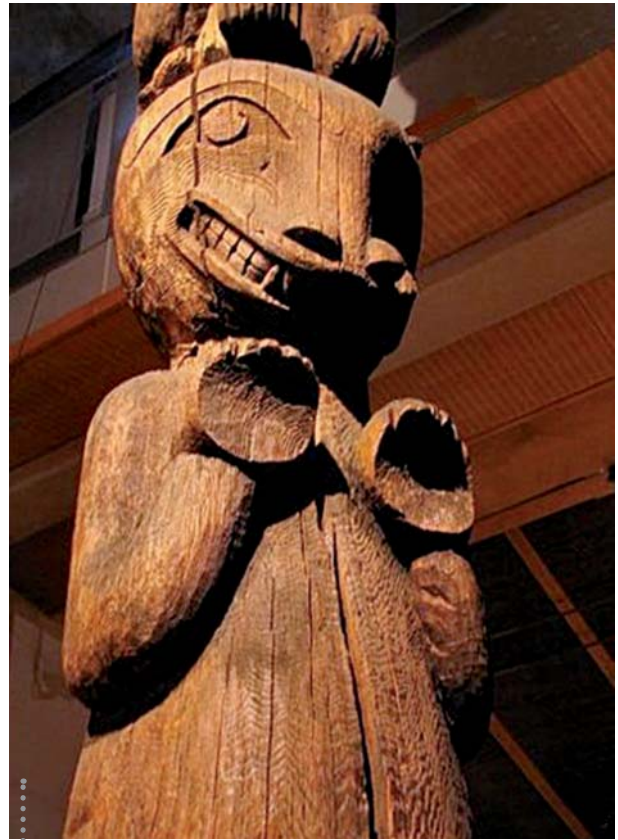
Nie zawsze restytucja artefaktów indiańskich przebiegała łatwo i bez oporów muzealnych instytucji. Od ponad 20 lat przedstawicielka Tlingitów Marlene Johnson stara się o zwrot ceremonialnych przedmiotów należących do klanów T'akdeintaan i Teeyhittaan. Obecnie przedmioty te znajdują się w Uniwersyteckim Muzeum Pensylwanii. Większość z nich została nabyta przez muzeum w 1924 r. za pośrednictwem Louisa Shotridge²⁹ – kuratora muzeum Indianina z plemienia Tlingit. Członkowie klanów argumentują, że Shotridge nie miał prawa sprzedaż artefaktów bez zgody całego klanu, że przedmioty znajdujące się w kolekcji Muzeum Pensylwanii są ważnymi ceremonialnymi i kulturowymi obiektami i zgodnie z ustawą NAGPRA powinny być im zwrócone. Muzeum zaproponowało zwrot 8 ceremonialnych artefaktów, jednakże Indianie żądają zwrotu całej, liczącej ponad 40 obiektów kolekcji. Po raz pierwszy od czasu wprowadzenia ustawy NAGPRA sporna sprawa była rozpatrywana przez komisję repatriacyjną NAGPRA, która w 2010 r. podjęła decyzję, że muzeum powinno zwrócić wszystkie posiadane obiekty³⁰. W 2011 r. muzeum zwróciło 8 artefaktów, których ceremonialny charakter nie podlegał dyskusji. Dla pozostałych obiektów muzeum zaproponowało wspólną opiekę kuratorską, jednak przedstawiciele Tlingitów odrzucili tę propozycję. Negocjacje nadal trwają i niewykluczone, że o prawie własności do pozostałych artefaktów będzie musiał zdecydować sąd.

Haisla – słupek totemowy G'psgoloxa

Przypadki restytucji artefaktów z Europy do plemion indiańskich Ameryki Północnej są rzadkie. Sukcesem może poszczycić się niewielkie, liczące obecnie ok. 1500 członków plemię z kanadyjskiej Kolumbii Brytyjskiej – Haisla. W 1872 r. wódz plemienia Haisla G'psgolox stracił w wyniku epidemii ospy wietrznej wszystkie swoje dzieci i większość członków swojego klanu. Dla upamiętnienia tego wydarzenia zlecił wykonanie pośmiertnego słupeka totemowego. W wyniku kolejnych epidemii i klęsk żywiołowych tereny zamieszkiwane przez Haisla opustoszały. W 1927 r. „bezpieński” totem został sprzedany przez rząd

7. Haisla. Słupek totemowy G'psgoloxa – zwrócony plemieniu Haisla przez Muzeum Etnograficzne w Sztokholmie
7. Haisla. G'psgolox' totem pole repatriated from Museum of Ethnography in Stockholm to Haisla tribe

(Rys. A.M. Dittwald/II. A.M. Dittwald)



8. Haisla. Fragment oryginalnego słupeka totemowego G'psgoloxa

8. Haisla. Detail of original G'psgolox totem pole

(Fot. za uprzejmą zgodą Simone/Photo: courtesy of Simone)

kanadyjski konsulowi szwedzkiemu i dwa lata później przetransportowany do Europy³¹. Słupek totemowy G'psgoloxa przez wiele lat znajdował się w magazynach Muzeum Etnograficznego w Sztokholmie i został wystawiony dopiero w 1980 roku.

W 1991 r. przedstawiciele plemienia Haisla zwrócili się do dyrekcji szwedzkiego Muzeum Etnograficznego z prośbą o restytucję totemu, nielegalnie zabranego z ich terytorium. Pertraktacje trwały kilka lat, w końcu w 1994 r. zarząd muzeum uzyskał zgodę rządu szwedzkiego na podarowanie Indianom Haisla historycznego obiektu. W ramach negocjacji ustalono, że członkowie tego plemienia wykonają dla muzeum szwedzkiego dokładną replikę słupeka totemowego, a oryginał będzie miał w Kanadzie zapewnione nowoczesne, klimatyzowane pomieszczenie muzealne. Spełnienie pierwszego warunku nie przysporzyło większych trudności, natomiast zbudowanie nowoczesnego obiektu muzealnego okazało się ponad możliwości finansowe Indian. W marcu 2006 r. replika totemu wodza G'psgoloxa została ustawiona na zewnątrz szwedzkiego muzeum, natomiast oryginał wyruszył w drogę powrotną do Kanady, do wioski Kitamaat, którą obecnie zamieszkuje Indianie plemienia Haisla. Lokalne władze udostępniły tymczasowo klimatyzowane pomieszczenie w głównym kompleksie handlowym. Słupek totemowy znajduje się obecnie w pozycji poziomej i służy do celów edukacyjnych³².

Był to pierwszy i jedyny, jak do tej pory, zwrot totemu z Europy. Jak powiedział szwedzki minister edukacji Leif Pagrotsky: *Jest to nowy rozdział*

współpracy pomiędzy szwedzkimi oraz światowymi muzeami etnograficznymi a Indianami Haisla i innymi przedstawicielami rdzennej ludności na świecie³³.

Stó:lō – kamienny przodek

Jednym z bezcennych obiektów, mających szczególne znaczenie dla plemienia Stó:lō, zamieszkującego północno-zachodnie wybrzeże Ameryki, jest kamienny posąg, ważący ponad 300 kg i mierzący 1,20 m. Według miejscowej tradycji, źle sprawujący się i kłótlivy protoplasta plemiennego rodu o imieniu T'xwelátse został za karę zamieniony w kamień. Skamieniały przodek ustawiony został przed domem rodzinnym T'xwelátse'a, aby przypominać najbliższym i całemu plemieniu, że należy żyć w zgodzie. Opieka nad kamienną figurą została powierzona żonie T'xwelátse'a i przekazywana była w linii żeńskiej tego rodu z pokolenia na pokolenie. Utworzenie w 1858 r. granic między Stanami Zjednoczonymi a Kanadą spowodowało podzielenie

terytorium plemienia Stó:lō na dwie części. Gdy ówczesna opiekunka rzeźby poślubiła Indianina mieszkającego na terenie Stanów Zjednoczonych, zabrała ze sobą kamiennego przodka. Z powodu prześladowania Indian przez białych kolonizatorów plemię tymczasowo przeniosło się na inne tereny, zostawiając ciężką figurę.

Zgodnie z tradycją plemienia Stó:lō, podobnie jak i innych plemion indiańskich, każdy obiekt, który znajdował się na ich terytorium, był ich własnością, bez względu na to czy był strzeżony, czy nie. Innego zdania byli biali osadnicy, którzy, natrafivszy w 1892 r. na osobliwie rzeźbioną, samotnie stojącą, kamienną figurę, bez wahania zabrali ją i sprzedali za bezcen do lokalnego sklepu z pamiątkami. Kilka lat później kamienny posąg został zakupiony przez członków Stowarzyszenia Młodych Naturalistów i w 1904 r. przekazany do nowo utworzonego muzeum stanowego w Seattle (od 1962 r. znanego jako Burke Museum of Natural History and Culture)³⁴. Przez wiele lat posąg T'xwelátse był jedną z głównych atrakcji muzeum. W 1992 r., dwa lata po wprowadzeniu ustawy NAGPRA, Indianie z plemienia Stó:lō, zamieszkujący tereny Kolumbii Brytyjskiej w Kanadzie, rozpoczęli starania restytucyjne. Dużą przeszkodą był fakt, że Indianie Stó:lō nie byli na liście plemion rozpoznawanych przez NAGPRA. Przez niemal 14 lat próbowali znaleźć sposób na odzyskanie kamiennego przodka. Dopiero w 2005 r. z żądaniem restytucji posągu T'xwelátse wystąpiło spokrewnione ze Stó:lō, amerykańskie plemię Indian Nooksack. Tym razem Muzeum Burke w Seattle pozytywnie rozpatrzyło żądanie restytucji i rok później uroczystie zwróciło kultowy posąg T'xwelátse, który wrócił po 114 latach do wioski plemienia Stó:lō w Kanadzie.

9. Stó:lō. T'xwelátse – „Człowiek zamieniony w kamień” – kamienny posąg zwrócony plemieniu Stó:lō przez Muzeum Burke w Seattle

9. Stó:lō. T'xwelátse – “Man Turned to Stone” – stone statue repatriated from Burke Museum in Seattle to Stó:lō tribe

(Fot. za uprzejmą zgodą Centrum Badań i Rozwoju Stó:lō/
Photo: courtesy of Stó:lō Research and Resource Management Centre)



Tsimshian – kolekcja Dundasa

Plemię Tsimshian, zamieszkujące północne tereny Kolumbii Brytyjskiej oraz południową część Alaski, zostało zdziesiątkowane w drugiej połowie XIX w. przez epidemie ospy wietrznej. Jedna z nich wybuchła w 1862 r. i pośrednio przyczyniła się do przejścia na chrześcijaństwo wielu Tsimshian. W czasie tej epidemii zmarło w krótkim czasie kilkuset Indian, podczas gdy w chrześcijańskiej misji w Metlakatla, prowadzonej przez Williama Duncana, tylko pięciu. Był to punkt zwrotny w chrystianizacji plemienia Tsimshian, gdyż jeden z ich głównych wodzów – Legaic przyjął wówczas uroczyste nową wiarę. Zgodnie z częstymi praktykami misjonarzy, wszelkiego rodzaju obiekty związane z dawną wiarą były oddawane opiekunowi misji, a następnie odsprzedawane kolekcjonerom sztuki. W krótkim czasie Duncan ubierał okazałą kolekcję, w której skład wchodziły m.in. regalia wodza Legaica. W 1863 r. wizytujący misję w Metlakatla angielski pastor Robert Dundas pozyskał dużą część kolekcji zebranej przez Duncana i zawiązał ją do rodzinnej Szkocji³⁵. Przez 143 lata obiekty znajdowały się w posiadaniu spadkobierców Dundasa. Przez pewien okres przedmioty z kolekcji stanowiły dekorację sali bilardowej w posiadłości spadkobierców Dundasa, były również używane przez dzieci do zabawy. Niedużo brakowało, aby część kolekcji znajdująca się w *dziwnym i stęchłym pudle pełnym starych pałek, grzechotek i misek*³⁶ została wyrzucona do śmieci. Dopiero w latach 70. XX w. prawnuczek Roberta Dundasa – Simon Carey zdał sobie sprawę z wartości odziedziczonych przez niego przedmiotów. Przez ponad 30 lat Carey próbował zainteresować zakupem kolekcji muzea w Kanadzie, Europie i Stanach Zjednoczonych, jednakże żadne z nich nie było gotowe zapłacić ceny, jakiej żądał. W szczególności Carey rozczarowany był postawą kanadyjskiej społeczności muzealnej, którą określił jako *bandę matodusznych skąpców, odmawiającą zapłacenia uczciwej ceny za swoje dziedzictwo kulturowe*³⁷. Przedstawiciele plemienia Tsimshian również wykazali zainteresowanie odnalezionymi w Wielkiej Brytanii cennymi obiektami ich dziedzictwa kulturowego, jednakże ani ich prośby, ani żądania zwrotu nie znalazły posłuchu u Careya. W 2006 r. kolekcja Dundasa, oszacowana na sumę 3,4 mln dola-



10. Tsimshian. Drewniana maska przedstawiająca oblicze ludzkie, z kolekcji Dundasa, sprzedana na aukcji Sotheby's za cenę 1,808,000 \$

10. Tsimshian. Wooden human face mask, from Dundas Collection, sold at Sotheby's auction for \$1,808,000.

(Fot. za uprzejmą zgodą T. Shinabargera /Photo: courtesy of T. Shinabarger)



11. Tsimshian. Rzeźbiona maczuga z poroża karibiu, z kolekcji Dundasa, sprzedana na aukcji Sotheby's za cenę 940,000 \$

11. Tsimshian. Club carved from caribou antler, from Dundas Collection, sold at Sotheby's auction for \$ 940,000

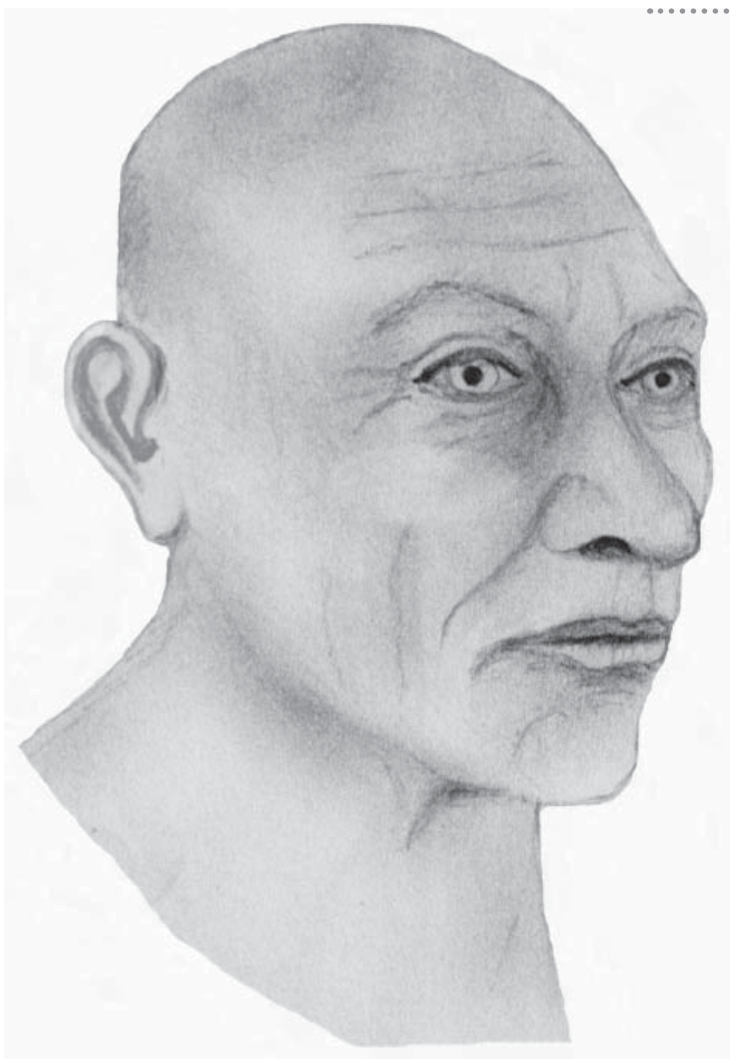
(Fot. za uprzejmą zgodą T. Shinabargera /Photo: courtesy of T. Shinabarger)

rów, została wystawiona na aukcji w Sotheby's w Nowym Jorku. Osiemdziesiąt artefaktów z tej kolekcji zostało sprzedanych w 57 grupach³⁸. Sprzedaż osiągnęła rekordową kwotę ponad 7 mln dolarów, co stanowiło największą cenę, jaką kiedykolwiek zapłacono za prywatną kolekcję sztuki Indian północnoamerykańskich. Muzea kanadyjskie zakupiły jedynie 6 artefaktów, jednakże rodzina znanych kanadyjskich filantropów-kolekcjonerów zakupiła 19 artefaktów za cenę ponad 5 mln dolarów. Główny trzon kolekcji Dundasa wrócił do Kanady i w latach 2007–2008 muzea kanadyjskie z dumą prezentowały wystawę objazdową „Skarby Tsimshian z kolekcji Dundasa”. Indianie z plemienia Tsimshian są dumni z przedmiotów wykonanych przez ich przodków i cieszy ich fakt, że znajdują się one z powrotem w Kanadzie. Równocześnie nie tracą nadziei, że artefakty z tej kolekcji wrócą z czasem do ich plemienia. Wielu z nich uważa, że ich przodkowie zostali ograbieni w czasie procesu przechodzenia na chrześcijaństwo i w związku z tym to współcześni Tsimshianie są prawnymi właścicielami wszystkich przekazanych misjonarzom przedmiotów. *Czy wysoka cena, jaką zapłacono na aukcji Sotheby's za przedmioty plemienia Tsimshian, zmieni obecnie nastawienie ogółu ludzi do naszej sztuki? Czy świat nagle otworzy oczy na kulturę, którą tak długo ignorował?*³⁹ zastanawia się jeden z wodzów Tsimshian. Można też

zadać pytanie, czy wysoka cena, jaką zapłacono na aukcji za kolekcję Dundasa, nie zmniejszy jej szans na powrót do plemienia Tsimshian i nie spowoduje większej powściągliwości muzeów w procesach restytucji artefaktów indiańskich z Ameryki Północno-Zachodniej. W dalszym ciągu spadkobiercy Dundasa są w posiadaniu dzienników pastora, które stanowią unikatowe źródło informacji na temat kultury mieszkańców północnej części Kolumbii Brytyjskiej z końca XIX w., oraz listów Dundasa i Duncana, dotyczących artefaktów pozyskanych z misji w Metlakatla.

Człowiek z Kennewick

W 1996 r. w Kennewick w stanie Waszyngton znaleziono dobrze zachowane szczątki ludzkie pochodzące sprzed około 9 tys. lat⁴⁰. Człowiek z Kennewick stał się przedmiotem sporu pomiędzy naukowcami a plemieniem Umatilla, które od kilkunastu lat żąda jego zwrotu, aby zapewnić mu należyte pochówki. Naukowcy odrzucają żądania Umatillów, uzasadniając to brakiem pokrewieństwa pomiędzy ich plemieniem a szczątkami. Szczątki człowieka z Kennewick należą do rządu Stanów Zjednoczonych, gdyż zostały znalezione na terenie należącym do rządu i przechowywane są w uniwersyteckim muzeum



12. Człowiek z Kennewick. Rekonstrukcja twarzy wykonana przez dr. J.Chatters'a

12. Kennewick Man. Facial reconstruction by dr J.Chatters

(Rys. A.M. Dittwald/Il. A.M. Dittwald)

odpowiadających NAGPRA, większość muzeów państwowych, uniwersytetów i instytutów badawczych oraz wiele prywatnych uczelni wykazało zrozumienie dla konieczności restytucji szczątków rdzennej ludności Ameryki, głównie ze względów moralnych i chęci naprawienia błędów przeszłości. Należy mieć nadzieję, że kraje Unii Europejskiej aktywniej włączą się w ten proces.

Pierwsze przypadki udanych restytucji szczątków ludzkich z Europy miały miejsce już w ostatnim dziesięcioleciu. Aborygeni mieszkańcy Australii i Tasmanii wywalczyli po wielu latach trudnych negocjacji zwrot 138 szczątków swoich przodków z Muzeum Historii Naturalnej w Londynie. Również muzea z Francji, Niemiec, Szwecji i Norwegii włączyły się w proces restytucji i w 2011 r. zwróciły szczątki ludzkie oraz tatuowane głowy Maorysów do Nowej Zelandii.

Prawo NAGPRA stało się także skutecznym instrumentem odzyskiwania nieuczciwie zagarniętych obiektów. Na przykładzie Indian z terenów Ameryki Północno-Zachodniej widać, że korzystają z niego zarówno plemiona zamieszkujące Stany Zjednoczone, jak i Kanadę. Wiele artefaktów zostało pozyskanych przez antropologów i kolekcjonerów niezgodnie z prawem, lecz w dobrej wierze, dla zachowania dla potomnych ginących kultur. Dzisiaj Indianie powtarzają, że: *nie jesteśmy wymarłą rasą, przetrwaliśmy, nadal istniejemy i chcemy sami opowiadać swoją historię, zgodnie ze swoimi wierzeniami i ze swoją tradycją. Nikt inny jej lepiej nie zna niż my sami*⁴². Naprawienie błędów przeszłości, wsparcie walczących o przetrwanie kultur indiańskich oraz chęć nawiązania bliższej współpracy z plemionami indiańskimi – to podstawowe powody, dla których muzea coraz częściej aktywnie biorą udział w procesie restytucji, przynoszącym korzyści zarówno

Burke w Seattle. Najnowsze zmiany w przepisach ustawy NAGPRA z 2010 r. mogą jednakże zmienić tę sytuację na korzyść Indian.

W 1996 r. paleontolog Tim Heaton odkrył na wyspie Księcia Walii w Archipelagu Aleksandra w południowo-wschodniej Alasce fragmenty ludzkiego szkieletu, datowane na ponad 10,5 tys. lat⁴¹. Szczątki te znalezione zostały na terenach Indian z plemienia Tlingit i zgodnie z ustawą NAGPRA powinny zostać zwrócone Indianom. Tlingici pozwolili na przeprowadzenie dogłębnych badań naukowych nad znalezionymi szczątkami, a także sami dobrowolnie przekazali próbki DNA, które miały pomóc w wykazaniu pokrewieństwa między ich plemieniem a znalezionymi szczątkami. Pomimo, że testy DNA nie wykazały bezpośredniego pokrewieństwa, po zakończeniu 11-letnich badań szczątki ludzkie z wyspy Księcia Walii zostały zwrócone Tlingitom i pochowane zgodnie z ich tradycją.

Zwrot szczątków ludzkich dzięki wprowadzeniu ustawy NAGPRA został w Stanach Zjednoczonych prawnie usankcjonowany i nie podlega dyskusji. Jak widać na przykładzie Indian z Ameryki Północno-Zachodniej, jest to jednak proces powolny i długotrwały. W Kanadzie, mimo że nie ma przepisów

rdzennej ludności Ameryki, jak i ośrodkom muzealnym. Nie zawsze jednak jest to proces prosty i bezkonfliktowy. Przez wiele lat muzeom i instytucjom badawczym udawało się odwlekać decyzje zwrotu artefaktów, argumentując to brakiem odpowiedniej infrastruktury do przechowywania cennych obiektów w małych osadach zamieszkiwanych przez Indian. Dzisiaj wiele plemion indiańskich posiada własne ośrodki kultury lub muzea i same chcą troszczyć się o swoje dziedzictwo kulturowe. Uważają, że wiele artefaktów prezentujących ich kulturę w muzeach światowych – to tylko martwe przedmioty w gablotach lub szufladach muzealnych. Dopiero, gdy wrócą one do miejsca, gdzie powstały, do potomków kultury, która je stworzyła, wtedy nabiorą życia i znaczenia. Jedno z pytań, na które dzisiaj muzealnicy muszą odpowiedzieć, to: czy ważniejsze jest, aby artefakty były wystawiane w ich oryginalnym kontekście kulturowym, co niewątpliwie pozwala na lepsze ich zrozumienie, czy powinny być dostępne dla jak najszerszego kręgu odbiorców, za czym przemawiałoby pozostawienie ich w dużych, znanych muzeach?

Restytucja nie jest łatwym procesem dla obu stron, wymaga otwartego i uczciwego dialogu, wiele cierpliwości i dyplomacji. Kompromisowe rozwiązania są konieczne.

Przypisy

¹ Cmentarze, gdzie miejsca pochówku oznakowano za pomocą nagrobków, były chronione prawnie. Indianie z Ameryki Północnej najczęściej grzebali swych zmarłych w ziemi, nie pozostawiając żadnych oznaczeń lub używając roślin albo materiałów ulegających łatwo biodegradacji. M. Hayden, *Unable to rest in peace, Native burial sites are sacred grounds, not shopping centers*, „Evansville Courier & Press”, Monday 30th July 2001.

² W 1971 r., w trakcie budowy autostrady w stanie Iowa, odkryto 28 szkieletów ludzkich liczących ponad 100 lat. Dwa z nich należały do młodej Indianki i dziecka, pozostałe 26 były szczątkami białych ludzi. Szczątki nieindiańskie pochowano na lokalnym cmentarzu, natomiast szczątki indiańskie przekazano do magazynów muzeum w mieście Iowa. J. E. Watkins, *Sacred Sites and Repatriation. Contemporary Native American Issues*, New York 2006, s. 19-20.

³ <http://www.mesacc.edu/dept/d10/asb/anthro2003/archy/pothunting/> 22 V 2012.

⁴ J.E. Watkins, *Sacred Sites...*, s. 21-24.

⁵ <http://www.nps.gov/nagpra/mandates/25usc3001etseq.htm> 22 V 2012; Także: J.E. Watkins, *Sacred Sites...*, s. 24-29.

⁶ <http://www.nps.gov/nagpra/FAQ/INDEX.HTM> 22 V 2012.

⁷ <http://consideronline.org/2010/12/01/returning-native-american-artifacts/> 22 V 2012.

⁸ *Protection of first nation cultural Heritage: Laws, Policy and Reform*, ed. C. Bell, R.K. Paterson, Vancouver 2009, s. 41-43.

⁹ <http://www.moa.ubc.ca/collections/index.php> 23 V 2012.

¹⁰ <http://www.canadianarchaeology.com/caa/node/901> 23V 2012.

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Indian_Act 23V 2012.

¹² *First Nations Cultural Heritage and Law, Case Studies, Voices, and Perspectives*, ed. C. Bell, V. Napoleon, Vancouver 2008, s. 22.

¹³ http://en.wikipedia.org/wiki/Haida_Gwaii 24 V 2012.

¹⁴ Komitet Repatriacyjny Haidy – to grupa wolontariuszy, która wzięła na siebie odpowiedzialność za sprowadzenie do domu szczątków swoich przodków, Indian z plemienia Haida, z muzeów i kolekcji prywatnych z całego świata.

<http://www.repatriation.ca/> 24 V 2012.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ <http://www.elginism.com/20101018/canadian-first-nations-haida-ancestral-reburial-in-british-columbia/> 24 V 2012.

¹⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Potlatch> 24 V 2012.

¹⁹ *First Nations Cultural...*, s. 19.

²⁰ D. Cole, *Captured Heritage: The Scramble for Northwest Coast Artifacts*, Vancouver 1985, s. 250-254.

²¹ <http://www.umista.ca/about/history.php> 24 V 2012.

²² <http://www.umista.org/exhibits/index.php> 24 V 2012.

²³ *Ibidem* 24 V 2012.

²⁴ *Ibidem* 24 V 2012.

²⁵ D. Cole, *Captured Heritage...*, s. 307-308.

²⁶ <http://news.harvard.edu/gazette/2001/07.19/28-totempole.html> 25 V 2012.

²⁷ http://articles.chicagotribune.com/2007-04-03/news/0704020481_1_totem-pole-carving-field-museum 25 V 2012.

²⁸ E. Moore, *PROPATRIATION: Possibilities for Art after NAGPRA*, „Museum Anthropology”, 2010, Vol. 33, issue 2, s. 125-136.

²⁹ D. Cole, *Captured Heritage...*, s. 254-267.

³⁰ <http://www.upenn.edu/gazette/0311/gaz06.html> 25 V 2012.

³¹ *Returning the past: Repatriation of First Nations Cultural Property, Four Case Studies of First Nation Repatriation*. „Museum of Anthropology”, ed. J.R. Baird, A. Solanki, M. Askren, Vancouver 2008, s. 23-27.

³² <http://www.nanakila.org/pole/chronology/index.html> 25 V 2012.

³³ <http://www.turtleisland.org/culture/culture-haisla.htm> 25 V 2012.

³⁴ *Returning the past ...*, s.12-16.

³⁵ *Tsimshian Treasures: The Remarkable Journey of the Dundas Collection*, ed. D. Ellis, Seattle: University of Washington Press, 2007, s. 24-25.

³⁶ http://www.maineantiquedigest.com/articles_archive/articles/jan07/sothebysdundas0107.htm 26 V 2012.

³⁷ <http://www.canada.com/topics/news/national/story.html?id=75d1666e-e75e-4417-ab45-c40a612ffabe&k=99297> 26 V 2012.

³⁸ http://www.randafricanart.com/Native_American_news.html 26 V 2012.

³⁹ *Tsimshian Treasures...*, s. 136.

⁴⁰ D.H. Thomas, *Skull Wars: Kennewick Man, Archaeology, And The Battle For Native American Identity*. New York 2000, prologue XIX-XXVII Także: http://en.wikipedia.org/wiki/Kennewick_Man 26 V 2012.

⁴¹ D. H. Thomas, *Skull Wars...*, s. 270-276; Także: http://en.wikipedia.org/wiki/On_Your_Knees_Cave 26 V 2012.

⁴² J.E. Watkins, *Sacred Sites...*, s. 69.

STRUGGLE OF NATIVE PEOPLE

FOR RETURN OF HUMAN REMAINS AND CULTURAL HERITAGE

EXAMPLES OF REPATRIATIONS TO AMERICAN INDIANS FROM NORTH-WEST TERRITORIES

Aleksandra Magdalena Dittwald

For over 500 years, graves, human remains and artifacts of Native American Indians have been easy targets of art collectors, art dealers as well as archeologists and anthropologists. Graves were looted and plundered for the “sake of science”. The artifacts were taken without permission from deserted villages and then sold to museums in the US, Canada and Europe. This practice was particularly common in 19th and 20th

centuries. In 1990, the US Congress passed The Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA), which criminalized trafficking of Native American “cultural objects” and established program to repatriate these items to their respective people. Since the passage of NAGPRA, over 38,000 human remains, a million funerary objects, 4,000 sacred objects and almost 1,000 objects of cultural patrimony were

returned from US museums, science institutions, universities and other cultural and government institutions back to Native People.

Canada does not have a law equivalent to NAGPRA. Only the province of Alberta has a law to protect Native graves and human remains. For many years, the Indian Act banned various indigenous people's ceremonies including potlatch. During that time, many precious objects of cultural patrimony were taken from their owners. In 1951, the potlatch ban was removed from the Indian Act and since then, Canadian museums have been trying to improve relations with the Native People. The repatriation of many cultural objects with doubtful provenance is of part of that process.

The Native People of America's Northwest have created a complex social organization with a unique culture, rich in artistic expression. Their first contact with

Europe's travelers was relatively late - in the second half of 18th century - but soon shared tragic destiny of the other First Nations. Their population was decimated by plagues, their land was taken and their cultural objects were looted. Today, like many other First Nations of America, they struggle to reestablish their cultural identity. Part of that struggle includes efforts to repatriate human remains, important cultural patrimony objects and any stolen or otherwise illegally acquired artifacts.

There is no doubt NAGPRA has stimulated a process of repatriation of the human remains and sacred objects to indigenous people. It is a law which is now executed and obeyed in US. It has also stimulated repatriation processes in Canada and there is hope that European museums will soon be more actively involved.

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”.

NABYWANIE DÓBR KULTURY

PRZEZ MUZEA

Olgierd Jakubowski

By upowszechniać wartości historii, nauki i kultury, instytucje muzealne starają się rozbudowywać swoje zbiory przez nabywanie nowych eksponatów. Pozyskując do swoich kolekcji cenne zabytki i dobra kultury, chronią je i zachowują dla następnych pokoleń. Dokonują tego jako ważny uczestnik rynku antykwarycznego, stykając się również z jego zagrożeniami. W literaturze podkreśla się, iż dobra kultury utracone w wyniku przestępstwa często trafiają na legalny rynek antykwaryczny, gdzie przedmiotom próbuje się dorobić historie, które mają świadczyć o ich legalnym pochodzeniu¹. Eksperti szacują, że nielegalny handel dobrami kultury jest wart nawet 6 mld dolarów rocznie². W erze globalizacji dzieła sztuki i antyki o wątpliwym pochodzeniu łatwo przemieszczają się między krajami. Dotyczy to zwłaszcza strefy Schengen – osoby przekraczające granice wewnętrzne Unii Europejskiej nie podlegają kontroli granicznej lub podlegają jej w ograniczonym zakresie. Dobra kultury zakupione w Hiszpanii może być po paru dniach oferowane w Polsce, z drugiej strony wywiezione z Polski dzieło sztuki może szybko trafić na grecki rynek antyków. Biorąc pod uwagę te czynniki, muzea nabywając dzieła do swoich zbiorów muszą się, niestety, liczyć z faktem, iż powiększenie kolekcji wiąże się z niebezpieczeństwem nabycia obiektu pochodzącego z nielegalnego źródła. By zminimalizować to ryzyko, instytucja muzealna, zakupując lub otrzymując w inny sposób dobro kultury powinna przedsięwziąć szczególne środki ostrożności związane z jego nabyciem.

Zagrożenia związane z nabywaniem dóbr kultury przez muzea

Nabywanie przez muzea dóbr kultury o wątpliwej proveniencji jest problemem międzynarodowym. Muzea, które starają się pozyskiwać do swoich zbiorów obiekty o jak największej wartości kulturowej, artystycznej i historycznej, nie zawsze w odpowiedni sposób badają ich pochodzenie. Skutkiem takiej praktyki są skandale i procesy sądowe, które mocno nadwężają wizerunki instytucji biorących udział w takim procederze. Przykładem mogą być kłopoty J. Paul Getty Museum, związane z nabyciem zabytków archeologicznych pochodzących z rabunkowych wykopalski i wywiezieniem ich bezprawnie z Włoch³. Obecnie instytucja ta wprowadziła specjalne procedury, mające zapobiec podobnym problemom na przyszłość⁴. W literaturze podkreśla się, iż zmienia się również dzisiejsze społeczeństwo, które nie toleruje, by w muzeach znajdowały się obiekty pochodzące z rabunków z okresu Holokaustu czy nielegalnie wywiezione w czasie innych konfliktów zbrojnych. Światowe muzea oddają je, ponieważ nie mają moralnego prawa do posiadania i eksponowania na wystawach takich dzieł⁵. Instytucje, które nawet na podstawie przepisów cywilnych mogłyby przed sądem obronić swoje prawa własności, zwracają takie dobra kultury ze względu na presję międzyna-

rodową. Status podmiotu zaufania publicznego powoduje, iż oczekuje się od nich podejmowania należytej staranności przy powiększaniu swoich kolekcji. W przypadku instytucji państwowych i samorządowych nietrafiona transakcja i obowiązek zwrotu zakupionego obiektu może się wiązać z utratą publicznych środków. W związku z tym muzea nabywając dobra kultury powinny priorytetowo przed transakcją ustalić legalność ich źródła pochodzenia. Zakupując obiekt do swojej kolekcji, należy brać pod uwagę następujące zagrożenia:

- Dobra kultury może pochodzić z kradzieży;
- Dobra kultury może pochodzić z nielegalnych wykopalski;
- Dobra kultury może być tzw. stratą wojenną;
- Dobra kultury zostało nielegalnie wywiezione z terenu innego państwa;
- Oferowany do zakupu obiekt jest falsyfikatem.

By zminimalizować ryzyko wymienionych zagrożeń, muzeum powinno podjąć działania mające na celu sprawdzenie przed nabyciem obiektu jego pochodzenie, a także powinno przechowywać dokumentację związaną z podjętymi czynnościami. W przypadku, gdy mimo tych czynności, muzeum nabędzie obiekt obciążony wadami, będzie mogło wykazać, iż w całym procesie dochowało należytej staranności. Jako podmiot, który w trakcie nabycia zachował „dobrą wiarę”, muzeum będzie miało argumenty w ewentualnym sporze sądowym dotyczącym dobra kultury.

Nabywanie dóbr kultury przez muzea w Polsce

Państwo polskie, ratyfikując w 1974 r. konwencję dotyczącą środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury, zobowiązało się m.in.: *podjąć wszelkie konieczne środki, zgodne z ich ustawodawstwem krajowym, w celu zapobieżenia nabywaniu przez muzea i inne instytucje tego typu, znajdujące się na ich terytorium, dóbr kultury pochodzących z innego Państwa, które zostały nielegalnie wywiezione po wejściu w życie niniejszej Konwencji w stosunku do obu zainteresowanych Państw; informować w miarę możliwości Państwo Stronę niniejszej Konwencji, z którego takie dobra kultury pochodzą, o oferowanych dobrach kultury nielegalnie wywiezionych z terytorium tego Państwa po wejściu w życie niniejszej Konwencji w stosunku do obu zainteresowanych Państw*⁶.

Mimo tych zobowiązań międzynarodowych w obecnym polskim ustawodawstwie nie ma przepisów odnoszących się bezpośrednio do kontroli nabywania dóbr kultury przez muzea. W Ustawie z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, regulującej funkcjonowanie instytucji muzealnych, znajdują się jedynie zapisy dotyczące prawa pierwokupu i pierwszeństwa zakupu zabytków przez muzea rejestrowane, natomiast nie odnoszą się one do badania

ich pochodzenia⁷. W praktyce część polskich instytucji muzealnych podjęło się przestrzegania *Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów*, opracowanego przez Międzynarodową Radę Muzeów⁸. W dokumencie tym szczegółowo opracowano wskazania dotyczące pozyskiwania muzealiów. W artykułach 2.1 – 2.10 *Kodeksu...* wskazano wiele zasad, którymi powinna kierować się instytucja w tego typu transakcjach. Wśród wielu ważnych zaleceń zwrócono uwagę, iż organ założycielski powinien przyjąć i opublikować dokument obejmujący założenia polityki muzeów w sprawie pozyskiwania, przechowywania i użytkowania muzealiów. Wskazano również, że muzeum nie może pozyskać żadnego obiektu bądź okazu w drodze kupna, darowizny, zamiany, zapisu ani wypożyczenia, dopóki pozyskujące muzeum nie będzie przekonane, że zbywca przysługuje dobry tytuł (w *Kodeksie...* zwrócono uwagę, że dobry tytuł nie zawsze jest tożsamy z dowodem własności w myśl prawa danego kraju). Według *Kodeksu...* muzeum winno dołożyć najwyższej staranności, by obiekt oferowany do sprzedaży, w darowiźnie, w zamian jako przedmiot zapisu albo wypożyczenia nie był pozyskany niezgodnie z prawem, w szczególności – z prawem kraju pochodzenia, prawem kraju tranzytu i prawem macierzystym muzeum. Określono również, iż należyta staranność obejmuje obowiązek ustalenia proweniencji obiektu lub okazu, tj. jego historii od chwili odnalezienia do powstania.

Zapisy *Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów* bardzo rygorystycznie określają obowiązki instytucji muzealnych, jednak mimo dużego znaczenia ze względu na ich międzynarodowy charakter, nie są one normami prawnymi, powszechnie obowiązującymi w Polsce. W literaturze podkreśla się, iż z jednej strony *Kodeks...* zachęca zarówno rządy poszczególnych państw, jak i działające w nich środowiska muzealników do podnoszenia standardu przy pozyskiwaniu dzieł na wyższy poziom przez odpowiednie regulacje prawne i pozaprawne, z drugiej natomiast odnosi się także do wielu konwencji międzynarodowych⁹. Same zalecenia *Kodeksu...* bez innych zapisów w systemie prawnym danego państwa nie wskazują jednoznacznie, jakie działania musi podjąć muzeum, co za tym idzie nie wiążą instytucji, a jedynie sugerują podjęcie czynności. Warto wskazać, iż w trakcie rozpatrywania sporów prawnych, np. dotyczących ustalenia dobrej wiary w chwili nabycia dobra kultury przez muzeum, sądy mogą brać pod uwagę zalecenia *Kodeksu...*, jako przyjęte w środowisku muzealnym zasady postępowania w takich sytuacjach.

Nabywając zabytki do swoich kolekcji muzea państwowe i samorządowe muszą brać pod uwagę przepisy art. 304 §2 Kodeksu Postępowania Karnego, zgodnie z którymi *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*. Jeżeli muzeum w trakcie zakupu obiektu pozyskało informacje, że nabywane dobro kultury pochodzi z kradzieży, zostało nielegalnie wywiezione z innego państwa, pochodzi z nielegalnych wykopaliś lub zostało przerobione/podrobione w celu wprowadzenia do obrotu, musi niezwłocznie zawiadomić organy ścigania. Jest to obowiązek, który instytucja musi wykonać bezwzględnie – w innym przypadku dyrekcja może narazić się na ewentualne zarzuty z art. 231 Kodeksu i odpowiedzialność karną za przestępstwo niedopełnienia obowiązków przez funkcjonariusza publicznego. Trzeba również zwrócić uwagę, iż nabywając obiekty, których cechy jasno wskazują na ich pochodzenie z przestępstwa, muzealnik może narazić się w niektórych sytuacjach na odpowiedzialność za popełnienie przestępstwa paserstwa umyślnego (291 k.k.) lub paserstwa nieumyślnego (292 k.k.).

Praktyka polskich muzeów przy nabywaniu dóbr kultury nie została do tej pory dokładnie zbadana. Pewnych informacji na ten temat dostarczyły ankiety skierowane do muzeów, będące częścią raportu w sprawie zapobiega-

nia i zwalczania nielegalnego handlu dobrami kultury w Unii Europejskiej¹⁰. Na terenie Polski badanie to koordynował w 2011 r. Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów¹¹. Ankiety, w których wiele pytań dotyczyło zasad nabywania obiektów do zbiorów, zostały rozesłane do 106 instytucji kultury, mających wówczas status muzeum rejestrowanego. Niestety, na ankiety odpowiedziało jedynie 26 instytucji. Zatem otrzymane odpowiedzi pozwalają jedynie częściowo ocenić praktykę polskich muzeów w tym zakresie.

Na pytanie w ankiecie – „Jaki rodzaj kontroli stosujecie w odniesieniu do pochodzenia jakiegoś dobra, którego nabycie jest Wam proponowane:

- konsultacje w bazach danych dóbr skradzionych?
- konsultacje u władz?”.

muzea odpowiedziały następująco:

- konsultacje w bazach danych skradzionych dóbr kultury zadeklarowało 16 muzeów; wskazano konkretne bazy danych, czyli *Krajowy wykaz zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem* prowadzony przez NIMOZ (4 muzea), bazy obiektów utraconych w wyniku II wojny światowej prowadzony przez MKiDN (1 muzeum), bazy Interpolu – „Stolen Works of Art” (1 muzeum).
- konsultacje u władz wskazały 4 muzea; jako instytucje, z którymi prowadzone są konsultacje, wskazano: MSZ (Zespół ds. Restytucji Dóbr Kultury), MKiDN (Departament Dziedzictwa Kulturowego), Policję.

Muzea jako rodzaj kontroli często wskazywały również wewnętrzne postępowania sprawdzające (4 muzea), oświadczenia oferenta (6 muzeów), wywiad środowiskowy (2 muzea), konsultacje wśród kolegów z innych instytucji muzealnych w Polsce (1 muzeum), konsultacje z antykwariuszami (1 muzeum), sprawdzanie w katalogach utraconych dzieł sztuki wydawanych przez NIMOZ (1 muzeum). W przypadku dwóch muzeów nie udzielono odpowiedzi na zadane pytanie.

Odpowiedzi na to ankietowe pytanie jasno wykazały, iż instytucje mają różne procedury postępowania i mimo że najczęściej podawaną odpowiedzią były konsultacje zakupowanych obiektów w bazach danych skradzionych dóbr kultury, nie jest to, niestety, praktyka wszystkich instytucji.

Innym istotnym pytaniem zadaniem w ankiecie było: „Co robicie, kiedy proponuje się Wam przedmiot o wątpliwym pochodzeniu? Czy odmawiacie przyjęcia?” Wśród badanych muzeów 11 podało krótką odpowiedź twierdzącą. W czterech przypadkach muzea wskazują – jako sposób postępowania – samodzielną weryfikację wątpliwości. W dwóch instytucjach jako sposób postępowania wskazano żądanie od właściciela oświadczeń o pochodzeniu przedmiotu. Jedno z muzeów zadeklarowało, że odmawia przyjęcia przedmiotu o wątpliwym pochodzeniu, jednak w przypadku szczególnie cennych przedmiotów namawia posiadacza do oddania go w depozyt w celu dalszych badań. Osiem muzeów zadeklarowało, że nie zetknęły się z problemem.

W ankiecie pytano również muzea: „Czy informują o tym władze lokalne?” Wśród badanych 6 muzeów podało twierdzącą odpowiedź, 2 muzea wskazały, że informują władze jedynie w przypadku uzasadnionego podejrzenia przestępstwa. Część instytucji podało przeczącą odpowiedź na zadane pytanie (10 muzeów). Osiem muzeów zadeklarowało, że nie zetknęły się z problemem.

Na pytanie o najlepszą praktykę muzeów w tym względzie muzea wskazały: niekupowanie obiektów o wątpliwym pochodzeniu (5 muzeów) oraz pisemne deklaracje oferenta o pochodzenia przedmiotu (3 muzea). W odpowiedziach wskazywano również jako dobrą praktykę kontakt z innymi muzealnikami (2 muzea), oględziny przedmiotu (1 muzeum), branie przedmiotu do depozytu (1 muzeum), współpracę z Policją (1 muzeum), współpracę z NIMOZ (1 muzeum). Dwanaście muzeów nie udzieliło odpowiedzi na zadane pytanie.

W dalszej części ankiety padło pytanie o trudności, które napotykały muzea, kiedy sprawdzają pochodzenie nabywanego obiektu. Wśród bada-

nich instytucji część wskazała na problem utrudnionego dostępu do dokumentacji znajdującej się u zagranicznych podmiotów, a dotyczących polskich strat wojennych (7 muzeów). Zwrócono uwagę na problem ograniczonej dostępności do baz danych skradzionych dóbr kultury i ich niekompletności (3 muzea) oraz na utrudnienia związane z anonimowością osób wystawiających dzieła sztuki w antykwariatach i na aukcjach (3 muzea).

Muzea zwracały ponadto uwagę na problem braku pieniędzy na zakupy i ekspertyzy (1 muzeum), brak jednoznacznych procedur w sprawie zakupów obiektów o niepewnym pochodzeniu (1 muzeum) oraz brak ogólnoeuropejskiej komputerowej bazy danych muzealnych (1 muzeum). W kolejnych 6 przypadkach muzea nie wskazywały na trudności w zakresie sprawdzania pochodzenia, cztery muzea odpowiedziały, że problem ich nie dotyczy.

Na podstawie przeprowadzonego badania ankietowego można stwierdzić, że instytucje muzealne nie mają jasnych procedur związanych z nabywaniem przez nie dóbr kultury i widzą wiele problemów przy podejmowaniu czynności sprawdzających. Problem nabywania przez muzea w Polsce skradzionych dzieł sztuki i innych dóbr kultury o niepewnej proveniencji nie jest tylko teoretyczny – znana jest sprawa skradzionego w 1993 r. we Francji z Katedry Chalon Sur Saone pastorału, który odnalazł się w 2006 r. w muzeum w Warszawie. Podobną sprawą dotyczącą nabywania przez instytucje obiektów pozyskanych z nielegalnych wykopalisk jest sprawa oferowania Muzeum Górnśląskiemu w Bytomiu w marcu 2011 r. zabytków archeologicznych (opisana w tym numerze „Muzealnictwa”, na s. 93-99 przez Marcina Sabacińskiego). Oba te przypadki wskazują, że problem istnieje i mogą z nim się zetknąć kolejne muzea. Obecnie, korzystając z łatwości przemieszczania się skradzionych przedmiotów, można tworzyć tzw. historię, utrudniającą potem ich wprowadzenie na rynek sztuki i ułatwiającą muzeum badania ich pochodzenia. Podobnie duża powszechność nielegalnych wykopalisk może powodować, że będzie się oferować muzeom zabytki archeologiczne właśnie z nich pozyskane.

Propozycja procedur związanych z kontrolą nabywania dóbr kultury przez muzea

Mając świadomość zagrożeń związanych z nabywaniem dóbr kultury i by zminimalizować ryzyko, muzeum powinno podjąć działania mające na celu sprawdzenie proveniencji przed nabyciem obiektu do zbiorów. Biorąc pod uwagę dobrą praktykę zalecaną przez zapisy Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów, instytucja muzealna w dokumentach wewnętrznych powinna opracować procedurę badania nabywanych obiektów, obejmującego zarówno dobra kultury zakupowane, jak i nabywane w inny sposób (darowizna, spadek). Również w przypadku czasowego przejęcia przez muzeum obiektu (przyjęcie w depozyt, wypożyczenie) powinno badać się legalność jego pochodzenia. Jak zwracają uwagę eksperci, często stosowaną metodą „uwiarygodniania” przeznaczonego do sprzedaży obiektu o niepewnej proveniencji jest wystawienie go na wystawie lub oddanie na pewien czas jako depozyt muzealny¹². Muzea powinny unikać sytuacji, w których prestiż instytucji będzie narażony i przed przyjęciem takich obiektów również podawać je gruntownym badaniom.

Wypracowując własne procedury, muzeum musi zdiagnozować zagrożenia w zależności od charakteru obiektów i wypracować metody badania nabywanych dóbr kultury w zależności od ich rodzajów. Odmiennego podejścia powinno wymagać kupowane za granicą dobro pochodzące z kraju o niepewnej sytuacji geopolitycznej (zamieszki, działania wojenne) od nabytego w kraju dzieła twórcy żyjącego. Oba powyższe obiekty wymagają zbadania legalności ich pochodzenia, jednakże w pierwszym przypadku potrzebne są działania wychodzące poza zwykłe czynności.

Praktyką, która w mojej opinii stanowi absolutną konieczność, jest sprawdzanie wszystkich nabywanych obiektów w głównych bazach danych dóbr kultury utraconych w wyniku przestępstwa. Narzędzia te są ważnym, znacznie usprawniającym zwalczanie przestępczości elementem systemu ochrony dziedzictwa kulturowego. Pozwalają również eliminować z legalnego rynku sztuki obiekty pochodzące z przestępstwa i ograniczają możliwość nabycia przez muzeum przedmiotu skradzionego. Polskie muzea mogą przed nabyciem sprawdzić bezpłatnie dobro kultury w dwóch krajowych bazach danych:

- *Krajowym wykazie zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem* – Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów prowadzi tę bazę z upoważnienia ministra kultury i dziedzictwa narodowego. Jest to powszechnie dostępna, elektroniczna baza danych, prowadzona na podstawie delegacji ustawowej. Zawiera informacje o zabytkach utraconych w wyniku przestępstw. Cechą charakterystyczną jest właśnie jej ogólnodostępność, która choć ma kilka poziomów, to podstawowe dane dotyczące poszukiwanych zabytków (dane przedmiotu – nazwa, tytuł, wymiary, technika wykonania, autor, zdjęcie) można uzyskać na poziomie podstawowym. Najszerszy zakres dostępu do danych ma Policja, a także służby celne i graniczne w stosunku do nielegalnie wywożonych zabytków¹³.

- *Bazie strat wojennych* – prowadzonej przez Departament Dziedzictwa Kulturowego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Znajdują się w niej informacje, które od 1992 r. gromadzono na temat strat wojennych polskich bibliotek oraz dzieł sztuki z terenów znajdujących się w granicach Polski po 1945 roku. Rejestr obejmuje dwadzieścia trzy działy, w tym: malarstwo, rzeźbę, grafikę, meble, tkaniny, porcelanę, szkło, złotnictwo, militaria, zbiory numizmatyczne i archeologiczne. Do chwili obecnej wpisano 60 000 rekordów, z których każdy teoretycznie odpowiadać powinien pojedynczemu obiektowi, jednak w wielu przypadkach pod jednym rekordem zapisano kilka przedmiotów, niegdyś opatrzonych w zbiorach wspólnym numerem inwentarzowym – (<http://kolekcje.mkidn.gov.pl/>).

Muzeum za pośrednictwem Komendy Głównej Policji może również sprawdzić nabywane obiekty w międzynarodowej bazie Interpolu „Stolen Works of Art”. Informacje znajdujące się w bazie są dużą pomocą przy wychwytywaniu najcenniejszych skradzionych dzieł sztuki. Do Interpolu należy 187 policji krajowych. Zasadą jest, że zgłoszenia do bazy danych dokonują policje krajowe, a nie osoby czy instytucje poszkodowane. Baza ta jest obecnie dostępna *online* i zawiera informacje o blisko 34 000 skradzionych najcenniejszych dobrach kultury z całego świata¹⁴. Z założenia zgłaszane tam są najcenniejsze utracone dobra kultury, jednak nie obejmuje ona przedmiotów nielegalnie wywiezionych za granicę – (<http://www.interpol.int/Crime-areas/Works-of-art/Works-of-art>).

Uzyskanie od wyżej wymienionych instytucji pisemnego potwierdzenia, że obiekt nie figuruje w prowadzonych przez nie bazach, nie przesądza o fakcie pochodzenia dobra kultury z legalnego źródła, wskazuje jednak, że muzeum dochowało staranności w ustalaniu jego pochodzenia.

W przypadkach, gdy nabywany obiekt jest szczególnie cenny lub jego cechy rodzą wątpliwości co do legalności jego pochodzenia, instytucja muzealna powinna rozważyć podjęcie dodatkowych czynności sprawdzających. Jedną z nich może być sprawdzenie w największej prywatnej bazie danych – Art Loss Register (ALR), prowadzonej przez Międzynarodową Fundację ds. Poszukiwania Dzieł Sztuki (International Foundation for Art Research – IFAR). Jako jedno z zadań IFAR wyznaczyła sobie m.in. zwiększenie odzyskiwania utraconych dzieł sztuki przez utrudnienie potencjalnych możliwości ich odsprzedaży. Głównym celem tej instytucji jest ograniczenie handlu skradzionymi dziełami sztuki, pomoc agencjom i instytucjom w procesie identyfikacji i odzyskiwania utraconych obiektów, ochrona kolekcjonerów i antykwariuszy przed finansowymi, kryminalnymi skutkami kupna i sprzedaży skradzionych

przedmiotów¹⁵. Obecnie w bazie Art Loss Register zarejestrowanych jest ponad 160 000 obiektów. Z bazy tej mogą korzystać wszyscy, jednak po spełnieniu określonych warunków. Jako instytucja prywatna, z tytułu świadczonych usług pobiera opłaty, które dotyczą zarówno wpisu do bazy danych, jak również poszukiwania w niej obiektów – (www.artloss.com).

Innym rozwiązaniem jest wystąpienie za pośrednictwem organów państwowych do władz kraju, z którego pochodzi obiekt z prośbą o sprawdzenie na miejscu, czy pochodzi on z legalnego źródła.

Metoda badania nabywanych dóbr kultury poprzez bazy danych dóbr kultury utraconych w wyniku przestępstwa może nie być skuteczna w przypadku niektórych kategorii obiektów. Brak jest często możliwości ustalenia, czy zakupywany przedmiot legalnie opuścił terytorium innego państwa. Istnieją co prawda strony internetowe, na których zamieszczane są informacje o systemach prawnych dotyczących wywozu dóbr kultury poszczególnych krajów, niestety, najczęściej informacje znajdujące się na nich nie są zaktualizowane. Podobnie w bazach danych nie ma informacji o obiektach nielegal-

nie pozyskanych z rabunkowych wykopaliisk archeologicznych czy oferowanych do sprzedaży falsyfikatach. W odniesieniu do tych zagrożeń muzeum powinno wypracować odmienne procedury postępowania, zakładające m.in. pozyskiwanie przed nabyciem obiektu specjalistycznych ekspertyz, zwracanie się po pomoc do instytucji państwowych, zadawanie zbywcy wielu udokumentowanych w protokole pytań o pochodzenie przedmiotu. W razie nieudających się przewyżżyć wątpliwości pozostaje odstąpienie od pozyskania obiektu. Muzea powinny bezwzględnie przechowywać dokumentację związaną z podjętymi czynnościami, jako dowód podjętych przez siebie działań.

Działalność muzeów wiąże się nierozdzielnie z rozbudową ich zbiorów. Jedynym rozwiązaniem, by zapobiec zagrożeniu nabycia obiektu z nielegalnego źródła jest prowadzenie rygorystycznej polityki pozyskiwania dóbr kultury. Wprowadzenie procedur w wewnętrznych dokumentach może ułatwić bezpiecznie powiększanie kolekcji muzealnych.

Przypisy

¹ E. A.J.G. Tjihuis, *The Trafficking Problem: A Criminological Perspective*, w: *Crime in the Art and Antiquities World Illegal Trafficking in Cultural Property*, Stefano Manacorda, Duncan Chappell, s. 88.

² S. Ni Chonail, A. Reding, L. Valeri, *Assessing the illegal trade in cultural property from a public policy perspective*, Prepared for the RAND Europe Board of Trustees, 2011, s. 9.

³ Zob. N. Cieślińska-Lobkowicz, *Muzea na cenzurowanym*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s.173-185

⁴ Zob. <http://www.getty.edu/about/governance/policies.html> na dzień 5.06.2012.

⁵ M.J. Reppas, *Empty „international” museums’ trophy cases of their looted treasures and return stolen property to the countries of origin and the rightful heirs of those wrongfully dispossessed*, 2008, s. 94.

⁶ Zob. art. 7a Konwencji dotyczącej środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury, sporządzonej w Paryżu 17 listopada 1970 r., Dz. U.PRL, 30 maja 1974, Nr 20, poz. 106.

⁷ Zob. art. 20 Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach.

⁸ *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, tłumaczenie P. Rybiński, w: *Prawo Muzeów*, pod red. J. Włodarski, K. Zeidler, Warszawa 2008, s. 244-245.

⁹ J. Zajadło, *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów – charakterystyka teoretyczno-prawna i filozoficzno-prawna*, w: *Prawo Muzeów*, pod red. J. Włodarski, K. Zeidler, Warszawa 2008, s. 143.

¹⁰ Z obejmującym całą wspólnotę raportem można się zapoznać pod adresem: http://ec.europa.eu/home-affairs/doc_centre/crime/crime_prevention_en.htm.

¹¹ Z wynikami badań na terenie Polski można zapoznać się na stronie Narodowego Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów: <http://www.nimoz.pl/pl/muzea/baza-dobrych-praktyk/hermes-2011-wyniki-badan-na-terenie-polski>.

¹² Zob. W. Pływaczewski, *Symptomy zagrożeń korupcyjnych na rynku sztuki*, „Przegląd Policynjny”, nr 3(87), numer specjalny – *Praktyczne aspekty zwalczania przestępczości przeciwko zabytkom*, Szczytno 2007.

¹³ Zob. P. Ogrodzki, *Krajowy wykaz zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem*, w: *Leksykon prawa ochrony zabytków. 100 podstawowych pojęć*, pod red. K. Zeidler, Warszawa 2010, s. 148-151.

¹⁴ B. Kaleta, *Interpol rozszerza dostęp do bazy danych skradzionych dzieł sztuki*, *Katalog utraconych dzieł sztuki*, Warszawa 2009; także K.-H. Kind, *The Role of INTERPOL in the Fight Against the Illicie Trafficking in Cultural Property*, w: *Crime in the Art and Antiquities World Illegal Trafficking in Cultural Property*, Stefano Manacorda, Duncan Chappell, s. 175-177.

¹⁵ Zob. P. Ogrodzki, *Międzynarodowy Rejestr Zaginionych Dzieł Sztuki. The Art Loss Register (ALR)*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 1997, nr 2, s. 18.

THE ACQUISITION OF CULTURAL PROPERTY

BY MUSEUMS

Olgierd Jakubowski

By acquiring valuable historical objects and cultural property for their collections, museums protect and preserve them for successive generations. The expansion of collections is connected with the threat of acquiring a historical monument originating from an illegal source. The status of a public trustee is the reason why museums are

expected to take suitable care while acquiring exhibits. In order to minimise the risk of threats, the museum should undertake activity intent on checking the origin of a given object prior to its acquisition and to keep all documentation associated with conducted activity. Taking into consideration the recommendations of the ICOM Code

of Ethics, the internal documentation of a given institution should devise a procedure of examining acquired objects. Such procedure should encompass cultural property purchased by the museum as well as acquired in other ways (donation, inheritance) also in the case of temporary possession of a given object. It is absolutely necessary to check all the acquired objects in main databases concerning cultural property lost

• **Olgerd Jakubowski**, prawnik, doktorant w Instytucie Nauk Prawnych PAN, starszy specjalista w Dziale Analiz Kryminalnych NIMOZ; pracował również w Ośrodku Ochrony Zbiorów Publicznych; w latach 2006-2010 pełnił funkcję sekretarza komisji ds. wywozu zabytków za granicę; specjalizuje się w tematyce ochrony dziedzictwa kulturowego przed przestępczością oraz kontroli wywozu dóbr kultury za granicę.

due to crime. Such instruments are an important element in the system of cultural heritage protection. They also make it possible to eliminate from the legal art market of objects originating from crime and to limit the eventuality of a museum acquiring a stolen object.



MUZEALNIK NA ROZDROŻU

GŁOS W SPRAWIE PRZEKAZYWANIA MUZEOM

ZNALEZISK ARCHEOLOGICZNYCH Z AMATORSKICH ODKRYĆ

Marcin Sabaciński

Standardowe pojmowanie określenia „proweniencja” w przypadku zabytku przyjmowanego przez jednostkę muzealną w pierwszej kolejności dotyczy oryginalności przedmiotu, jednak dla znalezisk archeologicznych określenie to zawiera jeszcze jedno znaczenie: legalność źródła pochodzenia. Problem ten dotyczy także innych kategorii muzealiów, lecz w zakresie zabytków archeologicznych ma swoją własną, nie zawsze właściwie rozumianą charakterystykę. Zabytki te tworzą kategorię muzealiów specyficznych niemal pod każdym względem, a przepisy, które dla nich uchwalono, jeszcze mocniej podkreślają tę odrębność¹. Mimo to badania ich podstawowej proveniencji nie różnią się od działań typowych dla innych zbiorów muzealnych. Przedmiot o kwestionowanej oryginalności musi zostać poddany oglądowi specjalistów z zakresu danej epoki historycznej, określonej kultury archeologicznej lub cywilizacji antycznej. Ich zadaniem jest ocena surowca i techniki wykonania zabytku, sposobu zdobienia, śladów użytkowania, stanu zachowania oraz określenie, na podstawie literatury i własnych doświadczeń, jego chronologii, przynależności kulturowej oraz pierwotnej funkcji. Tak identyfikuje się zabytki archeologiczne.

Typowe, stosowane przez muzea, fizykochemiczne metody określania pochodzenia obiektu rozumiane jako analiza próbek lub badania nieinwazyjne przedmiotu są zazwyczaj uzupełnieniem standardowego specjalistycznego oglądu i stosowane bywają do zabytków wyjątkowo rzadkich oraz reprezentujących szczególne wartości. Wiarygodność określenia autentyczności i przynależności kulturowo-chronologicznej ruchomego zabytku archeologicznego zależy od zupełnie innych działań. Przede wszystkim kluczowe elementy identyfikacji muszą być dokonane jeszcze w trakcie prac terenowych, na etapie, gdy przedmiot tkwi wciąż w warstwie ziemi stanowiska archeologicznego. Jeżeli kontekst archeologiczny badanego miejsca jest nienaruszony, można z dużą pewnością założyć, że zdeponowany w ziemi zabytek jest oryginalnym przedmiotem z epoki. Tym samym jego proveniencję, rozumianą jako przyna-

leżność kulturowa, oraz datowanie, można określić w sposób bezdyskusyjny, nawet jeśli standardowe cechy metryczne i surowcowe przedmiotu odbiegają od analogii dotychczas znanych nauce. Najwięcej uwagi w badaniu artefaktów poświęca się więc analizie warstw ziemnych związanych z zabytkiem i wzajemnemu układowi innych relikwów, hołdując zasadzie, iż wszystkie zabytki zdeponowane w jednej warstwie kulturowej są równoczesowe, a dodatkowo część z nich tworzy zwarte zespoły związane z pojedynczym wydarzeniem. Cechy proveniencyjne każdego z przedmiotów z niezaburzonej warstwy lub zespołu można przenieść na inne, niecharakterystyczne, bądź nieznanne dotąd nauce². Rozwój badań laboratoryjnych w zakresie archeologii podporządkowany jest zatem analizom dokonywanym na próbkach pobranych w terenie i ta cecha stanowi podstawową różnicę poznawczą w stosunku do innych kategorii muzealiów.

Badania gabinetowe archeologicznych zabytków ruchomych, niezajdującej oparcia w odpowiedniej dokumentacji terenowej, najczęściej nie pozwalają na uzyskanie satysfakcjonujących wyników w zakresie szczegółowej identyfikacji przedmiotu, nawet jeśli wspomagane są metodami laboratoryjnymi.

Podsumowując, jedynymi zabytkami archeologicznymi niebudzącymi wątpliwości pod względem proveniencji są takie, które zostały pozyskane w trakcie badań prowadzonych w sposób naukowy, gdzie zdokumentowane i właściwie zinterpretowane zostały wszelkie wzajemne powiązania warstw ziemnych stanowiska archeologicznego i zalegających w nich przedmiotów. Takie zabytki stanowią zdecydowaną większość depozytów archeologicznych w krajowych muzeach. Oprócz materiału z badań krajowych i niekiedy zagranicznych, muzea mogą pozyskiwać zabytki w drodze wymiany pomiędzy podobnymi sobie placówkami, możliwe jest także dokonywanie zakupów na rynku antykwarycznym³. Jak dotąd, są to jednak przypadki odosobnione.

W praktyce na drugim miejscu pod względem liczby przyjmowanych depozytów plasują się znaleziska luźne, niepochodzące z badań archeologicz-



1. Zabytek przekazany Muzeum Górnosląskiemu w Bytomiu, średniowieczny kord z tarczką boczną, pochodzenie – Las Jaroszwiec

1. Monument presented to the Upper Silesian Museum in Bytom, a medieval hauswehre sword with a side shield, origin – Jaroszwiec Forest



2. Zabytek przekazany Muzeum Górnośląskiemu w Bytomiu, żelazna kłódka z kluczem, pochodzenie – Las Rabsztyn

2. Monument presented to the Upper Silesian Museum in Bytom, an iron lock and key, origin – Rabsztyn Forest

nych. Chodzi tu o zabytki przekazywane przez przypadkowych odkrywców, a w ostatnich latach również osoby trudniące się amatorskim poszukiwaniem skarbów. Ze względu na pozbawienie zabytku oryginalnego kontekstu, proveniencja takich przedmiotów budzi wątpliwości i uwiarygodnić ją mogą badania powierzchniowe bądź sondażowe w miejscu odkrycia. Opisywana sytuacja powinna być rozpatrywana także pod względem zgodności działań osoby przekazującej, a także instytucji przyjmującej depozyt, z obowiązującymi aktami prawnymi. Takiemu rozumieniu określenia „właściwa proveniencja” poświęcona zostanie główna część niniejszego tekstu.

Przepisy regulujące obowiązki znalazcy zabytku archeologicznego można streścić w kilku zdaniach. Przede wszystkim, ruchome zabytki archeologiczne z obszaru Polski, bez względu na sposób odkrycia stanowią własność skarbu państwa, a miejsce ich przechowywania określa wojewódzki konserwator zabytków, kierując się wytycznymi ustawy⁴. Oznacza to, że nie mogą być przedmiotem kolekcjonowania, handlu, darowizny, dziedziczenia i nie powinny znajdować się w prywatnych rękach⁵. Każdy, kto przypadkowo znalazł przedmiot, który może być zabytkiem archeologicznym, zobowiązany jest zabezpieczyć go i oznaczyć miejsce znalezienia, a następnie niezwłocznie powiadomić wojewódzkiego konserwatora zabytków, a jeżeli nie jest to możliwe, właściwego wójta (burmistrza, prezydenta miasta)⁶. Adekwatny przepis dotyczy osób, które natrafiły na przedmiot mogący być zabytkiem w trakcie prowadzenia robót budowlanych bądź ziemnych. Dodatkowo ciąży na nich obowiązek wstrzymania wszelkich robót mogących uszkodzić odkryty obiekt i zabezpieczenie miejsca odkrycia⁷. Jeżeli znalazcy nie dopełnią zapisanych w ustawie warunków – popełniają wykroczenie⁸. W przypadku, gdy prace ziemne bądź działania odkrywcy naruszają nawarstwienia stanowiska archeologicznego, następuje naruszenie prawa o poważniejszym charakterze – przestępstwo zniszczenia zabytku, określone w art. 108 Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami⁹. Najczęstszym przewinieniem osób, które przekazują zabytki archeologiczne z nienaukowych odkryć, jest jednak pozyskanie ich w ramach nielegalnego poszukiwania zabytków¹⁰, czyli wykroczenie opisane w art. 111¹¹ Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami.

Pierwszą z kilku istotnych wątpliwości, które pojawiają się po lekturze tych przepisów, jest zasadność przyjmowania zabytków archeologicznych przez muzea, w zastępstwie wojewódzkiego konserwatora zabytków. Ustawa nie zawiera delegacji dla muzeów do tego typu działań i przekazanie im

znaleziska może być potraktowane jako naruszenie przepisów. Jest to bardzo poważny problem. Placówki muzealne od lat są miejscami, do których najczęściej zgłaszane są i przekazywane przypadkowe odkrycia zabytków archeologicznych. Standard ten ma bardzo długą metrykę, sięgającą okresu rozbiórów, kiedy system raportowania odkryć opierał się właśnie na sieci placówek muzealnych oraz na współpracy z pracującymi „w terenie” przedstawicielami inteligencji, jak nauczyciele szkół powszechnych czy też duchowieństwo na poziomie parafii. W świadomości społecznej wizerunek muzeum jako miejsca gromadzenia zabytków w imieniu państwa utrwalał się przez lata. Współcześnie dla przeciętnego obywatela oczywiste jest, że zabytkami zajmują się właśnie muzea. Najczęściej nie ma on świadomości istnienia wojewódzkiego urzędu ochrony zabytków, a co dopiero przepisów, które nakazują powiadomienie konserwatora o odkryciu. Nie bez znaczenia jest również większa dostępność muzeów, jako placówek rozlokowanych na obszarze kraju o wiele gęściej, niż siedziby urzędów konserwatorskich. W efekcie to muzealnicy najczęściej mają kontakt z odkrywcami zabytków archeologicznych. Obecnie większość urzędów konserwatorskich w Polsce akceptuje pośrednictwo muzealników przy zgłaszaniu znalezisk, jednak wydaje się, że w wielu przypadkach są to relacje nieformalne. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że możliwe jest sędowanie przez wojewódzkiego konserwatora zabytków niektórych z jego zadań na instytucję kultury¹², co wydaje się szczególnie pożądane w odniesieniu do przyjmowania informacji o odkryciach oraz samych znalezisk archeologicznych. Muzea bezwzględnie powinny dążyć do osiągnięcia tego statusu, co pozwoli im na działania w pełni zgodne z obowiązującym prawem. Brak jednoznacznej delegacji ustawowej co do przyjmowania przez nie znalezisk archeologicznych trzeba określić jako duże niedopatrzenie ustawodawcy.

Kolejnym ważnym zagadnieniem jest możliwość popełnienia przez muzeum czynu zabronionego w postaci paserstwa. Definicja tego przestępstwa jest następująca: *kto rzecz uzyskaną za pomocą czynu zabronionego nabywa lub pomaga do jej zbycia, albo tę rzecz przyjmuje lub pomaga do jej ukrycia bądź też robi to w stosunku do rzeczy, o której na podstawie towarzyszących okoliczności powinien i może przypuszczać, że została uzyskana za pomocą czynu zabronionego, podlega karze*¹³. Jak można odnieść tę regulację prawną



3. Zabytek przekazany Muzeum Górnośląskiemu w Bytomiu, strzemień inkrustowane srebrem, pochodzenie – Las Michałowice

3. Monument presented to the Upper Silesian Museum in Bytom, a silver incrustated stirrup, origin – Michałowice Forest



- 4. Zabytek przekazany Muzeum Górnośląskiemu w Bytomiu, klucz żelazny, pochodzenie – Zamek Rabsztyn
- 4. Monument presented to the Upper Silesian Museum in Bytom, an iron key, origin – Rabsztyn Castle

do sytuacji muzealnika? Obowiązkiem znalazcy jest przekazanie zabytku bez żadnej gratyfikacji. Powinien to uczynić „niezwłocznie” oraz przy zachowaniu odpowiedniego reżimu związanego z zabezpieczeniem i oznakowaniem miejsca – pod groźbą popełnienia wykroczenia. Działania muzealnika powinny natomiast uwzględniać prawdopodobieństwo zniszczeń stanowiska archeologicznego dokonanych przy pozyskiwaniu znalezisk, a także podejrzenie, że prowadzone były nielegalne poszukiwania zabytków. Gdyby znalazca nie wywiązał się ze swoich obowiązków bądź któraś z wymienionych w poprzednim zdaniu przesłanek została spełniona – przedmiot pochodziłby z czynu zabronionego, a jego przyjęcie byłoby paserstwem. Czy funkcjonowanie w tak skomplikowanych realiach umożliwia przyjęcie zabytków archeologicznych bez łamania przepisów?

Należy zwrócić uwagę na kilka szczegółów. Po pierwsze, na określenie „niezwłocznie” i jego interpretację prawną. Zgodnie z orzecnictwem dotyczącym prawa cywilnego, termin ten zależy od miejsca i czasu, nie oznaczając natychmiastowej powinności¹⁴. Zatem każda sytuacja powinna być rozpatrywana indywidualnie w zależności od towarzyszących jej okoliczności. Po wtóre, dość trudne jest określenie, jak powinien zachowywać się muzealnik w takiej sytuacji, czy może dociekać szczegółów prawidłowości odkrycia bez wizyty w terenie i czy ma prawo *a priori* podejrzewać znalazcę o nielegalne poszukiwania? Należy pamiętać, że jeżeli ustawa uzależnia skutki prawne od dobrej lub złej wiary, domniemywa się istnienie dobrej wiary¹⁵. Warto przytoczyć tu koncepcję przedstawioną w jednej z publikacji podręcznikowej Szkoły Policji w Katowicach, gdzie w kontekście paserstwa opisano przypadek, gdy osoba przyjmie w dobrej wierze rzecz pochodzącą z przestępstwa, a później dowie się o jej pochodzeniu, stając się posiadaczem w złej wierze. Uznano, że jeżeli sprawca dowiedział się o tym fakcie po objęciu władztwa nad rzeczą, nie będzie odpowiadał za przestępstwo paserstwa, gdy będzie zmierzał do oddania rzeczy prawowitemu właścicielowi¹⁶.

Pomimo pozornego skomplikowania całej sprawy, praktyka wskazuje, że najczęściej już pierwsza rozmowa ze znalazcą rozwiewa większość wątpliwości co do okoliczności odkrycia przedmiotu i intencji odkrywcy, nawet jeśli nie jest on do końca szczerzy. Wiedza i doświadczenie archeologów zatrudnionych w muzeach w znakomitej większości przypadków pozwala ustalić z dużym prawdopodobieństwem, czy prawo zostało złamane. Część z opisanych dylematów może więc pozostać jedynie w sferze teorii.

Mając powyższe na względzie, należy jednak z całą mocą podkreślić, że nie wolno nagiąć obowiązujących przepisów w celu przejścia do zbiorów kolejnego zabytku. Na muzealniku ciąży duża odpowiedzialność, ponieważ staje się dla przekazującego autorytetem w zakresie zasad postępowania

z zabytkami. Przyjęcie za dobrą monetę wadliwych interpretacji prawnych może doprowadzić znalazcę do odpowiedzialności karnej, a bez wątpienia utrwała niewłaściwą interpretację zasad ochrony dziedzictwa. Tajemnicą poliszynela jest fakt, że obecnie najliczniej zgłaszają się do muzeów osoby, które odkryły zabytki w trakcie nielegalnych poszukiwań, czyli popełniając wykroczenie. Bardzo często działają w nieświadomości obowiązujących przepisów prawa czy też nie wiedząc w chwili odkrycia, że znaleziska są zabytkami. Często również, w pełni świadomi swoich działań, przekazują zabytki archeologiczne, które nie mieszczą się w ich zainteresowaniach kolekcjonerskich, więc nie są dla nich atrakcyjne. Czasem także, prowadząc zaplanowany rabunek, współpracują z muzeum, próbując zapewnić sobie argumenty do obrony w przypadku pociągnięcia do odpowiedzialności karnej. Niektórzy starają się przekazać zabytki ze strachu przed konsekwencjami, uświadomiwszy sobie, że nielegalne posiadanie czy kolekcjonowanie artefaktów stawia poza prawem. Wielu ze zgłaszających się „odkrywców” bezwzględnie oczekuje gratyfikacji finansowej.

Najczęściej muzealnik jest jedynym przedstawicielem służb ochrony zabytków, który może mieć jakikolwiek wpływ na przyszłą działalność tych osób, zatem nie wolno im swoim autorytetem legitymizować działań, które niszczą dziedzictwo archeologiczne.

Pytanie o prawidłowe postępowanie w przypadku oferowania muzeom zabytków archeologicznych, pochodzących z czynów zabronionych, stało się szczególnie aktualne w efekcie wydarzeń, które miały miejsce w marcu 2011 roku. Do Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu zgłosił się wówczas p. Artur Tronicik, poszukiwacz skarbów, znany z aktywnej współpracy z archeologami w trakcie profesjonalnych badań. Przekazał pracownikom muzeum około dwustu metalowych zabytków archeologicznych, które miały zostać odkryte na obszarze sześciu województw (śląskiego, dolnośląskiego, małopolskiego, mazowieckiego, świętokrzyskiego i podkarpackiego) przez różne osoby, a następnie skupione przez przekazującego. Do większości przedmiotów dołączona była dość szczegółowa lokalizacja znalezienia. Panu Tronicikowi towarzyszyła ekipa TVP Katowice, która przygotowywała materiał na *news* w wiadomościach regionalnych. Dyrektor Muzeum Górnośląskiego, dr Dominik Ablamowicz, po zapoznaniu się z przekazanym materiałem i relacją o okolicznościach jego pozyskania zdecydował się na złożenie doniesienia o podejrzeniu popełnienia przestępstwa w związku z rozkopaniem stanowisk archeologicznych i obrotem zabytkami archeologicznymi, które ustawowo należą do skarbu państwa. Już w pierwszym reportażu efekt wizyty ekipy telewizyjnej towarzyszącej przekazywaniu zabytków kończył się słowami: [...] *eksplorator z Siemianowic Śląskich świadomie wybrał prowokację, otrzymuje*



- 5. Zabytek przekazany Muzeum Górnośląskiemu w Bytomiu, fragment krzesiwa, pochodzenie – okolice zamku Morsko
- 5. Monument presented to the Upper Silesian Museum in Bytom, a fragment of a flint, origin – environs of Morsko Castle

wyrazy uznania, równocześnie grozi mu konflikt z przepisami¹⁷. Skutkiem działań dr. Abtłamowicza była medialna kontra, która przerodziła się w trwającą kilka tygodni medialną burzę. W serii doniesień prasowych i reportaży telewizyjnych zawarto informacje bezkrytycznie gloryfikujące postawę p. Troncika, w połączeniu z miążdzącą krytyką działań dyrektora Muzeum Górnośląskiego. Wydźwięk relacji medialnych, które bez należytej analizy, w formie sensacji, bezrefleksyjnie i z kompletną ignorancją prawną przedstawiły problem, jest szalenie trudny do odwrócenia. Przystępnej retoryce nieświadomie uległy rozmaite autorytety, włączając w to specjalistów w dziedzinie prawa ochrony zabytków¹⁸.

Na czym zatem polega skomplikowanie całej sprawy? Przede wszystkim ogromna większość przekazanych zabytków została zrabowana ze znanych nauce i chronionych prawem stanowisk archeologicznych. Wskazuje na to lista lokalizacji, która została przekazana wraz ze znaleziskami. Znajdują się na niej miejsca wpisane zarówno do rejestru zabytków archeologicznych, jak i rejestru zabytków nieruchomych, w tym kilka zamków i grodzisk. Wystarczy wymienić takie nazwy, jak: zamek w Ryrtrze, zamek w Lipowcu, zamek w Muszynie, zamek w Morsku, zamek w Rabsztynie, zamek w Olsztynie, a nawet zamek w Bobolicach. Oprócz tego zabytki pozyskano na grodzisku w Kostkowicach, grodzisku w Przewodiszowicach czy Górze Birów¹⁹.

Niektóre nazwy na liście powtarzają się kilkakrotnie przy kolejnych znaleziskach. Nie trzeba być archeologiem, żeby po tej lekturze mieć pewność, że zabytki pochodzą z regularnego rabunku.

Nie jest możliwe, aby w miejscach, które są atrakcjami turystycznymi,



- 6. Zabytek przekazany Muzeum Górnośląskiemu w Bytomiu, topór żelazny, pochodzenie – Zamek Barwałd
- 6. Monument presented to the Upper Silesian Museum in Bytom, an iron axe, origin – Barwałd Castle

odwiedzanymi corocznie przez setki, a może nawet tysiące osób, na powierzchni ziemi znaleziono krzesiwa, buławy, topory, ostrogi i następnie zebrano je w jednej „kolekcji”. Pan Troncik, korzystając ze swoich koneksji w środowisku poszukiwaczy skarbów, docierał do rabusiów i płacąc im, próbował odzyskać te przedmioty, jednak ich przekazanie nastąpiło po ośmiu lub, według niektórych doniesień prasowych, nawet po dziesięciu latach od chwili zainicjowania zbioru. W części relacji telewizyjnych podano, że pewna partia zabytków została osobiście pozyskana przez ofiarodawcę. Ważnym wątkiem w narracji jest fakt, że od czterech lub pięciu lat p. Troncik ściśle współpracuje z naukowcami, jest zatrudniony na wykopalskich

jako operator wykrywacza metali, ucząc się od specjalistów i jednocześnie przekazując im tajniki swoich umiejętności. Jest on zatem jedną z najlepiej wyedukowanych w zakresie postępowania z zabytkami archeologicznymi osób profesjonalnie posługujących się wykrywaczem metali. Można śmiało założyć, że jest osobą świadomą obowiązujących przepisów. Już w kwietniu 2010 r. artykuł Agnieszki Krzemińskiej w tygodniku „Polityka” poświęcony konfliktowi archeologów i poszukiwaczy skarbów rozpoczyna się słowami *Artur Troncik z Siemianowic Śląskich, zwany Saperem, nie może się doczekać, kiedy będzie mógł oficjalnie przekazać państwu swój zbiór ponad setki zabytków archeologicznych. Większość z nich za własne pieniądze i w dobrej wierze kupował na giełdach staroci [...]*²⁰. Należy więc w pełni zgodzić się z autorami pierwszego z reportaży telewizyjnych, traktujących całą sprawę jako zamierzoną prowokację. Jednym z jej celów, który rzeczywiście został osiągnięty, było rozstawienie osoby Artura „Sapera” Troncika poza środowiskiem detektorystów i archeologów oraz zwrócenie uwagi na tę część sympatyków archeologii, która, przekraczając granice prawa i zasady ochrony dziedzictwa, działa w szczerych intencjach. Kolejnym, być może nie do końca zamierzonym efektem, będącym skutkiem fatalnych w swojej wymowie relacji medialnych, jest zapanowanie powszechnego – także wśród osób niezwiązanych z poszukiwaczami skarbów – stereotypu o nieuchronnych problemach czekających osobę zgłaszającą odkrycie zabytku archeologicznego. Najdotkliwsze następstwa w postaci niewybrednych ataków personalnych odczuł dyrektor Muzeum Górnośląskiego.

Obserwując całość doskonale przygotowanej kampanii medialnej, nie można mieć wątpliwości, że był to pokaz determinacji oraz potencjału lobby poszukiwaczy skarbów, dążących do zmian prawa ochrony zabytków. Niepokojący jest przede wszystkim fakt, że zmiany, które są postulowane, nie polegają na unowocześnieniu przepisów, usprawnieniu systemu czy wymianie wadliwych działających elementów, wręcz przeciwnie – oscylują w kierunku całkowitego zniesienia kontroli i opieki państwa nad dziedzictwem archeologicznym i w efekcie umożliwienia wykorzystania go do celów czysto komercyjnych.

Zadziwiająca jest powszechna zgoda na taką sytuację, którą należy wiązać z niską świadomością społeczną, dotyczącą realnych celów i metod archeologii jako nauki, a także samych



-
-
- 7. Zabytek przekazany Muzeum Górnośląskiemu w Bytomiu, dwa groty strzał, pochodzenie – grodzisko Kostkowice
-
-
- 7. Monument presented to the Upper Silesian Museum in Bytom, two arrowheads, origin – Kostkowice stronghold
-
-
-

(Wszystkie fot. – Muzeum Górnośląskie w Bytomiu)

zasad ochrony dziedzictwa archeologicznego. Bo do tego, że należy chronić zabytki, nikogo przekonywać nie trzeba. Czy tak intensywna krytyka medialna mogłaby mieć miejsce, gdyby przedmiotami przyniesionymi do muzeum były np. gotyckie rzeźby świętych i barokowe putta ze śladami odpilowywania, którym towarzyszyłaby lista parafii i kościołów z których pochodzą? Czy wtedy ktoś zakwestionowałby obowiązek formalnego sprawdzenia okoliczności, które towarzyszyły ich pozyskaniu oraz określenia rzeczywistej skali strat dziedzictwa?

Podsumowując, zasady przekazywania do muzeów zabytków archeologicznych z przypadkowych odkryć powinny zostać szczegółowo przeanalizowane pod względem prawnym, a reguły takich działań muszą zostać ujednolicone i powszechnie przyjęte. Polemika musi również objąć zagadnienie roli muzeów i muzealników w systemie ochrony dziedzictwa. Mam nadzieję, że niniejszy tekst zwróci uwagę specjalistów prawa ochrony zabytków na opisywany problem, stając się jednocześnie katalizatorem tak potrzebnej wielo wątkowej dyskusji.

Przypisy

¹ Zabytki archeologiczne już na wstępie można wyróżnić spośród innych kategorii przedmiotów przechowywanych w muzeach, zwykle bowiem nie są muzealiami w rozumieniu Ustawy z dnia 21 listopada o muzeach (Dz. U. z 1997, Nr 5, poz. 24 z późn. zmianami) i figurują jedynie w księgach depozytów. Muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości stanowiące własność muzeum i wpisane do inwentarza muzealiów (art. 21 ust. 1), a jeśli muzeum nie ma osobowości prawnej, są to przedmioty i nieruchomości wpisane do inwentarza muzealiów i stanowiące własność podmiotu, który utworzył muzeum (art. 21, ust. 1a). Zgodnie z Ustawą o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z dnia 23 lipca 2003 r. (Dz. U. z 2003, Nr 162, poz. 1568 z późn. zmianami), wszystkie zabytki archeologiczne z obszaru kraju, bez względu na sposób odkrycia, są własnością skarbu państwa (art. 35, ust.1) i są przekazywane muzeom w depozyt (art. 35, ust. 3-5). Dyrektor takiego muzeum może wystąpić o przekazanie ich na własność (art. 35, ust. 6), jednak nie zawsze taka procedura jest praktykowana. Wynika to przede wszystkim ze znacznych uciążliwości, związanych z powtarzaniem procedur i przenoszeniem danych z poszczególnych ksiąg. Na potrzeby niniejszego tekstu wszystkie znaleziska archeologiczne zostaną potraktowane jak muzealia, co korzystnie wpłynie na narrację.

² Oczywiście jest to znaczne uproszczenie zasad wnioskowania archeologicznego, ostateczne rezultaty prac terenowych opierają się na bardziej skomplikowanych algorytmach badawczych niż metoda *pars pro toto*.

³ Wydaje się, że jest to ewentualność jedynie teoretyczna, zarówno z powodu niezadawalających budżetów poszczególnych jednostek muzealnych, jak i specyfiki większości zbiorów archeologicznych, koncentrujących się najczęściej na materiale krajowym, który wyłączony jest w Polsce z obrotu rynkowego. Nie ma jednak przeszkód, aby muzeum zakupiło za granicą dobrze udokumentowany zabytek archeologiczny z legalnego źródła (np. z materiałów pozyskanych w Polsce przed odzyskaniem niepodległości w 1918 r. czy zabytek jednej z kultur śródziemnomorskich).

⁴ Art. 35 Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z dnia 23 lipca 2003:

1. *Przedmioty będące zabytkami archeologicznymi odkrytymi, przypadkowo znalezionymi albo pozyskanymi w wyniku badań archeologicznych, stanowią własność Skarbu Państwa.*

2. *Własność Skarbu Państwa stanowią również przedmioty będące zabytkami archeologicznymi, pozyskane w wyniku poszukiwań, o których mowa w art. 36 ust. 1 pkt 12.*

3. *Miejsce przechowywania zabytków archeologicznych odkrytych, przypadkowo znalezionych albo pozyskanych w wyniku badań archeologicznych bądź poszukiwań,*

o których mowa w art. 36 ust. 1 pkt 12, określa wojewódzki konserwator zabytków, przekazując je, w drodze decyzji, w depozyt muzeum lub innej jednostce organizacyjnej, za jej zgodą.

4. Przekazanie zabytków archeologicznych muzeum lub innej jednostce organizacyjnej może nastąpić w przypadku, gdy jednostka ta zapewni:

- 1) ich trwałe przechowanie;
- 2) przeprowadzenie inwentaryzacji i odpowiednich prac konserwatorskich;
- 3) udostępnianie tych zabytków w celach naukowych.

5. Wojewódzki konserwator zabytków może wydać decyzję o cofnięciu oddania w depozyt zabytków archeologicznych, jeżeli muzeum lub inna jednostka organizacyjna nie zapewnia warunków, o których mowa w ust. 4.

6. Na wniosek dyrektora muzeum zabytki archeologiczne, będące w depozycie tego muzeum, mogą być przekazane na jego własność na podstawie decyzji wojewódzkiego konserwatora zabytków.

⁵ Z pewnym wyjątkiem. Możliwe jest, żeby decyzją wojewódzkiego konserwatora zabytków zabytek został przekazany w depozyt prywatnej jednostce organizacyjnej, zgodnie z art. 35, ust. 3 i 4 Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, ale nie może być to osoba fizyczna. Zapis prawny o państwowej własności znalezisk archeologicznych po raz pierwszy wprowadzono w latach 60., gdy w życie weszła Ustawa o ochronie dóbr kultury z dnia 15 lutego 1962 (Dz. U. z 1962, Nr 10, poz. 48), obowiązująca od 21 maja 1962. Należy również pamiętać, że zabytki archeologiczne pozyskane przed tą datą obciążone są wadą prawną, jeżeli nie zostały zgłoszone bądź zarejestrowane, zgodnie z art. 25 Rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 6.03.1928 o opiece nad zabytkami (Dz. U. z 1928 nr 29 poz. 265 oraz art. 1 Dekretu z dnia 1.03.1946 o rejestracji i zakazie wywozu dzieł sztuki plastycznej oraz przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej (Dz. U. z 1946 nr 14 poz. 99).

⁶ Art. 33, ust. 1.

Kto przypadkowo znalazł przedmiot, co do którego istnieje przypuszczenie, iż jest on zabytkiem archeologicznym, jest obowiązany, przy użyciu dostępnych środków, zabezpieczyć ten przedmiot i oznakować miejsce jego znalezienia oraz niezwłocznie zawiadomić o znalezieniu tego przedmiotu właściwego wojewódzkiego konserwatora zabytków, a jeśli nie jest to możliwe, właściwego wójta (burmistrza, prezydenta miasta). [...]

⁷ Art. 32 ust. 1.

Kto, w trakcie prowadzenia robót budowlanych lub ziemnych, odkrył przedmiot, co do którego istnieje przypuszczenie, iż jest on zabytkiem, jest obowiązany:

- 1) wstrzymać wszelkie roboty mogące uszkodzić lub zniszczyć odkryty przedmiot;
- 2) zabezpieczyć, przy użyciu dostępnych środków, ten przedmiot i miejsce jego odkrycia;

3) niezwłocznie zawiadomić o tym właściwego wojewódzkiego konserwatora zabytków, a jeśli nie jest to możliwe, właściwego wójta (burmistrza, prezydenta miasta). [...]

⁸ Art. 115.

1. Kto niezwłocznie nie powiadomił wojewódzkiego konserwatora zabytków lub wójta (burmistrza, prezydenta miasta) albo dyrektora urzędu morskiego o odkryciu w trakcie prowadzenia robót budowlanych lub ziemnych przedmiotu, co do którego istnieje przypuszczenie, iż jest on zabytkiem, a także nie wstrzymał wszelkich robót mogących uszkodzić lub zniszczyć znaleziony przedmiot i nie zabezpieczył, przy użyciu dostępnych środków, tego przedmiotu i miejsca jego znalezienia, podlega karze grzywny.

2. W razie popełnienia wykroczenia określonego w ust. 1 można orzec nawiązkę do wysokości dwudziestokrotnego minimalnego wynagrodzenia na wskazany cel społeczny związany z opieką nad zabytkami

Art. 116.

1. Kto niezwłocznie nie powiadomił wojewódzkiego konserwatora zabytków lub wójta (burmistrza, prezydenta miasta) albo dyrektora urzędu morskiego o przypadkowym odkryciu przedmiotu, co do którego istnieje przypuszczenie, iż jest on zabytkiem archeologicznym, a także nie zabezpieczył, przy użyciu dostępnych środków, tego przedmiotu i miejsca jego znalezienia, podlega karze grzywny.

2. W razie popełnienia wykroczenia określonego w ust. 1 można orzec nawiązkę do wysokości dwudziestokrotnego minimalnego wynagrodzenia na wskazany cel społeczny związany z opieką nad zabytkami.

⁹ Art. 108.

1. Kto niszczy lub uszkadza zabytek, podlega karze pozbawienia wolności od 3 miesięcy do lat 5.

2. Jeżeli sprawca czynu określonego w ust. 1 działa nieumyślnie, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.

3. W razie skazania za przestępstwo określone w ust. 1 sąd orzeka, a w razie skazania za przestępstwo określone w ust. 2 sąd może orzec, nawiązkę na wskazany cel społeczny związany z opieką nad zabytkami w wysokości od trzykrotnego do trzydziestokrotnego minimalnego wynagrodzenia.

¹⁰ Zdaniem autora najbardziej rzetelnym kompendium informacji prawnej o regułach poszukiwań zabytków porzuconych i zagubionych jest artykuł: B. Kurzępa, E. Kurzępa-Czopek, *Nielegalne poszukiwanie zabytków*, w: „Prokuratura i Prawo” 2011, nr 9, s. 143-152. www.ies.krakow.pl/wydawnictwo/prokuratura/pdf/2011/09/10kurzepa.pdf.

¹¹ Art. 111.

1. Kto bez pozwolenia albo wbrew warunkom pozwolenia poszukuje ukrytych lub porzuconych zabytków, w tym przy użyciu wszelkiego rodzaju urządzeń elektronicznych i technicznych oraz sprzętu do nurkowania, podlega karze aresztu, ograniczenia wolności albo grzywny.

2. W razie popełnienia wykroczenia określonego w ust. 1 można orzec:

- 1) przepadek narzędzi i przedmiotów, które służyły lub były przeznaczone do popełnienia wykroczenia, chociażby nie stanowiły własności sprawcy;
- 2) przepadek przedmiotów pochodzących bezpośrednio lub pośrednio z wykroczenia;

3) obowiązek przywrócenia stanu poprzedniego lub zapłaty równowartości wyrządzonej szkody.

Więcej informacji na temat nielegalnego poszukiwania zabytków: B. Kurzępa, E. Kurzępa-Czopek, *Nielegalne poszukiwania...* www.ies.krakow.pl/wydawnictwo/prokuratura/pdf/2011/09/10kurzepa.pdf.

¹² Art. 96, ust. 3.

Wojewoda, na wniosek wojewódzkiego konserwatora zabytków, może powierzyć, w drodze porozumienia, prowadzenie niektórych spraw z zakresu swojej właściwości, w tym wydawanie decyzji administracyjnych, kierownikom instytucji kultury wyspecjalizowanych w opiece nad zabytkami.

¹³ Art. 291. Kodeksu Karnego

§ 1. Kto rzecz uzyskaną za pomocą czynu zabronionego nabywa lub pomaga do jej zbycia albo tę rzecz przyjmuje lub pomaga do jej ukrycia, podlega karze pozbawienia wolności od 3 miesięcy do lat 5.

§ 2. W wypadku mniejszej wagi, sprawca podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do roku.

Art. 292. Kodeksu Karnego

§ 1. Kto rzecz, o której na podstawie towarzyszących okoliczności powinien i może przypuszczać, że została uzyskana za pomocą czynu zabronionego, nabywa lub pomaga do jej zbycia albo tę rzecz przyjmuje lub pomaga do jej ukrycia, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.

§ 2. W wypadku znacznej wartości rzeczy, o której mowa w § 1, sprawca podlega karze pozbawienia wolności od 3 miesięcy do lat 5.

¹⁴ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 30 czerwca 2011, sygn. akt III CSK 282/10, wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 19 kwietnia 2011, sygn. akt VI ACa 1168/2010.

¹⁵ Art. 7 Kodeksu Cywilnego.

¹⁶ A. Chromiak, *Przestępstwo paserstwa*, Wydawnictwo Szkoły Policji w Katowicach, Katowice 2001, s. 33-34. http://katowice.szkolapolicji.gov.pl/?page_id=3501.

¹⁷ Aktualność TVP Katowice z dnia 10 marca 2011, link: <http://www.tvp.pl/katowice/informacyjne/aktualnosci/wideo/10-marca/4123144>.

Materiał od 17 min. 36 sekundy do 20 min. 12 sekundy. Co ciekawe, doniesienie złożone przez dr. Ablamowicza nosi datę 21 marca 2012.

¹⁸ Patr: W. Kowalski, K. Zalasńska, *Prawo ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce*, w: *System ochrony zabytków w Polsce – analiza, diagnoza, propozycje*, red. B. Szmygin, Lublin-Warszawa 2011, s. 17 – jako przykład wadliwości systemu ochrony zabytków podaje się m.in. sprawę Bytomia, na podstawie informacji zaczerpniętych z reportażu telewizyj TVN. Należy to uznać za poddanie się dezinformacji, ponieważ oboje autorzy znakomicie orientują się w niuansach krajowego prawa ochrony zabyt-

ków i nigdy nie kwestionowali oni zasadności państwowej własności zabytków archeologicznych (co zresztą wynika z kolejnych akapitów wspomnianego artykułu).

¹⁹ Tu informacja o zabytkowym kluczu do kłódki opatrzona została uwagą, iż został znaleziony (a następnie przywłaszczony, przyp. M.S.) podczas prac przy rewitalizacji (!).

²⁰ A. Krzemińska, *Z wykrywaczem po skarby. Wysyp skarbów*, „Polityka”, 29.04.2010, <http://www.polityka.pl/wakacje/1505360,1,z-wykrywaczem-po-skarby>, read.

MUSEUM EXPERT AT THE CROSSROADS

AN OPINION ABOUT THE TRANSFERENCE OF ARCHAEOLOGICAL FINDINGS FROM AMATEUR EXCAVATIONS

Marcin Sabaciński

The article deals with the provenance of archaeological monuments presented to museums. The basic part of the text discusses the acceptance of archaeological finds from people who discovered them accidentally or in the course of illegal excavations. At the moment, this is one of the most topical problems facing archaeological museums, which cannot accept monuments from illegal sources, i.e. plundered sites, illegal searches or the black market, despite the fact that the overwhelming majority of people involved are amateurs whose hobby includes the use of metal detectors. The outcome of police operations conducted against persons dealing with a turnover in archaeological monuments or conducting amateur digs has been universal fear

of declaring finds, even those obtained in a totally accidental manner. The second part of the article focuses on a celebrated case of the presentation of an illegal collection of archaeological monuments to the Upper Silesian Museum in Bytom and the media campaign accompanying this event. The text intends to draw attention to the described problem and to turn it into the topic of a more extensive discussion, whose consequences should assume the form of devising and implementing uniform principles of the acceptance by museums of archaeological finds that do not originate from scientific research.

Marcin Sabaciński, archeolog, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego oraz Studium Podyplomowego „Ochrona i zarządzanie dziedzictwem archeologicznym” na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu; pracownik Działu Archeologii Narodowego Instytutu Dziedzictwa, specjalizujący się w zakresie zagrożeń dla dziedzictwa; autor kilkunastu publikacji poświęconych ochronie zabytków.





muzea i kolekcije
museums and collections

..... MUZEUM, GOŚĆ I PRZESTRZEŃ

POTRZEBY MUZEALNYCH GOŚCI

A FUNKCJE I SPOSOBY KSZTAŁTOWANIA

POZAEKSPozyCYJNEJ PRZESTRZENI MUZEALNEJ*



Krzysztof Mordyński

Stale wzbogacana działalność muzeów powoduje, że przychodzący do nich goście nie są już tylko zwiedzającymi, ukierunkowanymi na ekspozycje czy walory budynku. Mogą być także uczestnikami wydarzeń muzealnych, członkami działającego tu stowarzyszenia lub klubu, klientami sklepiku, widzami kina, użytkownikami kawiarni. Nie wolno również zapomnieć o przechodniach wchodzących w kontakt z muzeum niejako „z zewnątrz”. Dla każdej z tych ról i związanej z nią aktywności zarezerwowana jest pewna przestrzeń. Planując taki obszar lub pomieszczenie, często najwięcej uwagi poświęca się jego funkcji. Jest to spojrzenie od strony organizatora. Wydaje się, że nie mniej ważne jest przeanalizowanie spojrzenia użytkownika, który przybywa nie tylko w konkretnym celu, ale także z różnymi potrzebami własnymi i społecznymi. Komunikaty wysyłane przez przestrzeń muzealną i możliwości zaspokajania potrzeb gości wpływają na skuteczność wypełniania misji przez muzeum. Warto więc zarysować współzależności: potrzeby gości – kształtowanie przestrzeni – subiektywne jej odbieranie.

Wśród wielu potrzeb ludzkich i aspiracji Dobieszewski¹, opierając się na badaniach Williama I. Thomasa, Floriana Znanieckiego oraz Helmuta Plessnera, wyróżnia pięć podstawowych pragnień społecznych, właściwych każdemu człowiekowi bez względu na narodowość, status i wiek. Każde z nich ma swój wyraz przestrzenny i wywołuje przestrzenne konsekwencje. Są to: pragnienie bezpieczeństwa (strach), pragnienie oddźwięku emocjonalnego (alienacja), pragnienie uznania społecznego (frustracja), pragnienie nowych doświadczeń (nuda), pragnienie tożsamości (anonimowość). Abraham Maslow² z kolei przedstawia teorię hierarchicznie uporządkowanych potrzeb ludzkich, gdzie zainteresowanie jednymi potrzebami uwarunkowane jest na ogół zaspokojeniem innych, bardziej istotnych dla danej jednostki. Są to: potrzeby fizjologiczne, bezpieczeństwa, miłości i przynależności, szacunku i uznania oraz samorealizacji.

Potrzeby jednostek częściowo pokrywają się z potrzebami społecznymi. Uwzględnienie tych pragnień w kontekście potrzeb gości muzeum pozwoli lepiej zrozumieć ich zachowanie i dostosować przestrzeń tak, aby lepiej spełniała swoje funkcje.

Architekci i urbaniści zwracają uwagę na proste sposoby kształtowania przestrzeni, które mają istotny wpływ na zachowanie i samopoczucie ludzi, dają możliwość świadomego kreowania izolacji i kontaktów w przestrzeni, kształtowania więzi społecznych. Andrzej Gawlikowski³ zwraca np. uwagę na: dzielenie ścianami (przeszkodami) lub brak ścian, duże i niewielkie odległości, duże i niewielkie prędkości, zwielokrotnienie poziomów i jeden poziom, orientacja od współużytkownika oraz orientacja do współużytkownika. Każda przestrzeń jest społecznie aktywna, nie jest obojętna, a tym samym jej projektowanie łączy się z odpowiedzialnością wobec użytkowników.

Florian Znaniecki, a za nim inni socjologowie zajmujący się przestrzenią miejską zauważają, że badanie społeczności miasta nie może ograniczyć się tylko do form wymiernych, tzn. policzalnych i fizycznie mierzalnych, jak: odległości, wysokości, wielkości, prędkości. *Pojęcie miasta jako całości humanistycznej realizuje się w doświadczeniu i działaniu ludzi*⁴. Miasto odczuwalne jest zatem w sposób subiektywny: dalekość, bliskość, perspektywę, drogi, bezdroża, miłe, niemiłe. Te same reguły mogą odnosić się do przestrzeni związanej z instytucją muzealną. Warto tu przeanalizować w zarysie: urbanistyczne usytuowanie instytucji, przestrzeń bezpośrednio stykającą do niej, miejsce wejścia, hol ze ścieżką dostępu, wybrane przestrzenie ze szczególną rolą miejsc rekreacyjnych.

Wizualna obecność muzeum w przestrzeni miejskiej

Obecnie muzea starają się korzystać z różnorodnych środków dotarcia do potencjalnych odbiorców, używając dostępnych na rynku narzędzi, jednak stoją zazwyczaj na słabszej pozycji niż firmy komercyjne i to nie tylko ze względu na mniejsze środki finansowe na promocję, ale także dlatego, że podejmują wyzwanie w obszarze, w którym stosowane są środki wątpliwe etycznie, wygrywają wartości sprzeczne z misją instytucji kultury⁵. Poszukując pola promocji muzeum, na którym ma ono naturalną przewagę, warto więc wyjść właśnie od społecznej misji instytucji w przestrzeni publicznej. Wiele muzeów dysponuje bardzo ważnym środkiem promocji swojej działalności w postaci własnej siedziby, często efektownej, cennej historycznie i estetycznie. Są to dawne pałace, zamki, dwory, kamienice. Niektóre muzea mogą pochwalić się nowoczesnymi gmachami-pomnikami współczesnej architektury. Siedziba taka ma potencjalnie ogromny walor zaspokojenia potrzeb

* Artykuł ten powstał na podstawie pracy dyplomowej, napisanej pod kierunkiem Pawła Jaskania na Podyplomowym Studium Muzealnictwa przy Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego.

tożsamości i przynależności, nowych doświadczeń czy też w pewnym zakresie uznania społecznego. Służąc tym potrzebom muzeum może wypełniać swą społeczną misję, równocześnie promując swoją działalność. Nawet osoby rzadko bywające w muzeach, które nie mają tak rozwiniętej wrażliwości estetycznej ani wiedzy, aby móc samodzielnie określić wartość budowli, chętnie odwołują się do rozpoznawalnych symboli miejskich, gdy przychodzi im określić miejsce, w którym mieszkają. Wśród tych symboli najczęściej występują właśnie budynki, a te zajmowane przez muzea są często bardzo atrakcyjne. Na podstawie ważnych dla kultury i historii miejsc i ich znanych widoków jednostka buduje swą więź z lokalną grupą społeczną. *Miasto można rozpatrywać jako wspólne miejsce czy system miejsc, który nadaje nam wspólną tożsamość, gdyż „pozwala”, abyśmy wspólnie do niego „należeli”, przez co „należy” też ono do nas. [...] Można też powiedzieć, że „miejsca miejskie” są fenomenem tworzenia przynależnej ojczyzny, przy czym niektóre z nich, jako tzw. gęste symbole, wyznaczają obszar ojczyzny ideologicznej, czyli Polski (np. Wawel, Jasna Góra, Westerplatte, Łazienki)*⁶. Wyeksponowanie siedziby – to o wiele więcej niż środek promocji czy utworzenie ładnego widoku. Jest to wejście z obiektem w dwukierunkową relację. Warunkiem wykorzystania tego potencjału jest wizualna obecność siedziby w przestrzeni miasta.

Przechodzień odbiera liczne bodźce, które konkurują o jego uwagę. Człowiek w naturalny sposób broni się przed tym zalewem informacji, segregując je według subiektywnej ważności, tak też hierarchizuje przestrzeń miejską. Dobra lokalizacja muzeum, element wyróżniający budynek, interesująca historia czy ciekawa oferta mogą nie zostać zauważone, jeśli w odpowiedni sposób nie zapiszą się w pamięci użytkownika miasta. Dlatego muzeum powinno zadbać o zwiększenie rozpoznawalności swojej siedziby, przede wszystkim w naturalny sposób, przez jej wyeksponowanie i podjęcie starań o właściwą aranżację terenu wokół.

Warto zwrócić uwagę na zbliżność interesów miasta i instytucji. Muzeum może czerpać siły z właściwego połączenia z miastem, natomiast wyzyskanie reprezentacyjnego lub specyficznego charakteru budynku uatrakcyjnia przestrzeń miejską, czyni ją bogatszą, piękniejszą i ciekawszą. Widoki takich miejsc wykorzystywane są w przemyśle turystycznym, reklamowym lub jako tło do relacji telewizyjnych. W ten sposób zadbanie o wizualną obecność muzeum w przestrzeni miejskiej przestaje być działaniem o zasięgu lokalnym. Eksponowanie budowli zajmowanych przez instytucje kultury przynosi miastu splendor i kreuje jego wizerunek jako metropolii o szerokiej ofercie kulturalnej, buduje dumę mieszkańców i wzmacnia ich uczucie przynależności.

W Warszawie ten wielki potencjał pozostaje w dużej mierze niewykorzystany. Państwowe Muzeum Archeologiczne w Arsenale zwrócone jest fasadą ku śmietnikowi pawilonu gastronomicznego. Atrakcyjne umiejscowienie na szlaku turystycznym – wyjście z metra, ul. Długa, Nowe Miasto – zostało znacznie zdegradowane poprzez urządzenie przed muzeum parkingu. Wejście do budynku i tak nie wiedzie przez efektowną bramę główną i dziedzińiec, lecz od tyłu budowli, czyli przez rzadko uczęszczaną część parku. Jest to ogromna strata dla wizerunku instytucji⁷. Osoby umawiające się w tym miejscu mówią o spotkaniu „na tyłach KFC”, nie pod Arsenalem. W ten sposób pawilon gastronomiczny wyrugował ze świadomości mieszkańców ważny element tożsamości.

Centrum Sztuki Współczesnej mieści się w Zamku Ujazdowskim, który był dominantą zamykającą perspektywę Osi Stanisławowskiej. Otwarty wykop Trasy Łazienkowskiej oraz nieprzycinane drzewa całkowicie zlikwidowały wizualną obecność zamku od strony prestiżowych Alei Ujazdowskich i zniszczyły historyczne założenie urbanistyczne.

Jeden z piękniejszych gmachów warszawskich, w którym mieści się Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, także jest słabo wyeksponowany. Można go oglądać z pl. Piłsudskiego, w tym kontekście stanowi jednak tylko fragment południowej pierzei placu. Najlepsze miejsce obserwacji, znajdujące się



1. Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie – brak wyeksponowania efektownej bramy głównej; przed fasadą parking i śmietnik pawilonu gastronomicznego

1. State Archaeological Museum in Warsaw – no emphasis on the eye-catching main gate; in front of the facade: a parking lot and the rubbish bins of a gastronomic pavilion



2. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie – widok z wąskiego, nieuczęszczanego chodnika; tuż przed fasadą parking często użytkowany przez autokary. Dogodne miejsce do eksponowania budynku znajduje się na trawniku, więc gdyby tam powstał placyk byłby on osłonięty naturalną ścianą drzew przed ruchliwym skrzyżowaniem ulic Mazowieckiej i Królewskiej

2. Zachęta National Gallery of Art in Warsaw – a view from a narrow and unused pavement; right in front of the façade: a parking lot often used by coaches. If the existing lawn, convenient for accentuating the building, were turned into a square the museum would be concealed by a natural wall of trees from the busy crossing of Mazowiecka and Królewska streets

na wprost budowli i umożliwiające podziwianie detali tympanonu i fasady, nie jest dostępne (trawnik i kwietnik). Całość zasłonięta jest przez drzewa oraz autokary często stojące na parkingu przy schodach prowadzących do głównego wejścia.

Pałac Przebendowskich, siedziba Muzeum Niepodległości, leży w centrum miasta, w pobliżu turystycznych atrakcji i jest dobrze skomunikowany. Unikatowe ukształtowanie półokrągłego ryzalitu fasady oraz wysoki blaszany dach wyróżniają budynek i mogłyby czynić go znanym punktem miasta. Mimo tych walorów niewiele osób zauważa pałac, jeszcze mniej wie, że mieści się tam muzeum. Po prostu nie ma go na mentalnej „mapie” mieszkań-



- 3. Widok w kierunku Muzeum Niepodległości w Warszawie – instytucja schowana za drzewami. Ich właściwa pielęgnacja powinna zbudować ścianę zieleni z drzew po lewej stronie prowadzącą wzrok ku efektownemu wejściu; potężny platan po prawej stronie wyznaczałby granicę kompozycji. Chodnik po rewitalizacji prowadzi w kierunku muzeum i... nie dociera do niego
- 3. View towards the Museum of Independence in Warsaw – an institution concealed by trees whose proper cultivation should create a wall on the left; the large plane tree on the right would delineate the boundary of the composition and, at the same time, stress its depth. A repaired pavement leads towards the museum and ... does not reach it.

ców. Fasada budowli zasłonięta jest przez drzewa, budynek stoi pośrodku dwóch jezdni Trasy W-Z niczym na wyspie, przez co piesi nigdy obok niego nie przechodzą. Bryła została zdegradowana optycznie przez stojące obok wysokie bloki.

Przykładów takich jest wiele. Tymczasem otwarcie widoku na cenne obiekty często nie wymaga rozległych i mało realnych prac urbanistycznych, ale odpowiedniej aranżacji przestrzeni wokół budowli. Sytuacja taka nie dotyczy oczywiście wyłącznie siedzib instytucji kultury, jest powszechną bolączką gmachów warszawskich⁸. Można uniknąć wielu barier (parkingi, źle zorganizowane ulice, niewłaściwie pielęgnowane drzewa) niszczących walory architektury i tworzących miejsca, które subiektywnie odczuwane są jako nijakie lub niemiłe. Właściwy kontakt wzrokowy z budynkiem może nawiązać w zasadzie tylko pieszy, choćby ze względu na prędkość poruszania się i zdolność percepcji⁹. Wielu budynkom brak po prostu „oddechu”, miejsca przed fasadą, gdyż niepoliczalna korzyść z wizualnej obecności budowli jest mniej przekonująca, niż konkretny zysk z kilku miejsc parkingowych lub reklam. Wpisanie widoku budowli w grupę „ikon” miasta przynosi jednak zdecydowanie większą korzyść w długim terminie zarówno dla instytucji, jak i dla miasta. Wydaje się, że ściślejsza współpraca między gospodarzami budowli a wydziałami miejskimi (np. promocji, planowania, estetyki), wspólne ustalanie strategii ekspozycji budynków, konstruowanie budżetu na ten cel może polepszyć sytuację i to bez względu na przynależność instytucji do struktur miejskich czy samorządowych.

Otoczenie muzeum jako miejsce społecznie aktywne

Zadbanie o wizualną obecność, choć ważne, jest tylko pierwszym krokiem do lepszego wykorzystania potencjału instytucji. Muzeum tylko wtedy będzie w pełni realizować swe cele, jeśli

stanie się miejscem społecznie aktywnym¹⁰, a jest to przestrzeń w naturalny sposób pełna potencjalnych odbiorców, których można przyciągnąć nawet przypadkiem. Przechodnie chętnie zaglądną tam, gdzie coś się dzieje, gdzie są inni zainteresowani. Widok ludzi wchodzących i wychodzących, wykonujących jakieś czynności, czy też po prostu wypoczywających zapisuje się w mentalnej „mapie” jako miejsce ciekawe, w przeciwieństwie do obszarów nudnych, gdyż pustych. Muzea, które gromadzą różne grupy pod swym dachem, mogą spróbować wygenerować ruch przed swą siedzibą, pozwalając wybranym aktywnościom odbywającym się wewnątrz jego murów dzieć się w przestrzeni miejskiej. Wymaga to jednak aranżacji terenu i w większości wypadków porozumienia z władzami miasta.

Wiele muzeów organizuje warsztaty, pokazy, happeningi czy kiermasze¹¹. Przewodzą w tym instytucje, które mają rozległy, niezależny teren, jak Muzeum Łazienki Królewskie¹² czy Muzeum Pałac w Wilanowie¹³. Większe trudności wiążą się z wykorzystaniem przestrzeni przed muzeum, która nie jest do tego przygotowana. Muzeum Etnograficzne urządza jarmark przy ścianie swej siedziby wzdłuż ul. Kredytowej, utrudnieniem są jednak parkujące tu samochody. Wydarzenia towarzyszące wystawie „Mazowsze w czasach Chopina” odbyły się przed Muzeum Niepodległości¹⁴ z prowizorycznym wykorzystaniem trawnika. Muzeum Narodowe udostępniło w maju 2012 r., do tej pory zamkniętą, dziedziniec im. Stanisława Lorentza¹⁵. Jest to szansa dla instytucji, gdyż dziedziniec znajduje się w przestrzeni uczęszczanej przez mieszkańców miasta (przystanek autobusowy), czego nie da się powiedzieć o strefie głównego wejścia do muzeum. Przykładem bardzo aktywnego wykorzystania terenu sąsiadującego jest Dom Spotkań z Historią, placówka pod względem edukacyjnym pokrewna muzeum. Urządzane na skwerze ks. Twardowskiego wystawy plenerowe zachęcają do odwiedzenia tej instytucji.

Przy planowaniu nowych budynków szczególnie atrakcyjne i pożądane wydaje się wpisanie ich w naturalne ciągi spacerowe. Z takiej szansy zamierza skorzystać Muzeum Historii Polski. Zwycięski projekt zakłada bowiem przepuszczenie ruchu pieszego, odbywającego się wzdłuż skarpy wiślanej, poprzez wewnętrzną uliczkę w budowlę. Spacerowicze oraz użytkownicy lokali parterowych, które mogą pełnić różne funkcje, generowałyby ruch – oznakę życia i zainteresowania¹⁶. Nieaktualny już projekt Muzeum Sztuki Nowoczesnej

- 4. Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie – otoczenie niesprzyjające ekspozycji budynku i wydarzeniom w jego sąsiedztwie; tablice przy drzwiach wejściowych to drastyczny przykład braku szacunku dla walorów architektonicznych budowli
- 4. State Ethnographic Museum in Warsaw – a surrounding detrimental to emphasising the building and the events taking place in its vicinity; billboards next to the entrance doors are drastic examples of a lack of respect for the architectural merits of the building





- 5. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie – park broni zachęca do odwiedzin wnętrza, jednak dostęp do niego został odcięty dla spacerowiczów podążających wzdłuż skarpy
- 5. Polish Army Museum in Warsaw - a park featuring military exhibits invites inside, but access has been cut off for pedestrians walking along the escarpment

w centrum miasta miał wyzskać możliwość bezpośredniego kontaktu instytucji z przechodniami¹⁷. Nie wszyscy jednak akceptują tego typu rozwiązania. Muzeum Wojska Polskiego zamknęło przejście przez park broni dla osób spacerujących wzdłuż skarpy wiślanej. Pozbyło się w ten sposób przypadkowych przechodniów, ale także potencjalnych gości.

Widok na muzeum oraz jego otoczenie, jeszcze przed wejściem do środka, przekazuje przybyszowi komunikat związany z tą instytucją. Powsta-

- 6. Monumentalne i wyniosłe wejście do Muzeum Narodowego w Warszawie leży poza strefą ruchu przechodniów
- 6. The monumental entrance of the National Museum in Warsaw lies beyond pedestrian traffic
- 7. Muzeum Niepodległości w Warszawie – efektowna architektura pałacu nie jest wystarczająco podkreślona przez strefę wejścia
- 7. Museum of Independence in Warsaw – the attractive architecture of the palace contrasts with the unsuitable entrance zone: a damaged pavement and old benches

(Wszystkie fot. K. Mordyński)



je pierwsze wrażenie – pozytywne lub negatywne – rzutujące na kolejne elementy jego wizyty. W zależności od tego wstępnego nastawienia w dalszych napotkanych miejscach i wykonywanych czynnościach zwiedzający będzie doszukiwał się uciążliwości bądź oceniał je pozytywnie. Te same punkty mogą zostać przecież różnie zinterpretowane¹⁸. Ascetyzm i monumentalizm, charakterystyczne dla modernistycznej architektury Muzeum Narodowego, przygotowują widza na spotkanie ze sztuką wysoką, budując jednocześnie między nim a instytucją pewną barierę. Park broni przed Muzeum Wojska Polskiego idealnie wprowadza zwiedzającego w tematykę zbiorów. Długie podejście do Muzeum Pałacu w Wilanowie pozwala stopniować napięcie i przyjemność z oglądania architektury aż do bramy na dziedziniec. Wymagająca nowego opracowania strefa przed Muzeum Niepodległości nie jest dobrą zapowiedzią ciekawego wnętrza instytucji.

Przestrzeń rekreacji – przestrzeń powstawania więzi społecznych

Dość delikatnym tematem jest umieszczanie w przestrzeni związanej z budynkiem muzeum różnego typu usług. Oprócz generowania ruchu, mogą one negatywnie oddziaływać na wizerunek instytucji lub wręcz przeciwnie – zwykły sklep czy kawiarnia może stać się platformą więzi społecznych. Do negatywnych przykładów należy zaliczyć usługi niezwiązane w żaden sposób z działalnością muzeum czy też kolidu-

jące z jego funkcjonowaniem¹⁹. Urządzenie kawiarni, sklepów czy innych drobnych usług korespondujących z charakterem instytucji²⁰ może ożywiać przestrzeń przed muzeum i pomagać mu w pełnieniu misji.

W Polsce bardzo odczuwalny jest brak więzi społecznych charakterystycznych dla rozwiniętego społeczeństwa obywatelskiego. Postawiona przez Aleksandra Wallisa diagnoza, mówiąca o braku silnych społeczno-przestrzennych struktur większych niż rodzina i mniejszych niż społeczność całego miasta, jest niestety wciąż aktualna²¹. Muzea mogą przyczynić się do wypełnienia tej luki, gdyż duża liczba niekomercyjnych przedsięwzięć, działań organizacji pozarządowych czy miłośników różnych aktywności wskazuje, że zapotrzebowanie na zrzeczenie się, wspólne działanie jest dość duże.

Ważną funkcję pełni tu właśnie przestrzeń rekreacyjna muzeum. Jej pierwotnym zadaniem jest zaoferowanie możliwości wytchnienia, przerwy w zwiedzaniu. Trudno bowiem korzystać z uczy intelektualnej i emocjonalnej oferowanej przez ekspozycje, gdy odczuwa się zmęczenie. W muzeum często aranżuje się kawiarnie, małą gastronomię, bufety czy też miejsca, gdzie można wygodnie usiąść i odpocząć. Tymczasem pierwotna funkcja takich przestrzeni może być tylko pretekstem do stworzenia nowej wartości. Czy można przenieść część działań edukacyjnych do niezobowiązujących wnętrz? Kawiarnia muzealna, jako lokum mniej formalne niż sala audytorijna, zdecydowanie lepiej nadaje się do spotkań o charakterze półtowarzystkim, a jednak wciąż znajdujących się pod dyskretną kontrolą muzeum²². Organizowanie takich spotkań można traktować jako marginalne wzbogacenie ważnej oferty edukacyjnej muzeum (wykłady, lekcje muzealne). Ale właśnie spotkania bardziej otwarte, w których uczestnicy nie są słuchaczami, ale dyskutantami, przynoszą trwalsze efekty dla muzeum i dla społeczeństwa – związane gościa z instytucją, możliwość głębszego i szerszego przedstawienia mu problematyki tematycznej muzeum, ale także nauczenie się czegoś od niego, uzyskanie rozbudowanej, przemyślanej opinii o podjętych działaniach. Chociaż dla najbardziej atrakcyjnych muzeów coraz częściej pożądanym staje się model jednorazowego zwiedzającego, turysty o tylko przelotnej chęci poznania miejsca²³, to jednak inwestowanie w stałych odbiorców jest o wiele bardziej godne pochwały, reprezentuje bowiem wartości, które powinny przyświecać instytucji publicznej, darzonej społecznym zaufaniem.

Biorąc pod uwagę spodziewane korzyści z odzewu społecznego, muzeum powinno zadbać także o przestrzeń, która sprzyjałaby spontanicznym kontaktom jego gości. Ustawienie ławek czy foteli skierowanych do współużytkownika w przestrzeni rekreacyjnej²⁴, odwiedzanej po zajęciach lub wystawie, może kreować dogodne sytuacje dla dzielenia się przez zwiedzających swoimi wrażeniami, wymiany opinii, co zawsze służy utrwaleniu w pamięci wizyty w instytucji, powoduje poruszenie: estetyczne, intelektualne, społeczne, a więc zaprzeczenie obojętności w stosunku do oferty. Na marginesie zauważmy, że jasne, werbalne określenie przez zwiedzającego tego, co zrobiło na nim największe wrażenie, pomaga mu tę wypowiedź zapamiętać i powtarzać wśród znajomych. Jest to cenne od strony promocji (przekazywanie informacji) oraz od strony misji (poruszanie przedstawionych problemów)²⁵.

Wymiana opinii jest zaspokojeniem potrzeby oddźwięku emocjonalnego. Tradycyjne traktowanie muzeum jako świątyni sztuki, gdzie na ekspozycjach nie należy przeszkadzać innym, mówić w zasadzie można wyłącznie szeptem, w ogóle takiej potrzeby nie uwzględniało. A skoro wystawy mają budzić emocje i skłaniać do przemyśleń, to należy także zapewnić możliwość ujęcia tych emocji i wyrażenia myśli, sprawdzenia, czy inni zwiedzający czują i uważają tak, jak ja? Ten proces ma szansę dokonać się właśnie w przestrzeni rekreacyjnej.

Przestrzeń powitalna

Przechodząc przez drzwi wejściowe do jakiejś instytucji, gość trafia na zorganizowaną ścieżkę dostępu do oferty. Obszar ten ma zadania reprezen-

tacyjne, usługowe, informacyjne i komunikacyjne. Od strony subiektywnego wrażenia psychicznego gościa jest to przestrzeń powitalna. Przechodząc przez drzwi, zmieniając środowisko, człowiek odczuwa emocje: ekscytację i obawy. Hole muzeów, zwłaszcza w siedzibach historycznych, na ogół dobrze sprawdzają się w podniesieniu poziomu ekscytacji. Są obszerne (Muzeum Etnograficzne), monumentalne (Muzeum Narodowe), efektowne (Muzeum Niepodległości). Ważne jest, aby poprzez nieprzemyślane elementy ich wyposażenia (banery, monitory, stojaki) nie pomniejszać wrażeń gości.

Wchodząc do nieznanego wnętrza, rządzącego się specyficznymi regułami, przybysz odczuwa wiele – na ogół – drobnych lęków. Ich skumulowanie może skłonić odwiedzającego do rezygnacji z wizyty i udania się tam, gdzie będzie czuł się akceptowany. Z tego punktu widzenia najważniejszym celem przestrzeni powitalnej powinno być zredukowanie obaw gościa. Dopiero po pomyślnym przejściu tego etapu dojdzie do korzystania z oferty i jej oceniania.

Wśród podstawowych lęków można wymienić te, które łączą się z zachwianiem poczucia bezpieczeństwa. Wejście do nieznanego budynku powoduje pewną dezorientację, gość może nie wiedzieć, w którą stronę się zwrócić. W muzeach dbających o organizację przestrzeni wytycza się ścieżkę dostępu do oferty, prowadzącą przez kolejne etapy, bez poczucia niepewności. Na tę ścieżkę składają się: kasa, umieszczona jako pierwsza w ciągu, następnie szatnia oraz toalety.

Przy kasie przedstawiona jest oferta muzeum, warto oczywiście ukazać ją w sposób czytelny i atrakcyjny, gdyż jest to miejsce podjęcia decyzji. Gość podejmuje ją nie tylko na podstawie meritum (ekspozycje) czy przesłanek ekonomicznych (cena), ale także kierując się poczuciem bezpieczeństwa: chce być dobrze poinformowany. Określenie czasu zwiedzania, ulokowania toalet, miejsc zaspokojenia głodu i pragnienia, daje poczucie kontroli nad sytuacją. Brak tych informacji powoduje u gościa stres: czy rzeczywiście chce spędzić nieznaną ilość czasu w tym miejscu, czy zdąży na następną zaplanowaną tego dnia aktywność, gdzie pozbędzie się zmęczenia, które jest nieodłącznym efektem każdego, nawet najbardziej pasjonującego zwiedzania.

Jedną z bardzo ważnych potrzeb jest też możliwość skorzystania z toalety. Warszawa cierpi na brak publicznych, łatwo dostępnych toalet, co wzmacnia oczekiwanie gości w stosunku do muzeów. Specyficzne zapotrzebowanie pod tym względem powoduje też uwzględnienie potrzeb grup do tej pory wykluczonych. Toalety powinny być łatwo dostępne dla osób niepełnosprawnych, starszych i chorych. Z kolei matki z dziećmi powinny mieć możliwość korzystania ze specjalnego wyposażenia w postaci przewijaków i akcesoriów. Dzieci z pierwszych klas szkoły podstawowej powinny mieć łatwy dostęp do urządzeń toaletowych (wysokość pisuarów, muszli klozetowych, umywalk). Nie oferta muzeum, ale brak dostosowania toalet do potrzeb małych gości może skłonić nauczyciela do podjęcia decyzji o rezygnacji z wizyty. Wizja kłopotów związanych z obsłużeniem całej grupy dzieci w niedostosowanej do tego toalecie godzi w jego poczucie komfortu.

Czytelny system informacji w holu muzeum – tabliczki informacyjne, łatwo zrozumiałe informacje graficzne oraz schemat-mapa instytucji – powinien oswajać nieznaną przestrzeń.

Dużym wyzwaniem emocjonalnym dla części gości jest ich rola, którą przyjmują na terenie muzeum. Im rzadziej je odwiedzają, tym większy stres towarzyszy wkroczeniu w strefę, gdzie obowiązują określone zasady. Mogą spodziewać się, że ich zachowanie zostanie ocenione przez innych zwiedzających lub pracowników muzeum. Mogą żywić obawę, że brak znajomości pewnych reguł, sposób oglądania ekspozycji, ubiór, słownictwo zdradzą ich, jako osoby nieobite z kulturą i muzeum. Dlatego już w holu wszystkie oczekiwania wobec gości powinny być jasno przedstawione, obejmując nie tylko zakazy, ale utwierdzając w zachowaniach dozwolonych (częste pytanie o możliwość robienia zdjęć czy też polecanych (weź folder, skorzystaj z...)).

Zestawienie pragnień społecznych i jednostkowych gości muzealnych oraz sposobów organizacji przestrzeni może okazać się bardzo przydatne w planowaniu zagospodarowania tych obszarów muzealnych, które tradycyjnie uważane są za mniej priorytetowe. Może też stanowić przyczynek do dyskusji, na jakie rodzaje aktywności warto tę przestrzeń rezerwować. Zawsze punktem wyjścia powinna być odpowiedzialność za efekt, jaki kształtowanie

przestrzeni wywiera na muzealnych gościach i społeczeństwie. Zagadnienia te łączą się z problemem promocji instytucji, uważanym często za jeden z decydujących czynników powodzenia. Gdy potrzeby gości traktuje się jako priorytet, promocja jest wartością dodaną, naturalnie wynikającą z podjętych działań, natomiast mechaniczne stosowanie rynkowych narzędzi promocyjnych ingerujących w przestrzeń muzealną i psychikę gości dość często wchodzi w konflikt z misją instytucji muzealnych.

Przypisy

¹ D. Jędrzejczyk, *Geografia humanistyczna miasta*, Warszawa 2004, s. 92.

² A. Masłow, *Motywacja i osobowość*, Warszawa 2006.

³ A. Gawlikowski, *Ulica w strukturze miasta*, Warszawa 1992, s. 216.

⁴ F. Znaniński, *Miasto w świadomości jego obywateli*, Poznań 1931, s. 9-10.

⁵ Na rynku komercyjnym za najbardziej skuteczne uważane są kampanie reklamowe posługujące się reklamą zewnętrzną (*outdoor*). Nie jest to naturalne środowisko instytucji kultury, gdyż efektywny przekaz i jego forma są najczęściej sprzeczne z produktem, czyli ofertą muzeum. Instytucja kultury reklamująca się poprzez niszczenie dóbr kultury – zakrywanie plachtami zabytków, degradację estetyczną przestrzeni publicznej – traci wiarygodność. Aby zwracać uwagę, reklama posługuje się często treściami seksualnymi lub pełnymi okrucieństwa i przemocy. Tego typu środki, niezgodne z wartościami instytucji kultury, są najbardziej efektywne w branży reklamowej. Muzea próbując uczestniczyć w tej grze, od początku stoją na słabszej pozycji. Por. J.T. Russell, W.R. Lane, *Reklama według Ottona Kleppnera*, Kraków 2000, s. 363.

⁶ D. Jędrzejczyk, *Geografia humanistyczna...*, s. 104.

⁷ Ta sama przestrzeń, inaczej zorganizowana, cieszyłaby się dużą popularnością z pożytkiem dla oferty muzeum. Przykładowo: zamiast parkingu placyk tylko dla pieszych, ławki, fontanna lub element artystyczny. Możliwość wstępu na dziedziniec, gdzie prezentowane są zbiory odporne na warunki atmosferyczne.

⁸ Przykładem jest ratusz miejski. Por. K. Mordyński, *Zapomniana wizytówka stolicy*, „Stolica” 2010, nr 6, s. 32.

⁹ Są to podstawy urbanistyki: K. Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1974, s. 145-167.

¹⁰ Co powinno być zatem misją współczesnego publicznego muzealnictwa? pyta Wiktor Kowalczyk. *Twierdzą, że towarzyszenie i pomoc w rozwoju jednostek i społeczeństwa. Przyczynianie się do tego, by ich życie staowało się bardziej świadome, mądre, twórcze, pożyteczne, odpowiedzialne, pokojowe – słowem – lepiej spożytkowane. Muzea idąc w sukurs rodzinie i szkole, wraz z bibliotekami, ośrodkami kultury, teatrami, filharmoniami itd. mają dźwigać człowieka na coraz to wyższy poziom intelektualnego, emocjonalnego i duchowego (a przy okazji i ekonomicznego) rozwoju.* W. Kowalczyk, *Celebrować, zabawiać czy edukować? Po co społeczeństwu są dziś publiczne muzea?*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 58.

¹¹ Stefan Artymowski klasyfikując tego typu wydarzenia podkreślił, że ich ścisłe związane z działalnością wystawienniczą wzbogaca ją dodatkowym walorem, niemożliwym do osiągnięcia na ekspozycji. S. Artymowski, *Impreza towarzysząca: luka między ekspozycją a widzem*, „Niepodległość i Pamięć” 2010, nr 2 (34), s. 207-215.

¹² W ostatnim czasie bardzo wzmożła się działalność muzeum na terenie parku, poza wnętrzami budowli odbywają się m.in.: salon poezji, fotospacer, warsztaty, koncerty, gry terenowe.

¹³ Wilanów wykorzystuje dziedziniec do pokazów strojów, tańców, militariów, warsztatów dawnego rzemiosła.

¹⁴ Imprezy „Wojsko Królestwa Polskiego” (22.05.2011) ze Stowarzyszeniem Artylerii Dawnej „Arsenal”; „Chopin na wakacjach, czyli wieś mazowiecka” (10.07.2010), z pokazami dawnych rzemiosł.

¹⁵ K. Kobos, *Muzeum Narodowe odda warszawiakom dziedziniec*, Portal TVN Warszawa, www.tvn.warszawa.pl, wiadomości 10.06.2011 [dostęp 5.02.2012].

¹⁶ Miejmy nadzieję, że projekt zostanie zrealizowany, a bogata oferta Muzeum Historii Polski będzie sama w sobie wystarczającym powodem licznych odwiedzin. Warto zauważyć, że Muzeum Powstania Warszawskiego, które nie znajduje się w atrakcyjnej lokalizacji, a jego istnienie nie jest dostatecznie zaznaczone w przestrzeni miejskiej (schowane za murem) cieszy się jednak wielką frekwencją dzięki swej atrakcyjnej ofercie. Przy tak wielkim zainteresowaniu MPW mogłoby się stać jednym z symboli Warszawy, brak jednak wizualnej obecności muzeum (wieża nie spełnia tego zadania). Według dokumentu „Badanie Ruchu Turystycznego w Warszawie”, przygotowanego przez IPSOS na zlecenie Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy, MPW jest głównym celem krajowych wycieczek turystycznych do Warszawy.

¹⁷ *Będzie zachęcać przechodniów do wejścia, intrygować sztuką, widoczną z ulicy w galerii na parterze. Przy wejściu otwartym na ulicę Marszałkowską i plac Defilad ma działać kawiarnia, księgarnia i audytorium.* D. Bartoszewicz, *Sześć muzeów dla Warszawy*, „Gazeta Wyborcza.pl”, z dn. 29 stycznia 2010 [dostęp 20.06.2011] http://wyborcza.pl/1,75475,7505154,Szesc_muzeow_dla_Warszawy.html#ixzz1PnvD5H46.

¹⁸ W 2009 r. przy wejściu do Muzeum Narodowego w Warszawie funkcjonowała bramka z wykrywaczem metali. Nagłe zatrzymanie grupy osób wchodzących, niezbyt jasne reguły formowania się kolejki tuż za ciężkimi wrotami prowadzącymi do wnętrza, ścisk, przedłużające się oczekiwanie powodowały zniecierpliwienie gości. Ta sama procedura inaczej zorganizowana przestrzennie mogłaby budzić pozytywne skojarzenia: zwiększone poczucie bezpieczeństwa, wrażenie stosowania przez Muzeum Narodowe zaawansowanej technologii.

¹⁹ Dla celów restauracji znajdującej się w Muzeum Archeologicznym został zaanektowany dziedziniec muzealny jako ogródek i parking, uniemożliwiający wykorzystanie tego atrakcyjnego miejsca, a zwłaszcza ciągu wejściowego od ul. Długiej: efektywna brama – dziedziniec – portal wejściowy.

²⁰ Dla przykładu: kawiarnia w Wilanowie jest całkowicie zgodna z wejściem do ogrodu, a kawiarnia w Muzeum Powstania Warszawskiego została odpowiednio urządzona w stylu epoki. Jej relaksujące wnętrze stanowiące kontrast z tematyką ekspozycji można traktować jako zamierzony element merytoryczny.

²¹ Aleksander Wallis przedstawia problem niedoceniaenia w polityce państwa (lata 70. XX w.) zagadnień społecznych. Wraz z nadejściem gospodarki rynkowej problemy te uległy gwałtownemu zaostreniu. *Jednostki urbanistyczne pośrednie między osiedlem mieszkaniowym a całym miastem są rozpatrywane z punktu widzenia organizacji sieci usług, handlu, rozrywek, służby sanitarnej, potrzeb administracyjnych. Potrzeby te mogą być określone przy pomocy wskaźników, to znaczy miar uchwytnych i przekonywujących. Natomiast potrzeby mieszkańców dotyczące własnego urbanistycznego otoczenia, identyfikacji z małą dzielnicą, przywiązania do lokalnych wartości artystycznych i symbolicznych nie dają się ująć w liczby ani przeliczyć na złotówki. Wskutek tego, choć sprawa ta dotyczy zważności społecznych struktur miasta, to z braku argumentów o wydzwięku ekonomicznym, traktowana jest jak poetycki dodatek do spraw bardziej istotnych. Tymczasem patologia wielkiego miasta, zarówno ta, którą ujmują statystyki sądowe, i ta, którą odnajdujemy w statystykach chorób psychicznych, i ta która przejawia się w traktowaniu wszystkiego poza własnym posiadaniem jako własności obcej, ma źródło w braku silnych społeczno-przestrzennych struktur większych niż rodzina i mniejszych niż społeczność całego miasta.* Aleksander Wallis, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Warszawa 1971, s. 173.

²² Tu widzę poważną szansę realizacji postulowanej przez Wojciecha Kłosowskiego roli muzeum i jego relacji z odbiorcami: interaktywnej, dwukierunkowej i partnerskiej. W. Kłosowski, *Muzeum a społeczność: czy wystarczy marketing?*, w: *Muzeum jako atrakcja lokalna. Samorządowe Instytucje Kultury. Materiał konferencyjny*, Warszawa 14-15 kwietnia 2011, s. 98. Wojciech Kłosowski wskazuje także dwa podstawowe zadania muzeów: rozbudzania ciekawości poznawczej i organizowania debaty nad tożsamością.

²³ Szersze dane i informacje zostały przedstawione w wykładzie wygłoszonym przez prof. Andrzeja Rottermunda podczas Podyplomowego Studium Muzealnictwa 16.10.2009 r.

²⁴ Rozmieszczenie kilku siedzących otaczających stolik, skierowanych do siebie ławek powoduje, że używające je osoby mają korzystne warunki do nawiązania kontaktu.

Taką organizację przestrzeni można wspomóc poprzez dodanie niezobowiązującej czynności stanowiącej dobry pretekst do rozpoczęcia rozmowy, wymiany wrażeń, np. pozostawienie na stoliku formularza-gry-konkursu do wypełnienia po skorzystaniu z oferty, wyświetlanie obrazów związanych z oglądaną wystawą czy nawet podsuwanie gościom prostych czynności, które angażują jednych do pomocy drugim.

²⁵ Przykładowo: zorganizowanie tymczasowej pracowni konserwatorskiej działającej na oczach zwiedzających (jak np. w 2010 r. w Muzeum Wojska Polskiego na części ekspozycji poświęconej wojsku Królestwa Polskiego), upowszechniło wiedzę o potrzebie utrzymywania przez muzeum kosztownego warsztatu konserwatorskiego.

MUSEUM, VISITOR AND SPACE

REQUIREMENTS OF THE MUSEUM VISITORS AND THE FUNCTIONS AND WAYS OF SHAPING EXTRA-EXPOSITION MUSEUM SPACE

Krzysztof Mordyński

Museums are playing an increasingly large role in moulding and enhancing bonds within society. They organise or support numerous events and initiatives, frequently transcending the museum institution and transpiring within urban space yet, as a rule, in direct connection with the museum building. This growing activity of the museum makes it necessary to deliberate on the spatial predispositions of museum institutions for the fulfilment of various social tasks.

Museums aim at an effective and economic exploitation of the possessed interiors and areas. On the other hand, insufficient attention is paid to the impact exerted by the shaping of museum space on the social needs of the visitors. It is upon these more or less subjective impressions that the success of a museum will depend; the same holds true for the offers made by the museum and its ability to participate in social life and the transmission of knowledge and values.

The author of the article attempts an analysis of the titular issue by applying an interdisciplinary method making possible the use of the instruments of urban geography (studies on social needs within a spatial context), psychology (the A. Maslow hierarchy of needs), architecture and town planning (shaping space in a manner

favourable or detrimental for the emergence of interpersonal contacts and social ties), and urban sociology (the subjective reception of space).

The analysis pertains to numerous spaces inside and outside museum buildings in Warsaw. The examined problems include: the town-planning location of a given building and its visual presence in urban space as well as its recognition by the residents, the zone directly adjoining the museum and conceived as a site for assorted activities, the area of the museum entrance, the space of the museum entrance hall and its welcoming functions, organised access to the institution's offer, recreation space and infrastructure accessible to all.

The above-listed spaces were analysed from the viewpoint of the fulfilment of the psychological and social needs of the visitors, their anticipated feelings and impressions. Suitable shaping of the examined areas, concurrent with the mission of the cultural institution and its social targets, should assume the form of a cohesive communiqué addressed to the potential museum visitor. The article only outlines the discussed problem, thus creating an opportunity for further discussions and detailed research.

Krzysztof Mordyński, historyk, absolwent IH UW, adiunkt w Dziale Historii Muzeum Niepodległości w Warszawie, kurator muzealnych wystaw czasowych i stałej „Z Orłem Białym przez wieki”, jego zainteresowania badawcze dotyczą społecznego i ideowego kontekstu architektury i urbanistyki, szczególnie okresu realizmu socjalistycznego w Polsce.

W POSZUKIWANIU INNEJ DROGI

z Rossellą Ragazzi* rozmawia Karolina Dudek

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie od 2009 r. prowadzi projekt badawczy pod nazwą „Wesela 21”. Celem badań jest dokumentacja różnorodności współczesnych ślubów i wesel. Przedsięwzięcie zakończy się wystawą i publikacją w 2014 roku. Powstaje także kolekcja, budowana na podstawie ustaleń będących rezultatem poszukiwań badawczych. Pierwszy etap badań (2009–2010) to rozmowy z przedstawicielkami i przedstawicielami branży weselnej, drugi – rozmowy z narzeczonymi i parami młodymi (2010–2013). W ramach projektu otwarta też została dyskusja na temat kształtu współczesnego muzealnictwa etnograficznego. Rozmowy z antropologami, etnografami i muzealnikami przybliżają zamysł stworzenia własnej koncepcji kolekcji projektu. Jedną z takich rozmów została przeprowadzona z Rossellą Ragazzi w Moesgård Museum (Dania, 2009).

Karolina Dudek: Współczesność – to przedmioty. Ogromna liczba rzeczy. Taka akumulacja materialności jest czymś bezprecedensowym w kulturze. Daniel Miller, jeden z najważniejszych badaczy zajmujących się współczesną kulturą materialną, zauważył, że dotarliśmy do punktu, w którym świat rzeczy nie poddaje się już naszemu porządkowaniu – przekracza to nasze możliwości. Muzeum nowoczesnej kultury materialnej, które miałyby zbierać i przechowywać współcześnie wytwarzane artefakty, by zachować je dla potomności, jest jego zdaniem projektem z natury swej utopijnym. Takiego totalnego projektu nie da się po prostu zrealizować. Zajmowanie się współczesną kulturą materialną w muzeum etnograficznym wymaga nowych strategii, nowych koncepcji kolekcji, szczególnie jeśli tworzy się je na podstawie badań. W projekcie „Wesela 21” próbujemy zmierzyć się nie tylko z badaniem współczesnych wesel, lecz także poszukujemy nowych strategii pracy. Mamy swoje pomysły, ale szukamy też inspiracji. Dlatego chciałam Cię zapytać, w jaki sposób przystąpiłabyś do tego zadania, gdybyś była na naszym miejscu i zajmowała się projektem dotyczącym współczesnych polskich wesel? Zanim

jednak do tego przejdziemy, porozmawiamy o kolekcjach, kolekcjonowaniu. Od czego właściwie wszystko się zaczęło: od muzeów czy od kolekcji?

Rossella Ragazzi: Pierwszym obiektem muzealnym było muzeum ufundowane w Rzymie. Kościół rzymskokatolicki posiadał zbiory z czasów przedchrześcijańskich, które bardzo długo ukryte były w piwnicach w Watykanie. Zdecydowano, że zostanie dla tych zbiorów utworzone muzeum – przestrzeń, która nie jest święta. Miała być to zatem nie przestrzeń kościelna, lecz świeckie miejsce dla arystokracji, oczywiście nie dla każdego otwarte, ale osoby spoza kręgu kleryków mogły je odwiedzić i obejrzeć wspaniałe obiekty z czasów przedchrześcijańskich. Muzeum to nazywało się *Musei Capitolini* i istnieje do dziś; udostępnia ogromną kolekcję rzymskich i greckich posągów. W tym sensie „muzeum” narodziło się z kolekcji, które jednak usytuowane są w pewnym kontekście historycznymi, odgrywającym tu ogromną rolę.

K.D.: A co Twoim zdaniem należałoby dzisiaj zbierać? Jak dziś tworzyć kolekcje?

R.R.: Moim zdaniem pogląd, że powinniśmy zbierać to, co jest unikatowe, jest przestarzały. Po wielu latach pracy doszłam do wniosku, że kolekcje funkcjonują tylko w relacji do dyskursu, który potrafimy wokół nich stworzyć. Obiekty same w sobie nie posiadają ani wartości, ani znaczenia. Mają znaczenie jedynie o tyle, o ile tworzą kontekst dla wiedzy. Muzeum można stworzyć z dziesięciu obiektów, a nawet tylko jednego. Można też stworzyć muzeum bez obiektów albo je wypożyczać w zależności od tego, jaki się wyznaczy temat wystawy. Moim zdaniem należy wycofać się z koncepcji, zgodnie z którą te ogromne kolekcje, które opanowały wszystkie muzea narodowe na całym świecie, są czymś, co powinniśmy zachowywać. Wydajemy miliony i stwarzamy wiele miejsc pracy dla ludzi, którzy zajmują się jedynie konserwowaniem i przechowywaniem. Powinniśmy raczej myśleć o nowych formach muzeum – bardziej elastycznych i mobilnych, o mniej monumentalnych strukturach. Oczywiście mówiąc to, mam na myśli muzea etnograficzne, a nie np. muzea sztuki. Właśnie na te cele przeznaczalabym środki, gdybym miała możliwość kształtowania budżetu państwa. Staralabym się promować tego typu politykę zamiast starego podejścia opartego na akumulacji i konserwowaniu.

K.D.: Czy mogłabyś coś opowiedzieć o obecnie dominującej polityce kolekcji i o statusie kolekcji? W jaki sposób zmieniłabyś tę politykę?

R.R.: W muzeum panuje hierarchia – są obiekty, których nie możemy oglądać, do których nie mamy dostępu, ponieważ na to pozwala się jedynie

* Rossella Ragazzi, urodzona w Rzymie w 1965 roku. Profesor Antropologii Mediów i Muzealnictwa. Pracuje w Muzeum Uniwersytetu Tromsø. Specjalizuje się w antropologii wizualnej, kinie międzykulturowym, antropologii dzieciństwa; zajmuje się też badaniami nad muzealnictwem, ludami tubylczymi i migracjami. Do 2007 r. pracowała najpierw jako młodszy, a następnie jako starszy wykładowca na Wydziale Kulturoznawstwa i Badań nad Wizualnością Uniwersytetu Tromsø w Instytucie Antropologii Społecznej. Członek Komisji do spraw Antropologii Wizualnej. Wykładała gościnnie na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie (Freie Universität Berlin). Autorka *La Mémoire Dure* (2000), *At Home in the World* (2003), *Walking on Uneven Paths* (2005), *Firekeepers* (2007) i innych filmów oraz serii muzealnych zapisów performansów oraz praktyk kulturowych związanych z kulturą materialną (2008–2010).

ekspertom; do niektórych z nich można uzyskać dostęp, jeśli się wystąpi o pozwolenie. Jest też trzecia kategoria – obiekty, które mogą być wypożyczone. Istnienie tej hierarchii oznacza, że wokół pewnych obiektów stworzona została aura szczególnej „świętości”, otoczone są one swego rodzaju tabu, i te obiekty nie są w żaden sposób wykorzystywane. Myślę, że nadszedł czas, żeby zrewidować takie podejście. Te szczególne obiekty gromadzone przez stulecia przez misje – dzieła sztuki egipskiej i rzymskiej sztuki użytkowej (wyroby garncarskie, przybory kuchenne, narzędzia) – powinny nabrać nowego życia. Należałoby zastanowić się nad ich rewitalizacją.

K.D.: A co zbierać dziś? Co zachować dla potomności?

R.R.: Byłabym w tej kwestii bardzo ostrożna, żeby nie popełnić błędu i nie finansować wielkich misji budowania ogromnych kolekcji. Po pierwsze dlatego, że brakuje miejsca, po drugie nie ma wystarczającej liczby ekspertów, po trzecie nie wiemy tak naprawdę, czy to są właśnie te przedmioty, które powinniśmy zachować dla potomności. Wprawdzie możemy wypracować metodologię zachowywania obiektów dla potomności, ale nie wydaje mi się, żeby obiekt sam w sobie mógł być sklasyfikowany jako „do zachowania dla potomności”. W tym kontekście należy rozważyć istnienie dychotomii dziedzictwo materialne – dziedzictwo niematerialne. Te dwie kategorie kształtują politykę administracji UNESCO (Organizacja Narodów Zjednoczonych do Spraw Oświaty, Nauki i Kultury) oraz ICOM-u (Międzynarodowa Rada Muzeów), a także wielu innych dużych instytucji. Musimy jednak pamiętać, że owa dychotomia wpisuje się w pewien typ dyskursu, który mógł być operacyjnie użyteczny, ale może nadszedł czas, by zniwelować przepaść między tymi kategoriami. Nie spełniają już swojej roli. Początkowo wszystko było łatwe – przywiązywanie szczególnej wagi do tego, co materialne, było konieczne, ponieważ fascynowano się rzeczami. Chodziło tylko o materialność, czystą materialność – „mogę czegoś dotknąć!” Przywiązywanie wagi do rzeczy niematerialnych, które też są „materialne” i „konkretne” – tak jak same przedmioty – też było ważne. Dzisiaj istotne jest jednak, aby przekroczyć obie te kategorie i spróbować zrozumieć, że istnieje trzecia możliwość uwzględniająca taką samą wagę ich obu. Nic nie jest tylko niematerialne, tak jak nic nie jest tylko materialne. Wszystko jest jednym i drugim zarazem, a nawet jeszcze czymś więcej. Istnieje bowiem jeszcze trzeci wymiar – atmosfera, stosunki społeczne, relacje pomiędzy obiektami. Ten wymiar powinniśmy eksplorować. Powinniśmy finansować więcej projektów, które obejmują badania tego trzeciego wymiaru – relacji pomiędzy tym, co nazywamy materialnością i niematerialnością.

K.D.: Czy masz na myśli to, że gdy zajmujemy się przedmiotami, nie powinniśmy ich postrzegać jako rzeczy same w sobie, lecz jako przedmioty, za którymi stoi pewna historia?

R.R.: Tak. Opracowałam pewną koncepcję, którą teraz rozwijam. Nie stworzyłam jej sama. Wiem, że wielu antropologów myśli w ten sam sposób. Po przeczytaniu *Routes*, tej słynnej książki Jamesa Clifforda, zafascynowałam się muzeami. Zacerpnięte stamtąd idee połączyłam z tym, czym zajmowałam się jako studentka antropologii – ekologią, antropologią systemów ekologicznych. To teoretyczna i intelektualna linia, która wiedzie od Gregory’ego Batesona do Tima Ingolda². Stało się dla mnie ważne, by wypracować ekologiczne rozumienie muzeum.

K.D.: A co przez to rozumiesz?

R.R.: Muzeum to oczywiście medium, to instytucja, to kulturowy artefakt. Istotne jest jednak, aby traktować je jako część większego systemu powiązań,

który określiłabym kłęczem. „Kłęcz” – to termin Félix Guattariego i Gillesa Deleuze’a³, oznaczający coś więcej niż sieć. To jak korzenie drzewa, które są ze sobą splecione w wielu miejscach. To struktura organiczna. Jeśli przetnie się jedno połączenie, niszczy się prawie cały organizm. Należy tym samym patrzeć na muzea jako na część większego organizmu, w którym odgrywają one pewną rolę, jednak samo zrozumienie, na czym polega ta rola, nie wystarcza do zrozumienia, w jaki sposób one funkcjonują. Ekologia muzeum oznacza dążenie do rozumienia tego, co muzeum tworzy w szerszym społecznym i ekologicznym znaczeniu. Myślę, że powinniśmy zwiększyć zakres prowadzonych badań, ponieważ studia nad muzeami zajmują się jedynie muzeum jako instytucją i koncentrują się zbytnio na nich samych jako na przedmiocie badań. Powinniśmy przekroczyć muzea, wyjść poza nie. Możemy się też zajmować antropologią muzeów poza nimi. Należy elastyczniej podchodzić do tych kwestii.

K.D.: Wspomniałaś o Timie Ingoldzie. A mnie się przypomniał esej Igora Kopytoff’a, w którym mowa o rzeczach i ich biografiach, ten, w którym opisuje on cykl życia domu – od budynku mieszkalnego do szopy, z różnymi transformacjami po drodze⁴. Właśnie uświadomiłam sobie, że tworząc kolekcję, włączamy do niej przedmioty, które są w jakiejś fazie ich cyklu życia, i nie poznajemy całej ich historii.

R.R.: Istotnie, przejmując je, wyłączamy je z cyklu transformacji. Musimy zatem odtworzyć tę ekologię, która związana jest z żyjącymi systemami. W przypadku żywego systemu wyjęcie z niego jednego elementu wiąże się z ryzykiem, że nie będziemy mogli obserwować jego kontekstu, który podlega nieustannej zmianie i reprodukcji. Tymczasem to właśnie ta transformacja jest tym, co nas interesuje. Opisanie tego kontekstu jedynie za pomocą terminu „kulturowy” może być ryzykowne. Powinniśmy go raczej postrzegać w kategoriach ekologii. Nie jest on jedynie kulturowy, zawiera się w nim wiele ze środowiska naturalnego. Te dwa elementy są zawsze splecione i nie można ich oddzielać. Tak naprawdę muzea „cierpią jeszcze na inne dychotomie” – oddziela się bowiem nauki przyrodnicze od nauk humanistycznych. Moim zdaniem to również jest przestarzała koncepcja. Powinniśmy odstępować od takiego myślenia. Oba te elementy są częścią tego samego – na tym polega rozumowanie uwzględniające ów ekologiczny aspekt. Możemy zatem wykorzystać podejście ekologiczne jako sposób na ponowne połączenie tego, co zostało rozdzielone, jako sposób na przezwycięzenie tej przestarzałej polaryzacji. Wszystkie te dychotomie wyrastają z pewnych koncepcji filozoficznych i zostały niejako przez nie narzucone. Filozofia i zachodnie społeczeństwa zostały ufundowane na nich, ale ja jestem za innymi rozwiązaniami.

K.D.: Badania terenowe i zbieranie obiektów – rozłączne czy splecione? Jaka byłaby rola etnografa w tym procesie?

R.R.: Etnografowie i antropolodzy byli tymi, którzy niekiedy inicjowali kolekcje. Te zbiory nazwane są nawet niekiedy ich imionami. Mamy np. kolekcję Malinowskiego. Wedle starej tradycji antropolodzy razem z innymi naukowcami byli częścią misji, które wyruszały do odległych krajów, np. do Oceanii albo Afryki. Zbierano okazy przyrodnicze (botaniczne, zoologiczne) oraz etnograficzne. To jest podejście tradycyjne, ale dziś wciąż kultywowane są tego typu praktyki. Nie mówi się o tym zbyt otwarcie, ale większość etnograficznych kolekcji powstała jako przedsięwzięcie nadzorowane przez jedną osobę – antropolog wyruszał na wyprawę i podejmował na ogół samodzielnie albo w małym zespole decyzje dotyczące tego, co warto przywieźć z powrotem. To także jest już trochę przestarzałe. Nie wierzę w taki model. Mamy zbyt wiele kolekcji, składających się nie z przedmiotów specjalnie wybranych, ale takich, które były akurat dostępne. Wszystkie te działania wokół pozyskiwania

zbiorów to dla mnie podejrzane sprawy. Niektórzy ludzie sprzedają rzeczy ze względów finansowych, a naukowcy kupują je czasem za bezcen.

K.D.: Czy widzisz zatem potrzebę prowadzenia większej liczby krytycznych studiów nad kolekcjami?

R.R.: Tak. Wydaje mi się, że powinniśmy pisać więcej krytycznych historii kolekcji, ujawniać, co się za nimi kryje. To także tworzy kontekst pojmowania obiektów. Myślę, że idea tworzenia kolekcji przez jedną osobę jest naprawdę dyskusyjna. Powinniśmy negocjować znaczenie tych obiektów, które zawłaszczamy, z lokalnymi społecznościami, a także z szerszym kręgiem instytucji, działających w miejscu, gdzie prowadzimy badania. To, jak kolekcja została stworzona, również powinno być wpisane w jej historię i ujawniane. Budowanie kolekcji nie polega tylko na stworzeniu indeksu, katalogu – spisaniu wszystkich obiektów, oznaczeniu ich, odseparowaniu od rzeczywistości, od ich kontekstu i opisaniu takimi, jakimi są. Należy także włączyć ich historię w odniesieniu do nich samych. To również powinno się wiązać z krytycznym przedstawieniem tego, w jaki sposób to było przeprowadzone. Powinniśmy też lokalnym społecznościami, do których należały przedmioty, zagwarantować większą możliwość interwencji i zwiększyć ich zakres władzy. Toczy się teraz wielka debata na temat repatriacji, zwrotu niektórych przedmiotów. Można oczywiście je repatriować, jednak otwartym pytaniem pozostaje kwestia infrastruktury. W przypadku społeczności rdzennych Australii, Kanady czy Norwegii (Samowie), które starają się o repatriację obiektów, problem w wielu przypadkach polega na tym, że nie ma miejsc, w których można by te przedmioty umieścić. Społeczności te, aby otrzymać żądane przedmioty, muszą najpierw spełnić warunek – stworzyć małe muzea narodowe, które będą repliką naszych dużych muzeów narodowych. Zgadza się repatriować przedmioty jedynie pod warunkiem, że zostanie zrekonstruowany nasz system mediów (muzeum jest medium), instytucji (muzeum jest instytucją) i praktyk społecznych (muzeum jest miejscem praktyk społecznych). To zagadnienie także powinno być opisane. Słyszałam wypowiedzi wielu moich kolegów, którzy twierdzili, że moglibyśmy zwrócić przedmioty danym społecznościom, np. Indianom kanadyjskim, ale oni nie posiadają odpowiedniej infrastruktury. Próbuje się określić zasady właściwego przechowywania tych przedmiotów, a tymczasem niejednokrotnie wchodziliśmy w ich posiadanie w sposób niedozwolony. To przykład bardzo etnocentrycznego myślenia.

K.D.: Etnografowie, których zadaniem było przedstawianie kultury poprzez przedmioty, wybierali tradycyjnie to, co typowe. Obecnie daje się obserwować wyraźny zwrot od tego, co „typowe”, ku temu, co „indywidualne” – czy zgodziłabyś się z tym?

R.R.: Tak. Właściwie nie istnieje nic takiego jak „typ” – to pewien konstrukt. Musimy zdać sobie z tego sprawę. To, co „typowe”, jest pewną konstrukcją, którą my (np. akademicy, turyści, ludzie związani z mediami, sprzedawcy, itd.) stworzyliśmy. Są pewne standardy, którymi zajmuje się przede wszystkim socjologia sztuki. Dobrym przykładem mogą tu być prace Howarda Beckera. Podkreśla on również, że żaden artefakt nie jest dziełem tylko jednego autora. Nawet VII Symfonia Beethovena nie jest dziełem samego tylko Beethovena. Do jej wykonania potrzebnych jest wielu muzyków, nie wspominając już o dyrygencie. To samo odnosi się właściwie do wszystkiego. Nawet małe narzędzie wytworzone przez rzemieślnika gdzieś w kanadyjskich lasach nie jest rezultatem działalności jednego człowieka. W każdy proces tworzenia zaangażowanych jest wiele osób. Dlatego nie ma właściwie niczego takiego jak „typowa” rzecz. Są pewne standardy – powtarzalne obiekty. To rzeczy, które się sprawdzają, mają pewne wartości symboliczne i dlatego są reprodukowane na zasadzie naśladownictwa (*mimesis*). Wytwarzane są

w takiej samej formie i kształcie. To samo można odnieść do tego, co nazywamy dziedzictwem niematerialnym, jak np. legendy, pieśni, itd. Wspólne cechy tych rzeczy sprawiają, że nazywamy je „typowymi”. Są pewne „typy” – możemy je katalogować. Możemy np. stwierdzić, że ta konkretna pieśń z Syberii ma pewne charakterystyczne cechy – my jako badacze możemy ustalić, że one się powtarzają. To nam pozwala określić, że jest to typowa wersja. W ten sposób tworzymy typy w procesie analizy. Kiedy przedmioty krążą w jakiejś społeczności i efekt naśladownictwa (*mimesis*) jest bardzo silny, owe społeczności również wytwarzają typy. Jeśli coś działa – wszyscy chcą to powielić. Wyciąganie jednak z tego wniosku, że jest to jedyne kryterium wyboru obiektów do kolekcji, nie jest właściwe. Owe typy mają swoje warianty. Każdy pojedynczy przedmiot, nawet najbardziej wystandaryzowany, ma swoją własną historię. Weźmy np. telefon komórkowy. Założmy, że wybrałabym ten telefon jako przykład typowej nokia używanej w 2010 r. i umieściłabym ją w muzeum, z podpisem informującym, że większość ludzi w 2010 r. korzystała właśnie z tego modelu. Tymczasem wiem, że dla Ciebie ta nokia jest wyjątkowa, ponieważ zawiera tak wiele wiadomości, była używana w tylu różnych miejscach, była spersonalizowana i w rezultacie nie jest ona jedynie typową nokią, aczkolwiek są ich tysiące. Zawsze musimy widzieć obie strony. To, co jest typowe, należy do pewnej kategorii, ale jest to jednocześnie rzecz szczególna, dystyngtywna, a naszym zadaniem jest zrekonstruowanie historii każdego przedmiotu, kontekstów, w jakich dany przedmiot się znajdował – to jest właśnie to, co nas interesuje. Nie chodzi o przedmiot sam w sobie. Istotne jest to, w jakich społecznych przestrzeniach on się znajduje – to czyni go znaczącym. Koniec końców, jako etnografowie, antropolodzy dążymy do tego, by mówić o tym, co społeczne, a ostatecznie może nawet o kondycji ludzkiej.

K.D.: Gdybyś była na naszym miejscu i miała zająć się projektem dotyczącym współczesnych polskich wesel, miałabyś zgromadzić przedmioty. W jaki sposób przystąpiłabyś do tego zadania? Jakie byłyby Twoje wybory?

R.R.: Gdybym podjęła się realizacji projektu takiego jak wasz, najpierw skontaktowałabym się z etnografami, antropologami, ale także językoznawcami, etnomuzikologami, specjalistami, którzy współcześnie badają te zagadnienia. Rozważałabym zbudowanie zespołu składającego się z takich osób, które mogłyby wymieniać się wiedzą. Zapoznałabym się z najlepszymi etnograficznymi opracowaniami dotyczącymi obrzędów weselnych. Szczególną uwagę poświęciłabym też kwestiom historycznym. Potem starałabym się ustalić, czy istnieje jakiegokolwiek geograficzne zróżnicowanie. Jaką rolę odgrywają lokalne tożsamości, a jaką tożsamość narodowa? Następnie zmierzyłabym się z aspektami religijnymi. Uchwyciwszy ten fenomen w zarysie, starałabym się znaleźć kilka par – studium przypadku. Próbowałabym uchwycić to, jak wytwarzany jest pewien powtarzalny model i kto tym „rządzi” – czy są to osoby, które zajmują się fotografowaniem i wideofilmowaniem, czy osoby, które szyją stroje? Ile trzeba wydać na to pieniędzy? Jak one są gromadzone? Jakie wartości są eksponowane? I w tym celu zdecydowałabym się na trzy lub cztery studia przypadku. Nie szukałabym jednak przypadków typowych, lecz właśnie nietypowych, takich, które wprowadzają coś nowego. To, co typowe, jest w dużej mierze konstrukcją, a każdy przypadek jest indywidualny. W ciągu ostatnich 15 lat z pewnością bardzo wiele się zmieniło.

K.D.: Cieszę się, że myślimy podobnie. W pierwszym etapie badań staraliśmy się uchwycić to, jak wygląda udział osób świadczących różne usługi weselne – od wodzirejów, przez fotografów, właścicieli domów weselnych aż po konsultantów ślubnych – w tworzeniu współczesnych wesel. Rozmawialiśmy też z osobami udzielającymi ślubów. Prowadzonym badaniom jakościowym towarzyszy szeroko zakrojona kwerenda. Obecnie rozmawiamy też z młodymi

parami, gośćmi, ich rodzinami. A w jaki sposób zaaranżowałabyś wystawę? Co chciałabyś na takiej wystawie zobaczyć? Co dla Ciebie byłoby ważne?

R.R.: Pokazałabym zaledwie kilka obiektów, ale jednocześnie zaaranżowałabym wiele innych rzeczy, które nie są obiektami. Udostępniłabym bazę ze zdjęciami, jakieś etnograficzne filmy. Zaaranżowałabym możliwość przyrządzenia jedzenia i uczyniłabym to częścią wystawy. Pomyślałabym również o stworzeniu przestrzeni namysłu nad językiem ciała – ciało powinno znaleźć się w centrum rozważań. Umieściłabym np. w jakimś dużym pomieszczeniu ogromną młodą parę tak, aby widz mógł się im dobrze przyjrzeć – ich wielkim butem, olbrzymiem welonowi, makijażowi. Dążyłabym do stworzenia poprzez działania artystyczne swego rodzaju emocjonalnej percepcji ciała i rytuału weselnego jako rytualnej mowy ciała. Skoncentrowałabym się zarówno na materialnych, jak i na tych nieuchwytnych, niematerialnych aspektach wesela. Dążyłabym do stworzenia aranżacji ewokującej doświadczenia, a nie jednowymiarowej wystawy, którą się jedynie ogląda. Ciesny wymiar wesela, jego fenomenologiczne aspekty, relacje społeczne i wzmocnienie granic społecznych – wszystko to jest niezwykle istotne. Zaprosiłabym też artystów performansu. To pomysły na gorąco... Chcę jedynie podkreślić, że jest tak wiele mediów, które można wykorzystać. Każdy ma jakieś doświadczenia związane z weselami, a w przestrzeni muzeum wielowarstwowa społeczna konstrukcja tego „społecznego paktu”, tego rytuału powinna być wydobyta i pokazana.

K.D.: Właśnie dlatego to nie jest takie proste. W ramach takiej wystawy trudno pokazać coś, co by było absolutnym zaskoczeniem, ponieważ wszyscy potencjalni zwiedzający mają jakieś doświadczenia weselne. Jednocześnie właśnie ze względu na tę uniwersalność doświadczenia jest to tak ważny i ciekawy temat. Osobną kwestią jest to, że badanie tego rytuału daje taki niesamowity wgląd w przemiany społeczne. Powiedziałaś: *W ciągu ostatnich 15 lat z pewnością bardzo wiele się zmieniło*. Jeśli spojrzymy na ostatnie 5 lat – bardzo wiele się zmieniło. Ujawniają się ogromne różnice. Z jednej strony organizuje się bardzo tradycyjne wesela, z drugiej zaś niezwykle nowoczesne, urządzone w pałacach, z fajerwerkami i czekoladowymi fontannami. Inspiracje czerpie się z kultury popularnej, np. z amerykańskich komedii romantycznych, służą one jako materiał do tworzenia nietypowych scenariuszy weselnych.

R.R.: Które są rekonstrukcją niczym w Disneylandu... To mi się kojarzy z Nowymi Rosjanami, z fenomenem nowobogactwa (*nouveau riche*). Co jeszcze można by kupić, co byłoby spektakularne i czego społeczność by nie zapomniała? Tu już nie ma mowy o przygotowywaniu jedzenia przez matkę, siostry i ciotki i odkładaniu pieniędzy przez lata. Jesteśmy świadkami bezprecedensowej akumulacji kapitału przez pewne klasy społeczne, które nigdy do tej pory nie miały takiej mocy nabywczej i władzy. To oczywiście skutek rozwinięcia się nowych metod rozwoju gospodarczego. W tej sytuacji powstaje pytanie, w jaki sposób dać wyraz temu szybko zgromadzonemu bogactwu. Jak stworzyć niezapomniane doświadczenie tej jednej nocy, które byłoby czymś między performansem, karnawalem, Disneylandem, Hollywoodem i jeszcze

paroma innymi modelami? Potem pojawiają się naśladowcy, którzy podążają za wskazanymi wzorami. Przyszedł mi też taki pomysł do głowy: w ramach wystawy można by nawet znaleźć miejsce na prawdziwe wesele. Dlaczegoż by nie pójść tak daleko, by stworzyć miejsce dla rytuału w samym muzeum?

K.D.: W drugim etapie realizowania projektu skontaktowałam się z muzeum pewna para nowożeńców. Powiedzieli, że chcieliby zorganizować swoje wesele „po krakowsku”, ale mają pewien problem – nie bardzo wiedzą, jak to zrobić. Poszukiwali więc czegoś w rodzaju „konsultantów do spraw tradycyjnej kultury”. Muzeum wyraziło chęć współpracy i zgodziło się udostępnić im potrzebne informacje i materiały. W zamian poproszono ich o możliwość przylądania się temu przedsięwzięciu i odbycia kilku rozmów – takie studium przypadku. Z etnograficznej perspektywy ciekawa byłaby obserwacja, jak wykorzystana zostanie zdobyta w muzeum wiedza, jak zostanie zinterpretowana. Czy takie działania również masz na myśli?

R.R.: Właśnie takie! Misją muzeum jest także oddawać, przekazywać wiedzę społeczeństwu i otrzymywać ją z powrotem już w innej formie. Muzeum jako aktor społeczny bierze udział w konstruowaniu nowej wiedzy, która powstaje z wiedzy naukowej i wiedzy innych aktorów społecznych. Ten proces mógłby moim zdaniem również zostać przedstawiony w ramach osobnej sekcji wystawy. Można by zająć się badaniem konkretnego przypadku. Albo można by stworzyć w ramach muzeum osobną przestrzeń, gdzie co miesiąc organizowane byłoby jedno wesele. Ta przestrzeń byłaby przystrojona przez rodzinę pary młodej. Zwiedzający mogliby tam zajrzeć i poczuć panującą tam atmosferę. Prawdziwe wesele zorganizowane w przestrzeniach muzeum – to byłoby bardzo ciekawe wydarzenie. Trzeba być otwartym na wszystko. Zadaniem zespołu jest umieć wykorzystać różne media i kompetencje, zaprosić do współpracy artystów, etnografów i projektantów, którzy zorganizują przestrzeń w wizjonerski sposób. Liczy się wszystko, co pozwoli odejść od modelu gabloty wystawowej. Nikt nie chce jedynie patrzeć przez szybę, nie mogąc dotknąć, poczuć zapachu, doświadczyć atmosfery. Kiedy zajmuję się jakąś kolekcją i pracuję przy tym w rękawiczkach, mam przynajmniej możliwość dotknięcia obiektu, obejrzenia go ze wszystkich stron. W moim odczuciu nadszedł kres dla estetyki gabloty wystawowej. Ten model obowiązywał przez ostatnie sto lat – i dość. Wystarczy popatrzeć na reakcje dzieci – to ich nie wciąga. W dzieciństwie wielokrotnie chodziłam do muzeum, a moje najmocniejsze wspomnienia dotyczą chwili, gdy dotykałam rzeźby i czułam pod palcami marmuru. Gabloty pozbawione są kontekstualizującej wiedzy. Jestem zwolenniczką idei muzeum, które jest jednocześnie miejscem performansu, spektaklu. Uważam, że performatywność jest kluczowym słowem nowoczesnej antropologii. Musimy dostrzec performatywność w obiektach i w naszym dziedzictwie. Istotne jest bowiem, jak ludzie żyją pośród rzeczy, i w tym sensie te aspekty związane z performatywnością są niezwykle istotne. To jest ostatnia kwestia, którą chciałabym podkreślić – jeśli chodzi o kulturę materialną, powinniśmy zaangażować się mocniej w badania nad performatywnymi jej aspektami.

Opracowanie i tłumaczenie Karolina Dudek

Przypisy

¹ J. Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, London 1997.

² Por. T. Ingold, *Kultura i postrzeganie środowiska*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, PWN, Warszawa 2003.

³ Por. G. Deleuze G., F. Guattari, *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2005.

⁴ I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, w: *Badanie kultury...*, s. 252.

SEARCHING FOR ANOTHER PATH

Karolina Dudek talks to Rossella Ragazzi

Since 2009 the Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Cracow has been carrying out a research project known as "Weddings 21". The purpose of this initiative is to document the fascinating variety of contemporary weddings and marriage ceremonies. In 2014 the undertaking will produce an exhibition and a publication. A collection based on findings – effects of the research – is being prepared. As part of the project, the Museum has initiated a discussion on the shape of contemporary ethnographic museums and new strategies of building collections. The presented interview is a record of one of the conversations. Rossella Ragazzi, professor specialising in Museum Studies and Media Anthropology, talks about her vision of contemporary ethnographic collections. In doing so, she questions the purposefulness of continu-

ing a policy realised in the past years, whose foundation is delineated by the material – non-material dichotomy. Instead, she proposes an ecological comprehension of museums – a theoretical approach which she derives from Gregory Bateson to Tim Ingold. Other sources of inspiration include James Clifford, Félix Guattari and Gilles Deleuze. Ragazzi postulates writing critical histories of collections – she believes that we should disclose that, which is hidden behind the collected objects, i.e. their histories and activity rendering possible the process of obtaining them, since this sort of knowledge also creates a context for the comprehension of such objects. An important motif of the conversation is reflection on the possible strategies of work within the "Weddings 21" project.

Karolina J. Dudek – absolwentka Szkoły Nauk Społecznych Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, zarządzania i stosunków międzynarodowych w Szkole Głównej Handlowej, etnologii na UW oraz studiów podyplomowych Instytutu Polonistyki Stosowanej UW; kończy pracę doktorską z zakresu antropologii zarządzania; współpracowała z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej UW oraz Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udziela w Krakowie; sekretarz redakcji pisma „Stan Rzeczy”; obecnie realizuje projekt badawczy w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN (grant NCN).

KOLEKCJA JUDAIKÓW WE LWOWIE

OD KOŃCA XIX DO POCZĄTKU XXI WIEKU

Lidia Wociór

Jednym z ośrodków sztuki kolekcjonerskiej końca XIX i 1 poł. XX w. był Lwów. Wraz z postępującym ruchem emancypacji i akulturacji Żydów zaczęło pod koniec XIX w. rozwijać się prywatne kolekcjonerstwo i powstały pierwsze instytucje muzealne, poświęcające uwagę judaikom i wydzielające je spośród zbieranych do tej pory eksponatów. Razem z postępującą świadomością dziedzictwa narodowego wśród warstwy inteligentnej społeczeństwa żydowskiego działania zmierzające do ochrony i zachowania judaików wychodziły także z kręgów ukraińskich i polskich. Były to inicjatywy państwowe i obywatelskie, które realizowały się poprzez zbieranie wszelkich przedmiotów powiązanych z kulturą żydowską.

Pierwsza kolekcja judaików wchodząca w skład zbiorów muzealnych zaczęła się formować w założonym w 1874 r. Muzeum Przemysłu Artystycznego. W 1895 r. do dotychczasowych zbiorów muzealnych trafiły dwa drewniane stoliki do modlitwy z końca XVII i pocz. XVIII w. z drewnianej synagogi ze wsi Jabłonów nad Tysą¹. Niedługo po tym kolekcję wzbogaciły świeczniki metalowe używane do szabatu, a w latach 1903–1904, dzięki darowi prof. Juliana Zachariewicza z jego prywatnej kolekcji, muzeum otrzymało 200 tradycyjnych wycinanek z końca XIX wieku².

Następną placówką państwową, która zbierała judaika we Lwowie, było założone w 1895 r. Muzeum Towarzystwa Naukowego im. T. Szewczeni³. W ciągu lat 1910–1930 muzeum to zgromadziło zbiory sztuki żydowskiej przeważnie o charakterze etnograficznym: z drewna, ciasta i fajansu⁴. Także dwa inne muzea – Muzeum Historyczne miasta Lwowa i Narodowe Muzeum im. Jana III Sobieskiego – gromadziły przedmioty żydowskiego kultu religijnego i działalności artystycznej. Sama organizacja religijna, jaką była Gmina Żydowska, założyła w 1901 r. bibliotekę; koszt tego przedsięwzięcia pokryli przedstawiciel gminy Samuel Gorowic oraz lwowski historyk i filolog Salomon Buber⁵. W 1920 r. biblioteka liczyła około 19 000 tomów napisanych po hebrajsku, jidysz, polsku i niemiecku⁶.

Do grupy najważniejszych inicjatyw prywatnych należały starania lwowskiego numizmatyka i kolekcjonera Maksymiliana Goldsteina, który jako członek Gminy Żydowskiej na posiedzeniu Kahału 28 stycznia 1910 r. zaproponował stworzenie pierwszego w regionie Muzeum Żydowskiego⁷; podobne muzea religijne we Lwowie posiadali już Polacy i Ukraińcy. Idea Goldsteina spotkała się z przychylnością gminy, która jednak nie wspomogła działań kolekcjonera żadnymi konkretnymi postanowieniami⁸. Plan założenia muzeum sztuki żydowskiej doczekał się realizacji dopiero kilkadziesiąt lat później. W tym samym, 1910 r. M. Goldstein wraz z młodym artystą Joachimem Kahane założyli Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej, które, wyła-

czając lata I wojny światowej, przetrwało do 1925 roku. Organizowało ono wystawy znanych artystów żydowskich, wykłady, lekcje malarstwa i rysunku, itp. W 1925 r. z inicjatywy Józefa Awina powstał Komitet Ochrony Zabytków Sztuki Żydowskiej, na czele którego stanął prawnik i profesor uniwersytetu Maurycy Allerhand. W skład komitetu weszli rabin Levi Frojnd i uczonek Wiktor Chajes. Konsultantem do spraw grafiki i książki żydowskiej został Marek Reichensztein, odpowiedzialnymi za prace restauracyjne byli Józef Awin i Bernard Teitelbaum, za kontakt z zarządem synagog – Abraham Alter i Józef Korkeš, za podtrzymywanie kontaktów z młodzieżą szkolną odpowiadał Cecylia Kljafent i prof. Abraham Erlich, a Leopold Rajs – architekt, Zygmunt Szperber, Artur Sztal i Józef Fisz opiekowali się zabytkami architektonicznymi⁹.

W ciągu lat 1925–1927 pracownicy komitetu zinwentaryzowali i udokumentowali 292 przedmioty z dziewięciu lwowskich i dziesięciu znajdujących się w pobliżu synagog, a także odrestaurowali 532 nagrobki¹⁰. Materiały uzyskane z inwentaryzacji stały się podstawą zbiorów artystycznych komitetu. W 1928 r. zorganizowana została wystawa „Książki hebrajskiej i zabytków sztuki żydowskiej”. Pokazane eksponaty podzielono na dwie grupy. W skład pierwszej, przygotowanej dzięki wsparciu biblioteki Gminy Żydowskiej, wchodziło 131 eksponatów, przeważnie najcenniejszych, z których większość wydana była we Lwowie i najprawdopodobniej stanowiła własność biblioteki. Druga grupa obiektów składała się przeważnie z udokumentowanej pracy Komitetu Ochrony Zabytków Sztuki Żydowskiej. Były to fotografie, akwarele, rysunki itp., ale w tej grupie znalazły się także przedmioty kultury materialnej, jak: atary, jarmużki, świeczniki, pasy modlitewne, ketuby i inne, należące do prywatnych kolekcjonerów lwowskich, w tym do M. Goldsteina i M. Reichenszteina¹¹.

W 1925 r. powstało, również we Lwowie, Żydowskie Koło Artystyczno-Literackie, które w 1928 r. zmieniło nazwę na Żydowskie Towarzystwo Literacko-Artystyczne¹². W latach 1925–1928 zajmowało się ono organizowaniem zbiorowych i indywidualnych wystaw artystów lwowskich pochodzenia żydowskiego, ale także aktywizowało kolekcjonerów, w tym oprócz wspomnianego M. Goldsteina i M. Reichenszteina, Stanisława, Jana i Natana Lebenszteintów, Michała Toepfera, Karola Katza, Emila Cholzagera, Sewerynę Hetzl, Ludwika Fejgla, Julię i Rudolfa Menkikich, Eugeniusza Rajtera, Juliusza Rejnera i wielu innych¹³.

W 1933 r. w Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie zorganizowana została Wielka Wystawa Żydowskiego Przemysłu Artystycznego, a w roku następnym uwieńczona została sukcesem starania M. Goldsteina o stworzenie Muzeum Żydowskiego¹⁴. Na posiedzeniu Kahału 26 lutego 1933 r.,

w którym uczestniczyli również członkowie Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Żydowskiego, powstało Kuratorium Muzeum, na czele którego stanął przewodniczący Towarzystwa i jednocześnie Zarządu Gminy, rabin, dr L. Frojnd¹⁵. Aktywna działalność Kuratoriumu Muzeum, wspierana przez przewodniczącego Gminy Wyznaniowej Żydowskiej Wiktora Chajesa, przyczyniła się do formalnego zatwierdzenia powstania muzeum na wiosnę 1934 r. i jego uroczystego otwarcia 17 maja tegoż samego roku¹⁶. Na jego czele stanął lwowski artysta, historyk sztuki, krytyk artystyczny i kolekcjoner Ludwik Lille.

Zbiory muzeum formowały się powoli. Obejmowały głównie tkaniny z XVIII–XIX w.¹⁷, rytualne srebra synagogalne, przekazane przez zarządy synagog lwowskich w depozyt czy zakupione przez Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Żydowskiego we Lwowie, ale także obiekty związane z życiem codziennym Żydów galicyjskich, najczęściej darowane lub zdeponowane przez osoby prywatne¹⁸. Największy depozyt judaików należał do dr. Marka Reichenszteina i składał się głównie z iluminowanych, włoskich kontraktów ślubnych (ketub), pochodzących z lat 1695–1885¹⁹. W 1942 r. kolekcję zasilila znaczna część prywatnych zbiorów samego pomysłodawcy muzeum – M. Goldsteina, który oddał zbiory w depozyt, będąc zmuszonym wraz z żoną i młodszą córką opuścić swoje mieszkanie przy ul. Nowy Świat 15 i przenieść się do getta. Do tego czasu mieszkanie kolekcjonera miało status muzeum i to w nim do czasów okupacji niemieckiej i wysiedlenia do getta były przechowywane zbiory. Kolekcja miała przede wszystkim charakter etnograficzny, ale należały do niej także przedmioty tradycyjnego rzemiosła artystycznego i żydowskiej kultury materialnej Galicji. Znajdowały się w niej naczółki perłowe, atary, jar-mułki, biżuteria, sygnety, dzieła z zakresu metaloplastyki, naczynia służące celom rytualnym, lampki chanukowe, puszkę na wonne korzenie, rozmaite druki i rękopisy, rzadkie dzieła hebrajskie i żydowskie, portrety, karykatury, kalendarze, wycinanki, ekslibrisy, plakaty, pamiątki z czasów wojny itd.²⁰ Były także zbiory numizmatyczne, fototeka, materiały archiwalne, pocztówki, afisze, grafika przemysłowa małych form (etykiety, talony, bilety)²¹. W muzeum eksponowano wyroby codziennego użytku: przedmioty fajansowe z Lubyicy Królewskiej, tkaniny („wybijki”) dekorowane przez mistrzów żydowskich z 56 centrów, wycinanki (rejzele) ze zwykłego papieru. Muzeum kontynuowało także podejmowane wcześniej wysiłki opieki nad cmentarzami żydowskimi w wielu miasteczkach regionu²². Posiadało dosyć duży zbiór malarstwa, który w większości składał się z portretów znanych członków gminy żydowskiej, stworzonych w przybliżeniu od poł. XIX w. do lat 30. XX wieku²³. Poczynając od jesieni 1939 r., muzealne i prywatne kolekcje judaików we Lwowie zmieniały swój status, co wpłynęło na ich liczebność i stan. Już na przełomie września i października 1939 r. zawieszona została działalność Muzeum Wyznaniowej Gminy Żydowskiej, a na początku 1940 r. odbyła się jego likwidacja, co doprowadziło do przekazania zbiorów do Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego. Obrazy z kolekcji pod pretekstem braku sprofilowania zostały przeniesione w 1949 r. do Obwodowej Galerii Malarstwa (obecnie Lwowska Galeria Sztuki).

W 1940 r. odbyła się totalna nacjonalizacja największych, prywatnych zbiorów lwowskich, jednak nie spotkało to wszystkich kolekcji. Najprawdopodobniej wywieziono ze Lwowa zbiór grafiki Marka Reichenszteina i malarstwo Karola Katza²⁴. Maksymilian Goldstein już podczas okupacji niemieckiej, starając się uratować swoją kolekcję, w lipcu 1940 r. oddał ją w depozyt Muzeum Przemysłu Artystycznego²⁵.

W wyniku nacjonalizacji i rozczłonkowania prywatnych zbiorów podczas II wojny światowej, licznych przekazów, rozdzielania zbiorów muzealnych w pierwszych latach powojennych i w okresie 1960–1980, a także ostatnich inicjatyw ostatecznie uformowało się we Lwowie kilka kolekcji judaików – w Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego (jest tu największy zbiór kolekcji Maksymiliana Goldsteina), w Lwowskim Muzeum Historycznym, Lwowskim Muzeum Historii Religii, w Lwowskiej Galerii Obrazów, w Nauko-

wym Centrum Judaików i Sztuki Żydowskiej im. F. Petriakowej i nieznaną liczbą eksponatów w posiadaniu osób prywatnych, a pochodząca z przedwojennych, lwowskich zbiorów judaików.

Jak podaje Halina Głęboka, bardzo duży zbiór judaików, prawdopodobnie największy, znajduje się w Lwowskiej Galerii Obrazów, która nigdy w sposób świadomy nie kompletowała judaików. Obecna kolekcja artystyczna o tematyce żydowskiej formowała się w ciągu stu lat i składa się z ponad trzech tysięcy dzieł malarskich, grafiki, rzeźby, sztuki użytkowej. Zbiór ten różni się od innych kolekcji judaików m.in. tym, że większą jego część stanowią dzieła sztuk pięknych, a tylko niewielką – przedmioty o charakterze religijno-obrzedowym²⁶. Część główna, należąca niegdyś do lwowskiej artystki i kolekcjonerki Jarosławy Muzyki²⁷, składa się z kilku różnorodnych podgrup: a) około trzydziestu przedmiotów obrzędowo-kulturowych, b) kolekcji „wybijek” (około 250 wzorów), obrazującej jedną z przewodnich dziedzin rzemiosła artystycznego Żydów galicyjskich – wyrób wzorzystych tkanin, c) prac graficznych samej artystki o tematyce związanej z żydostwem, około dwudziestu rysunków Ludwika Lille i oddzielnych prac (w tym z serii „Getto”) lwowskiego grafika Leopolda Lewickiego.

Z kolei kolekcja judaików w Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie składa się z: a) grupy judaików z Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego; b) niepełnej kolekcji ze zbiorów Muzeum Gminy Wyznaniowej Żydowskiej we Lwowie (w 1949 r. obrazy przekazano do Lwowskiej Obwodowej Galerii Malarstwa); c) niepełnej kolekcji M. Goldsteina (utracono część grafiki, pojedyncze prace malarskie znajdują się w Lwowskiej Galerii Sztuki, numizmatyka w Lwowskim Muzeum Historycznym, część archiwaliów, zdjęć w Centrum Petriakowej i nie można wykluczyć, że pewna część u prywatnych kolekcjonerów); d) niewielkiej grupy judaików z Muzeum Etnograficznego Towarzystwa Naukowego im. T. Szewczenki we Lwowie, które w 1951 r. połączyło się z Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego, tworząc Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego; e) obiektów zgromadzonych w latach 50.–70. XX w. przez uczonego ukraińską i historyka sztuki Pawła Żołtowskiego²⁸.

Następna kolekcja judaików w obecnym Lwowskim Muzeum Historycznym została utworzona w wyniku połączenia w 1940 r. zbiorów proveniencji żydowskiej z Muzeum Historycznego Miasta Lwowa oraz z Narodowego Muzeum im. Jana III Sobieskiego i obecnie składa się z: a) przedmiotów o charakterze kultowym, b) obrazów i dzieł graficznych, powiązanych z tematyką żydowską²⁹.

Lwowskie Muzeum Historii Religii, utworzone w 1973 r., gromadzi w swoich zbiorach judaika, które obejmują: a) przedmioty religijno-obrzedowe, b) około czterystu wzorów i fragmentów *Tory* z synagog Galicji Wschodniej, c) obrazy i dzieła graficzne o tematyce żydowskiej³⁰. Jest to także jedyne muzeum we Lwowie, które posiada przedmioty o proveniencji żydowskiej w stałej ekspozycji.

Ostatnią instytucją przechowującą judaika jest Naukowe Centrum Judaików i Sztuki Żydowskiej im. F. Petriakowej, stworzone w 2003 r. i działające przy Wyznaniowej Gminie Żydowskiej we Lwowie. Centrum ma status muzeum i składa się z prywatnych obiektów należących do historyka sztuki Fainy Petriakowej. Jest to biblioteka uczonej, z wieloma pozycjami wielojęzycznymi o tematyce żydowskiej, kilka przedmiotów kultowych, ale także archiwalia dotyczące M. Goldsteina i jego rodziny oraz wchodzące w skład jego kolekcji zdjęcia cmentarzy żydowskich, fotografie i druki ulotne.

We Lwowie znajduje się wiele eksponatów proveniencji żydowskiej czy związanych z tematyką żydowską, jednak nie doczekały się one wyczerpującego opracowania. Duże utrudnienie stanowi fakt podzielenia wielu kolekcji i rozmieszczenia ich w różnych muzeach lwowskich, obecnie bez możliwości wskazania źródła, skąd pochodzą.

Przypisy

¹ F. Petriakowa, *Єврейське музейництво східної Галичини XX століття, „Галицька брама”, (Jewrejs'ke muzejnictwo schidnoji Halyczyny XX stolittia, „Halyc'ka brama”) 1997, N 10-11 (34-35), s. 18. Były to pierwsze eksponaty sztuki żydowskiej w Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, które w swoich zbiorach posiadało europejskie i wschodnie wyroby metalowe i ceramiczne, gobeliny flamandzkie, przedmioty kultu, broń i okazy sztuki ludowej. Patrz: *Kolekcja judaiców w Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie/The Collection of Judaica in the Museum of Ethnography and Artistic Crafts in Lviv*, w: *Skarby dziedzictwa galicyjskich Żydów: Judaica z Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie/Treasures of The Galician Jewish Heritage: Jewish Collection from the Museum of Ethnography and Artistic Crafts in Lvov*, red. E. Duda, A. Jodłowicz, F. Petriakowa, Muzeum Historyczne m. Krakowa, Kraków 1993, s. 7.*

² I. Horbań, *Осередки зберігання культурної спадщини єврейського народу у Львові: історія та сучасний стан*, w: *Євреї у Любліні – Євреї у Львові. Місяця – Пам'ять – Сучасність, (Oseredky zberihannia kul'turnoji spadszczyny jewrejs'kocho narodu u Lwovi: istorija ta suczasnij stan*, w: *Jewreji u Lublini – Jewreji u Lwovi. Miscia - Pamjat' - Suczasnist' - Suczasnist')*, red. J. Zentar, S. J. Żurek, Lublin 2006, s. 46.

³ R. Czmelyk, *Роль музеїв у відродженні знищеного світу євреїв у Львові*, w: *Євреї у Любліні, Ibidem – Євреї у Львові Місяця – Пам'ять – Сучасність, (Rol' muzejiv u vidrodzenni znyszczenocho switu u Lwovi*, w: *Jewreji u Lwovi. Miscia - Pamjat' - Suczasnist')*, red. J. Zentar, S. J. Żurek, Lublin 2006, s. 101. W innej publikacji: *Kolekcja judaiców w Muzeum Etnografii i Przemysłu...*, s. 7, jako datę założenia Muzeum Towarzystwa Naukowego im. T. Szewczenki podaje się 1892 r., natomiast jako datę jego otwarcia 1921.

⁴ Priorytetem Muzeum Towarzystwa Naukowego im. T. Szewczenki było zbieranie zabytków sztuki ukraińskiej. Do 1939 r. należały do niego okazy ceramiki, hafty i ubiory ludowe, huculskie i ukraińskie wyroby z drewna i metalu, zabytki cerkiewne, a także około 3000 pisanek wielkanocnych z całej Małopolski Wschodniej i Bukowiny. Patrz: *Kolekcja judaiców w Muzeum Etnografii i Przemysłu...*, s. 7.

⁵ I. Horbań, *Осередки...*, s. 47.

⁶ H. Głębicka, *Юдаїка. З історії приватного та музейного колекціонування у Львові*, w: *Образи зниклого світу: Євреї Східної Галичини (середина XIX ст. – перша третина XX ст.). Каталог виставки, (Judaika. Z istoriji prywatnoho ta muzejnoho kolekcionuwannia u Lwovi*, w: *Образи зниклого світу: Jewreji Schidnoji Halyczyny (sere-dyna XIX st. – persza tretyna XX st.). Katalog wystawki, Львів, Центр Європи*, 2003, s. 15. Biblioteka najprawdopodobniej została zamknięta w 1940 r., w tym samym roku co Muzeum Gminy Żydowskiej we Lwowie.

⁷ S. Harel Hoshen, *Research and Collection of Judaica in Lvov: 1874-1942*, w: *Treasures of Jewish Galicia Judaica from the Museum of Ethnography and Crafts in Lvov, Ukraine*, red. S. H. Hoshen, Tel Aviv 1996, s. 61. Jest to także data otwarcia muzeum w Warszawie przez Matiasa Bersohna, które do września 1939 r., jako jedyne muzeum w stolicy, posiadało tak bogaty zbiór judaików.

⁸ I. Horbań, *Осередки...*, s. 47.

⁹ H. Głębicka, *Юдаїка...*, s. 16.

¹⁰ F. Petriakowa, *Єврейське музейне дело, індивідуальне колекціонування на українській етнічеській території. Кінець XIX – початок XXI ст.: обротної оцінки к будущому (Jewrejs'koje muzejnoje dielo, indiwidualnoje kolekcionirowani-*

je na ukraińskiej etniczесьkoj території. Кінець XIX – початок XXI ст.: обротної оцінки к будущому), „Запорожские єврейське чтения. – Запорожское Диво”, 2001, s. 274.

¹¹ H. Głębicka, *Юдаїка...*, s. 16.

¹² J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 317.

¹³ Wspomnianych kolekcjonerów przytaczam za H. Głębicką, *Юдаїка...*, s. 16.

¹⁴ Pełna nazwa – Muzeum Gminy Wyznaniowej Żydowskiej; używano także nazwy Muzeum przy Żydowskiej Gminie Wyznaniowej i wspomnianego Muzeum Żydowskiego we Lwowie.

¹⁵ I. Horbań, *Осередки...*, s. 50.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ F. Petriakowa, *Єврейське...*, s. 275.

¹⁸ *Kolekcja judaiców w Muzeum Etnografii i Przemysłu...*, s. 7.

¹⁹ *Ibidem*, s. 8. Do zbioru grafiki dr. M. Reichenszteina wchodziła kolekcja ketub i agad. Nie wiemy, co się z nimi stało i czy do muzeum trafiła część kolekcji, czy jej całość. Halina Głębicka przypuszcza, że podczas likwidacji muzeum w latach 1939-1940 przekazany depozyt mógł zostać odebrany przez jego spadkobierców. W 1937 r. we Lwowie wydano pośmiertny katalog jego zbiorów graficznych, w którym figurowały 373 pozycje, ale we wstępie poinformowano, że jest to tylko niewielka część jego kolekcji. Na obecnym etapie badań nie znaleziono dzieł z kolekcji M. Reichenszteina w lwowskich zbiorach artystycznych. Patrz: H. Głębicka, *Юдаїка...*, s. 22.

²⁰ *Ibidem*, s. 8.

²¹ F. Petriakowa, *Єврейське...*, s. 275.

²² *Ibidem*.

²³ H. Głębicka, *Юдаїка...*, s. 17. Jak podaje autorka w przypisie, na obrazach oprócz skrótów z Muzeum Przemysłu Artystycznego i Obwodowej Galerii Malarstwa (*Обласної картинної галереї*) można było znaleźć dwa typy numeracji: cyframi arabskimi w przedziale od „4” do „150” i rzymskimi od „I” do „VIII”, co mogłoby świadczyć o tym, że po pierwsze, do Muzeum Żydowskiego obrazy trafiły z co najmniej dwóch źródeł, a po drugie – kolekcja, która obecnie liczy 35 (według innych rachunków 37 pozycji) prac malarskich, wcześniej mogła być bardziej liczna (około 150 pozycji); co prawda, nie może ona także wykluczyć, że numeracja całego zbioru, w tym i rzeczy użytkowych, była wspólna.

²⁴ Nie wykryto dzieł Karola Katza w lwowskich zbiorach artystycznych.

²⁵ Po śmierci M. Goldsteina we Lwowie (ostatnie dokumenty archiwalne: „Sprawka” datowana na 7 września 1942 r. i „Przepustka” z terminem ważności do 30 września 1942 r. pozwalają przypuszczać, że M. Goldstein zmarł pod koniec 1942 r.; patrz: F. Petriakowa, *Максиміліан Гольдштейн – извєстный деятель культуры Галиции первой половины XX столетия. Страницы биографии, Москва 1995, s. 18.)* jego kolekcja została w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego.

²⁶ H. Głębicka, *Юдаїка...*, s. 18.

²⁷ Część zbioru judaików Jarosława Muzyka otrzymała od Ludwika Lille, gdy ten zdecydował się opuścić Lwów i wyjechać do Paryża.

²⁸ F. Petriakowa, *Єврейське...*, s. 276-277.

²⁹ *Ibidem*, s. 277.

³⁰ *Ibidem*.

COLLECTIONS OF JUDAICA IN LWÓW FROM THE END OF THE NINETEENTH CENTURY TO THE EARLY TWENTY FIRST CENTURY

Lidia Wociór

The author concentrates on private and state collections of Judaica in Lwów from the end of the nineteenth century to this day. This is a survey of the largest and most valuable collections, which to the Second World War were featured in Lwów and now are part of local cultural institutions. The article presents an historical cross-section spanning from the end of the nineteenth century to contemporary times and encompassing Lwów museums and private initiatives aimed at the preservation and protection of the Jewish national heritage. Particular attention has been focused on the scattered

collection of Maksymilian Goldsztejn and Marek Reichensztejn; the author also mentions and briefly characterises all initiatives made in Lwów, in particular during the first half of the twentieth century, intent on gathering and protecting Jewish artworks. The article is an attempt at a characteristic of contemporary museum institutions whose collections include examples of Jewish art of different origin, often lacking the possibility of indicating their provenance.

• **Lidia Wociór**, absolwentka Historii Sztuki i Filologii Słowiańskiej ze specjalizacją – ukrainistyką;
 • doktorantka na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
 • z tematem pracy poświęconym *Aron ha-kodesz i jego oprawy na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*;
 • obecnie mieszka w Turcji i zapoznaje się z historią i współczesnością ludów tureckich.





digitalizacja w muzeach

digitalisation in museums

BEZ KOMPASU I BEZ MAPY...

O ZARZĄDZANIU DIGITALIZACJĄ ZBIORÓW MUZEALNYCH W POLSCE

Łukasz Gawel

Digitalizacja zasobów muzealnych, ze względu na rozmach, zasięg i wielkość zaangażowanych środków finansowych, mogła stać się jednym z ważniejszych systemowych procesów w polskim muzealnictwie. Mogła być swoistym ruchem ożywczym, dającym nowe perspektywy działania, prowokującym do odpowiedzi na pytania o miejsce współczesnego muzeum w przestrzeni publicznej, znaczenie gromadzonych zbiorów, standardy sporządzania dokumentacji itp. Obserwując przebieg tego procesu odnieść można wrażenie, że szanse, jakie stwarzał, zostały w dużej mierze zmarnowane. Digitalizacja prowadzona w polskich muzeach jest działaniem w wysokim stopniu rozproszonym, pozbawionym jakiegokolwiek koordynacji wykraczającej poza ramy pojedynczej placówki, a przez to chaotycznym i niedającym pewności, że jest ono celowe (w wymiarze troski o dziedzictwo kulturowe, pojmowane jako komplementarna całość, zasób wrażliwy i unikatowy). Jest to wynikiem faktu, że nie patronuje temu przedsięwzięciu mocny lider, sprawnie i skutecznie zarządzający prowadzoną cyfryzacją. W naturalny sposób rolę tę powinno przyjąć na siebie Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Odnosząc sposób realizacji tego zadania do klasycznych funkcji zarządzania (planowanie, organizowanie, kierowanie, kontrolowanie), należy stwierdzić, że niektóre z nich zignorowano całkowicie (planowanie, organizowanie), inne zaś próbuje się realizować poprzez stosowanie doraźnych rozwiązań. Systemowe działania na rzecz uporządkowania procesu digitalizacji muzealiów w Polsce zostały podjęte dopiero przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Choć trudno przecenić olbrzymi wkład Instytutu w to dzieło, to działania te – nie z winy NIMOZ-u – są spóźnione co najmniej o kilka lat. *Czasowa perspektywa prac nad tymi zagadnieniami sięga [...] daty zamykającej WPR Kultura+, czyli 2015 roku*¹. Tymczasem niektóre muzea, posiadające w swych zbiorach mniejszą liczbę obiektów, deklarują częściowe zakończenie procesu ich digitalizacji na koniec roku 2014... Do tego czasu zakończone zostaną także niektóre projekty digitalizacji muzealiów finansowane z europejskich funduszy strukturalnych.

Z dzisiejszej perspektywy trudno w to uwierzyć, ale jeszcze kilka lat temu w przodujących muzeach można było znaleźć oddziały niedysponujące ani jednym komputerem (!). Wynika z tego, że w polskich warunkach proces digitalizacji w praktyce niemal zbiegł się w czasie z informatyzacją placówek. Była to doskonała okazja do skoordynowania tych procesów, a także starannego przygotowania samej digitalizacji, obejmującego różne obszary: sprzętowy, techniczny (określenie standardów), prawny czy mentalny (podczas rozmów z muzealnikami pracującymi w różnych placówkach niełatwo jest znaleźć jednoznaczny odpowiedź, po co w ogóle prowadzona jest digitalizacja zbiorów, przy czym słowo „dokumentacja” wcale nie należy do najczęściej używanych w tym kontekście).

Całe przedsięwzięcie powinien poprzedzić okres przygotowawczy, którego dobre przepracowanie pomogłoby uchronić wiele placówek przed popełnianiem tych samych błędów, jednocześnie ułatwiając realizację wielu zadań. Dziś liczne muzea „otwierają drzwi już otwarte”, ponieważ – w skali kraju – wiedza na temat szczegółowych rozwiązań stosowanych w różnych placówkach jest niewielka, a transfer informacji i dobrych praktyk pomiędzy nimi praktycznie zerowy. Tak więc pozostawione same sobie muzea eksperymentują, często przechodząc „bez mapy i kompasu” drogę, którą już ktoś pokonał.

Dobrym przykładem ilustrującym to zjawisko jest kwestia wyposażania muzeów w sprzęt komputerowy oraz urządzenia niezbędne do prowadzenia digitalizacji. Kierując się najlepszą wolą i wiedzą własnych pracowników, instytucje rozpisywały indywidualnie przetargi na sprzęt, który w każdej z nich ma przecież podobne (jeśli nie identyczne) zastosowanie. Można było więc podzielić potrzebne urządzenia na grupy użytkowe (wiadomo, że inny sprzęt potrzebny jest w księgowości, inny w komórkach dokumentacji, jeszcze inny w pracowniach digitalizacyjnych), a następnie zebrać zamówienia na nie w skali kraju i pod auspicjami ministerstwa rozpiąć przetarg. W ten sposób możliwe byłoby nie tylko uzyskanie radykalnie niższych cen, ale zapewne wynegocjowanie korzystnej obsługi serwisowej oraz warunków modernizacji urządzeń w przyszłości, co, zważywszy na postęp w tej dziedzinie, jest działaniem koniecznym. Nie ma przy tym znaczenia, że muzea mają różnych organizatorów i są finansowane z różnych źródeł – można byłoby znaleźć różne rozwiązania tego zagadnienia, od ministerialnego programu celowego, na najbardziej prymitywnym pomysłe kończąc, w którym ministerstwo odgrywałoby po prostu rolę podmiotu strategicznego, reprezentującego niejako poszczególne placówki i pełniące funkcję pośrednika w tych transakcjach. Jeszcze większe korzyści można dostrzec w zakupieniu tą drogą oprogramowania, chodzi przy tym nie tylko o standardowe programy biurowe, ale przede wszystkim o oprogramowanie wykorzystywane w procesie cyfryzacji zasobów muzealnych. Polskie muzea korzystają dziś z kilku różnych programów (niekompatybilnych względem siebie, wykorzystujących nieco odmienną strukturę opisu obiektów oraz porządkowania danych), a w przypadkach, kiedy posługują się tym samym oprogramowaniem, korzystają często z różnych jego wersji. Powoduje to oczywiście chaos w tworzonym zasobie cyfrowym – jego ewentualne scalenie w przyszłości będzie procesem nie tylko czasochłonnym, ale i wymagającym niemałych nakładów finansowych.

Nietrudno wyobrazić sobie modelowe działanie, umożliwiające muzeom korzystanie z tego samego, dopracowanego programu obsługującego podane cyfryzacją zbiory. Znów jednak potrzebny byłby do tego sprawnie dzia-

łający ośrodek zarządzający całością procesu digitalizacji muzealiów w skali kraju. Przede wszystkim – w porozumieniu z muzeami – trzeba by było precyzyjnie określić wymagania dotyczące wykorzystywanego w przyszłości oprogramowania, a następnie rozpiąć przetarg na dostarczanie takiej aplikacji. Przewidując i przyszłościowo traktując wynik tego postępowania, należałoby ubiegać się o licencję nie dla pojedynczych instytucji, ale wszystkich polskich muzeów publicznych, od razu przewidując w warunkach zawieranego porozumienia wieloletnią współpracę (chodzi zarówno o wsparcie techniczne, jak i obowiązek przygotowania uaktualnień oprogramowania). W naturalny sposób można by przy tym wesprzeć rodzimy rynek informatyczny, gwarantując jednocześnie odbiorcom dużą elastyczność w zakresie świadczenia obsługi i pomocy technicznej. Można założyć, że firmie takiej, mającej podpisany „rządowy kontrakt”, w niewielkim stopniu groziłoby ryzyko upadłości, dzięki czemu projekt zyskałby niezbędną stabilność. W sytuacji, w jakiej dziś znajdują się polskie placówki muzealne, trudno marzyć o zblizonej choćby do przedstawionej powyżej spójności informatycznej tworzonego zasobu.

W kontekście ostatniego zdania można wskazać kolejny obszar, który został zaniedbany na etapie planowania: nie sformułowano jasnej odpowiedzi na pytanie o znaczeniu wręcz fundamentalnym: po co w ogóle prowadzona jest digitalizacja zasobów muzealnych? Nie dla wszystkich wprowadzenie technologii cyfrowych do muzeów jest przede wszystkim nowym narzędziem dokumentacyjnym. Wszelkie dodatkowe możliwości, jakie stwarza ta technologia (jak np. ułatwienie publicznego dostępu do informacji o zbiorach), powinny być traktowane jako wartość dodana, nie zaś będąca celem samym w sobie. Dodatkowym powodem chaosu w tym obszarze jest fakt, że większość muzeów realizuje zadania z obszaru digitalizacji zbiorów niezgodnie z przyjętą dla tego procesu strategią, ale według doraźnych specyfikacji określanych w ramach różnego rodzaju mechanizmów finansowania. Tym sposobem jedne muzea w znacznym stopniu zaawansowane są w proces digitalizacji 2D, inne tworzą konsorcja w celu udostępnienia kolekcji cyfrowych w ramach platform internetowych, jeszcze inne skupiają się na wdrażaniu projektów związanych z digitalizacją w technologii 3D, a wszystko to w sytuacji, kiedy większość polskich placówek muzealnych nie posiada nawet kompletnych inwentarzy cyfrowych. Właśnie one powinny być pierwszoplanowym celem i to realizowanym nie w największych muzeach kraju, ale wszystkich w Polsce placówkach muzealnych. Realizacji tego procesu powinno towarzyszyć opracowanie standardów opisu muzealiów wraz ze wskazaniem wzorcowych rozwiązań w zakresie wykorzystania w tym celu słowników (zapewne raczej adaptowanych spośród istniejących i wykorzystywanych na świecie, niż opracowanych specjalnie dla muzeów polskich, choć oczywiście pomysł wypracowania spójnego polskiego teaurusu muzealnego jest kuszący). Kompletnie inwentarze powinny być systemowo uzupełniane cyfrowymi wizerunkami (niekiedy tworzonymi również poprzez skanowanie dobrej jakości materiałów analogowych, np. diapozytywów). Kwestia określenia precyzyjnych standardów tych ostatnich jest dyskusyjna ze względu na różnorodność digitalizowanych zasobów, niemniej jednak pewne warunki brzegowe powinny być jasno zdefiniowane. Można by w ten sposób uniknąć sytuacji, z jaką spotykamy się obecnie w niektórych muzeach, gdzie kopią prymarną są pliki JPG (niezadko zapisywane z wykorzystaniem wysokiej kompresji), nieprzydatne z punktu widzenia zastosowań komercyjnych i niedoskonałe jako materiał dokumentujący. Brak wspomnianych wyżej wymogów podstawowych stawianych materiałowi dokumentacyjnemu pozyskiwanemu w procesie digitalizacji powoduje, że w niektórych muzeach trwa dzisiaj dyskusja nad przyszłością już wytworzonego zasobu (niekiedy daje się słyszeć głosy, że cały proces powinno zacząć się od nowa).

Wartym rozważenia rozwiązaniem byłoby również stworzenie mobilnych pracowni digitalizacyjnych, które obsługiwałyby placówki nieposiadające bardzo bogatych zbiorów. W wielu przypadkach mogłyby to być rozwiązanie

nie tylko tańsze, ale również bardziej efektywne, dające lepszą jakość pozyskiwanego materiału. Nie należy bowiem zapominać, że nawet najlepiej wyposażona pracownia digitalizacyjna ma niewielką wartość bez profesjonalnych operatorów. Nie do końca dobrym rozwiązaniem jest pożądanym w różnych obszarach działalności organizacji *outsourcing* (wykorzystywanie podmiotów zewnętrznych do realizacji ściśle zdefiniowanych operacji czy procesów) – zewnętrzne firmy komercyjne, choć mogące dysponować zaawansowanym sprzętem technicznym, nie będą dostosowane do specyfiki pracy jednostek muzealnych czy standardów ochrony zbiorów podczas procesu digitalizacji. Dlatego rozwiązaniem lepszym wydaje się stworzenie pod auspicjami ministerstwa wyspecjalizowanych (odpowiednio przeszkolonych, wykorzystujących jasno zdefiniowane standardy itp.) pracowni mobilnych, które w trakcie systematycznie realizowanego procesu prowadziłyby digitalizację zbiorów małych placówek.

Opisanym wyżej działaniom w obrębie samych muzeów powinna towarzyszyć refleksja na temat możliwości i zakresu wykorzystania pozyskiwanych metadanych. Wydaje się, że powinny ją uzupełnić prace nad stworzeniem w polskim języku prawnym nowych pojęć, niezbędnych z punktu widzenia przyszłego gospodarowania tworzonym zasobem, zwłaszcza zdefiniowania „domeny publicznej”. W czasie dyskusji na temat owoców procesu digitalizacji zasobów dziedzictwa termin ten pada stosunkowo często – najwięksi entuzjaści są zdania, że absolutnie wszystkie dane powinny stać się własnością publiczną, dostępną nieodpłatnie dla każdego. W konsekwencji tego, również tworzone w procesie digitalizacji zasoby cyfrowe muzeów publicznych miałyby w całości przynależeć do domeny publicznej. Sęk w tym, że w polskim systemie prawa autorskiego termin ten nie tyle nie jest precyzyjnie definiowany, co po prostu nie występuje. Sprawę komplikuje dodatkowo fakt, że muzea niechętnie myślą o jakimkolwiek darmowym udostępnieniu własnych zasobów. Zwążywszy jednak na to, że na proces pozyskania i opracowania danych są (i będą) wydawane olbrzymie pieniądze publiczne, proces dotyczy zbiorów publicznych i że środków publicznych wreszcie są dotowane również same instytucje, warto chyba zastanawiać się nad społeczną użytecznością tych cyfrowych zbiorów, nad ich utylitarnym wykorzystaniem. Obecnie jesteśmy świadkami paradoksalnej sytuacji, w której – zgodnie z prawem – możliwe jest w określonych sytuacjach nieodpłatne wykorzystanie utworu chronionego prawem autorskim (w ramach tzw. dozwolonego użytku publicznego), natomiast niemożliwe jest korzystanie z publicznych zbiorów muzeów (i to w przypadku dzieł nieobjętych już ochroną wynikającą z prawa autorskiego). Przy czym zaznaczyć należy, że nie chodzi tu o swobodne i niekontrolowane wykorzystanie tego zasobu w celach komercyjnych, ale określenie zasad, na jakich można sięgać po zbiory w celach naukowych (co w przypadku większości placówek jest już praktykowane), ale i popularyzacji, promujących narodowe dziedzictwo kulturowe. O jakich zastosowaniach można myśleć w tym kontekście?

Przede wszystkim warto byłoby wyznaczyć docelowy efekt digitalizacji polskich zasobów muzealnych, którym powinno być stworzenie repozytorium cyfrowego, obejmującego całość zbiorów. Wymarzonemu podmiotem mogącym zarządzać takim zbiorem wydaje się Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, dysponujący odpowiednią strukturą, wykazujący się wysoką trwałością instytucjonalną i finansową, mający wreszcie do dyspozycji wysokiej klasy specjalistów. Taki cyfrowy zbiór byłby nie tylko doskonałym narzędziem wspomagającym pracę naukowców, doskonałym medium dydaktycznym, pomocą wykorzystywaną w codziennej pracy muzealników, ale również trudnym do przecenienia elementem ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego.

Pozostaje wreszcie, dziś określane mianem komercyjnego, wykorzystanie wizerunków zbiorów (najczęściej malarstwa i grafiki) np. w publikacjach książkowych (ale również w mediach elektronicznych). Także tu przydałaby się

refleksja nad publicznym charakterem tego zjawiska. W większości muzeów obowiązujący cennik różnicuje cenę za przekazanie zdjęcia do reprodukcji w zależności od charakteru użytku, wysokości nakładu itp. Trudno nie zgodzić się z tą regulacją. Problematyczny pozostaje natomiast sposób naliczania opłaty, jej składowe oraz – przede wszystkim – wysokość. Polityka muzeów w tym względzie jest zasmakująco krótkowzroczna: wydawca zgłaszający chęć wykorzystania reprodukcji – np. w monograficznym albumie któregoś z polskich artystów – jest traktowany wyłącznie jako podmiot, od którego należy ściągnąć należność. Zarządzający muzeami w Polsce nie dostrzegają, że działanie takiego wydawnictwa jest komplementarne w stosunku do misji każdego muzeum: upowszechniania wiedzy na temat polskiego dziedzictwa kulturowego. Opłata pobierana przez muzea od wydawców za udostępnienie reprodukcji do jednorazowego użytku wynosi około 300 zł (oczywiście w przypadku mniejszych instytucji może ona być dużo niższa, ale nietrudno znaleźć muzea życzące sobie kwot sięgających nawet 700 zł za jeden skan). Zastanawiająca jest przy tym konstrukcja samej opłaty: zazwyczaj 50% stanowi cena fizycznego wykonania fotografii, 50% zaś prawo do reprodukcji. W tym miejscu należy postawić kilka pytań: jeśli cyfrowe reprodukcje są pozyskiwane w ramach grantów czy dotacji celowych ze środków publicznych, czy pobieranie za nie opłaty jest działaniem stosownym? (legalnym?). Czy uczciwe jest ściąganie opłaty za reprodukcję wykonaną już przy innej okazji (dla innego wydawnictwa, w procesie cyfryzacji itd.). Co oznacza opłata za prawo do reprodukcji? Dlaczego instytucje publiczne, władające zbiorami publicznymi, mają prawo domagać się opłaty za wykorzystanie reprodukcji dzieła w publikacji o znaczeniu popularyzatorskim czy naukowym? Jak w kontekście tej polityki uzasadnić istnienie Funduszu Promocji Twórczości? Przypomnijmy: zgodnie z art. 40 ust. 1 prawa autorskiego *Producenci lub wydawcy egzemplarzy utworów literackich, muzycznych, plastycznych, fotograficznych i kartograficznych, niekorzystających z ochrony autorskich praw majątkowych, są obowiązani do przekazywania na rzecz Funduszu [...] wpłaty wynoszącej od 5% do 8% wpływów brutto ze sprzedaży egzemplarzy tych utworów. Dotyczy to wydań publikowanych na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.* W kontekście niskiej znajomości polskiej kultury i dziedzictwa kulturowego, trudno uznać te działania za prospołeczne. Może przy okazji prowadzenia procesu digitalizacji zasobów muzealnych w Polsce warto zweryfikować zasady dostępu do tego zasobu?

Przedstawiona powyżej absurdalna polityka prowadzi do sytuacji, jakiej autor niniejszego tekstu był przed kilku laty świadkiem na Międzynarodowych Targach Książki we Frankfurcie: na polskim stoisku znajdował się jeden (słownie: jeden) album poświęcony polskiej sztuce (na stoiskach: słowackim, rumuńskim, czeskim czy rosyjskim znaleźć można było mnóstwo wydawnictw poświęconych narodowemu dziedzictwu kulturowemu).

Muzea w dowolny sposób kształtują opłaty za udostępnianie do druku reprodukcje, choć żadne z nich nie przygotowuje publikacji promujących polską sztukę i dziedzictwo, wychodzących poza zbiory własne. Tę funkcję pełnią wydawnictwa komercyjne, przy czym pamiętać należy, że nie tylko popularyzują one sztukę jako taką, ale promują również same muzea (opisy dzieł zawierają zawsze ich afiliację). Mimo to trudno odnaleźć wśród muzealników zwolenników tezy, że wydawcy są ich sprzymierzeńcami. O wiele łatwiej usłyszeć powieści o niebotycznych zyskach ze sprzedaży albumów „z naszymi” reprodukcjami. Jak kształtują się one w rzeczywistości? Jednym z największych polskich wydawnictw prywatnych, od lat konsekwentnie promujących polską sztukę (niekorzystającym z publicznych środków) jest krakowskie Wydawnictwo Kluszczyński². Firma, mająca w dorobku ponad pięćdziesiąt albumów poświęconych polskiej sztuce, wydała w ostatnim okresie kilka pozycji tematycznych o charakterze popularyzatorskim. *Akt w malarstwie polskim* został opublikowany w nakładzie 2000 egzemplarzy, z czego w obrocie księgarskim sprzedała się 300 (reszta, po cenie niższej

od kosztu produkcji, trafiła do sieci tanich księgarń). Spośród 1000 egzemplarzy albumu *Konie w malarstwie polskim* sprzedała się połowa. Okazała dwujęzyczna publikacja *Sztuka Krakowa*, ze wstępem znakomitego naukowca, profesora Jana K. Ostrowskiego (dyrektora Zamku Królewskiego na Wawelu), w której znalazło się około 500 fotografii ukazujących najświetniejsze przykłady krakowskiej architektury, rzemiosła, malarstwa i rzeźby osiągnęła, jak na razie, poziom sprzedaży równy dziesiątej części nakładu... Te wyniki nie mogą być zaskoczeniem dla zarządzających muzeami, gdyż doskonale znają oni wielkość sprzedaży choćby własnych katalogów (wydawanych z reguły dzięki wsparciu sponsorów)³.

Wobec powyższego konieczne wydaje się opracowanie klarownych zasad, na jakich digitalizowane zbiory polskich muzeów powinny być dostępne dla użytkowników zewnętrznych. Można byłoby pokusić się np. o zdefiniowanie grup użytkowników czy też rodzajów wykorzystania reprodukcji, np. wg klucza wprowadzającego trzy kategorie:

- 1) działalność naukowa oraz projekty edukacyjne (w tym również wykorzystanie w podręcznikach szkolnych),
- 2) działalność popularyzatorska, w tym komercyjne projekty wydawnicze prezentujące polskie dziedzictwo kulturowe,
- 3) inne obszary komercyjnego wykorzystania.

Dodać należy, że musi temu towarzyszyć profesjonalizacja muzeów w obszarze współpracy z odbiorcami, podniesienie sprawności organizacyjnej do poziomu prezentowanego przez działające w Polsce (i na świecie) liczne agencje i banki fotografii. Działy sprzedaży reprodukcji wymagają absurdalnych wręcz detali dotyczących zamówienia, życząc sobie podania nie tylko autora i tytułu publikacji (co zrozumiałe), ale niekiedy również numeru inwentarzewego dzieła. Kupno reprodukcji wg niestandardowego klucza (czyli innego niż wyszukanie wg schematu: autor, tytuł, epoka artystyczna), obrazujących np. wskazany krąg tematyczny, niekiedy graniczy z cudem; w przeciwieństwie do banków zdjęć, muzea żądają dodatkowych opłat za prowadzenie kwerendy, przy czym nie tylko wydłuża to realizację zlecenia (niekiedy proponowane są terminy kilkumiesięczne), ale w dodatku odbywa się na zasadzie dużej przypadkowości. W muzeach nie działają elektroniczne bazy inwentarzewe (o czym pisano wcześniej), zaś korzystanie z systemu słów-kluczy pozostaje czystą abstrakcją. Trzeba mieć sporo szczęścia, by trafić na pracownika merytorycznego mającego rozeznanie w interesującym nas akurat temacie, mającego czas na odnalezienie odpowiednich dzieł, przy czym osiągnięty rezultat zwykle trudno uznać za w pełni zadowalający. Sprawę komplikuje dodatkowo skrajnie zbiurokratyzowany rytm pracy, np. na stronie internetowej Muzeum Narodowego w Poznaniu możemy przeczytać, że: *Osoby zainteresowane przeprowadzeniem szczegółowej kwerendy lub pragnące przeprowadzić ją osobiście prosimy o złożenie pisemnego wniosku do Dyrektora Muzeum z zaznaczeniem tematu, celu i zakresu badań.* U użytkowników przyzwyczajonych do pracy z profesjonalnymi bankami fotografii (błyskawiczny kontakt mailowy, możliwość samodzielnego przeszukiwania podstawowych baz *online* itp.) może budzić jedynie zdziwienie, że dyrektor szacownej placówki ma czas na zajmowanie się sprawami tak błahymi... Należy do tego dodać, że w największych polskich bankach fotografii możliwe jest kupno zdjęć w cenie nieprzekraczającej niekiedy 100 zł (przy większych zamówieniach ceny negocjowane są indywidualnie), przy czym podejmują się one nie tylko przeprowadzenia kwerendy na zadany przez klienta temat bez żadnych dodatkowych opłat, ale również przesłanie drogą mailową wglądówek proponowanych zdjęć (w jakości wystarczającej do projektowania publikacji, co umożliwiła elastyczne gospodarowanie pozyskiwanym materiałem), absolutnie nie oczekując, że wszystkie te zdjęcia zostaną ostatecznie przez klienta zakupione.

* * *

Przedstawiony powyżej zestaw zagadnień nie jest na pewno katalogiem zamkniętym. Pozwala jedynie zorientować się, jak wielowymiarowy charakter ma prowadzony w polskich muzeach proces. Pokazuje również, że dalsze cha-

otyczne działania w tym zakresie nie mogą zakończyć się sukcesem, a jedyną drogą do zmiany istniejącej sytuacji jest poddanie digitalizacji muzealiów w Polsce sprawnemu i skutecznemu zarządzaniu.

Przypisy

¹ A. Kuśmidrowicz-Król, *Standardy, procedury i inne wyzwania. Prace zespołu ekspertów ds. digitalizacji muzealiów NIMOZ*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 29.

² Autor artykułu składa gorące podziękowania właścicielowi Wydawnictwa, p. Ryszardowi Kluszczyńskiemu, za udzielenie zgody na opublikowanie danych dotyczących sprzedaży tytułów znajdujących się w ofercie firmy (przez 10 lat autor zatrudniony był w tym wydawnictwie na stanowisku kierownika produkcji, zajmując się m.in. współpracą z muzeami w zakresie pozyskiwania reprodukcji).

³ Dopełnieniem tego wątku może być pozyskana w Wydawnictwie Kluszczyński informacja, że jedno z dużych muzeów domagało się od wydawcy ścisłego przestrzegania terminów płatności za przesłane reprodukcje, pomimo faktu, że przez ponad rok zalegało z płatnością za albumy wydawnictwa sprzedane w działającym jeszcze wówczas sklepie muzealnym...

WITHOUT A COMPASS AND A MAP...

ON THE ADMINISTRATION OF THE DIGITALISATION OF MUSEUM COLLECTIONS IN POLAND

Łukasz Gawel

Owing to the impetus, range and size of financial means, digitalisation could have become one of the most important systemic processes in Polish museums. More, it could (and perhaps still can become?) be a *sui generis* revitalization, offering new perspectives of activity, provoking answers to questions about the place of the contemporary museum in public space, the significance of the amassed collections, documentation standards, etc. Observing the course of this process, however, one might arrive at an impression that the opportunities, which it created had been to a great extent squandered. Digitalisation in Polish museums remains scattered, deprived of any sort of coordination exceeding the framework of a single institution, and thus chaotic;

nor does it offer certainty that this is a purposeful process (conceived as concern for cultural heritage comprehended as a complementary entity, a sensitive and unique resource). This state of things is the outcome of the fact that the whole undertaking does not possess a patron in the form of a strong leader who would effectively administer digitalisation. Naturally, this role should be assumed by the Ministry of Culture and National Heritage. Referring the manner of the realisation of the task in question to the classical functions of administration (planning, organising, steering, controlling) it must be said that some (planning, organising) have been ignored totally while in the case of others attempts are made to realise them by applying on-the-spot solutions.

dr hab. Łukasz Gawel, dyrektor Instytutu Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego (Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej); w obszarze jego zainteresowań naukowych znajdują się przede wszystkim zagadnienia związane z zarządzaniem dziedzictwem kulturowym (zwłaszcza w ramach szlaków kulturowych) oraz funkcjonowaniem publicznych instytucji kultury.

DIGITALIZACJA W FIŃSKIM MUZEALNICTWIE

Magdalena Laine-Zamojska

Szacuje się, że w Finlandii jest ponad tysiąc muzeów, co przy populacji prawie pięć i pół miliona oznacza, że sieć fińskich muzeów jest jedną z najgęstszych w Europie. W ostatnich latach przeprowadzono rozległe badania statystyczne, dzięki którym udało się uzyskać szeroki obraz fińskiego sektora muzealnego. Dodatkowo, także w niedalekiej przeszłości, w instytucjach pamięci (muzea, archiwa i biblioteki) zostały zainicjowane ambitne projekty. Oczekiwane rezultaty będą miały duży wpływ na stan ucyfrowienia i dostęp do fińskiego dziedzictwa kulturowego.

Muzea prowadzone profesjonalnie

W Finlandii każdy może założyć muzeum, jednak aby otrzymać państwowe finansowanie na swoją działalność, musi ono spełniać wymogi określone przez ustawę o muzeach¹ i prawo o muzeach². Z tego punktu widzenia wszystkie fińskie muzea można podzielić na profesjonalnie i nieprofesjonalnie zarządzane. Według statystyk obejmujących 2010 r.³, opracowanych przez Państwowy Urząd Muzealny⁴, w Finlandii jest 158 muzeów prowadzonych profesjonalnie, odpowiadających za 330 placówek muzealnych. Z tego: 165 placówek stanowią muzea kulturalno-historyczne (50%), 55 – muzea sztuki (16,7%), 88 – muzea specjalistyczne (26,7%), 13 – historii naturalnej (3,9%), oraz 9 muzeów łączonych, reprezentujących dwa typy muzeów (2,7%). Wśród nich 3 muzea – to muzea narodowe: Fińskie Muzeum

Narodowe⁵, Państwowa Galeria Sztuki⁶ oraz Fińskie Muzeum Historii Naturalnej⁷, 16 – narodowe muzea specjalistyczne, 22 – regionalne muzea kulturalno-historyczne i 16 regionalnych muzeów sztuki. Kolekcje powyższych muzeów należą do najbogatszych w kraju. Placówki te poza podstawową działalnością statutową, czyli kolekcjonowaniem, konserwowaniem, dokumentowaniem i wystawiennictwem zajmują się także szeroką współpracą z innymi muzeami, ich promowaniem, a także oferowaniem im usług. Regionalne muzea mają także przypisane zadania administracyjne, związane z ochroną zabytków oraz wywozem dóbr kultury. Ponadto kierują działalnością muzealną w regionie i ją monitorują oraz koordynują projekty rozwojowe.

Małe lokalne muzea

W 2011 r. badacze z regionalnych muzeów uczestniczyli w badaniu dotyczącym działalności małych, lokalnych muzeów, które są prowadzone przez wolontariuszy i nie są uprawnione do otrzymywania państwowych dotacji na swoją działalność. Badanie przeprowadziła grupa ekspercka, powołana przez Ministerstwo Edukacji i Kultury w roku 2010. Zadaniem komitetu do spraw lokalnych muzeów było przedstawienie polityki i propozycji rozwo-

1. Budynek Muzeum Rolnictwa w Eurajoki (Satakunta). Muzeum powstało dzięki pracy lokalnych wolontariuszy i prowadzone jest przez tamtejszy związek Eurajoen Kotiseutuyhdistys – cały kompleks składa się z kilku mniejszych muzeów z tematycznymi kolekcjami prezentującymi między innymi kulturę regionu, wiejską szkołę i aptekę

1. Building of the Eurajoki Agriculture Museum (Satakunta). The museum is the outcome of work performed by groups of local volunteers and is conducted by the local Eurajoen Kotiseutuyhdistys – the whole complex includes several smaller museums featuring thematic collections, i.e. the culture of the region, a village school and a pharmacy





2. Pertti Lehtimäki prezentuje rower z kolekcji muzeum w Eurajoki

2. Pertti Lehtimäki presents a bicycle from the museum collection in Eurajoki

ju nieprofesjonalnie prowadzonych lokalnych muzeów, zarządzanych przez lokalne samorządy, związki i fundacje, w celu wspierania lokalnego dziedzictwa kulturowego⁸. Kwestionariusz wysłano do 1224 muzeów, należących do: gmin, związków, fundacji, parafii, państwa, przedsiębiorstw oraz osób prywatnych, a przeanalizowano 730 muzeów (odpowiedzialnych za 856 placówek muzealnych), należących do gmin, związków lub fundacji⁹.

Przeprowadzone badanie ukazało, jak bardzo zróżnicowany jest fiński sektor muzealny. Obejmuje on zarówno muzea prowadzone przez osoby prywatne, jak i największe placówki narodowe. Najmniejsze jednostki muzealne, czyli małe lokalne muzea, utrzymywane są przez wolontariuszy reprezentujących starszą generację. Finansowanie tych muzeów opiera się na niewielkiej finansowej pomocy otrzymywanej od gminy, związku lub fundacji oraz uzyskanych grantach. Z drugiej strony funkcjonują muzea prowadzone profesjonalnie, ze stałym personelem i finansowaniem. W związku z tym stopień digitalizacji fińskiego sektora muzealnego jest niezwykle zróżnicowany, ale projekty związane z digitalizacją i popularyzacją cyfrowego dziedzictwa kulturowego obejmują cały sektor.

Narodowa Biblioteka Cyfrowa i fińskie muzea *online*

Obecnie jedną z największych inicjatyw jest projekt utworzenia Narodowej Biblioteki Cyfrowej¹⁰, rozpoczęty w 2008 r. i podlegający Ministerstwu

Edukacji i Kultury. Celem projektu jest zapewnienie dostępu do zasobów cyfrowych bibliotek, archiwów i muzeów. Dodatkowo projekt skupia się na stworzeniu standardów zarządzania, dostępu i długotrwałej ochrony cyfrowych materiałów naukowych oraz dziedzictwa kulturowego. Cyfrowy materiał będzie dostępny poprzez fiński publiczny interfejs, a także zewnętrzne serwisy, np. portal Europeana¹¹. Stopniowe otwieranie serwisu rozpoczęło się w 2012 roku. Serwis będzie stworzony na podstawie *open source* oprogramowania VuFind. Połączenie zasobów z różnych sektorów określone jest w planie całościowej architektury. Projekt Narodowej Biblioteki Cyfrowej realizował także programy digitalizacji w sektorach muzealnym, bibliotecznym i archiwalnym; w roku 2011 zdigitalizowano 19,5 mln obiektów. Planuje się, że kolejne 7 mln obiektów zostanie zdigitalizowanych w latach 2012–2015¹². Za największe projekty digitalizacji odpowiadają: Archiwum Narodowe¹³, Biblioteka Narodowa¹⁴ oraz Fińskie Muzeum Historii Naturalnej. W 2011 r. przeprowadzono mapowanie cyfrowych materiałów, które należą do obszaru zainteresowań i długoterminowej ochrony w Narodowej Bibliotece Cyfrowej. Kwestionariusz online, zawierający pytania dotyczące liczby poszczególnych obiektów cyfrowych, ich formatów i rozmiarów, skierowany został do 259 instytucji, z których 137 stanowiły muzea narodowe, muzea regionalne, regionalne muzea sztuki oraz narodowe muzea specjalistyczne. Tylko 36 muzeów udzieliło odpowiedzi. Ogólna liczba materiałów cyfrowych to 530 mln¹⁵. Należy jednak pamiętać, że wszystkie wartości odnoszące się zarówno do wielkości kolekcji, liczby skatalogowanych i zdigitalizowanych

objektów są szacunkowe. Zakłada się, że faktyczna ilość cyfrowego materiału jest zdecydowanie większa.

Wpływ na ucyfrowienie w muzeach ma także projekt „Linked Data Finland”¹⁶. Jest to wspólny projekt Uniwersytetu Aalto i Uniwersytetu Helsińskiego, zaplanowany na lata 2012–2014. „Linked Data Finland” jest kontynuacją serii projektów „FinnONTO”¹⁷, których wynikiem jest rozwinięcie m.in. krajowej infrastruktury informatycznej sieci semantycznej, która była także testowana w muzeach np. w projektach „MuseoSuomi” (2004)¹⁸, „KulttuuriSampo” (2008)¹⁹, ontologii i wykorzystującego go prototypu serwisu „ONKI”^{20,21}. W 2012 r. do systemu „ONKI” przyłączone były systemy katalogowe z co najmniej 84 muzeów²².

Stan digitalizacji oraz główne wyzwania sektora muzealnego

Według statystyk obejmujących 2010 r. w przypadku profesjonalnie prowadzonych muzeów kolekcje kulturalno-historyczne obejmują około 5,56 mln obiektów (124 muzea odpowiedziały), kolekcje dzieł sztuki 316 tys. (78 muzeów), kolekcje historii naturalnej około 21,88 mln (18 muzeów) i kolekcje fotograficzne 23,37 mln obiektów (144 muzea)²³. Szacuje się, że w kolekcjach nieprofesjonalnie prowadzonych muzeów znajduje się ponad 2,4 mln obiektów sztuki, fotografii, obiektów przyrodniczych i archiwalnych²⁴. Liczby te pokazują, że zarówno profesjonalnie, jak i nieprofesjonalnie prowadzone

instytucje mają ogromne znaczenie w dokumentacji dziedzictwa kulturowego w Finlandii.

Stan dokumentacji tych kolekcji jest jednak niezwykle zróżnicowany. Najnowsze projekty, tak jak realizacja Projektu Narodowej Biblioteki Cyfrowej, uwiaryściły wiele problemów, z którymi sektor muzealny boryka się na co dzień. Zarówno połączenie zasobów między sektorami: bibliotecznym, archiwalnym i muzealnym, jak i pomiędzy samymi muzeami okazało się problematyczne. Sposoby dokumentacji i katalogowania kolekcji są w muzeach bardzo różne. W profesjonalnie prowadzonych muzeach skatalogowanych w formie cyfrowej, obiektów w kolekcjach kulturalno-historycznych jest 840 tys. (105 muzeów odpowiedziało), a zdigitalizowanych 932 tys. (91 muzeów odpowiedziało), skatalogowanych cyfrowo dzieł sztuki 263 tys. (61 muzeów), zdigitalizowanych 215 tys. (56 muzeów), skatalogowanych cyfrowo obiektów w kolekcjach przyrodniczych 3 mln (11 muzeów) i zdigitalizowanych 2,3 mln (8 muzeów), natomiast fotografii skatalogowanych cyfrowo 2,5 mln (102 muzea) i zdigitalizowanych 489 tys. (105 muzeów)²⁵.

Sytuacja w małych muzeach jest zdecydowanie bardziej skomplikowana. Wyniki badania pokazują, że tradycyjnie skatalogowanych obiektów jest 745 tys. (419 odpowiedzi), a w formie cyfrowej 318 tys. (202 odpowiedzi), dzieł sztuki skatalogowanych tradycyjnie 6 tys. (35 muzeów odpowiedziało) i w formie cyfrowej 1200 (21 odpowiedzi). Kolekcje fotograficzne: 105 tys. tradycyjnie (80 muzeów), cyfrowo: 103 tys. (51 odpowiedzi). Materiał archi-

3. Budynek lokalnego muzeum w Säkylä (Satakunta), założonego w 1961 r. i obecnie utrzymywanego przez gminę. Muzeum znajduje się nad malowniczym jeziorem Pyhäjärvi

3. Buildings of the local museum in Säkylä (Satakunta), established in 1961 and today maintained by the commune. The museum is situated by the picturesque Lake Pyhäjärvi



walny: cyfrowo 19 tys. (14 odpowiedzi), tradycyjnie 17 tys. (33 odpowiedzi). Kolekcje naturalne są skatalogowane głównie cyfrowo, ale obejmują tylko 10% kolekcji²⁶.

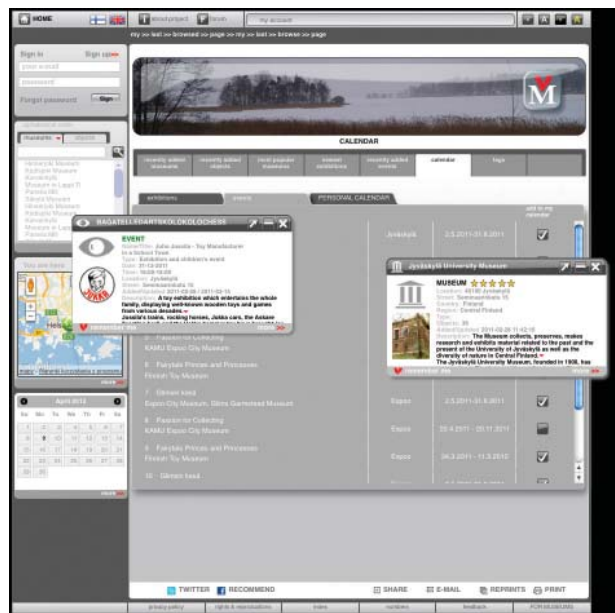
Dodatkowo muzea używają także różnych systemów do zarządzania kolekcją. Państwowy Urząd Muzealny zlecił IT Centrum Dla Nauki²⁷ zrealizowanie badania wyjaśniającego, jaka jest sytuacja systemów do zarządzania kolekcją w profesjonalnie zarządzanych fińskich muzeach, a także jakie są możliwości rozwoju. Według raportu z 2011 r. praktyki dotyczące katalogowania obiektów są niezwykle niejednorodne. Obecnie w użyciu jest około 20 systemów do zarządzania kolekcją²⁸, natomiast główne potrzeby dotyczące cech systemu zarządzania są wspólne dla profesjonalnie prowadzonych muzeów²⁹.

W przypadku małych, lokalnych muzeów sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana. Niektóre nie mają jakiegokolwiek elektronicznej formy zarządzania kolekcją, która nie zawsze jest nawet skatalogowana, a sam katalog jest w formie tradycyjnej. Według raportu, w małych muzeach w użyciu jest około 20 różnych aplikacji (232 muzea odpowiedziały), natomiast w większości nie są to profesjonalne systemy do zarządzania kolekcją, ale raczej powszechnie dostępne programy, takie jak MS Word, Excel czy Access³⁰. Co więcej, niektóre muzea rozwinęły własnymi środkami jakieś aplikacje i systemy, które, niestety, wydają się nie zapewniać długotrwałej ochrony i autorzy raportu spodziewają się, że migracja danych w takich przypadkach będzie bardzo kosztowna i czasochłonna³¹.

Projekt Muzeum2015

Liczby nie odzwierciedlają jakości dokumentacji i poziomu digitalizacji. Nawet rozróżnienie między obiektem skatalogowanym cyfrowo a digitalizowanym przysparza wielkich trudności profesjonalnym muzealnikiem. Dlatego w badaniu skierowanym do małych muzeów pytania dotyczyły tradycyjnego katalogowania na papierze i w formie cyfrowej. Dodatkowym wyzwaniem jest określenie standardów oraz metod digitalizacji. Podczas gdy materiały archiwalne i fotograficzne są przebadane pod kątem ich digitalizacji i konserwacji³², nie ma jeszcze jasno określonych metod i standardów digitalizacji dotyczących obiektów kulturalno-historycznych. Nawet praktyki dotyczące katalogowania i stan katalogów, niezależnie od ich formy, różnią się w każdej muzealnej instytucji. Uzgodnienie praktyk muzealnych jest celem jednego z najnowszych projektów – Muzeum2015³³, realizowanego w latach 2011–2015. Projekt prowadzony jest przez Państwowy Urząd Muzealny, Państwową Galerię oraz Fiński Związek Muzeów³⁴ i finansowany przez Ministerstwo Edukacji i Kultury. Głównymi celami projektu są unifikacja procesów związanych z zarządzaniem kolekcją, stworzenie architektury korporacyjnej dla muzealnej kolekcji i modelu zarządzania dla architektury korporacyjnej oraz określenie warunków do zakupu i implementacji ogólnofińskiego systemu zarządzania kolekcją³⁵. Wprowadzenie architektury jest ważne w celu zapewnienia technologicznej interoperacyjności w sektorze muzealnym, pozyskiwania danych (*data harvesting*) i standaryzacji, wymaganej przez projekt Narodowej Biblioteki Cyfrowej, a także przez nową Ustawę o kierowaniu informacją w administracji publicznej³⁶.

Ambitnym celem projektu Muzeum2015 jest uzgodnienie praktyk katalogowych i stworzenie centralnego systemu do zarządzania kolekcją. System ten przeznaczony byłby dla wszystkich muzeów. W profesjonalnie zarządzanych muzeach istnieje wielka potrzeba wprowadzenia nowych narzędzi oraz zapewnienia prawidłowej ochrony cyfrowemu dziedzictwu. Ponieważ stopień skatalogowania kolekcji w małych muzeach jest zdecydowanie niższy, określenie oczekiwań w tych muzeach będzie wielkim wyzwaniem. Jakkolwiek małe muzea odgrywają ogromną rolę w ochronie dziedzictwa kulturowego,



4 i 5. Zrzuty z ekranu (Screenshoty) graficznego interfejsu użytkownika serwisu ViMuseo prezentujące stronę główną i wystawę

4 and 5. Screenshots of the graphical user interface ViMuseo presenting the main page and the exhibition

(Fot. 1-3 – M. Sita; 4-5 – proj. graf. C. Zamojski)

to nie funkcjonują one w taki sam sposób, jak duże instytucje. Prowadzone są przez wolontariuszy reprezentujących starszą generację, która jest głęboko związana z historią lokalnej społeczności. Mimo, że nie są zaznajomieni z nowymi technologiami, wykazują ogromną pasję w dokumentowaniu i przekazywaniu wiedzy lokalnej. Trudno jednak jest znaleźć odpowiednie technologiczne narzędzia, które mogłyby im tę pracę ułatwić. Prowadzący małe muzea nie chcą poświęcać swojego czasu na katalogowanie obiektów za pomocą profesjonalnego, dla nich często zbyt skomplikowanego i trudnego systemu do katalogowania i zarządzania kolekcją. Odrębnym problemem byłoby także ewentualne przeszkolenie z zakresu obsługi tych technologii.

Włączenie cyfrowe małych muzeów – projekt ViMuseo

Stworzenie odpowiednich narzędzi i metody ich rozwijania są częścią badania realizowanego w ramach moich badań doktoranckich na Uniwersytecie w Jyväskylä³⁷ (2008–2012). Cele badania to: (1) przeanalizowanie możliwości nowych mediów w przedstawianiu dziedzictwa kulturowego, (2) przeanalizowanie współpracy między stronami realizującym projekt cyfrowy – naukowcem, grafikami i informatykami (reprezentującymi odpowiednio 3 dyscypliny) oraz (3) zaprojektowanie prototypu narzędzia dla małych muzeów do tworzenia cyfrowych wystaw – ViMuseo projekt³⁸. Wstępna ewaluacja fińskich stron muzealnych wskazuje, że małe muzea są wykluczone cyfrowo. W celu znalezienia przyczyn tej sytuacji przeprowadziłam wiele wywiadów etnograficznych z prowadzącymi muzea, aby móc określić obecną sytuację i możliwość rozwijania nowych narzędzi. Jednocześnie rozwinięty został prototyp serwisu ViMuseo. Założeniem systemu jest umożliwienie muzeom tworzenia własnego cyfrowego muzeum, w którym może przedstawić swoją instytucję i komunikować się z członkami swojej społeczności, tworzyć nowe grupy. Reprezentant zakłada konto i w prosty sposób wprowadza informacje na temat muzeum. Dodatkowo dodaje obiekty z kolekcji, z których może stworzyć cyfrowe wystawy, kolekcje i projekty.

ViMuseo wprowadza małe muzea w świat cyfrowy i pozwala zaznajomić się z cyfrowymi praktykami muzealnymi. Jednocześnie jest platformą do tworzenia i negocjacji wiedzy związanej z dziedzictwem kulturowym. Jedną z ważniejszych cech jest prostota użycia. Dlatego szczególny nacisk został

położony na stworzenie przyjaznego, prostego graficznego interfejsu użytkownika. Graficzne rozwiązania pozwalają rozwiązać wiele wyzwań stawianych przez technologię, a zapewnienie prostoty użytkowania i przyjemne doświadczenie dla użytkownika są kluczowe w przypadku wolontariuszy³⁹. Ponieważ system ma cechy systemu do katalogowania i zarządzania kolekcją, może służyć małym muzeom jako etap przejściowy, zanim wprowadzony zostałby system centralny. Dodatkowo jako projekt badawczy może pomóc w określeniu wymogów i praktyk w małych muzeach dla projektu Muzeum2015. Obecnie rozpatrywane są możliwości rozwinięcia systemu jako działającej wersji, czyli realizacji prototypu. Projekt został zarekomendowany przez komitet do spraw lokalnych muzeów. ViMuseo jako serwis byłby rozwijany także jako projekt badawczy, który umożliwiłby wykorzystanie technik i metod włączających użytkowników w proces projektowania w tworzeniu muzealnych systemów dla muzeów cyfrowo wykluczonych. Projekt był wielokrotnie prezentowany na międzynarodowych konferencjach, gdzie spotkał się z dużym zainteresowaniem, szczególnie reprezentantów małych muzeów. Wydaje się, że nowe techniki rozwijania i implementacji systemów dla muzeów byłyby przydatne także w innych krajach.

Realizowane w Finlandii projekty związane z digitalizacją i promowaniem cyfrowego dziedzictwa kulturowego w bardzo kompleksowy sposób obejmują cały sektor instytucji pamięci, od najmniejszych do najbardziej rozwiniętych jednostek. Obecnie prowadzone są projekty, które podążają za międzynarodowymi standardami, realizują państwowe strategie i mają na celu stworzenie nowych technik oraz rozwiązań dla muzeów.

Przypisy

- ¹ Museoasetus, 1192, 2005.
- ² Museolaki, 729, 1992.
- ³ Statystyki muzealne / Museotilasto, Museovirasto <http://www.museotilasto.fi>.
- ⁴ Państwowy Urząd Muzealny / Museovirasto <http://www.nba.fi>.
- ⁵ Fińskie Muzeum Narodowe / Suomen kansallismuseo <http://www.nba.fi/fi/kansallismuseo>.
- ⁶ Państwowa Galeria Sztuki / Valtion taidemuseo <http://www.fng.fi>.
- ⁷ Fińskie Muzeum Historii Naturalnej / Luonnontieteellinen keskusmuseo <http://www.luomus.fi>.
- ⁸ Paikallismuseoiden toimintaa kehitetään, Tiedote, 10,2010, 2010, Opetus- ja kulttuuriministeriö. <http://www.minedu.fi/OPM/Tiedotteet/2010/10/paikallismuseot.html?lang=fi>.
- ⁹ Rakkaudesta kulttuuriperintöön, 2012, Paikallismuseotoiminnan kehittämistyöryhma, Opetus- ja kulttuuriministerio, s. 19. www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2012/liitteet/OKMtr5.pdf?lang=fi.
- ¹⁰ Narodowa Biblioteka Cyfrowa / Kansallinen digitaalinen kirjasto <http://kdk2011.fi>.
- ¹¹ Europeana <http://europeana.eu>.
- ¹² Kansallinen digitaalinen kirjasto -hankkeen toimintasuunnitelma 2012-2015, Helsinki 2011, Kansallinen digitaalinen kirjasto, s. 5. kdk2011.fi/images/stories/tiedostot/kdk%20toimintasuunnitelma%202011_2013.pdf.
- ¹³ Archiwum Narodowe / Kansallisarkisto <http://www.arkisto.fi>.
- ¹⁴ Biblioteka Narodowa / Kansalliskirjasto <http://www.kansalliskirjasto.fi>.
- ¹⁵ Pitkäikäisyilytys. Digitaalisten aineistojen laajuus ja säilytysmenetelmät v1.0. Helsinki 2011, Kansallinen digitaalinen kirjasto, s. 4. kdk2011.fi/images/stories/tiedostot/pas-aineistojen-laajuus-ja-sailytysmenetelmät-2011.pdf.
- ¹⁶ Linked Data Finland. Semantic Computing Research Group (SeCo) <http://www.seco.tkk.fi/projects/ldf>.
- ¹⁷ FinnONTO <http://www.seco.tkk.fi/projects/finnton>.
- ¹⁸ MuseoSuomi <http://www.museosuomi.fi>.
- ¹⁹ KulttuuriSampo <http://www.kulttuurisampo.fi>.
- ²⁰ ONKI <http://onki.fi>.
- ²¹ E. Hyvönen, *Museoalan ontologiat Suomessa, ONKI-palvelun tulevaisuus ja Museo 2015*, 25.04.2012, Museoposti, Suomen Museoliitto.
- ²² Tenze, *Museoalan ontologiat Suomessa, Kansallisen FinnONTO-hankkeen tulosten hyödyntäminen*, Aalto University, Department of Media Technology, Helsinki 2012. <http://www.seco.tkk.fi/publications/2012/hyvonon-museoalan-ontologiat-2012.pdf>.
- ²³ Museotilasto, 2010, Museovirasto <http://www.museotilasto.fi>.
- ²⁴ Rakkaudesta kulttuuriperintöön, 2012, Paikallismuseotoiminnan kehittämistyöryhma, Opetus- ja kulttuuriministerio, s. 32. www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2012/liitteet/OKMtr5.pdf?lang=fi.
- ²⁵ Museotilasto, 2010, Museovirasto <http://www.museotilasto.fi>.
- ²⁶ Rakkaudesta kulttuuriperintöön, 2012, Paikallismuseotoiminnan kehittämistyöryhma, Opetus- ja kulttuuriministerio, s. 35-36. www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2012/liitteet/OKMtr5.pdf?lang=fi.
- ²⁷ IT Centrum Dla Nauki / Tieteen tietotekniikan keskus Oy <http://www.csc.fi>.
- ²⁸ *Museoiden kokoelmanhallintajärjestelmät. Nykytila ja vaihtoehtoiset kehitysmallit. Selvitystyön loppuraportti*, 2011, CSC Oy, s. 15. <http://www.nba.fi/fi/File/1127/museoiden-kokoelmanhallintajärjestelmät.pdf>.
- ²⁹ *Museoiden kokoelmanhallintajärjestelmät. Nykytila ja vaihtoehtoiset kehitysmallit. Selvitystyön loppuraportti*, 2011, CSC Oy, s. 4. <http://www.nba.fi/fi/File/1127/museoiden-kokoelmanhallintajärjestelmät.pdf>.
- ³⁰ Rakkaudesta kulttuuriperintöön, 2012, Paikallismuseotoiminnan kehittämistyöryhma, Opetus- ja kulttuuriministerio, s. 36. www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2012/liitteet/OKMtr5.pdf?lang=fi.

³¹ *Rakkaudesta kulttuuriperintöön*, 2012, Paikallismuseotoiminnan kehittämistyöryhma, Opetus- ja kulttuuriministerio, s. 36. www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2012/liitteet/OKMtr5.pdf?lang=fi.

³² I. Kecskeméti, *Papyruksesta megabitteihin: arkisto- ja valokuvakokoelmien konservoinnin prosessin hallinta*, Jyväskylä, 2008, Jyväskylän yliopisto.

³³ *Museum2015 / Museo2015 Museovirasto* http://www.nba.fi/en/development/museum_2015.

³⁴ *Fiński Związek Muzeów / Suomen Museoliitto* <http://www.museoliitto.fi/>.

³⁵ *Museovirasto, Museo2015 -hanke* http://www.nba.fi/fi/museoalan_kehittaminen/museo_2015.

³⁶ Laki julkisen hallinnon tietohallinnon ohjauksesta 10.6.2011/634. Wymagania, oczekiwane rezultaty i potencjalne korzyści są omawiane w: M. Vakkari &

M. Laine-Zamojska, *Adapting the IT-architecture of the museum sector to the Enterprise Architecture – the requirements and the expected results in different sized institutions*, Paper presented at CIDOC2012 – Enriching Cultural Heritage conference, Helsinki, Finland 10-14.6.2012. <http://www.cidoc2012.fi>.

³⁷ *Uniwersytet Jyväskylä / Jyväskylän yliopisto* <https://www.jyu.fi>.

³⁸ *Projekt ViMuseo* <http://vimuseo.fi>.

³⁹ M. Laine-Zamojska, C. Zamojski, *ViMuseo.fi project. Towards digital inclusion of small museums*, w: N. Proctor and R. Cherry (Eds.), *Museums and the Web 2012 Conference*, San Diego, 2012, Archives & Museum Informatics. http://www.museumsandtheweb.com/mw2012/papers/vimuseofi_project_towards_digital_inclusion__0.

DIGITALISATION IN FINNISH MUSEUMS

Magdalena Laine-Zamojska

The article is a general presentation of digitalisation in Finnish museums, with estimates concerning the digitalisation of cultural heritage based on statistical studies; the author also considered numerous projects associated with the titular process.

Finnish museums remain extremely diversified, and the same holds true for the catalogization and digitalisation of particular collections. Development projects involve the entire museum sector, and in recent years, due to multiple initiatives and research, it has been possible to obtain a detailed image of Finnish museums as a whole. The most extensive initiative is a project for creating a National Digital Library, supervised by the Ministry of Education and Culture. The objective is to merge and render available resources from various remembrance institutions (libraries, archives and museums) accompanied by vast digitalisation plans.

Due to the immense variety of systems applied for collection management and catalogue praxis, in 2011 the National Board of Antiquities (Museovirasto), the Finnish Museums Association (Suomen museoliitto) and the Finnish National Gallery (Valtion taidemuseo) initiated a project entitled "Museo2015" (Museum2015). Its prime goals include the unification of processes connected with collection management, the creation of corporative architecture for museum collection management, the establishment of a model of corporative architecture, and the creation of conditions for the purchase and implementation of the Finnish general collection management system.

The development of digital instruments intended for the smallest local museums managed by volunteers is one of the research objectives of ViMuseo at the University of Jyväskylä (Jyväskylän yliopisto).

Magdalena Laine-Zamojska, ukończyła etnologię i antropologię kulturową na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu; od 2008 r. doktorantka na Uniwersytecie w Jyväskylä w Finlandii, mieszka w Helsinkach; zainteresowania – wykorzystanie metod etnograficznych do rozwijania nowych narzędzi cyfrowych, nowe technologie i cyfrowe dziedzictwo; więcej na temat badania opisanego w artykule można znaleźć na blogu projektu <http://vimuseo.fi>

UWAGI DO ARTYKUŁU PAWŁA KLAKA

..... **PRAKTYKA DIGITALIZACYJNA**
ZABYTEKÓW I MUZEALIÓW

W „MUZEALNICTWIE” 2011, nr 52, s. 54–60

.....
Robert Sitnik

Tekst niniejszy powstał w porozumieniu z redakcją, która w trosce o wiarygodność informacji publikowanych w „Muzealnictwie” poprosiła o opinię niezależnego eksperta.

Komentując zeszytowany numer „Muzealnictwa”, poświęcony digitalizacji dziedzictwa kulturowego, należy wnieść kilka uwag do artykułu napisanego przez Pana Pawła Klaka i zweryfikować niektóre z zamieszczonych tam informacji. Niestety, artykuł ten w fałszywym świetle przedstawia kilka aspektów problematyki związanej z odwzorowaniami 3D oraz zawiera wiele błędów merytorycznych.

Niewłaściwie zrelacjonowany został obecny stan rozwoju techniki na świecie odnośnie do pomiarów 3D (w szczególności zabytków), zbytnio faworyzując metody triangulacji laserowej¹. Metoda ta nie jest jedyną techniką stosowaną do pomiarów 3D (obecnie jest dostępna szeroka gama systemów wykorzystujących metodę z oświetleniem strukturalnym², które uzyskują lepsze parametry techniczne w zakresie rozdzielczości i szczegółowości odwzorowania geometrii).

W zbytnim uproszczeniu przedstawiono też stan zaawansowania digitalizacji 3D zabytków. Pominięta została ponaddziesięcioletnia historia dokumentacji 3D w Polsce i ponaddwudziestoletnia na świecie. W tej części artykułu znalazło się także fałszywe stwierdzenie, jakoby prace wykonane w kwietniu 2011 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie były pierwszymi pomiarami z zastosowaniem techniki 3D w Polsce.

Artykuł zawiera również błędy merytoryczne związane z digitalizacją, szczególnie w aspekcie dokumentacyjnym. Autor nie rozważa stopnia precyzji, z jaką należy wykonać dokumentację, poprzestając jedynie na informacji, że trzeba wykonać kilka lub kilkanaście skanów 3D dla bardziej skomplikowanych obiektów³. Praktyka taka jest akceptowalna jedynie w przypadku tworzenia wizualizacji obiektu, natomiast zdecydowanie nie jest dopuszczalna w przypadku tworzenia dokumentacji. Te dwa rodzaje podejścia do cyfrowego pomiaru obiektu: dla celów prezentacyjnych (wizualizacja) i dokumentacyjnych (możliwie najbardziej precyzyjne odwzorowanie) powinny być wyraźnie oddzielone przy opisywaniu metody i szczegółów przebiegu procesu

digitalizacji, ażeby nie było wątpliwości, jaki jest stopień precyzji pomiaru i jakiego rodzaju materiał otrzymujemy.

Z uwagi na zawartość treści technicznych i informatycznych artykuł Pawła Klaka może być przez czytelników postrzegany w kategoriach publikacji naukowej, jednak stopień uproszczenia informacji i sposób przedstawienia stawiają go raczej w kategorii tekstu promocyjnego. Równocześnie, jako tekst poruszający zagadnienia z zakresu nauk ścisłych, podlega też kryteriom oceny przypisanych tej sferze. Pełna weryfikowalność zawartych informacji pozostawia miejsce na autonomiczną opinię tylko w sferze ocen czy konkluzji końcowych. Dane ścisłe nie podlegają dyskusji i jakiegokolwiek nieprecyzyjne ich przedstawienie fałszuje obraz i kontekst całości wyводу. Dlatego poniżej zamieszczam jeszcze kilka bardziej szczegółowych sprostowań.

Uwagi szczegółowe:

1. Ad. strona 54, pierwszy akapit:

Dokumentacja 3D i dokumentacja fotograficzna będą się jeszcze przez długi czas uzupełniać ze względu na niedoskonałości tej pierwszej. Miejsca trudno dostępne, zacienione oraz krawędzie nie odwzorowują się dobrze technikami 3D.

2. Ad. strona 55, akapit po punktach opisujących proces digitalizacji:

Nieprawdą jest, że najdoskonalsze odtworzenie tekstury i barwy (autor używa słowa kolor) obiektu możliwe jest dzięki zastosowaniu skanowania laserowego 3D. Ze względu na ograniczenia przy uzyskaniu małego wymiaru plamki w triangulacji laserowej 3D, powstała technika z oświetleniem strukturalnym, pozwalająca na uzyskanie lepszych wyników dla drobnych szczegółów obiektu (wymiar obrazowanego punktu 3D może być mniejszy niż 0,01 mm x 0,01 mm).

3. Ad. strona 57, ostatni akapit:

Autor myli technikę skanowania laserowego 3D z metodą czasu powrotu

wiązki (ang. *Time of Flight – ToF*). Do obu tych technik używane jest źródło promieniowania laserowego. Metody te działają na innej zasadzie fizycznej. Skanowanie laserowe 3D wykorzystuje mechanizm triangulacji, a metoda ToF pomiar czasu powrotu impulsu świetlnego rozproszonego na powierzchni obiektu.

4. Ad. strona 58, piąty akapit:

Autor twierdzi, że w kwietniu 2011 r. odbyła się pierwsza próba (realizowana przez niego) digitalizacji zabytków 3D. Osobiście nie wiem, kiedy była pierwsza próba, ale mój zespół (<http://ogx.mchtr.pw.edu.pl>) w latach 2001–2012 zeskanował ponad 500 obiektów muzealnych w 3D. Przykładowo, w 2003 r. w Muzeum Zamku w Kórniku w ramach dwutygodniowego wyjazdu zostało zeskanowanych ponad 60 obiektów, w tym kompletna zbro-

ja huzarska, składająca się z ponad 16 elementów. Jest ona prezentowana w internecie do dziś. Dodatkowo jest mi znana grupa (<http://labscan3d.pwr.wroc.pl/>) pana dr. inż. arch. Jacka Kościuka, który w obszarze technik ToF jest autorytetem w Polsce oraz realizuje dużo projektów dokumentacyjnych. Na tym polu działa też wiele zespołów w muzeach, na uczelniach wyższych oraz firm komercyjnych.

5. Ad. strona 59, przedostatni akapit:

Autor stwierdza, że błąd rejestracji wspólnego układu współrzędnych dla całego obiektu nie przekroczył 2 mm. Ta wartość może wprowadzać w błąd ze względu na luźny związek z dokładnością pomiaru całego obiektu. Wynik pomiaru metodami optycznymi znacząco zależy od parametrów obiektu mierzonego i końcowy błąd pomiaru jest składową wielu parametrów.

Przypisy

¹ G. Sansoni, M. Trebeschi, F. Docchio, *State-of-The-Art and Applications of 3D Imaging Sensors in Industry, Cultural Heritage, Medicine, and Criminal Investigation*, „Sensors” 2009, 9, s. 568-601.

² R. Sitnik, M. Karaszewski, *Automated processing of data from 3D scanning of cultural heritage objects*, „Lecture Notes in Computer Science”, 6436, Berlin Heidelberg

2010, s. 28-41; *Ibidem*, R. Sitnik, G. Mączkowski, J. Krzesłowski, *Calculation methods for digital model creation based on integrated shape, color and angular reflectivity measurement*, s. 13-27.

³ Dla porównania zob. *Zalecenia Dotyczące Tworzenia i Realizacji Projektów Digitalizacyjnych w Muzealnictwie* (<http://www.nimoz.pl/pl/muzea/digitalizacja>).

REMARKS ON THE ARTICLE BY PAWEŁ KLAK

PRACTICAL DIGITALISATION OF HISTORICAL MONUMENTS AND MUSEUM EXHIBITS (PRAKTYKA DIGITALIZACYJNA ZABYTKÓW I MUZEALIÓW) IN "MUZEALNICTWO" 2011, no. 52, pp. 54-60

Robert Sitnik

Remarks on *Practical Digitalisation of Historical Monuments and Museum Exhibits (Praktyka digitalizacyjna zabytków i muzealiów)* by Paweł Klak contain corrections and explanations pertaining to facts and the heart of the text. The present-day state of the development of technology as regards 3D measurement (particularly of historical monuments) has been presented incorrectly by excessively stressing the laser triangulation method. The latter is by no means the sole method applied for 3D measurements; at present, a whole gamut of systems using the structured light method is available, obtaining better technical parameters in the domain of resolution and geometric transformation. Moreover, Klak had simplified the progress made by 3D

digitalisation of historical monuments. He has neglected to mention the more than a decade-long history of 3D documentation in Poland and its over twenty years-long history on a global scale. The article contains mistakes connected with digitalisation, especially its documentation aspect. The author did not consider the degree of the precision with which documentation must be conducted, and merely informed that several or more than ten 3D scans are required for more complicated objects. Such an approach is acceptable only in the case of the creation of the visualisation of a given object, but absolutely prohibited in the case of documentation.

dr hab. inż. Robert Sitnik, profesor i 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.





edukacja w muzeach

education in museums

W POSZUKIWANIU STANDARDÓW EDUKACJI MUZEALNEJ

Renata Pater

Jednym z kierunków poszukiwań rozwiązań dla zaspokojenia potrzeb i celów integralnego rozwoju człowieka jest edukacja muzealna. W szerokim aspekcie ujmowana jest ona jako poznawanie kultury, dziedzictwa kulturowego oraz jako interioryzacja treści wychowania estetycznego, zawierającego w sobie koncepcje wychowania przez sztukę i wychowania do sztuki, zaproponowaną przez Heberta Readę, a rozwiniętą w Polsce przez Bogdana Suchodolskiego, Stefana Szumana i Irenę Wojnar. Aktualność tej koncepcji we współczesnej edukacji muzealnej widoczna jest m.in. w popularności i rozwoju nie tylko samych muzeów, ale również w podejmowaniu przez nie licznych działań edukacyjnych i upowszechnieniowych. Holistyczne ujęcie rozwoju człowieka, kształtowanie jego integralnej osobowości w procesie permanentnie zdobywanej wiedzy i doświadczeń jest założeniem teoretycznym prac badawczych nad rozwojem pedagogiki muzealnej, która wpisana jest w pedagogikę kultury. Pedagogika kultury jest dziedziną wiedzy o sposobach, formach, metodach i możliwościach uczenia się kultury, kulturowego rozwoju i kulturowej działalności człowieka.

W praktyce pedagogicznej muzeum staje się miejscem, gdzie edukacja kulturalna zyskuje swoją niepowtarzalną jakość. Edukacja rozumiana tutaj bardzo szeroko, a więc nie tylko w sensie zdobywania określonej wiedzy, ale także uczenia określonych postaw i zachowań oraz zasad i norm moralnych, których wartość jest ponadczasowa. Zgromadzone w licznych muzeach obiekty, dzieła artystyczne czy artefakty są treścią kultury człowieka, opowiadają historię kultur tworzonych w ciągu wieków, w różnych szerokościach geograficznych. Stanowią źródło wiedzy o człowieku, przyrodzie, wszechświecie, pozwalają stawiać pytania, dociekać prawdy, uczyć wartości. Komplikujące się ścieżki kariery zawodowej, stale utrzymujące się wysokie wskaźniki bezrobocia i związane z tym ryzyko społecznego wykluczenia są wyzwaniem dla współczesnego kształcenia i wychowania. W rozwoju nowoczesnego społeczeństwa, opartego na wiedzy, istotną rolę odgrywają kompetencje kluczowe, określające jakość funkcjonowania we wszystkich obszarach życia. W wielokulturowym i globalizującym się świecie rozwijanie kompetencji w zakresie świadomości i ekspresji kulturalnej poprzez zdobywanie wiedzy o kulturze, kształtowanie umiejętności jej odbioru, rozumienia, popularyzowania i współtworzenia, jest koniecznością.

Muzeum jest instytucją, która stanowi doskonałe medium dla permanentnej edukacji kulturalnej, skierowanej zarówno do przedszkolaków, jak i uczestników uniwersytetu trzeciego wieku. Pełni istotną funkcję w upowszechnianiu kultury w demokratyzującym się społeczeństwie. W 2008 r. Polska Rada Muzyczna, przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zainicjowała działania, na podstawie których opracowane zostały

Standardy Edukacji Kulturalnej. Publikując założenia i propozycje dotyczące standardów edukacyjnych w dziedzinie muzyki, tańca, sztuk wizualnych, teatru i filmu, zrealizowała pierwszy etap programu. Autorami standardów są związani z polskimi uczelniami naukowcy i pedagodzy, specjaliści w zakresie edukacji artystycznej, którzy dostrzegają palącą potrzebę wprowadzenia edukacji kulturalnej na wysokim, wystandaryzowanym poziomie do edukacji ogólnej i powszechnej społeczeństwa polskiego. *Liczymy na to, że środowiska pedagogiczne, twórcze i naukowe określą swoją wizję edukacji kulturalnej, opartą na wiedzy i doświadczeniu, odpowiadającą wyzwaniom współczesnego świata. Chcielibyśmy też, aby polskie standardy zostały wzbogacone o doświadczenia krajów, które od lat stosują podobne rozwiązania w dziedzinie edukacji kulturalnej. Finalna, możliwie najbardziej skondensowana wersja standardów edukacyjnych, ustalona w demokratycznym procesie dyskusji pomiędzy różnymi środowiskami artystycznymi, naukowymi, pedagogami i zainteresowaną tym tematem młodzieżą szkolną, stanowić będzie dokument, który zostanie wydany wraz z komentarzami ułatwiającymi ich wdrażanie i promocję we wszystkich instytucjach i środowiskach mających wpływ na kształt edukacji artystycznej i kulturalnej w Polsce¹.*

W tym kontekście wyłania się pilna potrzeba opracowania standardów edukacji muzealnej i pośredniczenia². Konieczne jest podjęcie i rozwijanie badań nad edukacją muzealną. Pierwsze kroki zostały już poczynione przez opracowanie i publikację *Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce*. Badania przeprowadzono w wyniku oddolnej społecznej inicjatywy Forum Edukatorów Muzealnych (pod redakcją M. Szelağa). Projekty wsparcia finansowego minister kultury i dziedzictwa narodowego, a wydania publikacji podjął się Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, który przez cały czas wspiera działania Forum Edukatorów Muzealnych³.

W Polsce w ostatnich latach brak było gruntownych opracowań z teorii pedagogiki muzealnej, publikacje skupiały się raczej na prezentowaniu wydarzeń muzealnych czy opisie projektów lekcji muzealnych. W kontekście zmieniających się reform szkolnictwa polskiego konieczne jest prowadzenie szerszych i pogłębionych badań nad efektami edukacji kulturalnej w szkole i w muzeum, nad efektami edukacji muzealnej traktowanej jako część edukacji ogólnej w permanentnym procesie uczenia się przez całe życie (dotyczy również dorosłych). Potrzebne są szerokie badania diagnostyczne nad zróżnicowaną publicznością muzealną, w celu zdiagnozowania i określenia jej możliwości i potrzeb kulturalnych, w tym muzealnych, aby w przyszłości programy edukacyjne i działania wystawiennicze przygotowywać docelowo, z uwzględnieniem wyników badań, tj. faktycznych potrzeb, możliwości i zainteresowań publiczności. Opracowanie standardów pośredniczenia i edukacji

muzealnej dla polskiego muzealnictwa usprawniłoby pracę i pozwoliło na sensowne i docelowe działania na linii muzeum i edukacja formalna (szkoła), oraz muzeum i przestrzeń edukacji otwartej (zróżnicowana publiczność i różnorodne instytucje).

Pedagogika muzealnictwa

Wychowanie w muzeum, przez muzeum i do muzeum jest postrzegane współcześnie jako istotne zadanie placówek muzealnych, które obok podstawowych funkcji gromadzenia i zabezpieczania zbiorów odgrywa istotną rolę w kształceniu ogólnym i edukacji kulturalnej zarówno dzieci i młodzieży, jak i całościowej edukacji dorosłych. Rozwijająca się szczególnie intensywnie w ostatnim ćwierćwieczu pedagogika muzealna jest dziedziną wiedzy zawierającą się w szerszym polu badań pedagogiki kultury. Pedagogika kultury, pojmowana w ujęciu starożytnym jako kształtowanie osobowości na dobrach kultury, rozwinęła się w końcu XIX w. i wiąże się z wielkim przełomem w podejściu do nauk humanistycznych. Wybitnymi przedstawicielami tego kierunku na początku XX w. byli niemieccy filozofowie: Wilhelm Dilthey, Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert oraz Edward Spranger, Theodor Litt, Georg Kerschensteiner, a w Polsce Sergiusz Hessen, Bogdan Nawroczyński i Bogdan Suchodolski, Irena Wojnar⁴. Współczesny badacz pedagogiki kultury Wolfgang Zacharias widzi w edukacji kulturalnej szansę dla porozumienia i zrozumienia człowieka, jego codziennej egzystencji oraz pełnego i niezakłamanego rozwoju osobowości dziecka, młodego człowieka, dla którego sztuka i kultura tworzą miejsca, sytuacje, tematy do realizacji własnych talentów i możliwości. Edukacja kulturalna – to m.in. podstawowa alfabetyzacja kulturowa. Koniecznością swobodnego funkcjonowania w globalizującym się świecie jest zaznajomienie się z ikonosferą własnej kultury, nabycie umiejętności estetycznego dekodowania, odczytywania języka muzyki, sztuk plastycznych, literatury, teatru, tańca, „starych” i „nowych” mediów, jak również nabycie umiejętności ekspresji artystycznej⁵.

Pedagogika muzealnictwa, określana zamiennie *pedagogiką muzealną* (obydwie nazwy funkcjonują w polskiej literaturze naukowej) rozwija się w ostatnich latach szczególnie intensywnie na Zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych. Do najważniejszych autorów zaliczyć należy amerykańskiego badacza Georga Heina i jego pracę *Uczyć się w muzeum (Learning in the Museum)* oraz Johna Deweya i jego tekst *Oryginalna filozofia i jej aplikacje do pracy w muzeum (Wholly Original Philosophy and its Significance for Museums)* czy też cieszące się współcześnie dużą popularnością opracowanie Niny Simon *Muzeum partycypacyjne (The Participatory Museum)*. W środowisku Wielkiej Brytanii znane są prace badawcze Eileen Hooper-Greenhill *Muzeum i edukacja (Museum and Education)*, a wśród niemieckich nestorów wymienić należy Klause Weschenfeldera i Wolfganga Zachariasa *Podręcznik pedagogiki muzealnej (Handbuch Musuemspaedagogik)*. Współcześnie prowadzone są w Niemczech liczne prace z zakresu edukacji muzealnej, a w pokonferencyjnych materiałach ukazują się wyniki badań i przykłady dobrych praktyk w pracy zbiorowej H. Kunz-Ott, S. Kudorfer oraz T. Weber: *Edukacja kulturalna w muzeum (Kulturelle Bildung im Museum)*. Eva Reussner dokonała analizy badań ewaluacyjnych w wybranych najprężniej działających muzeach na świecie w pracy *Badania publiczności dla muzeów (Publikumsforschung fuer Museen)*⁶. Interesująca z punktu widzenia praktyki edukacyjnej jest zbiorowa praca pedagogów muzealnych i teoretyków muzeologii z krajów niemieckojęzycznych (Niemiec, Szwajcarii i Austrii) na temat standardów edukacji muzealnej *Standardy dla muzeów. Edukacja i upowszechnianie (Qualitaetskriterien fuer Museen. Bildungs Und Vermittlungsarbeit)*. W edukacji muzealnej dorosłych na uwagę zasługuje poradnikowe opracowanie działań projektowych prowadzonych w muzeach europejskich w ramach europejskiego programu *Uczyć się przez całe życie w muzeum. Podręcznik Europejski*



1. Wyodrębnione pomieszczenia i przestrzenie dla dzieci i rodzin należą współcześnie do standardów w edukacji muzealnej – Galeria Hands on! dla dzieci w Muzeum Nauki w Londynie

1. Separate interiors and space intended for children and families are one of the contemporary standards in museum education – Hands on! Gallery for children at the Science Museum in London

(*Livelong Learning in Museums. A European Handbook*) K. Gibbs i M. Sani⁷. Badania nad teorią pedagogiki muzealnej są nieustannie rozwijane. Obecnie można wyróżnić dwa ujęcia tych badań, traktując je jako dwie odrębne, ale uzupełniające się dziedziny wiedzy. Jako szersze pojęcie *pedagogika muzealnictwa* obejmuje zakres badań nad antropologią muzealnictwa, komunikacją w muzeum, budową teoretycznej wiedzy pedagogicznej, natomiast *pedagogika muzealna* odnosi się do praktycznych działań pedagogicznych w muzeum, ściśle związanych z pracą na ekspozycji, z obiektem muzealnym w odniesieniu do dydaktyki i metodyki przedmiotu, sposobami aranżacji wystawy w kontekście odbiorcy i zróżnicowanej (wielokulturowej) publiczności muzealnej⁸. Pojęcia *pedagogika muzealna* używają w swoich pracach Irena Wojnar i Ewa Przybylska. W czasopiśmie „Zdarzenia Muzealne” pojawiała się rubryka zatytułowana „Pedagogika muzealna”, w której publikowane były sprawozdania z działalności oświatowej (edukacyjnej) muzeów. Tadeusz Gołaszewski terminem „muzealnictwo” określa całokształt zadań związanych ze społecznym funkcjonowaniem muzeum, do których należą udostępnianie,



- 2. Wystawy zmienne poruszające aktualne ważne tematy angażują publiczność umożliwiając włączenie się w społeczną debatę – wystawa „Who am I?” w Muzeum Nauki w Londynie, 2009 – zwiedzający mogą wyrazić swoje opinie na temat modyfikowanej żywności wypełniając ankietę poprzez ekran dotykowy
- 2. Temporary exhibitions dealing with important current themes involve the public by making it possible to joint social debates; at the “Who am I?” exhibition at the Science Museum in London (2009) visitors may express their opinion about modified food by filling a questionnaire via a touchscreen

wychowywanie, nauczanie i upowszechnianie. Sformułowania *pedagogika muzealnictwa* używa również Stanisław Palka, wymieniając pedagogikę muzealnictwa (obok pedagogiki wolnego czasu, pedagogiki medialnej, pedagogiki ekologicznej czy pedagogiki rodziny) jako jedną z dyscyplin szczegółowych dziedziny pedagogiki. Wyjaśniając pojęcie *pedagogika muzealnictwa* należy zwrócić uwagę na dwa komponenty znaczeniowe: „pedagogika” i „muzeum”, które współokreślają i ustalają znaczenie zadań oraz zakres badań teoretycznych i działań praktycznych tej dziedziny wiedzy. Charakterystyczne jest również określenie w muzeach działań, zajmujących się działaniami pośredniczenia pomiędzy zbiorami, obiektami a widzem muzealnym. Nazywa się je współcześnie Działami Edukacji, Pośredniczenia Muzealnego i Promocji czy Komunikacji Społecznej. Poprzez czyste pośredniczenie pomiędzy obiektami i ukrytą w nich treścią *pedagogika muzealnictwa* realizuje cele kształcenia, wychowania i socjalizacji człowieka, czyli jego całościową i permanentną, trwającą przez całe życie edukację.

Pedagogika muzealnictwa jest dyscypliną szczegółową pedagogiki, można ją zdefiniować jako naukę o wychowaniu, kształceniu i samokształtowaniu się człowieka w instytucji muzeum. Jest to nauka zorientowana teoretycznie i praktycznie na muzeum, mająca w nim miejsce i odbywająca się poprzez procesy wychowawcze, kształceniowe i samokształceniowe. Należy zaznaczyć jednak, że pedagogika, jako nauka o wychowaniu i kształceniu, najczęściej kojarzy się z najmłodszą grupą docelową – dziećmi i młodzieżą, które zajmują tutaj miejsce priorytetowe. W tym też rozumieniu pedagogi-

ka muzealnictwa skierowana jest przede wszystkim do dzieci i młodzieży, ale dorośli również stanowią ważną grupę docelową jej badań i działań w kontekście koncepcji uczenia się przez całe życie⁹. Pedagogika muzealnictwa pomaga stawiać humanistyczne i społecznie ważne pytania, dbać o jakość pytań ważnych dla człowieka i jego rozwoju, poszukuje odpowiedzi poprzez badania jakościowe, ale również ilościowe, ukazując złożoność zjawisk. Pyta o relacje międzyosobowe, relacje z obiektem kultury, wytworem kultury, interpretuje, proponuje odpowiedzi. Analizuje proces rozumienia, nadawania sensu, odczytywania sensu i znaczeń, interioryzacji wartości, dokonywania wyborów, zajmowania postaw, interakcji, zaangażowania intelektualnego i emocjonalnego, stymulowania i rozwijania motywacji, nieustannego uaktywniania procesu uczenia się w permanentnym procesie samodoskonalenia i rozwoju osobowości.

Przeżycie i swobodna ekspresja w muzeum

Muzeum jest nie tylko miejscem, ale przede wszystkim swoistą przestrzenią współczesnej edukacji. Należąc do przestrzeni publicznej, jest nieformalnym miejscem zdobywania wiedzy, wrażeń i doświadczeń. Odpowiada na społeczne zapotrzebowanie, którego nie może wypełnić edukacja formalna.

Miejsca, które z założenia mają służyć misji edukacyjnej, poprzez nadmierne techniczne potraktowanie procesu uczenia się spychają częściej na dalszy plan takie jego elementy, jak: spontaniczna aktywność poznawcza, niekonwen-

cjonalne zachowania twórcze i samodzielne eksperymentowanie. Wydaje się również, że w wielu przypadkach te formy lepiej realizować w miejscach, których przeznaczenie obejmuje cele odmienne od tych, jakie formułuje tradycyjna dydaktyka szkolna¹⁰.

Muzeum jest przestrzenią doznań i przeżyć, budzenia się szczególnych emocji, zadziwienia, niedowierzania, podziwu, emocji ważnych w procesie uczenia się, w szczególnych momentach doświadczenia edukacyjnego. Jak wskazują teoretycy, to emocje są tym, co zapamiętujemy, nie rzeczy czy przedmioty, ale nasz emocjonalny stosunek do nich. Towarzyszące zwiedzaniu emocje pozwalają lepiej zapamiętać obiekty, a przeżycie, polisensoryczne poznanie jest istotnym czynnikiem doświadczenia edukacyjnego¹¹. Współczesne muzea coraz częściej poprzez aranżacje wystaw prowokują u zwiedzających przeżycia emocjonalne, projektując bodźcowe oddziaływanie na uczucia, uruchamiając zmysł wzroku, słuchu, powonienia, dotyku czy całościowe doznania kinestetyczne. Tradycyjne muzea, które powstały jako miejsca mające na celu ochronę, konserwację i upowszechnianie zbiorów, zmieniają swój charakter, przyjmując coraz więcej funkcji. Pojawiają się projekty społeczne typu *edutainment*, łączące funkcje edukacyjne z rozrywką (np. pikniki naukowe, interaktywne wystawy czasowe). Współczesne muzea, dostosowując swoje oferty do wymagań odbiorców, proponują zamiast biernej kontemplacji i dystansu wobec prezentowanego obiektu działanie aktywne, celowo spowodowane strukturą wystawy. Taki model dydaktyki muzealnej staje się coraz powszechniejszy. Czyni z muzeów konkurencyjne miejsca świadomego i aktywnego uczenia się. Oferując przeżycie estetyczne i krytyczny namysł, stanowi atrakcyjną alternatywę wobec edukacji formalnej. Współczesne muzea dla dzieci i młodzieży, realizując założenia edukacji estetycznej, stają się przestrzenią aktywnego doświadczenia i przeżywania kultury, ciesząc się dużym zainteresowaniem wśród publiczności¹².

W wielu europejskich i światowych muzeach edukacja muzealna jest obecnie traktowana kompleksowo i włączona w prace holistycznie ujmowanego muzeum. Edukatorzy współtworzą wystawy już od momentu ich planowania, opracowują roczne programy wydarzeń, projektów i ofert muzealnych, koordynują współpracę ze szkołami, instytucjami kultury i partnerami. W większych muzeach pracownicy Działu Edukacji odchodzą już od samodzielnej realizacji warsztatów czy lekcji muzealnych, zlecając je pracownikom zewnętrznym, studentom, wolontariuszom. Uważa się jednak, że osoby zatrudniane z zewnątrz powinny przejść kurs wewnętrzny, wprowadzający w problematykę danego muzeum i obowiązujące w nim standardy. Zakres działań i obowiązków pedagogów muzealnych różni się w zależności od wielkości instytucji i miejsca jej położenia. W mniejszych placówkach do obowiązków pracowników Działu Edukacji należą prace związane z edukacją i pośrednictwem muzealnym, prace wydawnicze i promocyjne muzeów, organizacja wystaw czasowych, kontakt z prasą i instytucjami zewnętrznymi. Często pojedyncze osoby wykonują zadania

wymagające wielu złożonych umiejętności organizacyjnych, społecznych, plastycznych, teoretycznych, komunikacyjnych, pedagogicznych. Do ich obowiązków należy zarówno planowanie programów edukacyjnych towarzyszących wystawom, przeprowadzanie działań warsztatowych, opracowywanie broszur edukacyjnych, kart pracy dla publiczności, materiałów dla nauczycieli, prowadzenie lekcji muzealnych, jak i opracowywanie, projektowanie i realizacja programów edukacyjno-rozrywkowych, kursów tematycznych, wydarzeń artystycznych, skierowanych do różnorodnej publiczności w środowisku lokalnym i w przestrzeni wirtualnej. Coraz częściej edukatorzy prowadzą systematyczne badania ewaluacyjne, mające na celu podnoszenie jakości pracy. Nowej funkcji nabierają badania nad publicznością muzealną, przyczyniając się m.in. do usprawnienia zarządzania muzeami i prowadzenia działalności docelowo skierowanej do coraz bardziej skonkretyzowanych grup odbiorców. W większych placówkach muzealnych wymienione zadania są podzielone pomiędzy działy edukacji i osobne działy marketingowe, promocyjne, wydawnicze¹³.



3. Warsztaty weekendowe dla dzieci są standardową propozycją w cyklu warsztatów plastycznych do wystaw czasowych – zajęcia do wystawy W. Turnera w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Krakowie

3. Weekend workshops for children are a standard proposal of workshops accompanying temporary exhibitions – here: the exhibition of works by W. Turner in the Main Building of the National Museum in Cracow

Dialog i swobodna dyskusja

Muzeum otwiera się dzisiaj na wiele możliwości działań społecznych, jednak najistotniejszą metodą dydaktyki muzealnej jest prowadzony dialog i dyskusja. Dialog, rozmowa stanowią standardową formę edukacji muzealnej. Aby uruchomił się potencjał twórczy odbiorcy, umiejętność i odwaga do stawiania dobrych pytań, poszukiwania i odnajdywania odpowiedzi, niezbędny jest „dialog” z obiektem muzealnym, z jego przekazem. Dyskusja natomiast jest potrzebą poszerzenia i pogłębienia wiedzy, wysłuchania argumentów innych, uczenia się od innych, popatrzenia na problem poprzez inną optykę niż własna. Prowadzenie dialogu i dyskusji jest umiejętnością, którą się ćwiczy przez całe życie. Zdolność do dialogu jest potrzebą trwającą przez całe życie, dlatego też należy dysponować „stopniami” do prowadzenia dialogu na różnych poziomach. W muzeum istnieją możliwości stopniowego rozwijania i prowadzenia dialogu, uczenia się rozmowy i wymiany myśli w naturalnym estetycznym otoczeniu. Tę funkcję powinni spełniać pedagodzy muzealnictwa, animatorzy w muzeach (czy też muzealni mediatorzy), którzy będą uczyć umiejętności

prowadzenia dialogu, tak, aby jego potrzeba stała się naturalną potrzebą każdego zwiedzającego. Pośredniczenie personalne w muzeum jest punktem wyjścia do dialogu, który nie może zrodzić się sam z siebie.

Muzeum powinno stać się współczesnym forum dyskursu prowadzonego na równych prawach z możliwością swobody wypowiedziania argumentów, umożliwiając zapoznanie się w oryginale z cudzym stanowiskiem, które jak twierdził Roman Ingarden jest pierwszym warunkiem wyzwolenia się od własnych przesądów i uprzedzeń. Ten wybitny filozof widział potrzebę swobodnej dyskusji w pełnym rozwoju każdego człowieka jako jego prawo. Trudna umiejętność swobodnej dyskusji i prowadzenia dialogu staje się dzisiaj wyzwaniem nie tylko dla pedagogów, ale również wszystkich instytucji kultury odpowiedzialnych za edukację. *Potrzeba dyskusji i jej istotna funkcja rodzi się bowiem nie z pragnienia czy żądy przeforsowania własnego stanowiska w jakiegokolwiek sprawie (choć prawdą jest, że wiele dyskusji z tego powodu bywa wytyczanych), lecz z ograniczoności i ułomności sił twórczych, a w szczególności poznawczych, poszczególnego człowieka. Rodzi się też często ze świadomości naszej jednostronności, jakże często nieuchronnej, bo wypływającej bądź to z typu naszych uzdolnień czy sprawności, bądź też z naszych ułomowań, zamieniających ją tak często w stronniczość, w brak swobody wewnętrznej. Przelamywaniu tych ułomności ludzkich ma właśnie służyć dyskusja, dyskusja będąca szukaniem u innych pomocy, skontrolowania tego, co udało się nam samym uzyskać, i uzupełnienia tym, czego własnym wysiłkiem nie mogliśmy zdobyć. I w tej to właśnie funkcji wzajemnego pomagania sobie, współpracy, dyskusja winna i może uzyskać ową swobodę, której wszyscy winniśmy się domagać jako prawa człowieka a zarazem czegoś, co dopiero może ją uczynić dyskusją sprawiedliwą¹⁴.*

Szczególny dialog prowadzony jest poprzez sztukę w procesie jej tworzenia oraz poprzez oddziaływanie jej wytworów. Wychowanie estetyczne wiąże się z rozwojem uczuć i emocji, z kształtowaniem zmysłów, dlatego powinno zajmować miejsce szczególne w edukacji dzieci i młodzieży. Dydaktyka muzealna w głównej mierze wykorzystuje dialog i rozmowę, jako podstawową metodę spotkania pomiędzy obiektem muzealnym – pośrednikiem personalnym – i odbiorcą widzem/publicznością muzealną.

Współczesny polski pedagog Bogusław Śliwowski dydaktykę odnosi do sztuki prowadzenia dialogu: *Dydaktyka jest dla mnie sztuką prowadzenia dialogu z osobą uczącą się, która jeszcze nie wie, co jest dla niej ważne, kluczowe, by poznać i lepiej rozumieć świat oraz samą siebie, a czemu nie warto poświęcać czasu, skoro nie będzie to rzutować na jej rozwój osobisty. Nauczyciel jest bowiem profesjonalistą lub społecznikiem pracującym z ludźmi w różnym wieku i nad nimi, nad ich nadzieją, przyszłością, toteż nie uniknie odpowiedzi na pytania: Kim jest człowiek? Jaką rolę odgrywa nadzieja w jego życiu? Co to jest prawda?¹⁵*

Edukacja dzieci i młodzieży

Muzeum jest miejscem pytania o człowieka, o prawdę, o jego przyszłość i nadzieję. Edukacja muzealna winna wspierać rozwój osobowy szczególnie najmłodszej publiczności. Współczesna



4. Możliwość doświadczania obiektów, gra i zabawa są podstawową metodą edukacji w muzeach dla dzieci i młodzieży – wystawa „Matematyka do dotykania” w muzeum dla dzieci i młodzieży w Monachium

4. The possibility of experiencing objects and playing games is a fundamental museum education method addressed to children and young people – an exhibition about mathematics at the children's and young people museum in Munich



- 5. Dla najmłodszych spotkanie ze sztuką w muzeum jest ważnym emocjonalnym doświadczeniem – w Sukiennicach przed obrazem *Hold Pruski* grupa przedszkolna z Przedszkola Artystycznego nr 137 w Krakowie
- 5. For the youngest visitors a meeting with art in a museum is an important emotional experience – a group of children from the no. 137 Art Kindergarten in front of the painting *Prussian Homage* on show in the Gallery of 19th Century Polish Art in the Cloth Hall, Cracow

polska szkoła w nikłym stopniu odpowiada na potrzeby wszechstronnego wspierania rozwoju osobowego, szczególnie w zakresie edukacji kulturalnej czy estetycznej każdego wychowanka (pomimo częstych deklaracji). Muzea, wychodząc naprzeciw tym potrzebom, proponują bezpośrednie spotkania ze sztuką, poprzez aktywne zaangażowanie i wielozmysłowe doświadczanie rzeczywistości. Proponują edukację partycypatywną, włączającą wszystkich w proces uczenia się (od siebie nawzajem), opartą na aktywnym zaangażowaniu się, polisensorycznym poznaniu, metodach aktywnych, opartych na samokontroli, samosterowaniu w procesie uczenia się, rozwijających motywację wewnętrzną i współpracę w grupie. Wymienione metody, wynikające z najnowszych osiągnięć nauk psychologicznych, socjologicznych, pedagogicznych, należą do najnowszych standardów edukacji muzealnej. Za przykład zastosowania współczesnych metod dydaktycznych i wychowania przez sztukę mogą posłużyć intensywnie rozwijające się w Europie i na świecie muzea dla dzieci i młodzieży (w Polsce jeszcze mało popularne)¹⁶.

Muzea dla dzieci i młodzieży są przestrzeniami otwartej edukacji, które swoje kompleksowe działania, interaktywne wystawy, zabawy i gry tematyczne kierują do dzieci i młodzieży (zarówno w przestrzeni realnej, jak i wirtualnej). Otoczenie i architektura budynku, kolorystyka, zagospodarowanie przestrzeni serwisowej i komercyjnej są dostosowane do potrzeb i wymagań najmłodszych. Ciesząc się ogromną popularnością wśród rodzin oraz dzieci szkół podstawowych i gimnazjów, muzea te przygotowują najmłodszych odbiorców kultury, ucząc ich nie tylko dialogu i dyskusji, ale przede wszystkim twórczej

ekspresji, tak bardzo potrzebnej w dorosłym życiu¹⁷. Organizacją zrzeszającą instytucje i organizacje muzeów dla dzieci i młodzieży jest Hands'on Europe. Jako jedyne do tej pory w Europie swoją odrębną organizację ma Niemieckie Stowarzyszenie Muzeów dla Dzieci i Młodzieży (Bundesverband Deutscher Kinder-und Jugendmuseen)¹⁸; w Niemczech istnieje już ponad 60 organizacji tego typu, w Europie szacuje się ich liczbę na ponad 150, w Stanach Zjednoczonych w ostatnich latach liczba muzeów dla dzieci wzrosła i wynosi ponad 350. W świecie tego typu działania cieszą się z roku na rok rosnącą popularnością (np. Chiny, Japonia, Sri Lanka).

Koncepcja *Living Learning*

„Zmiana” – istotne pojęcie opisujące postęp i rozwój świata w „płynnej rzeczywistości” – stawia każdemu z nas nowe wyzwanie, którego zasadniczym przesłaniem jest potrzeba, a może nawet konieczność „uczenia się przez całe życie”. *Living Learning* – to wyzwanie postawione nie tylko publiczności muzealnej, ale również muzealnikom. Edukacja przez całe życie jest współcześnie postrzeganą koniecznością. Hasło *Living Learning* stało się ważną strategią państw Unii Europejskiej. *Uczyć się przez całe życie* – to program, będący m.in. odpowiedzią na prognozy edukacyjne początku XX w., wskazujące na potrzebę doskonalenia twórczej aktywności zarówno w dziedzinie nauki, jak i sztuki oraz wzmocnienia zaufania do afirmatywnych i kreatywnych sił oraz możliwości człowieka. Teorie „nowego wychowania” z początku



- 6. Warsztaty plastyczne należą do standardowych propozycji edukacji artystycznej w muzeach dla dzieci i młodzieży – muzeum dla dzieci „Labyrinth” w Berlinie
- 6. Art workshops are one of the standard art education proposals in children's and young people's museums – the "Labyrinth" Museum in Berlin

XX w. przejawiały się w tytułach opracowań programowych: *Uczyć się przez działanie (Learning by Doing)* J. Deweya, *Uczyć się aby żyć (Learning to be)*, *Uczyć się bez granic (No Limits to Learning)*, *Przestrzenie uczenia się (Areas of Learning Basic)*, *Edukacja całościowa (Longlife Education)*. Znakomita polska badaczka pedagogiki kultury i edukacji kreatywnej Irena Wojnar wskazuje na potrzebę wzmocnienia aspektów podmiotowych i osobowych edukacji, podjęcia zindywidualizowanego wysiłku, stworzenia możliwości wyboru i zaciekawienia, swoistego pedagogicznego różnicowania w różnych zakresach i sytuacjach¹⁹.

Wraz z rozwojem nowych technologii i nowoczesnym zarządzaniem muzeów pojawiają się w muzealnictwie nowe funkcje i zadania. Poszerzył się zakres zawodów. Coraz istotniejszą rolę

7. Lekcje muzealne i warsztaty najczęściej odbywają się w specjalnie wydzielonych pomieszczeniach, gdzie dzieci bezpiecznie i nie przeszkadzając zwiedzającym mogą zapoznać się bezpośrednio z, w tym celu przygotowanymi, replikami obiektów – Muzeum Historyczne w Krakowie

7. Museum lessons and workshops take place most often in specially assigned interiors where children can become acquainted with replicas safely and without disturbing other visitors – Historical Museum of the City of Cracow



odgrywają zintegrowane działania pracowników muzeów, a w szczególności działań edukacji i promocji, skierowane do nowej potencjalnej publiczności muzealnej, dotychczas w muzeach nieobecnej. Pedagodzy, animatorzy, edukatorzy muzealni proponują szeroki wachlarz działań dla osób niepełnosprawnych, seniorów czy grup defaworyzowanych. Często realizacja działań wspierana jest programami funduszy unijnych na rzecz zrównoważonego rozwoju, równego dostępu do edukacji, wyrównywania szans. Analizując proces rozwoju polskiego muzealnictwa, który znacznie zintensyfikował się wraz z postępującym procesem integracji europejskiej, można zauważyć zmiany. Powstało kilka ważnych nowych instytucji, odrestaurowano i rozbudowano budynki muzealne, poszerzono zakres działań. Znaczące jednak zmiany zaobserwować można w obszarze działalności edukacyjnej muzeów, która wyraźnie przebiega się na front aktywności muzealnych, wyznaczając tym samym kierunek społecznego zainteresowania i rozwoju²⁰. Do liderów rozbudowanych działań edukacyjnych w Polsce należą najczęściej duże muzea w takich miastach, jak Warszawa, Kraków, Wrocław, Poznań, Szczecin, Gdańsk, Łódź, mające dostęp do środków finansowych

i profesjonalistów. Charakteryzują się niezwykłą dynamiką prowadzonych aktywności i nowatorskich przedsięwzięć. W sekcjach edukacji zatrudniają się coraz więcej pracowników i współpracowników, wolontariuszy, praktykantów, stażystów (Muzeum Narodowe w Krakowie, Poznaniu, Muzeum Pałac w Wilanowie).

Wśród ciekawych i znaczących praktyk edukacyjnych na szczególną uwagę zasługuje działalność Laboratorium Edukacji Twórczej w Centrum

Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Prowadzone przez Marię Parczewską i Janusza Byszewskiego działania mają na celu inicjowanie i projektowanie sytuacji twórczych, rozwijających kreatywność i często inicjujących kontakt publiczności ze sztuką. Interesujące są projekty kierowane do małych środowisk lokalnych (np. do mieszkańców Supraśla), jak również cieszące się dużym powodzeniem warsztaty dla edukatorów muzealnych. Ciekawą kulturalną i edukacyjną działalność prowadzą muzea prywatne, jak np. Muzeum Chleba i Ciekawostek w Radzionkowie (organizują ciekawe wystawy i działania związane z regionalną kulturą i lokalnymi zwyczajami). W polskich muzeach powstaje coraz więcej inicjatyw realizujących założenia wychowania estetycznego poprzez działania skierowane do osób niepełnosprawnych, weekendowe warsztaty dla rodzin. Pojawiają się ciekawe projekty i działania instytucji pozarządowych, jak np. mobilny projekt „Sztuka na kółkach”²¹, które realizują założenia edukacji dla ochrony dziedzictwa kulturowego. W ostatnich latach w muzealnictwie (szczególnie krajów zachodnich) obserwuje się profesjonalizację zawodu pedagoga/edukatora muzealnego. W Polsce zawód ten nie ma jeszcze usankcjonowania prawnego (inaczej np. w Holandii czy Niemczech), ale jego pozycja w ostatnich latach znacznie się zmienia, znajdując społeczne uznanie. Z inicjatywy oddolnej zawiązało się Forum Edukatorów Muzealnych, które prowadzi portal edukacji muzealnej, gdzie prezentowane są instytucje muzealne, artykuły z zakresu edukacji muzealnej i muzeologii, przykłady dobrych praktyk oraz bieżące wydarzenia. Niezwykle ważnym dokumentem przedstawiającym jakość i stan edukacji muzealnej w Polsce jest – wspomniany już na początku – *Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*.

Możemy stwierdzić, że w ostatnich latach sytuacja muzealnictwa w Polsce powoli, ale wyraźnie się zmienia. Okres ten jest czasem, który określić można jako prorozwojowy. Pomimo kryzysu powstają nowe gmachy muzealne, rozwijają się kolekcje, intensyfikują się działania edukacyjne muzeów. Należy żywić nadzieję, że znaczącą pomoc w standaryzacji działań muzealnych (w tym edukacyjnych) wniesie powstały w 2011 r. w Warszawie Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, bezpośrednio podlegający Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Obserwując rozwój muzeów na świecie, w Europie czy w naszym kraju, nie trudno zauważyć, że współczesne muzea chociaż między sobą znacznie

się różnią, uczestniczą w podobnych procesach globalizacji i postępującej zmiany. Muszą odnaleźć swoje miejsce w sieci współpracujących ze sobą podmiotów, instytucji. Wychodzą naprzeciw potrzebom i oczekiwaniom społecznym, starają się być innowacyjne i atrakcyjne, aby zainteresować swoją ofertą mieszkańców lokalnego środowiska i globalnej wioski (proponując wirtualnej sieci). Nie wszystkim udaje się nie ulegać prawom komercjalizacji usług i dlatego występuje opisywane przez badaczy niebezpieczne zjawisko *macdonaldyzacji* czy *dysneylandyzacji* muzeów.

Intensywne działania promocyjne muzeów w celu upowszechniania zbiorów, aktywne pośredniczenie między widzem a obiektami muzealnymi, atrakcyjne formy zwiedzania, angażujące zarówno intelekt, jak i zmysły, nowoczesne technologie i interaktywne wystawy, które można zwiedzać również w cyberprzestrzeni – należą do standardów wypracowanych w ostatnich latach. Coraz większa dostępność nowych mediów, środków szybkiej komunikacji umożliwiła wymianę informacji, *know-how*, między pracownikami muzeów. Współcześnie nie tylko dobrym obyczajem, ale wręcz koniecznością staje się ścisła, aktywna współpraca środowiskowa. Tworzenie „sieci” nie dotyczy tylko kontaktów na poziomie zarządzania muzeum, ale również współpracy prowadzonej przez pracowników muzeów w sferze merytorycznej, organizacyjnej, współfinansowania przedsięwzięć, projektów, prac badawczych. Dla współczesnego muzealnictwa istotna jest współpraca muzeów z instytucjami i organami zarządzającymi, decyzyjnymi, ale także z organizacjami pozarządowymi czy podmiotami społecznymi, gospodarczymi. Ważne jest współdziałanie z instytucjami kultury, edukacji formalnej w realizacji wspólnych celów horyzontalnych (np. zrównoważonego rozwoju, równych praw dostępu do kultury i edukacji, ochrony środowiska naturalnego i dziedzictwa kulturowego) oraz zindywidualizowanych potrzeb grup społecznych czy poszczególnych podmiotów. Muzeum, działając w przestrzeni otwartej edukacji, musi być również otwarte na propozycje przychodzące z zewnątrz, wynikające z nurtujących społeczeństwo problemów, potrzeb i zainteresowań, włączając je w propozycje wystaw, warsztatów, kursów czy wydarzeń. Powinno być również otwarte na propozycje instytucji, podmiotów gospodarczych czy świata biznesu, uczestnicząc w rozwoju lokalnej koniunktury, infrastruktury, tworząc warunki i proponując sposoby spędzania wolnego czasu, ciekawej i efektywnej edukacji, partycypacji.



Edukacja muzealna 2.0

„Nowa muzeologia”, a raczej neomuzeologia stawia przed muzealnikami wyzwanie jeszcze większego zaufania do społeczności i włączenia jej w prace muzeów w celu budowania *kapitału społecznego*. Muzea uczestniczą w tym procesie poprzez partycypacyjne działania umożliwiające rozwijanie kluczo-

8. Rozmowa i dialog prowadzone na ekspozycji w muzeum mają luźną formę; gdy odbywają się w małej grupie sprzyjają wymianie poglądów i uczeniu się – Muzeum Narodowe w Krakowie

8. Conversations and dialogues conducted during a museum exhibition are unrestrained; when they take place within a small group they additionally favour an exchange of opinions and learning – National Museum in Cracow

(Wszystkie fot. R. Pater, ze zbiorów prywatnych i Muzeum Narodowego w Krakowie)

wych kompetencji, wiedzy i umiejętności, czyli rozwój *kapitału ludzkiego*²². Nina Simon w *The Participatory Museum* mianem „muzeum 2.0” określa nową społeczność aktywnie partycypującą (współuczestniczącą i współdziałającą) w funkcjonowaniu muzeów. Autorka definiuje partycypację w instytucji kultury jako miejsce, w którym zwiedzający mogą aktywnie uczestniczyć, kreując przestrzeń, włączając się w realizację muzealnych działań poprzez własne pomysły i idee.

Na polskiej scenie pojawiają się projekty muzealne w ten sposób rozumiejące partycypację. Przykład stanowią działania Muzeum Narodowego w Krakowie: projekt zorganizowany dla i na „Przystanku Woodstock” w 2009 r. promujący sztukę polską w Sukiennicach w Krakowie, połączony z warsztatami muzealnymi dla uczestników koncertów oraz projekt „Zielona Linia 2010–2012”, skierowany do seniorów i młodzieży, jak również realizowany aktualnie projekt w ramach festiwalu „Miesiąc Fotografii w Krakowie” we współpracy z galerią Bunkier Sztuki. Wizytówką nowoczesnego muzealnictwa stają się dzisiaj nie tylko wyszukane formy muzealnych gmachów i ich estetyczne otoczenie, ale przede wszystkim otwartość, współpraca między instytucjami i nakierowanie działań docelowych na odbiorców – muzealnych gości. Atmosfera zaproszenia do współdziałania – partycypacji różnorodnej, demokratyzującej się publiczności.

Kompetencje kluczowe

Obecne społeczeństwo wymaga nieustannego dostosowywania się do zmian i radzenia sobie z nowymi sytuacjami zarówno w wymiarze jednostkowym, osobowym, jak i społecznym, grupowym. Edukacja całościowa stanowi ważny czynnik społecznego rozwoju nie tylko pod względem podnoszenia kwalifikacji zawodowych, ale przede wszystkim kompetencji kluczowych każdego obywatela, a zwłaszcza tzw. kompetencji miękkich, jak np. umiejętność pracy zespołowej, komunikatywność, kreatywność, innowacyjność. Zauważają to przedstawiciele Parlamentu Europejskiego i Rady Europejskiej, opracowując dokument zawierający zalecenia w procesie uczenia się przez całe życie w odniesieniu do podstawowych kompetencji kluczowych. Kompetencje definiują jako połączenie wiedzy, umiejętności i postaw. Kompetencje kluczowych potrzebują wszystkie osoby do samorealizacji i rozwoju osobistego, bycia aktywnym obywatelem, integracji społecznej i zatrudnienia. Nabywanie kompetencji wspiera dzisiaj edukacja kulturalna, w tym muzealna, która nie może być postrzegana jako luksus, ponieważ jest potrzebna wszystkim. Edukacja kulturalna nie jest elitarnym bonusem dla wybranych, ale ogólnospołeczną koniecznością. Ustanowiono osiem kompetencji kluczowych: porozumiewanie się w języku ojczystym, porozumiewanie się w językach obcych, kompetencje matematyczne i podstawowe kompetencje naukowo-techniczne, kompetencje informatyczne, umiejętność uczenia się, kompetencje społeczne i obywatelskie, inicjatywność i przedsiębiorczość oraz kompetencja świadomości i ekspresji kulturalnej. Ta ostatnia definiowana jest w sposób następujący: świadomość i ekspresja kulturalna wyraża się poprzez docenianie znaczenia twórczego wyrażania idei, doświadczeń i uczuć za pośrednictwem szeregu środków wyrazu, w tym muzyki, sztuk teatralnych, literatury i sztuk wizualnych²³. Na kompetencje tę składają się niezbędna wiedza, umiejętności i postawy. *Wiedza kulturalna obejmuje świadomość lokalnego, narodowego i europejskiego dziedzictwa kulturalnego oraz jego miejsca w świecie, podstawową znajomość najważniejszych dzieł kultury, w tym współczesnej kultury popularnej. Istotne jest rozumienie kulturowej i językowej różnorodności w Europie i w innych regionach świata, świadomość konieczności jej zachowania, zrozumienie dla znaczenia czynników estetycznych w życiu codziennym. Do umiejętności kulturalnych zalicza się zarówno wrażliwość, jak i ekspresję kulturalną. Przyjemność z odbioru dzieł sztuki czy widowisk. Umiejętność wyrażania siebie poprzez różnorodne środki z wykorzystaniem wrodzo-*

*nych zdolności. Zdolność do odniesienia własnych punktów widzenia w zakresie twórczości i ekspresji do opinii innych oraz rozpoznawania i wykorzystywania społecznych i ekonomicznych szans w działalności kulturalnej. Ekspresja kulturalna jest niezbędna do rozwijania twórczych umiejętności, które mogą być wykorzystywane w wielu sytuacjach zawodowych. Dogłębne zrozumienie własnej kultury, poczucie tożsamości mogą być podstawą szacunku i otwartej postawy wobec różnorodności ekspresji kulturalnej – wielokulturowości. Pozytywną postawą kulturalną wspiera rozwój własnej kreatywności oraz motywuje do pielęgnowania zdolności estetycznych poprzez wyrażanie siebie środkami artystycznymi i udział w życiu kulturalnym*²⁴.

Aby zainteresować szerszą publiczność działalnością muzeów, należy uwzględnić szczególne potrzeby osób dorosłych. W projektowaniu wystaw dużą popularnością cieszy się teoria stylów uczenia osób dorosłych Davida Kolba oraz teoria inteligencji wielorakich Howarda Gardnera. Według Kolba w procesie uczenia się można wyróżnić cztery podstawowe czynności: odczuwanie (*feeling*), obserwację (*watching*), myślenie (*thinking*) oraz działanie (*doing*). Zastosowanie tych zasad wspomaga dynamikę procesu uczenia się i pozwala na budowanie kontekstów, dostępnych na różnych poziomach przyswajania wiedzy przez różne typy osobowości. Efektywne uczenie się sprowadza się więc do posiadania i rozwijania czterech zdolności i umiejętności: konkretnego doświadczenia (*concrete experience*), refleksyjnej obserwacji (*reflective observation*), tworzenia abstrakcyjnych hipotez (*abstract conceptualization*), aktywnego prowadzenia eksperymentów (*active experimentation*)²⁵. Proponując atrakcyjne działania dotyczące wystaw muzealnych, edukacja muzealna może wspierać każdego dorosłego i młodego widza w kształtowaniu kompetencji i efektywnym uczeniu się przez całe życie, przy wykorzystaniu wiedzy o stylach uczenia się czy kompensacji niedoborów. Uświadamianie uczącym się ich możliwości i potencjału jest szczególnie istotne w budzeniu motywacji wewnętrznej. Jakościowo dobre zajęcia dla dorosłych czy wystawy interaktywne uwzględniają możliwości percepcyjne i poznawcze różnych grup wiekowych w zależności od aktualnych potrzeb. Przykłady dobrych praktyk w tym zakresie powinny być szczególnie promowane i multiplikowane w środowisku muzealnym. Konieczna jest więc większa mobilizacja działań w celu propagowania dobrych praktyk edukacji i kształcenia kadr pośredniczenia muzealnego.

Współczesne muzeum może i powinno być miejscem zdobywania kompetencji kluczowych, wiedzy o kulturze, kształtowania umiejętności wyrażania własnych odczuć, doznań poprzez różnorodne środki wyrazu, ekspresję twórczą. W edukacji najmłodszych szczególnie miejsce powinna zajmować ścisła współpraca muzeum ze szkołą (zarysowana już w historii edukacji muzealnej), prowadzona na rzecz kształtowania otwartej postawy wobec innych kultur. Muzeum, jak żadne inne miejsce, może służyć naukowemu poznaniu, przeżyciom estetycznym, internalizacji wartości wyższych, kształtowaniu kultury człowieka i w człowieku oraz środowiska, w którym żyje. Udział tej instytucji w edukacji społeczności, obywateli i jednostki (pojmowanej jako osoba, indywidualność o integralnej osobowości) wydaje się dzisiaj ukonstytuowany i wpisany w misję muzeum, jako miejsca spotkania, dialogu, forum edukacji i rozrywki „nowej jakości”²⁶.

Może warto się zastanowić, w świetle współcześnie toczących się debat i dyskusji nad przyszłością muzeów i przyszłością edukacji w ogóle, czy polskie muzea, podejmując wyzwanie edukacji na rzecz rozwoju kompetencji kluczowych w edukacji całościowej, staną się przestrzenią trwałego publicznego zaangażowania, a nie tylko przygodnych i przelotnych spotkań? Czy staną się atrakcyjną przestrzenią dialogu i dyskusji, sporu i pogodzenia? Czy będą towarzyszyć każdemu w procesie uczenia się, implikując tym samym radość i afirmację życia? Czy też ulegną gorączce komercjalizacji i szybkiej konsumpcji, mierząc pospiesznie swój sukces statystykami muzealnych odwiedzin?

Przypisy

¹ *Standardy edukacji kulturalnej*, Materiały do konsultacji środowiskowych. Fundacja Polskiej Rady Muzycznej, Warszawa 2008.

² <http://www.muzykajest.pl/system-edukacji/111-standardy-edukacji-kulturalnej.html> (8.06.2012).

³ *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, red. M. Szelaż, Biblioteka Narodowa Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012. Zaznaczyć należy, że pierwsza część Raportu prezentowana była przez Forum Edukatorów Muzealnych, jak również na łamach 51. numeru „Muzealnictwa” poświęconego działaniom edukacyjnym w muzeach. „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 34-47.

⁴ J. Gajda, *Pedagogika kultury w zarysie*, Kraków 2006, s. 17.

⁵ W. Zacharias, *Kulturpädagogik, Kulturelle Jugendbildung. Eine Einführung*, Opladen 2001, s. 17.

⁶ E. M. Reusser, *Publikumsforschung fuer Museen*, Bielefeld 2010.

⁷ Ukazała się również rozszerzona niemieckojęzyczna wersja tej publikacji *Museen Und Lebenslanges Lernen – Eineuropaeisches Handbuch*, Berlin 2010.

⁸ R. Pater, *Miejsce muzeum w edukacji kulturalnej dzieci i młodzieży*, w: *Kultura artystyczna w przestrzeni wychowania*, red. B. Żurkowski, WUJ, Kraków 2011, s. 155-178.

⁹ S. Palka, *Metodologia. Badania. Praktyka pedagogiczna*, wyd. GWP, Gdańsk 2006, s. 8.

¹⁰ J. Kruk, *Doświadczenie, reprezentacja i działanie wśród rzeczy i przedmiotów. Przejawianie edukacyjne*. Gdańsk 2008, s. 45.

¹¹ W. Zaczyński, *Uczenie się przez przeżywanie*, Warszawa 1990.

¹² R. Pater, *Wychowanie estetyczne w muzeum*, w: K. Pankowska, *Sztuka i wychowanie. Współczesne problemy edukacji estetycznej*, Warszawa 2010, s. 66-82.

¹³ E. M. Reussner, *Publikumsforschung fuer Museen. Internationale Erfolgsbeispiele*, Bielefeld 2010.

¹⁴ R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Kraków 2001, s. 175.

¹⁵ <http://sliwerski-pedagog.blogspot.com/> (3.06.2012).

¹⁶ R. Pater *Muzea dla dzieci i młodzieży – współczesne przestrzenie edukacji*, w: *Kierunki rozwoju edukacji*, red. A. Cudowska, Białystok 2011, s. 633-643.

¹⁷ R. Pater, *Edukacyjna rola muzeów dla dzieci i młodzieży – na przykładzie muzeów niemieckich*, niepublikowana rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Jagiellońskim (Kraków 2006).

¹⁸ <http://www.hands-on-international.net/home.asp?p=1-0> (2.06.2012) oraz <http://www.bv-kindermuseum.de/> (2.06.2012).

¹⁹ I. Wojnar, A. Piejka, M. Samoraj, *Idee edukacyjne na rozdrożach XX wieku*, Warszawa 2008, s. 38.

²⁰ Fakt ten podniesiony został na Kongresie Kultury Polskiej w Krakowie w 2009 roku.

²¹ www.sztukanakolkach.pl (23.05.2012).

²² S. Walukiewicz, *Kapitał ludzki*, Warszawa 2010, s. 53.

²³ Komisja Europejska, *Kompetencje kluczowe w uczeniu się przez całe życie. Europejskie ramy odniesienia*. wyd. Urząd Oficjalnych Publikacji Wspólnot Europejskich, Luksemburg 2007, s. 12.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ D. Kolb, *Learning Style Inventor*, MA: McBer and Company, Boston 1981.

²⁶ R. Pater, *Miejsce muzeum...*, s. 155-178.

IN SEARCH OF STANDARDS
OF MUSEUM EDUCATION

Renata Pater

In pedagogic praxis the museum is becoming a place where cultural education gains a unique quality. Here, education is comprehended extremely widely, and thus not only as the achievement of knowledge but also learning certain attitudes and behaviour as well as moral principles and norms, whose value remains timeless. Exhibits amassed in numerous museums, works of art or artefacts, are the contents of man's culture and tell the story of cultures created across the ages and latitudes. They comprise a source of knowledge about man, nature and the universe, and make it possible to pose questions, seek the truth and teach values.

Increasingly convoluted paths of the professional career, constantly high indices of unemployment and the associated risk of social exclusion pose a challenge for contemporary education and upbringing. In the development of modern society based on knowledge an essential role is performed by key competence defining the quality of functioning in all domains of life. In a multi-cultural and increasingly glo-

balised world it is necessary to develop competence relating to cultural awareness and expression via the process of obtaining knowledge about culture and shaping the ability of its reception, comprehension, popularisation and co-creation. The premises of the document: *The Recommendation of the European Parliament and of the Council of 18 December 2006 on key competences for lifelong learning* list eight key competences which can be achieved and developed also in, and via the museum.

Successively formulated standards devised in museum education refer to challenges posed in the first decade of the twenty first century by an uncertain and variable reality. The author maintains that the fundamental methods of museum education include dialogue and discussion as well as aesthetic experience and activity connected with participation and collaboration. The extremely important social function of the contemporary museum appears to be the most essential in enhancing awareness and the need for self-education as part of lifelong education.

dr Renata Pater, doktor nauk humanistycznych – praca doktorska *Edukacyjna rola muzeów dla dzieci i młodzieży – na przykładzie muzeów niemieckich*; adiunkt w Instytucie Pedagogiki UJ, w Zakładzie Pedagogiki Kultury i Historii Idei Pedagogicznych; zainteresowania dotyczą pedagogiki kultury, edukacji muzealnej, estetycznej, artystycznej oraz turystyki kulturowej; stypendystka programu TEMPUS (1994), staże i praktyki w muzeach dla dzieci i młodzieży w Berlinie,

Monachium, Frankfurt nad Menem, Wiedniu, Bernie; autorka artykułów dotyczących problematyki edukacji muzealnej, inicjatorka i realizatorka autorskich i współautorskich projektów edukacyjnych z zakresu edukacji artystycznej i wielokulturowej; od 2011 pełni funkcję Przewodniczącej Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego, Oddziału w Krakowie.

DOTKNAĆ I POCZUĆ TO ZROZUMIEĆ

z Liesbet Ruben* rozmawia Karolina Dudek

Rozmowa z Liesbet Ruben przeprowadzona została w Moesgård Museum (Dania, 2009) w ramach dyskusji wokół projektu badawczego „Wesela 21”, realizowanego od 2009 r. przez Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie (prezentacja projektu – zob. str. 109 tego numeru „Muzealnictwa”).

Karolina Dudek: Jak długo pracujesz w Tropenmuseum? Czym się tam zajmujesz?

Liesbet Ruben: W Tropenmuseum Junior – muzeum etnograficznym dla dzieci w wieku 6–13 lat, otwartym w 1975 r. – pracuję od 1979 roku. Przygotowujemy wystawy na temat współczesnych kultur, skierowane nie tylko do dzieci, lecz także do ich rodziców i nauczycieli. Wypracowaliśmy własną metodę pracy. Zawsze koncentrujemy się na osobistych historiach i kładziemy nacisk na techniki interaktywne, jeśli chodzi o pracę z przedmiotami. Kultura nie daje się wyjaśniać jedynie poprzez informacje, musi być doświadczana. Dlatego uczymy poprzez bezpośrednie doświadczenie. Uznajemy obiekty niematerialne za część kolekcji i tym samym włączamy do niej opowieści, poezję, tańce, muzykę, jedzenie, różne wydarzenia czy procesy produkcji. Ta niematerialna sfera jest także dla nas przedmiotem badań, a badania – częścią naszej metody pracy. W dużej mierze wykorzystujemy techniki teatralne, aby stworzyć – jak ja to nazywam – przestrzeń narracji, która pozwala na „zanurzenie w doświadczeniu” (*immersive experience*). Oferujemy naszym zwiedzającym „niemuzealne” doświadczenie, które nie przypomina w niczym szkolnej lekcji. Na szczęście mamy osobne przestrzenie, gdzie możemy zachowywać się bardzo głośno, gdzie możemy gotować, i tam w czasie trwania danego programu nie mają wstępu inni zwiedzający.

K.D.: Zatem muzeum dla dzieci funkcjonuje całkowicie niezależnie od muzeum dla dorosłych? W jaki jeszcze sposób taka organizacja przestrzeni kształtuje doświadczenie muzealne?

L.R.: Tak, to zupełnie odrębna przestrzeń. Po wejściu do budynku Tropenmuseum przechodzi się do oddzielnej części o powierzchni 350 m², która

przeznaczona jest dla dzieci. Próbowaliśmy przez te wszystkie lata różnych metod, ale doszliśmy do wniosku, że niezwykle istotne jest, żeby pracować tylko z dziećmi oraz żeby nie towarzyszyli im rodzice. Jeśli się wpuści rodziców razem z dziećmi, zaczynają realizować własne fantazje, strasznie się panoszą i zbyt mocno koncentrują się na dzieciach. Dzieci nie czują się dobrze ze sobą, kiedy rodzice stoją gdzieś w tle. Z drugiej strony niezwykle ważne jest, żeby rodzice w jakiejś mierze podzielali to doświadczenie, żeby mogli do niego nawiązać i w pewnym sensie kontynuować je po wyjściu z muzeum. W ramach wystawy „Qi of the China” zabieramy np. dzieci do środka i mówimy rodzicom, że dzieci mają więcej Qi (energia życiowa – przyp. K.D.) niż oni, ale oni też muszą nad swoją energią pracować: *Mamy dla was film, który pomoże wam w międzyczasie popracować nad waszą Qi* – zwraca się do nich przewodnik. Na koniec programu dzieci zapraszają swoich rodziców. W ramach innej wystawy „Mumbaj” (dawniej Bombaj – przyp. K.D.) zabieraliśmy rodziców „pociągami” do kina (zaaranżowanego w ramach wystawy małego kina zakupionego w Indiach – przyp. K.D.), żeby obejrzeli film dokumentalny, a następnie w tym samym miejscu oglądali nagranie, w którym występowały ich dzieci. Później dzieci zabierały rodziców na wystawę, żeby ich po niej oprowadzić.

K.D.: Czy mogłabyś opowiedzieć o tej ostatniej wystawie – „Mumbaj”? Jak wyglądała praca nad nią? Skąd czerpaliście pomysły?

L.R.: Mieliśmy taki pomysł, żeby zrobić wystawę na temat jakiegoś dużego miasta w Indiach. Zdecydowaliśmy się na Mumbaj, ponieważ jest to główne miasto regionu. Mieszkają tam ludzie ze wszystkich zakątków Indii, co czyni je bardzo różnorodnym i „multiindyjskim”. Chciałam, żeby to była wystawa o mumbajskiej szarej strefie i jej sile. Pojechałam tam z profesorem, który się specjalizuje w studiach nad kulturami wielkich miast. Skontaktowałam mnie z bardzo sympatycznym, zupełnie niepoprawnym politycznie kierowcą ze slumsów. To bardzo ważne, żeby nie poprzestawać jedynie na kontakcie z ludźmi ze swojego środowiska, żeby być otwartym na historie, które cię poruszają.

K.D.: Od czego w takim razie zaczynasz badania?

L.R.: Zaczynam raczej od bacznej obserwacji niż od pytania. Obserwacja uczestnicząca to najlepsza droga do tego, żeby coś zrozumieć. Czasami oczywiście nie rozumiem ludzi. Pamiętam moją pierwszą podróż do Indii... Spotkałam chłopca, który sprzedawał na ulicy. Znał po kilka zwrotów w wielu różnych językach, chociaż nigdy nie chodził do szkoły. Zaczęłam z nim taką zabawę. Odgrywałam turystów, mówiących w różnych językach. Udawałam

* Liesbet Ruben pracuje w Tropenmuseum Junior w Amsterdamie od 1979 roku. W tym czasie zajmowała się tworzeniem wystaw i była odpowiedzialna za pracę na wszystkich etapach ich powstawania – od koncepcji do realizacji. Zajmuje się także projektowaniem i opracowywaniem publikacji towarzyszących wystawom. Prowadziła badania w Surinamie, Turcji, Maroku, Senegal, Boliwii, Australii (Arnhemland), Chinach, Ghanie, Iranie, Indiach oraz na Bali. Prowadziła szkolenia w Kenii i Korei na temat „dziedzictwa niematerialnego” (ICOM).



- 1. Wystawa „Mumbaj” – zwiedzanie rozpoczyna symboliczna podróż pociągiem do Mumbaju
- 1. "Mumbai" exhibition – the tour begins with a symbolic train trip to Mumbai

np. arogancką Włoszkę, która nic nie chciała kupić. Przekształciło się to w swego rodzaju „uliczny teatrzyk”. Żartowaliśmy, wiedząc oczywiście, że to tylko zabawa, ale w ten sposób sporo się dowiedziałam. Niekiedy bywa oczywiście nudno. Planuję, że coś zrobię, a kończy się to tak, że wałęsam się bez celu po slumsach, ponieważ nikogo z tych osób, z którymi chciałam porozmawiać, nie zastałam w domu. Pewnego razu właśnie tak było, więc usiadłam i zaczęłam pytać o różne rzeczy, które tam widziałam. Spędziłam trochę czasu z lokalną rodziną. Jadałam z nimi. Mój przewodnik, który tam mieszkał, zostawił mnie w swoim domu, przekazał mi pilota do telewizora i powiedział, żebym przelączyła, jeśli tylko pojawią się jakieś niewłaściwe rzeczy, których jego siostra nie powinna oglądać. Kiedy tylko zaczynasz przebywać z ludźmi, zawsze dzieje się coś, co może być ciekawym materiałem. Przewodnik miał na imię Maula. Został przedstawiony w książce, która towarzyszyła wystawie, w opowieści będącej historią miłosną.

K.D.: Czy te wywiady, które przeprowadzasz są bardziej sformalizowane – nagrywasz je i transkrybujesz – czy są to raczej nieformalne rozmowy? Jakie metody badawcze wykorzystujesz?

L.R.: Nie, one nie są sformalizowane, ale to zależy od sytuacji. Zawsze robię dużo zdjęć dla projektanta wystawy, do książek i jako materiały dla pracowników muzeum. To także pomaga budować relacje z ludźmi. Wykorzystuję je w różny sposób. Dla mnie zdjęcia są tak samo ważne, jak słowa. Staram się

uzyskać jak najdokładniejsze tłumaczenie. W swoim projekcie możecie prowadzić wywiady w języku ojczystym i to jest zupełnie inna sytuacja. Tłumaczenie – kiedy nie ma możliwości rozmawiania w tym samym języku – bardzo utrudnia prowadzenie wywiadów. Jeśli jednak ludzie czują się przy tobie pewnie, jeśli okazujesz im zainteresowanie, starasz się z nimi rozmawiać o konkretnych i słuchasz – z pewnością wiele się nauczysz. Ważne, żeby nigdy nie pytać o to, co ktoś myśli na jakiś temat – o opinii. Pytaj o to, co dokładnie robią i staraj się uzyskać jak najwięcej szczegółów. Niestety, nigdy też nie wiesz, czy to, co ludzie ci mówią, ma jakiegokolwiek odzwierciedlenie w rzeczywistości. Oczywiście jest wiele technik prowadzenia wywiadów. Wybór powinien być podyktowany tym, co chcesz uzyskać – powinno to zależeć od danej sytuacji. Film np. jest takim medium, które dobrze odzwierciedla emocje i wydarzenia, ale filmy, które zrealizowane są w stylu „gadających głów”, mówią mniej.

K.D.: Wiem, że zawsze pracujecie w zespole. Czy w tym samym składzie, czy za każdym razem zespół jest tworzony od podstaw?

L.R.: I tak, i tak. Poza dyrektorem i koordynatorem danego projektu współpracuje też z nami menedżer do spraw teatralnych, który jest „ojcem” załogi zajmującej się opracowaniem. Osoby, które pracują w biurze, bardzo blisko współpracują z przewodnikami muzeum. Wszyscy jesteśmy bardzo zaangażowani w pracę muzeum. Warto też jeszcze wspomnieć, że zawsze współpracujemy z osobą, która ma dobre przygotowanie dydaktyczne. Mamy też dużo

projektów internetowych. Jeden z naszych najmłodszych współpracowników zrobił np. grę „Chińska Qi” („Qi of China”). Zwykle też poszukujemy dobrego projektanta dekoracji. Współpracujemy z wieloma specjalistami teatralnymi. Większość osób odpowiedzialnych za organizowanie wystaw nie ma odpowiednich umiejętności i wystarczającego doświadczenia, by stworzyć przestrzeń, która pozwala na „zanurzenie w doświadczeniu”. W takiej przestrzeni dźwięki, obiekty, działania i światło współgrają, aby uczynić możliwym ten rodzaj doświadczenia. Projektant dekoracji, z którym współpracowaliśmy przy ostatnich trzech wystawach, nie tylko ma bardzo dobre przygotowanie techniczne, lecz także jest absolwentem akademii sztuk pięknych. Bardzo pomaga nam przy wymyślaniu koncepcji wystawy. Zwraca nam np. uwagę: *To nie będzie jasne. To jeszcze zbyt teoretyczne. Tego się nie da dobrze pokazać za pomocą dekoracji. To raczej pomysł do wykorzystania w książce lub w filmie.* Wtedy wiemy, że musimy jeszcze nad czymś popracować. Praca w zespole potrafi być bardzo kreatywna, jeśli się pracuje z ludźmi, którzy są otwarci na nowe pomysły, ale niektórzy raczej wolą trzymać się tego, co zawsze do tej pory robili. Niewiele osób potrafi myśleć poza schematami.

K.D.: Czy mogłabyś opowiedzieć mi o tym, jak budujecie kolekcję? Czy podałaś jakieś przykłady? Jak już wspomniałaś, traktujesz przedmioty jako rodzaj medium, które ma przekazać historię. Nie polega to jednak na tym, że historia zapisana jest w tekście zaprezentowanym obok danego obiektu. Jak zatem pracujecie z opowieściami i przedmiotami?

L.R.: Przedmioty mają przekazywać opowieść. Pełnią ważną funkcję w procesie doświadczenia. Zwiedzający przechodzą przez wystawę razem z przewodnikami, którzy w tym czasie odgrywają różne role. Wykorzystują techniki teatralne – przechodzą od jednej roli do drugiej i w ten sposób stymulują odbiór, kształtują doświadczenie. Są w tym oczywiście szkoleni. Historie wykorzystywane są w trakcie różnych działań i opowiadane przez animatorów. Dzieci używają wszystkich przedmiotów zgromadzonych na wystawie. Wykorzystują np. telefon, żeby prowadzić ze sobą interesy albo gotują przy użyciu sztuczków – rekwizytów z wystawy. Tańczą w ubraniach, które są częścią historii, a także częścią wystawy. Najważniejszą kwestią związaną z wyborem określonych obiektów jest możliwość wykorzystania ich zgodnie z naszymi metodami pracy, a zatem za każdym przedmiotem musi stać znacząca historia. Z jednej strony trzeba dowiedzieć się, w jaki sposób używany jest dany przedmiot, z drugiej – dopytać o to, kto wykonał dany przedmiot i jak wyglądał proces jego tworzenia. Kiedy zaczyna się pracować nad wystawą, kiedy zaczyna się prowadzić badania, nie wie się jeszcze, co będzie jej kwintesencją. Koniec końców trzeba jednak stworzyć coś, co będzie bardzo esencjonalne, i zawsze dochodzi się do tego na pewnym etapie.

K.D.: Domyślałam się, że najtrudniejsze w tym procesie jest nie tyle podejmowanie decyzji w sprawie wyboru, co warto zbierać, ale wręcz przeciwnie – ustalanie, co nam się raczej nie przyda, i odrzucanie tego, co może jest świetne, ale nieadekwatne do naszych potrzeb.

L.R.: Tak właśnie jest. Czasami trzeba znaleźć jakieś rozwiązanie – jak coś wpasować w projekt wystawy. Wydaje mi się, że problemem bardzo wielu muzeów jest zbytne koncentrowanie się na konserwacji i opisywaniu obiektów. Oczywiście, to bardzo istotne kwestie, bo wiedza jest bardzo ważna. Jednak coraz większą wagę przykładają się w muzeach do kontekstualizowania informacji, digitalizacji kolekcji i udostępniania ich publiczności w cyfrowej formie – zarówno obiektów, tekstów, fotografii, jak i nagrań audio. Do współtworzenia elektronicznych kolekcji i wzięcia udziału w tym procesie można również zaprosić samą publiczność i stworzyć np. ciekawą możliwość, by zostać badaczem weselnym.

K.D.: A czy myślisz, że techniki polegające na wykorzystywaniu obiektów jako mediatorów opowieści sprawdziłyby się również w przypadku wystaw skierowanych do osób dorosłych?

L.R.: Tak, oczywiście. Mamy również i takie doświadczenia. Organizujemy wycieczki dla wszystkich grup wiekowych. Latem jest to zwiedzanie z oprowadzaniem i zapraszamy co pół godziny kolejne grupy do wejścia. W czasie zwiedzania można się włączyć w każde działanie. Przygotowani jesteśmy na oprowadzanie grup posługujących się różnymi językami, uwzględniamy potrzeby turystów. Czasami, kiedy zadajemy pytania dzieciom, odpowiadają dorośli. Oni także lepią glinianych żołnierzy z terakotowej armii i malują kaligrafię tak entuzjastycznie, jak dzieci. To dlatego, że to nie są dziecinne zajęcia.

K.D.: Zauważyłam, że dzieci traktujesz w pewnym sensie jak dorosłych.

L.R.: Jako równych nam! Pewnie zwróciłaś uwagę, jak Karen pyta dzieci: *Czy znasz Pretty z pralni?* (mowa o filmie dokumentalnym *Am Mumbai*, real. Florian van den Bremen, 2009). Ten sposób mówienia, jeśli się nad tym zastanowić, jest bardzo ważny! Karen dzięki niemu nawiązuje do historii, które dzieci znają z książki (przed wizytą w muzeum w czasie zajęć szkolnych dzieci czytają książkę towarzyszącą wystawie – przyp. K.D.) i łączy je z działaniami w muzeum. Bo skoro są w pralni, to powinni znać Pretty, prawda? – *Później będzie tu przechodził policjant!* – widziałaś miny dzieci na filmie – *Nie wiem, jak to rozwiążecie, ale coś musicie wymyślić.* W ten sposób dzieci stają się odpowiedzialne za znalezienie jakiegoś rozwiązania, a przestrzeń muzeum staje się ich przestrzenią. To kolejna kwestia, którą trzeba rozważyć w zespole – w jaki sposób możemy uczynić zwiedzających panami przestrzeni (*owner of the space*)? Większość przewodników – podobnie jak większość nauczycieli – lubi słuchać samych siebie. Kiedy coś opowiadają, tracą poczucie czasu i skupiają całą uwagę na sobie. W muzeum trzeba się jednak skoncentrować na tym, co znajduje się dookoła. Najważniejsze dla nas jest zorganizowanie zwiedzania w taki sposób, żeby zwiedzający w ogóle zapomnieli, że był jakiś przewodnik! W tym celu wykorzystujemy techniki teatralne. Ważne, żeby myślni przekraczać muzealny świat i współpracować przy tworzeniu wystawy z artystami czy ludźmi z kręgów teatralnych.

K.D.: Czy mogłabyś opowiedzieć o tej wystawie poświęconej Mumbajowi?

L.R.: W czasie badań obejrzałam film dokumentalny o dziewczynce, która uwielbiała tańczyć, zrealizowany przez fundację na rzecz osób niepełnosprawnych. Miała na imię Gauri. Było w niej tyle radości! Mieszkała w mumbajskich slumsach. Czytałam wiele na temat Mumbaju i miałam już wówczas za sobą jeden dwutygodniowy wyjazd. I od razu pomyślałam – ta dziewczynka jest Mumbajem! Kiedy była bardzo mała, straciła nogę wskutek wypadku na ulicy. A jednak ilekroć słyszała dźwięki muzyki, dochodzące z jakiegoś odbiornika telewizyjnego czy widziała bollywoodzki wideoklip – tańczyła! Taniec był jej pasją. To miało ogromną siłę oddziaływania i tak wiele znaczyło dla ludzi w Mumbaju, którzy też mieli wiele własnych trosk! Jednak mimo tych wszystkich problemów, tam się widzi tak wiele optymizmu. Ludzie w Mumbaju nie mają poczucia, że są biedni. W ich odczuciu oni są tymi, którym się w Mumbaju powiodło. Pewien mężczyzna np., właściciel małego sklepu z gazetami, miał poczucie odniesienia sukcesu, ponieważ jego ojciec przybył do Mumbaju z biednej wsi z niczym: nie mieli nic – a teraz on ma mały sklep. – *A teraz stać mnie na to, żeby komuś zapłacić, żeby dla mnie pracował. I stać mnie nawet na to, żeby mu kupić rower, żeby mógł przywozić więcej gazet do mojego sklepu* – opowiadał. Gdy poznałam Gauri, była szesnastoletnią dziewczynką. W tym tańczeniu na jednej tylko nodze było tyle mocy (do tańczenia musiała

zdejmować protezę, bo inaczej nie mogłaby tańczyć). Pomyśleliśmy, że dla zwiedzających to cudowny i poruszający wzór. Postanowiliśmy pokazać Mumbaj przez pryzmat jej historii. Odwiedziliśmy ją. Postępowaliśmy oczywiście z wyczuciem. To był dla niej bardzo trudny moment, ponieważ dwa miesiące wcześniej straciła matkę. Po śmierci żony ojciec Gauri strasznie się rozpił. Jej dwaj bracia byli uzależnieni od narkotyków. Rodzina była wówczas rozdzielona. Gauri mieszkała z ciotką i siostrzenicą. Musiała się opiekować młodszym bratem, który miał 4 lata. To był bardzo trudny moment, ale fundacja, która współpracowała przy produkcji tego dokumentu, o którym wcześniej wspominałam, roztoczyła nad nią opiekę. Powiedzieliśmy jej, że mogłaby być wzorem dla wielu osób i że chcielibyśmy nakręcić z nią wideoklip w bollywoodzkim stylu. Nie oferowaliśmy jej pieniędzy, ale przyrzekliśmy, że zapewnimy jej wykształcenie. Jesteśmy z nią w kontakcie – to jest ogromna odpowiedzialność. Zrealizowaliśmy klip z udziałem setki osób na planie. Był nakręcony z udziałem miejscowych ludzi, producent też był z Mumbaju. Tego nie udało się zrealizować komuś z zewnątrz. Nakręciliśmy także film dokumentalny o życiu Gauri w czasie, gdy realizowaliśmy projekt. Piosenkarka występująca w tym wideoklipie to najszynniejsza bogini Bollywoodu Asha Bhosle. Pracowali nad nim muzycy z różnych stron Indii, ponieważ chcieliśmy połączyć elementy nowoczesne i tradycyjne, m.in. świetny kompozytor i mumbajski raper. Chcieliśmy stworzyć klip, który będzie pasował do Mumbaju, ale który też będzie współgrał ze światem Zachodu. Wykorzystaliśmy go na wystawie. Osią scenariusza jest idea, że dzieci mają spróbować odnieść sukces w Mumbaju. Pytamy: *Czy chcielibyście być tak sławni, jak gwiazdy Bollywoodu?* – *Tak,*

chcemy – odpowiadają. – *W takim razie dobrze by było, żebyście mieli rodzinę w Mumbaju, która wam pomoże. Macie rodzinę w Mumbaju?* – *Nie, nie mamy rodziny w Mumbaju.* – *W takim razie potrzebujecie mnie* – mówi przewodniczka muzeum. – *Ja załatwiam fuchy i mogę wam załatwić, co tylko chcecie.* Następnie trzech przewodników zabiera dzieci na wystawę, w grupach po piętnaścioro. „Wjeżdżają” na wystawę pociągiem. – *Czy macie trochę rupii?* – *Nie, nie mamy rupii.* – *Nie ma problemu, znajdę wam jakąś pracę.* Dzieci dostają następnie różne prace do wykonania zaaranżowane w ramach wystawy, np. pracują w garniarni albo w pralni, w serwisie reperującym taksówki, na rykszy, w kinie, w kuchni w restauracji albo wykonują girlandy z kwiatów. Potem w pewnym momencie z głośników rozlega się głos informujący, że w okolicy będzie kręony bollywoodzki wideoklip i że potrzebni są statyści, którzy by zatańczyli w tym klipie. Zbieramy wszystkie dzieci i uczymy je, jak mają zatańczyć zgodnie z pewnymi określonymi instrukcjami – muszą to parę razy przećwiczyć. Ich taniec nagrywany jest przez trzy kamery, które zainstalowane są na wystawie. Zarejestrowany materiał jest wmontowywany w ten wideoklip nakręcony w Mumbaju. Zwiedzanie kończy wspólne – dzieci razem z rodzicami – oglądanie wideoklipu w kinie. Tych siedemdziesiąt krzesel, które znajdują się w kinie, również stanowi część kolekcji. Dzieci oglądają swój taniec, stanowiący część wideoklipu, który sprawia wrażenie, jakby został nagrany w Mumbaju. Rodzice w tym czasie (gdy dzieci zwiedzały wystawę – przyp. K.D.) oglądali w kinie 20-minutowy dokument. Klip można kupić na płytach DVD, jest też dostępny na interaktywnej stronie internetowej projektu. Można go stamtąd ściągnąć lub przesłać znajomym link.

- 2. Wystawa „Mumbaj” – indyjskie kino zaaranżowane w ramach wystawy; na koniec zwiedzania dzieci wspólnie z rodzicami oglądają teledysk, w którym wystąpili
- 2. "Mumbai" exhibition – the Indian cinema is arranged during the exhibition; at the end of the tour the children together with their parents watch the tape, in which they appeared





- 3. Wystawa „Chińska Qi” – warsztaty realizowane w ramach zwiedzania
- 3. “Chinese Qi” exhibition – workshops are realised in the course of the tour

(Wszystkie fotografie wykorzystano dzięki uprzejmości Liesbet Ruben; fot. 3 – Ivar Perl)

K.D.: Na jakim etapie projektu stworzyliście ten scenariusz? Czy pracowaliście nad nim w toku badań? Kiedy zaczęliście gromadzić obiekty?

L.R.: Zawsze zaczynamy od oceny naszej poprzedniej wystawy. Co chcielibyśmy ulepszyć? Co warto zachować? Pierwsza podróż do danego kraju zwykle odbywa się około półtora roku przed otwarciem danej wystawy. Jest to krótki wyjazd, dwutygodniowy. Chciałabym zaznaczyć, że już w tę pierwszą podróż wybieram się razem ze scenografem. Wydaje mi się naprawdę ważne, żeby scenografia wystawy, jej treść i wszystkie pomysły na działania w jej obrębie powstawały w tym samym czasie. Niewiele muzeów pracuje w ten sposób. Zwykle najpierw powstaje dokument. Zawiera on mnóstwo informacji, które wystawa ma wyrażać. Wiele wystaw nie wykorzystuje właściwie dostępnych sal wystawowych i nie tworzy przestrzeni dla doświadczenia. Wynika to ze zbyt dużego przywiązania do typowo książkowej, linearnej narracji, która ilustrowana jest wyizolowanymi, wyrwanymi z kontekstu eksponatami. Najpierw czyta się tekst, a potem wraca wzrokiem do obiektu. Zwykle udostępniona wiedza nie jest odpowiedzią na nasze własne pytania. My mamy diametralnie odmienne podejście. To, co jest naprawdę dobre w pracy muzealnika – to możliwość wykorzystania różnych środków komunikacji. Możemy spożytkować tekst w książce jako wzór powieściowy – wszelkie informacje zawieramy w formie opowieści, ponieważ umieszczenie ich w kontekście jakiejś narracji czyni je łatwymi do zapamiętania i zrozumienia. Przedstawiane opowieści są historiami osobistymi. Oczywiście, wykorzystujemy wiele zdjęć. Nasi animatorzy grają lub gotują razem ze zwiedzającymi, opowiadając im równocześnie różne historie. Strona internetowa służy do przedstawienia bardziej złożonych, wielowarstwowych treści. Trzeba naprawdę zagłębić się w to, co się chce przekazać, i wybrać odpowiednie środki komunikacji dla poszczególnych informacji. Należy też podchodzić krytycznie i refleksyjnie do tego, co się robi, poczynawszy od pierwszych etapów tworzenia koncepcji. W trakcie

tych 31 lat pracy zawodowej zawsze koncentrowałam się przede wszystkim na tym, jakie wybrać środki wyrazu – jakie medium jest właściwe dla danej treści. Jeśli coś można wyrazić za pomocą danego medium, to nie ma powodu, by próbować przekazać to w inny sposób.

K.D.: A skąd czerpiesz inspirację?

L.R.: Nie czerpię na ogół inspiracji z praktyk innych muzeów, lecz z zupełnie nieoczekiwanych miejsc. Najbardziej inspirujący jest jednak zawsze sam materiał. Prawdziwe historie. W czasie trzymiesięcznego urlopu naukowego byłam w Nowym Jorku, Londynie, Helsinkach i Sztokholmie. W Sztokholmie widziałam np. ciekawy sposób zadawania publiczności pytań poprzez muzealne teksty. To, co udało mi się na nowo odkryć, to znaczenie światła i aranżacji obiektów – one naprawdę muszą otaczać zwiedzających. Kiedy idzie się po małych kamieniach, jest to zupełnie inny rodzaj doświadczenia, niż kiedy się wchodzi do muzeum. Odkryłam, że niezwykle istotny jest aktywny wymiar doświadczenia.

K.D.: Japończycy doprowadzili sztukę aranżacji przestrzeni do perfekcji. Projektują ogrody w taki sposób, aby w czasie przechadzki alejką konieczne było stąpanie z kamienia na kamień i rozglądanie się dookoła, żeby się nie potknąć – chodzi o intensywne pobudzenie wszystkich zmysłów. A jakie rozwiązania zastosowaliście w przypadku wystawy poświęconej Chinom?

L.R.: Po pierwsze trzeba zaznaczyć, że Chiny są bardzo dużym krajem, a my mieliśmy bardzo ograniczoną przestrzeń. Jako główny element konstrukcyjny wystawy zastosowaliśmy betonowe ściany i wykorzystaliśmy je jako ekrany projekcyjne. Dzięki temu ta sama przestrzeń mogła być zupełnie inaczej wykorzystana w różnych momentach. Wyświetlaliśmy z rzutników ruchome obrazy – np. palący się ogień czy pracowników fabryki – na obiekty z naszej kolekcji, które stawały się w ten sposób ekranami. To dodało całości dynamiki. Połączyliśmy to również z dźwiękami. To znacząco zmienia odbiór, ale kiedy dysponuje się małą przestrzenią, trzeba szukać różnych rozwiązań.

K.D.: A jak odpowiadacie sobie na pytanie o „reprezentację”? Czy to, co zrobiliśmy jest właściwą reprezentacją Chin i kultury chińskiej?

L.R.: Jest to bardzo dobre pytanie. Nigdy nie zajmujemy się tworzeniem reprezentacji kultury jakiegoś państwa. Zawsze zajmujemy się jakimś konkretnym tematem. W innym przypadku oczekiwania byłyby zupełnie odmienne. Zajmujemy się np. chińską Qi. Zaczynamy od badania tego, czym jest Qi i co znaczy we współczesnej kulturze. Staramy się pokazać to w kontekście różnych historii, przedmiotów, działań. I tak jest np. Qi i karaoke, Qi i herbata, Qi i armia terakoty, Qi i kaligrafia, Qi i świątynie, Qi i feng shui, Qi i praca, Qi i przodkowie, Qi i medycyna, Qi i kung-fu oraz ciało, tai-chi i Qi i tak dalej. W ten sposób do tego podeszliśmy. Nie chodziło nam bynajmniej o Chiny jako takie.

K.D.: Gdybyś była na naszym miejscu, jak zabrałabyś się do projektu poświęconego polskim weselom? Jakie przedmioty, i w jaki sposób byś je zbierała? Jak połączyłabyś badania, budowanie kolekcji i tworzenie wystawy?

L.R.: To, co mi się podoba w tym projekcie to to, że jest to tak współczesny temat, a także to, że będzie wpisany weń udział tak szerokiej społeczności – w tym mieszkańców Krakowa – dzięki osobistym historiom i rzeczom. Obiekty zamieszczone na wystawie są tylko wtedy naprawdę znaczące, kiedy powiązana jest z nimi osobista historia. Kiedy się jest już wytrenowanym w pracy z opowieściami, jedna historia wystarcza do stworzenia całej wystawy. Taka wystawa będzie dla zwiedzających bardziej znacząca niż ogólne informacje. Jeśli częścią projektu jest strona internetowa, to można ją wykorzystać jako medium pozwalające na zbieranie osobistych historii niezależnie od samej wystawy. Dlatego uruchomiłabym stronę internetową jeszcze przed otwarciem wystawy, ponieważ jest to forum, dzięki któremu można by zbierać fotografie do kolekcji. Stworzenie strony projektu umożliwia dwie rzeczy: prowadzenie badań i budowanie relacji ze społecznością. Zasada jest prosta – im więcej osób zaangażuje się w działania, tym bardziej znacząca i ważna będzie dana wystawa dla społeczności Krakowa. Istotne jest, by w celu zbierania osobistych historii wykorzystywać internet na różne sposoby, a także to, by przy rozpoczęciu badań czerpać z możliwie szerokiej bazy, bo tylko w ten sposób można się dowiedzieć, jakie pytania są tak naprawdę ważne oraz jak połączyć osobiste historie, obiekty przynależące do sfery kultury materialnej i niematerialnej. Warto w każdym razie stworzyć taki projekt, który będzie angażował społeczność.

Może ciekawe byłoby stworzenie w ramach wystawy małego studia fotograficznego, gdzie możliwe byłoby wykonanie fotografii ślubnej. Można by

stworzyć *bluebox* i zaoferować szeroką gamę różnych rodzajów teł. Może warto by zapytać młode małżeństwa rok lub dwa po ślubie, jakie miałyby teraz romantyczne pomysły na zorganizowanie wesela. Zawsze też się zastanawiałam, co ci wszyscy ludzie robią ze swoimi strojami ślubnymi. Może warto je jakoś wykorzystać? A może jakieś gotowanie? To zawsze ciekawy typ działań, dający się zaaranżować w przestrzeni muzeum, choć warto jednocześnie rozważyć, czy jest to na pewno właściwa przestrzeń do realizacji tego typu pomysłów. Może muzeum powinno zaaranżować coś poza swoimi przestrzeniami i wystąpić w roli „łącznika”.

To samo można odnieść do drugiego projektu muzeum – tego poświęconego działkom. Jeśli tylko działkowcom odpowiadałaby taka forma współpracy, muzeum mogłoby np. zaaranżować spotkania na działkach dla publiczności. W trakcie realizacji projektu niezwykle ważne jest w każdym razie, by ten twórczy proces pozostawał jak najbardziej otwarty i elastyczny w swej formie, aby móc dokonywać zmian, ponieważ nigdy nie wiadomo, czym życie nas zaskoczy. Tak właśnie było w przypadku Gauri – tego, że ją spotkamy, nie można było przecież przewidzieć. Mój pomysł polegał na tym, by umożliwić dzieciom dotknięcie jakiejś realności w przestrzeni muzeum. Chciałam także w jakiś sposób nawiązać do fenomenu wideoklipów z Bollywood. Wracając jednak do wesel – wszyscy mają jakieś albumy i filmy weselne. Myślę, że warto rozmawiać o nich, ale starać się też patrzeć poza nie, a także zadawać pytania o to, co by zmienili, gdy patrzą na wszystko z dzisiejszej perspektywy. Należy jednak przy tym pamiętać, że ludzie skłonni są opowiadać, o tym, jacy chcieliby być, a nie jacy są.

Opracowanie i tłumaczenie *Karolina Dudek*

TO TOUCH AND TO FEEL IS TO UNDERSTAND

Karolina Dudek talks to Liesbet Ruben

Since 2009 the Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Cracow has been carrying out a research project known as “Weddings 21”. The purpose of this initiative is to document the fascinating variety of contemporary weddings and marriage ceremonies. In 2014 the undertaking will produce an exhibition and a publication. A collection based on the findings – the effects of the research – is being prepared. As part of the project, the Museum has initiated a discussion on the shape of contemporary ethnographic museums and new strategies of building collections. The presented interview is a record of a conversation with Liesbet Ruben talking about work at Tropenmuseum Junior – an ethnographic museum addressed to children aged 6-13

– and the creation of exhibitions about contemporary cultures, intended not only for children but also their parents and teachers. The Dutch anthropologist introduces us to the workshop devised at the museum and describes the role played by authentic personal stories in the process of forming collections as well as ways of applying interactive and theatrical techniques in work concerning objects. Upon the example of the “Mumbai” exhibition Liesbet Ruben depicts ways of creating narration space, which makes *immersive experience* possible. Furthermore, she portrays the way in which she would work on a project dealing with contemporary Polish weddings.

WOKÓŁ DOŚWIADCZEŃ Z WYSTAWY „5 ZMYŚLÓW. AUDIODESKRYPCJA”

Kamila Pakuła, Renata Paszkiewicz-Szymańska

Wystawa „5 zmysłów. Audiodeskrypcja”, zorganizowana w Poznaniu w dniach 15 października – 27 listopada 2011 r. przez Muzeum Narodowe oraz Stowarzyszenie Edukacyjne MCA, stworzyła bardzo szeroką przestrzeń doświadczeń dla odbiorcy. Jej szczególność polega na skupieniu uwagi na zmysłach, na próbie zaprezentowania sztuki poprzez wzrok, słuch, dotyk, zapach czy też smak. Jest to prezentacja niezwykle, bo wykorzystująca u swych podstaw techniki audiodeskrypcji. Tym samym poszerza grono odbiorców o pomijanych w sztukach wizualnych adresatów w postaci osób słabo widzących czy też niewidomych. Wystawa ta została pomyślana jako całościowy projekt integrujący środowisko osób niewidomych ze środowiskiem osób widzących, co miało swoje największe zastosowanie nie tylko w umożliwieniu osobom niewidomym dostępu do zbiorów muzealnych, ale także ukazaniu ogromnej roli społecznej, jaką ten projekt uzyskał w trakcie trwania.

Każda osoba niewidoma czy też ociemniała ma inne potrzeby, dlatego wystawa, mając w swych założeniach umożliwienie jak największego kontaktu zmysłowego ze sztuką, została tak rozwiązana, aby mogli z niej skorzystać zarówno odbiorcy niewidomi, jak i osoby z różnymi wadami i uszkodzeniami wzroku czy też słabo widzące. Najskuteczniejszą metodą dotarcia do jak największej liczby odbiorców okazała się metoda audiodeskrypcji, która wzbudziła bardzo duże zainteresowanie wszystkich środowisk.

Audiodeskrypcja jest metodą, która umożliwia osobom niewidomym lub słabo widzącym zapoznanie się z wizualnym dorobkiem kultury, takim jak film, teatr czy sztuki plastyczne, poprzez słowny opis. Za jego pomocą przedstawia się treści wizualne obrazu osobom niewidomym. Dzięki użyciu języka obraz zostaje przełożony na słowa, które pobudzając odpowiednie skojarzenia, prowadzą do wytworzenia się wyobrażenia. Niestety, w Polsce technika ta jest wciąż mało znana i tylko sporadycznie wykorzystywana przez placówki kultury. Nadzieją jednak jest to, że coraz częściej się o niej mówi oraz wykorzystuje przy przygotowywanych wystawach. W wielu miejscach w Polsce organizowane są pokazy filmowe z audiodeskrypcją oraz szkolenia prowadzone przez dwójkę osób zasłużonych w propagowaniu audiodeskrypcji: Barbarę Szymańską i Tomasza Strzywińskiego. Według nich kluczem do stworzenia poprawnego opisu jest przestrzeganie kilku zasad, opierających się przede wszystkim na precyzyjnym i jednoznacznym języku. Bardzo ważne w audiodeskrypcji jest uporządkowanie tego, co się widzi. Osoba opisująca musi wydobyc to, co jest najbardziej istotne dla obrazu i jednocześnie zrobić to takim językiem, aby najbardziej odzwierciedlał obraz, ale nie interpretował go (bez sformułowań dwuznacznych czy symbolicznych, bez słów czy wyrażań, które mogą być odebrane opacznie lub pozostawiać wątpliwości).

Ostrożnie należy także wprowadzać porównania ze względu na zawsze różne doświadczenia i skojarzenia. Szymańska i Strzywiński zazwyczaj podkreślają, że mając na celu skupienie uwagi słuchacza na opisie oraz ułatwienie mu budowania obrazu kawałek po kawałku, warto konstruować krótkie i proste zdania. Zdania wielokrotnie złożone utrudniają odbiór, mogą rozproszyć uwagę i zaburzyć stopniowo budowaną konstrukcję obrazu. Barbara Szymańska mówi o tym, że: *Droga od obrazu, do wyrażenia go słowem wiedzie nas przez zawiłe sfery, plastyczne krzywizny, skamieliny zależności i niezwykle zatamania. To wyrafinowany proces łączenia ukrytych w obrazie odniesień i symboli w tematyczną całość*¹. Audiodeskrypcja zatem poprzez obiektywny opis umożliwia widzom niewidomym samodzielną interpretację treści wizualnych, pozwala podążać za mówionym słowem, usłyszeć i zrozumieć, co dzieje się na scenie, ekranie czy właśnie na obrazie.

Program edukacyjny towarzyszący wystawie „5 zmysłów. Audiodeskrypcja” adresowany był zarówno do środowiska osób niewidomych, jak i publiczności ogólnej. Główne cele tego programu skupiały się na ukazaniu bardzo ważnego zagadnienia zaangażowania wszystkich zmysłów w sztukach plastycznych. Wybrane z kolekcji Muzeum Narodowego dzieła miały stanowić właśnie przykład wzajemnie się uzupełniających dwóch problemów: przedstawiania zmysłów w sztuce oraz poznawania czy też doświadczenia sztuki przez zmysły. Program edukacyjny składał się z propozycji adresowanych do różnych grup uczestników: od wieku przedszkolnego po grupy studentów czy osób w wieku starszym. Przebieg lekcji muzealnych czy też oprowadzeń oraz stopień złożoności omawianej problematyki dostosowany był do wieku i rodzaju niepełnosprawności uczestników. Główną jednak i najważniejszą grupą docelową były osoby niewidome. Jako że istnieją różne techniki funkcjonowania w społeczeństwie (całokształt aktywności człowieka), które odpowiadają trzem grupom osób z problemami widzenia, twórcy wystawy wzięli je wszystkie pod uwagę, w celu umożliwienia każdemu widzowi doświadczenia tego, co było prezentowane podczas ekspozycji. Autorzy wystawy posłużyli się m.in. techniką wzrokowo-słuchowo-dotykową, w której dominująca pozostaje rola wzroku, jednak silnie ograniczanego, przez co wzrasta rola słuchu i dotyku. Dwie pozostałe techniki, dotykowo-słuchowo-wzrokowa oraz dotykowo-słuchowa, były także uwzględnione przy komponowaniu wystawy. Wszystkie służyły temu, by osoby niewidome i słabo widzące mogły otrzymać jak najbardziej zróżnicowane formy dostępności, oddziałujące na wszystkie zmysły².

Doświadczenia haptyczne i słuchowe u osób widzących są niejako tylko uzupełnieniem poznawania. Z kolei doświadczenie rzeczywistości i zjawisk

przez osoby niewidome i ociemniałe odbywa się dzięki kompensacji, czyli zjawisku, polegającemu na zastępowaniu uszkodzonych zmysłów innymi, sprawnie funkcjonującymi, głównie słuchem i dotykiem. Dla osoby niewidomej, tak dorosłego, jak i dziecka, informacja dopływająca z receptorów dotykowych jest warunkiem niezbędnym do jakościowego poznawania przedmiotów i cech specyficznych najbliższego otoczenia³. Jednym z głównych problemów, wynikających z braku wzroku, jest samodzielne poruszanie się oraz orientacja przestrzenna, dlatego też, aby ułatwić ten aspekt osobom niewidomym i z dysfunkcjami wzroku, wykorzystano na wystawie audioprzewodniki, które oprócz opisów dzieł sztuki, wykonanych metodą audiodeskrpcji, zawierały także komunikaty określające kierunki zwiedzania i miejsce widza względem obrazu w danej przestrzeni. Takie samodzielne przemierzanie ekspozycji było możliwe także przy jednoczesnym wykorzystaniu białej laski i poruszaniu się wzdłuż prowadnic (bieżników) przytwierdzonych do posadzki i stanowiących swoistą drogę, wyznaczającą kierunek zwiedzania.

Wędrowkę z grupami rozpoczęliśmy od obrazu Jana Cossiera, *5 zmysłów*, który stał się inspiracją dla twórców wystawy. Analizowaliśmy wspólnie z zebranymi poszczególne postacie, będące personifikacjami zmysłów. To początkowe zadanie spotykało się nierzadko ze sporą trudnością, odbiorcy mieli bowiem problem z przyporządkowaniem postaci do konkretnego zmysłu. Pokazywało jednocześnie, jak naturalne i na co dzień niedostrzegane jest współwystępowanie wielu zmysłów w naszym życiu. Nigdy nie mamy do czynienia z sytuacją, kiedy wykorzystujemy tylko jeden zmysł. Na każdego z nas zawsze oddziałuje wiele zmysłów jednocześnie i dlatego też poszczególne osoby na płótnie, ukazane w jakimś działaniu, kojarzone były z różnymi zmysłami, choć po chwili przeznaczony na analizę, zwiedzający potrafili odnaleźć zmysł dominujący.

Pierwsza sala wystawowa – WZROKU – reprezentowała ten zmysł poprzez obrazy: nieznanego autora *Portret trumienny Katarzyny Błociszewskiej*, Jacka Malczewskiego *Thanatos*, Ferdinanda Theodora Hildebrandta *Zamordowanie synów Edwarda IV*, Feliksa Pęczarskiego *Lichwiarz* oraz video-instalacje Izabelli Gustowskiej *Odbicia*. W sali tej uwagę widzów skupiały różnego rodzaju spojrzenia zawarte w przedstawieniach na płótnach: puste spojrzenie otwartych oczu osoby zmarłej na portrecie trumiennym, symboliczny gest zamykania oczu u Malczewskiego, złowrogi spojrzenia zabójców u Hildebrandta czy wyrazista chciwość u Pęczarskiego. Każde z tych spojrzeń zabarwiało interpretacyjnie przestrzeń obrazu. Okazało się również, że bardzo ważne są kontrasty barwne w przypadku osób słabo widzących, ponieważ niektóre z obrazów nie były „czytelne”. Przy zbyt ciemnej kolorystyce niewidoczne stawały się elementy drugiego planu m.in. w przypadku obrazu Hildebrandta. Problem światła okazywał się jednak złożony, gdyż wiele osób słabo widzących potrzebuje silniejszego oświetlenia niż widzący prawidłowo, a niektórym zbyt rażące światło może utrudniać funkcjonowanie⁴.

Sala WZROKU była najtrudniejszym momentem w oprowadzaniu po wystawie, gdyż stanowiła wyzwanie w przypadku opowiedzenia o niej osobom niewidomym. Z pomocą przychodziła zawsze praca I. Gustowskiej *Odbicia*. Jaskrawe światło tej instalacji, wydobywające się z ciemnych, metalowych pudeł umieszczonych na stole, okazało się znaczące, bo dostrzegalne dla niektórych widzów z dysfunkcją wzroku. Z kolei towarzyszące dźwięki były fascynujące dla osób niewidomych, które wsłuchiwały się w szum morza, wiatru i śpiew artystki, co pomogło wyjaśnić kontekst pracy. Co ciekawe, dźwięki, które dla osób niewidomych wydawały się kojące i przyjemne, dla osób widzących były drażniące, niepokojące. Praca Gustowskiej okazała się dziełem najbardziej pobudzającym tematykę oka.

Praca ta w znaczący sposób wiąże się ze zmysłem wzroku nie tylko poprzez działanie intensywnym, emitowanym przez ekrany zielonym światłem, ale również kilkoma innymi aspektami. Ważną kwestią staje się element obserwacji skierowany w stronę widza poprzez oko artystki umieszczone na



1. Sala WZROKU – chłopiec ze Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Niewidomych w Owińskach czyta etykietę opisaną alfabetem Braille'a do *Portretu trumiennego Katarzyny Błociszewskiej* (ok. 1677), nieznanego artysty

1. SIGHT showroom – a boy from the Special School-Educational Centre for Blind Children in Owińsko is reading a label in Braille describing a *Coffin Portrait of Katarzyna Błociszewska* (ca. 1677) by an unidentified artist

ekranie, w ostrośłupie. Odwraca to trochę rolę widza, który nie jest jedynym elementem patrzącym w przestrzeni. Inne bardzo interesujące elementy tej pracy – to: fragmentaryczność widzenia, odbicia wody czy podglądanie.

Grupom osób widzących nakładaliśmy przepaski na oczy, aby w następnej sali mogły doświadczać sztuki bez użycia wzroku. Kolejna sala – SŁUCHU – zawierała obrazy: *Polonez Chopina* Teofila Kwiatkowskiego, *Faun grający na syryndze* Hansa Makarta, *Przy studni* Witolda Pruszkowskiego, *Muzykanci w pracowni* Picassa Jerzego Piotrowicza oraz dawną lutnię. Tutaj widzowie mieli okazję odsłuchać jeden z opisów dzieła sztuki wykonany metodą audiodeskrpcji, by następnie móc z jednej strony omówić aspekty formalne składające się na taki opis, a z drugiej skonfrontować swoje wyobrażenie z rzeczywistością. Jako że osoby te na moment zostawały pozbawione wzroku umożliwiającego pełne poznanie, można było zauważyć, że pojawiały się problemy, jakie towarzyszą często osobom niewidomym, m.in. sami dostrzegali trudności z takimi pojęciami, jak perspektywa, bliskość, dal, a także kolor – wszystko w odniesieniu do sceny na płótnie. Większość widzów wyobrażała sobie scenę w dalszej odległości, z mniejszymi elementami świata przedstawionego czy też w innej, często jaśniejszej tonacji niż w rzeczywistości⁵.



- 2. Sala SŁUCHU – Renata Paszkiewicz-Szymańska za pomocą specjalnego mikrofonu, w którym dźwięki naśladowały efekt studni – niosącego się echa, nawiązywała do obrazu Witolda Pruszkowskiego *Przy studni* (1882)
- 2. HEARING room – Renate Paszkiewicz-Szymańska relied in a social microphone producing sounds imitating a well-echo, thus evoking Witold Pruszkowski's painting: *By a Well* (1882)

Z wielu badań wynika, że kolorystyka stanowi domenę, która znajduje się całkowicie poza zasięgiem możliwości poznawczych osób niewidomych. Co prawda nauka kolorów wśród dzieci przysparza wielu trudności zarówno widzącym, jak i niewidzącym. Zarówno widzący, jak i niewidzący w pierwszych latach życia na pytania dotyczące kolorów różnych pokazywanych im przedmiotów odpowiadają spontanicznie, używając przymiotników oznaczających kolor, jednak prawie zawsze, a co ciekawe w obu przypadkach bez różnicy, są to odpowiedzi niepoprawne. Dopiero mniej więcej między trzecim a czwartym rokiem życia dzieci widzące uczą się dostosowywać odpowiedzi do rzeczywistego koloru przedstawianych im przedmiotów⁹. Również kwestia przestrzeni staje się tutaj znacząca. Przestrzeń jest nieodłącznym elementem funkcjonowania każdego człowieka w świecie. Względem niej czy też w niej umieszczamy siebie, swoje otoczenie, poruszamy się w niej, opisujemy przy jej pomocy świat. Nasze wyobrażenia są również nierozdzielnie z przestrzenią związane. Ważne staje się jednak też samo wyobrażenie przestrzeni, czyli umiejętność opisu zachodzących stosunków, takich jak np. lokalizowanie przedmiotów względem siebie. Jest to ważne w tym sensie, że z trudnościami w poznawaniu przedmiotów czy też różnych zjawisk przez osoby niewidome związane są problemy z rozumieniem pojęć, zwłaszcza tych przestrzennych. Cechę tę również wykazywali na wystawie odbiorcy w opaskach, którzy na

podstawie opisu audiodeskcypcji jednego z obrazów później konfrontowali swoje wyobrażenia z faktycznym widokiem.

Wśród młodszych grup kwestią, która wysuwała się na pierwszy plan było zagadnienie: czy w obrazie może coś dźwięczeć? I tak w przypadku obrazu Pruszkowskiego dzieci odnajdowały szum drzew, odgłos chlapiącej wody, echo w studni, słyszczą rozmowę pomiędzy parą, ale również wyobrażony śpiew dziewczyny czy też możliwości wygrywania melodii na drewnianych dzbanach. Tutaj szczególnie uwidoczniła się kwestia podejścia do obrazu nie tylko za pomocą oka, ale też ucha czy również dotyku (jakie materiały można by wyczuć na obrazie, twarde, ciepłe, gładkie, miękkie) i węchu (co może pachnieć).

W sali DOTYKU znajdowały się obrazy: *Madonna z Dzieciątkiem i barankiem na tle krajobrazu* Quentina Massysa, *Gra w szachy* Sofonisby Anguissoli, *Portret Cosimo I dei Medici* Angela Bronzina, *Ambalaże, przedmioty, postacie* Tadeusza Kantora oraz kopia *Drzwi Gnieźnieńskich*. Oprócz dzieł sztuki były tu też elementy, których dotykowe właściwości miały być dopełnieniem czy też uzupełnieniem opisu. Umieszczona zatem została skrzynka z kamieniem, owczą włóczką i satynowym materiałem, odnosząca się do obrazu Massysa, szachy z rzeźbionymi pionkami i renesansowa suknia do obrazu Anguissoli, renesansowa zbroja do obrazu Bronzina czy też kopia obrazu Kantora. Zwie-

3. Sala DOTYKU – Kamila Pakuto nakierowuje matego odbiorcę przy „tajemniczym pudełku”, w którym ukryte są przedmioty nawiązujące do przedstawienia Quentina Massysa *Madonna z Dzieciątkiem* (1520), m.in. kamień symbolizujący skałę, na której siedzi Maria z Synem, a także futerko owieczki, symbol zwierzęcia trzymanego przez małego Jezusa

3. TOUCH showroom – Kamila Pakuto helping a young visitor to examine a "mystery box" containing objects referring to Quentin Massys' *Madonna and Child* (1520), i.a. a rock symbolising the cliff on which the Mother and Son sit, and lambskin – a symbol of the animal held by Baby Jesus

dzający podejmowali próby identyfikacji poszczególnych dodatkowych charakterystyk, które bezpośrednio nawiązywały do dzieła sztuki, przy którym się znajdowały. W tej przestrzeni można było zauważyć, że w przypadku osób widzących, dla których bardzo znaczącą rolę odgrywała pamięć wzrokowa, a które na czas zwiedzania tej sali miały zasłonięte oczy, pojawiała się ogromna chęć natychmiastowego nazwania danego przedmiotu. Natomiast w przypadku osób niewidomych lub słabo widzących pierwszoplanową rolę odgrywały doświadczenia związane z fakturą, twardością, gęstością dotykanych przedmiotów, a dopiero później następowała próba określenia kształtu i nazwania⁷. Dlatego też proces poznawczy zdecydowanie bardziej ulegał opóźnieniu w przypadku osób niewidzących, gdyż rozpoczynał się od punktowego oglądu dłońmi, aby następnie dojść do całości. Na tę całość składały się pojedyncze elementy, które sukcesywnie były poznawane. Można powiedzieć, że dotykowy proces poznawania jest całkowicie odwrotny do percepcji dzieła sztuki, gdyż następuje od szczegółu do ogółu⁸. Podobnie było w przypadku tajemniczego pudełka, do którego wkładano dłonie, by nimi rozpoznać dotykane przedmioty, nie wyciągając ich na zewnątrz. W tym przypadku jednak większość zwiedzających określała na początku wrażenia dotykowe, mówiąc, że coś jest miękkie, twarde, śliskie, gładkie, przyjemne, delikatne, ciepłe, ciężkie, a dopiero później nazywała przedmioty – twardy kamień, miękka tkanina, ciepła wełna.

Niebagatelne znaczenie dla osoby niewidomej ma również wielkość poznawanego przedmiotu. Obiekty bardzo duże, których rozmiar znacznie przekracza zasięg ramion, stwarzają trudność w ich poznaniu i identyfikowaniu. Problemem może być nie tylko odnalezienie wszystkich istotnych, charakterystycznych elementów przedmiotu, ale także ich integracja w jedną całość, identyfikowaną przez osobę niewidomą jako ten, a nie inny obiekt⁹.

O tych trudnościach mogliśmy się przekonać, kiedy widzowie dotykali obiektu dużych rozmiarów, jak np. płaskorzeźbionej kopii *Drzwi Gnieźnieńskich*. Szachownica, stanowiąca obok renesansowej sukni dopełnienie obrazu



4. Sala DOTYKU – dziewczyna ze Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Niewidomych w Owińskach poznaje kopię *Drzwi Gnieźnieńskich* z ok. 2 poł. XII w., wykonaną z plastiku

4. TOUCH showroom – a girl from the Special School-Educational Centre for Blind Children in Owińsko examining a plastic copy of the *Gniezno Door* from ca. the second half of the twelfth century



- 5. Sala DOTYKU – chłopiec dotykający kopii obrazu Tadeusza Kantora *Ambalaze, przedmioty, postacie* (1968), wykonanej specjalnie na potrzeby wystawy przez Panią Agatę Urbańską z Działu Edukacji Muzealnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Zdarzało się, że widzowie podczas oglądu dotykowego zastanawiali się nad tym, jakiego koloru jest parasolka przymocowana do płótna
- 5. TOUCH showroom – a boy touching a copy of Tadeusz Kantor's *Ambalages, Objects, Figures* (1968), made specially for the exhibition by Agata Urbańska from the Museum Education Department at the National Museum in Poznań. Sometimes, while touching the exhibit the visitors wondered aloud about the colour of the umbrella attached to the canvas

Sofonisby Anguissoli, była niejednokrotnie rozpoznawalna przez osoby niewidome i ociemniałe. Identyfikowały one szachownicę poprzez wyczuwalne cieniutkie linie pionowe, przecinające płaszczyznę planszy. Z kolei słabo wyczuwalna była różnica użytych w niej materiałów – marmuru i drewna. Nad kolorem niektórych przedmiotów zastanawiali się zwiedzający z założonymi na oczy przepaskami. Czasem udawało się im trafić, przy czym najczęściej proponowanymi barwami sukni lub parasola były kolory ciepłe (orańż, czerwień, żółcień), ale padały też i propozycje związane z grupą barw neutralnych (czerni) bądź zimnych (błękit). Osoby, które dotykały kopii obrazu Tadeusza Kantora *Ambalaz*, wyczuwały na niektórych partiach płótna grubo położoną farbę i przytwierdzony do płaszczyzny dzieła parasol tworzący wypukłość. Było to bardzo ważne doświadczenie, gdyż pozwalało lepiej zrozumieć twórczość tego artysty.

Można powiedzieć, że w sali DOTYKU, poprzez zasłonięcie opaskami oczu, dłonie stały się głównym narzędziem poznawania świata. Zimna i gładka powierzchnia metalu, miękki i ciepły materiał sukni, pomalowana

powierzchnia płótna, połamany, dociśnięty do obrazu parasol czy wypukłości płaskorzeźb stanowiły wstęp do patrzenia na obrazy, na związane z nimi przedmioty i dotykowe doświadczenia. Zazwyczaj dzieci już nie potrafiły przy patrzeniu na obraz uwolnić się od wrażenia, którego dopiero co doświadczały i opisywały to, co widzą bardzo sensualnie.

Na salę WĘCHU złożyły się obrazy: *Targ na kwiaty przed kościołem La Madeleine w Paryżu* Józefa Pankiewicza, *Sekwoja* Alberta Bierstadta, *Jesień* Józefa Chełmońskiego, *Spacer na Bielany* Kajetana Sosnowskiego oraz rzeźba Henryka Morela *Kompozycja*. Do każdego z dzieł sztuki została przygotowana specjalna kompozycja zapachowa, która łączyła się bezpośrednio z obrazami. Mielśmy zatem zapach kwiatów, lasu świerkowego, palonego ogniska, asfaltu czy też gumy. W tej sali to nos stał się przewodnikiem w rozpoznawaniu otoczenia oraz opisywaniu obrazów. Podobnie, jak w przypadku dotyku, próba opisu obrazu u osób widzących nie mogła się uwolnić od wrażeń zapachowych, które stanowiły już dla nich integralną część widzianych dzieł. W kilku przypadkach wśród odbiorców niewidomych okazywało się, że żaden zapach nie należał do nieprzyjemnych, wszystkie bowiem łączyły się z pozytywnym doznaniem.

W ostatniej sali – SMAKU – umieszczone zostały obrazy bezpośrednio do tego zmysłu nawiązujące: *Martwa natura z różą* Abrahama van Beyerena, *Targ na jarzyny na placu Żelaznej Bramy w Warszawie* Józefa Pankiewicza, *Pijący chłopiec* Eugeniusza Żaka, *Uczta u Benvenuto Celliniego tak zwana renesansowa* Zygmunta Waliszewskiego. Na ekspozycji został umieszczony również stół ze świeżymi warzywami i owocami z obrazów, których smaki miały dopełniać wrażenia opisowe. Zauważyliśmy, że najtrudniejszym zadaniem na wystawie okazało się opisanie słowami smaków poszczególnych warzyw i owoców; brakowało słów, a te już znalezione okazywały się jednak nieadekwatne do tego, co akurat w danej chwili pobudzało zmysł smaku. Zwiedzający niejednokrotnie wykorzystywali słowa związane raczej z wrażeniami dotykowymi niż smakowymi, np. przyjemny smak ogórka, miły smak pomidora. Być może była to konsekwencja pobudzenia na koniec zwiedzania wszystkich możliwych zmysłów, które jednocześnie działały w tej przestrzeni w kontekście dzieł sztuki.

Wystawie „5 zmysłów. Audiodeskrypcja” towarzyszyły za każdym razem warsztaty plastyczne oraz opisowe. Dla grup młodszych oraz obciążonych niepełnosprawnością przygotowane zostały zajęcia, które w jak najbogatszy sposób miały wykorzystać dopiero co zdobyte doświadczenia zmysłowe na wystawie. Prace wykonywane były w przeróżnych technikach nawiązujących do widzianych dzieł sztuki. Największym powodzeniem cieszyła się praca Tadeusza Kantora *Ambalaze, przedmioty, postacie*. Uczestnicy warsztatów wykonywali swoje własne ambalaze, wykorzystując rozmaite materiały, które pozwalały odzyskać zmysłowe wrażenia z wystawy. Materiały przez nas przygotowane miały przede wszystkim odznaczać się różnorodnością faktur, były to m.in. miękkie folie, szeleszczące złotka, karbowane kartony, gąbki, zużyte opakowania, filc, plastelina, kolorowe pastele oraz miniparasolki. Powstawały niezwykle prace działające swą różnorodnością nie tylko na wzrok, ale również na dotyk czy słuch. Zmysł węchu również nie został pominięty i stworzyliśmy z filcu całą serię owoców, wspaniale pachnących odpowiednim zapachem. Owoce te wcześniej zostały nasączone specjalnymi olejkami. Pomyślałyśmy także o wrażeniu, jakie robił na wystawie zapach kwiatów z obrazu Pankiewicza – nasaczyliśmy tym samym zapachem kolorową bibułę, z której można było wykonać kwiaty. Z przygotowanych elementów powstawały wspaniałe wielobarwne i pachnące martwe natury, cieszące się szczególnym zainteresowaniem osób niewidomych.

Wśród grup szkolnych i dorosłych przeprowadzane były warsztaty z audiodeskrypcji. Uczestnicy starali się stworzyć własne opisy, a następnie konfrontowali je z wersją z audioprzewodnika. Pojawiały się przy tym liczne trudności w określeniu kierunków i stron elementów przedstawionego świata

6. Sala WĘCHU – Kamila Pakuło prezentuje ukryty w pudełku zapach, który nawiązuje do jednego z obrazów w tej sali. Dzieci miały za zadanie odgadnąć, jaki to zapach, z czym im się kojarzy, aby następnie, po ściągnięciu przepasek, odnaleźć odpowiadający mu obraz

6. SMELL showroom – Kamila Pakuło presents fragrance concealed in a box and referring to one of the paintings on show. The children were given the task of guessing the fragrance and what brings to mind, and then, after taking the blindfolds off, to find the suitable painting

oraz problemy w nazewnictwie kolorystyki i poszczególnych elementów stroju postaci. Niełatwe było też obiektywne opisywanie świata, wymagało bowiem od piszących zachowania pewnego dystansu do tego, jak sami interpretują obraz. Audiodeskrypcja – to pojęcie nowe, często obce nie tylko osobom widzącym, ale także niewidomym, dlatego przybliżenie tego zagadnienia, zrozumienie, na czym ono polega, a także próba samodzielnego stworzenia opisu tą metodą były dla wielu niemym wyzwaniem i ciekawym doświadczeniem.

Różni odbiorcy stanowili dla nas swego rodzaju bodziec do rozmaitych spostrzeżeń i wniosków. Z naszej obserwacji wynika, że mimo możliwości samodzielnego zwiedzania osoby niewidome, ociemniałe czy słabo widzące wolały otrzymywać pomoc, będąc w żywej relacji z drugim człowiekiem, nie tylko w przypadku trudności odnalezienia się w obcej przestrzeni, ale przede wszystkim w celu uzyskania bardziej bezpośredniego opisu danego dzieła sztuki, stanowiącego niejako rodzaj opowiadania o przedstawieniu na obrazie. Nieoceniona pomoc Barbary Szymańskiej i Tomasz Strzymińskiego przy tworzeniu audiodeskrypcji do obrazów z wystawy wyznaczyła cel jej przygotowania – jak najbardziej obiektywne przekazanie treści obrazów osobom niewidomym. Potrzeba tych osób jednak często nie kończy się na precyzyjnym przekazaniu treści wizualnych, lecz wkracza w obszar emocjonalnego zabarwienia interpretacyjnego. O wątpliwościach w audiodeskrypcji mówiła też Izabela Künstler, która zajmuje się audiodeskrypcją w filmie. Opowiadała ona o wątpliwościach i trudnościach związanych z jej tworzeniem: [...] *audiodeskrypcja powinna być absolutnie obiektywna. [...] Należy unikać opisów emocji, należy unikać informacji [...] które mówią o tym, jak film jest zrobiony. [...] Standardy audiodeskrypcji koncentrują się na tym, jak przekazać fabułę filmu. Mam ciągle wątpliwości, czy to wystarczy. Czy wystarczy opowiedzieć odbiorcom losy bohaterów, powiedzieć, co widać na ekranie, przekazać treść filmu i intencję jego autorów, a autorami filmu jest i reżyser, i scenarzysta, i scenograf, i operator kamery. Gdybyśmy ograniczyli się do opowiedzenia historii, to pewnie tylko scenarzysta byłby usatysfakcjonowany. [...] Bardzo trudno napisać tekst, który zadowoliliby wszystkich, więc zawsze jest to jakiś wybór i jakiś kompromis. [...] Największym problemem jest znaleźć miejsce między ważnymi dźwiękami, a ważne dźwięki, to nie tylko dialogi, to także wszystko w ścieżce dźwiękowej, co tworzy klimat, co też opowiada historię, [...] więc nie możemy ich zepsuć audiodeskrypcją. Audiodeskrypcja ma pomóc. Ma stworzyć całość, która będzie atrakcyjna w odbiorze. To nie może być wyłącznie narzędzie, to musi się wkomponować. Jeśli film jest dziełem sztuki, film z audiodeskrypcją nadal musi być dziełem sztuki, a nie tylko sztuką z przerwami na audiodeskrypcję. [...] Trzeba dobrać takie słowa, które poruszą i wyobraźnię, i duszę, i zmysły, i emocje. [...] W praktyce tworzenie audiodeskrypcji to pełnienie misternej pajęczyny słów, z którymi trzeba się zmieścić między dialogami i ścieżką dźwiękową filmu, tak, aby nie zniszczyć go, jako dzieła sztuki, a jednocześnie wzbogacić o nowe, przydatne w odbiorze treści. To bardzo trudne napisać dobrą audiodeskrypcję, która nie tylko przekazuje fabułę, ale także emocje i intencje wszystkich twórców filmu: scenarzysty, reżysera, scenografa itd. Oglądam film raz, dwa... – wiele razy. Opisuję miejsce, osoby... Nazywam wydarzenia, które dzieją się na ekranie. Szukam najlepszych słów. Najlepsze słowo jest sugestywne, celne, wywołuje właściwe skojarzenia i wyobrażenia,*



7. Sala DOTYKU – warsztat przygotowany przez Kamilę Pakuło polegający na stworzeniu pracy oddziałującej przede wszystkim na zmysł dotyku; inspiracją do tego typu działania stał się obraz Tadeusza Kantora *Ambalaze, przedmioty, postacie*

7. TOUCH showroom – a workshop prepared by Kamila Pakuło, consisting of the creation of a work affecting primarily the sense of touch; inspiration for this initiative was Tadeusz Kantor's painting: *Ambalages, Objects, Figures*

(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu)

nie budzi wątpliwości, tworzy nastrój. Zamykam oczy. Wsluchuję się w dialogi. Wylatwiam wyraźne i ważne dźwięki. Zastanawiam się, czego w opisie na pewno nie może zabraknąć. Co jest najważniejsze nie tylko dla zrozumienia fabuły, także dla wyobrażenia sobie i odczucia klimatu? Gdy stanę przed alternatywą – co zostawić, a z czego zrezygnować z braku czasu – wybiorę to słowo, które klimat podkreśli¹⁰.

Powyższy fragment opowiada o tym, czego same doświadczyliśmy na wystawie, o wyborach osób niewidomych, o wyborze przede wszystkim tego, co nie tylko może opowiedzieć im treść obrazu, ale również podzielić się emocjami, które bezpośrednio wpływają na wyobraźnię.

Wystawa „5 zmysłów. Audiodeskrypcja” została pomyślana jako integracja środowisk osób niewidomych ze środowiskiem osób widzących, i swoje

zadanie spełniła. Widzący odbiorcy szczerym zainteresowaniem obdarzyli metodę audiodeskrpcji i skorzystali z możliwości doświadczenia sztuki inny-

mi niż wzrok zmysłami, a w Muzeum Narodowym w Poznaniu chociaż na jakiś czas zniknęła bariera w doświadczeniu sztuki.

Przypisy

- ¹ B. Szymańska, *Obraz słowem malowany*, <http://www.audiodeskrpcja.pl>.
- ² B. Szymańska, T. Strzyński, *Audiodeskrpcja sztuk wizualnych*, Białystok 2010, s. 3-4.
- ³ M. Paplińska, *Konsekwencje wynikające z braku wzroku*, w: *Edukacja równych szans. Uczeń i student z dysfunkcją wzroku – nowe podejście, nowe możliwości*, red. M. Paplińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- ⁴ *Wskazówki dla nauczycieli dotyczące pracy z dzieckiem słabo widzącym*, red. B. Litwińska, H. Ukleja, M. Reda, maszynopis.
- ⁵ *Edukacja równych szans. Uczeń z dysfunkcją wzroku na lekcji angielskiego. Wskazówki metodyczne dla nauczycieli*, red. A. Piskorska, B. Marek, T. P. Krzeszowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.

- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ M. Paplińska, *Konsekwencje wynikające z braku wzroku...*
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ I. Künstler, T. Raczek i R. Więckowski, *Białą laską po kinowym ekranie – wprowadzenie do sztuki filmowej i audiodeskrpcji dla osób słabowidzących i niewidomych*, rozdz. *Audiodeskrpcja – jak to się robi?*, Wydawnictwo Polskiego Związku Niewidomych, Warszawa 2011, cyt. za: <http://www.wydawnictwapzn.pl/konferencja.html> (stan z 25.12.2011).

ON EXPERIENCES FROM THE EXHIBITION "5 SENSES. AUDIODESCRIPTION"

Kamila Pakuło, Renata Paskiewicz-Szymańska

The "5 senses. Audiodescription" exhibition organised in October and November 2011 by the National Museum in Poznań and the MCA Education Society created an extensive experience space for the visitors. Its distinctive feature consisted of focusing attention on the senses, an attempt at presenting art via sight, smell, touch, hearing or taste. This unusual presentation was based on the use of the audiodescription technique – a method that allows the blind or people with weak eyesight to become acquainted with the visual accomplishments of culture, such as the film, the theatre or the visual arts by means of a verbal record of the visual contents. An essential part in the creation of the exhibition was played by Barbara Szymańska and Tomasz Strzyński, acclaimed propagators of audiodescription. In their opinion, the key towards correct description is the application of an unambiguous and precise language as well as the introduction of order into that, which is seen by depriving the

description of additional, subjective interpretation. The exhibition was accompanied by a diversified educational programme, appropriate to age and degree of incapacitation and addressed both to the blind and the general public. The purpose of such a programme was to demonstrate the prominent question of involving all the senses in the visual arts. A large part of the educational programme emphasised experiencing art without resorting to sight, making it possible to observe differences in the vision of a given work of art and the subsequent confrontation with it. In each showroom dealing with a different sense the visitors could experience and become familiar with art with the assistance of touch, smell and hearing. Children participated in art workshops on the theme of the senses. In turn, adolescents and students tested their abilities in the course of writing workshops intent on creating a description by applying the audiodescription method.

Kamila Pakuło, absolwentka oraz doktorantka historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; realizuje i współpracuje przy wielu projektach edukacyjnych, zarówno w Muzeum Narodowym w Poznaniu, jak i innych instytucjach kultury; autorka wielu tekstów m.in. w magazynach „Arteon” czy „Artluk”.

Renata Paskiewicz-Szymańska, historyk sztuki, pracuje w Dziale Edukacji Muzealnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu, prowadząc lekcje muzealne z dziećmi i młodzieżą; interesuje się arteterapią wykorzystującą w procesie leczenia działania artystyczne z różnych dziedzin sztuki, dlatego też od grudnia 2011 r. rozpoczęła studia podyplomowe na Uniwersytecie Medycznym w Poznaniu na kierunku Arteterapia.

PLATFORMA EDUKACYJNA

ZAMKU KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE

Jagoda Pietryszyn

Od października 2010 r. na stronie www.zamek-krolewski.pl działa Platforma Edukacyjna Zamku Królewskiego w Warszawie – interaktywne narzędzie komunikacji między nauczycielami i pracownikami Działu Oświatowego Zamku. Celem jej uruchomienia było uzyskanie możliwości szerszego kontaktu z adresatami oferty edukacyjnej Zamku oraz odbiorcami zainteresowanymi nową metodą pozyskiwania wiedzy, stworzenie szerokiego forum, na którym byłaby możliwa wymiana informacji i opinii, ocena zamkowych zajęć muzealnych oraz rozpoznawanie potrzeb odbiorców.

Ze względu na funkcje dawne i obecne Zamek Królewski w Warszawie odgrywa ważną rolę w edukacji młodego pokolenia. W przeszłości był rezydencją polskich królów oraz siedzibą sejmu, a więc ośrodkiem władzy, a także centrum życia kulturalnego, stanowił zatem przekaz treści zapisanych w swojej przestrzeni i jest gotów do wykorzystania ich w procesie edukacyjnym polskiej szkoły. Idea zamkowych lekcji muzealnych polega więc na poszukiwaniu form i metod dla przekazu dziedzictwa historycznego i kulturalnego Rzeczypospolitej wielu narodów, kultur i religii w bezpośrednim kontakcie ze źródłem historycznym i dziełem sztuki. Okazało się, że kontakt ten jest ważnym osobistym doświadczeniem ucznia w obcowaniu z przeszłością, a nauczycielowi daje możliwość odwołania się do rzeczy i zjawisk, które wydarzyły się naprawdę. Naszym zamierzeniem jest przekonanie uczestników zajęć muzealnych, że to, co jest przedmiotem analizy i refleksji i zostało zinterpretowane w literaturze przedmiotu, rzeczywiście miało miejsce. Zamkowe zajęcia realizowane są w formie lekcji oraz warsztatów muzealnych i odbywają się metodą pogładową oraz poprzez prowadzenie dialogu z uczniami. Mamy wówczas do czynienia z edukacją kreatywną.

Warunkiem umożliwienia uczniowi, jako zaangażowanemu intelektualnie i świadomemu odbiorcy, pełnego skorzystania z lekcji muzealnej jest przygotowanie go do tematu przed wizytą w muzeum oraz kontynuacja tej pracy podczas lekcji w szkole. Tak też pojmujemy sens uczestniczenia Działu Oświatowego Zamku Królewskiego w szkolnym procesie edukacyjnym i efektywnej współpracy z nauczycielami. Apele o tego rodzaju współpra-

cę pozostawały naszym niespełnionym marzeniem. Nie miały wpływu ograniczone możliwości w zapewnieniu nauczycielom dostępu do materiałów edukacyjnych. Dzięki wykorzystaniu najnowszych technologii i narzędzi multimedialnych, *e-learningowi*, a także upowszechnieniu internetu powstała nowa jakość w procesie dostępu do wiedzy. Zastosowanie tych narzędzi w edukacji – m.in. dzięki komputeryzacji polskich szkół i powszechnemu dostępowi do internetu, a także umiejętnościom dzieci i młodzieży w posługiwaniu się nowymi narzędziami – stworzyło nową kategorię zajęć zwaną *blended learning*, polegającą na łączeniu tradycyjnych metod z *e-learningowymi*.

Zespół Działu Oświatowego pracował nad sposobami uzyskiwania ocen, opinii i oczekiwań dotyczących oferty edukacyjnej i kształtowania jej we współpracy z nauczycielami od chwili rozpoczęcia działalności na rzecz szkół. Dotychczasowa praktyka ograniczała się jedynie do nielicznych sądów na temat zajęć muzealnych, przekazywanych przez nauczycieli lub opiekunów najczęściej telefonicznie, po długim czasie od wizyty w Zamku. Formułowane opinie były skrajne: od entuzjastycznych po niepocholebne, zazwyczaj mało konkretne, nie odnosiły się do treści i przebiegu lekcji, a zawierały przede wszystkim ocenę osób prowadzących zajęcia. Brakowało forum, na którym byłaby możliwa wymiana informacji i opinii, miejsca, dzięki któremu kontakty z odbiorcą stałyby się czymś oczywistym i codziennym. Dzięki współpracy z firmą BizTech Consulting SA, która zajmuje się m.in. tworzeniem aplikacji internetowych do zarządzania projektami edukacyjnymi, otrzymaliśmy narzędzie, za pomocą którego możliwe jest zbieranie opinii o realizacji oferty edu-

1. Konferencja dla nauczycieli „Szkoła w muzeum – doświadczenie i perspektywy zamkowych lekcji muzealnych. Jak przestrzeń muzealna służy nauczycielowi w realizacji treści nauczania zgodnych z nową podstawą programową MEN”, 27 września 2010

1. Teachers' conference: "School in a museum – the experiences and perspectives of Castle museum lessons. How museum space serves the teacher in the realisation of teaching contents in accordance with the new Ministry of National Education programme", 27 September 2010

(Fot. 1. – Z. Blewoński)



kacyjnej Zamku. A zainteresowane strony – nauczyciele i pracownicy Działu Oświatowego – mogą się ze sobą komunikować.

Inauguracja Platformy odbyła się 27 września 2010 r. podczas konferencji dla nauczycieli pt. „Szkoła w muzeum – doświadczenie i perspektywy zamkowych lekcji muzealnych. Jak przestrzeń muzealna służy nauczycielowi w realizacji treści nauczania zgodnych z nową podstawą programową MEN”, zorganizowanej przez Dział Oświatowy we współpracy z Warszawskim Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń oraz Mazowieckim Samorządowym Centrum Doskonalenia Nauczycieli, z udziałem przedstawicieli Ministerstwa Edukacji Narodowej, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Biura Edukacji m.st. Warszawy oraz Kuratorium Oświaty w Warszawie. W spotkaniu wzięło udział ponad 80 nauczycieli różnych typów szkół. Projekt wzbudził ogromne zainteresowanie w środowisku. Nauczyciele wysoko ocenili pomysł uruchomienia Platformy i zapowiedzieli, że będą aktywnie z niej korzystać.

Co zawiera Platforma Edukacyjna?

1. Otwiera ją pokaz, prezentujący dawne i obecne funkcje Zamku Królewskiego w Warszawie; pokaz prowadzi do rozbudowanych animacji historii Zamku. Dalej znajduje się wyjaśnienie, w jakim celu została uruchomiona Platforma Edukacyjna i dlaczego warto skorzystać z oferty edukacyjnej Zamku. Na koniec zainteresowany nauczyciel zyskuje zapewnienie, że nasza propozycja jest realizacją podstawy programowej dla różnych poziomów nauczania w zakresie: języka polskiego, historii, edukacji społecznej, plastyki i muzyki, zatwierdzonej przez MEN.

2. Dostęp do ankiet, dzięki którym pracownicy Działu Oświatowego zyskują wiedzę, jak postrzegana jest działalność edukacyjna Zamku, począwszy od pozyskiwania informacji na temat oferty, jej dostępności, powodów korzystania z zamkowych zajęć muzealnych, oceny osób prowadzących, oceny konkretnych zajęć oraz oczekiwań nauczycieli.

3. Możliwość oceny konkretnej lekcji muzealnej, która już się odbyła.

Jak działa Platforma Edukacyjna?

Nauczyciele lub inni odbiorcy, którzy są zainteresowani konkretnymi tematami zamkowych zajęć muzealnych oraz dołączonymi do nich materiałami edukacyjnymi (w tym zadaniami dla uczniów do wykorzystania podczas lekcji w szkole), muszą się zalogować. Służy do tego identyfikator, który otrzymują po wypełnieniu formularza zgłoszeniowego. Następnie system przesyła informację do administratora Platformy i odsyła użytkownikowi identyfikator z instrukcją obsługi. Od tej pory po zalogowaniu użytkownik będzie mógł korzystać z informacji na temat oferty, formułować opinie, a także oceniać konkretne zajęcia, w których wzięł udział.

Na Platformie umieściliśmy wszystkie tematy lekcji muzealnych, pozostające w ofercie edukacyjnej Zamku. Stopniowo je rozpisujemy według kompetencji ucznia oraz uzupełniamy materiałami edukacyjnymi, gramami, zadaniami i ćwiczeniami. Zadania są zróżnicowane w zależności od tematu. Każda lekcja kończy się podsumowaniem w postaci elektronicznej krzyżówki, np. lekcja muzealna pt. „Sejm Rzeczypospolitej Obojga Narodów” zawiera informacje dla nauczyciela w odniesieniu do podstawy programowej. Są to przykłady sformułowanych celów, zastosowanych metod i środków użytych do prowadzenia zajęć, a także określenie efektów, jakie chcemy osiągnąć w pracy z uczniem.

1. Co jest celem zajęć muzealnych na temat lekcji o sejmie?

- zdobycie przez ucznia umiejętności prowadzenia udziału w dyskusji (prezentowania swoich racji i argumentowania),
- wyrobienie postawy odpowiedzialności za dobro wspólne,
- zdobycie przez ucznia wiedzy na temat demokracji szlacheckiej,
- itp.

2. Jakich stosujemy metody pracy podczas lekcji muzealnej?

- metodę pytań i odpowiedzi (heureka),
 - dyskusję,
 - krótką formę inscenizacyjną (inscenizowane obrady sejmu),
 - itp.

3. Jakich stosujemy środki?

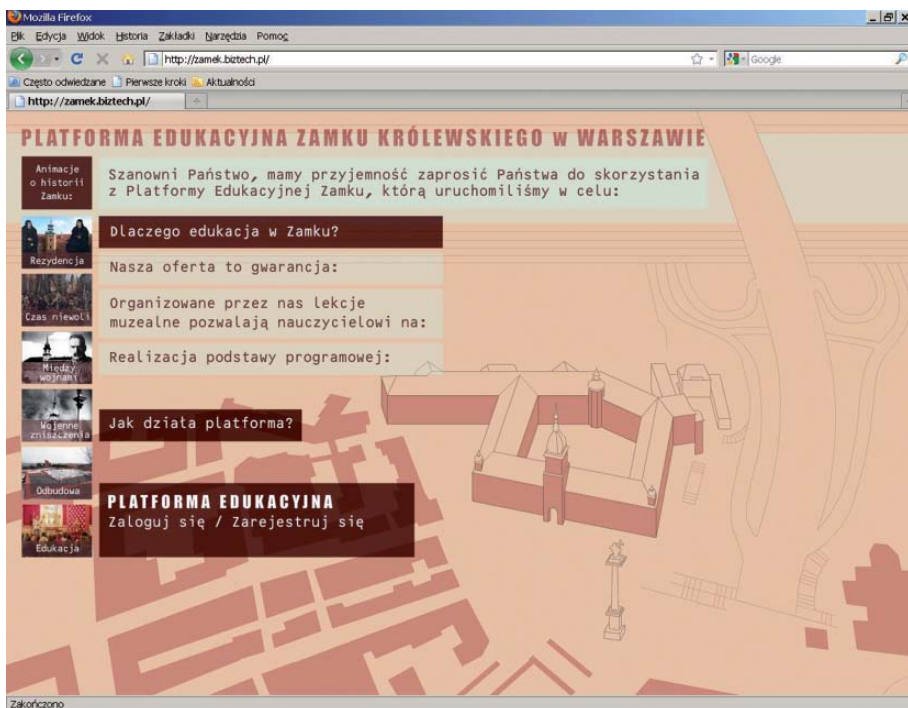
- wybrane zamkowe przestrzenie i obiekty,
- tekst źródłowy,
- rekwizyty.

4. Jakich spodziewamy się efektów?

Po lekcji na temat parlamentaryzmu w dawnej Rzeczypospolitej uczeń zdobywa wiedzę na temat zasad demokracji szlacheckiej, zna nowe słowa i rozumie ich znaczenie, nabywa różnych przydatnych umiejętności, np. potrafi dyskutować, prowadzić spór i dążyć do kompromisu. Spodziewamy się również, że uczeń potrafi zachować się w przestrzeni publicznej, przenosić zdobyte doświadczenia na działanie w społeczności szkolnej poprzez udział w pracy np. w samorządzie szkolnym itp.

Zarówno dla ucznia, jak i nauczyciela przygotowaliśmy materiały edukacyjne w formie interaktywnych zadań.

Obecnie na Platformie dostępne są: *Portret Króla Jagomości, Sejm Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Konstytucja 3 Maja, Opowieści królewskiego majstra, Zamek międzywojenny i II Rzeczypospolita, Koronacja*. W przygotowaniu *Rycerze i ich świat* oraz kolejne.



Równie ważnym zadaniem Platformy Edukacyjnej Zamku Królewskiego jest *feedback*, czyli zbieranie informacji zwrotnej od użytkowników, dotyczącej działalności edukacyjnej Zamku. Służą do tego ankiety, które zawierają pytania zgromadzone w czterech blokach tematycznych:

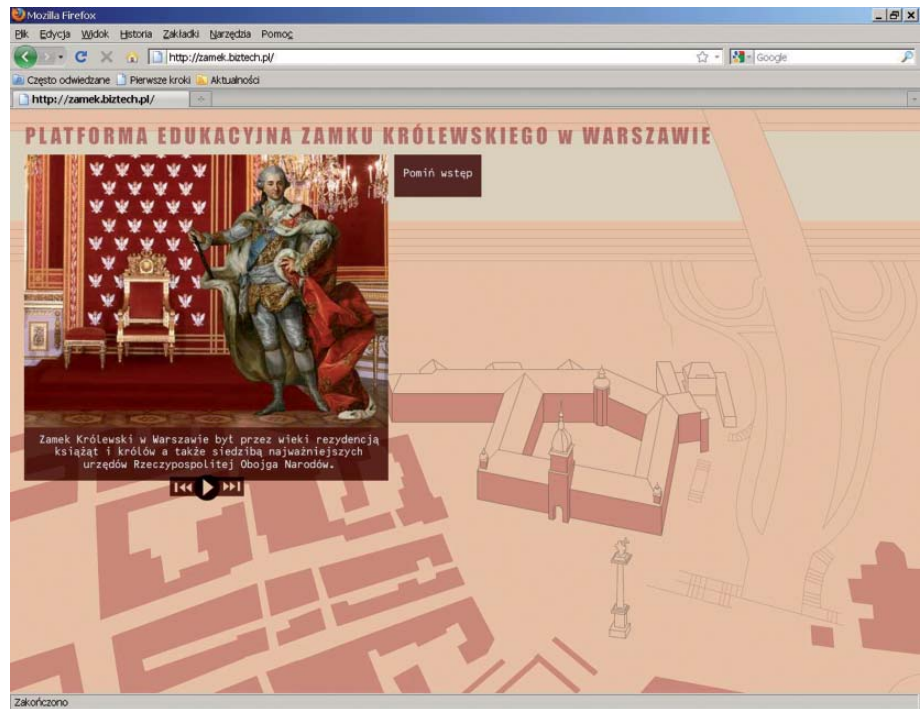
- Jakie są źródła pozyskiwania informacji o ofercie edukacyjnej Zamku Królewskiego w Warszawie?
- Zanim wybierze się Pani/Pan na lekcję muzealną do Zamku Królewskiego...
- Jak ocenia Pani/Pan lekcje muzealne w Zamku Królewskim w Warszawie?
- Jakich są Pani/ Pana spostrzeżenia i uwagi?

Odpowiedzi na poszczególne pytania są niezwykle cenne, ponieważ informują pracowników Działu Oświatowego, jak postrzegana jest działalność edukacyjna Zamku i jakie są oczekiwania adresatów. Rozbudowany moduł raportowy pozwala analizować dane w różnych ujęciach. Raporty dostarczają nam wiedzy, jak oceniany jest przez nauczycieli poziom zajęć, przygotowanie prowadzącego, jego umiejętności interpersonalne, zastosowane metody, wykorzystanie ekspozycji muzealnej do realizacji tematu lekcji itp. Dzięki analizie ankiet otrzymujemy informację, czy w opinii odbiorców Zamek jest dostatecznie przygotowany do prowadzenia działalności edukacyjnej. Internetowa Platforma Edukacyjna Zamku Królewskiego daje więc nam możliwość szerokiego kontaktu ze środowiskiem nauczycieli i budowania oferty w dialogu ze szkołą. Pozwala weryfikować nasze propozycje i dostosowywać je do zmieniającej się podstawy programowej i wyzwań edukacyjnych.

Nauczyciele coraz odważniej korzystają z Internetowej Platformy Edukacyjnej Zamku Królewskiego. Dotychczas zarejestrowało się 257 użytkowników z 155 szkół i instytucji. Rośnie też liczba wejść (w sumie 2948, z czego w 2011 – 1463, do maja 2012 – 1093). Z analizy danych wynika, że użytkownicy są przede wszystkim zainteresowani korzystaniem z multimedialnych materiałów edukacyjnych przygotowywanych przez pracowników Działu Oświatowego Zamku.

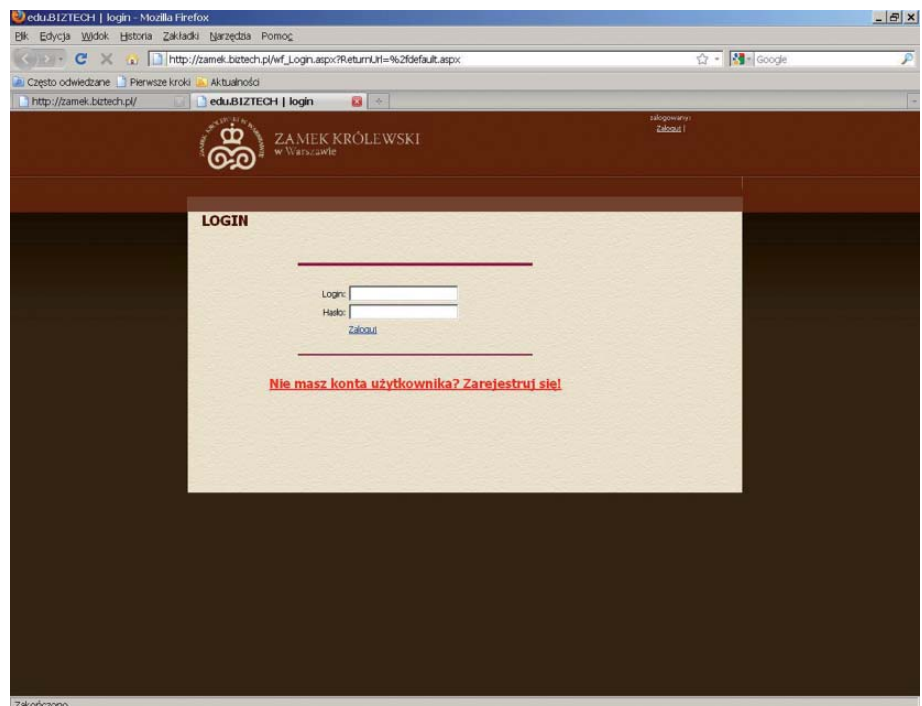
Czy na stronach internetowych przodujących placówek muzealnych w Polsce zostały udostępnione narzędzia podobne do działania Platformy Edukacyjnej Zamku Królewskiego w Warszawie, które umożliwiają wirtualny kontakt z odbiorcą w celu gromadzenia i przetwarzania informacji na temat oferty edukacyjnej, bądź innych propozycji? Przeglądowi poddano strony internetowe muzeów o różnym charakterze i profilu, zarówno muzea-rezydencje, jak i muzea sztuki, przede wszystkim narodowe, muzea historyczne – miejskie i regionalne oraz inne. Były to następujące placówki:

Muzea sztuki: muzea narodowe w: Poznaniu i oddziały, Gdańsku i oddziały, we Wrocławiu i oddziały, w Warszawie.



Muzea sztuki nowoczesnej: Muzeum Sztuki w Łodzi i Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

Muzea-rezydencje: Muzeum-Zamek w Łańcutcie, Muzeum Pałac w Wilanowie, Zamek Królewski na Wawelu, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.



Zamek Królewski w Warszawie

zalogowany: BT Urszula.Krajewska (administrator)
Zaloguj Wyloguj Hasło

START LEKCJE MUZEALNE ANKIETY TESTY RAPORTY ADMINISTRACJA

Moje lekcje muzealne Tydzień Dzień

MOJE LEKCJE MUZEALNE

Moje lekcje muzealne	Od	Do	
Zamek międzywojenny I II Rzeczpospolita	2012-01-02	2012-12-31	Opis wg kompetencji ucznia
Opowieści królewskiego majstra, czyli jak ozdabiano zamkowe komnaty	2011-01-10	2012-12-31	Opis wg kompetencji ucznia
Konstytucja 3 Maja	2010-12-14	2012-12-30	Opis wg kompetencji ucznia
Portret Króla Jęgomoci	2010-09-14	2012-12-31	Opis wg kompetencji ucznia
Sejm Rzeczypospolitej Obojga Narodów	2010-09-14	2012-12-31	Opis wg kompetencji ucznia

[Byłam/\(-em\) na lekcji muzealnej, chcę wypełnić ankietę](#)

Moje ankiety	Data lekcji	Od	Do	
Jak ocenia Pani/Pan lekcje muzealne w Zamku Królewskim w Warszawie	2011-10-20	2011-10-20	2011-10-27	Wypełnij
Jak ocenia Pani/Pan lekcje muzealne w Zamku Królewskim w Warszawie	2011-06-09	2011-06-28	2011-07-05	Wypełnij
Jakie są źródła pozyskiwania informacji o ofercie edukacyjnej Zamku Królewskiego w Warszawie	2010-09-30	2010-10-01	2012-12-31	Obejrzyj
Zanim wybierze się Pani/Pan na lekcję muzealną do Zamku Królewskiego.	2010-09-30	2010-10-01	2012-12-31	Wypełnij

[Odśwież](#)

Muzea historyczne (miejskie/regionalne): Miejskie we Wrocławiu, Historyczne m.st. Warszawy, Tatrzańskie w Zakopanem, Historyczne Miasta Krakowa, Historii Miasta Poznania.

Inne: Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie, Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, muzea: Żup Krakowskich w Wieliczce, Powstania Warszawskiego, Wojska Polskiego i Techniki w Warszawie, Zabawek i Zabawy w Kielcach.

Wszystkie wymienione muzea mają dostępną na stronie głównej podstronę Edukacja. Stąd otwiera się link do oferty edukacyjnej, która zawiera

tematy często ilustrowane fotografiami z zajęć, mniej lub bardziej rozbudowane i atrakcyjne w formie ich opis, informacje o zasadach prowadzenia lekcji muzealnych, liczebność grupy, ceny itp. Często oferta prezentowana w internecie obejmuje również oddzielny, poza szkołami, program adresowany do innych odbiorców – do rodzin, seniorów, osób niepełnosprawnych. Są to np. spotkania przy muzyce, wykłady, prelekcje, przedstawienia teatralne itp. Nieliczne muzea oferują na swojej stronie materiały do pobrania dla nauczycieli i dla uczniów oraz innych uczestników zajęć. Wśród nich znajduje się Muzeum Powstania Warszawskiego, które poza informacją dotyczącą działalności edukacyjnej udostępnia na swojej stronie internetowej m.in.: zeszyty nauczyciela, materiały multimedialne, karty pracy, scenariusze lekcji z materiałami pomocniczymi. Muzeum utworzyło również Archiwum Historii Mówionej, w ramach którego zainteresowani tematem mogą pobrać tzw. Teki Edukacyjne – zapisy dyskusji, prelekcji i wspomnień powstańców.

Muzeum Pałac w Wilanowie swoją działalność edukacyjną określa mianem Przestrzeni edukacyjnej, o czym informuje na stronie internetowej. Przestrzeń ta obejmuje standardową ofertę edukacyjną dla przedszkoli, wszystkich typów szkół, rodzin, także osób niepełno-

Województwa Rzeczypospolitej Obojga Narodów

Cel lekcji: Kliknij w herb województwa i odjedź je na mapie. Następnie, kliknij w województwo na mapie i sprawdź czy dokonałeś/eś właściwego wyboru.

Metody pracy

Środki

Efekty zajęć

Zadania

Województwa

Od sejmiku do sejmiku walnego

Sejm i Senat

Krzyżówka

Województwo Inowrocławskie

Wielkie Księstwo Litewskie

Wielkopolska

2. 3. 4. 5. 6. Zrzuty z ekranu strony startowej i innych stron Platformy Edukacyjnej Zamku Królewskiego w Warszawie

2. 3. 4. 5. 6. Screenshots of the landing page and other pages of the Education Platform at the Royal Castle in Warsaw

sprawnych. Muzeum prezentuje swoją ofertę w ramach tzw. Pasażu wiedzy, oferując do pobrania materiały edukacyjne w postaci teczek edukacyjnych z kartami zadań, scenariuszy lekcji, pomocy niezbędnych do wykonania przez uczniów samodzielnych prac. Proponuje również dostęp do wiedzy dzięki lekcjom *e-learningowym* i za pomocą multimediiów.

Poza prezentacją swojej oferty na stronie internetowej np. Muzeum Archeologiczne w Biskupinie proponuje publiczności możliwość kontaktu za pomocą internetowego forum. Otrzymuje wówczas informację zwrotną dotyczącą swojej oferty pogrupowaną według wątków i tematów.

Zastosowany na Platformie Edukacyjnej Zamku Królewskiego w Warszawie *feedback* ma cechy forum, wprowadza je jednak na wyższy poziom, ponieważ umożliwia analizę uzyskanych danych – odpowiedzi na zadane konkretne pytania, na podstawie przyjętych kryteriów. Dzięki tej analizie można się np. dowiedzieć, jaka podczas lekcji muzealnych preferowana jest przez uczniów forma aktywności (wybór co najmniej 1 odpowiedzi). Czy jest to praca z kostiumem, dyskusja, praca z rekwizytem, udział w inscenizacji, taniec, śpiew, działanie plastyczne, może inna niewskazana forma? Czy uczestnictwo w lekcjach muzealnych ma wpływ na zmianę nastawienia uczniów do wizyty w muzeum, chęć korzystania przez nich z innej oferty kulturalnej, wzrost wrażliwości estetycznej, zmianę zachowania, itp.? Czy zdaniem nauczycieli lekcje

muzealne pomagają przygotować uczniów do testów kompetencyjnych kończących kolejne etapy edukacji w szkołach?

Realnym efektem *feedbacku* jest więc zaistnienie swego rodzaju sprzężenia zwrotnego pomiędzy autorem projektu a jego adresatem, aby poprzez wzajemne oddziaływanie powstała konkretna korzyść dla adresata oferty edukacyjnej Zamku. Naszym celem jest spowodowanie reakcji odbiorcy, która przełoży się na powstanie wartościowych i ukierunkowanych projektów edukacyjnych.

Z przeglądu stron internetowych 22 polskich muzeów wynika, że oprócz Muzeum Wojska Polskiego wszystkie mają mniej lub bardziej rozbudowaną podstronę dotyczącą edukacji. Poza ofertą dla różnych grup odbiorców, liczne muzea udostępniają również materiały *e-learningowe*, jednak jeśli nie są one osadzone na platformie, nie można otrzymać informacji kto, kiedy i w jakim zakresie z nich korzysta.

Wynika z tego, że jedynie Zamek Królewski w Warszawie ma działający w ramach strony internetowej system do prowadzenia projektów edukacyjnych, zawierający m.in. moduł do ankietowania odbiorców oferty, weryfikacji wiedzy – testy i *quizes* oraz ważny dodatek rozszerzający jego funkcjonalność – platformę *e-learningową*.

THE EDUCATION PLATFORM OF THE ROYAL CASTLE IN WARSAW

Jagoda Pietryszyn

Since October 2010 www.zamek-krolewski.pl features an Education Platform of the Royal Castle in Warsaw – an interactive instrument of communication between teachers and members of the staff of the Education Department at the Castle. The purpose of this auteur programme, unique in Polish museums, was to obtain wider contact with addressees of the Castle educational offer, interested in new methods of *e-learning*. The project encompasses expanded animation about the history of the Royal Castle in Warsaw and its past and present functions, as well as an explanation of the purpose of the Castle's educational offer and its benefits. It also contains additional information of importance for teachers, i.a. that the courses held at the Castle realise

a curriculum foundation for assorted levels of teaching the Polish language, history, social education, the arts and music, confirmed by the Ministry of National Education. Apart from access to multi-media material, a particularly prominent element of the Platform is feedback, i.e. the process of obtaining information with the assistance of a module used for polling the teachers. Consequently, the Education Department receives information about the perception of the educational activity conducted at the Castle. The Education Platform is, therefore, a universal instrument rendering possible virtual contact with the recipient in order to gather and process information concerning its educational offer.

Jagoda Pietryszyn, absolwentka Historii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim; od 1981 r. pracownik Zamku Królewskiego w Warszawie; kierownik Działu Oświatowego; współautorka: oferty edukacyjnej Zamku dla wszystkich typów szkół, oferty kulturalno-oświatowej dla publiczności, programu udostępniania Zamku osobom niepełnosprawnym, programu szkolenia studentów prowadzących zajęcia muzealne, multimedialnych programów edukacyjnych; konsultant programów dla nauczycieli i muzealników oraz ekspert programu edukacyjnego Centrum Edukacji Obywatelskiej „Ślady przeszłości” oraz „Młodzi obywatele działają”.





z zagranicy

from abroad

MUZEA PIŁKI NOŻNEJ

NA ŚWIECIE

Aleksandra Czechowicz-Woźniak

Muzea sportowe są stosunkowo młodymi instytucjami, najstarsze liczą niewiele ponad sto lat. Szacuje się, że na świecie działa obecnie ponad 300 muzeów sportu o zróżnicowanym profilu. Są to muzea monograficzne, poświęcone jednej dyscyplinie sportu (np. narciarstwu, kolarstwu, boksowi, piłce nożnej), muzea łączące kilka dyscyplin w jeden temat ekspozycyjny, np. muzea sportów zimowych, sportów wodnych, muzea olimpijskie, muzea sportu podejmujące całokształt tematyki sportowej, muzea i galerie sztuki o tematyce sportowej oraz bardzo duża grupa różnorodnych tzw. Hall of Fame (Hal Sławy Sportu).

Załączkiem wielu zbiorów muzealnych były (i są) prywatne kolekcje entuzjastów różnych dyscyplin, jak też kolekcje klubów i towarzyszt sportowych. Miejsce powstawania tych placówek i ich tematyka wynikały zazwyczaj z tradycji lokalnych, sukcesów klubów i reprezentacji oraz z organizowania znaczących imprez sportowych.

Nową, dynamiczną grupą muzeów, wyrosłą na fali narastającej popularności piłki nożnej, są muzea dotyczące tej dyscypliny sportu. Trudno jest wskazać konkretne miejsce początków futbolu – grywano i w średniowiecznej Wenecji, i na Wyspach Brytyjskich (początkowo bez określonych reguł), jednak z całą pewnością wiadomo, że właśnie w Anglii w połowie XIX w. zainaugurowano pierwsze rozgrywki między klubami oraz spisano reguły gry.

Muzeum Futbolu Narodowego w Manchesterze

The National Football Museum w Manchesterze zajmuje się przechowywaniem pamiątek związanych z historią angielskiej piłki nożnej – ze szczególnym uwzględnieniem miejscowego klubu „Czerwonych Diabłów”. Manchester United Football Club (Klub Piłkarski Manchester United) – jedna z najstarszych tego typu organizacji – powstał w 1878 roku. Muzeum początkowo mieściło się pod takim samym adresem, jak klub, przy Old Trafford w Manchesterze, w 2001 r. przeniosło się do Preston przy Stadionie Deepdale. Obecnie, po wielu miesiącach zamknięcia, muzeum otwiera się ponownie w Manchesterze pod nowym adresem. Zmiana miejsca ma zapewnić przede wszystkim większą liczbę zwiedzających – do około 350 tys. rocznie (w starej siedzibie było to mniej niż 200 tys.).

Wśród dotychczas eksponowanych zbiorów wymienić należy takie kolekcje, jak: The FIFA Museum Collection, The Football Association Collection, The Football League Collection, The Wembley Stadium Collection, The FIFA Book Collection, The People's Collection, The Priory Collection i inne.

W poprzednim miejscu można było wystawić niewielką część wszystkich zbiorów –zaledwie około 2 tys. eksponatów ze zgromadzonych 30 tys. Najważniejsze z nich to np. dwie piłki z finału pierwszych Mistrzostw Świa-

ta w 1930 r., koszulka i czapka kapitana drużyny angielskiej z pierwszego oficjalnego meczu międzynarodowego ze Szwecją w 1872 r., najstarszy na świecie strój kobiecy do gry w piłkę nożną z 1890 roku. Pamiątki klubowe – to przede wszystkim trofea z rozgrywek, prezentacje dorobku menedżerów klubu oraz piłkarzy, administratorów, którzy pomagali w tworzeniu legendy Manchester United.

Obecnie władze placówki określają swoją „misję i wizję” poprzez dotarcie z „największą kolekcją futbolu” do maksymalnej liczby widzów, do globalnej publiczności. Planuje się liczniejsze wypożyczenia zbiorów i wystaw czasowych oraz szersze udostępnianie materiałów edukacyjnych i publikacji naukowych. Angielskie Muzeum Futbolu Narodowego ma ambicje stać się światowym centrum „gry ludu”, która jest zarazem kluczowym elementem dziedzictwa i sposobu życia w Anglii – miejsca narodzin najpopularniejszej gry na świecie¹.

Muzeum FC Arsenal przy Emirates Stadium w Londynie

Jedno z najpopularniejszych angielskich muzeów futbolu mieści się w Londynie na terenie Emirates Stadium (nazwa stadionu), który należy do „Kanonierów” – zawodowego klubu jednej z najbardziej utytułowanych angielskich drużyn. Arsenal Football Club (Klub Piłkarski Arsenal) – to trzydziestokrotny mistrz Anglii, począwszy od lat 30. XX w. do dziś.

Jest to muzeum poświęcone historii jednego klubu. Początkowo (w latach 1993–2006) znajdowało się ono na terenie poprzedniego obiektu klubu, czyli Highbury. Po przeniesieniu dokonano uroczystego otwarcia nowej siedziby (w październiku 2006 r.), w którym uczestniczyły takie osobistości, jak Kenny Sansom, John Radford, którzy wraz z byłymi zawodnikami klubu oprowadzili zwiedzających zgodnie z przygotowanym specjalnie na tę okazję programem „Podróż legend”.

W kolekcji znajduje się wiele pamiątek i eksponatów. Jest tu m.in. koszulka Charliego George'a z finału Pucharu Anglii w 1971 r., buty Michaela Thomasa z decydującego o tytule Mistrza Anglii spotkania przeciwko Liverpoolowi w sezonie 1988/1989, koszulka Alana Smitha z finału Pucharu Zdobywców Pucharów w 1994 r. oraz specjalne trofeum upamiętniające sezon 2003/2004, gdy Arsenal zdobył tytuł Mistrza Anglii, nie przegrywając ani jednego spotkania. Drużyna zyskała wówczas przydomek Niezwycciężeni – The Invincibles.

Ciekawym pomysłem jest umieszczenie przed budynkiem ławek upamiętniających największe gwiazdy w historii klubu wraz z podaniem ich rekordów życiowych. Można się przejść po placu The Armoury Square z wmurowanymi 10 500 płytami, zawierającymi nazwiska i wpisy osób wspierających Arsenal.

FIFA Museum Collection

1000 years of Football

1000 ans de Football

1000 años de Fútbol

1000 Jahre Fußball



edition q

1. Album zawierający zdjęcia najcenniejszych eksponatów National Football Museum w Manchesterze, wydany 1996

1. Album containing photographs of the most valuable exhibits at the National Football Museum in Manchester, published in 1996

Ciągle przybywają kolejne. Muzeum obecnie odwiedza średnio ponad 120 tys. widzów rocznie².

Muzeum Klubu FC Barcelona

Najliczniej odwiedzane europejskie muzeum piłki nożnej jest zlokalizowane w budynkach stadionu Camp Nou. Zostało otwarte w 1984 r. dzięki staraniom prezesa Klubu FC Barcelona Josepa Lluïsa Nuñeza. W miarę wzrostu zainteresowania i liczby gości, kilkakrotnie powiększono powierzchnię muzeum, rozbudowując je trzykrotnie. Od 1998 r. liczy ono 3500 m², przyjmuje rocznie ponad 1 200 000 osób i przez wiele z nich uważane jest za najlepsze muzeum piłki nożnej na świecie³.

W roku 2000 otrzymało ono imię założyciela FC Barcelona – Joana Gampera (1877–1930), który marzył, aby w miarę zdobywania kolejnych trofeów, przybywało kibiców klubu. W latach dwudziestych nie było jednak środków na zorganizowanie miejsca prezentacji osiągnięć zespołu.

Ozdobą ekspozycji prezentującej historię Klubu FC Barcelona są zdobywane przez drużynę trofea, w tym najcenniejsze puchary Ligi Hiszpańskiej i Ligi Mistrzów. Wychodzący naprzeciw oczekiwaniom dzisiejszych widzów jest dział ekspozycji multimedialnych – stoły i ściany pokryte dotykowymi ekranami, w których można przeglądać filmy, zdjęcia oraz artykuły poświęcone katalońskiej piłce nożnej i klubowi FC Barcelona. Zwiedzającym muzeum udostępniono także miejsca, z których zawodnicy korzystają na co dzień: szatnie, zaplecze, kaplicę oraz płytę stadionu.

Camp Nou, największy stadion piłkarski w Europie (w języku katalońskim *El Nou Estadi del Futbol Club Barcelona*) może oficjalnie pomieścić 98 772 widzów. Jego trybuny zdobi napis będący dewizą klubu FC Barcelona: *Més que un club (Więcej niż klub)*.

Mecz inauguracyjny 14 września 1957 r. miał polski akcent: został rozegrany pomiędzy klubem gospodarzy a warszawską Legią. Spotkanie planowane na wieczór w ostatniej chwili przełożono na wcześniejszą godzinę z powodu awarii oświetlenia. Skrócono także przed czasem, bo w ciemnościach niewiele było widać⁴. Polacy przegrali 4:2.

W 110. rocznicę powstania FC Barcelona w Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie zaprezentowano ekspozycję poświęconą historii tego klubu, a także jego związkom z polskim sportem. Na otwarciu wystawy przybyli dwaj wiceprezydenci FC Barcelona Alfons Godall i Joan Franquesa. Podczas uroczystości wspomniano mecze z polskimi drużynami, w tym również spotkanie z okazji otwarcia stadionu. Ówczesnym kapitanem stołecznej drużyny był Edmund Zientara, który również przybył na uroczystość i opowiadał licznie zgromadzonym kibicom historię tego wydarzenia.

Pomimo, że stadion – jako jeden z niewielu – otrzymał w rankingu UEFA pięć gwiazdek, w 2007 r. ogłoszono, że zostanie przebudowany i ponownie oddany do użytku w 2012 roku. W ramach projektu wartego 250 mln euro zostanie m.in. powiększony do 108 000 miejsc oraz zadaszony⁵. Autorem projektu jest wybitny architekt Norman Foster, który w swoim dorobku ma m.in. nowy stadion Wembley i przebudowę gmachu British Museum w Londynie.

Muzeum Piłki Nożnej (Museo del Calcio) w Coverciano

Podobnie, jak The Football National Museum, ideę piłki nożnej jako sportu narodowego reprezentuje w Europie Museo del Calcio (Muzeum Piłki Nożnej) w miejscowości Coverciano koło Florencji. Otwarte w maju 2000 r., jest pierwszym na świecie muzeum poświęconym historii reprezentacji kraju.

Miejsce wybrano nieprzypadkowo – w Coverciano znajduje się znany ośrodek szkoleniowy, nazywany we Włoszech „piłkarskim uniwersytetem”, należący do Włoskiej Federacji Piłki Nożnej, będącej jedynym prawnym reprezentantem włoskiej piłki nożnej. Muzeum, mieszczące się w willi o powierzchni 800 m², prezentuje najstarsze eksponaty związane z Mistrzostwami Świata i sukcesami olimpijskimi z lat trzydziestych (są tu np. czarne koszulki piłkarzy noszone podczas rządów faszystowskich) oraz z historią zwycięstw w 1968, 1982 i w 2006 roku. W Coverciano ekspozycje są „tradycyjne”, bez multimedii czy interaktywnych urządzeń: zbiory koszulek, proporzyczków, sprzętu piłkarskiego, fotografii, prasy i książek sprzed dziesięcioleci, ukazujących historię włoskiego i światowego futbolu. Jeden z oddziałów muzeum na bieżąco zbiera wyniki meczów z całego świata.

Według informacji zawartych na stronach internetowych, Muzeum Piłki Nożnej w Coverciano powstało jako ośrodek dokumentacji historycznej futbolu, stąd bogate zbiory biblioteczne, fotograficzne i filmowe, gromadzone, by badając przeszłość, przeżywając przeszłość, lepiej zrozumieć dzisiejszy świat i w jakiś sposób przewidzieć przyszłość⁶. Za pośrednictwem sklepu internetowego



2. Proporzec klubu FC Barcelona zaprezentowany podczas wystawy „110. lat FC BARCELONA”, zorganizowanej przez Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie oraz Muzeum Mazowieckie w Płocku, 2009

2. Banner of FC Barcelona featured at the exhibition “110 years of FC BARCELONA” organised at the Museum of Sport and Tourism in Warsaw and the Mazovia Museum in Płock, 2009

towego można skorzystać z najnowszych opracowań, książek, filmów, a także gadżetów.

Poza Europą – kolebką futbolu, piłka nożna „przyjęła się” w Ameryce Południowej. Jej mieszkańcy uczynili z niej narodową pasję.

Mając na uwadze najbliższe Mistrzostwa Świata w 2014 r., należy wymienić dwa muzea (wraz z ośrodkami sportowymi, w których odbędą się najważniejsze mundialowe mecze) – w São Paulo i w Rio de Janeiro.

Narodowe Muzeum Piłki Nożnej (Museu do Futebol) w São Paulo

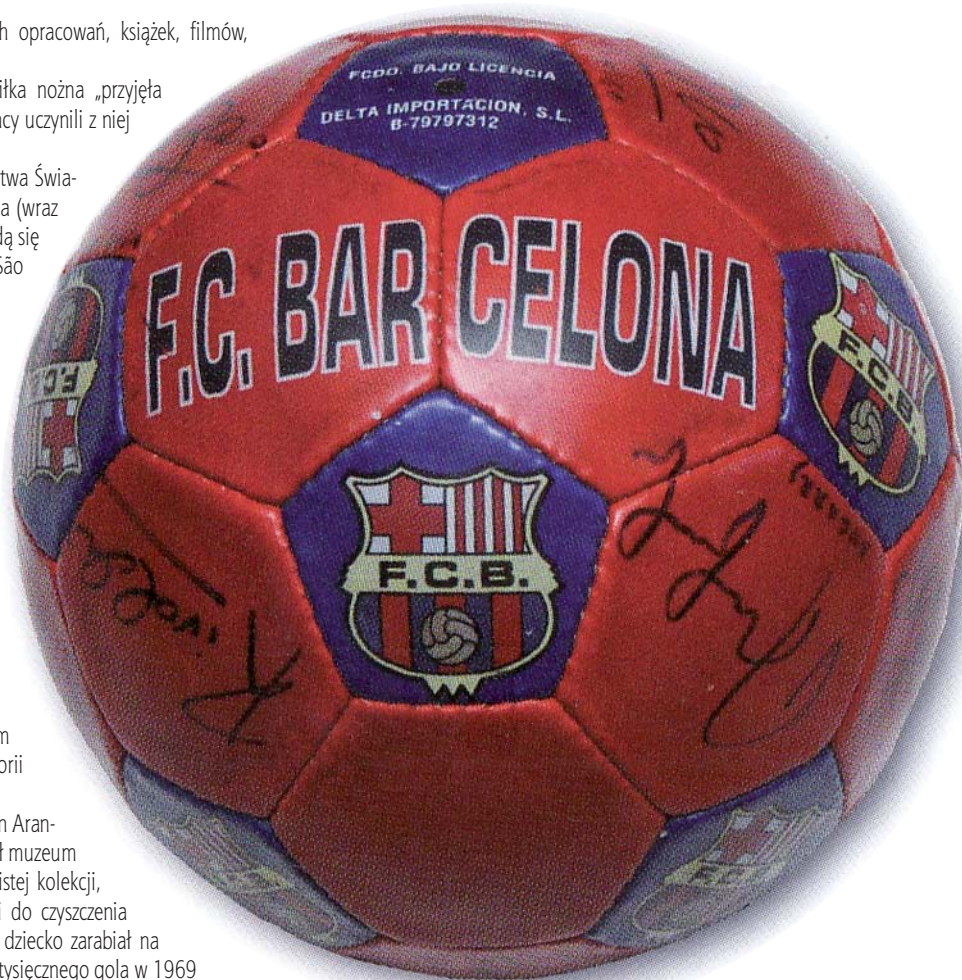
Muzeum „narodowego sportu Brazylii” zostało otwarte we wrześniu 2008 roku. Podczas uroczystości inauguracyjnych gubernator stanu São Paulo José Serra podkreślił, że muzeum to należy do wszystkich Brazylijczyków – nie jest powiązane z żadnym konkretnym zespołem, a tylko i wyłącznie z dziedziną sportu, którą chce promować. Według kustosa muzeum Leonela Kaza – to zarazem muzeum historii Brazylii i brazylijskiej kultury⁷.

Gość honorowy Pele (właściwie Edson Arantes do Nascimento), *O Rei* (król), ofiarował muzeum ponad 140 przedmiotów ze swojej osobistej kolekcji, w tym drewniane pudełko z przyborami do czyszczenia butów z czasów, gdy w ten sposób jako dziecko zarabiał na życie. Jest też piłka, którą strzelił swojego tysięcznego gola w 1969 roku. Można także podziwiać jego woskową figurę witającą gości w progach muzeum, mieszczącego się w budynku stadionu miejskiego Pacaembu na placu Charlesa Millera.

Zbiory są prezentowane w 17 salach tematycznych, o łącznej powierzchni prawie 7000 m². Pierwsza ekspozycja dotyczy historii „piłki kopanej” – począwszy od osoby Charlesa Millera (1874–1953) – ojca brazylijskiego futbolu. Pochodził on z rodziny angielsko-brazylijskiej. W 1894 r. zaszczylił piłkę nożną w Brazylii, po powrocie z Wysp Brytyjskich, skąd przywiózł dwie piłki i broszurę zawierającą przepisy gry. Założył też pierwszy brazylijski klub – São Paulo Athletic Club oraz przyczynił się do powstania w Brazylii w 1901 r. pierwszej ligi piłkarskiej Liga Paulista de Foot-Ball.

W salach multimedialnych można oglądać kroniki ze wszystkich Mistrzostw Świata, gole wszystkich finałów Pucharu Świata, można posłuchać komentatorów. Oddzielna sala poświęcona jest „narodowej” porażce w finale Mistrzostw Świata w 1950 r., kiedy to Brazylijczycy byli po raz pierwszy gospodarzami tej imprezy. W jednym z pomieszczeń w podłogę wmontowany jest wielki elektroniczny ekran, przypominający prawdziwe boisko, po którym toczy się dwuwymiarowa piłka. Zwiedzający mogą spróbować strzelić gola brazylijskiemu bramkarzowi: wystarczy przejść pod ekran o rozmiarach odpowiadających prawdziwej bramce, ustawić piłkę, a po chwili na ekranie pojawi się bramkarz. Dodatkowo wyświetlana jest informacja o prędkości kopniętej piłki.

Wszyscy znani piłkarze brazylijscy mają tu swoje popiersia, wiszą ich dyplomy, zdjęcia i notki biograficzne, a na monitorach prezentuje się fragmenty ich najlepszych meczów. Z myślą o gościach mniej obeznanym



3. Piłka z autografami piłkarzy FC Barcelona, zaprezentowana podczas wystawy „110. lat FC BARCELONA”, zorganizowanej przez Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie oraz Muzeum Mazowieckie w Płocku, 2009

3. Ball signed by players of FC Barcelona featured at the exhibition “110 years of FC BARCELONA” organised at the Museum of Sport and Tourism in Warsaw and the Mazovia Museum in Plock, 2009

w temacie zaprojektowano salę, w której można znaleźć informacje, czym jest „tabelinha” („klepka”), „chilena” („przewrotka”) itd. Choć najciekawsze wydają się informacje o brazylijskich rekordach: 22 zawodników dostało czerwone kartki podczas jednego z meczów turnieju Rio – São Paulo – piłkarska „zadyma” miała miejsce, gdy spotkała się Portuguesa z Botafogo; 55 osób – to najmniejsza liczba widzów, którzy oglądali mecz mistrzostw Brazylii, dla odmiany – 183 341 to nie tylko brazylijski, ale i światowy rekord sprzedanych biletów na jeden mecz (eliminacyjny do mundialu, Brazylia – Paragwaj).

Nie brak też akcentów polskich: są zdjęcia z meczu Brazylia – Polska z Mundialu we Francji w 1938 r., kadr reprezentantów Brazylii zrobiony tuż przed pierwszym gwizdkiem (wynik 6 do 5, w tym trzy gole Leonidasa i cztery Ernesta Wilimowskiego).

Muzeum jest licznie odwiedzane (szczególnie przez młodzież) – w momencie otwarcia spodziewano się około 600 tys. zwiedzających rocznie.



4. Stadion Maracanã w Rio de Janeiro, 2006
4. Stadion Maracanã in Rio de Janeiro, 2006



5. Fragment Alei Gwiazd (Walk of Fame) przy Maracanie, odcisk stóp Pelego
5. Fragment of the Walk of Fame next to Maracana, imprint of Pele's feet

(Fot. 1 – album ze zbiorów Biblioteki Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie; 2, 3 – repr. za *Ekspozyty z katalogu wystawy „110 lat FC Barcelona - polskie ślady w historii klubu”*, Warszawa, Płock 2009, s. 88; 4, 5 – J. Czechowicz)

Muzeum przy stadionie Maracanã w Rio de Janeiro

Maracanã, jeden z największych stadionów piłkarskich na świecie, został wybudowany w latach 1948–1950 na potrzeby Mistrzostw Świata odbywających się w Brazylii. Jego oficjalna nazwa to Estádio Jornalista Mário Filho. W 2000 r. podjęto decyzję o gruntownej renowacji i pięć lat później rozpoczęto jej realizację. Stadion ponownie otwarto w 2007 roku.

Muzeum mieści się obok stadionu (podobnie, jak Museu do Futebol przy Pacaembu). W wejściu również ustawiono figurę piłkarza (tym razem jest to Ronaldo, owinięty ogromną flagą Brazylii), lecz na tym podobieństwa się kończą. Na ścianach korytarzy wiszą fotografie upamiętniające pięć Mistrzostw Świata wygranych przez reprezentację. W gablotach umieszczono buty, piłki, koszulki (m.in. Pelego). Niemały każdy przedmiot opatrzony jest autografem jednego z wielu sławnych brazylijskich zawodników.

4 marca 2011 r. po raz kolejny otwarto nieco przebudowany trzypiętrowy budynek. Z Tower of Glass (Szkłana Wieża) można zobaczyć cały teren stadionu (jeszcze w rozbudowie), a także obejrzeć tam wirtualny model Maracany po najnowszych zmianach⁸.

W Alei Gwiazd (Walk of Fame), której inauguracja nastąpiła w 2000 r. (na pięćdziesięciolecie otwarcia stadionu), swoje stopy odcisnęło 100 wybitnych piłkarzy: od Pelego i Zico, poprzez Garrincha, Edmundo, Ronaldo, po takie gwiazdy, jak Didi, Eusebio, Beckenbauer, Romerito, Figueroa, Carlos Alberto Torres, Gerson...

Wszystkie zmiany zostały podyktowane decyzją, iż właśnie tu odbędą się ceremonie otwarcia i zamknięcia Igrzysk Olimpijskich w 2016 r., a przedtem w roku 2014 rozegrany zostanie finałowy mecz piłkarskiego Pucharu Świata. Pod koniec kwietnia 2012 r. prace remontowe Maracany nie były wykonane nawet w połowie – opóźnienia wynikały ze strajków. Od maja 2012 r. organizatorzy wpuszczają na plac budowy raz w miesiącu wycieczki liczące do 50 osób, aby chętni wiedzieli „z pierwszej ręki” o stopniu zaawansowania prac⁹.

Brazylijczycy nie szczędzą wysiłku ani pieniędzy (koszt przebudowy to nieco mniej niż pół miliarda dolarów) na zaprezentowanie się światu z jak najlepszej strony. Wyjątkowo zależy im na tym, aby przyćmić

bardzo już odległą w czasie, lecz wciąż pamiętną, klęskę z 1950 r., zwaną *Maracanazo* – przegraną w meczu z Urugwajem o Finał Mistrzostw Świata. Mecz obejrzało wówczas na żywo 200 tys. widzów, prasa z góry przesądziła o wygranej gospodarzy: wydrukowano dziennik z błędnym wynikiem, wybito złote medale z niewłaściwymi nazwiskami, a oficjalne wręczenie statuetki odbyło się po meczu... w tunelu do szatni.

Muzeum Japońskiej Piłki Nożnej w Tokio

Piłka nożna na początku XX w., w latach swojej pierwszej „masowej” popularyzacji dotarła także na kontynent azjatycki. Dyscyplina ta była znana w Japonii już w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Reprezentacja Kraju Wschodzącego Słońca swoje pierwsze spotkanie rozegrała w 1917 roku. Japoński Związek Piłki Nożnej (JFA) założono w 1921 r., a więc dwa lata później niż w Polsce.

W 1996 r. Japonia wraz z Koreą uzyskały po raz pierwszy prawo do organizowania Mistrzostw Świata w 2002 roku. Reprezentacji udało się przejść do 1/16 finału z pierwszego miejsca w grupie. Najtrwalszą pamiętką tych wydarzeń było otwarte rok później tokijskie muzeum, początkowo tylko dla upamiętnienia owych pierwszych japońskich Mistrzostw Świata, a od 2006 r., po renowacji, by być już nie tylko miejscem odnoszącym się do jednego wydarzenia, ale zaistnieć jako muzeum japońskiej piłki nożnej.

Ekspozycja zajmuje kilka poziomów budynku: na piętrze można obejrzeć na dużym ekranie wszystkie mecze Mistrzostw Świata z 2002 r., historyczne gole drużyn japońskich („Monument of goals”), wystawę znaczków pocztowych i odznak, koszulki reprezentacji. Najniższe piętro przeznaczono

na wystawy czasowe oraz na ekspozycję dokładnie skopiowanych pomieszczeń służących codziennie piłkarzom: szatni czy pokojów ćwiczeń. Są tu także gabloty z trofeami.

Odpowiednikiem Walk of Fame z brazylijskiej Maracany jest tu Japan Football Hall of Fame – galeria sław, które przyczyniły się do rozwoju japońskiej piłki nożnej¹⁰.

Przed wejściem do budynku stoi maskotka i symbol Japońskiego Związku Piłki Nożnej, a także logo reprezentacji – Yatagarasu, trójnogi Kruk Doskonałe Trafiający, symbol słońca, wywodzący się z szintoizmu.

Muzea piłki nożnej to wciąż młoda gałąź muzealnictwa, gwałtownie się rozrastająca i zmieniająca dzięki bogatym klubom piłkarskim oraz nieporównywalnej z innymi dziedzinami sportu popularności. Żaden inny sport nie może się pochwalić choćby zbliżoną liczbą fanów i kibiców.

Podobnie, jak w przypadku muzeów o bardziej tradycyjnym charakterze, tu również atrakcyjność zlokalizowania placówki ma decydujące znaczenie – stąd największa popularność muzeów „przystadionowych”, szczególnie przy obiektach bijących rekordy frekwencji, nowoczesności technicznych udogodnień czy atrakcyjności imprez masowych. Istnieją jednak liczne mniejsze muzea „klubowe” o lokalnym zasięgu, których istnienie uzależnione jest głównie od sukcesów i powodzenia zawodników (jak również od hojności sponsorów), mające szansę przekształcić się z czasem w instytucje o większym znaczeniu. Główne warunki pozostają niezmiennie – nieodzownymi „elementami” są wierni i oddani kibice oraz zdobyte trofea.

Bibliografia

Langton H., *FIFA Museum Collection, 1000 years of Football*, edition q, Verlags-GmbH, Berlin – Chicago – Tokio 1996.

Lipoński S., *Manchester United*, seria *Słynne kluby piłkarskie*, Oficyna Wydawnicza Atena Krzysztof Sawala, Poznań 2007.

Łukomski J., *Barcelona*, seria *Słynne kluby piłkarskie*, Oficyna Wydawnicza Atena Krzysztof Sawala, Poznań 2007.

Parés M., Pujadas X., Santacana C., *Camp Nou. Fifty Years at the Heart of Barça*, Co-legi d'Arquitectes de Catalunya Barcelona Football Club, Barcelona 2007.

Szadkowski M., *Arsenal*, seria *Słynne kluby piłkarskie*, Oficyna Wydawnicza Atena Krzysztof Sawala, Poznań 2007.

Szczepiek S., *Moja historia futbolu*, tom I – *Świat*, Presspublica sp. z o.o., Warszawa 2007.

110 lat FC Barcelona – polskie ślady w historii klubu, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Warszawa, Płock 2009.

Przypisy

¹ www.nationalfootballmuseum.com z dnia 15.04.2012.

² www.arsenal.com z dnia 13.04.2012.

³ www.fcbarcelona.com z dnia 13.04.2012.

⁴ <http://dumakatalonii.pl/> z dnia 13.04.2012.

⁵ <http://www.fcb24.com.pl/> z dnia 13.04.2012.

⁶ <http://www.museodelcalcio.it/> z dnia 07.04.2012.

⁷ <http://www.museudofutebol.org.br/> z dnia 10.02.2012.

⁸ <http://www.suderj.rj.gov.br/maracana.asp> z dnia 07.04.2012.

⁹ <http://www.insidethegames.biz/olympics/summer-olympics/2016>.

¹⁰ <http://www.11plus.jp/e/> z dnia 08.04.2012.

FOOTBALL MUSEUMS IN THE WORLD

Aleksandra Czechowicz-Woźniak

Sports museums are relatively young institutions, with the oldest one established slightly over a hundred years ago. It is estimated that there are about 300 sports museums all over the world, representing different profiles. A new and dynamic group, which emerged on the tide of the growing popularity of football, are museums pertaining to this particular sports discipline.

Football museums, whose mass-scale popularity is the outcome of the successes enjoyed by local clubs, include the London FC Arsenal Museum and the FC Barcelona Museum. The collections are composed of the trophies won by the local football teams – European or World Championship Cups and other essential meetings. Popular players and their life records are also on display.

European institutions that refer to the idea of “national sport” include the Manchester-based National Football Museum and the Football Museum in Coverciano (Italy), centres of national historical documentation; they have at their disposal the oldest football collections and their mission is to interest the global public.

Outside the European Continent, football has “taken roots” in South America, where it has become a specific form of national passion. The greatest football centres are São Paulo and Rio de Janeiro. The National Football Museum and Football Museum in Rio de Janeiro were established not merely as sports museums but also as national history and culture institutions. Both adjoin stadiums of international renown: Pacaembu in São Paulo and Maracana in Rio de Janeiro.

During the first years of its mass-scale popularity football reached also Asia (early twentieth-century,) but the first Oriental World Championships organised jointly by Japan and South Korea did not take place until 2002. They are commemorated by the Japan Football Museum in Tokyo, a presentation of the history of local football and the most important trophies of the national team.

The article presents the above-mentioned institutions due to the great variety of their missions and history. Football museums are still a young branch of museums, undergoing an intensive evolution both thanks to the financial resources of the clubs and the incomparable popularity of this discipline.

• **Aleksandra Czechowicz-Woźniak**, kulturoznawca, dyplom w 2004 na kierunku Kulturoznawstwo, Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, studiowała także na Wydziale Turystyki w Warszawie; od 2010 pracuje w Bibliotece Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, gdzie zajmuje się m.in. archiwizacją sportowymi; interesuje się socjologią, teatrem i filmem.

MORSKIE

DZIEDZICTWO KULTUROWE W STANACH ZJEDNOCZONYCH

NA TLE WYBRANYCH PROBLEMÓW AMERYKAŃSKIEGO MUZEALNICTWA

Robert Domżał

Międzynarodowy Kongres Muzeów Morskich (International Congress of Maritime Museums¹), zorganizowany w Stanach Zjednoczonych w październiku 2011 r., był świetną okazją do przyjrzenia się bliżej systemowi muzealnictwa w tym kraju. Organizatorem największego zjazdu muzealników morskich, który odbywa się w różnych częściach globu co 2 lata, były: Smithsonian Institution w Waszyngtonie oraz Narodowe Muzeum Morskie w Newport News (The Mariners' Museum)². W kongresie wzięło udział ponad 100 uczestników z 24 krajów, m.in. z Australii, Nowej Zelandii, Kanady oraz liczna reprezentacja z krajów nadbałtyckich. Jednym z powodów zlokalizowania zjazdu w Muzeum Historii Ameryki, wchodzącym w skład Smithsonian Institution³, było otwarcie niedawno nowej stałej wystawy pt. „Na wodzie. Morska historia Ameryki”. W ciekawy i nowoczesny sposób ekspozycja pokazuje wybrane fragmenty historii morskiej Ameryki Północnej. Interesującym uzupełnieniem głównej wystawy jest amerykańska łódź uzbrojona „Philadelphia”. Zbudowano ją w 1776 roku. Zatonęła w tym samym roku w jeziorze Champlain podczas bitwy z siłami angielskimi, które próbowały odbić strategiczne kolonie. Jednostkę wydobyto w 1935 roku. Łódź poszła na dno z całym wyposażeniem i uzbrojeniem. Podczas prac archeologicznych znaleziono nawet kulę, która przebiła burtę i zatopiła łódź.

Muzealnictwo amerykańskie

W ciągu ostatnich 40 lat, szczególnie w latach 70. i 80. XX w. liczba amerykańskich muzeów rosta lawinowo, proporcjonalnie do przyrostu ludności w kraju. Trzy czwarte spośród około 17 500 muzeów amerykańskich założono po 1950 roku⁴. Wiele z nich, także niektóre muzea morskie, boryka się obecnie z problemami finansowymi, nie mając pewnego zabezpieczenia bieżącej działalności. Dziwić może, że około 1/3 placówek nie pobierała jeszcze niedawno opłat za wstęp. Ich wpływy uzależnione są od malejących z każdym rokiem dotacji rządowych i prywatnych darowizn. Większość muzeów amerykańskich to instytucje prywatne, a tzw. przemysł muzealny stał się ważną gałęzią biznesu, przyciągającego rocznie ponad 865 mln odbiorców



1. Wydobyta z jeziora Champlain łódź uzbrojona „Philadelphia” z 1776 r., prezentowana w Muzeum Historii Ameryki należącym do Smithsonian Institution

1. Raised from Lake Champlain, the “USS Philadelphia” from 1776 is presented at the National Museum of American History, part of the Smithsonian Institution

muzealnych usług i ofert⁵. Wiele amerykańskich muzeów musi sobie radzić w skomercjalizowanym świecie i oprócz wspomnianych źródeł finansowania posiłkować się także wpływami ze składek członkowskich, sprzedaży pamiątek oraz pozyskiwania dotacji z firm. Duże przedsiębiorstwa są zobowiązane tworzyć specjalne fundusze na cele społeczne i kulturalne. Część lokowanych tam środków przeznaczają na potrzeby własnych pracowników i fundacji, natomiast mały procent od gigantycznych czasem dochodów jest dzielony między zewnętrzne instytucje kultury. Te ostatnie ubiegają się o granty w ramach organizowanych konkursów. Większość muzeów amerykańskich ma status *non-profits* z powodu swojej misji edukacyjnej. Dlatego też nie muszą one odprowadzać podatków.

Oprócz placówek prywatnych nieco ponad 40% – to muzea prowadzone przez samorządy oraz władze stanowe lub miejskie. Tylko 7% placówek dotowanych jest przez rząd federalny. Najbardziej znanym kompleksem muzeów dotowanym w około 70% centralnie jest wspomniane Smithsonian Institution. Waszyngtońskie muzea należące do tej fundacji odwiedza rocznie około 25 mln osób. Inne placówki dotowane przez rząd federalny – to muzea związane z siłami zbrojnymi, np. marynarką wojenną i lotnictwem.

Budżet wszystkich amerykańskich muzeów wynosi około 4 mld dolarów rocznie, jednak tylko około 8% z nich ma budżet przekraczający 1 mln dolarów. Większość – to placówki mniejsze. Szacuje się, że koszty personelu w muzeach, mimo ogromnego wsparcia wolontariuszy, stanowią około 54% budżetu. Nie dziwi zatem tendencja rozwoju przy muzeach sieci sklepów, w których kiedyś znaleźć można było głównie widokówki i katalogi wystawowe, obecnie zaś odzież, biżuterię, zabawki i książki. Trudno sobie też wyobrazić muzea bez restauracji i bufetów. Sprzedaż sklepowa rozwinęła się w internecie, tak samo jak dostępność zbiorów *online*. Niedawno amerykańskie muzea obawiały się, że udostępnienie zbiorów w sieci zahamuje napływ turystów, obecnie widać tendencję odwrotną. Zróżnicowana oferta internetowa zachęca raczej do odwiedzin muzeów. Smithsonian Institution ma 45 oddzielnych stron internetowych.

Pierwsze lata XXI w. przyniosły załamanie rynku turystyki i powiązaniego z nim muzealnictwa. Jedną z przyczyn był strach przed podróżami po ataku terrorystycznym z 11 września 2001 roku. Rok później niektóre duże placówki zanotowały spadki frekwencji na poziomie 30%. Rekordowe ceny paliw w 2007 r. również przyczyniły się do obniżenia liczby przemieszczających się turystów. „Gwoździem do trumny” była recesja w 2008 roku. Przypominała ona załamanie rynku finansowego i kryzys w latach 30. XX wieku. Odpowiedzią muzeów na kryzys były znaczne redukcje personelu, ograniczenie godzin działania, w rzadkich przypadkach zamknięcie placówek. Niektóre z muzeów obrały jednak inną strategię, próbując przewyciężyć kryzys inwestowały w nowe siedziby i różnicowały ofertę, licząc na to, że w ten sposób przyciągną nowych zwiedzających. Obecne kierunki działania muzeów zwracają się ku nowym mediom, mogącym zachęcić młodsze pokolenia do odwiedzin instytucji kultury. Oprócz zachęty w formie atrakcyjnych stron internetowych używa się coraz częściej mobilnych mediów, takich jak smartfony z odpowiednimi aplikacjami. Już w 2009 r. pojawiły się specjalne programy dla użytkowników iPhone’a, pozwalające na przeglądanie zbiorów lub interaktywne zwiedzanie muzeów. Wygląda na to, że zamiast drukowanego przewodnika po muzeum turyście wystarczać będzie nieduży telefon komórkowy.

Muzealnictwo morskie

Największą organizacją muzealną w Stanach Zjednoczonych jest Amerykańskie Stowarzyszenie Muzeów (American Association of Museums)⁶. Jest to obecnie najpotężniejsza na świecie organizacja zrzeszająca muzea (wraz z parkami kulturowymi i ogrodami zoologicznymi, botanicznymi itd.). Istnieje od

1906 r., ma roczny budżet w wysokości 9,5 mln dolarów i zrzesza około 3 tys. instytucji i ponad 18 tys. członków indywidualnych. Prezydent stowarzyszenia Pan Ford Bell otworzył Międzynarodowy Kongres Muzeów Morskich i przybliżył jego misję. Jest nią rozwijanie standardów i dobrych praktyk w muzeach, gromadzenie i szerzenie wiedzy o tych placówkach, działalność edukacyjna. Celem jest też wspieranie i reprezentowanie muzeów przed władzami stanowymi i federalnymi.

Muzea morskie w USA mają swoją oddzielną organizację, jest nią Rada Amerykańskich Muzeów Morskich (The Council of American Maritime Museums – CAMM)⁷. Zajmuje się ona ochroną morską dziedzictwa kulturowego Ameryki Północnej, ale uczestniczą w niej także placówki z Meksyku, Kanady i Australii. CAMM stara się wypracowywać i promować profesjonalne standardy konserwacji i interpretacji zabytków nautologicznych, prowadzi rodzaj bazy danych na temat historii morskiej, statków i okrętów, inicjuje i promuje wystawy, badania i konferencje naukowe.

Ważną bazę danych na temat muzealnictwa morskiego można znaleźć na stronie internetowej, założonej przez człowieka morza i filantropa z San Diego, Roberta H. Smitha. Jest on też autorem książek o tematyce morskiej i katalogów muzealnych większości amerykańskich muzeów morskich, których liczbę określa on na 648. Baza danych, oprócz klasycznych placówek organizujących wystawy, obejmuje także parki kulturowe i stowarzyszenia zajmujące się morską dziedzictwem kulturowym. Wyszukiwanie w bazie oparte jest na systemie map poszczególnych stanów Ameryki Północnej. Muzea mają krótkie opisy, a na ich stronach internetowych podane są odnośniki do innych stron. Autor podjął próbę skatalogowania również europejskich muzeów morskich; informacje o instytucjach europejskich są jednak ubogie i nieaktualizowane⁸.

Podczas kongresu uczestnicy mieli okazję zwiedzić założone w 1963 r. Narodowe Muzeum Marynarki Wojennej w Waszyngtonie. Placówka mieści się na terenie działającej jeszcze stoczni, do której wstęp limitowany jest przepustkami. Bardzo ciekawa, acz pokazana w nieco staroświecki sposób wystawa mieści się w około 300-metrowej, klimatyzowanej hali przemysłowej, zaadaptowanej na cele muzealne. Daje to możliwość ekspozycji dużych oryginalnych przedmiotów, jak np. batyskafy, różne rodzaje uzbrojenia itd. Muzeum ma być w najbliższych latach modernizowane. Obecnie trwają prace nad projektem budowy nowej wystawy stałej, poświęconej „zimnej wojnie”, w której amerykańska flota odegrała niebagatelną rolę. Wystawa będzie się mieściła w osobnym budynku. W USA działa 11 muzeów związanych z amerykańską marynarką wojenną. Zrzeszone są one w Centrum Historii Marynarki Wojennej (Naval Historical Center), które współpracuje również z archiwami, bibliotekami i centrami badawczymi.

Statki i okręty muzealne

W tym miejscu warto poświęcić trochę uwagi zabytkowym statkom w Stanach Zjednoczonych. Część jednostek należąca do placówek muzealnych, np. do muzeum Mystic Seaport, jest regularnie konserwowana i ich stan nie jest zagrożony. Inaczej ma się sprawa ze sztandarowymi dla Ameryki statkami, które ze względu na swoje rozmiary, koszty utrzymania i wieloletnie zaniechania w konserwacji mogą wkrótce trafić na złom. W czasie Międzynarodowego Kongresu Muzeów Morskich prezentowano przypadek słynnego transatlantyku „SS United States”. Wnuczka konstruktora Pani Susan Gibbs przedstawiła problemy, jakie piętrzą się przed gronem pasjonatów próbujących ratować największy i najszybszy swego czasu statek pasażerski świata. „SS United States” zbudowany w 1952 r. ma 301 m długości. Po skończeniu służby w 1969 r. statek nie doczekał się przekształcenia na muzeum, doraźne próby dofinansowania nie rozwiązały problemu. Obecnie dzięki prywatnemu sponsorowi udało się o rok odwlec moment złomowania statku. Jego utrzy-



2. Kolekcja zabytków w Muzeum Marynarki Wojennej w Waszyngtonie
2. Collection of monuments in Washington

manie przez ten okres to koszt około 1 mln dolarów. Prowadzona będzie też niebawem zbiórka publiczna na ratowanie statku. Z kolei grupa inwestorów opracowuje plan przekształcenia „SS United States” na wielofunkcyjny obiekt biznesowy, biurowy, hotelowy, restauracyjny itd. Koszt przekształcenia – to kwota wahająca się między 200 a 300 mln dolarów. Najbliższy rok pokaże, czy plan ten uda się zrealizować.

Innym interesującym przypadkiem jest próba ratowania „USS Olympia”. Okręt ten jest symbolem amerykańskiej marynarki wojennej, podobnie jak „Aurora” jest symbolem floty rosyjskiej. Krążownik, zbudowany w 1891 r., wstawił się udziałem w wojnie amerykańsko-hispańskiej. W służbie był do 1922 roku. W 1966 r. został uznany za obiekt dziedzictwa kulturowego, ale nie poszły za tym pieniądze na jego konserwację. Przez wiele lat służył jako okręt muzealny. Obecnie los tego najstarszego na świecie stalowego okrętu wojennego jest bardzo niepewny. Amerykańska Marynarka Wojenna nie chce przejąć nad nim opieki. Konserwacja i utrzymanie przekracza możliwości miasta Filadelfia, gdzie okręt stoi oraz Independence Seaport Museum, które częściowo sprawuje nad nim opiekę. Jeśli statek nie był przez 55 lat w suchym doku i nie miał robionych regularnych przeglądów kadłuba, z pewnością wymaga szybkiego działania, żeby po prostu nie zatonać. Lokalna grupa interesariuszy stara się obecnie zgromadzić środki na remont jednostki, którego koszt może wynieść około 10 mln dolarów. Jedno jest pewne, w opi-

ni Amerykanów tak ważny zabytek nie może trafić na złom i trzeba zrobić wszystko, żeby okręt uratować.

Dużą popularnością cieszą się repliki statków i okrętów związanych z historią morską Ameryki Północnej. W stanie Virginia znajduje się Jamestown, pierwsza stała osada i fort, założone przez kolonizatorów angielskich w 1607 roku. Na ogromnej przestrzeni zlokalizowano rekonstrukcję fortu, wiosek indiańskich, nowoczesne centrum edukacji ze świetnymi wystawami. Obrazu dopełnia port oraz cztery repliki statków, którymi kolonizatorzy dotarli do Ameryki. Są to repliki w skali 1:1, stojące na wodzie, używane także do żeglowania i rejsów eksperymentalnych. Zwiedzający, zarówno na statkach, jak i na terenie fortu, są oprowadzani przez przebrane w stroje z epoki osoby personelu edukacyjnego, szczegółowo omawiające życie pierwszych osadników w osadzie oraz ich pracę i życie na statkach. Jamestown w ciągu roku odwiedza 650 tys. ludzi i jest ono jedną z głównych atrakcji turystycznych stanu Virginia.

Innym muzeum morskim założonym w 1929 r. jest Mystic Seaport w stanie Connecticut. Jest to wyjątkowe „żyjące” muzeum, poświęcone historii morskiej Ameryki Północnej. Bogaty program edukacyjny nie ogranicza się do zwiedzania floty zabytkowych jednostek stojących na wodzie. Zwiedzający poznają pracę na pokładzie żaglowców, podstawy nawigacji, oglądają warsztaty szkutnicze. Liczne stanowiska obsługiwane przez przebranych w żeglarskie



- 3. Dużą rolę w muzeach odgrywają tzw. interpreters – przebrani w stroje z epoki przewodnicy; tu przewodnik pokazujący przyrządy nawigacyjne w historycznym fortecy Jamestown, stan Virginia
- 3. A large role is played by so-called interpreters – guides dressed in period costumes; here: a guide showing navigation instruments in the historical fort of Jamestown, Virginia

stroje personel przybliżają ponadto życie w portowym mieście w końcu XIX wieku.

Wśród zabytkowych statków najbardziej znany jest bark wielorybniczy „Charles W. Morgan”, ponad 30-metrowy statek, zbudowany w lipcu 1841 roku. Jednostką powstałą w 1921 r. jest szkuner rybacki „L. A. Dunton”. Personel muzeum nie tylko prezentuje pracę na tym statku, ale także urządza pokazy filetowania ryb i metody ich przechowywania w czasie rejsów. Kolejnym unikatowym statkiem jest duńska żaglowa jednostka szkolna zbudowana w Kopenhadze w 1882 r., nosząca nazwę „Joseph Conrad” (ex „Georg Stage”). Statek wyposażony był oprócz żagli w silnik parowy i służył kadetom floty handlowej do rejsów szkolnych po Morzu Bałtyckim i Północnym. W czasie wypadku na duńskich wodach w 1905 r. jednostka została niemal przepoławiona przez parowiec. Zginęły wtedy 22 osoby. Po podniesieniu wraku statek przebudowano. Po latach służby udało się odsprzedać go prywatnemu właścicielowi zamiast wysłać na złomowanie. Statek pływał przed II wojną światową pod amerykańską flagą. W 1947 r. prezydent Stanów Zjednoczonych przekazał jednostkę do Mystic Seaport w celu nauki młodych żeglarzy pracy na morzu. W 1977 r. jednostkę poddano renowacji i przywrócono wygląd z roku 1934. Obecnie statek wciąż jest na wodzie, lecz nie bierze udziału w rejsach. Nadal jednak szkoli się na nim dzieci i młodzież w zakresie obsługi żagli, olinowania itd. W kolekcji Mystic Seaport nie mogło zabraknąć parowca. Zbudowany w 1908 r. „Sabino”

4. Zwieńczenie budynku Narodowego Muzeum Morskiego w Newport News

4. Crowning of the building of the Mariners' Museum in Newport News

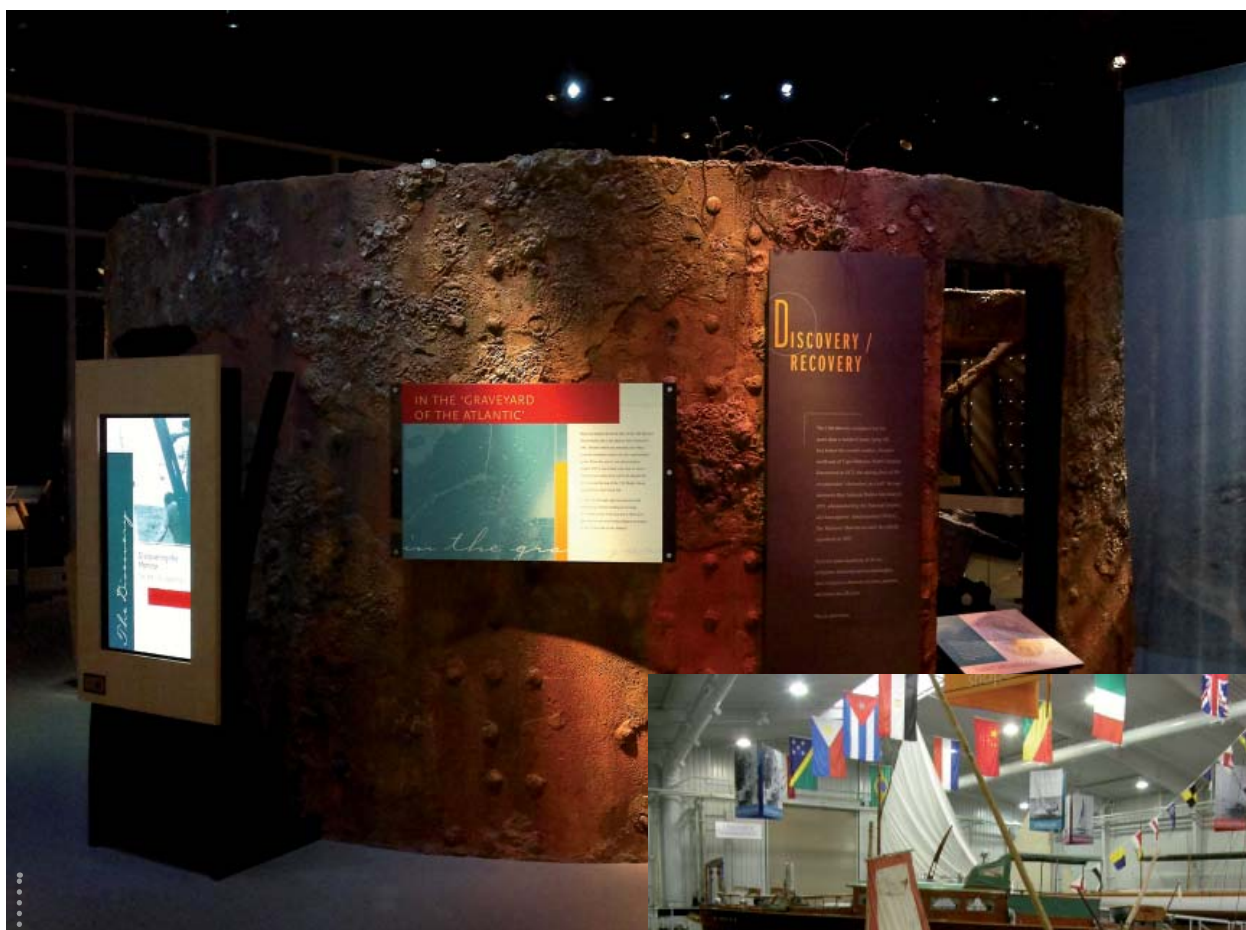
(ex „Tourist”) jest małą, przybrzeżną jednostką pasażerską przekazaną do muzeum w 1973 roku. Statkiem wciąż można odbywać krótkie wycieczki po okolicznych wodach⁹.

Centrum „USS Monitor”

Część Międzynarodowego Kongresu Muzeów Morskich odbyła się w Narodowym Muzeum Morskim w Newport News. Jest to nowoczesna placówka, posiadająca duży zbiór zabytków regionalnych związanych z rybołówstwem i sztuknictwem zatoki Chesapeake oraz bogatą kolekcję nautologiczną, pokazującą historię żeglugi w Ameryce Północnej. Zbiory biblioteki liczą 1750 tys. pozycji i obejmują mapy, rękopisy oraz archiwum zdjęć. Wystawą stałą, z której muzeum jest szczególnie dumne, jest Centrum „USS Monitor”. Poświęcono ją temu wyjątkowemu pancernikowi, który odmienił losy wojny domowej w 1862 roku. Kosztowała 30 mln dolarów i otrzymała w 2007 r. nagrodę za najlepszą wystawę stałą w Stanach Zjednoczonych.

Ekspozycja w nowoczesny, a zarazem przystępny sposób pokazuje poszukiwania, wydobycie i konserwację pierwszego w Ameryce, a drugiego na świecie okrętu z uzbrojeniem umieszczonym w obrotowej wieży artyleryjskiej. „Monitor” był okrętem niepodobnym do wszystkich budowanych przed nim. Miał bardzo niskie burty, które stanowiły trudny cel dla przeciwnika, był „opancerzony” żelaznymi płytami grubości 127 mm. Z powodu dziwnej konstrukcji miał niewielkie szanse w walce na otwartym morzu, był zatem jednostką typowo przybrzeżną. 9 marca 1862 r. „Monitor” powstrzymał





5. Rekonstrukcja obrotowej wieży pancernika „USS Monitor” w Narodowym Muzeum Morskim w Newport News

5. Reconstruction of the rotating gun turret of the ironclad warship “USS Monitor” at the Mariners’ Museum in Newport News

w remisowej potyczce inny pancernik Konfederatów „SCC Virginia”, który w poprzednich dniach niemal zniszczył flotę żaglowych okrętów Unii. Starcie dwóch pancerników było pierwszą na świecie bitwą morską takich jednostek. „Monitor” zatonął w grudniu 1862 r. w czasie sztormu u wybrzeży Atlantyku, koło przylądka Hatteras. W 1974 r. jego wrak został odnaleziony i niektóre jego części wydobyto. Dzisiaj podziwiać je możemy w Narodowym Muzeum Morskim w Newport News. Za dużą szklaną ścianą znajduje się hala, gdzie konserwowane są na oczach widzów działa z okrętu i inne elementy wyposażenia, łącznie ze słynną wieżą obrotową.

Na ogromnej powierzchni wystawowej Centrum „USS Monitor” znaleźć można plany jednostki, oryginalne części po konserwacji, np. śrubę okrętową, w kilku salach kinowych zobaczyć prezentacje na temat poszukiwań i eksploracji wraku. Na zewnątrz budynku zbudowano natomiast replikę okrętu naturalnej wielkości. Pierwsze starcie pancerników i stawa „Monitora” spo-



6. 7. Międzynarodowa kolekcja łodzi w Narodowym Muzeum Morskim w Newport News

6. 7. International boat collection at Mariners’ Museum in Newport News



8. Śruba okrętowa z pancernika „USS Monitor” w Narodowym Muzeum Morskim w Newport News

8. Propeller from the ironclad warship “USS Monitor” at Mariners’ Museum in Newport News

wodowały przygotowanie wydzielonej wystawy, pokazującej postrzeganie okrętu w amerykańskiej pop-kulturze.

Kończąc rozważania na temat amerykańskiego muzealnictwa, które zostało tu pokazane na przykładzie muzealnictwa morskiego, należy podkreślić, że w ostatnich latach dotowanie instytucji muzealnych przez państwo uległo znacznym ograniczeniom. Mimo iż większość placówek muzealnych to przedsięwzięcia prywatne, muszą one na równi z państwowymi walczyć o środki finansowania, takie jak dotacje z firm, fundacji, darowizny, granty itd. Równie ważne jest prowadzenie własnej działalności komercyjnej w sklepach i restauracjach oraz sprzedaż biletów i egzekwowanie składek członkowskich. Najbliższe lata pokażą, czy globalny kryzys finansowy wpłynie znacząco na rozwój całej branży muzealnej.

9. Widok na Zatokę Hampton Roads, gdzie w stoczniach do dziś produkuje się okręty dla amerykańskiej Marynarki Wojennej

9. View of Hampton Roads bay, where shipyards continue building ships for the US Navy

(Wszystkie fot. R. Domżał)



Przypisy

¹ International Congress of Maritime Museums jest największym na świecie stowarzyszeniem zrzeszającym muzea morskie, jest ono afiliowane przy ICOM-ie. Co 2 lata organizuje kongresy naukowe. <http://www.icmmonline.org/pages/home.htm>.

² Nazwa „Narodowe” dla Muzeum Morskiego w Newport News została nadana przez Kongres amerykański dla podkreślenia narodowej wagi zbiorów tejże placówki.

³ Instytut Smithsona – największy na świecie kompleks muzeów i ośrodków edukacyjno-badawczych, mieszczący się głównie w Waszyngtonie, powstał w 1846 r. jako fundacja na podstawie testamentu brytyjskiego chemika i mineraloga Jamesa Smithsona. Instytut finansuje i organizuje badania naukowe, wydawanie książek i czasopism, prowadzi wymianę publikacji z zagranicznymi ośrodkami naukowymi.

⁴ Dane o liczbie muzeów wg Instytutu Muzeów i Bibliotek, <http://www.imls.gov>. Trzeba wziąć jednak pod uwagę, że do muzeów zaliczane są także parki kulturowe i ogrody zoologiczne. Według danych Official Museum Directory, serwisu poświęconego danym statystycznym muzeów, ich liczba wynosi 14 500. <http://www.official-museumdirectory.com/>.

⁵ 850 mln wg danych Amerykańskiego Stowarzyszenia Muzeów. <http://www.aam-us.org/aboutmuseums/abc.cfm>.

⁶ <http://www.aam-us.org/>.

⁷ <http://www.councilofamericanmaritimemuseums.org/>.

⁸ <http://www.maritimemuseums.net/index.html>.

⁹ A. W. German, *Flagships of Mystic Seaport*, Kirkland 2000, s. 38.

MARITIME CULTURAL HERITAGE IN THE UNITED STATES AGAINST THE BACKGROUND OF THE SELECTED PROBLEMS OF AMERICAN MUSEUMS

Robert Domżał

Three-quarters of almost 17 500 American museums were established after 1950. Many, including certain maritime museums, tackle financial problems and are devoid of an infallible guarantee for their current activity. Nonetheless, until recently about one-third of such institutions did not charge entrance fees. The majority of American museums are private institutions and the so-called museum industry has become an important branch of business, attracting annually more than 865 m. recipients of museum offers and services. Many museums are forced to make their way in a commercialised world and apart from the above-mentioned financial sources resort also to obtaining donations from assorted firms. Alongside private institutions, slightly more over 40% are managed by self-governments, as rule state or municipal authorities. Only 7% are subsidised by the federal government.

The most important museum organisation in the USA is the American Association of Museums, at the moment the largest such organisation in the world (encompassing museums, cultural parks, zoos, botanical gardens etc.). The Association was estab-

lished in 1906, has an annual budget of \$ 9,5 m., and consists of about 3 000 institutions and more than 18 000 members. Maritime museums in the USA have their own organisation, i.e. The Council of American Maritime Museums (CAMM), which deals with the protection of the maritime cultural heritage of North America and includes institutions in Mexico, Canada and Australia. CAMM tries to devise and promote professional standards of the conservation and presentation of nautical monuments and conducts a database and research and holds scientific conferences. The USA has numerous preserved ships-museums, the best known being the transatlantic "SS United States", built in 1891, and the protected cruiser "USS Olympia" as well as a fleet of historical vessels at Mystic Seaport (Connecticut). More imposing achievements within the domain of the protection of the maritime cultural heritage include the recent creation at the Mariners' Museum in Newport News of a contemporary permanent exhibition focused on the "USS Monitor" Centre, featuring the first American ironclad warship that altered the course of the Civil War in 1862.

dr Robert Domżał, archeolog podwodny, doktor historii, kustosz dyplomowany; kierownik Działu Historii Budownictwa Okrętowego w Centralnym Muzeum Morskim w Gdańsku; od 2005 bierze udział w pracach Grupy Monitorującej ds. Bałtyckiego Dziedzictwa Kulturowego, pełniąc w niej funkcję kierownika Grupy Roboczej ds. Nadmorskiego Dziedzictwa Kulturowego Krajów Bałtyckich; od 2009 jest członkiem zarządu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Morskich; autor licznych artykułów naukowych i popularnonaukowych w branżowych czasopismach polskich i zagranicznych.

MUZEUM WILLA RIETVELDA (RIETVELD SCHRÖDERHUIS) W UTRECHCIE

JAKO ŚWIADECTWO NARODZIN NOWOCZESNEJ ARCHITEKTURY

Anna Wiśnicka

Pełna uroku Holandia wraz z jej licznymi skarbami architektury, spuścizną po wielkich malarzach oraz sięgającą XVI w. tradycją ceramiczną stanowi mekkę dla amatorów sztuki nowożytnej. Zachwycając się Amsterdamem – Wenecją północy, dokonaniem Rembrandta van Rijn czy fajansami z Delft, łatwo zapomnieć, że Holandia ma również swoje drugie oblicze. To wszakże mały kraj wielkich przemian, w którym narodziła się nowoczesność. Właśnie tu miały miejsce kluczowe wydarzenia, które zaważyły na całym późniejszym rozwoju i sposobie postrzegania architektury, dzięki którym Holandia zyskała miano kolebki europejskiego modernizmu¹.

Na obrzeżach położonego w środkowej części kraju Utrechtu² usytuowane jest jedno z najciekawszych holenderskich muzeów – tzw. willa Rietvelda³ (nid. Het Rietveld Schröderhuis). Budowla nazwana została tak od nazwiska architekta Gerrita Thomasa Rietvelda (1888–1964), członka grupy de Stijl, oraz zleceniodawczyni projektu Truus Schröder-Schröder (1889–1985). Dom położony jest przy spokojnej uliczce Prins Hendriklaan⁴, wieńcząc rząd XIX-wiecznych, szeregowych domów z ciemnej cegły. Pojawiający się nagle biały kubik, stanowiący całkowite przeciwieństwo pozostałej zabudowy osiedla, przykuwa wzrok swoimi niewielkimi rozmiarami oraz awangardową formą. Mimo bardzo skromnych gabarytów w porównaniu z ówczesnym budownictwem, budynek jest żywym dowodem rewolucji, jaka dokonana się w architekturze holenderskiej za sprawą grupy de Stijl na pocz. lat 20. XX w. i która na trwałe zapisała się na architektonicznej mapie Europy. Obecnie, już jako muzeum⁵, willa jest pomnikiem nowoczesnej architektury stworzonej przez G.Th. Rietvelda oraz manifestem postulatów grupy de Stijl. Zwiedzając obiekt, poznaje się historię grupy, sylwetkę architekta oraz niezwykle odważny mecenat artystyczny Truus Schröder-Schröder.

Wokół grupy de Stijl – geneza nowej architektury

Koncepcje estetyki Rietvelda i jego najważniejsze dzieło narodziły się pod wpływem czołowego ugrupowania artystycznego Holandii – grupy de Stijl. Powstanie grupy przypadło na czas, kiedy swe apogeum osiągnęły zmęczenie pięknem i przesyt spowodowany bujnością rozwiązań stylistycznych, jakie przyniosły XIX i pocz. XX wieku. Można było wówczas zaryzykować stwierdzenie, że wszystko, co nowe, piękne i zjawiskowe już się w sztuce wydarzyło:

neostyle, historyzm, eklektyzm, secesja⁶... Zaczęto wówczas zastanawiać się nad tym, czym jest sztuka i czy można oczekiwać od niej jeszcze jakichkolwiek nowatorskich przełomów, zgoła innych od historycznie uwarunkowanego naśladownictwa. Nowa epoka nazwana została przez historię modernizmem, przyniosła bowiem ogromny wachlarz zmian, nieporównywalny z dotychczas znanymi stylami w sztuce.

Nie sposób postrzegać żadnego ruchu artystycznego jako samotnej wyspy, będącej w izolacji od innych zjawisk na kulturalnej mapie Europy i świata. Wszystkie prądy w sztuce rodziły się dzięki kontaktom, płynnemu przenikaniu się idei i doświadczeń artystów z różnych kręgów kulturowych. Miało to miejsce również w przypadku grupy de Stijl. Historycy sztuki wyznaczyli okres działalności grupy na lata 1917–1931. To, co nowe, narodziło się wraz z końcem I wojny światowej, której konsekwencje zarówno gospodarcze, jak i społeczno-mentalne na zawsze odmieniły percepcję otaczającej rzeczywistości. Dla neutralnej Holandii⁷ skutki wojny nie były tak dotkliwe, jak dla sąsiednich Niemiec. Tłumaczy to fakt, dlaczego grupa de Stijl mogła powstać wcześniej niż Bauhaus⁸ – jedna z najważniejszych organizacji artystycznych modernistycznej Europy.

Tak więc de Stijl rozwinął się w okresie względnego spokoju, kiedy I wojna światowa zbliżała się do końca, omijając Holandię, a następna jeszcze się nie zaczęła. Przenikające się nowoczesne tendencje, takie jak dadaizm, ekspresjonizm, futurizm miały wówczas swój istotny wkład w tworzenie nowej sztuki. Jako datę narodzin holenderskiego ugrupowania przyjęto rok 1917, kiedy ukazał się pierwszy numer periodyku „de Stijl”, redagowany przez Theo van Doesburga (1883–1931). Oficjalny koniec istnienia grupy przypadł na rok 1931⁹. De Stijl, podobnie jak każdy inny prąd artystyczny w dziejach sztuki, opierał się na pewnych postulatach i założeniach. Były one przekazywane na łamach pisma „de Stijl”, które stało się manifestem ugrupowania. Artyści związani z grupą prezentowali w nim swoje refleksje dotyczące sztuki, jednocześnie ustosunkowując się do przeszłości i teraźniejszości. Pismo stało się również miejscem prezentacji projektów członków grupy oraz artystów, którzy stanowili dla nich inspirację.

Architektura tworzona w obrębie de Stijl stanowiła kontynuację postulatów neoplastycyzmu (*nieuwe beelding*), głoszonych przez Pieta Mondriana (1872–1944) oraz zaczątków teorii konstruktywistycznych, łącząc tym

samym dwie najważniejsze teorie sztuki po I wojnie światowej. Ich głównym celem, w odwołaniu do architektury, było stworzenie języka sztuki, stawiającego na pierwszym miejscu prostotę i uniwersalizm. Uproszczone więc formę, posługując się jedynie kątami prostymi, przewagą poziomu nad pionem. Architektura na powrót zyskała ludzkie proporcje, stając się bardziej przyjazną użytkownikom, odsunięto się od monumentalizmu na rzecz funkcjonalizmu. Kolorystyka ściśle korespondowała z teorią Mondriana – na tle ogromnych płaszczyzn bieli używano jedynie barw podstawowych, które podkreślały proste, zgeometryzowane kształty budowli. Architektura była odpowiedzią na potrzeby nowoczesnego człowieka, co oznaczało funkcjonalność, optymalne wykorzystanie przestrzeni, a nawet możliwość komponowania jej wedle własnego uznania. Nie była to jednak architektura łatwa w odbiorze, zwłaszcza na gruncie holenderskim, gdzie przywiązanie do tradycyjnego modelu budownictwa było bardzo silnie zakorzenione w obrębie kultury mieszczańskiej. Zleceniodawca musiał wykazać się ogromną odwagą, by zamówić modernistyczny projekt domu, tak skrajnie różny od wiekowej architektury holenderskiej.

Koncepcja Rietveld Schröderhuis jako wspólne dzieło Gerrita Thomasa Rietvelda i Truus Schröder-Schröder

Het Rietveld Schröderhuis – to sztandarowy przykład nowej architektury. Początków jego historii upatrywać należy we wczesnej współpracy Gerrita Th. Rietvelda i Truus Schröder-Schröder przy modernizacji jednego z pokoi w XIX-wiecznym domu Schröderów przy Biltstraat w Utrechcie, gdzie Truus mieszkała wraz z mężem i trójką ich dzieci. To właśnie tam Rietveld zaprojektował w 1921 r. dla Schröder-Schröder pierwsze modernistyczne wnętrze, będące zaprzeczeniem ideałów mieszczańskiego luksusu, który preferował jej mąż Frits. Urządzone wówczas pomieszczenie nie epatowało drogimi elementami, dawało za to poczucie otwartej przestrzeni i funkcjonalności.

Podobne postrzeganie estetyki i architektury zaowocowało związkiem Schröder-Schröder i Rietvelda, zarówno na gruncie zawodowym, jak i prywatnym. Po śmierci Fritsa Schrödera młoda wdowa postanowiła przenieść się wraz z dziećmi do domu, który w pełni odpowiadałby ich potrzebom i spełniał wszystkie stawiane przez nią wymogi estetyczne. Schröder-Schröder zleciła wykonanie projektu Rietveldowi, będąc jednocześnie jego współautorką, co przez wiele lat traktowane było dość lakonicznie w licznych opracowaniach. Ogromny wpływ tego mecenatu na ostateczny wygląd budowli i wnętrz poświadczają gromadzone przez nich archiwalia, a także sami zainteresowani, szczególnie pani Schröder, która chętnie rozmawiała z artystami i architektami na temat swojej willi.

Willa Rietvelda jest najbardziej rozpoznawalnym symbolem modernizmu holenderskiego i jednocześnie manifestem postulatów głoszonych przez członków de Stijl. Od samego początku dom zaplanowany był jako pomnik architektoniczny, o czym świadczy skrupulatna

dokumentacja fotograficzna, gromadzona przez architekta i zleceniodawczynię na każdym etapie prac budowlanych. Jest to dobitnym dowodem świadomości zarówno architekta, jak i mecenasa, którzy już na wstępie wiedzieli, jak wielką wartość artystyczną będzie miał ich dom. Rietveld i Schröder-Schröder starannie katalogowali¹⁰ wszystkie szkice, plany, rachunki oraz zdjęcia, które obecnie pozwalają szczegółowo prześledzić poszczególne etapy budowy domu, materiały, z jakich został wykonany, czas potrzebny na realizację projektu oraz wszelkie zmiany, jakie wprowadzono zarówno w czasie trwania prac budowlanych, jak i wykończeniowych.

Budynek stał się pomnikiem modernizmu¹¹, a jego właścicielka pokazała swoją postawą, iż można zbudować awangardowy dom w tradycyjnej Holandii. Co więcej, dom ten stał się synonimem nowoczesności oraz przykładem nowego podejścia do architektury rezydencjonalnej, które znajdzie rzesze naśladowców, tworzących w duchu modernizmu, takich jak Mies van der Rohe, Richard Neutra czy Robert Venturi. Jednocześnie postawa Truus Schröder stanowi materiał do badań nad nowym zjawiskiem, jakim był mecenat feministyczny doby modernizmu¹².

Usytuowanie i wygląd zewnętrzny domu

Plany i projekty stały się swoistym laboratorium, w którym rodziła się zupełnie nowa wizja przestrzeni mieszkalnej, bliska zarówno Rietveldowi, jak i jego zleceniodawczyni. Plany budowli powstawały w trakcie prac budowlanych, tak więc wszystkie zmiany w projekcie były na bieżąco odnotowywane w dokumentacji budynku.

Ostatecznie dom został ukończony w 1924 roku. I choć zarówno budynek, jak i miejsce¹³, w którym miał stanąć, budziły kontrowersje, Rietveld i Schröder byli przekonani o słuszności tego wyboru: *Nikt wcześniej nawet by nie spojżał na tę małą uliczkę zanim nie wybudowaliśmy tam domu. Była tam jedynie brudna, rozpadająca się ściana porośnięta chwastami. Niedaleko stała mała farma, a cały teren dookoła sprawiał wrażenie rolniczej okolicy. To miejsce było całkowicie opuszczone, istna ziemia niczyja. Wtedy Truus powiedziała, że to właśnie jest miejsce, w którym stanie dom. I wówczas stało się jasne, że to naprawdę jest to miejsce. Nie miało znaczenia, jak wygląda, ale jak jest czyste i nieskażone. To właśnie zawsze było moim celem: nadać nieskażonemu miejscu*



1. Willa Rietvelda, widok domu oraz, od strony wschodniej, XIX-wiecznej zabudowy przy Prins Hendriklaan

1. Rietveld Villa, view of the house and, from the east, of the nineteenth-century development along Prins Hendriklaan

*konkretny sens*¹⁴. Unifikacja wnętrza i otaczającej przestrzeni doskonale oddaje zamysł harmonii, który próbowano uzyskać wybierając miejsce, w którym miał stanąć dom.

Willa Rietvelde¹⁵ przypomina swym ascetycznym kształtem zgeometryzowaną rzeźbę o niezwyklej sile ekspresji i wyrazu. Bryła jest bardzo dynamiczna, poziome płaszczyzny i pionowe elementy przenikają się wzajemnie, potęgując wrażenie wizualnej głębi i wielowymiarowości. Budynek rozmieszczony jest na planie prostokąta o wymiarach zaledwie 6x7 m, z przewagą elementów horyzontalnych. Posiada dwie kondygnacje, z których każda miała inne zastosowanie. Elewacje stanowią przecinające się białe i szare płaszczyzny, dynamizujące prostotę formy. Biel ożywiają filary i lizeny w kolorach: czerwonym, żółtym i niebieskim. Rietveld pozostał więc wierny Mondrianowskiemu postulatowi, by stosować jedynie barwy podstawowe. Ogromne płaszczyzny okien sprawiają, że przestrzeń wewnętrzna i zewnętrzna płynnie się przenikają. Proces redukcji formy dodatkowo podkreślał proporcje budowli. Są to proporcje ludzkie, ściśle dostosowane do potrzeb użytkowników. Asymetria budynku jest dodatkową siłą dynamizującą.

Willa, jako że przylega od północy do szeregowych domów, posiada trzy elewacje. Elewacja zachodnia ma kształt zbliżony do kwadratu, w kolorze białym. Po jej lewej stronie znajdują się prostokątne okna na parterze oraz balkon i okna na pierwszym piętrze. Dolna część pomalowana jest na szary kolor, podobnie jak wystający po prawej stronie element ściany południowej. Kompozycję dynamizują cztery pionowe lizeny w kolorach żółtym, białym i czerwonym oraz czerwone i czarne poziome pasy, podkreślające horyzontalne linie okien i balkonów. Elewacja południowa jest umownym frontem domu, gdyż usytuowane jest w niej wejście. Jest też najbardziej zdynamizowaną częścią budynku, składającą się niejako z dwóch części. Lewa jej strona wraz z drzwiami na parterze i oknami na pierwszym piętrze posiada

wysunięty przed lico budynku, zintegrowany z balkonem prostokąt w kolorze szarym, nadający budowlę głębię. Prawa strona ma dół w kolorze grafitowym, nad którym znajdują się okna. Nad nimi widnieje jasnoszary pas ściany, nad którym znajdują się okna narożne, biegnące przez elewację południową i wschodnią.

Elewacja wschodnia jest najprostszą – pomalowana na biały kolor. Na parterze znajduje się okno francuskie, na górze okno narożne oraz niewielki balkon.

Wszystkie otwory okienne domu mają kształt prostokątny i ujęte są czarnym obramieniem, które podkreśla geometryczny wymiar budynku. Balustrady balkonów są bardzo proste, wykonane z dwóch poziomych metalowych listew, pomalowanych na czarny kolor. Białe, wąskie rynny stapiają się z kolorystyką ścian tak, aby były jak najmniej widoczne. Wszystkie te zabiegi są dowodem dbałości o najdrobniejsze detale, które razem składają się na wrażenie dynamicznego charakteru budynku, który osiągnięto bardzo ascetycznymi środkami wyrazu.

Nowatorski układ i wyposażenie wnętrza mieszkalnych

Największą innowacją willi poza stroną architektoniczną był układ wnętrza¹⁶. Dom miał dwie kondygnacje, skrajnie różniące się od siebie formą i funkcją. Górna stanowiła część mieszkalną, z kuchnią, łazienką, strefą dzienną i sypialniami domowników. Dolna przeznaczona była na gabinety oraz pokoje gościnne. Projekt Rietvelde obejmujący pierwsze piętro był skrajnie nowatorski, pozwalał bowiem na przesuwanie ścian działowych wedle uznania. Dawało to możliwość kreowania zarówno otwartej przestrzeni, jak i stworzenia małych, intymnych pomieszczeń. Tak więc w ciągu dnia nie-

wielka, nieprzekraczająca 70 m² powierzchnia stawała się przestronnym studio, nieograniczonymi ściankami działowymi. Umowne granice między strefami wyznaczał kolor podłóg (po raz kolejny w projekcie będący odwołaniem do teorii Pieta Mondriana) oraz dolne prowadnice przesuwanego ekranu.

Po stronie wschodniej znajdowały się sypialnie gospodini oraz jej dzieci wraz ze strefą dzienną. Po stronie zachodniej umiejscowiono natomiast kuchnię wraz z jadalnią. W centrum znalazła swe miejsce klatka schodowa, nad którą zainstalowano świetlik w dachu oraz kominek i piec. W tej części domu usytuowano również łazienkę wraz z kamienną umywalką, połączoną z niewielką wanną. Poza kwestiami typowo estetycznymi położono nacisk na ergonomię przestrzeni oraz jak najbardziej elastyczną możliwość zaaranżowania jej na nowo. Dlatego w niemal każdym miejscu domu znalazły się wyjścia elektryczne



2. Willa Rietvelde, widok elewacji południowej i zachodniej

2. Rietveld Villa, view of the southern and western elevation

3. Willa Rietvelde, fragment elewacji południowej



3. Rietveld Villa, fragment of the southern elevation

oraz krany z bieżącą wodą. Pozwalało to na nieinwazyjną reorganizację wnętrza wedle zaistniałych potrzeb mieszkańców.

Projekt domu obejmował również wyposażenie i aranżację wnętrza, które stanowiły dzieło G. Th. Rietvelde. Zdecydowano się na minimalizm, zaaranżowanie przestrzeni jedynie najpotrzebniejszymi sprzętami. Były one tak wyraziste w formie i kolorze, że pełniły jednocześnie funkcję ozdób, ożywiając surową przestrzeń. Wszystkie inne elementy zostały skrytnie ukryte bez jakiegokolwiek uszczerbku na funkcjonalności. Tradycyjne komody i szafy zastąpiono zabudowanymi schowkami, które pozbawione uchwytów wtapiały się w tło, tworząc niczym niezakłócone wrażenie otwartej przestrzeni. Szafki kuchenne, szafy czy skrytki były na tyle pojemne, iż odpowiadały na potrzeby czteroosobowej rodziny. Wrażenie ładu i porządku potęgował biały kolor ścian, który ożywiały jedynie akcenty kolorów w postaci barwnych ruchomych paneli okiennych oraz pomalowanych fragmentów ścian i podłóg.

Na wyposażenie wnętrza pierwszego piętra składały się meble zaprojektowane przez Rietvelde. Wielofunkcyjne sprzęty doskonale wpasowały się w niewielką przestrzeń. Poza słynnym fotelem w kolorach Mondrianowskich i krzesłami typu zig-zag¹⁷, w domu

4. Tablica informacyjna z opisem muzeum i znakiem UNESCO

4. Information table with a description of the museum and the UNESCO sign



Het Rietveld Schröderhuis was het woonhuis van Mevrouw T. Schröder (1889-1985). Het werd in 1924 door Gerrit Rietveld (1888-1964) in nauwe samenwerking met haar volgens de principes van De Stijl gebouwd. Ze heeft hier tot haar dood gewoond. In 2000 werd het Rietveld Schröderhuis op de UNESCO werelderfgoedlijst geplaatst als 'een belangrijk en uniek icoon van de westerse architectuurgeschiedenis en een meesterwerk van menselijk scheppend vermogen'. In het oeuvre van Rietveld vervult dit huis een sleutelrol.

Voor rondleidingen, informatie en reserveringen:
030 - 23 62 310 (van 11.00 - 17.00 uur)
www.centraalmuseum.nl
www.rietveldschroderhuis.nl

The Rietveld Schröder House was the former residence of Miss T. Schröder (1889-1985). It was built in 1924 by Gerrit Th. Rietveld (1888-1964) in close cooperation with her and according to the principles of 'De Stijl'. She lived here until her death. At the end of 2000 UNESCO placed it on the World Heritage List as 'an important and unique icon in Western architectural history and a masterpiece of human creativity.' This house occupies a key position in Rietveld's work.

For guided tours, information and reservations:
030 - 23 62 310 (11.00 a.m. - 5.00 p.m.)
www.centraalmuseum.nl
www.rietveldschroderhuis.nl



5. Truus Schröder-Schröder w części wypoczynkowej willi; meble projektu Rietvelda, na stoliku makieta domu
5. Truus Schröder-Schröder in the leisure part of the villa; furniture designed by Th. G. Rietveld, on the table: a model of the house

znalazły się liczne unikatowe realizacje meblarskie, takie jak proste szafki kuchenne czy wspomniane już schowki na piętrze. Na uwagę zasługują łóżka, które w ciągu dnia za pomocą prostego zabiegu można było przemienić w sofy. W całym domu ustawione były również małe stoliki, które mogły być przestawiane w zależności od potrzeb. Małe, lekkie meble dawały możliwość dowolnego komponowania elementów ruchomych wnętrza, co wielokrotnie wykorzystywała pani Schröder-Schröder.

Parter domu był dużo bardziej tradycyjny ze względu na panujące wówczas w Holandii wymogi budowlane. Mimo to udało się sprawić, by był prosty i funkcjonalny. Na parterze znalazło się pięć pokoi mieszkalnych, toaleta oraz klatka schodowa. Wraz z upływem lat pomieszczenia pełniły różne funkcje, ale ich pierwotne przeznaczenie było następujące: kuchnia, gabinet, biblioteka, sypialnia oraz studio. W przeciwieństwie do typowych holenderskich domów, gdzie wejścia do pomieszczeń znajdowały się w małym, ciemnym, pociętym drzwiach korytarzu, w willi wprowadzono układ przechodni, pozwalający na łatwiejszy dostęp do poszczególnych pokoi. Aby doświetlić niewielki korytarzyk nad drzwiami do pokoi, zainstalowano szklane świetliki, które nie wpływały na poczucie prywatności, lecz były dodatkowym źródłem dziennego światła.

Wyposażenie wnętrz, będące również dziełem G. Th. Rietvelda, utrzymane zostało w podobnym duchu jak piętro domu. Były to proste, zgeometryzowane meble, o lekkiej konstrukcji, pozwalające dogodnie aranżować przestrzeń. Od wejścia uwagę przykuwała szafa, w której zaprojektowano specjalne półki na zabawki dziecięce. Świadczy to o skrajnej personalizacji projektu, będącej bezpośrednią odpowiedzią na potrzeby konkretnej rodziny. W pomieszczeniach na parterze również ograniczono do minimum liczbę

6. Truus Schröder-Schröder w gabinecie Rietvelda na parterze domu

6. Truus Schröder-Schröder in the Rietveld study on the ground floor of the house

sprzętów. Na uwagę zasługują stoliki i krzesła, przypominające swym kształtem wielobarwne rzeźby o geometrycznych kształtach. Również lampy w całym domu, które zaprojektował Rietveld, stanowią unikatowy przykład przedmowego wzornictwa lat 20. XX wieku.

Wnętrze domu zachwyca swoją otwartą przestrzenią, która sprawia wrażenie dużo większej niż w rzeczywistości. Pełne naturalnego światła pomieszczenia potęgują ten niezwykły, jak na owe czasy, efekt. Wszystkie elementy, takie jak stolarka okienna, drzwi, przesuwane panele, jak również meble i akcesoria tworzą spójną całość, która jest urzeczywistnieniem postulatów głoszonych przez de Stijl, a powołanych do życia dzięki talentowi Rietvelda i odwadze Schröder-Schröder.

Prace konserwatorskie w willi

Dzięki zakrojonym na szeroką skalę i rozłożonym w czasie procesom restauracji budynku, można obecnie podziwiać willę Rietvelda w pełnej krasie. Pracami restauratorskimi kierował





7. Lampa zaprojektowana przez Th. G. Rietvelda, obok fotografia architekta

7. Lamp designed by Th. G. Rietveld, next to it: a photograph showing the architect

le i prowadnice. Uzupełniono ubytki fasady budynku i pomalowano ściany zewnętrzne, nadając im możliwie jak najbliższy oryginału wygląd²⁰. W tym samym czasie pod kontrolą właścicielki trwały prace w przydomowym ogrodzie, który w jej zamyśle miał być jak najbardziej naturalny. Podjęto jednak decyzję o okiełznaniu zbyt bujnej roślinności, tak by rośliny nie zastąpiły budynku, co miało miejsce pierwotnie.

Świetność wnętrzem zaczęto przywracać już po śmierci pani Schröder-Schröder, w latach 80. ubiegłego wieku. Dodać należy, iż willa przez prawie 60 lat pozostawała żywym tworem, w którym właścicielka mieszkała nieprzerwanie, wprowadzając liczne zmiany odpowiadające jej nowym potrzebom czy gustom. W pewnym czasie parter domu był np. wynajmowany, a na dachu dobudowano dodatkowe pomieszczenie. Dlatego nie wszystkie oryginalne elementy pochodzą z lat 20. XX w., kiedy willa została pierwotnie urządzona. Aby jednak jak najlepiej ukazać ducha de Stijl, zdecydowano przywrócić willi wygląd pierwotny, nieskażony późniejszymi mniej udanymi przeróbkami. Ogromną rolę w procesie przygotowania willi jako obiektu muzealnego odegrała sama Truus Schröder-Schröder, która przez wiele lat umożliwiała badaczom całkowity dostęp do wnętrza domu, zdając sobie sprawę, jak wielką wartość historyczno-artystyczną prezentuje budowla.

Założenie muzeum w willi Rietvelda i Schröder oraz towarzysząca mu filozofia

W 1972 r. Truus Schröder-Schröder założyła Fundację na Rzecz Domu Rietvelda i Schröder (Rietveld Schröderhuis Stichting), która zajmowała się gromadzeniem środków na restaurację obiektu. W 1985 r. fundacja kupiła obiekt wraz z działką, na której stoi. Od 1987 r. willa stanowi integralną część zrzeszenia Utrecht's Centraal Museum – najstarszego muzeum miejskiego Holandii, założonego w 1838 roku. Włożono wiele wysiłku w to, by dom był jak najlepiej chroniony jako obiekt o unikatowej wartości kulturowej. Organami odpowiedzialnymi za jego zarządzanie są następujące instytucje:

architekt Bertus Mulder¹⁸, który dbał o zachowanie wierności rekonstrukcji zarówno budowli, jak i wyposażenia wnętrza. Był on przez wiele lat współpracownikiem samego Rietvelda, znał dokładnie historię domu, sposoby wykończenia wnętrza i użyte materiały. Dzięki tak ogromnej zawodowej zażyłości i jednocześnie osobistemu zaangażowaniu w projekt, Mulder osiągnął zadziwiające efekty, oddając możliwie najpełniej oryginalny klimat budowli z lat 20. XX wieku. Żyjąca jeszcze wówczas Truus Schröder-Schröder była przewodniczącą komisji do spraw restauracji obiektu, co miało kluczowe znaczenie dla zachowania autentyczności obiektu.

Prace konserwatorskie na zewnątrz rozpoczęto w 1974 roku. Wymieniono wówczas przegniłą oryginalną stolarkę okienną¹⁹ i drzwiową, poddano czyszczeniu i konserwacji zardzewiałe elementy metalowe, takie jak balustrady, profi-



8. Jadalnia na pierwszym piętrze; meble projektu Th. G. Rietvelda

8. Dining room on the first floor; furniture designed by Th. G. Rietveld

(Fot. 1-4 – A. Wiśnicka; 5-8 – L. den Arend)

Rijksdienst voor de Monumentenzorg²¹, Bureau Monumenten Utrecht²² oraz Centraal Museum Utrecht.

Od 1987 r. willa udostępniana jest zwiedzającym. Dołożono starań, by muzeum domu Rietvelda odpowiadało na potrzeby odwiedzających i spełniało wszelkie standardy muzealne. Jest to oczywiście trudne, gdyż pierwotnie willa nie pełniła takiej funkcji. Układ pomieszczeń oraz ich gabaryty nie są przygotowane do obsługi dużego ruchu turystycznego. Dlatego muzeum wprowadziło liczne restrykcje podyktowane względami bezpieczeństwa obiektu. Grupy odwiedzających nie mogą liczyć więcej niż 10 osób. Aby odpowiedzieć na ogromne zainteresowanie zwiedzających z całego świata i umożliwić jak największej liczbie osób wstęp do obiektu, obowiązuje zasada rejestracji elektronicznej, dzięki której rezerwuje się bilet na konkretny dzień i godzinę. Unika się dzięki temu licznych problemów logistycznych, obsługując maksymalną możliwą liczbę turystów. Kasa biletowa znajduje się na sąsiedniej ulicy²³, dzięki czemu przed wejściem do willi nie gromadzą się kolejki. Był to również celowy zabieg, by uniknąć adaptacji zabytkowych pomieszczeń na potrzeby kasy biletowej.

Większość oprowadzeń odbywa się w języku niderlandzkim. Dla osób nieznających tego języka przygotowany jest *audioguide* w kilku wersjach językowych do wyboru. Pracownicy muzeum przybliżają gościom historię budynku w nawiązaniu do dokonań grupy de Stijl, sylwetki Rietvelda i Schröder oraz innowacyjny wymiar projektu. Zwiedzający przechodzą kolejno przez wszystkie pomieszczenia parteru, dowiadując się, jakie pełniły funkcje oraz, jak zmieniał się ich wystrój i przeznaczenie w ciągu 60 lat użytkowania budynku. Na pierwszym piętrze demonstruje się działanie ruchomych paneli, które dzieliły bądź unifikowały przestrzeń mieszkalną. Jest to bodaj najciekawszy element zwiedzania, ukazuje bowiem, z jak bardzo nowatorską na owe czasy konstrukcją ma się do czynienia.

Zwiedzając dom, poznaje się równocześnie meble Rietvelda, zaprojektowane przez niego specjalnie na potrzeby willi. Podziwiać można słynne krzesło zig-zag czy czerwono-niebieski fotel. Ma to ogromną wartość dydaktyczną, gdyż wzornictwo funkcjonuje w swojej naturalnej przestrzeni – domu mieszkalnym z tej samej epoki. Całość ekspozycji prezentuje wnętrza domu Rietvelda i Schröder zgodnie ze stanem pierwotnym. Nie ma elementów dodatkowych, takich jak pamiątkowe zdjęcia czy tablice ukazujące historię obiektu. Jest to bardzo udany zabieg muzealny – nie niszczy bowiem percepcji wnętrza jako świadectwa życia w latach 20. XX wieku. Można zarzucać muzeum, iż pozostawia swego rodzaju niedosyt informacyjny. Nie ukazuje bowiem archiwalnych fotografii czy planów budynku autorstwa Rietvelda, nie daje obrazu prac konserwatorskich... Jest to jednak całkowicie uzasadnione, jako że muzeum wprowadziło trzy możliwości dogłębnego ukazania faktów spoza głównego nurtu. Po pierwsze: sklepik muzealny stanowi skarbnicę książek obfitujących w źródłowy materiał ilustracyjny, dostępny w kilku językach. Można tam dostać również darmowe broszury informacyjne przygotowane przez specjalistów z Centraal Museum. Po drugie: muzeum udostępniło

w internecie archiwum Rietveld Collectie²⁴. Jest to wyszukiwarka, dzięki której można obejrzeć większość materiałów archiwalnych dotyczących domu oraz osób zaangażowanych w jego powstanie. Baza danych zawiera również informacje na temat obiektów, które z różnych przyczyn nie znalazły obecnie miejsca w pomieszczeniach muzealnych. Po trzecie: Centraal Museum dysponuje salami wystawowymi, w których odbywają się liczne wystawy czasowe, często odnoszące się do dokonań Rietvelda oraz innych członków grupy de Stijl, np. „Rietveld Universum” (2010/2011), „Iconen van Rietveld” (2009), „Rietvelds Ranke Ruimtedieren en andere creaturen van de avant-garde” (2008) czy „Dutch Modernism” (2000).

W 1999 r. sporządzono kompletną dokumentację historyczną obiektu. Drugiego grudnia 2000 r. willa Rietvelda została wpisana na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO²⁵. Uzasadniając decyzję o wpisaniu obiektu na listę, komisja podała trzy główne argumenty: 1. *Willą Rietvelda w Utrechcie jest ikoną ruchu modernistycznego i wybitnym przykładem twórczego geniuszu wyrażającego się poprzez klarowność pomysłów i konceptów, jak to miało miejsce w przypadku grupy de Stijl.* 2. *Wraz ze swoim radykalnym podejściem do wzornictwa i aranżowania przestrzeni willa Rietvelda zajmuje czołową pozycję w rozwoju nowoczesnej architektury.* 3. *Budynek jest manifestem konceptów i założeń grupy de Stijl, jednego z najbardziej wpływowych ugrupowań działających w obrębie modernistycznej architektury i sztuki*²⁶.

Przyglądając się willi, którą stworzyli Rietveld i Schröder-Schröder, trudno mówić o typowym muzeum. Nie jest to bowiem budynek, który miał pełnić taką funkcję. Dlatego też trudno oprzeć się wrażeniu, iż wchodzi się do czyjegoś domu, który wciąż jest zamieszkały. Jest to wyraz ogromnego szacunku twórców muzeum do pierwotnej roli obiektu. Pozostawienie tak sugestywnej, realnej wizji domu przy jednoczesnym ograniczeniu ambicji wystawienniczych jest dowodem wielkiego profesjonalizmu dyrekcji muzeum. Powinno być to jednocześnie lekcją dla innych placówek o podobnym profilu wystawienniczym, by nie kaleczyć percepcji zabytkowego wnętrza zbędnymi tablicami informacyjnymi czy odstręczającymi sznurami mającymi niejako chronić ekspozycję.

Zrzeszenie Centraal Museum Utrecht dołożyło wszelkich starań, by odwiedzający mogli zapoznać się z ideą nowego budownictwa, która towarzyszyła G. Th. Rietveldowi oraz Truus Schröder-Schröder na każdym etapie powstawania dzieła. Zadbano również o to, by zwiedzający poznali nie tylko architektoniczny symbol Utrechtu, ale również osoby, które powołały go do życia – architekta i zleceniodawczynię. I choć nie jest to typowy dla większości muzeów model prezentacji konkretnych treści, to jednak przemawia on najbardziej do swoich odbiorców. Dom ten jest bowiem żywym świadectwem nie tylko zmian artystycznych, ale również świadectwem historii Gerrita Thomasa Rietvelda oraz Truus Schröder-Schröder – ludzi, którzy powołali go do życia i dzięki staraniom których można obecnie odwiedzać to jakże osobiste i wspaniałe muzeum.

Przypisy

¹ Składam serdeczne podziękowania rzeźbiarzowi – Panu Lucienowi den Arendowi za udostępnienie fotografii archiwalnych, które posłużyły lepszemu zilustrowaniu niniejszego tekstu oraz za przekazanie wielu cennych informacji dotyczących omawianego tematu.

² Zob. R. de Bruin, *The City of Utrecht Through Twenty Centuries: A Brief History*, Utrecht 1999.

³ Obiekt funkcjonuje w polskiej literaturze jako willa Rietvelda. Jest to swego rodzaju uproszczenie, nie daje bowiem obrazu całości przedsięwzięcia, w którym mecenat Truus Schröder-Schröder odegrał kluczową rolę. Zarówno oryginalne nazewnictwo

niderlandzkie (het Rietveld Schröderhuis), jak i tłumaczenie na język angielski (the Rietveld Schröder House) uwzględniają równorzędny wkład obu osób w finalny efekt prac nad willą.

⁴ Prins Hendriklaan 50, 3583 EP Utrecht.

⁵ Por. //www.centraalmuseum.nl/.

⁶ Zob. P. Thornton, *Authentic Décor: the Domestic Interior 1620-1920*, New Jersey 1993; M. Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau*, translated from the Italian *La filosofia dell'arredamento* by W. Weaver, London 1964.

⁷ M. M. Abbenhuis, *The Art of Staying Neutral: The Netherlands in the First World War, 1914-1918*, Amsterdam 2006.

⁸ Zob. A. Haus, *Bauhaus – geschichtlich*, in: *Bauhaus*, ed. Jeannine Fiedler, Potsdam 2006, s. 14-21.

⁹ Podawana jest również data 1932 – rok wydania ostatniego numeru pisma „de Stijl”, które w całości poświęcono twórczości Theo van Doesburga.

¹⁰ Obecnie materiały dotyczące domu przechowywane są w archiwum miejskim Utrechtu (Het Utrechts Archief), Niderlandzkim Instytucie Architektonicznym w Rotterdamie (Nederlands Architectuur Instituut Rotterdam) oraz w Centraal Museum w Utrechtzie (Rietveld Schröder Archief CMU).

¹¹ W willi zachowały się oryginalne sprzęty i układ pomieszczeń. W 2000 r. budynek wraz z wyposażeniem wpisano na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Obecnie willa pełni funkcję muzeum w ramach zrzeszenia Centraal Museum Utrecht.

¹² Obecnie coraz więcej uwagi poświęca się zagadnieniom feministycznym w obrębie sztuki i mecenatu doby modernizmu. Por. *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, red. C. Butler, New York 2010.

¹³ Obecny wygląd lokalizacji budynku został zniekształcony w 1942 r. przez biegnącą blisko domu autostradę De Waterlinieweg (Rijksweg 22) oraz w 1964 r. przez dobudowany tam wiadukt. Zniszczyło to widok rozciągający się z okien budynku oraz pierwotny plan ogrodu.

¹⁴ L. Büller, P. Overy, *The Rietveld Schröder House*, Cambridge 1988, s. 52, tłum. fragm. A. Wiśnicka.

¹⁵ B. Mulder, *Gerrit Thomas Rietveld: Life Through Work*, Amsterdam 2010.

¹⁶ R. Weston, *Plans, sections and elevations: key buildings of the twentieth century*, London 2004, s. 48-50.

¹⁷ Ch. Fiell, P. Fiell, *Design des 20. Jahrhunderts*, Köln 2005, s. 605-608.

¹⁸ Zob. //www.bertusmulder.com/. Kwestie restauracji obiektu szerzej porusza publikacja: B. Mulder, I. van Zijl, *Het Rietveld Schröderhuis*, Utrecht 2005.

¹⁹ W czasie II wojny światowej nieopodal domu miała miejsce eksplozja ciężarówki z amunicją. Wybuch był na tyle silny, że zniszczył oryginalne okna z lat 20. oraz spowodował spękania ścian zewnętrznych. Wymienione okna pochodziły więc już z lat 40. XX wieku.

²⁰ Rietveld wielokrotnie przemalowywał szare płaszczyzny ścian zewnętrznych, by nadać im odpowiedni odcień. Wiele warstw farby złożyło się na trudny do odtworzenia efekt.

²¹ Zob. //www.cultureelerfgoed.nl/monumenten/.

²² Zob. //www.welstandutrecht.nl/BureauCWM.aspx/.

²³ Erasmuslaan 5, Utrecht.

²⁴ Zob. //collectie.rietveldjaar.nl/.

²⁵ Zob. //whc.unesco.org/en/list/.

²⁶ *World Heritage Comitee Nomination Documentation on the Rietveld Schröder House*, s. 2, http://whc.unesco.org, tłum. A. Wiśnicka.

•••• THE RIETVELD SCHRÖDER HOUSE (RIETVELD SCHRÖDERHUIS) IN UTRECHT •••• AS EVIDENCE OF THE BIRTH OF MODERN ARCHITECTURE

Anna Wiśnicka

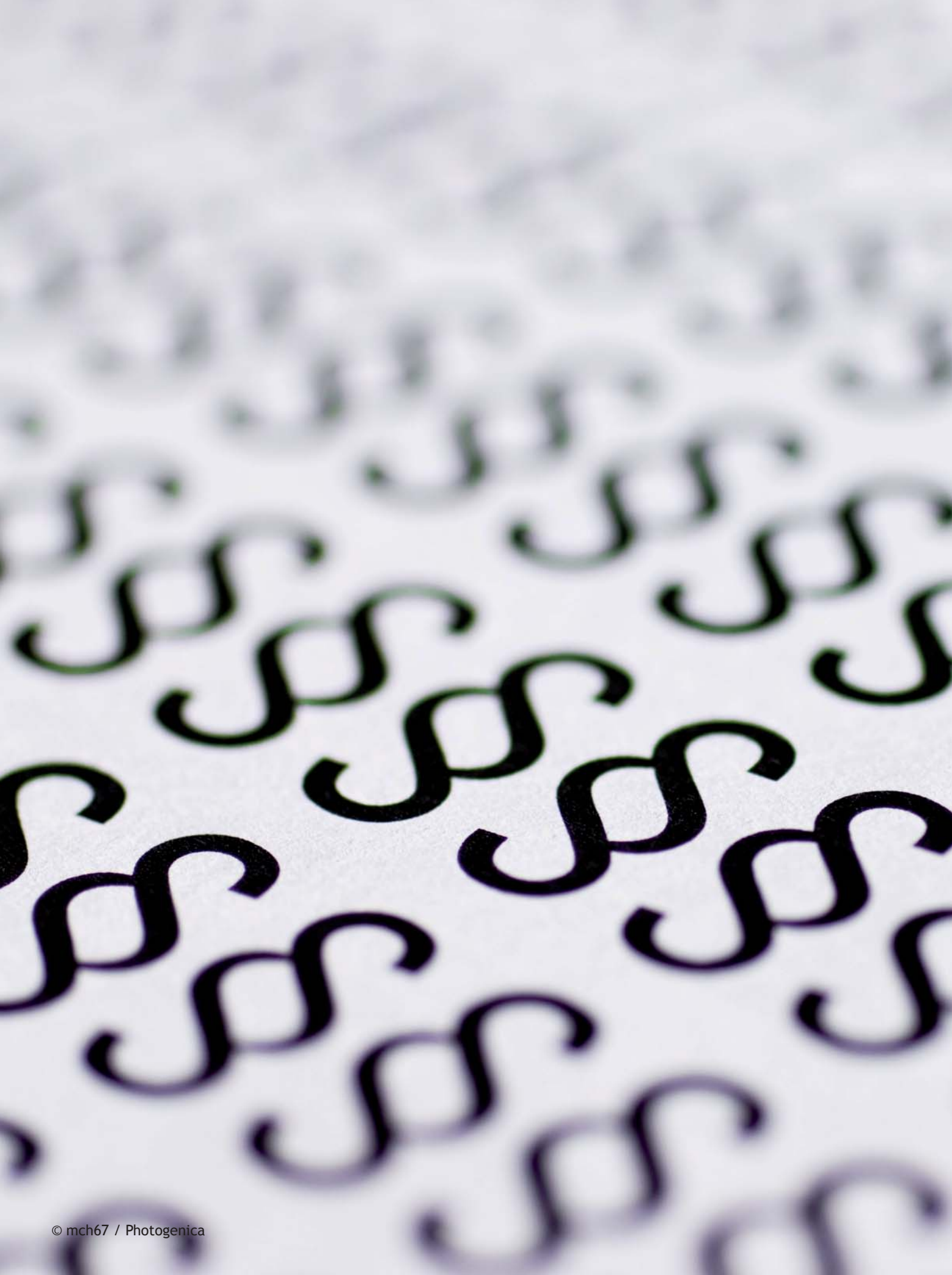
One of the best known examples of residential architecture coming from modernism is the Rietveld Schröder House. It is located in Utrecht and it was designed by Gerrit Thomas Rietveld in the years 1923-1924. In fact the commissioner and the owner of the house was Frits Schröder's wife – Truus Schröder-Schräder. Throughout the realization of the entire project the contact between the architect and the commissioner was imperative as Mrs Schröder-Schräder was an art lover herself and had clear vision as to how the house should look like. The plans and drafts that were being drawn up created a sort of laboratory in which a brand new vision of living space came to life.

The building had a rectangular shape with many horizontal elements. It had two storeys, both of which were supposed to serve different purposes. The 1st floor served as the living space, the kitchen, and two bedrooms. The ground floor included studies and guest rooms. The elevation of the building included two white surfaces dynamizing the simplicity of the form. The white colour was animated by simple pillars and red, yellow, and blue ledges. Thus Rietveld was faithful to the ideas of Mondrian as he used only primary colours. The huge surfaces of the windows made the interior and the exterior to intermingle with each other in subtle way. The form reduction underlined also the proportions of the building. The proportions were "human", specifically adapted to the needs of the dwellers. The asymmetry of the building was another dynamizing factor.

The biggest innovation of the villa, apart from its architectural form, was its interior. The way it was organized allowed the partition walls to be randomly arranged. This enabled one to create huge spaces as well small, intimate rooms. The white walls intensified the impression of order, which was vivified by columns and patterns of colours in the form of painted stripes. In order to make this impression even more intense practically no furniture was included. The traditional chests of drawers and wardrobes were replaced by built-in compartments with no handles, thanks to which they merged with the background creating a white undisturbed space. The furnishings and all of the pieces of equipment were also designed by Rietveld.

In 2000 the building and its equipment were both inscribed on the Heritage List by the World Heritage Committee (UNESCO). Currently the Rietveld Schröder House serves as a museum in association with Central Museum Utrecht. Thanks to the commitment of the museum's authorities with all the preservation works, both the interior and exterior have maintained the character from the 1920s. It is the reason for the villa being a unique example of the architectural new spirit which was supposed to be a beginning of the new architectural wave called modernism and which nowadays can be a national monument with a wide educational mission.

• 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 przygotowuje rozprawę doktorską w ramach seminarium na temat rzemiosła artystycznego na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.





prawo w muzeach

law in museums

ZNACZENIE DLA MUZEÓW NOWELIZACJI PRAWA

Z 31 SIERPNIĄ 2011 ROKU

Rafał Golał

Od 1 stycznia 2012 r. obowiązuje nowelizacja z dnia 31 sierpnia 2011 r. Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2012 r., poz. 406). Nowelizacja ta opublikowana została w Dz. U. z 2011 r., Nr 207, poz. 1230. Poza zmianami w poszczególnych przepisach Ustawy z 25 października 1991 r. nowelizacja wprowadziła także zmiany w innych ustawach, w tym w Ustawie z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r., Nr 5, poz. 24 z późn. zm.); zmiany w tym zakresie znajdują się w art. 4 nowelizacji.

Dla funkcjonowania muzeów istotne są w ustawie zmiany dotyczące bezpośrednio tych instytucji, ale także zmiany o charakterze ogólnym, dotyczące przepisów Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, gdyż te drugie odnoszą się do wszystkich instytucji kultury i podmiotów prowadzących działalność kulturalną, a więc również do muzeów. Oba te zakresy zmian ustawowych zostaną poniżej pokrótce omówione.

Zmiany w Ustawie o muzeach

Zmiany przewidziane przez nowelizację Ustawy o muzeach można najogólniej podzielić na dwie podstawowe grupy. Są to z jednej strony zmiany o charakterze organizacyjno-systemowym, dotyczące zasad funkcjonowania muzeów, z drugiej zaś zmiany dotyczące wymogów i zasad ustawowych związanych z muzealiami.

Zmiany organizacyjno-systemowe stanowią w dużej mierze konsekwencję analogicznych zmian o charakterze ogólnym, wprowadzonych do Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, które zostaną przedstawione w dalszej części artykułu. Dotyczy to po pierwsze nowego określenia treści statutu muzeum odnoszącej się do kwestii jego finansowania. Podobnie, jak w przypadku statutów instytucji kultury w ogólności, w statutach muzeów określony być powinien nie „sposób uzyskiwania środków finansowych”, ale „źródła finansowania działalności muzeum”. Po drugie, podobnie jak w stosunku do instytucji kultury w ogólności, zmienione zostały ustawowe zasady dotyczące dokonywania połączeń muzeów z innymi instytucjami. Nową formułę w tym zakresie określa zmieniony art. 5a Ustawy o muzeach, zgodnie z którym muzeum może być łączone z innymi instytucjami kultury działającymi na podstawie przepisów o organizowaniu działalności kulturalnej, jeżeli połączenie nie spowoduje uszczerbku w wykonywaniu dotychczasowych zadań, przy czym połączenie takie może nastąpić po pozytywnym zaopiniowaniu przez Radę do spraw Muzeów.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na to, że w świetle powyższego przepisu instytucjami, z którymi muzea mogą być łączone, są inne instytucje

kultury, czyli instytucje wpisane do rejestru instytucji kultury (wpis do tego rejestru stanowi formalną przesłankę uzyskania statusu instytucji kultury, będącej osobą prawną).

W odróżnieniu od analogicznej zmiany dotyczącej bibliotek, która weszła w życie z pewnym odroczeniem, czyli od dnia 1 października 2012 r., zmiana dotycząca zasad łączenia muzeów zaczęła obowiązywać, podobnie jak większość przepisów omawianej nowelizacji, od 1 stycznia 2012 roku.

Całkowicie nowym rozwiązaniem jest natomiast wykaz muzeów, przewidziany przez art. 5b Ustawy o muzeach. Jest to wykaz prowadzony przez ministra w „Biuletynie Informacji Publicznej” Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, obejmujący wszystkie działające w Polsce muzea, stanowiący centralną bazę na ich temat. Powyższy przepis określa, jakie dane dotyczące muzeów w wykazie tym są udostępniane oraz w jakim terminie dane te powinny być przekazywane przez podmioty tworzące muzea, również w celu aktualizacji informacji na ich temat. Przejściowy wymóg w tym zakresie, związany z tworzeniem przedmiotowego wykazu, przewidziany został w art. 11 nowelizacji z 31 sierpnia 2011 roku.

Jeżeli chodzi o zmiany dotyczące muzealiów, to zasygnalizowania wymagają trzy modyfikacje dotychczasowych przepisów.

Największa zmiana dotyczy preferencji dla muzeów rejestrowanych (wpisanych do Państwowego Rejestru Muzeów) w zakresie nabywania muzealiów (zabytków), określonych w art. 20 Ustawy o muzeach. Przepis ten został istotnie rozbudowany i składa się obecnie z czterech ustępów (przed 1 stycznia 2012 r. obejmował dwa punkty). Co do zasady przysługujące muzeom rejestrowanym uprawnienia są te same, czyli dotyczą z jednej strony prawa pierwszeństwa zakupu od podmiotów prowadzących działalność polegającą na oferowaniu do sprzedaży zabytków, z drugiej zaś strony prawa pierwokupu zabytku sprzedawanego na aukcji. Odnośnie do pierwszego z tych uprawnień doprecyzowano, że w przypadku skorzystania z prawa pierwszeństwa nabycie przez muzeum rejestrowane następuje po cenie z chwili zgłoszenia zamiaru zakupu. Regulacja prawa pierwokupu przewiduje zaś obecnie, że po pierwsze oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno być złożone przez muzeum niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia aukcji (ust. 2), po drugie zaś wyjaśnia, że w przypadku złożenia oświadczenia o skorzystaniu z prawa pierwokupu przez więcej niż jedno muzeum rejestrowane przysługuje ono muzeum, które wcześniej złożyło takie oświadczenie (ust. 3). Obu powyższych preferencji dotyczy nowy ust. 4 art. 20 ustawy, stwierdzający wyraźnie, że sprzedaż dokonana z naruszeniem tych praw jest nieważna.

Druga zmiana w regulacji muzealiów, związana z kolei z ich zbywaniem, polega na nadaniu nowego brzmienia art. 23 ustawy. Zestawienie obecnej i poprzedniej postaci tego przepisu prowadzi do wniosku, że zmiana w tym zakresie polega wyłącznie na uproszczeniu procedury, wymaganej w przypadku dokonywania zamiany, sprzedaży lub darowizny muzealiów przez muzea państwowe i samorządowe. Uproszczenie w tym zakresie polega na tym, że wniosek dyrektora muzeum do ministra o wydanie pozwolenia na zbycie muzealiów składany jest obecnie bezpośrednio, czyli bez udziału organizatora muzeum, co przed 1 stycznia 2012 r. przewidywał art. 23 ust. 3 Ustawy o muzeach.

Trzecia zmiana dotycząca muzealiów ma charakter porządkujący – poprzez nadanie bardziej jednoznacznego brzmienia art. 29 ustawy, regulującego zasady przenoszenia muzealiów poza teren muzeów. Obecna redakcja tego przepisu nie budzi wątpliwości, że w trzech podstawowych przypadkach, kiedy zachodzi potrzeba przeniesienia muzealiów poza teren muzeum, czyli w razie wypożyczenia innym muzeum, konieczności konserwacji, badań lub zapewnienia bezpieczeństwa albo ekspozycji na wystawach, wymagana jest jedynie zgoda dyrektora muzeum, bez warunku uzyskiwania dodatkowo zgody na przeniesienie muzealiów poza teren muzeum jego organizatora. Ta druga zgoda powinna zostać uzyskana w innych przypadkach przenoszenia muzealiów poza teren muzeum, niemieszczących się w powyższym wyliczeniu.

Ponadto w związku z tym, że omawiana nowelizacja zmieniła ust. 4 w art. 32 Ustawy o muzeach, stanowiący podstawę do wydania przez ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego rozporządzenia, określającego wymagania kwalifikacyjne pracowników muzeów, wydane zostało nowe rozporządzenie ministra kultury i dziedzictwa narodowego z dnia 7 sierpnia 2012 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania określonych stanowisk w muzeach oraz sposobu ich stwierdzania (Dz. U. z 2012 r. poz. 937). Rozporządzenie to zastąpiło rozporządzenie ministra kultury i dziedzictwa narodowego z dnia 13 maja 2008 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawniających pracowników tworzących zawodową grupę muzealników do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów oraz trybu ich stwierdzania (Dz. U., Nr 91, poz. 568).

Zmiany ogólne dotyczące instytucji kultury

Biorąc pod uwagę zmiany o charakterze ogólnym, istotne dla wszystkich instytucji kultury, a więc także dla tych muzeów państwowych i samorządowych, które mają status tego rodzaju instytucji, zmiany te dotyczą przede wszystkim trzech obszarów regulacji: 1) zasad powoływania i odwoływania dyrektorów instytucji kultury, 2) szczególnego unormowania gospodarki finansowej instytucji kultury oraz 3) przepisów określających zasady wynagradzania pracowników instytucji kultury.

Po 1 stycznia 2012 r. dyrektorzy instytucji kultury nie mogą być już powoływani na czas nieokreślony, ale wyłącznie na czas określony. W przypadku instytucji kultury, niemających statusu instytucji artystycznej, czyli także muzeów, dyrektor może zostać powołany na okres od trzech do siedmiu lat (art. 15 ust. 2 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej).

Z uwagi na to, że przed 2012 r. dyrektorzy instytucji kultury często zatrudniani byli na czas nieokreślony, art. 8 omawianej nowelizacji przewidział regulację przejściową, dotyczącą tych dyrektorów, którzy w dacie wejścia w życie nowych przepisów pracowali na podstawie powołań na czas nieokreślony sprzed 1 stycznia 2012 roku.

Pod tym względem sytuacja dyrektorów muzeów, będących instytucjami kultury, została zróżnicowana. W przypadku bowiem muzeów państwowych przewidziany został roczny okres przejściowy, tzn. dyrektorzy tych muzeów,

powołani przed 1 stycznia 2012 r. na czas nieokreślony, pozostają na zajmowanych stanowiskach nie dłużej niż rok od dnia wejścia w życie omawianej nowelizacji, czyli do końca 2012 r., i w tym rocznym okresie mogą zostać powołani bez przeprowadzania konkursu na stanowiska dyrektorów na czas określony od trzech do siedmiu lat. Brak takiego powołania jest równoznaczny z odwołaniem dyrektora z końcem 2012 r. (art. 8 ust. 3 nowelizacji). Natomiast w wypadku dyrektorów muzeów samorządowych analogiczny okres przejściowy określony został na trzy lata od dnia wejścia w życie nowelizacji, czyli do końca 2014 r. (art. 8 ust. 4 nowelizacji). Przez ten trzyletni okres dyrektorzy muzeów samorządowych mogą zatem pracować na dotychczasowych zasadach, czyli powołań na czas nieokreślony sprzed 1 stycznia 2012 roku.

Druga podstawowa nowość, istotna dla dyrektorów instytucji kultury, dotyczy czynności poprzedzających ich powoływanie. Co prawda nadal wyłanianie kandydata na dyrektora nie zawsze musi następować w drodze konkursu, z wyjątkiem tych muzeów, w stosunku do których obowiązek organizowania konkursów został wyraźnie przewidziany (obecnie wykaz tych muzeów zawiera załącznik do rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 26 lipca 2012 r. w sprawie wykazu samorządowych instytucji kultury, w których wyłonienie kandydata na stanowisko dyrektora następuje w drodze konkursu – Dz. U. z 2012, poz. 889), konieczne jest jednak w każdym przypadku (w myśl art. 15 ust. 5 Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej w nowym brzmieniu) zawarcie między organizatorem muzeum a kandydatem na jego dyrektora odrębnej umowy w formie pisemnej, w której określone być powinny warunki organizacyjno-finansowe działalności instytucji kultury oraz program jej działania. Dopiero po zawarciu tego rodzaju umowy kandydat, który ją podpisał, może zostać powołany na stanowisko dyrektora muzeum.

Zmiany dotyczące szczególnych zasad gospodarki finansowej instytucji kultury, uregulowanych w Rozdziale 3 Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej mają na celu dostosowanie tych zasad do ogólnych wymogów wobec jednostek sektora finansów publicznych.

Po pierwsze, w nowym brzmieniu ust. 3 i ust. 4 art. 27 Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej uściślono, że roczny plan, będący podstawą gospodarki finansowej instytucji kultury, jest ustalany przez jej dyrektora i sporządzany zgodnie z przepisami Ustawy z 27 sierpnia 2009 r. o finansach publicznych (Dz. U., Nr 157, poz. 1240 z późn. zm.). Po drugie, nowe brzmienie art. 28 ust. 3 Ustawy porządkująco wylicza, zgodnie z regulacją Ustawy o finansach publicznych, dotacje, jakie organizator przekazuje muzeum jako instytucji kultury. Są to dotacja podmiotowa na działalność bieżącą, ale także dotacje celowe, zarówno inwestycyjne, jak i zadaniowo-programowe. Wreszcie po trzecie, znacznie ograniczona została regulacja art. 29, który po 1 stycznia 2012 r. stanowi, że wielkość majątku instytucji kultury odzwierciedla jej fundusz, który odpowiada wartości mienia wydzielonego dla instytucji. Uchylone zostały więc zawarte w tym artykule przed wejściem nowelizacji zasady szczególne, dotyczące m.in. zakładowego funduszu świadczeń socjalnych (por. art. 29 ust. 5 Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej w poprzednim brzmieniu).

Zmiany dotyczące zasad wynagradzania pracowników instytucji kultury mają charakter systemowy. Najbardziej widoczne jest w tym kontekście przeniesienie części unormowań płacowych z rozporządzenia do ustawy. Po 1 stycznia 2012 r. wynagrodzeniom pracowników instytucji kultury poświęcone są art. 31-31d Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Nie wszystkie z tych nowych przepisów są istotne dla muzeów, gdyż część z nich (przede wszystkim art. 31a) dotyczy wyłącznie instytucji artystycznych.

Przepisy ustawowe określają podstawowe zasady, dotyczące wynagradzania pracowników instytucji kultury, takie jak składniki wynagrodzenia pracowniczego (art. 31) oraz nagrody jubileuszowe i odprawy emerytalno-ren-

towe (art. 31b i art. 31c). Nowym rozwiązaniem jest art. 31d ust. 2 Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, określający relację między przepisami ustawowymi a zasadami szczególnymi, obowiązującymi w instytucjach kultury, w tym w muzeach. Zgodnie z tym przepisem warunki wynagradzania za pracę i przyznawania innych świadczeń związanych z pracą dla pracowników zatrudnionych w instytucjach kultury, określone w ustawie, obowiązują do czasu objęcia ich układem zbiorowym pracy lub regulaminem wynagradzania. Uzupełnieniem płacowych zasad ustawowych są przepisy nowego rozporządzenia ministra kultury i dziedzictwa narodowego z dnia 3 października 2012 r. w sprawie wynagradzania pracowników instytucji kultury (Dz. U. z 2012 r. poz. 1105). Rozporządzenie to zastąpiło wcześniej obowiązujące w tym zakresie rozporządzenia płacowe, w tym istotne dla muzeów rozporządzenie ministra kultury i sztuki z 23 kwietnia 1999 r. w sprawie zasad wynagradzania pracowników zatrudnionych w instytucjach kultury prowadzących w szczególności działalność w zakresie upowszechniania kultury (Dz. U., Nr 45, poz. 446 z późn. zm.).

Nie są to wszystkie zmiany, wynikające z nowelizacji z 31 sierpnia 2011 roku. Z pozostałych, biorąc pod uwagę działalność muzeów, na uwagę zasługują w pierwszej kolejności trzy następujące kwestie.

Po pierwsze, zmienione zostały zasady dotyczące prowadzenia rejestru instytucji kultury, do którego wpisywane są także muzea samorządowe i państwowe, mające status tego rodzaju instytucji. Obecnie obowiązuje w tym zakresie nowe rozporządzenie ministra kultury i dziedzictwa narodowego z 26

stycznia 2012 r. w sprawie sposobu prowadzenia i udostępniania rejestru instytucji kultury (Dz. U. z 2012 r., poz. 189), które zastąpiło poprzednie rozporządzenie w tym zakresie z 1992 r. (Dz. U., Nr 20, poz. 80). Istotną nowością jest wymóg prowadzenia rejestru w postaci elektronicznej oraz udostępniania go poprzez „Biuletyn Informacji Publicznej” na stronie organizatora.

Po drugie, w nowej redakcji art. 20 ust. 2 Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej wprowadzono nowy wariant podziału instytucji kultury. Podział ten może obecnie polegać na wyeliminowaniu z instytucji kultury wyodrębnionej jednostki lub jednostek organizacyjnych nie tylko w celu włączenia ich do innej instytucji kultury, ale również w celu utworzenia nowej instytucji kultury z istniejącą obsadą pracowniczą i mie-niem tej jednostki lub jednostek.

Po trzecie, wykreślony został art. 32 ustawy. Przed 1 stycznia 2012 r. przepis ten określał m.in., że muzea będące instytucjami kultury prowadzą działalność w zakresie upowszechniania kultury, a do ich podstawowych zadań należy w szczególności: 1) edukacja kulturalna i wychowanie przez sztukę, 2) sprawowanie opieki nad zabytkami, 3) tworzenie warunków dla rozwoju amatorskiego ruchu artystycznego oraz zainteresowania wiedzą i sztuką, 4) tworzenie warunków dla rozwoju folkloru, a także rękodzieła ludowego i artystycznego oraz 5) rozpoznawanie, rozbudzanie i zaspokajanie potrzeb oraz zainteresowań kulturalnych. Po 1 stycznia 2012 r. cele i zadania muzeów określają przepisy Ustawy o muzeach, a szczególnie jej art. 1 i 2 oraz statuty (regulaminy) muzeów.

THE SIGNIFICANCE FOR MUSEUMS OF THE AMENDMENT OF 31 AUGUST 2011

Rafał Golał

The amendment of 31 August 2011 of the statute of 25 October 1991 on organizing and conducting cultural activity (Dz. U. /Journal of Laws/ of 2012, item 406), published in Dz. U. of 2011, no. 207, item 1230, introduced many changes essential for museums, both as regards general regulations concerning all cultural institutions and in the statute of 21 November 1996 on museums (Dz. U. of 1997, no. 5, item 24 with later changes).

Changes in the statute on museums, foreseen by the amendment, can be generally divided into two basic groups. On the one hand, there are organisational-systemic changes concerning the principles of the functioning of museums, and in particular new principles of linking museums with other cultural institutions, and a new list of museums prepared by the Minister in "Biuletyn Informacji Publicznej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego". On the other hand, we are dealing with changes concerning statutory demands and principles connected with museum exhibits, con-

sisting of granting new contents to art. 20 on museums, which defines preference for registered museums as regards the acquisition of museum exhibits (historical monuments), a simplification of the procedure required in cases of an exchange, sale or donation of museum exhibits by state and self-government museums, and granting a unambiguous form to art. 29 of the statute on laws regulating the principles of moving exhibits beyond museum grounds.

Taking into consideration general changes, essential for all cultural institutions, i.e. also state and self-government museums endowed with that status, these transformations entail predominantly three domains of regulations: 1) the principles of appointing and dismissing directors of cultural institutions, 2) detailed norms dealing with the finances of a given cultural institution, 3) regulations that define the principles of remunerating the employees of a cultural institution.

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

NABYWANIE ZABYTKÓW PRZEZ MUZEA REJESTROWANE W ŚWIETLE OBOWIĄZUJĄCEJ OD 1 STYCZNIA 2012 R. NOWELIZACJI ART. 20 USTAWY O MUZEACH

Bogna Kaczorowska, Maria Kaczorowska

Ochrona zbiorów narodowych, stanowiących świadectwo dorobku Polski w perspektywie historycznej i dokumentujących jej wkład w kształtowanie uniwersalnego dziedzictwa kulturowego¹, stanowi szczególnie doniosły element systemu prawnej ochrony zabytków. W dyskusji na temat pożądanego modelu prawa ochrony zabytków podnoszone są argumenty dotyczące potrzeby uwzględnienia z jednej strony zabiegów zmierzających do zwiększenia swobody i pewności obrotu na rynku sztuki (w tym poprzez regulacje stymulujące prywatne kolekcjonerstwo), a z drugiej – działań na rzecz ochrony dziedzictwa kulturowego zgromadzonego w polskich zbiorach, zarówno prywatnych, jak i publicznych². Jednym z warunków realizacji założeń dotyczących zapewnienia optymalnej ochrony podstawowego zasobu polskiej spuścizny kulturowej, z jednoczesnym umożliwieniem pozyskania najbardziej wartościowych obiektów do zbiorów publicznych w celu udostępnienia ich ogółowi³, jest stworzenie regulacji prawnej sprzyjającej wzmocnieniu pozycji muzeów, jako instytucji kultury o szczególnym statusie prawnym i zadaniach⁴, w stosunku do pozostałych uczestników obrotu zabytkami i ułatwieniu gromadzenia przez nie najdonioślejszych dla dziedzictwa narodowego obiektów⁵. Kluczowe znaczenie w tym zakresie mają unormowania art. 20 Ustawy o muzeach (dalej u.m.), przewidujące swoiste ograniczenie swobody obrotu zabytkami poprzez przyznanie muzeom rejestrowanym⁶ wyjątkowych uprawnień w postaci prawa pierwszeństwa (realizowanego w trybie sprzedaży ofertowej⁷) i prawa pierwokupu (przysługującego przy sprzedaży aukcyjnej) przy nabywaniu zabytków⁸.

Kształt powyższych instrumentów prawnych przyznanych muzeom rejestrowanym w zakresie obrotu „dobrami kultury”⁹, poddany następnie modyfikacji na mocy art. 132 pkt 3 Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami¹⁰, był przedmiotem krytyki przedstawicieli doktryny przede wszystkim ze względu na nieskuteczność regulacji art. 20 u.m., wynikającej z niejasności konstrukcji prawa pierwszeństwa, nieprecyzyjnego ujęcia prawa pierwokupu oraz niedostatecznego poziomu prawnej ochrony interesów muzeów rejestrowanych w sytuacji rozporządzenia zabytkiem z naruszeniem ustawowego uprawnienia muzeum¹¹. Jako dostrzegane zagrożenie dla realizacji ustawowych uprawnień muzeów wskazywano ponadto niespójność art. 20 u.m. z systemem prawa cywilnego¹².

Reakcją ustawodawcy na odnotowywane mankamenty regulacji dotyczącej pozycji muzeów rejestrowanych w obrocie sztuką i zgłaszane postulaty *de lege ferenda* było uwzględnienie kwestii prawa pierwszeństwa i prawa pierwokupu przysługującego muzeom w zakresie nabywania zabytków

w nowelizacji art. 20 u.m., dokonanej Ustawą z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw¹³, która weszła w życie 1 stycznia 2012 roku.

Prawo pierwszeństwa

Wobec braku definicji ustawowej prawa pierwszeństwa przyjmuje się, że jego istota sprowadza się do zagwarantowania uprawnionemu wejścia w określone prawo (w tym prawo własności określonego dobra) przed innymi podmiotami¹⁴; omawiane uprawnienie utożsamia się ze swoistym prawem rezerwacji obiektu w celu jego zakupu¹⁵, w sytuacji istnienia oferty sprzedaży zabytku¹⁶. Uruchomienie prawa pierwszeństwa następuje wraz ze zgłoszeniem przez zainteresowanego gotowości zakupu¹⁷. W odniesieniu do prawa pierwszeństwa przysługującego muzeom rejestrowanym w uzasadnieniu rządowego projektu Ustawy o zmianie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej wskazano na niejednoznaczność dotychczasowego przepisu art. 20 pkt 1 u.m. i konieczność jego doprecyzowania¹⁸. Wskutek nowelizacji treść art. 20 ust. 1 u.m. przewiduje obecnie, że muzeum rejestrowane ma prawo pierwszeństwa zakupu od podmiotów prowadzących działalność polegającą na oferowaniu do sprzedaży zabytków, w terminie 14 dni od dnia zgłoszenia przez muzeum zamiaru zakupu. W przypadku skorzystania z prawa pierwszeństwa nabycie przez muzeum rejestrowane następuje po cenie z chwili zgłoszenia zamiaru zakupu. Ustawodawca zdecydował się zatem na uściślenie sposobu ustalania ceny nabycia, wyznaczając miarodajny moment jako punkt odniesienia¹⁹. Dodatkowo w art. 20 ust. 4 *in principio* u.m. zastrzeżono jednoznacznie, że sprzedaż dokonana z naruszeniem prawa pierwszeństwa, o którym mowa w ust. 1, jest nieważna. Powyższe rozwiązanie, poprzez wprowadzenie wprost sankcji nieważności, czyni zadość postulatowi zgłaszanemu w literaturze przedmiotu w związku z pojawiającymi się na tle poprzedniego brzmienia art. 20 u.m. wątpliwościami dotyczącymi skutków rozporządzenia zabytkiem z naruszeniem uprawnienia muzeum²⁰, niewątpliwie wzmacniając pozycję muzeów rejestrowanych i zapewniając odpowiednią ochronę ich interesów. Aktualne pozostają uwagi doktryny dotyczące ważności zawartej z osobą trzecią warunkowej umowy sprzedaży zabytku objętego opcją zakupu, przysługującą muzeum rejestrowanemu²¹.

W nowelizacji nie uwzględniono postulowanego w literaturze przedmiotu objęcia zakresem oddziaływania prawa pierwszeństwa wszystkich transakcji

dotyczących zbycia zabytków, zawieranych zawodowo przez profesjonalistów oferujących do sprzedaży zabytki, niezależnie od charakteru (stały lub okazjonalny) oraz przedmiotu (wyłącznie obrót zabytkami lub nie) prowadzonej przez nich działalności²². Sposób zredagowania art. 20 ust. 1 zd. 1 u.m., przystępując do pozbawionym definicji ustawowej pojęciu *podmiotów prowadzących działalność polegającą na oferowaniu do sprzedaży zabytków*, może skutkować dalszym utrzymywaniem się pewnych wątpliwości interpretacyjnych co do dopuszczalności rozszerzającego stosowania regulacji przyznającej muzeom rejestrowanym prawo pierwszeństwa także w odniesieniu do zabytków oferowanych incydentalnie do sprzedaży np. przez prywatne osoby fizyczne niebędące przedsiębiorcami²³, co ma niebagatelne znaczenie zwłaszcza w obliczu specyfiki i złożoności rynku sztuki, który wszak nie ogranicza się tylko do profesjonalnego obrotu antykwarycznego i aukcyjnego²⁴.

Prawo pierwokupu

W myśl art. 596 k.c. prawo pierwokupu definiuje się jako zastrzeżenie przez ustawę lub czynność prawną, na wypadek zawarcia przez zbywcę (najczęściej właściciela rzeczy) umowy sprzedaży z osobą trzecią, prawo do kupna tej rzeczy przed innymi zainteresowanymi (osobami trzecimi)²⁵. Na tle dotychczasowego brzmienia art. 20 pkt 2 u.m., zawierającego lakoniczną formułę dotyczącą przysługującego muzeum rejestrowanemu przy nabywaniu zabytków prawa pierwokupu bezpośrednio na aukcji po cenie wylicytowanej, wątpliwości budziły przede wszystkim kwestie terminu, w którym dochodziłoby do złożenia przez muzeum oświadczenia o skorzystaniu z prawa pierwokupu²⁶, skutków zawarcia przez organizatora aukcji bezwarunkowej umowy sprzedaży zabytku z pominięciem prawa pierwokupu muzeum²⁷ oraz realizacji prawa pierwokupu w sytuacji wielości podmiotów uprawnionych²⁸. W art. 20 ust. 2 nowelizowanej u.m. przewidziano, że muzeum rejestrowanemu przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na aukcji²⁹, zaś oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno być złożone przez muzeum niezwłocznie po licytacji zabytku³⁰, nie później jednak niż do zakończenia całej aukcji³¹. W dotychczasowym stanie prawnym na tle sformułowania „bezpośrednio na aukcji” przyjmowano, że do złożenia oświadczenia o wykonaniu prawa pierwokupu przez osobę reprezentującą muzeum powinno dojść niezwłocznie po przybiciu, równoznacznym z zakończeniem aukcji i zawarciem umowy sprzedaży po cenie wylicytowanej³². Precyzując w art. 20 ust. 2 u.m. termin do wykonania prawa pierwokupu przez muzeum ustawodawca zaakcentował rozróżnienie momentu przeprowadzenia licytacji konkretnego zabytku oraz zakończenia aukcji jako całości³³. W nowelizacji uregulowano także kwestię wielości współuprawnionych, zastrzegając w art. 20 ust. 3 u.m., że w przypadku złożenia oświadczenia o skorzystaniu z prawa pierwokupu przez więcej niż jedno muzeum rejestrowane przysługuje ono muzeum, które wcześniej złożyło takie oświadczenie. Tym samym opowiedziano się za rozwiązaniem uznawanym w doktrynie za bardziej odpowiadające potrzebom obrotu niż alternatywny, poprawny konstrukcyjnie na tle poprzedniego stanu prawnego, wariant dotyczący wspólnego nabycia licytowanego

zabytku w częściach równych przez kilka zainteresowanych muzeów³⁴. Nie przyjęto natomiast jako dodatkowego kryterium profilu kolekcji muzeum³⁵. Założeniem projektodawców nowelizacji u.m. było doprecyzowanie regulacji prawa pierwokupu przyznanego muzeom rejestrowanym poprzez określenie, że umowy zawarte w wyniku aukcji są umowami warunkowymi ze względu na ustawowe prawo pierwokupu przysługujące muzeum³⁶. Istotnym wzmocnieniem pozycji muzeów rejestrowanych z punktu widzenia ochrony ich interesów wynikających z prawa pierwokupu jest wprowadzenie wprost w art. 20 ust. 4 nowelizowanej u.m., ze względu na art. 599 § 2 k.c.³⁷, sankcji nieważności w stosunku do umowy sprzedaży aukcyjnej zabytku dokonanej bezwarunkowo (z pominięciem prawa pierwokupu muzeum). Dzięki temu możliwe jest urzeczywistnienie zgłaszanych w literaturze przedmiotu postulatów dotyczących przeciwdziałania skutkom stosowanych przez organizatorów aukcji (także w internetowych serwisach aukcyjnych) praktyk faktycznie uniemożliwiających muzeom rejestrowanym skorzystanie z prawa pierwokupu³⁸.

* * *

Wprowadzone omawianą nowelizacją u.m. rozwiązania normatywne, chociaż nie spełniają wszystkich postulatów zgłaszanych w trakcie prac nad projektem³⁹, stanowią w znacznej mierze wzmocnienie pozycji prawnej muzeów w zakresie wzbogacania zbiorów i zapobiegania utracie zabytków najistotniejszych dla dziedzictwa narodowego wskutek ich wywozu za granicę bądź włączenia do prywatnych kolekcji nieudostępnianych publicznie. Dopełnieniem działania omówionych instrumentów prawnych byłoby z jednej strony systemowe uregulowanie sposobu informowania muzeów rejestrowanych o oferowanych do sprzedaży zabytkach⁴⁰, z drugiej zaś zapewnienie skutecznej ochrony własności zabytków należących do domeny publicznej (w tym muzealiów) przed definitywną utratą, m.in. poprzez wyłączenie w stosunku do nich działania instytucji nabycia od nieuprawnionego oraz zasiedzenia⁴¹. Stworzenie kompleksowej regulacji prawnej, służącej wielopłaszczyznowej ochronie składników dziedzictwa kulturowego, powinno stanowić istotny element inicjatywy ustawodawczych, ze względu na przewidziane w art. 1 u.m. cele, do których realizacji powołane zostały muzea jako specjalistyczne instytucje kultury oraz potrzebę zapewnienia warunków zachowania zasobu zabytkowego dla następnych pokoleń⁴². Tak ukierunkowane konsekwentne działania legislacyjne mogą przyczynić się do urzeczywistnienia wartości, o których zachowanie apelował do rodaków papież bł. Jan Paweł II: *Kultura jest przede wszystkim dobrem wspólnym narodu. Kultura polska jest dobrem, na którym opiera się życie duchowe Polaków. Ona wyodrębnia nas jako naród. Ona stanowi o nas przez cały ciąg dziejów. [...] Wiadomo, że naród polski przeszedł przez ciężką próbę utraty niepodległości, która trwała z górą sto lat – a mimo to pośród tej próby pozostał sobą. Pozostał duchowo niepodległy, ponieważ miał swoją kulturę. Więcej jeszcze. [...] Wiemy, że w okresie najtragiczniejszym, w okresie rozbiorów, naród polski tę swoją kulturę ogromnie jeszcze ubogacił i pogłębił, bo tylko tworząc kulturę, można ją zachować. [...] Pozostańcie wierni temu dziedzictwu! [...] Przekażcie je następnym pokoleniom!*⁴³

Przypisy

¹ Por. W. Kowalski, *Nabycie własności dzieła sztuki od nieuprawnionego*, Kraków 2004, s. 260-261; W. Kowalski, K. Zalańska, *Prawo ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce – próba oceny i wnioski*, w: *System ochrony zabytków w Polsce – analiza, diagnoza, propozycje*, red. B. Szymgin, Lublin – Warszawa 2011, s. 17 i n.; R. Król, *O genezie, roli i zadaniach współczesnych muzeów*, w: *Prawo muzeów*, red. J. Włodarski, K. Zeidler, Warszawa 2008, s. 18 i n.; K. Zalańska, *Pojęcie muzealiów w prawie ochrony dziedzictwa kultury*, w: *Prawo muzeów*, s. 22 i n.; M. Stanulewicz, *Szczególne upraw-*

nienia muzeów do nabywania zabytków w świetle art. 20 ustawy o muzeach, w: *Wokół problematyki prawnej zabytków i dzieł sztuki*, Tom 1, red. W. Szafranski, Poznań 2007, s. 109 i n.; M. Drela, *Dobro kultury jako szczególny przedmiot ochrony prawnoorzeczowej*, „Państwo i Prawo” 2002, nr 11, s. 56 i n.; K. Zeidler, *Normatywne podstawy ochrony zabytków w II Rzeczypospolitej*, „Gdańskie Studia Prawnicze” 2006, nr 15, s. 349 i n.; tenże, *Pojęcie „dziedzictwa narodowego” w Konstytucji RP i jego prawna ochrona*, „Gdańskie Studia Prawnicze” 2004, nr 12, s. 343 i n.

² Por. W. Kowalski, *Nabywanie własności...*, s. 249 i n.; tenże, *Cywilnoprawne aspekty obrotu skradzionymi dobrami kultury*, w: *Prawnokarna ochrona dziedzictwa kultury. Materiały z konferencji, Gdańsk, 30 maja – 1 czerwca 2005 r.*, red. J. Kaczmarek, Kraków 2006, s. 63 i n.

³ Por. art. 6 ust. 1 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r. (Dz. U. Nr 78, poz. 483 z późn. zm.).

⁴ Por. art. 1 i 2 Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24 z późn. zmianami) (dalej jako: u.m.). Por. R. Gola, *Nowe zasady działalności muzealnej w kontekście zadań samorządu terytorialnego (praktyczny komentarz do ustawy o muzeach)*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 199-200.

⁵ Por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia muzeów rejestrowanych w zakresie obrotu dziełami sztuki*, „Muzealnictwo” 2005, nr 46, s. 182, 187; M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 110; K. Żalasińska, *Prawo ochrony...*, s. 23 i n.; W. Kowalski, *Nabywanie własności...*, s. 261; M. Dreła, *Własność zabytków*, Warszawa 2006, s. 215-216. Przykładem docenionego – z punktu widzenia udostępniania szerokiej publiczności zabytków najwyższej klasy muzealnej – wykorzystania ustawowego prawa pierwokupu przysługującego muzeom rejestrowanym było wzbogacenie kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie wystawionym na aukcji w październiku 2011 r. *Portretem Laszcki* autorstwa J. Mehoffera (por. E. Borkowska, *Obraz Mehoffera zostaje w Warszawie*, „Rzeczpospolita” 2011, wyd. internetowe z dnia 14 października 2011 r.: <http://www.rp.pl/artukul/732920-Obraz-Mehoffera-zostaje-w-Warszawie.html>; B. Hollender, *„Portret Laszcki” trafi do Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rzeczpospolita” 2011, nr 241, s. A12).

⁶ Kryterium warunkującym szczególny status muzeów rejestrowanych jest wysoki poziom merytorycznej działalności i znaczenie zbiorów (por. art. 13 ust. 1 u.m.). Na ten temat zob. też P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 182; M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 112-113. Ograniczenie zakresu podmiotowego uprzywilejowania wynikającego z przyznania szczególnych uprawnień w postaci pierwszeństwa i pierwokupu jedynie do wąskiej kategorii muzeów rejestrowanych, wyróżnionej spośród ogółu placówek muzealnych funkcjonujących w Polsce, oceniane jest pozytywnie, jako rozwiązanie zapobiegające destabilizacji rynku sztuki, do którego potencjalnie mogłoby prowadzić nadużywanie tego rodzaju uprawnień w sytuacji, gdyby przysługiwały one powszechnie ogółowi muzeów (por. K. Zeidler, *Zabytek jako szczególny przedmiot obrotu handlowego*, „Gdańskie Studia Prawnicze” 2009, nr 21, s. 399).

⁷ M. Dreła, *Własność zabytków...*, s. 219-220.

⁸ Por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 182 i n.; K. Zeidler, *Zabytek jako szczególny przedmiot...*, s. 399; M. Dreła, *Własność zabytków...*, s. 210 i n.; R. Gola, *Nowe zasady...*, s. 205-206.

⁹ W literaturze przedmiotu w stosunku do pojęcia „dobra kultury” zgłoszone zostały uwagi krytyczne (por. J. Pruszyński, *Zabytek – pamiątka czy dobro kultury?*, „Ochrona Zabytków” 1993, nr 3, s. 263-264; tenże, *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, Tom 1, Kraków 2001, s. 66-72; tenże, *Prawo do dziedzictwa kultury a własność dzieł sztuki i zabytków*, „Dziennik Zachodni” 2006, nr 2, s. 4).

¹⁰ Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.) (dalej jako: u.o.o.z.). Szczególnie doniosłe znaczenie miało zastąpienie mocą cytowanej ustawy użytego pierwotnie w art. 20 u.m. określenia „dobra kultury” pojęciem „zabytki” (w rozumieniu art. 3 pkt 1 u.o.o.z.), dzięki czemu nastąpiło sprecyzowanie kategorii obiektów, które mogą podlegać obciążeniu prawem pierwszeństwa i pierwokupu na rzecz muzeów rejestrowanych (por. M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 110-112).

¹¹ Por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 187; M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 113 i n.

¹² Por. założenia projektu Ustawy o zmianie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz o zmianie niektórych innych ustaw z dnia 28 maja 2011 r. (tekst na stronie internetowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego: http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/proj_zalozen/20100602_proj_zal.pdf), s. 39.

¹³ Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw (Dz. U. Nr 207, poz.

1230) (dalej jako: u.z.u.o.p.d.k.). Zob. też P. Wiczorek, *Nowelizacja przepisów o działalności kulturalnej. Komentarz do zmian*, Sieradz 2011.

¹⁴ Wskazuje się ponadto na jednoczesne objęcie zobowiązanego (docelowo zbywcy) obowiązkiem złożenia uprawnionemu (ewentualnemu oblatowi) jako pierwszemu oferty nabycia albo przynajmniej poinformowania o zamiarze zbycia przedmiotu, którego dotyczy pierwszeństwo (por. M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 113-114 oraz literatura i orzecznictwo tam przywołane).

¹⁵ Por. uzasadnienie rządowego projektu Ustawy o zmianie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw (druk sejmowy nr 3786 przedłożony dnia 7 stycznia 2011 r., tekst dostępny w archiwum serwisu internetowego Sejmu RP pod adresem: <http://orka.sejm.gov.pl/Druk6ka.nsf/wgdruku/3786>) (dalej jako: projekt u.z.u.o.p.d.k.), s. 31.

¹⁶ Por. M. Dreła, *Własność zabytków...*, s. 216, 219-220.

¹⁷ *Ibidem*, s. 218-219, 225; R. Gola, *Nowe zasady...*, s. 206.

¹⁸ Por. uzasadnienie projektu u.z.u.o.p.d.k., s. 31.

¹⁹ Podkreśla się znaczenie istnienia stanowczej oferty zawarcia umowy sprzedaży zabytku, która obok oznaczenia przedmiotu powinna zwracać także oznaczenie jego ceny, która jednak nie zawsze musi być wyraźnie ustalona w treści oferty poprzez podanie konkretnej kwoty, a może być określona przez podanie podstaw do jej ustalenia. Zob. art. 356 § 1 ustawy – Kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (Dz. U. Nr 16, poz. 93 z późn. zm.) (dalej jako: k.c.). Por. M. Dreła, *Własność zabytków...*, s. 219-220. W literaturze przedmiotu rozważano możliwość przystępowania przez muzeum rejestrowane do negocjacji ze sprzedawcą zabytku w sytuacjach, gdy cena zabytku nie byłaby uprzednio oznaczona przez sprzedawcę (odmiennie niż w okolicznościach przewidzianych w art. 543 k.c.) i podlegała indywidualnym uzgodnieniom z nabywcą (por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 186). Na temat praktyki i regulacji prawnych w zakresie uwidoczniania cen towarów na rynku sztuki por. K. Zeidler, *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*, Warszawa, Kraków 2007, s. 227.

²⁰ Por. *ibidem*; M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 117; M. Dreła, *Własność zabytków...*, s. 221-223.

²¹ Por. M. Dreła, *Własność zabytków...*, s. 224; M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 117; P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 186.

²² Por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 187.

²³ Por. M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 115; M. Dreła, *Własność zabytków...*, s. 216-217.

²⁴ Por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 185. Na temat specyfikacji rynku sztuki i wyróżniania poszczególnych jego poziomów według kryterium podmiotowego por. m.in. W. Paczuski, *Handel dziełami sztuki w Unii Europejskiej*, Kraków 2005, s. 92; K. Zeidler, *Zabytek jako szczególny przedmiot...*, s. 392-393; tenże, *Prawo ochrony dziedzictwa kultury...*, s. 224-225.

²⁵ Por. M. Dreła, *Własność zabytków...*, s. 217 oraz literatura tam przywołana; P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 182-183; M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 117-118; R. Gola, *Nowe zasady...*, s. 207; W. J. Katner, *Funkcje i rodzaje sprzedaży*, w: *System Prawa Prywatnego*, Tom 7, *Prawo zobowiązań – część szczegółowa*, red. J. Rajski, Warszawa 2011, s. 23-24.

²⁶ Por. M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 120; P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 183; J. Górecki, *Prawo pierwokupu. Komentarz do art. 596-602 k.c. i innych przepisów regulujących prawo pierwokupu*, Kraków 2002, s. 226.

²⁷ Wątpliwości w tym zakresie dotyczyły m.in. dopuszczalności stosowania sankcji nieważności umowy w sytuacji, gdy muzea rejestrowane, mimo że na mocy u.m. przysługuje im ustawowe prawo pierwokupu, nie zostały uwzględnione w zamkniętym katalogu podmiotów przewidzianym w art. 599 § 2 k.c. (por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 184).

²⁸ Por. *ibidem*. Kwestia ta uwzględniona została również w opinii Sekcji Krajowej Muzeów i Instytucji Ochrony Zabytków NSZZ „Solidarność” z dnia 12 października 2009 r., zgłoszonej w ramach konsultacji społecznych rządowego projektu nowelizacji (por. pkt 3.2.4 opinii, http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/pisma_zwiazkow_zaw.pdf).

²⁹ W literaturze przedmiotu obecne ujęcie terminologiczne instytucji aukcji i przetargu w przepisach k.c. w brzmieniu nadanym Ustawą z dnia 14 lutego 2003 r. o zmianie ustawy – Kodeks cywilny oraz niektórych innych ustaw (Dz. U. Nr 49, poz. 408) spotyka się z krytycznymi ocenami (W. J. Katner, *Sposoby i forma zawarcia umowy sprzedaży*, w: *System Prawa Prywatnego*, Tom 7..., s. 71, 73, 74; W. Robaczyński, *Komentarz do art. 70¹ k.c.*, w: *Kodeks cywilny. Część ogólna. Komentarz*, red. M. Pyziak-Szafnicka, Warszawa 2009, s. 772-773), jednak dominuje stanowisko akceptujące zastosowaną przez ustawodawcę nomenklaturę. Pojęcie aukcji odnosi się do sposobu (trybu) zawarcia umowy odpowiadającego funkcjonującej przed cytowaną nowelizacją k.c. instytucji przetargu ustnego, odbywającego się z wykorzystaniem licytacji. Na gruncie przepisów k.c. dotyczących umów zawieranych w drodze aukcji ustawodawca nie posługuje się pojęciem „licytacji”, definiując jedynie uczestnika aukcji jako „licytanta” (por. art. 70² § 1 k.c.). Przyjmuje się, że w istocie jednak termin „aukcja” nadal najtrafniej definiuje sposób zawarcia kwalifikowanej umowy sprzedaży z udziałem przedsiębiorcy prowadzącego działalność w formie domu aukcyjnego, mającą za przedmiot obrót szczególnymi kategoriami rzeczy, takimi jak dzieła sztuki, przedmioty wartościowe, zabytki, precjoza (W. J. Katner, *Sposoby i forma...*, s. 73-74). Tak rozumiana aukcja klasyczna (rzeczywista) najczęściej odbywa się poprzez licytację, chyba że dochodzi do zastosowania funkcjonującej na polskim rynku aukcyjnym od ponad dekady techniki aukcyjnej tzw. drugiej ceny, zwanej systemem Vickreya, zakładającej przeprowadzenie „aukcji” w formie przetargu pisemnego (por. *ibidem*, s. 73; W. Szafrński, *Aukcje w systemie Vickreya*, w: *Wokół problematyki prawnej zabytków i dzieł sztuki*, Tom II, red. W. Szafrński, Poznań 2008, s. 49-57; K. Zeidler, *Sprzedaż aukcyjna w obrocie dziełami sztuki i zabytkami*, „Przegląd Prawa Handlowego” 2003, nr 8, s. 29-30). Szerzej na temat aukcyjnego trybu zawierania umów sprzedaży na rynku sztuki zob. m.in.: K. Zeidler, *Sprzedaż aukcyjna...*, s. 29-31; P. Stec, *Nierzetelne praktyki aukcyjne i środki ich zwalczanie w wybranych obcych systemach prawnych*, „Opolskie Studia Administracyjno-Prawne” 2011, t. 8, s. 79 i n.; A. Grzywacz, *Obrót dziełami sztuki*, Warszawa 2004, s. 66 i n. W ramach nowelizacji unormowania dotyczącego prawa pierwokupu przysługującego muzeom rejestrowanym zrezygnowano z dotychczasowego sformułowania „bezpośrednio na aukcji”, podobnie jednak jak w poprzednim brzmieniu art. 20 pkt 2 u.m. nie sprecyzowano rodzajów aukcji, w ramach których muzeum rejestrowane mogłoby realizować swe prawo pierwokupu w nabywaniu zabytków (por. M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 123). Na tle zestawienia regulacji art. 70¹-70⁵ k.c. oraz praktyki obrotu na rynku sztuki wątpliwości budzić może dopuszczalność zakwalifikowania postępowań aukcyjnych prowadzonych w systemie Vickreya do aukcji w rozumieniu k.c. (por. W. Szafrński, *Aukcje w systemie...*, s. 53-55), a w konsekwencji także możliwość korzystania przez muzea rejestrowane z prawa pierwokupu przy nabywaniu zabytków sprzedawanych w ramach „aukcji” prowadzonych przez domy aukcyjne z wykorzystaniem tej techniki.

³⁰ W obowiązującym stanie prawnym licytacja polegająca na składaniu ofert w ramach postąpień może być uznana za jeden z etapów postępowania (trybu) aukcyjnego, zaś zaprzestanie przyjmowania ofert za zakończenie aukcji (por. W. J. Katner, *Sposoby i forma...*, s. 68, 70; J. Janowski, *Kontrakty elektroniczne w obrocie prawnym*, Warszawa 2008, s. 245). Zgodnie z art. 70² § 2 k.c. zawarcie umowy w wyniku aukcji następuje z chwilą udzielenia przybicia (zob. też J. Rąjski, *Aukcja i przetarg w ujęciu znolizowanych przepisów kodeksu cywilnego*, „Przegląd Prawa Handlowego” 2003, nr 5, s. 8). Ustawodawca nie przejął z poprzedniego brzmienia art. 20 pkt 2 u.m. wskazania co do wysokości ceny nabycia zabytku przez muzeum korzystające z prawa pierwokupu. W tym kontekście aktualne pozostają uwagi dotyczące ewentualnej dopuszczalności modyfikowania przez muzeum „ceny wycytowanej” w drodze porozumienia ze sprzedawcą (por. M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 123; J. Górecki, *Prawo pierwokupu...*, s. 227).

³¹ Określenie „zakończenie aukcji” może być odnoszone do udzielenia przybicia, jednak równocześnie występuje także w związku z charakteryzowaniem składników treści ogłoszenia aukcji, o którym mowa w art. 70¹ § 2 k.c. Wymagane w ogłoszeniu aukcji oznaczenie czasu aukcji może obejmować poza koniecznym wskazaniem momentu rozpoczęcia aukcji także sprecyzowanie momentu zakończenia aukcji (por. P. Machnikowski,

Komentarz do art. 70¹ k.c., w: *Kodeks cywilny. Komentarz*, red. E. Gniewek, Warszawa 2008, s. 187; K. Kopaczyńska-Pieczniak, *Komentarz do art. 70¹ k.c.*, w: *Kodeks cywilny*, Tom I, *Część ogólna*, red. A. Kidyba, Warszawa 2009, s. 439). Biorąc pod uwagę fakt, że jako założenie funkcjonowania prawnych instrumentów uprzywilejowania muzeów na rynku sztuki powinno się przyjmować nabywanie przez muzea zabytków po cenie wymiernej (z poszanowaniem interesów właściciela), szczególną uwagę zwrócić należy na przypadki zakończenia aukcji bez rozstrzygnięcia (z wynikiem negatywnym). W tym kontekście istotna wydaje się podnoszona w literaturze przedmiotu ewentualność nie-dojścia umowy do skutku lub unieważnienia licytacji np. wskutek wycofania przedmiotu z aukcji lub uznania ceny wycytowanej za zbyt niską w stosunku do spodziewanej przez organizatora aukcji (por. W. J. Katner, *Sposoby i forma...*, s. 73-74; K. Zeidler, *Sprzedaż aukcyjna...*, s. 31) lub sytuacja, gdy żaden z uczestników nie zaoferował nawet ceny wywoławczej za dany obiekt (por. K. Zeidler, *Sprzedaż aukcyjna...*, s. 31). Przyjmuje się wszakże, że w świetle odnośnych reguł k.c., mających charakter dyspozytywny, skuteczne rozpoczęcie aukcji musi doprowadzić do udzielenia przybicia, a zamknięcie aukcji bez udzielenia przybicia nie jest możliwe, o ile odmiennego zastrzeżenia nie zawarto uprzednio w warunkach aukcji (por. W. Robaczyński, *Komentarz do art. 70² k.c.*, w: *Kodeks cywilny...*, s. 778; K. Kopaczyńska-Pieczniak, *Komentarz do art. 70² k.c.*, w: *Kodeks cywilny...*, s. 443; P. Machnikowski, *Komentarz do art. 70² k.c.*, s. 187).

³² Por. M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 122; K. Zeidler, *Sprzedaż aukcyjna...*, s. 30.

³³ Wydaje się, że określenie „cała aukcja” jako przeciwstawienie pojedynczej licytacji dotyczy aukcji wielopremiotowych, polegających na wystawieniu do sprzedaży przez organizatora więcej niż jednego obiektu i przeprowadzaniu odrębnych licytacji. W odniesieniu do treści art. 20 ust. 2 zd. 1 u.m. należy przyjąć, że zamiarem ustawodawcy było wyposażenie muzeów uprzywilejowanych z prawa pierwokupu w możliwość skorzystania ze swego uprawnienia na tego rodzaju aukcjach poprzez złożenie organizatorowi aukcji stosownego oświadczenia w czasie od momentu udzielenia przybicia w ramach licytacji danego obiektu, którego nabyciem zainteresowane było muzeum, do chwili udzielenia przybicia w odniesieniu do obiektu licytowanego jako ostatni w kolejności.

³⁴ Por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 184.

³⁵ Propozycję dotyczącą uzupełnienia zasad wylaniania uprawnionego z tytułu prawa pierwokupu w sytuacji wielości zainteresowanych muzeów o kryterium profilu kolekcji zgłoszono w opinii Sekcji Krajowej Muzeów i Instytucji Ochrony Zabytków NSZZ „Solidarność” z dnia 12 października 2009 r. (por. przyp. 28).

³⁶ Por. uzasadnienie projektu u.z.u.o.p.d.k., s. 31; P. Wiczorek, *Nowelizacja przepisów...*, s. 98. Należy podkreślić, że w świetle art. 597 § 1 k.c. rzecz, której dotyczy prawo pierwokupu, może być sprzedana osobie trzeciej tylko pod warunkiem (zawieszającym), że uprawniony do pierwokupu swego prawa nie wykona. W literaturze przedmiotu krytycznie oceniano dotychczasową regulację prawa pierwokupu przysługującego muzeum jako praktycznie pozbawiającą muzea możliwości skorzystania z uprzywilejowania na rynku aukcyjnej sprzedaży zabytków. Wskazywano bowiem, że w przypadku sprzedaży zabytku na aukcji klauzula dotycząca warunku zawieszającego związanego z przysługującym muzeom rejestrowanym prawem pierwokupu powinna zostać zastrzeżona przez organizatora aukcji w ogólnych warunkach umów sprzedaży (regulaminach aukcji) stosowanych przez dom aukcyjny, w przeciwnym razie umowa sprzedaży zawarta z osobą trzecią (zwycięskim licytantem), podlegałaby kwalifikacji jako bezwarunkowa, co sytuowało uprawnione muzeum rejestrowane na słabej pozycji, ograniczając przysługujące mu instrumenty ochrony interesu jedynie do roszczenia odszkodowawczego (por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 184).

³⁷ Por. uzasadnienie projektu u.z.u.o.p.d.k., s. 31.

³⁸ Dla osiągnięcia tego celu ustawodawca nie zdecydował się na proponowaną w doktrynie nowelizację art. 599 § 2 k.c. poszerzenie o muzea rejestrowane katalogu podmiotów, Por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 184.

³⁹ Por. uzasadnienie projektu u.z.u.o.p.d.k., s. 49.

⁴⁰ Por. P. Stec, *Szczególne uprawnienia...*, s. 187; M. Stanulewicz, *Szczególne uprawnienia...*, s. 115.

⁴¹ Por. W. Kowalski, *Nabycie własności dzieła sztuki...*, s. 257 i n., 270-273; tenże, *Cywilnoprawne aspekty obrotu...*, s. 72-80; P. Machnikowski, *Nabycie własności rzeczy ruchomej od nieuprawnionego – dziś i jutro*, w: *Współczesne problemy prawa prywatnego. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Edwarda Gniewka*, red. J. Gołaczyński, P. Machnikowski, Warszawa 2010, s. 343-345. W pewnej mierze postulaty wzmocnienia ochrony własności zasobu zbiorów publicznych (w tym muzealiów) uwzględniła projekt Ustawy o rzeczach znalezionych oraz o zmianie niektórych innych ustaw przyjęty przez Komitet Rady Ministrów w dniu 6 maja 2011 r. i rekomendowany Radzie Ministrów, tekst dostępny na stronie internetowej Ministerstwa Sprawiedliwości: <http://bip.ms.gov.pl/projekty-aktow-prawnych/prawo-cywilne/>, zawierający

propozycję utworzenia krajowego rejestru utraconych dóbr kultury z wyłączeniem ujawnionych w nim obiektów spod działania regulacji art. 169 k.c. oraz art. 174 k.c. (por. art. 31 projektu; zob. też G. Zawadka, *Zanim kupisz zabytek, sprawdź, czy nie jest kradziony*, „Rzeczpospolita” 2011, nr 267, s. A8).

⁴² Por. art. 3 pkt 1 u.o.z.o.z. Zob. też definicję dziedzictwa kulturowego sformułowaną przez J. Pruszyńskiego (*Dziedzictwo kultury Polski...*, s. 49 i n.).

⁴³ Przemówienie papieża bł. Jana Pawła II do młodzieży zgromadzonej na Wzgórzu Lecha w Gnieźnie 3 czerwca 1979 r. (cyt. za *Jan Paweł II. Pielgrzymki do Ojczyzny: 1979, 1983, 1987, 1991, 1995, 1997, 1999, 2002. Przemówienia, homilie*, red. J. Poniewierski, Kraków 2005, s. 41-42).

THE ACQUISITION OF HISTORICAL MONUMENTS BY REGISTERED MUSEUMS IN THE LIGHT OF AN AMENDMENT TO ART. 20 OF THE STATUTE ON MUSEUMS

Bogna Kaczorowska, Maria Kaczorowska

The purpose of this article is to present and assess changes introduced upon the basis of an amendment statute of 31 August 2011 (Dz. U./Journal of Laws/ no. 207, item 1230) concerning statutory regulations about special rights due to registered museums acquiring historical monuments – the right of preference and first call. The importance of the need for the correction and supplementation of the normative structure of both rights in their heretofore form is stressed by the observed symptoms of the ineffectiveness of such institutions. This phenomenon is particularly discernible in the face of insufficient legal protection of the interests of registered museums in a situation of managing a given monument, entailing a violation of the statutory rights of the museum. Such a situation inclined representatives of the doctrine and museum centres to formulate numerous critical remarks and postulates calling for changes.

From the viewpoint of *ratio legis* it is important for the legislator to outfit registered museums, in their capacity as cultural institutions endowed with particular functions and tasks, with legal instruments guaranteeing a privileged position on the art market. A noteworthy attempt involves a confrontation of the legal state of things caused by the implementation of the above-cited amendment with postulates *de lege*

ferenda. It is essential to verify to what degree will the new solution, expanding and rendering precise the regulation of the right of preference and first call upon the basis of the statute on museums of 21 November 1996 (Dz. U. from 1997, no. 5, item 24 with later changes), improve the efficiency of enlarging public collections by specialised museum units by means of exhibits of supreme importance for the resources of the national heritage, deserving to be rendered available to all those interested, and, at the same time, prevent or at least alleviate the loss of the most valuable examples of Polish cultural heritage due to their export or inclusion into private collections not accessible to the public.

The need to reinforce the position of registered museums as participants in civil-law circulation on the art market, with a simultaneous guarantee of effective instruments for the protection of their interests, is part of a wide programme of shaping an optimal contemporary system of the legal protection of historical monuments. This is important particularly in view of the high level of activity conducted by the museums and the classified rank of the gathered collections.

• **Bogna Kaczorowska i Maria Kaczorowska**, doktorantki Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, uczestniczki cyklu wykładów „Ochrona dziedzictwa kulturowego w Polsce” 2011/2012 organizowanego przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Opolskiego.

..... CZY POLSKICH MUZEALNIKÓW OBOWIĄZUJE KODEKS ICOM?

UWAGI O PRAWNYCH ASPEKTACH ETYKI MUZEALNEJ

.....
Adam Barbasiewicz

Przez prawie cały okres swej dwustuletniej historii środowisko polskich muzealników było na tyle niewielkie i spójne, że mogło wewnątrz weryfikować przydatność do zawodu poszczególnych osób, a także ich motywację i zgodność postaw z zasadami wyznaczanymi przez doświadczenia pokoleń. Przez długi czas nie było potrzeby kodyfikacji zasad etyki muzealnej, obowiązywały one bowiem z uwagi na środowiskową sankcję. Bezpośrednim potwierdzeniem tego faktu jest choćby to, że ani przedwojenne regulacje (zwłaszcza Ustawa z dnia 28 marca 1933 r. o opiece nad muzeami publicznymi), ani Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach nie zawierały żadnych postanowień dotyczących etyki obowiązującej muzealników. Pod koniec jednak XX w. – wraz z rosnącą liczbą muzeów i pracujących w nich osób, globalizacją i zwiększeniem zagrożeń dla prawidłowego wykonywania zawodu – zaistniała potrzeba skodyfikowania zasad etyki muzealnej. W efekcie, najpierw na forum światowym, a potem również w polskim systemie prawnym pojawiły się regulacje prawne dotyczące tej kwestii.

Taką regulacją obowiązującą w polskim ustawodawstwie jest przepis art. 34 Ustawy o muzeach¹ o treści: *Muzealnik w czasie pozostawania w stosunku pracy w muzeum przestrzega ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej, a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań, jak kolekcjonerskich, wykonywania ekspertyz i wycen przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum.*

Polska literatura na temat prawnych aspektów etyki muzealnej nie jest obszerna. Można jednak stwierdzić, że komentatorzy zgodnie przyjmują, że pojęcie zawarte w art. 34 Ustawy o muzeach (*ogólnie przyjęte normy etyki zawodowej*) odnosi się do Kodeksu Etyki dla Muzeów – dokumentu uchwalonego w 2004 r. przez ICOM (Międzynarodową Radę Muzeów)². Takie jest stanowisko prof. Stanisława Wąłtosia, który w opracowaniu *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów* stwierdza: *W dniu 1 czerwca 2007 r. Polski Komitet Narodowy ICOM na posiedzeniu w Krakowie zaakceptował tłumaczenie kodeksu [Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów z 2004 r.] na język polski i od tej chwili obowiązuje on na podstawie wspomnianego art. 34 Ustawy o muzeach nie tylko członków ICOM, ale i wszystkich muzealników w Polsce*³.

Podobny pogląd wyraża dr Kamil Zeidler, który w artykule *O roli i znaczeniu etyki muzealnej* pisze: *Przepis art. 34 o muzeach jest klauzulą generalną, czyli przepisem odsyłającym pozasystemowo, w tym przypadku w szczególności do Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów, włączając zarazem ten akt w przepisy prawa*⁴. Również dr Patrycja Antoniuk wskazuje, że: *[Przepis art. 34 Ustawy o muzeach] odsyła zatem wprost przede wszystkim do Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów*⁵.

Nie ulega wątpliwości, że przestrzeganie Kodeksu Etyki ICOM przez ogół polskiego środowiska muzealnego byłoby korzystne dla polskiego muzealnictwa. W niniejszym artykule chciałbym jednak poddać tę kwestię analizie ściśle prawnej i postarać się odpowiedzieć na – być może nieco prowokacyjne – pytanie: czy polskich muzealników obowiązuje Kodeks Etyki ICOM?

Kodeks Etyki ICOM

ICOM (International Council of Museums – Międzynarodowa Rada Muzeów) jest powstała w 1946 r. międzynarodową organizacją, skupiającą muzea i muzealników. Z formalnego punktu widzenia ICOM jest stowarzyszeniem prawa francuskiego, afiliowanym przy UNESCO i Radzie Społeczno-Gospodarczej ONZ. Głównym celem ICOM jest wspieranie działalności muzeów i w ramach tego ICOM zajmuje się wyznaczaniem standardów terminologii, systematyki oraz etyki muzealnej.

Historia kodeksów etyki ICOM liczy już kilkadziesiąt lat. W 1970 r. ICOM przyjął Kodeks nabytków (odnoszący się do kwestii zasad akcesji). W 1986 r. został przyjęty Kodeks Etyki Zawodowej (zmieniony w 2001 r.), a od 2004 r. obowiązuje Kodeks Etyki dla Muzeów przyjęty 8 października 2004 r. przez Zgromadzenie Generalne ICOM.

Jeśli chodzi o charakter prawny Kodeksu Etyki, to uznaje się go za przykład regulacji *quasi-prawnej* o charakterze samoregulacji (*self-regulation*). Zawiera on nie tylko normy etyczne, ale również reguły postępowania (*rules of conduct*) oraz reguły praktyki (*rules of practice*)⁶. Należy podkreślić, że przystąpienie do ICOM oznacza akceptację Kodeksu i zobowiązanie do jego przestrzegania.

Członkostwo w ICOM

Do Polskiego Komitetu Narodowego ICOM należą 222 osoby, w tym 197 muzealników⁷. Tymczasem w polskich muzeach zatrudnionych jest 11 586 osób, w tym 2225 muzealników⁸. Porównanie to wskazuje, że zaledwie niewielka część polskich muzealników należy do ICOM. Jak wskazał poprzedni przewodniczący Komitetu, prof. Andrzej Tomaszewski, *Polski Komitet Narodowy ICOM [...] reprezentuje tylko część środowiska, głównie przedstawiciele dużych muzeów sztuki. W wielu muzeach, i to ważnych, nie ma dotąd żadnego członka ICOM*⁹.

Bez wątplenia ICOM jest najważniejszą organizacją środowiska muzealnego i ma duży autorytet w środowisku muzealnym. Siłą rzeczy jednak

działania ICOM, w tym te związane z etyką zawodową, są kierowane przede wszystkim do członków tej organizacji.

Recepcja Kodeksu

W tym kontekście trzeba postawić pytanie czy Kodeks Etyki jest znany polskim muzealnikom? Wiadomo, że w 1993 r. Ministerstwo Kultury i Sztuki wysłało tekst ówczesnego Kodeksu Etyki ICOM wszystkim znanym sobie muzeom¹⁰. Pomijając już, że ta swoista promulgacja dotyczyła poprzedniego Kodeksu (a więc Kodeksu Etyki Zawodowej z 1986 r.), to objęła ona tylko ówczesne muzea znane ministerstwu, a więc raczej nie wszystkie (w ówczesnym stanie prawnym brak było istniejącego obecnie wykazu muzeów prywatnych, które uzgodniły swój regulamin z ministrem kultury). Nawet gdyby założyć, że tekst Kodeksu z 1986 r. dotarł wówczas do większości polskich muzeów, to nie wiadomo ilu muzealników realnie mogło zapoznać się z jego treścią.

Trzeba podkreślić, że od 1993 r. minęło 19 lat i w tym okresie zasadniczo zwiększyła się liczba muzeów, nastąpiła istotna zmiana pokoleniowa w grupie zawodowej muzealników, a wreszcie wszedł w życie Kodeks Etyki z 2004 r. (należy przy tym wskazać, że Kodeks ten w tłumaczeniu i z wprowadzeniem prof. Stanisława Waltośia został opublikowany w 2007 r. w numerze 48 „Muzealnictwa”)¹¹.

W związku z powyższym trzeba przyjąć, że obecnie wśród polskich muzealników znajomość Kodeksu Etyki ICOM nie jest powszechna. Domniemanie znajomości Kodeksu może dotyczyć osób należących do ICOM.

Pojęcie „ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej”

Nie budzi wątpliwości, że art. 34 Ustawy o muzeach nie odwołuje się bezpośrednio do Kodeksu Etyki ICOM (ani zresztą do jakiegokolwiek innego aktu prawnego czy quasi-prawnego)¹². Ewentualne umocowanie Kodeksu Etyki ICOM w polskim systemie prawnym byłoby zatem możliwe jedynie w przypadku wykazania, że jest on tożsamy z pojęciem *ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej*, użytym w art. 34 Ustawy o muzeach.

Teza taka budzi jednak bardzo istotne wątpliwości. Żeby bowiem uznać, że ogólnie przyjęte normy etyki zawodowej w rozumieniu art. 34 Ustawy o muzeach odpowiadają w pełni normom określonym w Kodeksie Etyki ICOM, należałoby udzielić pozytywnej odpowiedzi na dwa pytania:

– czy Kodeks Etyki jest powszechnie znany wśród polskich muzealników? oraz

– czy normy Kodeksu Etyki są powszechnie akceptowane (przyjęte) wśród polskich muzealników?

W świetle przywołanych wcześniej faktów o stopniu recepcji Kodeksu Etyki odpowiedź na pierwsze pytanie musi być negatywna, co zwalnia z potrzeby udzielenia odpowiedzi na pytanie drugie; nie sposób jest bowiem mówić o akceptacji nieznanymi norm¹³.

Jak wynika z powyższej analizy, Kodeks Etyki ICOM nie stanowi ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej w rozumieniu art. 34 Ustawy o muzeach, a zatem z przepisu tego nie można wywodzić nakazu stosowania się do Kodeksu przez polskich muzealników. Teza w tym zakresie postawiona przez przytoczonych na początku tego artykułu komentatorów wydaje się nieuzasadniona.

Ogólnie przyjęte normy etyki zawodowej ze swej istoty mają inny charakter niż jakikolwiek akt prawny (w tym także Kodeks Etyki). Mogą w pewnej (nawet znacznej) mierze pokrywać się ze skodyfikowanym zbiorem zasad etyki, ale zawsze będą się od niego odróżniać: z jednej strony będą podlegały ciągłej ewolucji razem ze zmieniającym się otoczeniem społeczno-ekonomicznym

muzeów (ewolucja ta niekoniecznie znajdzie odzwierciedlenie w akcie prawnym), a z drugiej – nie będą podlegały automatycznej zmianie z dniem ogłoszenia zmian aktów prawnych.

Odpowiedź na pytanie: jakie są ogólnie przyjęte wśród polskich muzealników normy etyki zawodowej? wymagałaby przeprowadzenia badań socjologicznych (wedle mojej wiedzy badań takich dotychczas nie było). Można jednak stwierdzić bez większego ryzyka popełnienia błędu, że nie wszystkie normy wynikające z Kodeksu Etyki ICOM są ogólnie przyjęte w środowisku polskich muzealników, co oznacza że zakresy Kodeksu i powszechnie przyjętych norm etyki zawodowej przynajmniej częściowo się różnią.

Konsekwencje

Brak powszechnie obowiązującej mocy Kodeksu Etyki w polskim systemie prawnym ma bardzo praktyczne konsekwencje. W przypadku sporów pomiędzy muzeami i pracownikami na gruncie prawa pracy odwoływanie się do Kodeksu, jako obowiązującego źródła norm etyki muzealnej, może być nieskuteczne. Można sobie wyobrazić np. sytuację, w której dyrektor muzeum rozwiązuje umowę o pracę z muzealnikiem bez wypowiedzenia w trybie art. 52 § 1 pkt 1 Kodeksu pracy z powodu ciężkiego naruszenia podstawowych obowiązków pracowniczych i w uzasadnieniu wskazuje, że naruszenie to polegało na złamaniu normy Kodeksu Etyki ICOM (innej niż enumeratywnie wymieniona w art. 34 Ustawy o muzeach). W razie, gdy tego typu spór znajdzie się w sądzie, zwolniony pracownik może skutecznie podnosić, że brak jest podstawy prawnej nakładającej na niego obowiązek przestrzegania Kodeksu Etyki. Nie wolno przy tym pominąć, że zgodnie z utrwalonym orzecznictwem sądowym, wszelkie przepisy nakładające obowiązki na osoby fizyczne lub obwarowane sankcjami winny być sformułowane jednoznacznie i nie mogą być interpretowane rozszerzająco.

Nie można zatem zgodzić się w pełni z poglądem prof. Stanisława Waltośia, iż: *Mimo, że nie pochodzą [normy Kodeksu Etyki] od organu uprawnionego do stanowienia prawa w Polsce, tworzą jednakże system etyczny, którego naruszenie może stać się podstawą wyciągnięcia konsekwencji służbowych w zakresie stosunku pracy, z rozwiązaniem go włącznie*¹⁴. Taki wniosek można sformułować wyłącznie w zakresie norm wskazanych wprost w art. 34 ustawy muzealnej.

Odrębnym zagadnieniem są konsekwencje nieprzestrzegania Kodeksu Etyki na gruncie wewnętrznych zasad ICOM. W przypadku stwierdzenia naruszenia Kodeksu Etyki przez członka ICOM Rada Wykonawcza może pozbawić go członkostwa. Biorąc pod uwagę autorytet ICOM, nie budzi wątpliwości, że zastosowanie takiej sankcji wobec muzealnika (o ile informacja o niej została upubliczniona) mogłoby spowodować utratę autorytetu zawodowego i obniżyć ocenę danej osoby w środowisku muzealnym. Nie zmienia to jednak faktu, że nawet pozbawienie członkostwa w ICOM nie niesłoby za sobą żadnych konsekwencji w sferze prawa polskiego.

Normy wynikające wprost z art. 34 Ustawy o muzeach

W świetle powyższych konstatacji o braku inkorporowania Kodeksu do polskiego systemu prawnego szczególnego znaczenia nabierają normy *expressis verbis* wymienione w art. 34 Ustawy o muzeach:

- zakaz prowadzenia handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum;
- zakaz podejmowania działań, jak (a) kolekcjonerskich, (b) wykonywania ekspertyz i (c) wycen przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum.

Należy bowiem uznać, że – w przeciwieństwie do Kodeksu Etyki – powyższe normy mają powszechnie obowiązującą moc prawną i obowiązują wszystkich polskich muzealników, zostały bowiem wprowadzone na mocy ustawy. Taka konstrukcja pozostaje zresztą w zgodzie z Preambułą Kodeksu Etyki, który jednoznacznie stwierdza, że: *W niektórych krajach źródłem pewnych norm minimalnych są ustawy lub rozporządzenia wykonawcze*¹⁵.

Porównanie norm wynikających z art. 34 Ustawy o muzeach z normami Kodeksu

Nie jest celem niniejszego artykułu szczegółowe porównanie norm wskazanych w polskiej ustawie muzealnej i Kodeksie ICOM, można jednak sformułować kilka ogólnych wniosków w tej kwestii.

Po pierwsze, katalog norm zawartych w Kodeksie jest istotnie szerszy niż w Ustawie (np. zakaz przyjmowania korzyści osobistych w związku z obowiązkami służbowymi¹⁶, zakaz polecenia marszanda, rzeczoznawcy czy domu aukcyjnego¹⁷). Nadto Ustawa wprowadza jedynie zakazy, podczas gdy Kodeks – obok zakazów¹⁸ – także nakazy¹⁹.

Trzeba też wskazać, że nawet normy dotyczące tych samych zagadnień zawarte w Ustawie i Kodeksie różnią się drobnymi, lecz istotnymi szczegółami. W tym kontekście warto przyjrzeć się bardziej szczegółowo i porównać normy dotyczące najbardziej chyba praktycznego i jednocześnie drażliwego zagadnienia etyki zawodowej muzealników, a mianowicie prywatnego kolekcjonerstwa (art. 34 Ustawy o muzeach i pkt 8.16 Kodeksu²⁰).²¹

Na gruncie art. 34 Ustawy o muzeach można przyjąć dwie różne wykładnie zakazu prowadzenia prywatnego kolekcjonerstwa przez muzealników: liberalną – że obejmuje on tylko takie kolekcjonerstwo, które mogłoby powodować konflikt interesów z muzeum (czyli np. gdy muzealnik zatrudniony w muzeum sztuki nowoczesnej kolekcjonuje sztukę nowoczesną) i restrykcyjną – że zakaz obejmuje jakiegokolwiek kolekcjonerstwo prywatne. Wykładnia liberalna jest bardziej uzasadniona na gruncie językowym, jednak w środowisku muzealnym dominuje przekonanie o obowiązywaniu wykładni restrykcyjnej. Jednocześnie prywatne kolekcjonerstwo wśród muzealników jest zjawiskiem dość powszechnym i – jak się wydaje – co do zasady nie wywołuje konfliktu interesów.

Tymczasem Kodeks Etyki, formułując ogólny zakaz konkurencji z muzeum w zakresie kolekcjonerstwa, jednocześnie jednoznacznie przesądza, że muzealnik może uprawiać prywatne kolekcjonerstwo, tyle że w takim przypadku ma obowiązek zawrzeć z organem prowadzącym muzeum²² umowę określającą zasady takiego kolekcjonerstwa. Dodatkowo pkt 2.17 Kodeksu formułuje zasadę, że personel muzeum (a więc również muzealnicy) nie może nabywać obiektów usuniętych ze zbioru muzealiów, nad którymi sprawuje pieczę. Wnioskując *a contrario*, należy stwierdzić, że Kodeks dopuszcza nabywanie przez muzealnika obiektów usuwanych z danego muzeum, jeżeli nie sprawował on pieczy nad danym obiektem (np. w ramach działu).

Opierając się zatem na szerzej akceptowanej restrykcyjnej wykładni przepisu Ustawy (oznaczającej bezwzględny zakaz prywatnego kolekcjonerstwa), należy dojść do wniosku, że w tym zakresie polska Ustawa jest surowsza niż Kodeks Etyki.

Z kolei w zakresie zakazu handlu Ustawa o muzeach jest bardziej liberalna niż Kodeks, gdyż zakazuje jedynie handlu przedmiotami *pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum*, podczas gdy Kodeks – wszelkimi *dobrami składającym się na dziedzictwo kulturowe i naturalne* (pkt 8.14 Kodeksu²³). *Notabene*, autorzy Kodeksu nie byli chyba w tej kwestii do końca konsekwentni, dopuszczając, pod pewnymi warunkami, sprzedaż obiektów przez muzealników na rzecz zatrudniającego ich muzeum (zob. pkt 2.10 Kodeksu).

To, że normy wskazane wprost w art. 34 Ustawy o muzeach nie w pełni odpowiadają zbliżonym merytorycznie normom Kodeksu jest kolejnym argu-

mentem przemawiającym za poglądem, że art. 34 nie przetransponował do polskiego systemu prawnego Kodeksu, a raczej wykreował *sui generis* mini-kodeks etyki zawodowej, ograniczony do czterech zakazów.

Nie można pominąć faktu, że w art. 34 Ustawy o muzeach użyte jest określenie „w szczególności”, wskazujące, że ustawodawca przewidywał, że zbiór „ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej” jest szerszy niż zakazy wymienione wprost. Jak się jednak wydaje, w praktyce byłoby trudno sformułować inne zasady, którym można by bez wątpliwości przypisać atrybut ogólnej akceptacji (*ogólnie przyjęte*) przez środowisko polskich muzealników.

Adresaci norm wynikających z art. 34 Ustawy o muzeach

Kolejnym istotnym zagadnieniem jest ustalenie adresatów norm wynikających z art. 34 Ustawy o muzeach. Przepis ten określa wprost, że jego adresatem jest muzealnik w czasie pozostawania w stosunku pracy. Pojęcie muzealnika jest zdefiniowane w art. 32 ust. 1 i 2 Ustawy o muzeach i oznacza pracownika posiadającego kwalifikacje muzealne, zatrudnionego na stanowisku związanym z działalnością podstawową muzeów²⁴. Zawodową grupę muzealników tworzą asystenci, adiunkci, kustosze i kustosze dyplomowani. Dodatkowo, zgodnie z art. 33 Ustawy o muzeach, przepis art. 34 (a więc obowiązek przestrzegania określonych tam zakazów), stosuje się także odpowiednio do pracowników naukowych i badawczo-technicznych²⁵.

W tym kontekście nie można uznać, że normy wynikające z art. 34 obowiązują wszystkich pracowników muzeów, tzn. również innych niż muzealnicy oraz pracownicy naukowcy i badawczo-techniczni. Mimo oczywistej celowości takiego rozwiązania, brak jest bowiem w obecnej regulacji podstaw do nadania pojęciu muzealnika użytemu w art. 34 Ustawy o muzeach innego znaczenia niż stosowane w innych przepisach tego samego aktu prawnego.

Analiza art. 34 Ustawy o muzeach prowadzi też do wniosku, że w obecnym stanie prawnym nie można postawić zarzutu jego naruszenia osobie, która posiada kwalifikacje muzealnika, ale nie pozostaje w stosunku pracy z muzeum. I choć klóci się to z celem regulacji, to użyte pojęcie *pozostawania w stosunku pracy* nie budzi w tym zakresie wątpliwości.

Podsumowanie

Z prawnego punktu widzenia Kodeks ICOM nie obowiązuje więc formalnie polskich muzealników. Obowiązują ich – w sposób nadający się do wyegzekwowania – tylko normy wprost określone w art. 34 Ustawy o muzeach. Mają one zbliżone odpowiedniki w Kodeksie Etyki, ale częściowo się od nich różnią.

Jako podsumowanie rozważań dotyczących obowiązywania Kodeksu Etyki ICOM oraz zakazów określonych w art. 34 Ustawy o muzeach może posłużyć tabela (na stronie 199).

Na zakończenie trzeba stwierdzić, że obecna regulacja ustawowa dotycząca etyki muzealnej jest mało precyzyjna i nie realizuje celu zakładanego w momencie uchwalenia Ustawy o muzeach w 1996 r., a mianowicie inkorporacji Kodeksu ICOM do polskiego systemu prawnego. Nie budzi przy tym wątpliwości, że dla dobra polskiego muzealnictwa taka implementacja byłaby pożądana. W tym celu niezbędna byłaby jednak nowelizacja Ustawy o muzeach w omawianym zakresie. Zmiany te winny w szczególności dotyczyć doprecyzowania i uzupełnienia katalogu norm etycznych, dokładnego wskazania adresatów tych norm, a także być może innych kwestii (jak np. trybu orzekania w sprawach dotyczących naruszenia etyki przez muzealników). Można tu sobie wyobrazić dwa sposoby osiągnięcia celu w postaci wprowadzenia do polskiego systemu prawnego katalogu norm wynikających z Kodeksu Etyki ICOM: poprzez wprowadzenie poszerzonego i doprecyzowanego katalogu norm do Ustawy albo stworzenie podstawy prawnej do

Kategoria osób	Kodeks Etyki ICOM	Art. 34 Ustawy o muzeach
Muzealnik będący członkiem ICOM	Tak (sankcje wyłącznie wewnątrzorganizacyjne)	Tak, o ile jest zatrudniony w muzeum
Muzealnik niebędący członkiem ICOM	Nie	Tak, o ile jest zatrudniony w muzeum
Nie-muzealnik ²⁶ będący członkiem ICOM	Tak (sankcje wyłącznie wewnątrzorganizacyjne)	Nie
Nie-muzealnik niebędący członkiem ICOM	Nie	Nie

przyjęcia polskiego Kodeksu Etyki Muzealnej (do takiego rozwiązania zachęca – jak wspomniano – ICOM).

Tak długo, jak postulowane zmiany Ustawy o muzeach nie zostaną wprowadzone, należy zalecać popularyzowanie zasad Kodeksu Etyki ICOM wśród muzealników (i innych osób związanych z muzeami). Jego normy bowiem – nawet jeśli w tym momencie pozbawione bezpośredniej sankcji

prawnej – są bardzo istotną wskazówką, pozwalającą rozstrzygać bieżące dylematy o charakterze etycznym, pojawiające się w praktyce muzealnej. Nie budzi bowiem wątpliwości, że przestrzeganie zasad etyki zawodowej przez polskich muzealników (w szerokim znaczeniu tego słowa) bardziej zależy od znajomości i akceptacji przez nich tych zasad niż od potencjalnej sankcji za ich złamanie.

Przypisy

¹ Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. (Dz. U. z 1997 r., Nr 5, poz. 24, z późn. zmianami).

² Użyte w artykule pojęcie „Kodeks” lub „Kodeks Etyki” oznaczają Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów z 2004 r., chyba że wyraźnie zaznaczono inaczej.

³ S. Waltoś, *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, wyd. Wolters Kluwer, Warszawa 2009, s. 10-11.

⁴ K. Zeidler, *O roli i znaczeniu etyki muzealnej*, w: *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis*, wyd. Muzeum Początków Państwa Polskiego, Gniezno 2010, s. 82.

⁵ P. Antoniuk, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, wyd. Wolters Kluwer, Warszawa 2012, s. 157.

⁶ J. Zajadło, *Kodeks Etyki dla Muzeów – charakterystyka teoretyczna i filozoficzno-prawna*, w: *Prawo muzeów*, red. J. Włodarski, K. Zeidler, wyd. Wolters Kluwer, Warszawa 2008, s. 140.

⁷ Informacja PKN ICOM z 19 kwietnia 2012 r.

⁸ Informacja Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 19 kwietnia 2012 r. na podstawie danych Głównego Urzędu Statystycznego.

⁹ A. Tomaszewski, *Przedmowa*, w: *Muzeum XXI wieku...*, s. 7.

¹⁰ S. Waltoś, *Kodeks Etyki...*, s. 10.

¹¹ „Muzealnictwo” 2007, nr 48, s. 35-50.

¹² Dokument przyjęty przez zagraniczną organizację prywatną (taki status ma ICOM) mógłby być źródłem prawa w Polsce wyłącznie na wyraźnej podstawie ustawowej, a tej nie stanowi art. 34 Ustawy o muzeach. Dodatkowo, Ustawa o muzeach została uchwalona w 1996 r., a więc mogła odwoływać się co najwyżej do Kodeksu Etyki Zawodowej ICOM z 1986 r.

¹³ Odrębnym zagadnieniem jest: w jakim zakresie normy etyczne faktycznie przyjęte wśród polskich muzealników pokrywają się z Kodeksem Etyki ICOM.

¹⁴ S. Waltoś, *Kodeks Etyki...*, s. 10.

¹⁵ *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów* (tłum. S. Waltoś), w: Stanisław Waltoś, *Kodeks Etyki...*, s. 29.

¹⁶ pkt 8.12 Kodeksu.

¹⁷ pkt 8.15. Kodeksu.

¹⁸ m.in. pkt 8.1.-8.4., 8.6-8.7. Kodeksu.

¹⁹ pkt 8.5, 8-12-8.17. Kodeksu.

²⁰ 8.16 *Prywatne kolekcjonerstwo. Muzealnik nie może konkurować ze swym muzeum ani w zakresie pozyskiwania muzealiów, ani w żadnym innym zakresie łączącym się z prywatnie uprawianym kolekcjonerstwem przez muzealnika. Organ założycielski winien zawrzeć umowę z muzealnikiem dotyczącą prywatnego kolekcjonerstwa; umowa ta winna być ściśle przestrzegana.*

²¹ Wszystkie cytaty z Kodeksu Etyki ICOM – o ile nie zaznaczono inaczej – podano w tłumaczeniu Przemysława Rybińskiego (P. Rybiński, *Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM*, w: *Prawo muzeów...*, s. 239-259).

²² W polskich warunkach prawnych – w przypadku muzeów państwowych i samorządowych – brak jest możliwości zawarcia takiej umowy.

²³ 8.14. *Obrót dobrami kultury i dobrami naturalnymi. Muzealnikom nie wolno uczestniczyć, bezpośrednio ani pośrednio, w obrocie (zorientowanym na osiągnięciu zysku i kupowaniu) dobrami składającymi się na dziedzictwo kulturowe i naturalne.*

²⁴ Na marginesie można zauważyć, że Kodeks Etyki ICOM formułuje inną definicję muzealnika obejmującą nie tylko osoby pracujące w muzeach, ale również inne osoby pracujące na rzecz muzeów.

²⁵ Zawarte w art. 33 Ustawy o muzeach odesłanie do Ustawy z 25 lipca 1985 r. o jednostkach badawczo-rozwojowych jest już nieaktualne, gdyż tę ostatnią Ustawę zastąpiła Ustawa z 30 kwietnia 2010 r. o instytutach badawczych. W przeciwieństwie do Ustawy o jednostkach badawczo-rozwojowych, Ustawa o instytutach badawczych nie nakazuje stosowania jej przepisów do osób zatrudnionych w innych jednostkach organizacyjnych niż instytuty badawcze, a więc m.in. w muzeach. W związku z tym powstaje wątpliwość czy przepis art. 33 nie stał się martwy; kwestia ta nie jest jednak przedmiotem tego artykułu.

²⁶ Z zastrzeżeniem powyższych uwag o pracownikach naukowych i badawczo-technicznych, o których mowa w art. 33 Ustawy o muzeach.

ARE POLISH MUSEUM EXPERTS BOUND BY THE ICOM CODE?

REMARKS ON THE LEGAL ASPECTS OF MUSEUM ETHICS

Adam Barbasiewicz

The article analyses a set of standards, to which the concept of generally accepted norms of professional ethics applied in art. 34 of the Statute on museums refers. Prevailing doctrine (i.a. expounded by Prof. Stanisław Waltoś, Dr Kamil Zeidler) is dominated by a view claiming that this conceit alludes to the Code of Ethics for Museums, a document enacted by ICOM in 2004.

The author's findings show that only a small part of Polish museum experts (less than 10%) belong to ICOM; he thus proposes the thesis that familiarity with the ICOM Code within this professional group is slight. Consequently, he argues that the ICOM Code is not decisive for generally accepted norms of professional ethics as comprehended in art. 34 of the Statute on museums, and that this regulation cannot serve as a basis for the obligation of applying the ICOM Code by Polish museum experts. The absence of a universally binding impact of the ICOM Code on the Polish legal system has a number of practical consequences: in the case of disputes involving museums and staff reference to the ICOM Code as a requisite source of museum ethics norms can prove to be ineffective.

In the light of the absence of the incorporation of the ICOM Code into the Polish legal system, particular importance is attached to norms listed *expressis verbis* in art. 34 of the Statute on museums. In contrast to the ICOM Code they possess universally binding legal power for all Polish museum experts, thus comprising a *sui generis* mini-code of professional ethics, restricted, for all practical purposes, to four injunctions.

The author presented general conclusions stemming from a comparison of norms in art. 34 of the Statute on museums and those contained in the ICOM Code, and indicated the differences. He went on to analyse the identity of the addressees of the norms stemming from art. 34, concluding that in the present-day legal state of things they are only museum experts defined in art. 32, par. 1 and 2, and not all members of the museum staff. The author assumes that the present-day statutory regulation concerning museum ethics is insufficiently precise, and he postulates amendments aimed at the introduction into the legal system of a catalogue of norms stemming from the ICOM Code.

Adam Barbasiewicz, adwokat, współnik w kancelarii Cottyn Barbasiewicz i Łyś-Gorzkowska w Warszawie; specjalizuje się w prawie cywilnym i prawie kultury.

Oferta szkoleń Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów na rok 2013

Ochrona dziedzictwa kulturowego w Polsce

termin: cykl prelekcji organizowany w latach akademickich 2012/2013, 2013/2014
kontakt: Dział Analiz Kryminalnych / Olgierd Jakubowski
e-mail: ojakubowski@nimoz.pl

Muzeum: zbiory, wystawy, zwiedzający

Zarządzanie zbiorami
terminy: marzec, wrzesień
kontakt: Dział Strategii i Analiz Prawnych / Joanna Grzonkowska i Marek Rogowski
e-mail: jgrzonkowska@nimoz.pl;
mrogowski@nimoz.pl

Organizacja wystaw czasowych i stałych w muzeum

terminy: kwiecień, listopad
kontakt: Dział Strategii i Analiz Prawnych / Joanna Grzonkowska i Marek Rogowski
e-mail: jgrzonkowska@nimoz.pl;
mrogowski@nimoz.pl

Gość niepełnosprawny w muzeum

termin: maj
kontakt: Dział Strategii i Analiz Prawnych / Joanna Grzonkowska i Marek Rogowski
e-mail: jgrzonkowska@nimoz.pl;
mrogowski@nimoz.pl

Digitalizacja

Techniki pozyskiwania dokumentacji wizualnej muzealiów

termin: maj
kontakt: Dział Digitalizacji / Anna Kuśmidrowicz-Król
e-mail: akusmidrowicz@nimoz.pl

Zarządzanie inwentarzem muzealnym oraz zasady stosowania tezasurusów

termin: maj
kontakt: Dział Digitalizacji / Anna Kuśmidrowicz-Król
e-mail: akusmidrowicz@nimoz.pl

Konserwacja i bezpieczeństwo zbiorów

Ochrona konserwatorska w muzeum

terminy: luty, wrzesień
kontakt: Dział Strategii i Analiz Prawnych / Marek Rogowski i Joanna Grzonkowska
e-mail: mrogowski@nimoz.pl;
jgrzonkowska@nimoz.pl

Ochrona i zabezpieczenie muzeów na wolnym powietrzu

termin: czerwiec
kontakt: Dział Metod i Technik Ochronnych / Krzysztof Osiewicz
e-mail: kosiewicz@nimoz.pl

Prawne podstawy organizacji ochrony w muzeach; sporządzanie dokumentacji organizacyjno-ochronnej w muzeach

termin: maj
kontakt: Dział Metod i Technik Ochronnych / Sławomir Kocewiak
e-mail: skocewiak@nimoz.pl

Prawna ochrona dziedzictwa kulturowego

terminy: kwiecień, październik
kontakt: Dział Analiz Kryminalnych / Olgierd Jakubowski
e-mail: ojakubowski@nimoz.pl

Projektowanie i instalowanie systemów zabezpieczeń w muzeach i obiektach zabytkowych

termin: kurs podstawowy – termin: marzec/kwiecień;
kurs doskonalący – termin: wrzesień/październik
kontakt: Dział Metod i Technik Ochronnych / Sławomir Kocewiak
e-mail: skocewiak@nimoz.pl

Badanie stanu ochrony i zabezpieczenia muzeów czasowo wypożyczających eksponaty; sporządzanie opinii o warunkach zabezpieczenia

termin: marzec
kontakt: Dział Metod i Technik Ochronnych / Sławomir Kocewiak
e-mail: skocewiak@nimoz.pl

Programy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Aplikowanie do programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zarządzanych przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

termin: październik
kontakt: Biuro Obsługi Programów / Monika Czartoryjska i Katarzyna Skomorucha
e-mail: mczartoryjska@nimoz.pl;
kskomorucha@nimoz.pl



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28



recenzje

reviews

O DWÓCH WYSTAWACH W BERLINIE

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

Uwagi te dotyczą dwóch ważnych wystaw, skądinąd o zupełnie odmiennym charakterze i znaczeniu, które odbyły się w drugiej połowie 2011 r. w Berlinie. Pierwszą z nich była otwarta pod koniec sierpnia w Bode Museum na tzw. wyspie muzealnej ekspozycja „Oblicza renesansu. Arcydzieła włoskiej sztuki portretowej”¹. Zorganizowały ją wspólnie Państwowe Muzea Berlińskie Fundacji Pruskiego Dziedzictwa i nowojorskie Metropolitan Museum, gdzie odbyła się w lutym 2012 r. jej amerykańska odsłona. Druga z wystaw, której zamierzam poświęcić większość moich uwag, zatytułowana była: „OBOK. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”². Powstała we współpracy warszawskiego Zamku Królewskiego i Berliner Festspiele, a miała miejsce w prestiżowym Martin-Gropius-Bau, położonym kilkaset metrów od modnego Potsdamer Platz i pomnika poświęconego pamięci ofiar Holocaustu, tuż obok dawnej siedziby Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Rzeszy, gdzie znajduje się obecnie muzeum znane pod nazwą „Topografia terroru”, a także w bezpośredniej bliskości zburzonego po 1989 r. muru, przez który można było stąd przez dziesięciolecia patrzeć na oddalony o kilkadziesiąt metrów Berlin Wschodni.

Jeśli mimo wszystkich różnic zdecydowałam się pisać o tych wystawach łącznie, to dlatego, że po pierwsze zgadzam się z Andą Rottenberg, kuratorką wystawy „OBOK...”, iż niemal wszystko staje się w Berlinie polityczne. Nadto wystawa portretu renesansowego ma także znaczący aspekt związany z Polską. Wreszcie obydwa miejsca przyciągają wielką publiczność, w tym mnóstwo cudzoziemców, a stolica Niemiec słynie w świecie z muzeów artystycznych i historycznych, z jakości wystaw i ich wysoce profesjonalnej realizacji.

„Oblicza renesansu...” przewyższyły istniejące standardy. Były wystawą wybitną. Tyleż z racji klasy artystycznej i znaczenia w ewolucji portretu zgromadzonych na niej ok. 150 obrazów, rzeźb, rysunków i medali autorstwa ponad 30 twórców Quattrocenta, jak i sposobu ich wystawienia. Trudno uwierzyć, że można było na jednej ekspozycji zobaczyć pierwszy nowożytny portret malarski pędzla Masaccia z 1425 r., późniejsze o ćwierćwiecze dzieło Andrea Castagno, w którym model ujęty był już nie profilowo, lecz po raz pierwszy *en trois quarts* i ze spojrzeniem skierowanym ku widzowi; cztery idealizowane profilowe portrety kobiece pędzla Andrea Pollaiuolo i rzeźbiarskie biusty Desiderio da Settignano: realistyczny Nicole’a da Uzzano w terakocie i idealizowany młodej kobiety w marmurze, a nieco dalej wyrzeźbioną przez tego samego artystę główkę śmiejącego się dziecka, zestawioną ze znanym obrazem Domenica Ghirlandaio z Luwru, przedstawiającym starego człowieka z kilkuletnim wnukiem. Nieopodal dwa portrety popiersiowe dłuta Benedetto da Maiano, przedstawiające tego samego modela, Filippo Strozzi, uprzytomniały dobitnie, jak materiały – terakota i marmur – determinowały różnicę między wizerunkiem „prywatnym” a „oficjalnym”, uchwyconym *in statu nascendi*, a utrwalonym w kamieniu; podobnie, jak zestawione po raz pierw-

szy dwa popiersia kardynała Sansoni Riario autorstwa Andrea Bregno. Zróżnicowane w charakterze wizerunki Medyceuszy: Cosmy, Lorenza i wcześniej zmarłego Giuliano – malarskie Botticellego i rzeźbiarski Verocchia – nie tylko upamiętniały indywidualne cechy modeli, ale wyrażały zmiany mentalności, pozycji i ról społecznych portretowanych, tym samym odzwierciedlając przemiany współczesnego im świata. Niezwykły był mały portret kilkunastoletniego syna Lorenza, Piera, który przedstawiony został jako arogancki *bohemien*. Umieszczony we florenckim wydaniu dzieł Homera z 1488 r. przypisywany jest wysoko wówczas cenionemu, a dziś zapomnianemu Gherardo di Giovanni di Miniato.

Na wystawie obok artystów czynnych we Florencji pokazano portretistów pracujących na włoskich dworach, takich jak d’Este w Ferrarze czy Montefeltre w Urbino, dla niemieckich zleceniodawców z cesarzem Maksymilianem na czele oraz dla Wenecjan, którzy obok obydwu Bellinich: Giovanniego i Gentile zatrudniali w charakterze autorów swoich wizerunków m.in. także Antonella da Messina i Albrechta Dürera.

Szczególne role na wystawie przypadły portretom kobiecym. Do już wcześniej wymienionych warto dodać *Podwójny portret kobiety i mężczyzny* Fra Filippo Lippiego, uznawany za pierwszy spośród włoskich portretów zdradzających wyraźne zainteresowanie realizmem; rzadko wystawiany enigmatyczny *Portret kobiety przy oknie* Botticellego, który skłania niektórych do nazywania artysty jednym z prekursorów portretu psychologicznego, oraz dziewięć portret Beatrice Aragońskiej wyrzeźbiony przez mistrza redukcji Francesca Lauranę. W ostatniej sali ekspozycji rozwijającej się amfiladowo znalazły się jeszcze marmurowy biust Beatrice d’Este z Luwru i portret młodej kobiety Lorenza di Credi.

Całość wieńczył – tyleż podsumowując fenomenalne osiągnięcia Quattrocenta, co przekraczając jego ramy – pierwszy zdaniem twórców wystawy nowoczesny portret w historii europejskiego malarstwa: *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci, namalowany ok. 1489/1490 roku.

Jak widać z tego zestawienia, wystawa w Bode Museum byłaby nawet bez obrazu krakowskiego (bez którego zresztą musiała się obejść przez ostatnie dwa miesiące swego trwania, gdy dzieło zostało przewiezione do londyńskiej National Gallery na monograficzną wystawę Leonarda) wystawą wyjątkowej wagi. Najlepszy dowód, że jej wspomniana nowojorska edycja – bez obrazu z kolekcji Czartoryskich – uznana została i tak za jedną z najważniejszych wystaw w historii Metropolitan³.

U nas w kraju tymczasem o „Obliczach renesansu...” słyszało się głównie w kontekście sporu toczącego między Muzeum Narodowym w Krakowie, Fundacją Czartoryskich i Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, czy w ogóle, a jeśli tak – to dokąd można *Damę* wypożyczyć⁴. Z dzisiejszej perspektywy odpowiedź wydaje się oczywista: jeśli w ogóle rozważać

przemieszczanie obrazu Leonarda, *notabene* nie wyłączając jego podróży po Polsce, to jedynie na wystawy tej klasy i znaczenia, co berlińska i londyńska. Zważywszy, że takie ewenementy niemal się nie zdarzają, oznacza to w praktyce, że obraz może i powinien przez dziesięciolecia bezpiecznie przebywać w Krakowie.

Kraków skądinąd nigdy wcześniej i zapewne długo jeszcze nie doczeka się nad Szprewą takiego ambasadora, jak Cecylia Gallerani. Nikt, kto nie był tam podczas pobytu obrazu Czartoryskich na wyspie muzealnej nie wie, że Berlin na jego punkcie oszalał. *Dama z gronostajem* spoglądała na berlińczyków i turystów tłumnie odwiedzających miasto z billboardów, muzealnych toreb i innych gadżetów, królowała w prasie, telewizji i internecie. Kolejki do Bode Museum liczyły po kilkaset metrów, godzinami czekano na upragnione *tête-à-tête* z renesansową pięknnością. Najwytrwalsi – i przy okazji najdowcipniejsi – jej wielbiciel skrzyknęli się i bladym świtem zegnali wybrankę transparentami i okrzykami, gdy na przełomie października i listopada opuszczała w konwoju berlińskie muzeum.

Szczęśliwcy, którzy stanęli oko w oko z obrazem, mogli wysłuchać w słuchawkach audiofonów – dostępnych w kilku wersjach językowych – trzech różnych relacji dotyczących obrazu. Pierwsza informowała, co wiadomo o jego powstaniu, losach i znaczeniu w twórczości Leonarda, druga – kim byli Cecylia Gallerani i Ludovico Sforza, który zlecił wykonanie portretu, i jak można w świetle ich związku interpretować sens malowidła i emblematiczne znaczenie trzymanego przez nią zwierzątka, trzecia stanowiła wnikliwą analizę stylistyczną, wyjaśniającą nowatorstwo kompozycyjne, szczególne cechy zastosowanej tu techniki malarskiej, słowem określającą zespół cech uzasadniający wyjątkowe znaczenie obrazu w historii malarstwa portretowego. Nie zdarzyło mi się w Krakowie nigdy do tej pory natrafić na podobny informacyjny majstersztyk.

Niestety, nie znalazł on odbicia w katalogu. Zgoda na wysłanie obrazu do Berlina przysłała z Warszawy czy też z Krakowa za późno. Katalog był już w druku. Co prawda zawiera on całostronicową reprodukcję dzieła, ale w eseju wprowadzającym, a nie w części katalogowej, w której, jak wiadomo, umieszcza się szczegółowe dane o wystawionym obiekcie, jego proveniencji, stan badań i literaturę przedmiotu.

Tym bardziej wypada żałować, że nie wykorzystaliśmy szansy, aby przedstawić w Berlinie dramatyczne losy obrazu i całej kolekcji Czartoryskich w okresie okupacji i po wojnie. A przecież można było choćby przygotować i skłonić niemieckich organizatorów do zainstalowania tablic informacyjnych na ten temat wzdłuż kolejki osób czekających przed Bode Museum. Zmniejszyłyby one nudę oczekiwania, popularyzując przy okazji tę mało znaną w Niemczech i na świecie historię oraz wzbijając w zbiorową pamięć reprodukcję zaginionego do tej pory *Portretu młodzieńca* Rafaela.

Ogromna wystawa „Obok...”, odbywająca się w tym samym czasie w Martin-Gropius-Bau, zatytułowana po niemiecku: „Drzwi w drzwi: Polska – Niemcy. 1000 lat sztuki i historii”, także nie tylko nie zająknęła się o egzemplarycznym losie tych dwóch arcydzieł z naszych zbiorów, ale pominięta jako niezamknięta i zbyt drażliwa dla obu stron kwestię powojennych restytucji dzieł sztuki⁵.

Zarzut ten, choć niebłaży, a w przekonaniu piszącej te słowa politycznie niezrozumiały, wydawać się może incydentalny w odniesieniu do wystawy tak bogatej materiałowo, wielowarstwowej i ogarniającej całe millenium. Wydaje mi się jednak, że dotyczy on jednego z programowych założeń tej największej zorganizowanej kiedykolwiek w RFN polskiej ekspozycji, a mianowicie świadomego (p)omijania lub neutralizowania zagadnień w dzisiejszych stosunkach między Niemcami a Polakami ciągle neuralgicznych i trudnych. Do tej sygnalizowanej tu jedynie kwestii jeszcze powrócę.

Najpierw jednak wypada przedstawić tę niezwykle ambitną ekspozycję. Ułatwia mi to zadanie, zwalniając ze szczegółowego jej opisu, fakt, że

spotkała się ona w kraju, o ile wiem, z dużą reakcją medialną. Zainteresowanie naszej prasy, telewizji i mediów elektronicznych towarzyszyło jej już w okresie przygotowań, najsilniej, rzecz jasna, przy okazji otwarcia w końcu września 2011 r., ale i w trakcie jej trwania, a także podczas rekapitulacji, po zamknięciu ekspozycji na początku stycznia 2012 roku⁶. Media niemieckie również poświęciły jej obszernie sprawozdania: przede wszystkim po wernisażu, w którym uczestniczyli patronujący jej oficjalnie prezydenci obydwu państw: Bronisław Komorowski i Christian Wulff, ministrowie kultury Bogdan Zdrojewski i Bernd Neumann, którzy po równo – to jest każdy po milionie euro – sfinansowali tę także najdroższą w historii polskiego wystawiennictwa produkcję, oraz *last but not least* prof. Władysław Bartoszewski, tym razem jako przewodniczący Rady Programowo-Naukowej Wystawy⁷.

„Drzwi w drzwi...” ponownie wróciły na łamy w Niemczech i w Polsce w miesiąc po otwarciu, gdy zdjęto z ekspozycji czterominutowy film Artura Żmijewskiego *Berek*⁸. O ile fakt ocenzurowania i jego tryb spotkały się z podobnie negatywną oceną dziennikarzy w obu krajach, o tyle ich opinie o samej wystawie dość znacznie się od siebie różnią. Wśród polskich przeważały bezapelacyjnie pochwały. Niemieckie cechowała zazwyczaj życzliwa wstrzeźliwość, przetykana superlatywami lub krytyką, choć rzadko ostrą. Rzucano się przy tym w oczy, że polscy autorzy poruszali się w labiryncie wystawy pewniej, życzliwie otwarci na zaskoczenia przygotowane przez autorkę jej koncepcji i jej jedyną kuratorkę, Andę Rottenberg, znaną im z wieloletniej i wielostronnej działalności na polu sztuki nowoczesnej i współczesnej. Ich niemieccy koledzy natomiast sprawiali wrażenie, jakby znajdowali się na nieznanym sobie lądzie, skacząc z miejsca na miejsce, czy to według sugestii otrzymanych podczas konferencji prasowej, czy też trafiając na nie samodzielnie dzięki skojarzeniom lub z pomocą katalogu. Ostrzegali też przed mnogością nieznanych niemieckiej publiczności eksponatów, prezentowanych w porządku chronologicznym, przerywanym nieoczekiwanymi, ale zwykle trudnymi dla niej do zrozumienia interwencjami dzieł autorstwa współczesnych polskich artystów.

„Obok...” rozgrywało się w liczącym ponad 3 tys. m², trudnym ekspozycyjnie przyziemiu Martin-Gropius-Bau. Szczęśliwie Anda Rottenberg już w tym miejscu przed laty pracowała⁹. Ponad 800 artefaktów powstałych w ciągu dziesięciu wieków – obrazów, rzeźb, wyrobów rzemiosła artystycznego, manuskryptów, ksiąg i dokumentów, plakatów, fotografii, fragmentów filmów i nagrań, wideofilmów i instalacji (w tym także specjalnie zamówionych na tę okazję), zwykle oryginałów, ale zdarzały się też kopie, repliki i faksymile – złożyło się na opowieść, przedstawioną w 22 zaprezentowanych w następnym czasie rozdziałach¹⁰.

Najszybsze zapoznanie się z wystawą wymagać miało minimum dwóch godzin¹¹. Byłam na wystawie czterokrotnie, przyglądałam się zwiędzającym, rozmawiałam z wieloma spośród nich: znajomymi i przypadkowymi, starymi i młodymi, Polakami i Niemcami. I twierdzę, że przez dwie godziny nawet ktoś znający niezłą długą historię stosunków polsko-niemieckich i sztukę polską zdołał „Obok...” jedynie liźnąć. Tym bardziej ów *timing* był nierealny w odniesieniu do przeciętnego niemieckiego widza, nawet jeśli pełnego dobrej woli i samozaparca, ale zwykle – jak wiadomo – niewiele wiedzącego o Polsce i jej historii. Nieprzypadkowo w kilku niemieckich mediach tryb oglądania „Drzwi w drzwi...” określono mianem galopu. Pomijam w tym kontekście turystów cudzoziemskich, stanowiących statystycznie ok. 40% odwiedzających wystawę w Martin-Gropius-Bau, ponieważ zostali oni potraktowani na wystawie niemal jak nieproszeni goście¹². Tablice informacyjne i podpisy pod eksponatami, katalog i wydrukowana ulotka (bo niestety nie był to folder) były dostępne tylko w wersjach polskiej i niemieckiej. Po angielsku miało się do dyspozycji jedynie odbitą w kserokopiarce kartkę z planem ekspozycji oraz audiofony, które nie każdy lubi i które, jak wiadomo, traktują tylko o nielicznych wybranych obiektach.



Polska – Niemcy 1000 lat historii w sztuce OBOK

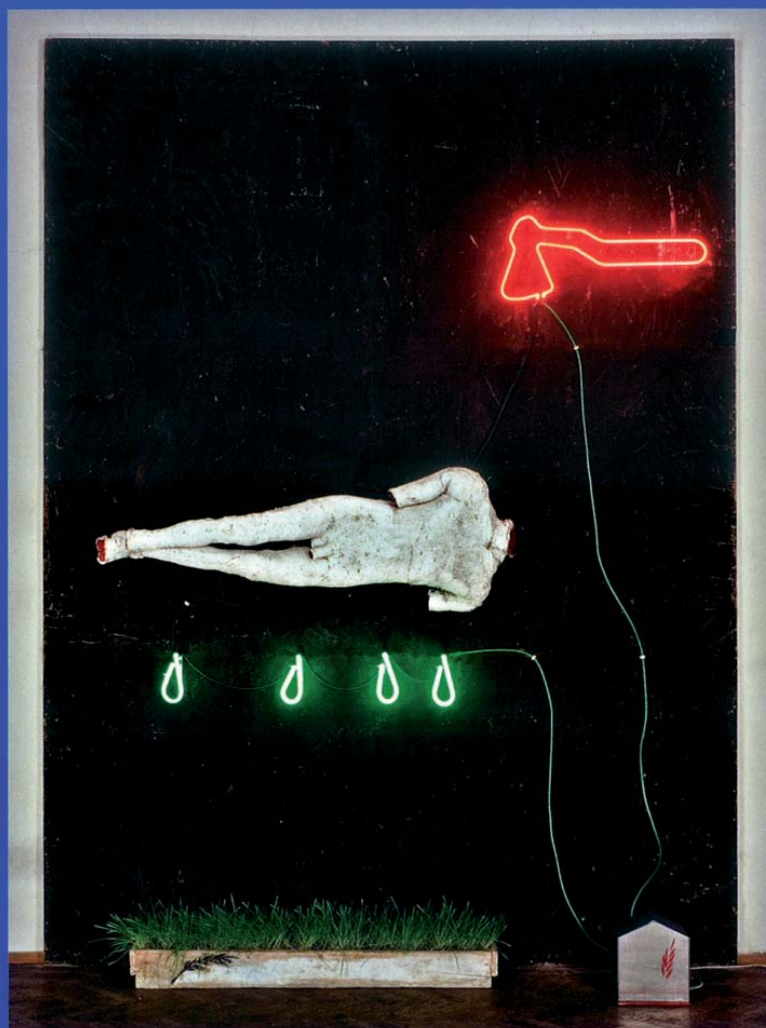
DUMONT

Martin-
Gropius-
Bau

Sformułowana kilkakrotnie publicznie przez Anę Rottenberg sugestia, iż *każdy może wybrać sobie na wystawie co chce* brzmiała w ustach autorki koncepcji nie tylko zdumiewająco, ale była z wielu względów zawodna, poczynając od warunku, że aby wybierać, trzeba choćby pobieżnie poznać całość¹³. Jeden z niemieckich recenzentów sugerował, że najlepszym rozwiązaniem byłoby ekspozycję kilkakrotnie odwiedzić (koszt jednorazowego biletu normalnego – 12 euro)¹⁴. Liczący 800 stron katalog (a raczej towarzysząca wystawie publikacja) był za ciężki (ponad 2 kg), aby móc się nim posługiwać

podczas zwiedzania, zaś podpisy umieszczono stosunkowo nisko i sporządzono relatywnie małą czcionką (częste skargi w księdze wpisów). Ich walor poznawczy był zresztą nierówny; nierzadko stanowiły wyrwane z kontekstu fragmenty opisów katalogowych.

Duże niekonsekwencje informacyjnej oprawy „Drzwi w drzwi...” uprzytomnić mogą dwa przypadki. Kontrowersyjny, wymagający w odbiorze znacznej kompetencji kulturowej *Berek* Żmijewskiego, pozbawiony rzeczowej interpretacji, a może nawet ostrzeżenia o drastyczności użytych przez artystę



Martin
Gropius
Bau



1 i 2. Pierwsza i czwarta strona okładki polskiego wydania katalogu wystawy „OBOK. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”

1. and 2. First and fourth page of the cover of the Polish edition of the exhibition catalogue: “OBOK. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” (“ALONGSIDE. Poland-Germany. 1000 Years of History in Art”)

środków, miał wszelkie dane, aby część zwiedzających odbierała go wprost, do czego uprawniał historyczny w znacznej mierze charakter ekspozycji¹⁵. A odbiór wprost oznaczał odczytanie filmu jako zniewagi wobec pamięci ofiar Holocaustu, co też nastąpiło i doprowadziło do usunięcia go z ekspozycji. Za to umieszczonej w centrum wystawy, na wewnętrznym dziedzińcu Martin-Gropius-Bau, teatralnej i ewidentnej dekonstrukcji mitu krzyżackiego, stano-

wiącej najsilniejszy – obok sal poświęconych okupacji i Holocaustowi – akord całości, towarzyszyła znacznych rozmiarów tablica, informująca że ta *przypominająca magazyn dzieł sztuki aranżacja podkreśla stosunek twórców wystawy do historycznych zaszczytów, jakie z biegiem wieków narosły wokół tematu Zakonu*. Trudno o wyraźniejszy komunikat na temat spodziewanej dociekliwości i inteligencji widza. A zarazem abstrahujący od faktu dysproporcji zbiorowej

pamięci w obu krajach, jako że u odbiorcy niemieckiego temat Zakonu od dawna nie wywołuje żadnych emocji ani resentyméntów. Toteż *Hold pruski* Matejki, stanowiący element owego postkrzyżackiego *samelsurium*, oglądano li tylko jako wielkie kuriozum. W zainscenizowanej przez Jarosława Kozakiewicza monstrualnej drucianej klatce znalazły się poza *Holdem pruskim* wyhaftowana w skali 1:1 kopia *Bitwy pod Grunwaldem*, nadające Matejce gombrowiczowską gebę dzieła Tadeusza Kantora i Edwarda Krasińskiego, nadto kilka innych obrazów z obu krajów, niemieckie i polskie materiały propagandowe przed- i powojenne, aż po fragment filmu *Krzyżacy* Aleksandra Forda i zrobiony specjalnie na wystawę wideofilm Bogny Burskiej. W centrum tej aranżacji wyeksponowano kilka oryginalnych obiektów oraz dokumentów krzyżackich na sposób muzeum stron ojczystych. I wypalony krucyfiks z Malborka, który *notabene* był jedynym na wystawie obiektem zniszczonym podczas wojny. Pikanterii dodaje temu fakt, że zniszczony został przez Armię Czerwoną w trakcie walk o niemiecki jeszcze wtedy Marienburg.

Myszę, że już tych kilka spostrzeżeń celowo ograniczonych do odbioru wystawy i popartych uwagami niemieckich mediów wskazuje, że pytanie o adresata czy też adresatów wystawy i to, co ma lub może ona im dać, miało dla jej twórców faktycznie – a nie deklaratywnie – wtórne znaczenie. Albo też raczej, że znikło im ono z pola widzenia w trakcie pracy nad realizacją projektu, w wyniku zapewne zachłyśnięcia się jego skalą i postulowaną rangą, a także wobec konieczności pogodzenia rozlicznych związanych z nią celów i nierzadko przeciwstawnych założeń.

O skali przedsięwzięcia – poza wspomnianą już liczbą wystawianych obiektów i przekraczającym dwa miliony euro budżecie – świadczyć może poprzedzająca wystawę trwająca kilka lat szeroka kwerenda materiałowa i ponad 200 wypożyczających instytucji i osób. Dzięki temu w sali Wita Stwosza, która stanowiła wystawę w wystawie i była przedmiotem szczególnej dumy organizatorów, znalazły się (podobno) wszystkie znane rysunki i sztychy artysty. Nadto kilka jego drobnych prac rzeźbiarskich: fragmenty zwieńczenia ołtarza bamberskiego i przypisywane Stwoszowi *Chrystus w Ogrójcu* z kościoła w Ptaszkowie oraz małe *Piękna Madonna* z londyńskiego Victoria and Albert Museum, a także kilka dzieł powstałych w kręgu wpływów tego mistrza. Towarzystwo materiały archiwalne i filmowe przypominające polsko-niemieckie spory o narodowość rzeźbiarza, m.in. zawłaszczenie go przez hitlerowską historię sztuki i propagandę. I wszystko byłoby znakomicie, gdyby nie błędne założenie, że najwybitniejsze dzieło Stwosza – krakowski Ołtarz Mariacki – jest wszystkim zwiedzającym na tyle dobrze znany, iż wystarczy pokazać jego żałosną 60-centymetrową miniaturkę. Zewnętrzną wystawę unikatowych zdjęć Andrzeja Nowakowskiego, ukazujących po raz pierwszy fragmenty ołtarza w skali 1:1, można było zobaczyć w czasie trwania „Obok...” w Norymberdze i Krakowie, ale niestety nie przed Martin-Gropius-Bau.

Tam, jak i w całym Berlinie, wystawę zapowiadał plakat z małym powabnym wizerunkiem córki króla Kazimierza Jagiellończyka Jadwigi, która poślubiła w Landshut w 1475 r. jednego z bawarskich Wittelsbachów. Bo też liczne związki dynastyczne, polegające zwykle na transferze córek polskich władców na żony różnych królowatek i księżąt krajów niemieckich, potem zaś metresy i nieślubne dzieci na dworze saskim w Warszawie i Dreźnie, aż po dziewiętnastowieczne *love story* Elizy Radziwiłł i Wilhema Pruskiego, późniejszego cesarza Niemiec, zostały skrupulatnie przedstawione na wystawie, zadając tym samym kłam nadwiślańskiej legendzie o nieszczęsnej Wandzie, co nie chciała Niemca i za karę została przez Andę Rottenberg pominięta całkowitym milczeniem.

Niewiele lepsze notowania miała też u niej Reglinda, mimo że była córką Bolesława Chrobrego i margrabiną miśnieńską, żoną jednego z fundatorów katedry w Naumburgu. Żoną drugiego z nich była Uta von Ballenstedt. Posągi obydwu stoją od połowy XIII w. naprzeciw siebie w zachodnim chórze naumburskiej katedry, znane Niemcom dobrze po dziś dzień jako *Uśmiechnięta Polka* i *Piękna Uta*. Kopie ich całopostaciowych posągów na

wystawie zepchnięto jednak w kąt, poza jakikolwiek kontekst chronologiczny i problemowy, tłumacząc to brakiem pewności w kwestii *identyfikacji postaci według dzisiejszego stanu badań*. W katalogu czytamy ponadto, że Uta w XIX w. stała się uosobieniem niemieckiego ideału piękna kobiecego, a później obydwie rzeźby zaczęto porównywać w kategoriach rasowych¹⁶. Ten ich bagaż znaczeniowy powinien szczególnie zachęcić do uczynienia tych dwóch romańskich piękności przedmiotem refleksji na wystawie, tym bardziej że w Naumburgu, oddalonym o dwie godziny jazdy samochodem od Berlina, czynna była w tym czasie ważna historyczna ekspozycja, zatytułowana „Mistrz Naumburski. Rzeźbiarz i architekt w Europie katedr”¹⁷, której tematem była m.in. recepcja rzeźb z chóru katedry, wśród nich przede wszystkim postaci Uty. Stwarzało to berlińskiej „Obok...” znakomitą płaszczyznę dialogu.

Przywołany przykład uzmysławia problematyczność decyzji powierzenia wystawy traktującej o stosunkach polsko-niemieckich jedynie polskiej kuratorce, bez niemieckiego odpowiednika, a przynajmniej *sparingpartnera*. Niezależnie od obycia Andy Rottenberg w świecie i często realizowanych przez nią w RFN wystawach, nie mogła ona i często, jak się wydaje, nie zamierzała przekroczyć polskiego punktu widzenia. Jej celem było zaprezentowanie polskiej interpretacji milenium stosunków polsko-niemieckich w wersji obecnie rozpowszechnianej: pozbawionej historycznych resentyméntów i lęków, otwartej, refleksyjnej, niestroniącej od autokrytycyzmu, „prawdziwie europejskiej”, słowem takiej, z jaką Polska dzisiaj w Unii Europejskiej chciałaby być kojarzona. Takie założenie odpowiadało w pełni intencjom organizatorów i decydentów w kraju. Stąd zresztą wpisanie „Obok...” do programu polskiej prezydencji jako jednego z najważniejszych jego kulturalnych projektów było całkowicie zrozumiałe. I politycznie niewątpliwie zasadne.

Przyjęte założenie wystawie nie wyszło jednak na dobre, bo uczyniło ją jednostronną, a nie dialogową, oświeconą, ale polonocentryczną, korygującą, a nie inspirującą, poprawną, ale bez przyszłowiowej ikry. Zjazd gnieźnieński Ottona III i Bolesława Chrobrego jako tysiącletni fundament stosunków polsko-niemieckich, św. Wojciech i św. Jadwiga Śląska jako wspólnie czczeni święci, nieważnienie sporów o przynależność narodową i kulturą Stwosza i Kopernika, multikulturalna świetność Krakowa i Gdańska, paneuropejskie zwycięstwo Sobieskiego pod Wiedniem, w tę narrację od czasu do czasu wplatanymi żydowscy mieszkańcy Polski i tylko oni (a gdzie choćby Litwini)¹⁸. Wreszcie wiek XIX, kulturalny i romantyczny, z sympatią dla powstańców listopadowych („szlachetny Polak”) i rewolucji 1848 r., ale z niemal całkowicie przemilczanymi konfliktami narodowościowymi w zaborze pruskim. Fascynująca w tym kontekście historia obydwu braci Raczyńskich: Atanazego i Edwarda została rozegrana na wystawie nieumiejętnie, *Kulturkampf* zepchnięto do podpisu przy portrecie Bismarcka, zaś prostej pannie Apolonii Chałupiec, czyli Poli Negri, oszczędzono – jako dzisiaj wstydliwego – towarzystwa jej historycznego, a i faktycznego ziomka, sprytnego chłopa Drzymały, wynalazcy ukochanego dziś przez rzeszę Niemców przycepy kempingowej. Pruskiego wieku XIX szczególnie żal, zważywszy na całkowicie odmienną pamięć historyczną Niemców i Polaków, którą warto by uczynić w Berlinie i Poznaniu przedmiotem historycznej wystawy, i to we współpracy z Fundacją Pruskiego Dziedzictwa.

Mysząc o tej pierwszej, ewidentnie historyzującej połowie ekspozycji jako o całości, nie sposób ukryć rozczarowania, niezależnie od zajmujących pojedynczych obiektów i wątków szczegółowych¹⁹. Co prawda była wolna od konfrontacyjności i taniej pedagogii, co słusznie chwalono, ale grzeszyła polityczną poprawnością, co pomijano milczeniem. Być może w kraju, na tle istniejących kontrowersji politycznych i odnosząc się do ciągle obecnych stereotypów i resentyméntów, pełniłaby ona funkcję manifestu i wywołała dyskusję. W Niemczech, wśród innej niż wernisażowa publiczności, została przyjęta neutralnie, żeby nie rzec obojętnie i nie wywołała oddźwięku. Osobiście największą jej zasługą upatruję w fakcie, że Anda Rottenberg nie bała się pokazywać częstych wpływów kultury i sztuki obszaru niemieckiego na

sztukę powstającą w Polsce, dowodząc, że był to naturalny proces osmozy, dokonujący się w ramach cywilizacji łańciskiej. Ale i to jest walor raczej na krajowy użytek, bo w Berlinie zapewne ciekawsze byłoby ukazanie kultury polskiej jako tygla czerpiącego w ciągu kilkuset lat z różnych źródeł, wśród których niemieckie nie są bynajmniej dominujące²⁰.

W drugiej połowie wystawy, traktującej o czasie od pierwszej wojny światowej po dziś dzień, Rottenberg była już w swojej skórze. Sztuka przestała być świadectwem lub ilustracją zdarzeń i epoki, a przyjęła przede wszystkim rolę uczestnika i komentatora. Tym samym dokumenty archiwalne i świadectwa materialne pełniły tu już tylko funkcję mniej lub bardziej uzasadnionego uzupełnienia.

Niewątpliwie najciekawsze ekspozycyjnie i pobudzające do refleksji były dwie sale poświęcone okupacji i Holocaustowi. Zaprojektował je jako autonomiczną całość, zatytułowaną *Everything dark grey 7/8*, Mirosław Bałka, nawiązując częściowo w aranżacji wnętrza do położonej po sąsiedzku „Topografii terroru”. Można uważać zestawienie przez Andrę Rottenberg *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego i poliestrowych *Fetyszy* i *Torsów* Aliny Szapocznikow za zbyt deklaratywne, ale jego wymowa była przejmująca. Z kolei pokazywane razem prace Władysława Strzemińskiego, Józefa Szajny, Gerharda Richtera, Wilhelma Sasnała, Jochena Gerza i Luca Tuymansa, także Żmijewskiego, fragment *Kanału* Wajdy i film *Wilhelm Brasse. Fotograf 1944. Auschwitz 1940-1945* uświadamiały, że pamięć wojny i zagłady łączy, choć jest różna zależnie od narodowości artystów i pokolenia, do którego należą. Kto pamiętał wystawę Rottenberg „Gdzie jest Twój brat Abel” w Zachęcie w 1995 r., ten przyznał z pewnością, że ta berlińska prezentacja była nieporównanie dojrzalsza.

Także pozostałe sale tej części „Drzwi w drzwi...” przypominały niektóre dawniejsze wystawy jej autorstwa, m.in. te pokazywane w Niemczech. Jak dawniej i tym razem wyczuwało się obecny u Rottenberg niczym wyrzut kompleks wieloletniego niedoceniaenia sztuki polskiej w Europie Zachodniej. I tym razem skłonił on ją do dowodzenia, że i u nas była nowoczesność. I jak tyle już razy za dowód posłużyła międzynarodowa kolekcja grupy a.r z Muzeum Sztuki w Łodzi, choć jej bezpośredni związek z tematem wystawy w Martin-Gropius-Bau jest bardzo ograniczony, a ten nikły dokonywał się i tak głównie przez Paryż. Drugi eksplorowany już niejednokrotnie przez kuratorkę wątek stanowiły powojenne kontakty artystów polskich i niemieckich, w szczególności od przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, tzn. od kiedy sama je aktywnie i z powodzeniem współtworzy. Paradoksalnie, o ile w pierwszej części wystawy nadmiar wystawionych obiektów wynikał z merytorycznej niepewności jej autorki, o tyle panujące w końcowych salach nagromadzenie obrazów, szkodliwe dla ich odbioru i kontemplacji, brało się z jej braku dystansu do tematu.

Dla odbiorcy przejście w połowie ekspozycji z wystawy historycznej do artystycznej nie było jednak oczywiste. Niemiecki widz, w szczególności ten mający rodzinne korzenie na terenie tzw. Ziemi Zachodnich i Północnych albo zainteresowany historią najnowszą i polityką, czuł się rozczarowany bardzo skromnym, powierzchownym, żeby nie powiedzieć unikowym fragmentem wystawy, dotyczącym *Ziem Utraconych/Ziem Odzyskanych*. A ogólnemu dobremu samopoczuciu, charakteryzującemu tę milenijną podróż po dziejach stosunków polsko-niemieckich, groziło na końcu przerodzenie się w ciepłe zadowolenie, niebezpiecznie bliskie diagnozowanemu przez niektórych politologów polskich i niemieckich kiczowi pojednania i porozumienia. Mroził je na szczęście Gregor Schneider, zapraszając do opuszczenia wystawy przez specjalnie na tę okazję skonstruowaną *Chłodziarkę*.

Czas na konkluzję. Ekspozycyjnie „Drzwi w drzwi...” były hybrydą tradycyjnej wystawy historycznej i wystawy sztuki, nie będąc ani ich syntezą,

ani żadną z nich. Nie były też kuratorskim esejem, jak pamiętna wystawa Haralda Szeemanna na stulecie Zachęty w 2000 r., zrealizowana dzięki zaproszeniu Andy Rottenberg, podówczas dyrektorki galerii. Niewątpliwie jednak decydując się na przygotowanie wystawy o tysiącletni stosunek polsko-niemieckich miała ona w pamięci przykład i wzór Szeemanna. Czerpała także inspirację z legendarnego „Polaków portretu własnego” Marka Rostworowskiego (1979), bońskiej „Europy Europy” Ryszarda Stanisławskiego (1994), a i „Nowego Państwa” w wiedeńskim Leopold Museum (2003). Jednak heterogeniczność i obfitość materiału, kolosalny zasięg tematyczny berlińskiego przedsięwzięcia przy zawężającej go, *no lens volens* narodowej wykładni, nie mówiąc o ewidentnych serwitutach politycznych, okazały się nie do przeskokowania. Wystawa prezentowała wiele obiektów mogących budzić ciekawość i zatrzymać wzrok, zaktualizowała i poszerzyła tradycyjny kanon przywoływany dla ilustracji historii stosunków polsko-niemieckich, zadziwiła kilkoma pomysłami kuratorskimi. Jako całość pozbawiona była jednak dramaturgii, zamiast symbolicznych i wyrazistych punktów orientacyjnych proponowała żmudną, erudycyjną wędrówkę przez stulecia, która nie skłaniała do pytań i nie zachęcała do dialogu. Charakterystyczne, że nawet najbardziej pochwalne spośród niemieckich recenzji widziały załugę wystawy przede wszystkim w ujarzmieniu duchów polsko-niemieckiej historii i oświeceniu widza²¹. Ale pytań, polemik i dyskusji w Niemczech ekspozycja „OBOK. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” nie wywołała praktycznie żadnych²². I to jest, niestety, najkrótsza recenzja z tej wystawy.

Pozostaje na szczęście publikacja towarzysząca wystawie. Obok zwykłych serwitutów wypielnianych przez katalog znalazło się w niej kilkadziesiąt krótkich esejów skupionych w dziesięciu blokach tematycznych autorstwa specjalistów z obydwu krajów. Nierzadko świetne (do takich należy krótki esej Andy Rottenberg *Artysta patrzy na wojnę*) nie tylko informują, ale punktują problemy, wskazują odmienne punkty widzenia, stawiają znaki zapytania. Pomysł i realizację takiej formuły katalog zawdzięcza jego redaktorom naukowym: prof. Małgorzacie Omilanowskiej i prof. Tomaszowi Torbusowi. To przede wszystkim wśród czytelników tej publikacji wystawa będzie prezentowana.

* * *

Winna jestem Czytelnikom wyjaśnienie. Mam świadomość, że moja opinia o wystawie w Martin-Gropius-Bau jest bardzo krytyczna. I może być oceniana w kraju jako przesadna, niesprawiedliwa, tendencyjna lub nawet złośliwa, jako że odbiega od ocen na jej temat w polskich, a i w wielu niemieckich mediach. W dodatku nie da się już większości sformułowanych przeze mnie zarzutów zweryfikować, bo wystawa jest zamknięta i nie zanoszą się chyba na jej prezentację w kraju. Pisałam te uwagi, starając się rzetelnie uzasadnić przedstawione w nich spostrzeżenia i sądy. Nie wykluczam jednak, że moje oczekiwania pod adresem „Obok...” były większe niż te formułowane w kraju. Wynikać to może z faktu, że od lat mieszkam głównie w Niemczech i śledzę przede wszystkim tutejszą, a nie krajową scenę muzealną i wystawową. Mimo to, a może właśnie dlatego nie widzę powodu, aby wobec tak ważnej polskiej ekspozycji, która na co najmniej kilka dobrych lat zamknęła nam możliwość zrealizowania w stolicy Niemiec porównywalnego opiniotwórczego przedsięwzięcia, stosować taryfę ulgową. Nie podważam wielkiego wysiłku Andy Rottenberg i zespołu jej współpracowników, ani też politycznych intencji przyświecających wystawie, ale martwi mnie, że oddziaływanie wystawy na niemiecką opinię publiczną było niewielkie, niewspółmierne do związanych z nią kosztów i zamierzeń. Przyczyny tego faktu upatruję w słabościach koncepcyjnych i realizacyjnych ekspozycji, czemu dałam wyraz w przedstawionych powyżej uwagach.



Przypisy

¹ „Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst“ 25. August – 20. November 2011, Bode Museum, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. W Metropolitan Museum w Nowym Jorku pt. „The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini“.

² „OBOK. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce“ („Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte“), 23.09.2011–09.01.2012, Martin-Gropius-Bau, Berliner Festspiele i Zamek Królewski w Warszawie.

³ S. Melikan, „New York Times“ z 25-26.02. 2012.

⁴ Zob. N. Cieślińska-Lobkowitz, *Leonardo pod Grunwaldem*, „Gazeta Wyborcza“ z 19-20.03.2011 [Świąteczna].

⁵ O decyzji pominięcia problemu restytucji na wystawie mówił prof. D. Bingen, członek Rady Programowej Wystawy i przedstawiciel Martin-Gropius-Bau podczas dyskusji na ten temat, która odbyła się 17.11. 2011 w ramach obszernego programu towarzyszącego wystawie. Paradoksalnie, wojenne losy *Damy z gronostajem* pokazywała zorganizowana w tym samym czasie wystawa amerykańskiej artystki Taryn Simon (ur. 1975) pt. „A Living Man Declared Dead and Other Chapters” w berlińskiej Neue Nationalgalerie.

⁶ Przykładowo: wywiad K. Kazimierowskiej i K. Wigury z A. Rottenberg *Nie będą unikać drastycznych kwestii*, „Kultura Liberalna” z 18.01.2011, przedruk fragmentów w „Rzeczpospolitej” z 20.01.2011; M. Małkowska, *Jak Niemiec z Polakiem*, „Rzeczpospolita” z 20.09.2011; D. Jarecka, *W tej chłodni jest potencjał*, „Gazeta Wyborcza” z 23.09.2011; M. Theiss, *Między czakramem a chłodnią*, „Wprost” z 2.10.2011; P. Sarzyński, *Obok i między*, „Polityka” z 8.11.2011 (zwrócił on uwagę na różnice semantyczne w polskim i niemieckim tytule wystawy); Sz. P. Kubiak, *Edukacja i curating*, „Arteon” 2011, nr 11; K. Kucharska *Przeszłość polsko-niemiecka*, „Kontakt. Magazyn nieuziemiony” z 19.12.2012; M. Bucholc, *Cisza i zagłuszenie*, „Kultura Liberalna” z 3.01.2011; M. Kuc, *Zwierciadło historii Niemców i Polaków*, „Rzeczpospolita” z 11.01.2011, wywiad P. Burasa z A. Rottenberg *Mit w klatce, sztuka na wolności*, „Gazeta Wyborcza” z 09.01.2012; wszystkie dostępne online.

⁷ Przykładowo: J. Bisky, *Der Mensch begreift alles erst in der nächsten Generation*, „Süddeutsche Zeitung” z 22.09.2011; M. Zajonz, *Großer Grenzverkehr*, „Tagesspiegel” z 22.09.2011; S. Preuss, *Adalbert starb für beide Länder*, „Frankfurter Rundschau” z 23.09.2011; S.V. Kellerhoff, *Deutsche und Polen – 1000 schwierige Jahre*, „Die Welt” z 23.09.2011; J. Scholter, *Goldene Kronen, blutige Beile*, „Die Zeit” z 23.09.2011; T. Kurianowicz, *Mythiesierung war gestern*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 27.09.2011; P. Gall, *Schweingalopp durch 1.000 Jahre*, „Tageszeitung” („taz”) z 28.09.2011; R. Unger, *Polen! Das Blut zittert mir in den Adern*, www.kunstmarkt.com, 9.01.2011, wszystkie dostępne online.

⁸ Zob. np. po polsku: D. Jarecka, *Zdjęli niewygodnego „Berka”*, „Gazeta Wyborcza” z 29-30.10.2011; także M. Byelin, *Zdjęli, by zapomnieć?*, I. Kowalczyk, *Cenzura w Martin-Gropius-Bau*, wpis na blogu autorki strasznasztuka2 z 31.10.2011; D. Jarecka, *Żmijewski przez pryzmat Litella*, „Gazeta Wyborcza” z 17.11.2011; po niemiecku: U. Rada: *Kein Tanz mehr in KZ. Umstrittenes Kunstvideo verbannt*, „taz” z 30.10.2011, także komentarz autora *Kunst-Zensur: Unbilder einer Ausstellung; teogoż Eklat bei deutsch-polnischer Kunstschau: Tanzverbot in der Gaskammer*, „taz” z 31.10.2011; N. Kuhn, *Gefangen. Der Gropius-Bau entfernt ein umstrittenes KZ-Video*, „Tagesspiegel” z 31.10.2011; S.V. Kellerhoff, *Nacktes Spiel in der Gaskammer – zensiert?*, „Die Welt” z 1.11.2011; G. Walde, *Streit über ein entferntes KZ-Video eskaliert*, „Berliner Morgenpost” z 2.11.2011.

⁹ W 1994 r. była kuratorką polskiej części wystawy „Riss im Raum”.

¹⁰ Symptomatyczne, że wśród prac współczesnych i zamówionych na wystawę nie znalazł się żaden komiks. Nie myślę nawet o *Maus* Arta Spieglegmana, bo na to na pewno nikt z organizatorów by nie przystał, ale o komiksie jako medium trafiającym znakomicie do młodych ludzi, coraz częściej obecnym w sztuce i świetnie nadającym się do wizualizacji złożonych problemów, w dodatku często na sposób ironiczny. Niestety, ironia i autoironia, tak charakterystyczna dla wielu polskich artystów, na wystawie była nieobecna.

¹¹ M. Małkowska pisała („Rzeczpospolita” z 20.09.2011): *Anda Rottenberg testowała na mnie czas oprowadzania w możliwie najszybszym tempie. Wynik: co najmniej dwie godziny. Tyle trzeba, żeby pobieżnie obejrzeć 22 pomieszczenia...*

¹² Por. wypowiedź A. Rottenberg w wywiadzie w „Kulturze Liberalnej” (przyp. 6).

¹³ W wywiadzie dla Deutschlandradio Kultur 21.09.2011 na pytanie dziennikarki K. Heise o główne linie czy główne punkty ekspozycji Rottenberg odpowiedziała: *Każdy zobaczy na takiej wystawie i doświadczy z niej, co będzie chciał*. Por. też wywiad dla „Kultury Liberalnej”.

¹⁴ M. Zajonz w „Tagesspiegel”, por. przyp. 7.

¹⁵ Przypomnę, że ten 4-minutowy film został nagrany w 1999 r. w komorze gazowej jednego z byłych obozów koncentracyjnych i w piwnicy. Przedstawia grupę nagich osób, które zaczynają grać w berka. Byłam trzykrotnie na wystawie jeszcze przed zdjęciem pracy Żmijewskiego – tylko za pierwszym razem film można było zobaczyć, dwukrotnie z przyczyn technicznych jego projekcja była niedostępna. Zob. też przyp. 8.

¹⁶ Por. T. Torbus w katalogu wystawy, s. 592.

¹⁷ „Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt in Europa der Kathedralen”, 29.06-2.11.2011, Naumburg. Wystawa była nie mniej prestiżowa niż polska, objęli ją wspólnym patronatem kanclerz Angela Merkel i prezydent Francji Nicolas Sarkozy.

¹⁸ Widz zdobywał wiedzę, co to jest parochet, ale nie o tym, że najstarsze źródło do dziejów Polski pochodzi z kroniki Ibrahima Ibn Jakuba, sefarydyskiego kupca i podróżnika, który w latach 965-966 odbył podróż na dwór cesarza Ottona I (sic!) i do krajów zachodniosłowiańskich. Jego kronika jest tak samo ważna dla historyków państwowości Niemiec, Polski i Czech.

¹⁹ Obok postkrzyżackiego dziedzica znalazły się w niej trzy współczesne obiekty: *św. Wojciech* Mirosława Bałki, *Luter* Wilhelma Sasnala i *Portret totalny Karola Marksa* Krzysztofa Bednarskiego, które – wedle słów kuratorki – miały działać *odświeżająco*.

²⁰ Por. P. Gall w „taz”, por. przyp. 7.

²¹ J. Scholter, „Die Zeit”, por. przyp. 7.

²² Nie była nią reakcja tamtejszych i naszych mediów na zdjęcie przez dyrektora Martin-Gropius-Bau *Berka* Żmijewskiego, dokonane za wiedzą i bez sprzeciwu dyrektorki wystawy i autora pracy. Choć wywołana przypadkiem, stwarzała dużą szansę rozmowy o stosunku do Holocaustu dzisiaj Polaków i Niemców. Sprowadziła się jednak do banalnych już haseł o wolności sztuki, absurdalnego pomówienia Żmijewskiego o antysemityzm i nie mniej nonsensownego zarzutu z Polski, że usuwając jego film, Niemcom chodziło o to, by uniknąć kolejnego roztrząsania Zagłady. Zamknęła ją – a raczej przesunęła na czas tegorocznego berlińskiego Biennale Sztuki Współczesnej, którego Żmijewski jest kuratorem – decyzja Andy Rottenberg i ministra Bogdana Zdrojewskiego o niezgłaszaniu w tej sprawie protestu – zob. przyp. 8.

ON TWO EXHIBITIONS IN BERLIN

Nawojka Cieślińska-Lobkowitz

The text deals with two exhibitions held in Berlin in 2011: "Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portraitkunst" at the Bode Museum¹ and "Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte" at Martin-Gropius-Bau².

"Gesichter der Renaissance" was an outstanding exhibition owing to the artistic class and significance in the evolution of the portrait of about 150 works by more than 30 artists of the Quattrocento, as well as the manner of their exposition. The whole venture was crowned – both as a summary of the accomplishments of the Quattrocento and by transcending its framework – by *Lady with an Ermine* by Leonardo da Vinci, the first, in the opinion of the organisers of the exhibition, modern portrait in the history of European painting. The success of this wooden plate, known also as *Portrait of Cecilia Gallerani*, in Berlin was not exploited for a presentation of the fate of the artwork and the Czartoryski collection during the German occupation, by convincingly introducing, upon the same occasion, into group memory a reproduction of the still missing *Portrait of a Young Man* by Raphael.

"Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte" – an immense undertaking and the most expensive in the history of Polish exhibitions – showed more than 800 diverse artefacts arranged into a chronological story interspersed by works of contemporary artists. Even the most rapid acquaintance with the exposition called for a minimum of two hours and the German press described touring it as a gallop. The decision to entrust the show solely to a Polish curator, even though one as highly experienced as Anda Rottenberg, proved to be controversial. Her intention was to present the Polish viewpoint in a version devoid of historical resentment and

fear, open and without avoiding self-criticism, i.e. the sort of an initiative with which Poland, today a member of the European Union, would like to be associated. Hence the inclusion into the programme of the Polish Presidency of the European Union. This premise did not turn out to be beneficial because it rendered the exhibition one-sided instead of dialogue-oriented, enlightened but Polonocentric, intent on setting things right but uninspiring. The best part of the exposition was composed of two showrooms dealing with the German occupation and the Holocaust, designed as an autonomous unit by Mirosław Bałka. The second successful motif consisted of post-war contacts of Polish and German artists, in particular from the end of the 1970s. Nevertheless, the transition in the middle of the exhibition from an historical show to an art event was not obvious. For this reason, the exhibition remained a hybrid. The heterogeneous and vast material, the colossal range of themes together with its anachronistic, national interpretation and political obligations proved to an insurmountable obstacle. Numerous interesting exhibits rendered the traditional canon of Polish-German relations topical and wider, and included several astonishing conceptions devised by the curator, i.a. a deconstruction of the myth of the Teutonic Order. Nonetheless, as a whole, it was devoid of dramaturgy and instead of distinct orientation points it proposed a laborious, erudite journey across the ages.

The accompanying catalogue included, apart from the usual tasks performed by such a publication, several score brief and, at times, brilliant essays by specialists from both countries. This means that the exhibition will prove profitable predominantly among its readers.

Endnotes

¹ "Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portraitkunst" August 25 - November 20, 2011, Bode Museum, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. At the Metropolitan Museum in New York as: "The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini".

² „Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce / Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte" September 23, 2011-Januar 9, 2012, Martin Gropius Bau, Berliner Festspiele and the Royal Castle in Warsaw.

• Nawojka Cieślińska-Lobkowitz, historyk i krytyk sztuki, kurator wystaw i niezależny ekspert w kwestiach dot. powojennych restytucji i badania proveniencji; autorka licznych publikacji w kraju i za granicą dotyczących nazistowskiej grabieży polskich i żydowskich dóbr kultury i ich losów po 1945 r., a także muzealnictwa i polityki kulturalnej; mieszka w Warszawie i w Stamburgu koło Monachium.

Dorota Folga-Januszewska

Już w wieku XVI termin *muzeologia* stosowany był do określania metod tworzenia kolekcji w sposób świadomy i oparty na ówczesnych zasadach nauki. Pojęcie to stosował np. Samuel Quiccheberg (1529–1567), doradca księcia Albrechta V w Monachium. W traktacie pochodzącym z 1565 r.: *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi...*¹ autor ten jako muzeologię opisuje wiedzę i umiejętność, które umożliwiają profesjonalne tworzenie kolekcji.

Od początku XVIII w. pojęcie *muzeologia* stosowane bywa coraz częściej wymiennie z pojęciem *muzeografia*. Od chwili wydania w 1717 r. w Lipsku przez Caspara Friedricha Einckela² obszernego dzieła pod tytułem *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern – Muzeografia, czyli wprowadzenie do właściwych zasad i użytecznego urzędzenia muzeum, bądź też Gabinetu Cennych Obiektów*³, możemy przyjąć, iż nauka o „urzędzeniu” muzeum staje się częścią zachodnioeuropejskiej humanistyki.

W wieku XIX muzeologia jest już poważną nauką, traktowaną szeroko, często obejmującą obszar historii, sztuki, archeologii, nauk przyrodniczych. Georg Rathgeber traktuje ją jako praktykę połączoną z wiedzą, które wspólnie wykorzystywane umożliwiają znawcy rozpoznanie dzieł sztuki, ich opisanie i udokumentowanie. W *Aufbau der niederländischen Kunstgeschichte und Museologie*⁴ (Konstrukcja niderlandzkiej historii sztuki i muzeologii) w 1839 r. pisze, że muzeologia – to porządek, zgodnie z którym dzieła sztuki powinny być zachowywane i opisywane w katalogach⁵. Opublikowane przez Rathgebiera katalogi zbiorów w Gotha stanowią jeden z pierwszych przykładów profesjonalnych publikacji muzeologicznych w XIX wieku⁶.

Intensywnemu rozwojowi muzealnictwa w XIX w. towarzyszyło systematyczne wykształcanie się wiedzy i nauk, które

miały wspomagać działalność muzeów. W językach europejskich pojawiało się coraz więcej specjalistycznych terminów i pojęć opisujących metody postępowania z obiektami w kolekcjach, wyraźna była także (równoległa do rozwoju nauk akademickich) specjalizacja na muzea kultury, przyrody i techniki⁷.

Ostatnia ćwierć XIX w. – to epoka czasopism muzeologicznych. Od 1878 r. wychodził „Zeitschrift für allgemeine Museologie und verwandte Wissenschaften”, w roku 1882 zaczął się ukazywać w Dreźnie „Zeitschrift für



1. Strona tytułowa traktatu: Caspar Friedrich Einckel, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern / Muzeografia, czyli wprowadzenie do właściwych zasad i użytecznego urzędzenia muzeum, bądź też Gabinetu Cennych Obiektów*, Leipzig 1717

1. Title page of the treatise: Caspar Friedrich Einckel, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern / Muzeografia, czyli wprowadzenie do właściwych zasad i użytecznego urzędzenia muzeum, bądź też Gabinetu Cennych Obiektów*, Leipzig 1717

Museologie und Antiquitätenkunde”, od 1908 r. wydawany jako „Zeitschrift für Museologie”. W fazie empiryczno-opisowej rozwoju muzeologii, jak nazywa okres przed 1934 r. Ivo Maroević⁸, ruch na rzecz rozwoju muzeologii był powszechny, wydawano kilkadziesiąt tytułów periodyków poświęconych naukom stosowanym w muzeach. Przełomem stała się Międzynarodowa Konferencja Muzeów w Madrycie w 1934 r., od której datuje się zorganizowany ruch na rzecz uporządkowanej wiedzy muzeologicznej i powojenny rezultat tego ruchu – powołanie w 1946 r. Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM UNESCO, a następnie w 1976 r. Międzynarodowego Komitetu Muzeologicznego (ICOFOM). Warto pamiętać o spotkaniu ICOFOM, które w 1978 r. odbyło się w Polsce (w Warszawie, Nieborowie i Toruniu), podpisano wówczas w Nieborowie tzw. Warszawską proklamację muzeologii, głoszącą, iż *Instytuty muzeologii i gabinety muzeologiczne powinny powstać we wszystkich krajach. Międzynarodowe centrum muzeologiczne powinno zaś ułatwić wymianę idei oraz rezultatów badań*⁹.

Raport ze spotkania ICOFOM w Polsce wyznacza kolejną cezurę w rozwoju muzeologii, wkrótce potem rozpoczęła się „era nowej muzeologii” – tytułowego pojęcia książki Petera Vergo¹⁰, zainicjowana działalnością zarejestrowanego w 1980 r. francusko-kanadyjskiego stowarzyszenia pod nazwą La Nouvelle Muséologie.

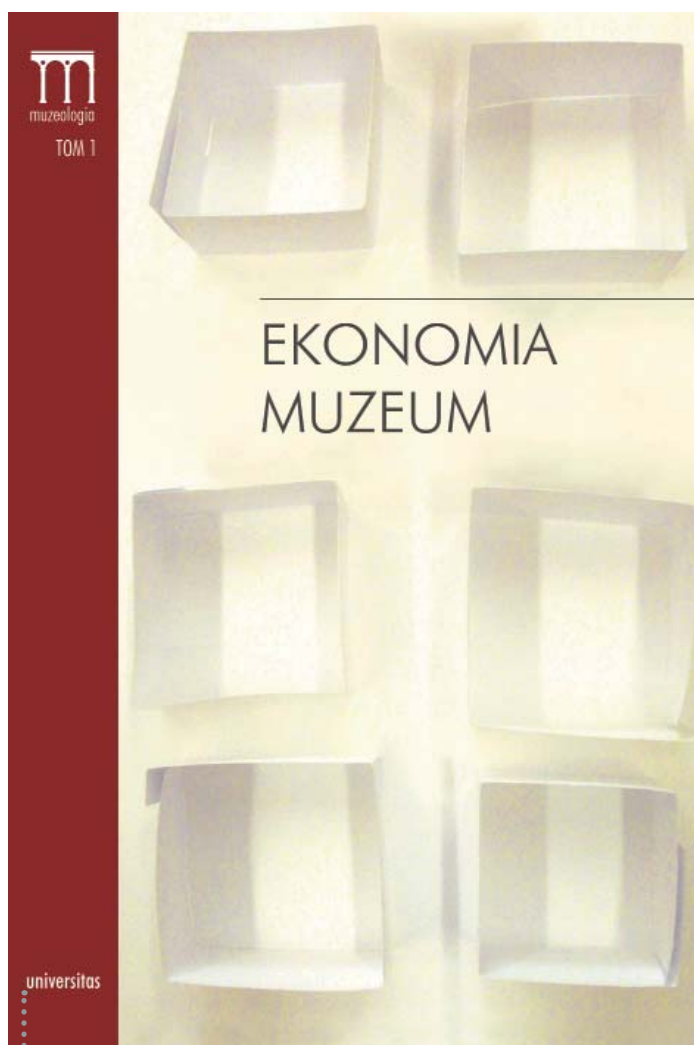
Na początku lat 80. XX w. zmiana podejścia do muzeów i nauki o nich była już bardzo wyraźna. Rozwijane od XVI do poł. XX w. tzw. muzeum wewnętrzne – opisywane i kodyfikowane licznymi procedurami, procesami inwentaryzacyjnymi, konserwacją, zasadami magazynowania i pokazywania dziedzictwa natury i kultury, zyskało kolejny wymiar – instytucji społecznej zobowiązanej do działania na rzecz społeczności lokalnych, osób specjalnej troski, rozwoju turystyki i rynku przemysłów kulturowych. Nowa muzeologia nałożyła na „muzeum otwarte” obowiązki charakterystyczne dla centrum życia kulturalnego, wymiany myśli, edukacji, miejsca publicznego, w którego ofercie jest przede wszystkim właściwie rozumiana rozrywka i dająca przyjemność edukacja.

Lata 90. XX w. i okres po roku 2000 były na całym świecie kolejnym okresem ekspansji muzeów korzystających z osiągnięć technik budowlanych i nowych koncepcji architektonicznych (w tym architektury ekologicznej). Nowa muzeologia postawiła przed muzeami inne wymagania, ale wskazywała także, jak zdobyć nową publiczność. Studia nad kontekstem¹¹, wprowadzenie nowych technologii komunikacyjnych, rola muzeum jako mediatora między kulturami i tradycjami stały się najczęściej cytowanymi hasłami współczesnej muzeologii.

Polska tradycja muzeologiczna jest bardzo bogata i sięga końca XVIII w., nie miejsce tu jednak na jej podsumowanie, zwierciadłem tendencji i zdarzeń w polskich muzeach było i jest założone przed półwiekiem „Muzealnictwo”, na łamach którego odnaleźć można wiele cennych tekstów poświęconych temu zagadnieniu.

Po 1945 r. podejmowane też były w Polsce wielokrotne próby stworzenia uzupełniających studiów podyplomowych, które w różnych ośrodkach uniwersyteckich¹² stanowiły odpowiedź na zapotrzebowanie na kształcenie specjalistyczne. W 2011 r. uruchomione zostały na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie regularne studia muzeologiczne I i II stopnia oraz specjalności w zakresie studiów doktoranckich¹³ ze specjalizacją muzealną.

Zainicjowanie nowej serii publikacji pod nazwą MUZEOLOGIA było więc odpowiedzią na zapotrzebowanie na książki i podręczniki potrzebne w procesie kształcenia, ale także rezultatem powołania w latach 2010–2011 przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego programu pn. Akademia Zarządzania Muzeum, realizowanego w 2011 r. przez Muzeum Pałac w Wilanowie. Redaktorami serii zostali: Paweł Jaskanis – dyrektor Muzeum Pałacu w Wilanowie, Tomasz Makowski – dyrektor Biblioteki Narodowej w Warszawie, Sta-



2. Tom 1 serii *Muzeologia: Ekonomia muzeum*, Kraków 2011

2. Vol. 1 in the *Muzeologia* series: *Ekonomia muzeum*, Kraków 2011

niśław Waltoś – dyrektor Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie oraz pisząca te słowa.

Seria TAIWPN UNIVERSITAS prezentuje interdyscyplinarne studia z zakresu muzeologii, rozumianej szeroko jako nauka o współczesnych muzeach, ich filozofii, etyce, misji, metodach działań, praktyce, zadaniach, wykorzystywanych technologiach. Wydawnictwem prowadzącym jest krakowskie Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, współpracujące z Muzeum Pałacem w Wilanowie i Akademią Zarządzania Muzeum, Polskim Komitetem Narodowym ICOM oraz Instytutem Muzeologii UKSW.

Serię zainaugurował tom pierwszy, który ukazał się w końcu 2011 r., pt. *Ekonomia muzeum* – rezultat polsko-brytyjskiej konferencji, która w listopadzie 2010 r. odbyła się na UKSW w Warszawie oraz w Muzeum Pałacu w Wilanowie. Książka ukazała się jako zbiór artykułów z ilustracjami, uzupełniona żywym zapisem dźwiękowym (płyta DVD) całej konferencji i dyskusji. Wybitni specjaliści reprezentujący polskie muzea, a zarazem jedni z najprężniej działających w obszarze nowej muzeologii eksperci brytyjscy przedstawili,



3. Tom 2 serii *Muzeologia*: Freda Matassa, *Zarządzanie zbiorami muzeum. Podręcznik*, Kraków 2012
3. Vol. 2 in the *Muzeologia* series: Freda Matassa, *Zarządzanie zbiorami muzeum. Podręcznik*, Kraków 2012

w jaki sposób można obserwować procesy zachodzące wewnątrz instytucji muzealnej, jak należy rzutować je na otoczenie muzeum, tworzyć nowe więzi, budować programy. Obszerną relację Donalda Hyslopa, który przez dziesięć lat prowadził projekt przekształcenia niefunkcjonującej już elektrowni londyńskiej na wybrzeżu Bankside w jedno z najbardziej zaangażowanych społecznie muzeów – Tate Modern w Londynie – instytucję kultury, która zmieniała życie otaczającej jej dzielnicy, można uznać za najważniejszy punkt dyskusji nad ekonomią muzeum.

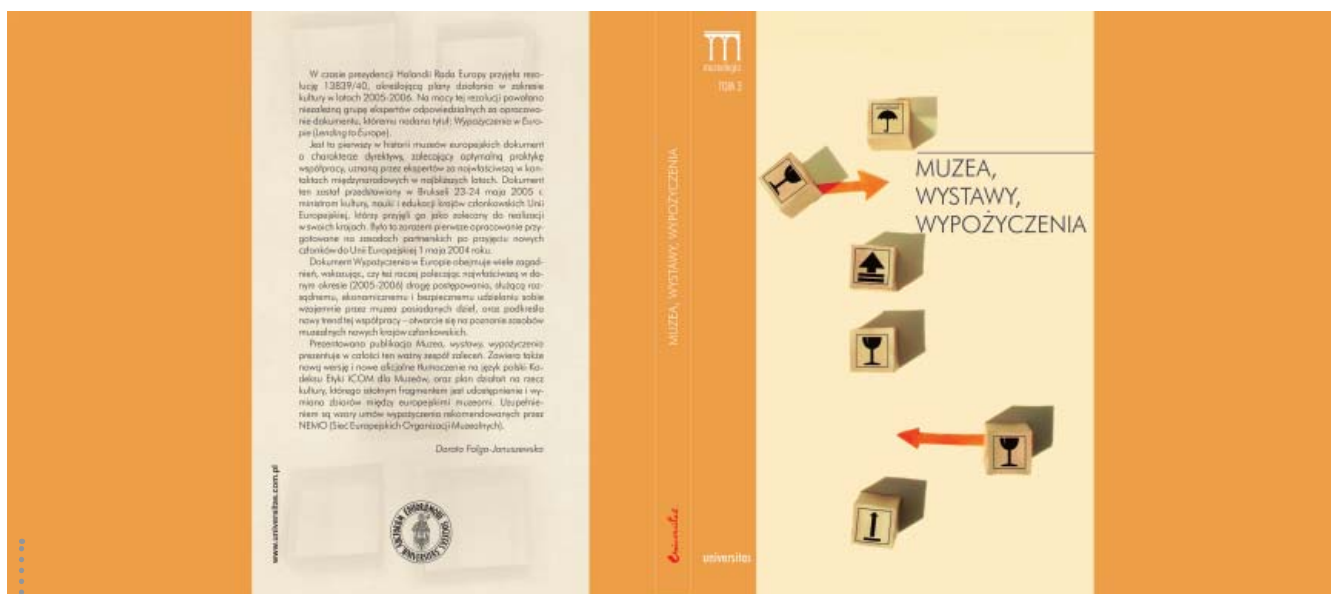
W 2012 r. ukazały się dwie kolejne pozycje. Tom drugi serii – *Zarządzanie zbiorami muzeum. Podręcznik*, Fredy Matassy w tłumaczeniu Soni Jaszczyńskiej, pod redakcją piszącej te słowa, wart jest uwagi nie tylko z powodu niezwyklej pozycji autorki w europejskiej muzeologii, ale również ze względu na redakcję terminów prawnych, dokonaną przez dra Andrzeja Drozda, która pozwoliła na przyjęcie w języku polskim terminów muzeologicznych zgodnych z zapisem obowiązujących aktów legislacyjnych, takich jak np. Kodeks Cywilny.

Zarządzanie zbiorami jest stosunkowo nowym terminem w słowniku pojęć związanych z muzeologią i dziedzictwem kulturowym. Źródeł jego powstania należy upatrywać w rosnącej potrzebie kształtowania profesjonalnej praktyki w dziedzinie opieki nad obiektami o szczególnym znaczeniu dla kultury i upowszechnieniu związanych z nimi informacji – pisze w *Przedmowie* Freda Matassa. Zdanie to dobrze oddaje cel, dla którego powstał niniejszy podręcznik. Napisany z myślą o wielotysięcznej rzeszy muzeologów przede wszystkim w Wielkiej Brytanii, ale także w innych krajach europejskich, wprowadza jako podstawowe – pojęcia i postulaty odnoszące się do zarządzania muzeum, które w dotychczasowej praktyce uznawane były za „wymagania szczególne”. Pierwsza dekada XXI w. zapisze się zapewne jako okres z jednej strony „biurokratyzacji” muzealnych działań, z drugiej jednak rosnącej świadomości, iż każde materialnie trwające dzieło, artefakt, dobro kultury i natury jest unikatowe i warte ochrony. Zarządzanie zbiorami muzeum przypomina pod wieloma względami zarządzanie miastem, strukturą sztucznie utworzoną, ale opartą na wrodzonej ludzkości, naturalnej potrzebie porządkowania świata i wiedzy na jego temat. Dlatego tak ważne w tym procesie jest z jednej strony przestrzeganie ustalonych praw i reguł, z drugiej jednak zdrowy rozsądek i wrażliwość, których nie zastąpi żaden przepis.

jego temat. Dlatego tak ważne w tym procesie jest z jednej strony przestrzeganie ustalonych praw i reguł, z drugiej jednak zdrowy rozsądek i wrażliwość, których nie zastąpi żaden przepis.

Trzeci tom serii, zatytułowany *Muzea, wystawy, wypożyczenia. Propozycja działań Unii Europejskiej na rzecz mobilności kolekcji w Europie 2005-2008*, jest publikacją wyników prac grupy ekspertów powołanej przez Komisję Europejską do zaproponowania rozwiązań i przedstawienia zasad postępowania, które umożliwiłyby znacznie szerszą, mniej kosztowną i otwartą na nieznaną dotąd zasoby kultury wymianę wystaw i zbiorów między muzeami europejskimi. W książce zawarte zostały nie tylko teksty opisowe i propozycje działań, ale także rezultaty wdrożenia dobrych praktyk: konkretne wzory umów wypożyczenia, zasady ubezpieczenia obiektów muzealnych, procedury związane z raportami bezpieczeństwa i zachowania właściwego klimatu środowiska muzealnego. Historia opisanych działań wiąże się z uczestnictwem strony polskiej w pracach podjętych w czasie prezydentury Holandii, kiedy to Rada Europy przyjęła rezolucję 13839/40, określającą plany działania w zakresie kultury w latach 2005–2006. Na mocy tej rezolucji powołano niezależną grupę ekspertów odpowiedzialnych za opracowanie dokumentu, któremu nadano tytuł: *Wypożyczenia w Europie (Lending to Europe)*¹⁴. Był to pierwszy w historii muzeów europejskich dokument o charakterze dyrektywy, zalecający praktykę współpracy, uznaną przez ekspertów za najwłaściwszą w kontaktach międzynarodowych w owym czasie, przedstawiony w Brukseli 23–24 maja 2005 r. ministrom kultury, nauki i edukacji krajów członkowskich Unii Europejskiej, którzy przyjęli go jako zalecany do realizacji w swoich krajach. Zarazem było to pierwsze opracowanie przygotowane na zasadach partnerskich po przyjęciu nowych członków do Unii Europejskiej 1 maja 2004 roku.

Zamieszczony w tomie trzecim dokument *Wypożyczenia w Europie*¹⁵ obejmuje wiele zagadnień, wskazując, czy też raczej polecając najwłaściwszą drogę postępowania, służącą rozsądnemu, ekonomicznemu i bezpiecznemu udzieleniu sobie wzajemnie przez muzea posiadanych dzieł, oraz podkreśla nowy kierunek tej współpracy – otwarcie się na poznanie zasobów muzealnych nowych krajów członkowskich. Publikacja zawiera także nową wersję



4. Tom 3 serii *Muzeologia: Muzea, wystawy, wypożyczenia. Propozycje działań Unii Europejskiej na rzecz mobilności kolekcji w Europie 2005-2008*, Kraków 2012

4. Vol. 3 in the *Muzeologia* series: *Muzea, wystawy, wypożyczenia. Propozycje działań Unii Europejskiej na rzecz mobilności kolekcji w Europie 2005-2008*, Kraków 2012

i nowe oficjalne tłumaczenie na język polski *Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów*¹⁶ oraz plan działań na rzecz kultury, którego istotnym fragmentem jest udostępnienie i wymiana zbiorów między europejskimi muzeami. Uzupełnieniem są wzory umów wypożyczenia rekomendowanych przez NEMO (Sieć Europejskich Organizacji Muzealnych).

W ostatnim kwartale 2012 r. ma się ukazać także tom czwarty serii, pionierska praca dra Mirosława Borusiewicza pt. *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*. W recenzji pracy prof. Sta-

nisław Waltoś pisał: *Mirosław Borusiewicz śledząc zmiany w sposobie patrzenia na muzeum pisze o wszystkich funkcjach, jakie przypadło muzeum pełnić i jakie, jego zdaniem, będą dominować we względnie przewidywalnej przyszłości. Książka została zatem poświęcona zmieniającemu się obliczu muzeum, traktowanemu holistycznie i dynamicznie, zawsze na tle historycznym i gospodarczym, ale pod określonym kątem. Dzięki temu powstała praca interesująca, napisana z wielkim zapałem tematu, którą czytelnik odłoży na półkę dopiero po przeczytaniu.*



5. Tom 4 serii *Muzeologia: Mirosław Borusiewicz, Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2012

5. Vol. 4 in the *Muzeologia* series: *Mirosław Borusiewicz, Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2012

Następne tomy serii zawierać będą wyniki badań poświęconych szczególnie dzisiaj ważnym aspektom muzeologii, takim jak m.in. funkcja edukacyjna tych instytucji, realizowana różnymi metodami i adresowana do bardzo szerokiego pod względem wieku i poziomu wykształcenia kręgu odbiorców. Tom piąty pod redakcją Elżbiety Grygiel pt. *Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym*, rezultat konferencji zorganizowanej przez Muzeum Pałac w Wilanowie 4 marca 2011 r., po raz pierwszy chyba w polskiej literaturze odniesie się do badań w zakresie neuropoznawczej psychologii percepcji oraz metodologii mediów stosowanych w procesie edukacji.

W 2013 r. planowane są także publikacje obejmujące zagadnienia prawne, historyczne, refleksję nad trendami współczesnej muzeologii, badania socjologiczne nad odwiedzającymi muzea¹⁷. Dalsze studia i publikacja wyników badań dotyczyć mają styku mediologii i muzeologii, badań nad miejscem muzeum w literaturze polskiej, pozycji muzeum w międzynarodowej wymianie kulturalnej, roli muzeów w tworzeniu cyfrowego zasobu kulturowego państwa (poszczególne pozycje por. Tabele 1–3).

Jako redaktorzy i inicjatorzy serii mamy nadzieję, że publikacje staną się pomocą w zainicjowanych w 2011 r. studiach muzeologicznych oraz punktem wyjścia do dyskusji nad przyszłością i rozwojem muzeów w następnej dekadzie naszego stulecia w Polsce.

Tabela 1. Seria *Muzeologia* – pozycje wydane

Tom 1	<i>Ekonomia muzeum. Materiały polsko-brytyjskiej konferencji naukowej</i> , Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Muzeum Pałac w Wilanowie 25–26 listopada 2010, red. Dorota Folga-Januszewska i Bartłomiej Gutowski, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2011, ISBN 97883-242-1600-0
Tom 2	Freda Matassa, <i>Zarządzanie zbiorami muzeum. Podręcznik</i> , tłumaczenie: Sonia Jaszczyńska, red. terminów prawnych: Andrzej Drozd, red. naukowa: Dorota Folga-Januszewska, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2012, ISBN 97883-242-1672-2
Tom 3	<i>Muzea, wystawy, wypożyczenia. Propozycje działań Unii Europejskiej na rzecz mobilności kolekcji w Europie 2005–2008</i> , red. Dorota Folga-Januszewska, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2012, ISBN 97883-242-1676-5

Tabela 2. Seria *Muzeologia* – pozycje przygotowane do wydania w 2012 roku

Tom 4	Miroslaw Borusiewicz, <i>Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum</i>
Tom 5	<i>Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym</i> , red. Elżbieta Grygiel

Tabela 3. Seria *Muzeologia* – pozycje planowane do wydania w latach 2013-214

Tom 6	Kamil Zeidler, <i>Prawo i muzea</i>
Tom 7	Agnieszka Jaskanis, <i>Ewidencjonowanie i zarządzanie zbiorami muzeów polskich po 1996 roku</i>
Tom 8	Dorota Folga Januszewska, <i>Muzeum. Fenomeny i problemy</i>
Tom 9	<i>Muzea i międzynarodowa polityka kulturalna</i> . Materiały konferencji polsko-rosyjskiej planowanej w listopadzie 2012 roku
Tom 10	Małgorzata Wrześniak, <i>Florencja – muzeum. Miasto i jego sztuka okiem polskich podróżników</i>
Tom 11	<i>Muzeum cyfrowe w domenie publicznej. Koszty publiczne, zyski prywatne?</i> Materiały konferencji planowanej w 2013 roku
Tom 13	<i>Muzeum w literaturze polskiej. Antologia</i> , pod red. Doroty Kielak i Ewy Toniał
Tom 15	Piotr Górajec, <i>Edukacja muzealna w Polsce – kryzys czy szansa rozwoju? Historia i współczesność</i>
Tom 16	Bartłomiej Gutowski, <i>Muzeumedia. Muzeum we współczesnej kulturze medialnej</i>

Przypisy

¹ Por. E.M. Hajos, *Samuel Quiccheberg's 'Inscriptiones vel tituli theatric amplissimi'*, „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance” 1963, nr 25, s. 207-211.

² Zwanego też Jenquelem, Neickelem lub Neickelio, Neikelius.

³ Reprint dzieła wraz z opracowaniem ukazał się w wydawnictwie Routledge w 1999 r. w serii publikacji: *Museums and their Development: The European Tradition 1700-1900*, pod redakcją Susan Pearce.

⁴ *Aufbau der niederländischen Kunstgeschichte und Museologie, Niederländische Münzen und Medaillen des herzogl. Museums zu Gotha*. Hrsg. Von J. Leitzmann, Weißensee 1839.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Beschreibung der Herzoglichen Gemälde-Gallerie zu Gotha und vieler im Chinesischen Cabinet, in der Sammlung der Abgüsse von Bildwerken, im Münzkabinet*

Gotha befindlichen Gegenstände: beim Studium der Geschichte der neueren Kunst als Leitfaden anwendbar [Opis księżęcej Galerii Malarstwa w Gotha oraz wielu obiektów sztuki chińskiej przechowywanych w Gabinecie, kolekcji odlewów, kolekcji gabinetu numizmatycznego, który służyć ma jako przewodnik do studiów nad sztuką], Gotha 1835.

⁷ Por. hasło: *Muséologie*, w: *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction d'André Desvallées et François Mairesse, Paris 2011, s. 343-380.

⁸ I. Maroevič, *Introduction to Museology – European Approach*, München 1998, s. 79.

⁹ ICOFOM Report Poland, 1978, s. 2-3.

¹⁰ *The New Museology*, ed. Peter Vergo, London 1989.

¹¹ Por. m.in. syntetyczne opracowanie wielu autorów pod red. Bettiny Messias Carbonell, *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, II wyd. Chichester 2012.

¹² Por. artykuł wzmiankujący prowadzone w Polsce studia podyplomowe i stacjonarne w zakresie muzealnictwa: D. Folga-Januszewska, A. Rottermund, *Studia w zakresie muzeologii i muzealnictwa na wyższych uczelniach w Polsce a światowe standardy nauczania muzeologii*, „Muzealnictwo” 2009, nr 50, s. 47-56.

¹³ Program studiów opracowany został przez piszącą te słowa oraz dra Bartłomieja Gutowskiego, przy współpracy z Radą Naukowo-Konsultacyjną Instytutu Muzeologii

UKSW, w skład której wchodzi m.in. dr Antoni Bartosz, prof. Maciej Geller, Paweł Jaskanis, prof. Jarosław Koral, dr Tomasz Makowski, prof. Jan Przybyłowski, prof. Andrzej Rottermund, prof. Henryk Skorowski, prof. Stanisław Waltoś.

¹⁴ *Lending to Europe. Recommendation on collection mobility for European museums. A report produced by an independent group of experts set up by Council resolution 13839/04*, Rotterdam 2005.

¹⁵ Część pierwsza (bez załączników i tabel) opublikowana została w jęz. polskim: D. Folga-Januszewska, *Lending to Europe. Zasady wypożyczania obiektów i współpracy między muzeami w krajach Unii Europejskiej*, „Muzealnictwo” 2005, nr 46, s. 9-44.

¹⁶ Dokonane przez prof. Stanisława Waltosia i opatrzone komentarzem autorskim, będące oficjalnym tłumaczeniem *Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów* na język polski. Por. także stronę ICOM UNESCO: <http://icom.museum/what-we-do/professional-standards/code-of-ethics/translations.html>.

¹⁷ 19 maja 2012 r. pracownicy i studenci Instytutu Muzeologii i Instytutu Socjologii UKSW wraz z pracownikami Muzeum Pałacu w Wilanowie przeprowadzili w czasie warszawskiej Nocy Muzeów badania ankietowe poświęcone motywacji uczestnictwa, oczekiwaniom i wrażeniom osób uczestniczących w tym niezwykle popularnym wydarzeniu.

THE MUZEOLOGIA SERIES

Dorota Folga-Januszewska

The inauguration of a new publication series entitled: *MUZEOLOGIA* is a response to the need for books and textbooks necessary for museum studies courses (the year 2011 witnessed the establishment of a new interdisciplinary course on museum studies at the Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw /UKSW/). It is also the outcome of the creation by the Minister of Culture and National Heritage of a programme entitled: The Academy of Museum Management (2010-2011), which in 2011 was implemented by the Wilanów Palace Museum. The editors of the series are: Paweł Jaskanis – director of the Wilanów Palace Museum, Tomasz Makowski – director of the National Library in Warsaw, Stanisław Waltoś – director of the Jagiellonian University Museum in Cracow, and the author of this article.

The publication was entrusted to the Cracow-based Scientific Papers Authors' and Publishers' Society (TAIWPN) Universitas, collaborating with the Wilanów Palace Museum, the Academy of Museum Management, the Polish ICOM National

Committee and the Institute of Museology at UKSW. The series presents interdisciplinary museum studies widely comprehended as a science dealing with contemporary museums, their philosophy, ethics, mission, methods of activity, praxis, tasks and applied technologies.

The three published volumes (2011–2012) are: *Ekonomia muzeum. Materiały polsko-brytyjskiej konferencji naukowej*. Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, Wilanów Palace Museum 25-26 November 2010, Kraków 2011; 2: *Freda Matassa, Zarządzanie zbiorami muzeum. Podręcznik*, Kraków 2012 and vol. 3: *Muzea, wystawy, wypożyczenia. Propozycje działań Unii Europejskiej na rzecz mobilności kolekcji w Europie 2005–2008*, Kraków 2012. Two successive volumes are being edited and will be available in 2012 – vol. 4: *Miroslaw Borusiewicz, Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum* and vol. 5: *Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym*. The next ten titles are presented in table 3.

● **Profesor Dorota Folga-Januszewska**, historyk sztuki, muzeolog, krytyk; studia, doktorat i habilitacja na Uniwersytecie Warszawskim; w l. 1979-2008 pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie (od asystenta do dyrektora); członek ICOM UNESCO (prezydent Polskiego Komitetu Narodowego ICOM w l. 2002-2008 i od 2012), AICA, od 2004 członek Niezależnej Grupy Ekspertów ds. Muzeów Rady Europy; autorka ponad 300 publikacji i kurator 50 wystaw, inicjator programów interdyscyplinarnych studiów muzeologicznych, uruchomionego 1.10.2011 i przyjętego przez MNiSW w marcu 2012. Profesor UKSW, kierownik Katedry Sztuki, Teorii i Muzeologii Współczesnej, od 2011 dyrektor Instytutu Muzeologii.





in memoriam

PROFESOR KRZYSZTOF J. JAKUBOWSKI (1937-2011)

GEOLOG, MUZEOLOG,
POPULARYZATOR NAUKI

Dnia 12 października 2011 r. odszedł nagle prof. Krzysztof Jakubowski, geolog, muzeolog, popularyzator nauki, przez całe życie zawodowe związany z Muzeum Ziemi PAN. Odszedł w pełni sił twórczych, z dziesiątkami pomysłów i projektów na przyszłość. Jego brak odczuwamy wszyscy.

Krzysztof Jakubowski urodził się 2 listopada 1937 r. w Łodzi. Szkołę średnią ukończył w Warszawie w 1954 roku. W latach 1954–1960 studiował na Wydziale Geologii Uniwersytetu Warszawskiego, który ukończył pracą magisterską pt. *Niektóre zagadnienia ruchu pokryw zwietrzelinowych na zboczach Gorców i Podhala*. W 1960 r. podjął pracę w Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk, kolejno na etacie asystenta (1960) i starszego asystenta (1962). W październiku 1967 r., na podstawie rozprawy *Rola płytkich ruchów osuwiskowych zwietrzliny w procesach zboczowych na terenie wschodniego Podhala*, uzyskał stopień doktora nauk przyrodniczych.

W 1968 r. powołany został na stanowisko adiunkta i następnie kierownika Sekcji Zabytków Przyrody Nieożywionej w Dziale Geologii i Zabytków Przyrody Nieożywionej. 1 grudnia 1973 r. na wniosek dyrektora i Rady Naukowej mianowany został docentem, a następnie zastępcą dyrektora do spraw naukowych. Od początku 1974 r. pełnił obowiązki dyrektora placówki, a 1 lipca 1974 r. powołany został na stanowisko dyrektora Muzeum Ziemi, którego obowiązki wypełniał nieprzerwanie do końca 2008 roku. W 2010 r. sprawował czasowo funkcję zastępcy przewodniczącego Wydziału VII PAN Nauk o Ziemi i Nauk Górniczych.

Jego zainteresowania problematyką muzealnictwa przyrodniczego i popularyzacją nauki ujawniły się już w okresie studiów. W 1959 r. ukończył kurs dla muzealnych pracowników naukowych, zorganizowany przy Muzeum Narodowym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Już w pierwszym okresie swej pracy zawodowej ujawnił szczególne predyspozycje do działalności w tej dziedzinie. Wykazał się dużą intuicją twórczą oraz wybitnymi zdolnościami organizacyjnymi i popularyzatorskimi, harmonijnie łącząc w sobie, co zdarza się rzadko, cechy przyrodnika i humanisty.

Dorobek twórczy Krzysztofa Jakubowskiego obejmuje różnorodne dziedziny prac badawczych i popularyzatorskich z zakresu nauk o Ziemi, ochro-



(Fot. M. Wierzbicki)

ny dziedzictwa przyrodniczego, historii nauki i muzealnictwa. Był autorem ponad 200 publikacji, w tym książek, studiów monograficznych, artykułów naukowych i popularnonaukowych oraz esejów z pogranicza nauk przyrodniczych i kultury¹. Był też autorem i współautorem wielu wystaw muzealnych, audycji radiowych i telewizyjnych oraz filmów popularnonaukowych. Przez większość swego życia zawodowego prowadził aktywną działalność na polu ochrony dziedzictwa przyrodniczego, zwłaszcza ochrony zabytków przyrody nieożywionej w przestrzeni muzealnej. Do ostatniej chwili aktywnie uczestniczył w życiu zawodowym i społecznym. Był członkiem wielu rad i komitetów naukowych PAN, m.in. Komitetu Nauk Geologicznych, Komitetu Planeta Ziemia, Komitetu Ochrony Przyrody, Komitetu Historii Nauki i Techniki, Rady Upowszechniania Nauki przy Prezesie PAN.

Od lat rozwijał działalność doradczą i ekspercką w zakresie muzealnictwa, m.in. w Polskim Komitecie Narodowym ICOM (w latach 2002–2008 jako wiceprzewodniczący, a od 2008 r. członek Prezydium PKN ICOM) oraz w Komisji Kwalifikacyjnej przy Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego ds. opiniowania wniosków o wpisanie muzeum do Państwowego Rejestru Muzeów (od 1998 r. – członek, od 2004 r. – wiceprzewodniczący). Dodatkowo uczestniczył w pracach rad muzealnych, m.in. w Warszawie: Państwowego Muzeum Archeologicznego, Muzeum Literatury i Muzeum Pałac w Wilanowie, Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym oraz Muzeum Żup Solnych w Wieliczce. Prowadził też systematycznie zajęcia dydaktyczne, głównie dla słuchaczy studiów podyplomowych (m.in. na UW, SGGW-AR, Uniwersytecie Śląskim) oraz wykłady i odczyty w muzeach regionalnych

i innych instytucjach oświatowych. Szczególnie aktywnie włączył się w działalność edukacyjną prowadzoną przez Uniwersytety Trzeciego Wieku.

Za swą wielostronną działalność odznaczony został Krzyżami: Oficerskim i Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotą Odznaką Honorową dla Warszawy, Złotą Odznaką „Za opiekę nad zabytkami”, Złotą Odznaką „Zasłużony dla Polskiej Geologii”, Złotą Odznaką Honorową Ligi Ochrony Przyrody.

Mimo tak szerokiego spektrum podejmowanych działań, głównym obszarem Jego aktywności pozostawało muzealnictwo przyrodnicze. Kierując przez blisko 35 lat zespołem Muzeum Ziemi PAN, zabiegał o możliwość harmonijnej realizacji podstawowych zadań muzeum w zakresie powiększania i opracowywania zbiorów, badań naukowych, działalności wystawienniczej i upowszechniania wiedzy przyrodniczej. Wniósł znaczący osobisty wkład w utrwalenie rangi i prestiżu Muzeum Ziemi w skali krajowej i międzynarodowej. W dobie rewolucji informacyjnej i agresywnej konkurencji infrastruktury multimedialnej widział konieczność poszukiwania nowych form działania muzeum, przy jednoczesnym zachowaniu tożsamości i specyfiki środków wypowiedzi muzealnej. Z przekonaniem bronił stanowiska, że w narracji z widzem nic nie może zastąpić autentycznego obiektu. Wiele Jego inicjatyw miało charakter oryginalnych koncepcji autorskich. Na szczególną uwagę zasługuje wypracowanie nowatorskiego programu publicznej działalności wystawienniczej i oświatowej – formuły „muzeum otwartego”, tzn. nastawionego na szeroki krąg odbiorców, poczynając od widzów najmłodszych aż po publiczność trzeciego wieku. Wiązało się to z koniecznością rozbudowania programów edukacyjnych i oświatowych oraz dostosowania ich do odmiennych zainteresowań różnych kategorii publiczności.

Pionierską inicjatywą w polskim muzealnictwie przyrodniczym była propozycja Profesora organizacji wystaw interdyscyplinarnych, która doprowadziła do zainicjowania w Muzeum Ziemi stałych cykli tematycznych „Przyroda – Technika” i „Natura – Sztuka”, od 20 lat cieszących się niesłabnącym powodzeniem. Umiejętna animacja przez Krzysztofa Jakubowskiego współpracy z różnymi ośrodkami naukowymi, stowarzyszeniami twórców i organizacjami społecznymi oraz stała troska o różnorodność tematyczną i atrakcyjną formę wystaw (było ich kilkadziesiąt) zaowocowały wieloma niekonwencjonalnymi realizacjami, np. wystawą „Asocjacje krzemowe w świecie minerałów i makroelementów” (1990). Z dużym zainteresowaniem spotkały się też wystawy czasowe, podejmujące problematykę z pogranicza nauk o Ziemi w różnych kontekstach kulturowych, a zwłaszcza cykl „Natura – Sztuka”, realizowany przy współudziale m.in. Związku Polskich Artystów Plastyków i Związku Polskich Fotografów Przyrody. Ta stała współpraca z wybitnymi twórcami krajowymi i zagranicznymi, których dzieła inspirowane są motywami przyrodniczymi, przyniosła wiele ciekawych ekspozycji. Działania te przyczyniły się do przełamania stereotypu specjalistycznego pojmowania funkcji muzeów naukowych, rozszerzenia kręgu odbiorców i kształtowania podstaw kultury przyrodniczej. Ta forma działalności Muzeum Ziemi odegrała rolę inspiratorską i zaczyna być wprowadzana w innych muzeach krajowych. Spotkała się też z uznaniem międzynarodowym, o czym świadczy duże zainteresowanie podczas prezentacji przez Krzysztofa Jakubowskiego założeń tego typu ekspozycji w licznych publikacjach i wystąpieniach na sympozjach muzealnych, m.in. w Kopenhadze (1993), Cambridge (1996), Paryżu (1998) i Lizbonie (2000).

Ciekawą inicjatywą wystawienniczą było wprowadzenie obiektów przyrodniczych ze zbiorów Muzeum Ziemi jako komponentów niektórych ekspozycji w muzeach artystycznych, np. wystawy: „Rafaël i Tycjan. Ekspozycja dwóch arcydzieł z Florencji” w Zamku Królewskim w Warszawie (1998/1999), „Serenissima – Światło Wenecji” w Muzeum Narodowym w Warszawie i Poznaniu (1999/2000), „Promethidion – Cyprian Norwid” w Muzeum im. J. Malczewskiego w Radomiu (2001).

Dzięki ukształtowaniu pod Jego kierunkiem oryginalnego programu działalności wystawienniczej i edukacyjnej, Muzeum Ziemi stało się uczestnikiem i często animatorem wielu ważnych przedsięwzięć w dziedzinie upowszechniania wiedzy oraz ochrony przyrody. Prowadzona na szeroką skalę współpraca z muzeami regionalnymi zaowocowała m.in. licznymi wystawami objazdowymi, prezentowanymi w kilkudziesięciu ośrodkach regionalnych na terenie całego kraju² (np. wystawy „Kamienie szlachetne i ozdobne Polski”, 1996–2004; „Rośliny lasu karbońskiego”, 1992–1997; „Blżej Marsa”, 1983–1988; „Bursztyn – kopalna żywica”, 1975–1984; „Dzieje i blask bursztynu”, 2006–2007). Ponadto Muzeum Ziemi służyło pomocą działom przyrodniczym w muzeach regionalnych w zakresie organizacji stałych ekspozycji przyrodniczych oraz konserwacji, oznaczania i wypożyczania obiektów lub kolekcji geologicznych.

Prof. Krzysztof Jakubowski był również animatorem organizacji wystaw ze zbiorów Muzeum Ziemi, od 1979 r. prezentowanych w renomowanych muzeach zagranicznych (Włochy, Niemcy, Francja, Czechy, Słowacja, Węgry, Rumunia, Portugalia, USA). Wystawy te, poświęcone przede wszystkim problematyce bursztynu, miały w polskim muzealnictwie przyrodniczym charakter pionierski. Zainicjował także prezentacje w siedzibie Muzeum Ziemi zbiorów pochodzących z muzeów zagranicznych oraz, co należy podkreślić, z kolekcji prywatnych. Wymienić tu można następujące ekspozycje: „Kamienie szlachetne i ozdobne Czechosłowacji” ze zbiorów Muzeum Narodowego w Pradze (1979), niepowtarzalną ekspozycję „Opale australijskie” (1988), uznaną w ogólnopolskim konkursie Ministerstwa Kultury i Sztuki za najciekawsze wydarzenie muzealne roku, „Magia turkusów” (1989/1990) ze zbiorów amerykańskich, „Poezja kamiennych kształtów” (1990/1991) ze zbiorów niemieckich, „Impresje geologiczne” (1997) ze zbiorów Naturkunde Museum w Lipsku, „Najdawniejsi przodkowie – najstarsza sztuka” (1995) ze zbiorów muzeów RPA.

Interesującym eksperymentem były też zapoczątkowane przez Krzysztofa Jakubowskiego wystawy rekomendowane przez przedstawicielstwa dyplomatyczne: USA (1992), Islandii (1993), Tajwanu (1997), Kolumbii (2000), Irlandii (2000), Ch.R.L. (2001). Obok funkcji poznawczych sprzyjały one rozszerzeniu kontaktów placówki.

Krzysztof Jakubowski zwracał uwagę na systematyczne poszerzanie profilu akcji oświatowych, skierowanych do różnych grup odbiorców, m.in. poprzez włączenie Muzeum Ziemi do udziału w corocznych imprezach „Dnia Ziemi” i „Nocy Muzeów” oraz we wszystkich edycjach „Festiwalu Nauki”. Wieleletnie uczestnictwo w tych imprezach potwierdziło atrakcyjność oferty muzealnej, wspartej demonstracją zbiorów geologicznych. Starania Krzysztofa Jakubowskiego w promowaniu nowoczesnych form działalności popularyzatorskiej i wystawienniczej, podkreślających rolę muzeów w podejmowaniu wyzwań w zakresie upowszechniania nauki i kształtowania kultury przyrodniczej, znalazły uznanie w gronie profesjonalistów, którzy uhonorowali Go prestiżową nagrodą im. H. Steinhausa (2001) za „wybitną indywidualną działalność organizacyjną w zakresie upowszechniania kultury”.

Ważnym nurtem działalności Krzysztofa Jakubowskiego, ściśle związanym z programem placówki, była ochrona dziedzictwa naturalnego – ruchomych i nieruchomych obiektów przyrody nieożywionej. Studium i uogólnienie teoretycznym w tej dziedzinie towarzyszyła działalność organizatorska i ekspercka, skierowana na objęcie ochroną cennych obiektów i obszarów przyrodniczych. Sprawując w latach 1980–1995 funkcję przewodniczącego Stołecznego Komitetu Ochrony Przyrody i współpracując z Wojewódzkim Konserwatorem Przyrody, rozwinął na szeroką skalę działalność ekspercką zmierzającą do ustanowienia pomników przyrody objętych ochroną prawną oraz powołania wielu rezerwatów i obszarów chronionego krajobrazu, np. Parków Krajobrazowych Mazowieckiego i Chojnowskiego. Szczególnie dużo uwagi poświęcił różnym formom popularyzacji zagadnień ochrony przyrody,

inicjując publikacje wydawnictw i materiałów edukacyjnych oraz uczestnicząc jako wykładowca w licznych spotkaniach i akcjach oświatowych.

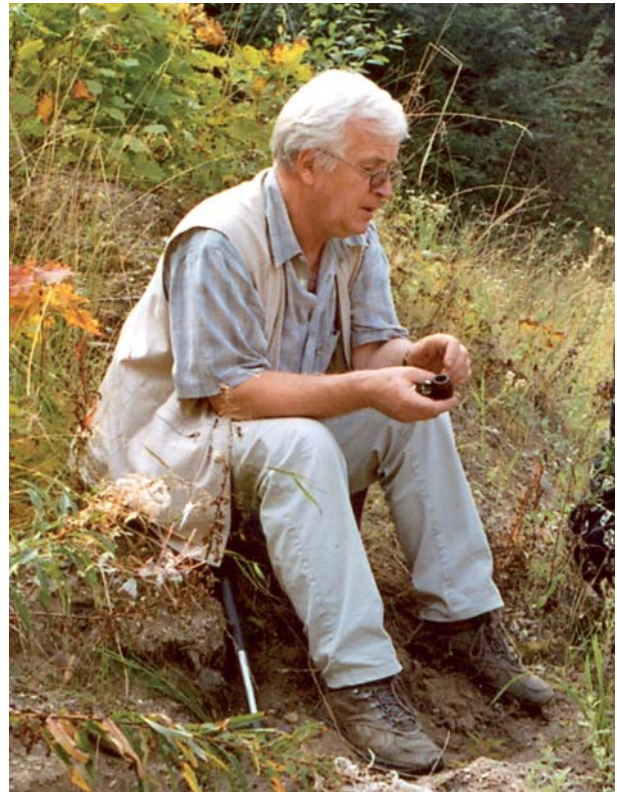
Należy też wspomnieć o inicjatywach Krzysztofa Jakubowskiego z zakresu ochrony i rewaloryzacji zabytków kultury – relikwów architektury kamiennej chronionych w lapidarium Muzeum Ziemi. Efektem tego było m.in. przywrócenie Filharmonii Narodowej unikatowych rzeźb figuralnych F. Chopina i S. Moniuszki, zdobiących znów fronton gmachu (2001) czy też powrót do Otwocka obelisku (słup bazaltowy) z inskrypcją poświęconą marszałkowi J. Piłsudskiemu.

Profesor Krzysztof Jakubowski był wybitnym teoretykiem i popularyzatorem w zakresie muzealnictwa przyrodniczego. Jego rozważania teoretyczne i działalność wpisały się na trwałe w dzieje polskiego muzealnictwa przyrodniczego, wytyczając nowe kierunki rozwoju na wiele lat. Łączył w sobie cechy przyrodnika i humanisty wrażliwego na otaczającą rzeczywistość, przekonano, że rozwój intelektualny społeczeństwa powinien następować w ścisłym związku z naturą i doceniającą rolę przyrody w szeroko pojmowanym pojęciu kultury.

Był człowiekiem o wielostronnych zainteresowaniach, mocno zaangażowanym w życie polityczne i społeczne, o niezwykle wartościowych cechach osobowości pełnej życzliwości i wewnętrznego ciepła, otwartym i wrażliwym na problemy innego człowieka. Mieliśmy w Nim nie tylko dyrektora i nauczyciela, ale także kolegę i przyjaciela. Całe życie zawodowe i w dużej mierze prywatne poświęcił największej swej pasji – muzealnictwu przyrodniczemu i ochronie dziedzictwa naturalnego.

Często mówi się, że nie ma ludzi niezastąpionych. To prawda, ale Krzysztofa Jakubowskiego bardzo trudno będzie zastąpić.

Jadwiga Garbowska, Ryszard Szczepny



(Fot. B. Rudnicka)

Przypisy

¹ Bibliografia publikacji K.J. do roku 2007 włącznie, w: *Bibliografia publikacji i kalendarium wystaw*, Wyd. Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2008, s. 39-169, 183-189.

Ważniejsze prace opublikowane w latach 2008–2010:

Krzysztof J. Jakubowski, *Z przeszłości geologicznej Jazdowa*, w: *Jazdów*, Wyd. Wojskowy Instytut Medyczny, Warszawa 2008, s. 9-20.

Krzysztof J. Jakubowski, *Muzeum Ziemi w retrospektywnym zapisie bibliograficznym*, w: *Bibliografia publikacji i kalendarium wystaw*, Wyd. Muzeum Ziemi PAN, Warszawa 2008, s. 3-13.

Krzysztof J. Jakubowski, *The Museum of the Earth – towards ongoing natural – science education*, „Annual Report” 2008, Polish Academy of Sciences, p. 112-118.

Jadwiga Garbowska, Krzysztof J. Jakubowski, *Nauki o Ziemi, geologia (od schyłku XVIII w. do 1918 r.)*, w: Stasiewicz-Jasiukowa J. (red.), *Wkład osiągnięć polskiej nauki i techniki do dziedzictwa światowego*, Wyd. WAM, Kraków – Warszawa 2009, s. 181-199.

Krzysztof J. Jakubowski, *Dziedzictwo geologiczne w muzealnej przestrzeni*, w: Jakubowski J.K., Skoczyła J., Ziomek J. (red.), *Akademickie muzea geologiczne w upowszechnianiu wiedzy o Ziemi*, Wyd. Uniw. Łódzkiego, Łódź 2009, s. 17-33.

Jadwiga Garbowska, Krzysztof J. Jakubowski, *The Earth Sciences – Geology (end*

of 18 th Century – 1918), w: Stasiewicz-Jasiukowa J. (red.), *The Contribution of Polish Science and Technology to World Heritage*, Kraków – Warszawa 2010, s. 185-203.

Krzysztof J. Jakubowski, *Muzea wobec dylematów rozwojowych społeczeństwa wiedzy*, w: *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis*, Wyd. Muzeum Początków Państwa Polskiego, Gniezno 2010, s. 36-48.

Krzysztof J. Jakubowski, *Ochrona dziedzictwa geologicznego*, w: *Problemy środowiska i jego ochrony*, T. 18, Wyd. Centrum Studiów nad Człowiekiem i Środowiskiem Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 261-278.

Krzysztof J. Jakubowski, *Dziedzictwo przyrodnicze w muzeach regionalnych*, w: *Muzea regionalne. Jaka przyszłość?*, Wyd. Akademii Humanistycznej im. A. Gieysztora, Pułtusk 2010, s. 45-64.

Krzysztof J. Jakubowski, *Pomniki przyrody – głązy narzutowe*, w: Wojtatowicz J. (red.), *Przyroda Warszawy*, Wyd. Biura Ochrony Środowiska Urzędu m.st. Warszawy, Warszawa 2010, s. 185-189.

Krzysztof J. Jakubowski, *Stanisław Małkowski – w kręgu idei Muzeum Ziemi*, w: Garbowska J. (red.), *Materiały archiwalne z zakresu historii nauk o Ziemi. Inwentarz spuścizny naukowych*, cz. VII, Wyd. Muzeum Ziemi PAN, Warszawa 2010, s. 3-12.

² Patrz: *Bibliografia publikacji...*, s. 210-219.

..... PROFESSOR KRZYSZTOF J. JAKUBOWSKI

(1937-2011)

GEOLOGIST, MUSEOLOGIST, POPULARISER OF SCIENCE

Prof. Krzysztof Jakubowski passed away unexpectedly on 12 October 2011. Geologist, museologist, populariser of science, from 1960 connected with the Polish Academy of Science – Museum of the Earth, whose director he remained uninterruptedly for 35 years (1974-2008). The Professor's scientific works encompass assorted domains of research and popularisation focused on Earth sciences, the protection of the natural environment, the history of science and museum studies. The author of more than 200 publications and the author and co-author of numerous museum exhibitions, radio and television broadcasts and films. Active participant in professional and social life as a member of, and expert in numerous councils and scientific committees at the Polish Academy of Science and the Ministry of Culture and National Heritage as well as the Polish ICOM National Committee. Held courses primarily for postgraduates and gave lectures in museums and various educational institutions.

The prime domain of the work pursued by Krzysztof Jakubowski was natural history museology and the protection of inanimate Nature. His noteworthy achievements include a project of public educational and exhibition activity devised under his supervision – an open museum formula addressed to wide circles of visitors, spanning from the youngest to senior citizens. The proposed conception was the outcome of attempts at seeking new forms of museum efforts in an era of the information revolu-

tion and aggressive competition of the multi-media infrastructure with a simultaneous retention of the identity and specificity of the museum means of expression. Its implementation involved, i.a. wide-scale collaboration with regional museums, social associations and outstanding authors, the organisation of exhibitions composed of collections of the Museum of the Earth on display at home and abroad, and shows prepared by foreign authors featured at the Museum as well as active presence in numerous prominent undertakings. For the past twenty years particular interest has been stirred by exhibitions from the "Nature – Art" cycle, the outcome of cooperation with acclaimed authors whose works are inspired by Nature and its motifs. Under the Professor's supervision the Museum of the Earth has become a vital participant in numerous important ventures dealing with the popularisation of the natural history sciences and the protection of the natural environment.

Professor K. Jakubowski was an outstanding theoretician and populariser as well as promoter of contemporary forms of activity within the domain of natural history museums. He appreciated the role played by Nature in a widely understood concept of culture. His theoretical reflections and work have become a permanent part of Polish natural history museology and won wide international recognition.

Jadwiga Garbowska, Ryszard Szczęsny

.....

• **Profesor Jadwiga Garbowska**, geolog, historyk nauk przyrodniczych, profesor Muzeum Ziemi PAN, sekretarz naukowy Komitetu Historii Nauki i Techniki PAN, autorka artykułów i rozpraw z zakresu historii nauki i geologii.

.....

• **dr Ryszard Szczęsny**, absolwent Wydziału Geologii Uniwersytetu Warszawskiego, doktor nauk o Ziemi, kartograf geologiczny, polarnik; zajmuje się edukacją geologiczną i popularyzacją wiedzy o Ziemi; od 2009 r. dyrektor Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk.