



rocznik

**Warszawa 2014**

pISSN 0464-1086

skrót tytułu: Muz., 2014(55)

## MUZEALNICTWO 2014 (55) / MUSEOLOGY 2014 (55)

pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

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

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

### RADA NAUKOWA

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

### REDAKCJA

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

### Adres Redakcji

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

### WYDAWCA

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



na zlecenie:

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



**Okładka** – wg projektu studioflow, [www.studioflow.pl](http://www.studioflow.pl); wykorzystano: portret Jana Heweliusza, pędzla Daniela Schultza z roku 1677, ze zbiorów PAN Biblioteki Gdańskiej

**Layout wnętrza** – wg projektu Dawida Korzekwy

**Nakład wersji papierowej** – 250; wersja pierwotna elektroniczna – [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com); w formacie PDF i e-pub do pobrania na [www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl)

- 5 OD REDAKCJI**  
From The Editors
- 7** Krzysztof Pomian  
KILKA MYŚLI O PRZYSZŁOŚCI MUZEUM  
A Couple of Thoughts on the Future of Museums
- MUZEUM A NAUKA**  
Museums and Science
- 14** Piotr Piotrowski  
MUZEUM NAUKOWE  
Scientific Museum
- 19** Bożena Steinborn  
CZY MUZEALNIK JEST NAUKOWCEM?  
KILKA UWAG PRAKTYKA  
Is a Museologist a Scientist? Practitioner's Comments
- 22** Łukasz Bratasz, Barbara Świątkowska, Kamilla Twardowska  
JAK ZORGANIZOWAĆ DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWĄ  
W MUZEUM  
How to Organize Scientific Activity in a Museum
- 28** Anna Nadolska-Styczyńska  
OCZYWISTA KONIECZNOŚĆ. RZECZ O DZIAŁALNOŚCI  
NAUKOWO-BADAWCZEJ MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO  
The Obvious Necessity: Research Activities of Polish  
Ethnographic Museums
- 37** Iwona Szmelter  
WYNIKI WIELOKRYTERIALNYCH BADAŃ SĄDU  
OSTATECZNEGO Z MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU.  
NOWE ODCZYTANIE TRYPTYKU JAKO DZIEŁA ROGIERA  
VAN DER WEYDENA I HANSA MEMLINGA  
Results of Multi-Criteria Research on the *Last Judgment*  
from the National Museum in Gdańsk. New Attribution of  
the Triptych to Rogier van der Weyden and Hans Memling
- 60** Beata Lejman  
MUZEUM SZTUKI DZIŚ. SZTUKA\*NAUKA\*POLITYKA  
Art Museum Today. Art\*Science\*Politics
- 69** Rafał Gołat  
ASPEKTY NAUKOWE W PRZEPISACH O MUZEACH  
The Scientific Aspects in Regulations Related to Museums
- MUZEUM I KOLEKCJE**  
Museums and Collections
- 76** Tomasz Budzan, Lech Karwowski  
MUZEUM MORSKIE – CENTRUM NAUKI  
– KONCEPCJA NOWEGO ODDZIAŁU MUZEUM  
NARODOWEGO W SZCZECINIE  
Maritime Museum – Science Center  
– Concept of a New Branch of the National Museum  
in Szczecin
- 86** Robert Domżał  
ZARZĄDZANIE ZBIORAMI TRADYCYJNYCH ŁODZI  
LUDOWYCH W POLSKICH I ZAGRANICZNYCH  
MUZEACH MORSKICH  
Management of Traditional Folkboats Collections  
in Maritime Museums in Poland and Abroad
- 97** Joanna Grzonkowska  
OGRODY BOTANICZNE JAKO NAUKOWO  
OPRACOWANE KOLEKCJE MUZEALNE  
Botanic Gardens as Scientifically Elaborated Museum  
Collections
- 107** Katarzyna Mączewska  
FLORE TROPICALE. KOLEKCJA IKONOGRAFICZNA  
WŁADYSŁAWA MICHAŁA ZALESKIEGO W OGRODZIE  
BOTANICZNYM WYDZIAŁU BIOLOGII UNIWERSYTETU  
WARSZAWSKIEGO  
*Flore Tropicale*. Władysław Michał Zaleski's Iconographic  
Collection at the Botanic Garden of the University  
of Warsaw Faculty of Biology
- 118** Konrad Ajewski  
WACŁAW FEDOROWICZ  
– ZAPOMNIANY KOLEKCJONER Z WITEBSKA  
Wacław Fedorowicz  
– a Forgotten Collector from Vitebsk



- 131** Maria Sołtysiak  
O „KATALOGU KOLEKCJONERÓW POLSKICH XIX I XX WIEKU”  
AUTORSTWA PROFESORA ANDRZEJA RYSZKIEWICZA  
On „Katalog Kolekcjonerów Polskich XIX i XX wieku”  
(Catalogue of Polish 19th and 20th Century Art Collectors)  
by Prof. Andrzej Ryszkiewicz

- 135** Piotr Szaradowski  
SPOSOBY NA MODĘ  
Ways of Presenting Fashion

#### **BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW** Museum Exhibits Provenance Studies

- 144** Nawojka Cieślińska-Lobkowicz  
ŁOWY I DYPLOMACJA. LOSY WYWIEZIONYCH W 1940 R.  
ŁÓDZKICH ZABYTKÓW ETNOGRAFII POZAEUROPEJSKIEJ  
Hunting and Diplomacy. Fate of Non-European  
Ethnographica Looted in Łódź in 1940

#### **DIGITALIZACJA W MUZEACH** Digitisation in Museums

- 164** Tomasz Zaucha  
GERSON DIGITAL – CYFROWA MONOGRAFIA  
HISTORYCZNO-ARTYSTYCZNA  
*Gerson Digital – Digital Art Historical Monograph*

- 169** Agnieszka Seidel-Grzesińska, Ksenia Stanicka-Brzezicka  
WIELOJĘZYCZNE SŁOWNIKI HIERARCHICZNE  
W DOKUMENTACJI MUZEALNEJ W POLSCE  
Multilingual Hierarchical Dictionaries in Polish Museum  
Documentation

#### **EDUKACJA W MUZEACH** Education in Museums

- 182** Jolanta Skutnik  
TEORETYCZNE UWARUNKOWANIA PRAKTYK  
EDUKACYJNYCH W MUZEUM W ŚWIETLE  
AMERYKAŃSKIEGO PRAGMATYZMU I KONSTRUKTYWIZMU  
Theoretical Considerations of Educational Practices in  
Museums in the Light of American Pragmatism and  
Constructivism

- 190** Joanna Grzonkowska, Dariusz Kacprzak  
BIBLIOTEKA EDUKATORA – BIBLIOGRAFIA  
DOTYCZĄCA EDUKACJI MUZEALNEJ (WYBÓR)  
Educator's Library – Bibliography Regarding Museum  
Education (Selection)

- 198** Piotr Górajec  
PO CO NAM TE MULTIMEDIA?  
Why do We Need the Multimedia?

#### **Z ZAGRANICY** From Abroad

- 204** Anna Jasińska, Artur Jasiński  
MUZEUM FUNDACJI BARNESA W FILADELFII  
Museum of the Barnes Foundation in Philadelphia

#### **PRAWO W MUZEACH**

Law in Museums

- 214** Dominika Urban  
PRAWNE ASPEKTY UDOŚTĘPNIANIA OBIEKTÓW  
MUZEALNYCH PRZEZ INTERNET  
Legal Aspects of Making Museum Collections Available  
of Internet

- 224** Jan Izdebski  
OCHRONA DÓBR KULTURY W SYSTEMIE NORM  
PRAWA ADMINISTRACYJNEGO  
Protection of Cultural Objects in the System  
of Administrative Law Standards

#### **RECENZJE**

Reviews

- 234** Piotr Borusowski  
„ROCZNIK MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE.  
NOWA SERIA”, NR 1(37), 2012, SS. 366, IL.;  
NR 2(38), 2013, SS. 524, IL.  
“Journal of the National Museum in Warsaw. New series”,  
no 1(37), 2012, pp. 366, il.; no 2(38), 2013, pp. 524, il.

#### **IN MEMORIAM**

- 240** Piotr Majewski  
STANISŁAW LORENTZ. WSPOMNIENIE  
W 115. ROCZNICĘ URODZIN  
Stanisław Lorentz. Commemoration on the  
115th Anniversary of Birth

- 243** Marian Sołtysiak  
TADEUSZ ZAREMBA 1940–2013  
Tadeusz Zaremba 1940–2013

- 246** Jan Święch  
PROFESOR CZESŁAW ROBOTYCKI (1944–2014)  
Professor Czesław Robotycki (1944–2014)

- 249** Joanna Paprocka-Gajek  
WSPOMNIENIE O DR. WOJCIECHU FIJAŁKOWSKIM  
In Memory of Wojciech Fijałkowski, PhD

- 255** Rafał Mroczek  
WSPOMNIENIE O JERZYM GARUSIE  
In Memory of Jerzy Garus



## Szanowni Państwo, Drogie Czytelniczki i Drodzy Czytelnicy!

*Przeszłość Przyszłości* to dewiza, jaka widniała nad wejściem do pierwszego, publicznie udostępnionego w 1801 r. polskiego muzeum – do puławskiej Świątyni Sybilli, w której Izabela z Flemmingów Czartoryska zgromadziła bogatą kolekcję pamiątek narodowych, materialnych dowodów dawnej chwały Rzeczypospolitej. Jej celem – poza naturalnym krzewieniem patriotyzmu, służbą narodowi – była troska o trwanie i zachowanie dla potomnych zabytków dziedzictwa kulturowego. Ukazujący się od 1952 r. rocznik „Muzealnictwo” – a uprzednio „Przegląd Muzealny”, „Pamiętnik Muzealny” oraz „Kwartalnik Muzealny” – dokumentuje trwającą już ponad dwa stulecia historię nieustannie rozwijającego się i zmieniającego swoje oblicze muzealnictwa. Tradycja działalności polskich muzeów oraz towarzyszące jej nasze czasopismo to także zobowiązanie do zachowania z minionych dokonań tego, co najcenniejsze, przede wszystkim jednak – zobowiązanie do myślenia o przyszłości. Warto więc, przywołując przesłanie księżnej Czartoryskiej sprzed wieków, pamiętając o ofiarowaniu przyszłym pokoleniom dziedzictwa przeszłości, postawić pytanie o *Przyszłości Przeszłości* – muzealnictwa, muzeów, a przy tym również naszego pisma. Zatem nieprzypadkowo, artykuły otwierające tegoroczny numer czasopisma są próbą diagnozy przyszłego kształtu polskich muzeów, zaś tematem głównym uczyniliśmy refleksję dotyczącą obecnego i przyszłego naukowego wymiaru pracy muzealników – ważnego aspektu działalności każdego muzeum, zwłaszcza obecnie, w okresie intensywnie prowadzonej i dyskutowanej parametryzacji nauki.

Zagadnienie nauki w muzeach, zapewne jedno z priorytetów przyszłości, nie jest nowe, od dawna bowiem wśród rudymenarnych, a jednocześnie najważniejszych zadań muzeów są te, związane z gromadzeniem i udostępnianiem wiedzy, w tym także na poziomie naukowej wiedzy specjalistycznej, zgodnej z profilem posiadanych zbiorów. Niezależnie od misji, modelu, sposobu funkcjonowania muzeów nikt nie zwolnił muzealników z obowiązku prowadzenia rzetelnych badań, publikowania katalogów rozumowanych kolekcji i innych opracowań, będących wynikiem ich prac badawczych. Gromadząc artykuły do bieżącego rocznika zaprosiliśmy Autorów do dyskusji na temat działalności naukowo-badawczej polskich muzeów, próby odpowiedzi na pytania: po co naukowcom muzea?, po co muzeom naukowcy? Rozważając istotny dla wielu środowisk muzealnych problem muzeum jako instytucji naukowej warto przyrzeć się stosownym aspektom zagadnienia, zawartym w przepisach ustawy

o muzeach i innych aktach prawnych. Czy muzea mogą i powinny się starać o wsparcie swych, często interdyscyplinarnych, inicjatyw i programów badawczych nie tylko u swych prawno-formalnych organizatorów czy wśród programów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, ale także Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego?

Jak zwykle, poza blokiem artykułów poświęconych tematowi głównemu numeru, znalazły się teksty dotyczące działalności muzeów – poprzez historię kolekcjonerstwa oraz teorię i praktykę muzealnictwa, edukację w muzeach, digitalizację zbiorów muzealnych, badania proveniencji muzealiów, architekturę nowych muzealnych siedzib, wystawiennictwo, na omówieniach aktualnie wydanych publikacji kończąc.

Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom wielu naszych Czytelników i Autorów, w roku 2014 rozpoczęliśmy proces nadania „Muzealnictwu” cech czasopisma naukowego, podlegającego ocenie parametrycznej Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, a tym samym – obecnego na polskich i międzynarodowych listach czasopism punktowanych.

Obecnie czasopismo jest wydawane w formule Open Access, co oznacza, że wszystkie treści naukowe są dostępne dla czytelników w formie elektronicznej za pośrednictwem nowej strony periodyku: [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com), na której sukcesywnie publikowane są artykuły bieżącego numeru. W skończonej i zamkniętej postaci zostanie on wydany pod koniec roku także w formie e-booka, e-puba do pobrania na czytniki oraz w PDF (wszystkie bezpłatnie dostępne na stronie [www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl)), a także w tradycyjnej, papierowej wersji. Nasze czasopismo jest już indeksowane w bazach: Google Scholar, Index Copernicus, BazHum. Podejmując to wyzwanie, jesteśmy świadomi wszelkich kontrowersji, jakie w środowiskach naukowych budzi tzw. parametryzacja nauki i nauczania akademickiego. Jednak, w naszym najgłębszym przekonaniu, mimo że nakłada ona na samą redakcję oraz na współpracujących z nią Autorów i Recenzentów dodatkowe obowiązki, nie jest celem samym w sobie. Najważniejszym jej skutkiem jest ułatwienie Czytelnikom i Autorom jeszcze szerszego niż dotychczas kontaktu z międzynarodowymi środowiskami muzealnymi i naukowymi, a tym samym podniesienie wartości i prestiżu czasopisma, a także ułatwienie jego Autorom kreślenia ambitnych planów i osiągania zawodowych i naukowych sukcesów.

*Redakcja rocznika „Muzealnictwo”*

## Ladies and Gentlemen, Dear Readers!

*The Past for the Future* was the motto engraved over the entrance to the first Polish museum, open to the public in 1801, i.e. the Temple of Sybil in Pufawy, in which Izabela Czartoryska, née Fleming, assembled a rich collection of national mementos, material evidence of the former glory of the Republic of Poland. Apart from the natural desire to promote patriotism and serve the nation, her objectives included preservation and maintenance of cultural heritage monuments for future generations. The annual “Muzealnictwo” published since 1952, preceded by “Przegląd Muzealny”, “Pamiętnik Muzealny” and “Kwartalnik Muzealny”, has been documenting the history of the constantly developing and changing museology of more than two centuries. The tradition entailed in activities of Polish museums and our magazine accompanying it constitute also an obligation to preserve the most valuable matter from the past achievements; and above all, they are an obligation to think about the future. Therefore, quoting Princess Czartoryska’s message from the remote past and keeping in mind the need to offer the heritage of the past to future generations, it is worthwhile to raise a question about *The Future of the Past*, i.e. the museum studies, museums, and, at the same time, our magazine. It is not by coincidence then that articles opening this year’s issue of the magazine endeavour to diagnose the future profile of Polish museums. And as our main subject, we have decided to choose considerations on the current and future scientific dimension of work performed by museum staff, which is an important aspect of any museum’s activity, in particular nowadays, in the period of the intensive and broadly discussed parameterisation of science.

The issue of scientific research at museums, presumably one of the priorities of the future, is not a new one. Already for a long time, the most rudimentary, and concurrently the most significant tasks of the museums, have included those related to gathering knowledge and making it available, including also at the level of academic specialist knowledge, compliant with a profile of collections held. Irrespective of a museum’s mission, model or way of operation, nobody has ever released the museum workers from their obligation to conduct reliable research, publish collections’ catalogues and other studies resulting from their research. When gathering articles to this year’s issue, we have invited our Authors to discuss research activities of Polish museums, and to attempt to answer the following questions: why do researchers need museums? why do museums need researchers? When analysing the subject of a museum as a scientific institution, significant for numerous museum circles, it is worthwhile to take a look at relevant aspects of the problem, as included

in provisions of the Act on Museums and in other legal acts. May museums seek support for their often interdisciplinary initiatives and research programmes not only from their legal and formal organising bodies or from among programmes run by the Ministry of Culture and National Heritage, but also at the Ministry of Science and Higher Education. Should they do so?

As always, apart from the set of articles dedicated to the leading theme, the magazine presents texts on a spectrum of activities carried out by the museums, starting from the history of art collecting and the museology’s theory and practice, education in museums, digitalisation of museum collections, examination of the provenance of museum collections, architecture of new museum sites, the art of exhibition, ending with the discussion on the currently released publications.

In order to accommodate expectations of a number of our Readers and Authors, in 2014 we have initiated the process of converting “Muzealnictwo” into a scientific journal, subject to parametric evaluation by the Ministry of Science and Higher Education, so as to include it in Polish and international lists of peer-reviewed journals.

Presently, the magazine is published on an open access basis, which means that all its content is available to readers in an electronic form through our new website, [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com), where articles from the current issue are successively published. In a completed and closed form, it will be released at the end of the year also as an e-book, e-pub to be downloaded for e-readers and in the PDF format (all available free of charge at the [www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl) website), as well as in a traditional, paper version. Our magazine is already indexed in the following databases: Google Scholar, Index Copernicus and BazHum. Having undertaken this challenge, we are aware of controversies which the so-called parameterisation of science and of academic education sparks in academic circles. However, in our deepest belief this challenge is not a goal in itself, even though it imposes additional obligations on the editorial team and co-operating Authors and Reviewers. Its paramount objective is to facilitate ever broader contact between our Readers and Authors and international museum and research communities, and thereby to elevate the value and prestige of our magazine and to assist our Authors in their ambitious plans and help them achieve professional and scientific successes.

*Editors of the “Muzealnictwo” annual*  
[www.muzealnictworocznik.pl](http://www.muzealnictworocznik.pl)



# KILKA MYŚLI O PRZYSZŁOŚCI MUZEUM

## A COUPLE OF THOUGHTS ON THE FUTURE OF MUSEUMS

Krzysztof Pomian

Muzeum Europy w Brukseli, Belgia

**Abstract:** The following prognosis regarding museums was based on projecting tendencies which have been present for a couple of years into the future, by assuming a relatively stable political and economic situation. Along with the raising number of museums worldwide the number of visitors – who will be more geographically differentiated – will increase; more museums will be established in areas where only a few exist. This will be caused by: globalization (promoting museums outside Europe and showing their indispensable role as tools for maintaining cultural continuity), expansion of middle class in developing countries, IT revolution, development of international and intercontinental tourism, aggressive promotional policy of museums, especially the big ones. The gap between big art museums of international importance and

small local museums of community importance, mainly historical ones, will continue to increase. The former ones will operate as cultural associates being under media pressure. The latter ones will act as major memory institutions for diverse social groups. Furthermore, becoming more dependent on the economy, big art museums will be expected to attract more visitors and, thus, increase the turnover in many service fields. This will force administration and curators to carefully watch the border that separates – and should still separate – museum as cultural institution from entertainment companies. Both big and small museums will continue to adjust permanent and temporary exhibitions to the needs of visitors raised up by media, by using more opportunities created by electronics.

**Keywords:** cultural continuity, economy, media, memory, visitors.

Będzie o tym, o czym można tylko snuć przypuszczenia. Jeśli jednak nic się w świecie zasadniczo nie zmieni, to utrzymają się tendencje, które występują od kilku dziesięcioleci. Przy założeniu, że tendencje te się utrzymają, możemy spróbować wyobrazić sobie przyszłość muzeum jako instytucji na podstawie tego, co stwierdzamy już dziś. Zbytecznie podkreślać, że takie przedłużenie trendu, jak to nazywają ekonomiści, jest podejściem wybitnie zawodnym. Nie mamy jednak nic lepszego na podorędziu. Z tymi zastrzeżeniami zatem, najbardziej prawdopodobny wydaje się scenariusz następujący.

Przyszłość muzeum – to przede wszystkim ekspansja. Liczba muzeów na świecie stale rośnie, słabiej w Europie, w Ameryce Północnej i Japonii, gdzie są już one bardzo liczne, intensywnie w Chinach, Indiach, Brazylii. W Chinach otwierało się w ostatnich latach jedno muzeum dziennie; jest ich teraz podobno 3500. Jest ich podobno 2500 w Indiach i 1500 w Brazylii. Jeśli przeliczyć to na kilometry kwadratowe czy na liczbę ludności, jesteśmy wciąż jeszcze bardzo odlegli od wskaźników europejskich. Nie jest jednak nigdzie powiedziane, że zagęszczenie muzeów ma być wszędzie takie, jak w Europie, zwłaszcza w niektó-

rych krajach. Zresztą można przypuszczać, że kiedy w Chinach, Indiach i Brazylii tempo wzrostu ulegnie spowolnieniu, sztafetę przejmą kraje islamskie i Afryka na południe od Sahary. I tu, i tam muzea są niemal nieobecne. I tu, i tam wzrost liczby muzeów zależy jednak przede wszystkim od przemian kulturowych i gospodarczych, które zachodzą powoli. W każdym razie nic nie wskazuje na to, by wzrost ilościowy i terytorialna ekspansja muzeów miały w przewidywalnej przyszłości ulec zatrzymaniu.

Równocześnie będzie rosła liczba osób zwiedzających muzea –zwłaszcza wielkie i sławne – i to nie tylko w Europie i w Stanach Zjednoczonych, ale również w Chinach, Indiach, Japonii, Brazylii czy Meksyku. Będzie rosła mechanicznie wraz ze zwiększaniem się liczby muzeów, ale będzie rosła przede wszystkim z uwagi na szerzenie się poza Europą i Ameryką Północną, gdzie jest ono obecne od dawna, zainteresowania przeszłością i kulturą własną oraz kulturami, a zwłaszcza sztuką innych społeczeństw. Już dziś w muzeach stolic europejskich słyszy się coraz częściej rosyjski i chiński i spotyka Hindusów, a Europejczycy i Amerykanie odwiedzają coraz liczniej muzea w Chinach i Japonii. W przyszłości publiczność muzeów będzie jeszcze bardziej geograficznie zróżnicowana. Są też inne przejawy tego zainteresowania, z których dwa przynajmniej trzeba odnotować. Należy do nich wykupywanie na międzynarodowym rynku sztuki dzieł islamskich, chińskich, hinduskich czy rosyjskich, by sprowadzić je do krajów, z których pochodzą bądź do prywatnych kolekcji, bądź do muzeów. I należy do nich nasilenie się roszczeń krajów ongiś skolonizowanych przez mocarstwa europejskie lub od nich uzależnionych, które domagają się zwrotu dzieł sztuki i zabytków przetransportowanych swego czasu do metropolii.

Warto zastanowić się nad przyczynami wzrostu liczby muzeów i ich publiczności. Pierwszą jest globalizacja, która, wbrew pozorom, dotyczy nie tylko gospodarki. Upowszechniła ona instytucje i wzory artystyczne, pierwotnie europejskie, również na obszarach innych kultur, wprowadzając ich różnorakie wytwory do kultury europejskiej, dziś raczej euro-amerykańskiej. Podczas pierwszych czterystu lat swej historii muzeum zdomowało się w niemal wszystkich krajach europejskich, przy czym okazało się instytucją zdumiewająco elastyczną, zdolną odpowiedzieć w najróżniejszych dziedzinach na potrzeby zapewnienia więzi przyszłości z przeszłością ilekroć ulegała ona zerwaniu. Odpowiedź ta polegała na stworzeniu przestrzeni świeckiej, zamkniętej, chronionej i dostosowanej do przechowywania wszelkich szczątków przeszłości, wystawiania ich regularnie na widok publiczny i utrzymywania w stanie maksymalnie bliskim stanu uważanego za pierwotny aż po dowolnie odległą przyszłość.

Otóż potrzeba taka pojawia się od XIX w., acz w różnych każdorazowo okresach, w każdej kulturze pozaeuropejskiej, gdyż każda przeżyła lub przeżywa gwałtowne zerwanie ciągłości, spowodowane innowacjami technicznymi, przebudową gospodarki i struktury społecznej, przemianami wierzeń zbiorowych, obyczajów, gustów i zainteresowań, rewolucjami politycznymi. Muzeum dostarcza w takiej sytuacji wypróbowanego narzędzia, pozwalającego zachować ciągłość, choć tylko w ograniczonym zakresie. Nic więc dziwnego, że wszędzie tam, gdzie uległa ona zerwaniu, gdzie spełnione są elementarne warunki takie, jak pokój i minimum stabilności, gdzie osiągnięto pewien poziom ur-

banizacji, dobrobytu i wykształcenia ludności, i gdzie nastąpiło w pewnym przynajmniej zakresie zeświecczenie życia społecznego i kultury – wszędzie tam zaczyna się tworzyć muzea, by uratować i udostępnić publiczności te wszystkie zabytki ruchome, które jeszcze nie uległy zniszczeniu. Muzeum staje się, innymi słowy, jedną z najważniejszych instytucji powołanych do zachowywania tożsamości zbiorowej na różnych poziomach: lokalnym, regionalnym, narodowym, europejskim. Dotyczy to nie tylko muzeów historycznych. Funkcję tę pełnią w niektórych krajach muzea sztuki, gdzie indziej muzea archeologiczne lub etnograficzne. Wystarczy wspomnieć we Francji Luwr, w Grecji nowe muzeum Partenonu, a w Szwecji – Skansen.

Drugą przyczyną jest nieodłączny od globalizacji wzrost poziomu życia w krajach dawniej zaliczanych do „trzeciego świata”, a później określanych jako „rozwijające się”. Dotyczy to „czterech smoków” (Korea Południowa, Tajwan, Singapur i Hongkong) oraz „tygrysów azjatyckich” (Tajlandia, Malezja, Indonezja, Wietnam, Filipiny), a przede wszystkim Chin, Indii i Brazylii. Wzrost poziomu życia dostrzegalny jest również w Rosji. We wszystkich tych krajach, które reprezentują łącznie około jednej trzeciej ludności świata, coraz więcej jest osób dysponujących przynajmniej dwoma tygodniami czasu wolnego rocznie i dostatecznie zamożnych, by móc sobie pozwolić na podróżowanie, nawet w dalekie strony. Nie są to bynajmniej oligarchowie i milionerzy. Są to przedstawiciele coraz liczniejszej w krajach na dorobku klasy średniej, wykształconej, ciekawej świata i z rozbudzonymi zainteresowaniami kulturalnymi. Z wszystkich tych krajów, które niekiedy były jeszcze do niedawna zamknięte, jest coraz łatwiej wyjeżdżać. Równocześnie koszty transportu lotniczego systematycznie maleją i upraszcza się wydawanie wiz turystycznych, gdyż kraje docelowe czerpią z przyjeźdźnych niebagatelne korzyści. Ruch turystyczny, dotychczas głównie jednostronny, z Północy na Południe i z Zachodu na Wschód, staje się dziś coraz bardziej dwukierunkowy, co już zmienia i będzie nadal zmieniało pochodzenie kulturowe publiczności muzealnej.

Przyczyną trzecią jest rewolucja informatyczna, którą przeżywamy od zakończenia II wojny światowej, ale która zaczęła zmieniać życie codzienne milionów zwykłych ludzi dopiero od niespełna czterdziestu lat, od czasu pojawienia się komputera osobistego. Wraz z Internetem umożliwił on dostęp do ogromnej i stale rosnącej liczby dóbr kultury, w tym – do dzieł sztuki, populacjom, które przedtem były go pozbawione. Komputer jednak umożliwia ten dostęp tylko za pośrednictwem reprodukcji, w szczególności – obrazów na ekranie. Zadowolają one zapewne – szczególnie te, których jakość osiągnęła bardzo wysoki poziom – niektórych widzów, gdyż dają im poczucie obcowania z samymi dziełami sztuki, ale w innych pozostawiają niedosyt i budzą chęć zapoznania się z oryginałami, a zatem odwiedzania muzeów, gdzie są przechowywane. Ci ostatni stanowią zapewne mniejszość. Jest to jednak mniejszość wystarczająco liczna, by zapewnić muzeom dziesiątki, jeśli nie setki milionów zwiedzających.

Przyczyna czwarta – to wspomniany już rozwój masowej turystyki międzynarodowej i międzykontynentalnej. Stanowi ona dziś istotną pozycję dochodu narodowego wielu państw. Firmy wyspecjalizowane w jej organizowaniu potrzebują atrakcyjnych celów, zdolnych skłonić nie poszcze-

gólne jednostki, ale całe grupy do zwiedzania zabytków, oglądania przedstawiń, podziwiania sławnych arcydzieł, toteż wprowadzają do swych programów muzea i inne instytucje kultury. Przyczynia się zresztą do tego prowadzona w telewizji i w Internecie propaganda, która łączy nazwy krajów i miast z listami obiektów do zobaczenia, przy czym niektóre z nich są wymieniane szczególnie często i wartościowane szczególnie wysoko. Telewizja, Internet i turystyka wytwarzają przeto pospołu coś, co można określić mianem globalnej kultury wizualnej, której składniki są rozsiane po całym świecie, ale której znaczna część znajduje się w muzeach, zwłaszcza europejskich i amerykańskich; w coraz większej liczbie również w chińskich, japońskich i indyjskich. Czyniąc to, wpajają one przekonanie, że trzeba koniecznie pojechać tam a tam i zobaczyć to a to, jeśli tylko ma się środki wystarczające po temu.

Przynajmniej wreszcie, acz zapewne nie ostatnią, jest agresywna polityka promocyjna, prowadzona od jakiegoś czasu przez same muzea. Techniki wypróbowane już dawniej przy lansowaniu wystaw czasowych są obecnie stosowane na wielką skalę do reklamowania muzeów: audycje i ogłoszenia w telewizji i w Internecie, billboardy, foldery rozdawane w hotelach, agencjach i biurach turystycznych, znakowanie dróg prowadzących do muzeów z dworców, lotnisk, parkingów publicznych i różnych miejsc uznanych za szczególnie odwiedzane – wszystko jest dobre, by rozbudzić w ludności miejscowej, a zwłaszcza w turystach chęć odwiedzenia muzeum i wyrzuty sumienia, jeśli nie dopełniło się tego obowiązku. Do tego dochodzi umieszczenie w gmachach muzealnych dobrze zaopatrzonych księgarni i sklepów z pamiątkami oraz restauracji i kawiarni otwartych dla szerokiej publiczności, wyposażanie tych gmachów w audytoria, które mogą być w razie potrzeby salami widowiskowymi czy koncertowymi i zapewnianie im atrakcyjnych programów, współpraca ze szkołami i uczelniami, organizowanie wycieczek na wystawy czasowe, lekcji i zajęć w salach muzealnych, mniej lub bardziej snobistycznych imprez, na które zaprasza się osobistości i którym nadaje się możliwie jak najbardziej widowiskową oprawę medialną. Czasy, gdy muzeum było miejscem dyskretnym, odwiedzanym niemal wyłącznie przez znawców i miłośników sztuki, należą do przeszłości, która odeszła, jak się zdaje, bezpowrotnie.

Spostrzeżenia te dotyczą znacznie bardziej wielkich muzeów, z których każde ma zasięg ogólnokrajowy, jeśli nie wręcz światowy, niż małych muzeów lokalnych. Te dwie rodziny muzeów wyraźnie oddalają się od siebie. Wielkie muzea stają się coraz większe. W ciągu ostatnich dziesięcioleci, tylko w Europie, rozbudowane zostały znacznie Luwr i Orsay w Paryżu, British Museum i National Gallery w Londynie, Prado w Madrycie i Rijksmuseum w Amsterdamie. Lista ta nie jest bynajmniej wyczerpująca. Podobnie dzieje się w Rosji, o czym świadczy Ermitaż w Petersburgu, i w Stanach Zjednoczonych, co ilustrują, obok wielu innych, Metropolitan Museum i MOMA w Nowym Jorku. Wszystko wskazuje na to, że wykaz wielkich muzeów o rozgłosie światowym wydłuży się, gdy dojdą do niego muzea chińskie i indyjskie, a w dalszej perspektywie – afrykańskie. Te wielkie muzea są przede wszystkim muzeami sztuki, choć bywa, że ekspozycją również zabytki historyczne, które dziełami sztuki nie są. I to właśnie sztuka przyciąga do nich miliony zwiedza-

jących. Różnią się więc swą zawartością od małych muzeów lokalnych, które są przeważnie muzeami historycznymi w szerokim sensie tego słowa. I różnią się od nich rolą, jaką odgrywają. Rolą kulturową, gdyż to ich kolekcje, a zwłaszcza dzieła wyniesione do rangi arcydzieł kształtują w znacznym stopniu – obok ważnych dla sztuki współczesnej imprez periodycznych (Biennale w Wenecji, Dokumenta w Kassel, targi w Miami, Bazylei czy Maastricht, itp.) – globalną kulturę wizualną upowszechnianą przez turystykę i przez media. I rolą gospodarczą, o której będzie jeszcze mowa.

Przyszłość muzeum, a zwłaszcza muzeum sztuki, to również kolejna zmiana jego charakteru, sposobu funkcjonowania, przypisywanego mu znaczenia i zajmowanego przez nie miejsca społecznego. Nie jest już ono od dawna świątynią sztuki odwiedzaną przez nielicznych znawców, którzy w samotności i ciszy odprawiają akty strzeliste do artystów i arcydzieł. Zachowało wprawdzie wiele ze swej dawnej sakralności, gdyż nadal nobilituje wystawiane w nim obiekty, narzuca publiczności postawę skupienia, kieruje jej uwagę ku eksponatom, a za ich pośrednictwem – ku rzeczywistości niewidzialnej: ku przeszłości, z której eksponaty pochodzą, i ku przyszłości, której mają być przekazane. Zarazem jednak jest dziś ono kombinatem kulturalnym, który ekspozycje posiadane kolekcje, co stanowi jego zasadniczą rację bytu, nadto komentuje je i propaguje w swych wydawnictwach i obudowuje je różnorodnymi imprezami artystycznymi i naukowymi: wystawami czasowymi, koncertami, przedstawieniami, pokazami, odczytami, seminariami...

Wszystko to odbywa się obecnie – i będzie tak zapewne w przewidywalnej przyszłości – w otoczeniu zdominowanym przez media: przez prasę i radio, ale przede wszystkim przez telewizję, Internet i sieci społecznościowe. To one kształtują oczekiwania publiczności, która chce wystaw widowiskowych ze względu na wyjątkowość eksponowanych okazów oraz obramowującą je i nadającą im sens scenografię. To one kształtują oczekiwania instancji finansujących i nadzorujących oraz potencjalnych sponsorów. I jedni, i drudzy chcą, by muzeum „tworzyło wydarzenia”, by co pewien czas w nim i za jego sprawą działo się coś, co przyciągnie tłumy zwiedzających i będzie pokazywane oraz komentowane w mediach. Ponieważ wszystko wskazuje na to, że rola mediów będzie nadal rosła, wolno przypuszczać, że tendencja do spektakularyzacji muzeum utrzyma się również w przyszłości.

Przez długie wieki muzeum należało bez reszty do kultury uważanej za sferę działań bezinteresownych i z tego tytułu przeciwstawianej gospodarce: ogółowi działań nastawionych na uzyskanie namacalnych korzyści. Toteż było włączone w krążenie darów, a w obiegu pieniężnym uczestniczyło, rzecz jasna, bo inaczej nie mogłoby istnieć, ale tylko jako odbiorca kwot pochodzących z budżetu państwa lub od prywatnych darczyńców, zależnie od ustroju muzeów, i traktowanych w obu przypadkach jako ofiara na rzecz wyższych wartości. Warto przypomnieć, że kiedyś nawet wstęp do muzeów był w wielu krajach bezpłatny, a i dziś wpływy z biletów stanowią zaledwie ułamek przychodów każdej placówki, która koszty swego funkcjonowania pokrywa tylko dzięki subwencjom publicznym lub prywatnym. Stosunki między gospodarką i kulturą uległy jednak na naszych oczach zasadniczej zmianie. Kiedyś gospodarka łożyła na kulturę, oczekując w zamian tylko słów podzięk;

dzisiaj kultura dostarcza gospodarce zasobów, które mogą być w znacznej części przetworzone w towary i stać się przeto źródłem zysków.

Funkcję łącznika między jedną a drugą pełni przemysł kulturowy: m.in. drukarstwo (w tym reprodukcje dzieł sztuki), tłoczenie płyt z nagraniami muzycznymi, kinematografia, radio, telewizja, produkcja programów i gier komputerowych, rozrywka, widowiska sportowe. Nie znaczy to, że różnica między kulturą a gospodarką uległa zatarciu. Do kultury należy wytwarzanie, krążenie i recepcja dzieł oryginalnych, istniejących pierwotnie tylko w jednym egzemplarzu lub w nielicznych egzemplarzach autorskich i spełniających pewne dodatkowe warunki, które nadają im wartość, sprawiają, że uchodzą one za godne uwagi, że budzą ciekawość, podziw, zachwyt i chęć obcowania z nimi: przede wszystkim oglądania ich lub słuchania. Takie unikatowe dzieła powielane są przez przemysły kulturowe i w nowej, zwielokrotnionej postaci stają się towarami – wprowadza się je na rynek, by przynosiły zyski.

W tej nowej sytuacji również muzea winny przyczyniać się do wzrostu dochodu narodowego, nie wprost, rzecz jasna, ale pośrednio jako atrakcje, które przyciągają coraz liczniejsze rzesze zwiedzających. Zwiększa to bowiem wpływ z biletów, ze sprzedaży wytworów muzealnych i z opłat za świadczone usługi, co zmniejsza, choć zazwyczaj tylko w niewielkim stopniu, chroniczny deficyt budżetowy. Wielkie muzea kosmopolityczne, które przyciągają miliony zwiedzających uruchamiają jednak obroty na nieporównywalnie większą skalę, gdyż zwiększają popyt na bilety kolejowe i samolotowe, na wynajem autokarów, na noclegi w hotelach i posiłki w restauracjach, a zarazem powodują wzrost zakupów w domach towarowych oraz zwiedzania okolicznych muzeów i zabytków. Nakłady na muzea okazują się z tej perspektywy inwestycjami, i to rentownymi. Jak pokazało zbadanie efektów gospodarczych odnowionego Rijksmuseum w Amsterdamie, ogromne sumy wydatkowane na jego trwającą dziesięć lat przebudowę i restrukturyzację zwróciły się z nawiązką w relatywnie krótkim czasie właśnie w postaci wpływów do kas miasta i państwa, zwiększonych dzięki wzrostowi dochodów firm usługowych czerpiących korzyści z przyciąganych przez odnowione muzeum turystów.

Uświadomienie sobie przez decydentów politycznych tego, że muzea mogą odgrywać ważną rolę gospodarczą, ma wielorakie i niejednoznaczne skutki. Może ono ułatwiać i niekiedy istotnie ułatwia inwestowanie w przebudowę i modernizację już istniejących muzeów oraz w budowanie nowych, zazwyczaj o oryginalnej architekturze, która sama przez się może stać się atrakcją turystyczną na wielką skalę, co pokazał gmach wzniesiony przez Franka Gehry'ego w Bilbao. Przyczynia się ono przeto do wzrostu liczby muzeów i liczby zwiedzających, a zarazem powoduje zwiększenie nacisku na kierownictwa muzeów, od których żąda się, by w organizacji wystaw czasowych, a nawet ekspozycji stałych usiłowały dostosować się do upodobań i zainteresowań publiczności, ukształtowanych w znacznej mierze przez media, nie rezygnując jednak ze swych tradycyjnych wymagań, bo od tego zależy prestiż muzeów – istotny składnik ich atrakcyjności. Ten nacisk będzie prawdopodobnie utrzymywał się, a nawet rósł, zmuszając administrację i kuratorów do szukania sposobów zwracania się do masowej publicz-

ności przy równoczesnej dbałości o to, by nie przekroczyć granicy, która dzieli – i powinna nadal dzielić – muzeum jako instytucję kultury od przedsiębiorstw przemysłu rozrywkowego.

Obok wielkich muzeów, o których była mowa wyżej, stale powstają i będą się mnożyć małe muzea wspólnotowe: publiczne kolekcje nośników pamięci grup zawodowych, religijnych, terytorialnych, politycznych czy połączonych wspólnym doświadczeniem wojny, terroru, klęski żywiołowej... Grup, które przeżyły, często dramatycznie, zerwanie ciągłości między swą przeszłością a stanem teraźniejszym i pragną zachować ślady tej przeszłości dla potomnych. Te małe muzea stanowią większość ogółu muzeów istniejących na świecie, a ich znaczenia nie podobna przecenić. To za ich sprawą muzeum w Europie i Ameryce Północnej przestało być instytucją wielorako odległą, usytuowaną tylko w wielkich miastach i wystawiającą obiekty spoza zakresu codziennego doświadczenia, budzące ciekawość, ale uważane za dostępne tylko dla wtajemniczonych. To właśnie małe lokalne muzea uczyniły z muzeum instytucję swojską, znaną i zrozumiałą dla znacznych odłamów ludności, niezbędną w warunkach przełomu, by utwalić przedmioty, które by inaczej zaginęły bezpowrotnie, i tworzoną zazwyczaj z inicjatywy i na koszt samych obywateli. Innymi słowy, małe lokalne muzea przyczyniły się w istotnej mierze do demokratyzacji zarówno zawartości muzeów, jak i ich publiczności, i sposobu ich funkcjonowania. Można zasadnie przypuszczać, że podobnie będzie wszędzie tam, gdzie liczba muzeów szybko rośnie.

Choć małe muzea wspólnotowe, inaczej niż wielkie muzea, nie są poddane presji, by przyciągały masową publiczność, nie mogą jednak uciec ani od otoczenia medialnego, ani od nowoczesnych technik. Te bowiem wkraczają do wszystkich muzeów, gdy tylko pozwalają im na to ich finanse albo ich sponsorzy. I to one przyczyniają się do nadania muzeom wyglądu zadowalającego publiczność wychowaną przez media. Dotyczy to wentylacji, oświetlenia, kształtu witryn i użytych do ich wyrobu materiałów, podpisów towarzyszących eksponatom i wszelkich innych tekstów objaśniających, a przede wszystkim przyrządów, dzięki którym można patrzeć na eksponaty inaczej, niż gdy ogląda się je gołym okiem: zobaczyć ich powiększone fragmenty i ich strony niedostępne dla wzroku, niekiedy również obracać je na ekranie czy dokonywać na nim zabiegów niedopuszczalnych w przypadku realnych przedmiotów. Wejście do muzeów elektroniki – i to na wielką skalę – jest najważniejszą chyba zmianą techniczną, jaka nastąpiła w ich historii od czasu wprowadzenia elektryczności. Proces ten nie jest bynajmniej zakończony.

Śmierć muzeum wieszczono już wielokrotnie. Zapraszano nawet na jego pogrzeb. A jeszcze częściej atakowano je za elitaryzm, wpisany rzekomo w jego kod genetyczny, za równie niezbywalne piętno odcisnięte na nim, jak twierdzono, przez kulturę euro-amerykańską i przez kolonializm, za uczenie zwiedzających bierności i wpajanie im szacunku dla „wyższych wartości”, w rzeczywistości zaś – dla istniejącej hierarchii społecznej. Muzeum nie tylko przeżyło te ataki, ale odstąpiło ich bezzasadność, okazało się bowiem zdolne głęboko zdemokratyzować zarówno swą zawartość, jak i swą publiczność, otworzyć się na nowe dziedziny i nowe

techniki, zakorzeńć poza Europą i Ameryką Północną. Nadal jest zwalczane zwłaszcza przez radykalnych islamistów, zarazem jednak stało się instytucją, bez której nie sposób

wyobrazić sobie dzisiejszego świata. Wszystko, co wiemy, skłania do przypuszczenia, że będzie tak również w przyszłości.

---

**Streszczenie:** Przedłużenie w przyszłość tendencji, które dają się stwierdzić od dłuższego czasu, przy założeniu w zasadzie stabilnej sytuacji politycznej i gospodarczej, pozwala sformułować następującą prognozę dotyczącą muzeów. W skali światowej ich liczba będzie rosła i będą one coraz gęstsze tam, gdzie dotąd były prawie nieobecne. Równoległe będzie rosła ich publiczność, która będzie coraz bardziej zróżnicowana geograficznie. W tym kierunku będą działać: globalizacja, która upowszechniła muzea poza Europą, a zarazem pokazała ich niezastąpioną rolę jako narzędzi utrzymania ciągłości kulturowej; zwiększanie się klasy średniej w krajach rozwijających się; rewolucja informatyczna; rozwój turystyki międzynarodowej i międzykontynentalnej; agresywna polityka promocyjna muzeów, zwłaszcza wielkich. Podział na wielkie muzea sztuki o zasięgu kosmopolitycznym i małe muzea lokalne o znaczeniu

wspólnotowym, głównie historyczne, będzie się nadal pogłębiał. Te pierwsze będą funkcjonować jako kombinaty kulturalne, pod presją mediów. Te drugie będą odgrywać dla różnorodnych grup społecznych rolę głównych instytucji pamięci. Wielkie muzea sztuki będą też coraz bardziej związane z gospodarką: wymagać się od nich będzie, by przyciągały coraz liczniejszą publiczność i uruchamiały przeto obroty w wielu dziedzinach usług. Zmusi to administrację i kuratorów do szczególnej dbałości o to, by nie przekraczać granicy, która dzieli – i powinna nadal dzielić – muzeum jako instytucję kultury od przedsiębiorstw przemysłu rozrywkowego. Zarówno w wielkich, jak w małych muzeach postępować będzie nadal dostosowywanie ekspozycji stałych i wystaw czasowych do wymagań publiczności wychowanej przez media, korzystając coraz bardziej z możliwości otwartych przez elektronikę.

**Słowa kluczowe:** ciągłość kulturowa, gospodarka, media, pamięć, publiczność.

---

**Profesor dr hab. Krzysztof Pomian**

Absolwent Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie też doktoryzował się i habilitował, emerytowany profesor Centre National de la Recherche Scientifique w Paryżu i Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, członek zagraniczny Polskiej Akademii Umiejętności, dyrektor naukowy Muzeum Europy w Brukseli; autor kilkuset publikacji tłumaczonych na ok. dwadzieścia języków, w tym – ok. stu o problemach i historii kolekcjonerstwa i muzealnictwa; obecnie kończy pierwszy tom historii muzeów na świecie doprowadzony do połowy XIX w., który ukaże się po francusku w wydawnictwie Gallimard w 2015.



# MUZEJA A NAUKA

museums and science



# MUZEUM NAUKOWE

## SCIENTIFIC MUSEUM

**Piotr Piotrowski**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki

**Abstract:** This article presents a proposal for incorporating scientific activity into the structure of museums in Poland and then institutionalizing it in the existing organizational framework of museums. In fact, scientific activity has been conducted in museums ever since, however, museum employees have mainly carried out basic research essential for running collections and exhibitions. On the one hand, this may be considered as a kind of “self-service”. On the other hand, museums have an enormous intellectual and institutional potential which has not been used so far and could constitute a basis for creating in some museums research centers dealing with both museum problems *par excellence* (theoretical, methodological, historical ones) and more autonomous ones toward museum issues. Museums should create centers for advanced studies, following mainly American models, such as Center for Advanced Studies in the Visual Arts (CASVA) of the National Gallery in Washington, Sterling and Francine Clark Art Institute in Williamstown in Massa-

chusetts or Getty Research Institute in Los Angeles (having other organizational structure). However, American patterns should not be simply copied but adapted to the Polish context. Polish science operates in a different manner than American; it is organized within the European framework, especially in terms of receiving grants.

Centers for advanced studies in museums may provide measurable benefits. First of all, such centers may generate knowledge important for museum employees and their work. Moreover, centers may be an additional source to gain funds – both from central administration and (national and international) grants. The most important benefit, however, is the fact that centers may make Polish science more competitive on national and international – especially European – level. It is worth to mention that such institutions have not been established in the Central and Eastern Europe so far what creates even more opportunities for scientific museums in Poland.

**Keywords:** museum, science, center for advanced studies, competitiveness.

Wielokrotnie wypowiadałem się już na temat nauki w muzeum, relacji między muzeum a akademią, kuratorem i profesorem oraz podobnych problemów<sup>1</sup>. Nie chcę tego powtarzać. Sugerowałem także, że przed muzeum, z racji swojej specyfiki rzeczowo-biologiczno-ludzkiego środowiska, staje też bardzo ciekawa perspektywa naukowego spojrzenia na siebie, swoistego rodzaju autorefleksji budowanej w perspektywie biohumanistyki, nauki o rzeczach, której nie należy mylić z historią kultury materialnej, raczej łączyć z tym, co Bruno Latour nazywa teorią aktora-sieci (*Actor-Network Theory*)<sup>2</sup>. Nie chcę tego tu rozwijać, a raczej nie umiem tego rozwijać, gdyż brakuje mi specjalistycznej wiedzy, nie tyle w zakresie koncepcji Latoura, bo tego można

się po prostu nauczyć, przeczytać, przestudiować, przemyśleć etc., co przede wszystkim w zakresie muzealnego „laboratorium”. Tę wiedzę mają muzealnicy, przede wszystkim konserwatorzy, którzy rzadko (jeżeli w ogóle) wchodzą na teren tego rodzaju rozważań. To oni wiedzą o środowisku drobnoustrojów żyjących razem z rzeczami, muzealnymi dziełami sztuki i artefaktami; to oni znają materialne narzędzie służące do analiz obiektów muzealnych. Rzecz w tym, aby, chcąc rozwinąć tego rodzaju analizę w kategoriach „etnografii laboratorium”, zechcieli zrozumieć, że sprzęt laboratoryjny nie jest tylko instrumentem, lecz aktorem procesu poznania, a bakterie nie są obcymi, lecz innymi; rzecz w tym, aby podjęli rozległe studia nad tym właśnie



„społecznym środowiskiem”. Bez tej fachowej wiedzy i doświadczenia, które *de facto* tylko oni mają, możemy jedynie teoretyzować.

Budowanie teorii bez rzetelnej wiedzy podstawowej to dość niebezpieczny zabieg i w gruncie rzeczy efekt obliczony na krótkie trwanie. Humanistyka jest tym przepełniona. Co rusz ktoś pisze teorię, mając w najlepszym razie blade wyobrażenie o materii. Prowadzi to do swoistego rodzaju „impresjonizmu” naukowego, czyli mnożenia impresji, kosztem rzetelnych analiz. Mamy więc wiele tego rodzaju teorii, a raczej „teorii”, które szybciej lub wolniej, ale zawsze są weryfikowane przez badania materiałowe. Zatem my, akademicy, w tej konkretnej materii oczekujemy od ludzi muzeów, zwłaszcza konserwatorów, wiedzy z zakresu „etnografii muzealnego laboratorium”. Jakkolwiek bardzo mnie to zagadnienie interesuje, nie chcę jednak „teoretyzować” z powodów wyżej wskazanych, ale także i z tych, że „Muzealnictwo”, jak mi się wydaje, bardziej zainteresowane jest refleksją nad praktyczną stroną funkcjonowania muzeum, w tym także nauką przynoszącą możliwości aplikacyjne, dające się zastosować w muzealnej praktyce. Chcę zatem sformułować swoistego rodzaju program „muzeum naukowego”, instytucjonalizacji nauki w muzeum, opierając się na rozmaitych obserwacjach, czasem tzw. obserwacjach uczestniczących.

Stan rzeczy, zwłaszcza w Polsce, ale nie tylko, jest następujący: nauka w muzeum ma przede wszystkim charakter nauki podstawowej. Wynika to z aż nadto oczywistych potrzeb instytucji muzealnych. Skoro mają one gromadzić i przechowywać obiekty, muszą wiedzieć, z czym mają do czynienia. Opisywanie, analizowanie i interpretowanie, w tym także datowanie i atrybucja dzieł sztuki oraz artefaktów muzealnych, to podstawowy obowiązek pracowników muzeów. Powinni oni – z uwagi na społeczną misję muzeum – udostępniać wyniki swoich badań, czy to w formie katalogów poszczególnych kolekcji, czy też jako publikacje towarzyszące stałym i czasowym wystawom, czy też w kategoriach muzeum wirtualnego, najbardziej obecnie pożądaney i poszukiwanej formy upowszechniania zbiorów, które nie funkcjonuje „zamiast” muzeum przestrzennego, lecz obok niego, wzmacniając przy tym zainteresowanie realnie dostępnym przedmiotem muzealnym. Z reguły muzea wywiązują się z tego obowiązku. Pracownicy muzealni ponadto piszą artykuły i wygłaszają referaty na tematy niezwiązane (co nie oznacza, że oderwane, ale takie przypadki też się zdarzają) ze swoim podstawowym warsztatem, piszą też doktoraty i (rzadziej) habilitacje, wykonują ekspertyzy etc. Rzecz w tym, że ta działalność nie zyskuje w Polsce naukowej instytucjonalizacji. Pewien załączek takiej perspektywy możemy obserwować w Muzeum Narodowym w Krakowie w postaci Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych, choć jego zakres działania wydaje się dość wąski, jakkolwiek deklaracje mogą podpowiadać perspektywę rozwojową<sup>3</sup>. Poniżej więc zarysuję program owej naukowej instytucjonalizacji muzeum, wskazę odpowiednie wzory naukowych instytutów studiów zaawansowanych zakładanych w muzeach, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, aby następnie przedstawić potencjalne korzyści, jakie instytucjonalizacja nauki w muzeum może przynieść zarówno im, jak też nam. Najogólniej rzecz biorąc, chodzi mi o powoływanie instytutów studiów

zaawansowanych przy muzeach. Oczywiście, trudno, aby to był ruch powszechny, niemniej jednak kilka placówek muzealnych mogłoby, a być może wręcz powinno taką inicjatywą się zainteresować.

Zacznę od uwagi *pro domo sua*. Pracując w Muzeum Narodowym w Warszawie, starałem się taką wewnętrzną jednostkę naukową tam powołać. Nazwałem ją Centrum Badań Muzealnych<sup>4</sup>. Miała to być wydzielona w strukturze muzeum jednostka naukowa, podległa bezpośrednio dyrektorowi, która składałaby się z trojakiemu rodzaju członków: wszystkich pracowników muzeum mających co najmniej stopień dra habilitowanego, a więc tzw. samodzielnych pracowników nauki (w tym profesorów tytularnych), członków zaproszonych przez kierownictwo muzeum ze świata akademickiego, zarówno z Polski, jak i z zagranicy, o analogicznym statusie naukowym, tzw. *permanent fellows*, a także członków zaproszonych do realizacji określonych zadań, zarówno z zewnątrz (np. w drodze ogłaszanych konkursów), jak też spośród pracowników muzeum, którzy akurat pracowaliby nad jakimś tematem badawczym, np. związanym z przygotowywaną wystawą. Ten ostatni wątek organizacji centrum wydawał mi się szczególnie ważny. Chodziło bowiem o to, aby pracowników muzeum w czasie pracy nad konkretnym projektem wystawienniczym lub publikacją odciążyć od bieżącej pracy muzealnej, a także o to, aby pomóc instytucji w charakterze konsultacji podczas tworzenia projektów badawczych. Wydawało się to dla muzeum bardzo korzystne. Niestety, pracownicy MNW dość krytycznie się na ten temat wypowiedzieli, upatrując w inicjatywnie powołania Centrum Badań Muzealnych konkurencję wobec kolegium kuratorów, choć kompetencje i charakter obu ciał nie pokrywały się ze sobą.

Instytuty studiów zaawansowanych tworzone w muzeach mogłyby wychodzić z takiej skromnej idei, ale nie powinny się do niej redukować, przynajmniej nie docelowo. Istotne wydaje się w ramach instytutu powołanie trzech ciał: 1) egzekutywnego, w postaci dyrektora o statusie samodzielnego pracownika nauki, oraz pracowników administracyjnych, 2) programowego, w postaci grupy profesorów i doktorów habilitowanych, zatrudnionych na stałe lub czas określony, oraz 3) wyłanianych w drodze konkursu członków o statusie „samodzielnych” i młodszych pracowników nauki, zarówno mających stopień naukowy doktora (*post-doc*), jak też będących w trakcie pisania dysertacji. Ta ostatnia kategoria pracowników byłaby zatrudniana na jakiś czas i dobierana do konkretnych projektów badawczych. Jest oczywiste, że instytut nie mógłby być utrzymywany z budżetu muzeów (z wyjątkiem stanowisk dyrektora, pracowników administracyjnych oraz niezbędnej grupy programowej, która legitymizowałaby instytut w kategoriach instytucji naukowej), lecz na podstawie źródeł zewnętrznych, przede wszystkim grantów, zarówno krajowych, jak też – a być może przede wszystkim – międzynarodowych. Od sprawności w pozyskiwaniu grantów, a także działalności publikacyjnej oraz konferencyjnej, przede wszystkim w międzynarodowej skali, uzależniony byłby sukces i pozycja naukowa instytutu. Jestem absolutnie przekonany, że przy niewielkim nakładzie i znacznej sprawności organizacyjnej, a także pozycji naukowej ciała programowego oraz jakości propozycji przedstawianych projektów badawczych, tego rodzaju instytuty byłyby wielką szansą odnalezienia się naszych muzeów w polskim i międzynarodowym życiu naukowym. Wbrew powszechnym narzekaniom, istnieje nie

tylko spora potencjalność środowiska naukowego w Polsce, ale też dużo środków finansowych do wykorzystania, nie tylko w kraju, ale przede wszystkim w agendach Unii Europejskiej. Oczywiście, trzeba się nauczyć sięgania po te pieniądze, z czym u nas w chwili obecnej nie jest najlepiej.

Idea zakładania instytutów studiów zaawansowanych przy muzeach nie jest oryginalna. Jest to przede wszystkim idea amerykańska. Powoływane przy niektórych muzeach tego rodzaju jednostki badawcze, jak np. Center for Advanced Studies in the Visual Arts (CASVA) funkcjonujący przy Galerii Narodowej w Waszyngtonie czy też Sterling and Francine Clark Art Institute w Williamstown w północno-zachodniej części stanu Massachusetts, działający w muzeum o tej samej nazwie. Getty Research Institute w Los Angeles istnieje na niezwykłych zasadach, raczej obok niż w ramach Muzeum Getty'ego, gdyż jego założycielem i właścicielem jest the Getty Trust (podobnie jak Muzeum, Centrum Konserwacji oraz Fundacji)<sup>5</sup>. To są instytucje naukowe z powodzeniem rywalizujące na polu badań historyczno-artystycznych z uniwersytetami oraz samodzielnymi instytutami badawczymi, przynajmniej tymi, w strukturze których prowadzi się tego rodzaju studia, jak np. słynny Institute for Advanced Studies w Princeton w stanie New Jersey. Oczywiście, trudno wymagać, aby jakkolwiek z potencjalnych polskich instytutów stanął w szranki z tymi potęgami nauki. Warto jednak pamiętać, że ich początki też miały raczej skromny charakter, choć niewątpliwie ich kapitał założycielski był nieporównywalny z tym, na jaki któreś z krajowych muzeów może sobie pozwolić.

Przywołanie amerykańskich przykładów nie ma na celu wskazania wzoru, według którego należy tworzyć instytuty w Polsce. Nie tylko mamy tu do czynienia z innymi możliwościami finansowymi, o czym już wspominałem, ale też z innym systemem funkcjonowania nauki; nie tylko w kraju, lecz w całej Europie. To symptomatyczne, że ten amerykański model budowy nauki przy muzeach w postaci instytutów w Europie się nie przyjął, choć przecież nauka na Starym Kontynencie tworzona jest także poza uniwersytetami, w tym także w specjalistycznych, zaawansowanych jednostkach badawczych, które nie prowadzą działalności dydaktycznej. Stworzenie w polskich muzeach instytutu studiów zaawansowanych musi nie tylko uwzględniać europejską odmienność, ale przede wszystkim ją wykorzystać. Tę specyfikę tworzy system publicznych grantów w odróżnieniu od amerykańskich grantów fundowanych głównie przez źródła prywatne. Mamy w kraju dwie tego rodzaju instytucje publiczne: Narodowe Centrum Nauki oraz Narodowy Program Rozwoju Humanistyki. Wbrew powszechnemu biadoleniu, nie są one biedne. W Europie superbogate źródło finansowania stanowi przede wszystkim European Research Council, ale jest też wiele programów Unii Europejskiej (np. programy ramowe, Horyzont 2020). Aby sięgnąć po te pieniądze, trzeba najpierw zaistnieć, stworzyć instytucję badawczą, która będzie zdolna wylegitymować się naukową tożsamością oraz zdolnością realizacji konkretnego projektu, na jaki zdobywa się środki. Muzea, wbrew pozorom, mają dobry punkt wyjścia – z reguły mają naukową infrastrukturę w postaci bibliotek, niekiedy bardzo dobrych, mają przestrzeń, którą mogą przeznaczyć na działanie instytutu, za wykorzystanie której nie muszą ponosić żadnych dodatkowych opłat oraz (przynajmniej te duże muzea) mają społeczny prestiż, kapitał symboliczny, niebywale istotny dla stworzenia tego rodzaju instytucji. Rzecz jednak

ani nie w pieniądzu, ani w braku infrastruktury, ani nawet w braku możliwości, ale w woli i odwadze podjęcia tego rodzaju inicjatyw, a raczej w jej braku.

Powołanie instytutu studiów zaawansowanych w którymkolwiek z polskich muzeów z całą pewnością byłoby inicjatywą precedensową w skali Europy Wschodniej czy też Środkowo-Wschodniej. Pionierski charakter takiej instytucji już w punkcie wyjścia przysporzyłby jej prestiżu i popularności. Z premedytacją wymieniam tu region, a nie Polskę jako przestrzenną, geograficzną ramę funkcjonowania takiego potencjalnego instytutu/instytutów, nie ma bowiem nauki w jednym kraju, czego zdaje się wiele osób wciąż nie rozumie. Naukę trzeba tworzyć na płaszczyźnie międzynarodowej, a najbliższa nam okolica to właśnie Europa Środkowo-Wschodnia. Muzea oraz nauka w tym geopolitycznym obszarze wcale lepiej nie wyglądają niż w naszym kraju, a w wielu miejscach znacznie gorzej. Otwarcie zatem międzynarodowego instytutu w Polsce, instytutu otwartego na międzynarodowe projekty i międzynarodową kadre, z całą pewnością przysporzyłoby mu popularności, a w konsekwencji korzyści. Byłby to pierwszy taki instytut, a pierwsi zawsze przechodzą do historii, ale przede wszystkim w bieżącym funkcjonowaniu mają znaczną przewagę, przynajmniej do pewnego czasu, kiedy nie spoczną na laurach i nie zostaną zdetrinizowani.

Przymuzealny instytut studiów zaawansowanych może przynieść bardzo dużo wymiernych korzyści. Przede wszystkim może wytworzyć wiedzę, która muzealnikom się po prostu przyda w ich pracy zawodowej. To oczywiście korzyść czysto merytoryczna, o czym niżej. Patrząc jednak na tę inicjatywę bardziej z taktycznego punktu widzenia, nie sposób nie zauważyć, że korzyści płynące dla muzeum mogą być bardzo wymierne finansowo. Czy tego bowiem chcemy, czy nie (raczej nie chcemy), żyjemy w czasach technicyzacji nauki: kategoryzacja, parametryzacja, punkcjacja, biurokratyzacja etc. tworzy koszmarny kontekst uprawiania nauki. Od lat walczymy z tym zjawiskiem, wskazując na absurd tego systemu, a absurdów są tysiące. Najbardziej kuriozalny to rzekoma obiektywność oceny ludzi i instytucji, czyli ocena książki lub artykułu, bez jego przeczytania. Do takiego upadku moralnego świat akademicki nie zbliżał się nawet w najbardziej dla niego trudnych momentach. Okazuje się jednak, że neoliberalna „reforma” nauki, przeprowadzana przez ludzi niekompetentnych, pozbawionych nie tylko wiedzy, ale też wrażliwości, pozbawionych wyobraźni i elementarnych zasad etyki zawodowej (czy też po prostu etyki), dość łatwo taki stan „absurdy” może osiągnąć. Przyjmowanie arbitralnych kryteriów oceniania prac naukowych bez ich czytania produkuje kolejne absurd, np. ten, że napisawszy niewielki artykuł do prestiżowego czasopisma (w ogóle czasopisma są hołubione przez system), w dodatku w zespole badawczym, można otrzymać ocenę kilkakrotnie wyższą, niż za 1000-stronicową rozprawę, nad którą dany uczyony pracował całe życie (albo „tylko” pół życia), nawet opublikowaną w bardzo prestiżowym wydawnictwie o światowej renomie. Co więcej, gdy ktoś napisze krótką recenzję albo nekrolog w piśmie notowanym przez rozmaite indeksy, również uzyska przewagę nad tym, który opublikuje monografię. Chwalony natomiast przez rozmaitych specjalistów tzw. H-index, czyli indeks cytowań prac naukowych wymyślony przez Jorgego Hirscha, który także

ma służyć „ocenie” naukowej, również może być do absurdu sprowadzony. Dla mniej zorientowanych czytelników wyjaśnię, że chodzi o zindeksowanie wielokrotności cytowań danej publikacji, a w konsekwencji danego autora, co więcej – stosuje się go niekiedy do oceny całych jednostek naukowych. Oczywiście, tu absurd pierwszy, katalogowane są tylko te cytowania, które podlegają monitoringowi, przeważnie w języku angielskim. Wyspecjalizowane jednostki po prostu indeksują publikacje, do których mają dostęp. Ale to tylko połowa problemu. Wyobraźmy sobie uczonego, który publikuje (z premedytacją czy bez) jakąś niebywale szaloną teorię, w praktyce bzdurę, ale nie na tyle kompletną, aby wzruszyć ramionami i przejść nad nią do porządku, lecz na tyle inteligentną, że każdy chce się od niej odciąć albo wykazać jej – *nomen omen* – bzdurność. Nie ulega wątpliwości, że liczba cytowań wzrasta, a więc ocena danego autora także wzrasta, może nawet osiągnąć wysoki poziom, mimo że praca w sensie merytorycznym może być wątpliwa.

Od lat wielu z nas walczy z tym systemem. Będąc optymistą, mogę powiedzieć, że kiedyś ta walka zakończy się jakimś sukcesem, ale będąc realistą, zakładam, że *status quo ante* raczej możliwe nie jest. Oczywiście można być realistą zgodnie z hasłem „bądźmy realistami, twórzmy niemożliwe”, ale nawet tak piękne zawołanie nie powinno nas zwalniać od zdrowego rozsądku. Ten zaś podpowiada, że nawet gdy system zflagodnieje, to i tak pewne jego elementy zostaną. Innymi słowy, system służy „wycenianiu” instytucji badawczych, a zatem „skategoryzowana” ranga jednostki naukowej przynosi jej finansowe korzyści, gdyż jej finansowanie i dofinansowanie od tejże rangi jest uzależnione. Jeżeli dane muzeum zbuduje mierzoną pewnymi parametrami swoją rangę, im wyższą tym lepiej, uzyskując konkretną „kategorię”, przełoży się to na wymierny budżet, dotację wypłacaną przez – w naszym przypadku – Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Co więcej, gdy zatrudnione (zarówno na stałe, jak i czasowo) osoby uzyskają grant na realizację projektu badawczego, muzeum obciąży ten grant tzw. narzutem, wynoszącym zwyczajowo w humanistyce 20% (Unia Europejska dopuszcza tzw. koszty pośrednie do 30%). To może być wymierny zysk, jaki muzeum może otrzymać, nie dopłacając przy tym do prowadzonych badań naukowych, nawet do pensji ich wykonawców, gdyż te także mogą być finansowane z grantu.

To są oczywiście czysto taktyczne, aby nie powiedzieć prozaiczne, choć bardzo wymierne, potencjalne korzyści płynące z powołania instytutu badawczego przy muzeum. W istocie rzeczy gra idzie o znacznie wyższą stawkę, o jakość danej dyscypliny badawczej, np. historii sztuki, oraz – mówiąc patetycznie – jakość społeczeństwa. Truizmem jest stwierdzenie, że im mocniejsza w danym społeczeństwie jest nauka, tym społeczeństwo jest bardziej wykształcone, a jak bardziej wykształcone, to mądrzejsze, bardziej samoświadome, niedające się manipulować przez autokratów i populistów, ale też bogatsze, bo lepiej ową wiedzę potrafi wykorzystać. W tę ogólną materię nie chcę wchodzić, aby nie powtarzać banałów. Nie można jednak o tym ogólnospołecznym interesie zapominać, trzeba raczej pamiętać, że muzea mają służyć społeczeństwu m.in. przez szerzenie wiedzy. To ich publiczna misja. Zostawiając jednak te ogólne rozważania, zwrócę uwagę na zagadnienia bardziej szczegółowe.

Zakładane przez muzea instytuty studiów zaawansowanych mogą mieć różne profile badawcze, ale dla uproszczenia przyjmijmy dwa modele. Pierwszy, powiedzmy autonomiczny, polegałby na koncentracji instytutu przede wszystkim na własnym obszarze muzealnym, z jego problemami badań materiałowych i teoretycznych, drugi zaś, który nazwałbym ogólnym, to zainteresowanie bardzo szerokim obszarem badań naukowych, przekraczającym granice muzeum, a być może także dyscyplin naukowych, jakie daną jednostkę określają, czyli w przypadku muzeów artystycznych – historii sztuki, etnograficznych – etnologii i antropologii kulturowej, historycznych – szczegółowych i ogólnych nauk o przeszłości. Zatem, zgodnie z pierwszym modelem, założymy, że powołujemy instytucję skoncentrowaną na badaniach muzealnych, w tym refleksji o muzeach i metodologii ich badań. Jak już zostało wspomniane, refleksja nad warsztatem pracy muzealników, zwłaszcza w kategoriach teoretycznych, nie jest u nas nazbyt rozbudowana. Polska nie jest naturalnie pustynią w zakresie studiów muzealnych. Tu i ówdzie, w mniej czy bardziej rozbudowanej i systematycznej formie są one prowadzone. W Europie Środkowo-Wschodniej, do której możemy się porównywać, są kraje o znacznie gorszym stanie rzeczy, ale też są takie, gdzie wiedza z tego zakresu jest zaawansowana (np. uniwersytety w Brnie i w Belgradzie). Przewaga muzealnego instytutu badawczego (w dodatku na poziomie studiów zaawansowanych) nad uniwersyteckim w tej dziedzinie byłaby zasadnicza – byłby on znacznie bliżej badanej materii. Niebezpieczeństwo „teoretyzowania”, o którym wspominałem na początku, jest tu znacznie łatwiejsze do wyeliminowania niż w akademii. Pierwszymi beneficjentami takich studiów byłyby środowiska pracowników muzealnych. Byłyby one tym bardziej beneficjentami wyników badań instytutów, gdyby koncentrowały się na materiale danego muzeum, jego kolekcji i wystawiennictwa oraz przekraczałyby mniej czy bardziej rutynowo prowadzone w muzeach badania podstawowe. Przechodząc do drugiego profilu, założymy, że powołujemy instytucję o szerszym niż tylko studia muzealne oraz poszczególne kolekcje zakresie, powiedzmy Instytut Studiów Zaawansowanych nad sztuką Europy Środkowej. Taka wyspecjalizowana jednostka badawcza nie istnieje przy żadnym z muzeów regionu, a jest zaledwie kilka wyspecjalizowanych instytucji tego rodzaju w ramach akademii. Już pierwsza korzyść jest nie do przecenienia – poszerzona zostałaby baza instytucjonalna wysoce wyspecjalizowanych badań o randze międzynarodowej, przekraczająca zresztą granice regionu, gdyż tą sztuką interesują się przecież także badacze innych części świata. Osiągnięcia naukowe takiej jednostki wzmocniłyby jej pozycję. Nie tylko zresztą jej pozycję, ale całego środowiska. Prowadzone badania, organizowane konferencje, wydawane publikacje mogłyby stworzyć swoistego rodzaju centrum promieniujące na międzynarodowe otoczenie.

Kończąc, podkreślę, że społeczeństwo potrzebuje muzeów. Jakie mają one być? Jest to oddzielna dyskusja. Jak wiadomo, w tej materii toczy się spór, w którego centrum swego czasu się znalazłem. Niezależnie jednak od tego, jaki model ideologicznie motywowanego muzeum jest komu bliższy (konserwatywny, czyli narodowy, populistyczny, czyli rozrywkowy, krytyczny, czyli demokratyczny), to nie powin-

no – wydaje mi się – być sporu o to, czy muzeum winno być także naukowe. Obecny stan uprawiania nauki w muzeach, a przede wszystkim wyzwania, jakie niesie współczesność, powodują, że musimy przekroczyć granice i wypłynąć

na szersze wody. Nie wydaje mi się to specjalnie trudne, gdyż dysponujemy wzorami, które możemy po modyfikacjach adoptować; to jednak czego potrzebujemy, to wyobraźni, odwagi i determinacji.

**Streszczenie:** W artykule proponuję wbudowanie w strukturę muzeów w Polsce działalności naukowej i jej instytucjonalizację w obecnych ramach organizacyjnych muzeum. Nauka od dawna, a w zasadzie od początku, jest prowadzona w muzeach, jednakże pracownicy muzealni zajmują się przede wszystkim badaniami podstawowym, niezbędnymi do obsługi kolekcji oraz realizowanych projektów ekspozycyjnych. W pewnym sensie jest to działalności „samo-usługowa”. Z drugiej strony zaobserwować można olbrzymi potencjał zarówno intelektualny, jak też instytucjonalny, do tej pory niewykorzystany, przydatny do utworzenia w niektórych muzeach ośrodków naukowych, skupionych zarówno wokół problemów *par excellence* muzealnych (teoretycznych, metodologicznych, historycznych), jak też bardziej autonomicznych wobec problematyki muzealnej. Proponuję powoływanie w ramach muzeów instytutów studiów zaawansowanych, korzystając przede wszystkim ze wzorów amerykańskich, takich jak Center for Advanced Studies in the Visual Arts (CASVA) funkcjonujący przy Galerii Narodowej w Waszyngtonie, czy też Sterling and Francine Clark Art Institute w Williamstown w Massachusetts, działający w mu-

zeum o tej samej nazwie oraz Getty Research Institute w Los Angeles (działający jednak na innej zasadzie organizacyjnej). Nie chodzi o to, aby powielać amerykańskie wzory, lecz aby przenieść tę ideę na polski teren, z zachowaniem tutejszej specyfiki. Polska nauka funkcjonuje na innych zasadach niż w Stanach Zjednoczonych; przede wszystkim funkcjonuje ona w europejskich ramach organizacyjnych, zwłaszcza w kwestii pozyskiwania grantów.

Przymuzealne instytuty studiów zaawansowanych mogą przynieść wiele wymiernych korzyści. Przede wszystkim mogą wytworzyć wiedzę, przydatną pracownikom muzealnym w ich pracy zawodowej, mogą być także dodatkowym źródłem pozyskiwania funduszy, zarówno z administracji centralnej, jak też z otrzymywanych grantów (zarówno krajowych jak międzynarodowych), ale przede wszystkim mogą zwiększyć konkurencyjność polskiej nauki zarówno wewnątrz kraju, jak też na arenie międzynarodowej, zwłaszcza europejskiej. Warto w tym miejscu sobie uświadomić, że na terenie Europy Środkowo-Wschodniej takie instytucje do tej pory nie powstały, co tym bardziej stwarza szanse przed polskim naukowym muzealnictwem.

**Słowa kluczowe:** muzeum, nauka, instytut studiów zaawansowanych, konkurencyjność.

## Przypisy

<sup>1</sup> M.in.: P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Rebis, Poznań 2011.

<sup>2</sup> B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp: K. Abriszewski, przekład: A. Derra, K. Arbiszewski, Universitas, Kraków 2010.

<sup>3</sup> <http://www.muzeum.krakow.pl/Laboratorium-Analiz-i-Nieniszczacych-Badan-Obiektow-Zabytkowych.209.0.html> [dostęp: czerwiec 2014].

<sup>4</sup> Por. [M. Belczyk, K. Dziechciarz, A. Jasińska, L. Karecka, K. Murawska-Muthesius, P. Piotrowski] *Strategia działalności i rozwoju Muzeum Narodowego w Warszawie, 2010–2020*, Muzeum Narodowe, Warszawa 2010 (maszynopis). Fragmenty przedrukowane w czasopiśmie *Obieg* w wersji elektronicznej: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/19756> [dostęp: czerwiec 2014].

<sup>5</sup> Odpowiednio: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/research/casva.html> ; <http://www.clarkart.edu/> ; <http://www.getty.edu/research/> [dostęp: czerwiec 2014].

## Profesor dr hab. Piotr Piotrowski

Profesor zwyczajny w IHS na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu i stały fellow w Graduate School for East and South-East European Studies, Ludwig-Maximilians-Universität, München/Regensburg Universität; Profesor wizytujący m.in. w Bard College, USA (2001), na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie (2003) oraz na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie (2011–2012); dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie (2009–2010); fellow m.in.: Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington, D.C. (1989–1990), Columbia University, New York (1994), The Institute for Advanced Study, Princeton NJ (2000), Collegium Budapest (2005–2006) oraz Clark Art Institute, Williamstown, MA (2009); autor kilkunastu książek, w tym *Znaczeń modernizmu* (1999), *Awangardy w cieniu Janty* (2005; wyd. brytyjskie 2009, chorwackie 2011), za którą otrzymał Nagrodę Jana Długosza i Premiera RP, *Sztuki według polityki* (2007), *Agorafilii* (2010; wyd. brytyjskie 2012) oraz *Muzeum krytyczne* (2011; wyd. serbskie 2013); laureat Igor Zabel Award for Culture and Theory (Barcelona, 2010).

Muz., 2014(55): 19-21  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 07.2014  
data akceptacji – 07.2014

DOI: 10.5604/04641086.1122760

# CZY MUZEALNIK JEST NAUKOWCEM? KILKA UWAG PRAKTYKA

## IS A MUSEOLOGIST A SCIENTIST? PRACTITIAN'S COMMENTS

**Bożena Steinborn**

Warszawa

**Abstract:** Scientific activities performed in museums comprise of research on museum objects that is published in *raisonnée* catalogues, and discussions (based on those collections) on cultural history issues that have not been explored so far. The author presents some examples of (problematic and

monographic) museum exhibitions of modern painting which substantially contributed – and sometimes even opened new research perspectives – to painting history. According to the author, the creativity of Polish museologists is not utilized to the full extent due to shortcomings in organization of work.

**Keywords:** collection catalogue, exhibition, research work, organization of work.

Na to retoryczne pytanie odpowiedź byłaby negatywna gdyby zawierać wykazom Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, opartym o oceny Komitetu Ewaluacji Jednostek Naukowych (powołanego 13.07.2012), w których tylko trzy muzea – Narodowe w Krakowie, Archeologiczne w Poznaniu i Sztuki w Łodzi – spośród 519 muzeów polskich (o statucie lub regulaminie uzgodnionym z Ministrem Kultury) mają status instytucji naukowych. Rzeczywistość jest zgoła inna, choćby dlatego, że niewiele muzeów – z różnych względów – startuje w tej ministerialnej, parametryzacyjnej konkurencji. Z doświadczeń owej rzeczywistości (muzealnej pracy w obszarze dawnego malarstwa) próbuję zatem sformułować kilka spostrzeżeń.

Naukową pracę twórczą uprawianą w muzeach można obserwować w dwóch aspektach. Pierwszy rodzaj badań, owocujący rozumowanym katalogiem zbiorów, to prymarny obowiązek muzealnika, wynikający z egzystencjalnej istoty tej instytucji (skodyfikowany w artykule 2., pkt. 2. Ustawy

o muzeach). Badanie zgromadzonych przedmiotów, ich „osobnicza” identyfikacja oraz identyfikacja w kontekście najszerzej pojętej historii (kultury, techniki, przyrody) jest warunkiem *sine qua non*, bez którego misja udostępniania muzealiów spełniana jest ułomnie lub niezdarnie. Ponadto: niepublikowane, a więc leżące odłogiem poza międzynarodową areną nauk humanistycznych muzealne zbiory pomniejszają – bywa, że deformują – globalną wiedzę o losach, motywach czy skutkach poczynąń człowieczych (co może brzmieć patetycznie, ale odzwierciedla faktografię).

Drugi rodzaj twórczych badań w muzeum jest również istotny dla rozkwitu nauki, choć praktyki tej kategorii są rzadsze. Mam na myśli przedsięwzięcia, które otwierały nowe perspektywy dla rozpoznawania jakiejś dziedziny wiedzy, niekiedy stymulowały nowe metodologie. Przedsięwzięcia takie były owocem indywidualnych zainteresowań pojedynczych, intelektualnie aktywnych muzealników, ale ich przetworzenie w realną dokumentację i prezentację

na wystawie problemowej możliwe było dzięki osadzeniu pomysłu w aparaturze instytucji muzealnej. Organizacja muzealna umożliwiała finansowanie (czasem poprzez pieniądze sponsorów) przeprowadzenia odnośnych kwerend i studiów oraz całej logistyki, która owocowała wystawą czasową i jej katalogiem. Przykładami wydarzeń, które otworzyły nowe rokowania dla historii badań dawnego malarstwa, a także je stymulowały, były między innymi takie głośne muzealne wystawy, jak wymienione niżej.

„Tot Lering en Vermaak” (Rijksmuseum Amsterdam, 1976, inicjatorem Eddy de Jongh, akademik, ale trwale związany z tym muzeum). Tę problematykę odmiennego od tradycyjnego odczytania malarstwa XVII wieku (głównie holenderskiego i flamandzkiego) podjęły muzea w Brunszwiku („Sprache der Bilder”, 1978, koncept muzealnika Rüdiger Klessmanna) i w Warszawie („Ars emblematica”, 1981, koncept akademika i muzealnika Jana Białostockiego). Wszystkie one dowiodły, że realizm tego malarstwa jest pozorny, skonfrontowanie bowiem obrazów z ówczesną literaturą (w tym z książkami emblematycznymi, którymi dotychczas zajmowali się historycy literatury) ujawniło ich ukryte, zakodowane najczęściej w moralizatorskich alegoriach treści. Od czasu ogłoszenia tych muzealnych badań nie można już było w pracach nad dawnym malarstwem pomijać penetracji w obszary literatury.

Także z kręgu holenderskich muzealników wywodzi się odkrywcze, socjologizujące spojrzenie na malarskie przedstawienia ludzi biednych. Obrazy pijanych chłopów, żebraków i innych scen z życia biedaków (w RKD kategoria „Boerenleven”) były wprawdzie „od zawsze” kupowane przez muzea ze względu na ich walory artystyczne (jak choćby dzieła Adriaena van de Venne), ale nie stanowiły przedmiotu prezentacji wystawowych. Teksty katalogów takich wystaw jak „Arm in de gouden eew” (Historisch Museum w Amsterdamie, 1965, inicjator Simon Levie, muzealnik) były więc nowym objaśnianiem biedy i usprawiedliwianiem jej obecności w kulturze wizualnej, nie tylko z racji „malowniczości”. Tą ekspozycją inspirowane i rozwijające jej tezy były m.in. wystawy: „La vie en Hollande au XVII siècle” (paryskie Musée des Arts décoratifs, 1967, Frits Lugt, kolekcjoner, współpracownik muzeów) i „Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting” (1984, muzea w Filadelfii, Berlinie i Londynie, inicjatorem Pieter Sutton, muzealnik).

Podobnie odsonięciem innych treści niż widocznych na choćby wirtuozersko i wiernie malowanych portretach była wystawa „Portretten van echt en trouw: huwelijck en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw” w 1986 roku w haarlemskim muzeum Halsa (koncept Eddy de Jongh). Była to prezentacja wizerunków małżonków, oparta również na badaniach archiwalnych, wykazująca, że powstawały one niekoniernie dla ilustracji tytułowych pojęć „małżeństwo i wierność”, a funkcjonowały jako „załączniki” do dokumentów majątkowych (interczyzy, podział majątku, testamenty).

Wyniki pracy naukowej w muzeach, pomnażającej dorobek wiedzy o dawnym malarstwie dzięki nowym hipotezom i tezom (w tym m.in. rewizja dotychczasowego stanu badań, nowe informacje biograficzne, katalog znanych i odnalezionych dzieł malarza) przynoszą wystawy-monografie i ich katalogi. Z dawniejszych wymieńmy przykładowo wystawy: Stanisława Dębickiego (1966, wrocławskie Muzeum Narodowe),

w warszawskim Muzeum Narodowym Józefa Simmlera i Władysława Podkowińskiego (1979 i 1990), czy Henryka Rodakowskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie (2001). A z dziedziny malarstwa baroku wzorcowe przykłady to m.in. wystawy: Adriaena Brouwera (1986, monachijska Alte Pinakothek, z analizami technologicznymi obrazów!), Carnea (1995, Portogruaro), Chardina (1979, Paris, Cleveland, Boston), Magnasco (1996, Milano). Nowe dzieła, zmienione atrybucje i datowania obrazów wniosła w 2001 roku do nauki wystawa „Der junge Rembrandt” (Gemäldegalerie Kassel i Rembrandthuis w Amsterdamie). Wystawy tego rodzaju wynikały zazwyczaj z rocznicowej okazji biogramu malarza, którego dzieła znajdowały się w danym muzeum (co bywa skuteczniejszym argumentem przy staraniach o subwencje!), albo w związku z indywidualnymi zainteresowaniami badawczymi muzealnika-pomysłodawcy (ten rodzaj inspiracji przynosił doskonalsze efekty naukowe).

Istotnym wkładem w nauki humanistyczne bywają także wystawy (wraz z ich katalogami), stanowiące owoc muzealnego programu badawczego, który odważnie podejmował tematykę ogólniejszej natury. Ważkim udziałem w rozwikłaniu politycznych mechanizmów i kulturowych obyczajów Wojny Trzydziestoletniej była wystawa „1648 – War and peace in Europe” (Landesmuseum w Münster, 1998, Kulturgeschichtliches Museum w Osnabrück, 1999). Inna historyczna wystawa „Pod jedną koroną” (Zamek Królewski w Warszawie we współpracy z Staatl. Museen zu Dresden, 1997) obrazowała wielostronnie epokę, i poniekąd odmieniła poglądy na czasy, które rzekomo nas tylko demoralizowały.

Z zakresu historii sztuk wizualnych wystawa przygotowana przez muzea w Kolonii w 1978 roku „Die Parler und der Schöne Stil” stanowiła wręcz kamień milowy w penetracji zagadnień rzeźby XIV wieku na rozległych obszarach środkowej Europy. Podobnie wystawa w 2006 roku „Śląsk – perła w Koronie Czeskiej” (zorganizowana we współpracy Muzeum Miedzi w Legnicy i Narodni galerii w Pradze) znakomicie rozszerzyła naszą wiedzę o powiązaniach artystycznych na osi północ-południe, osi zaniedbywanej (z wiadomych powodów?) przez naukę niemiecką. Równie cenne dla *summy* historii sztuki były te wystawy (i katalogi), które już samym zestawieniem w ekspozycji odnośnych obrazów wywoływały nową ocenę i wytłumaczenie określonego zjawiska – mam na myśli problematykę tak zwanego caravagionizmu, pobudzoną wystawą w 1952 roku w Utrechcie („Caravaggio en de Nederlanden”). Inną – oczywiście – rangę, ale przecież także nowatorską miała wystawa „Mona Lisa im 20. Jahrhundert” (Lehmbruck Museum w Duisburgu, 1978), prezentująca drogi życia renesansowej ikony we współczesnej kulturze masowej.

\*\*\*

Podaję zaledwie kilka ze znanych mi przykładów, a przecież można by przytoczyć setki wystaw muzealnych w świecie, które odkrywczo podejmowały nie badane dotąd aspekty dawnego malarstwa albo skłaniały do odmiennego niż tradycyjny oglądu problemów. A siła wizualnej perswazji, jaką promieniują wystawy sprawiała, że ich tematykę podejmowała lub bardziej intensywnie uprawiała nauka akademicka.

Jak ma się codzienność polskich muzeów do takich i podobnych chwalebnych poczyniań badawczych? Pracownicy

naukowi zatrudnieni w naszych muzeach (z wyjątkiem najwybitniejszych, pozostających pod dyktorską ochroną) zbyt często obciążeni są zajęciami administracyjnymi, a to z powodu **niedostatków organizacji pracy**. Na przykład wszystkie i wszelkie zajęcia wynikające z ruchu muzealiów winny być prowadzone przez inne niż naukowe stanowiska; te czasochłonne procedury można by przesunąć do działu inwentarzy i taką tendencję daje się już obserwować (np. w Muzeum we Wrocławiu). Godny aplauzu jest pomysł warszawskiego Muzeum Narodowego, które wprowadziło na swej stronie domowej osobny link pt. „Kwerendy” – co zwalnia pracowników naukowych od zmyru moich czasów: odpowiadanie na pytania pośledniejszych antykwariuszy, leniwych studentów i maniaków krzyżówek. Ubolewać też należy nad brakiem sekretarek „poza-dyrekcyjnych”, nieznanym mi przykład zatrudnienia kwalifikowanej (języki obce, wyższe studia) sekretarki, która by odciążała adiunktów i kustoszy od technicznego prowadzenia korespondencji, wstępnych kontaktów z partnerami muzeum, czy załatwiania podobnych formalności. Kłopotem jest też zdobywanie potrzebnej

literatury (nie wszystko, co napisano jest dygitalizowane), dlatego pożyteczna byłoby kooperacja bibliotek muzealnych, choćby w zakresie zagranicznych czasopism, aby prenumerat nie dublować, za to zwiększyć ich ilość. Pożyteczną innowacją w naszych, normalnych już czasach jest międzynarodowa współpraca muzealników; może jednak warto by te wzajemne wizyty rozszerzyć o trwalsze (choć czasowe) zatrudnienie; wszak poznawanie odmiennych tematów, metod i mentalności bywa kreatywne. Dobrym przykładem takich praktyk były staże muzealników Pałacu w Wilanowie w rezydencjach Wersalu i Brandenburgii (współpraca z Association des Résidences Royales Européennes).

Dążność do zwiększania czasu dla pracy twórczej w muzeach winna się dalej kształtować, bo jeszcze sporo uczestników Podyplomowego Studium Muzealnictwa na moje pytanie „czym pani/pan trudni się w swoim muzeum” – odpowiadają zwięźle: „wszystkim”. Jestem przekonana, że zwykła modernizacja organizacji pracy wyzwoli lub pomnoży potencjał intelektualny tkwiący w muzeach i zwiąże je bardziej jeszcze z partnerami w uczelniach.

---

**Streszczenie:** Nauka uprawiana w muzeach to badanie, a następnie publikowanie w katalogach *raisonnée* własnych muzealiów oraz podejmowanie (w oparciu o te zbiory) nie eksplorowanych dotychczas zagadnień historii kultury. Autorka przywołuje przykłady muzealnych wystaw (problemowych

i monograficznych) z dziedziny nowożytnego malarstwa, których wyniki były istotnym wkładem, niekiedy i otwarciem nowych perspektyw badawczych dla historii malarstwa. Niepełne spożytkowywanie kreatywności polskich muzealników wynika zdaniem autorki z mankamentów organizacji ich pracy.

**Słowa kluczowe:** katalog zbiorów, wystawa, praca badawcza, organizacja pracy.

---

#### dr Bożena Steinborn

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

# JAK ZORGANIZOWAĆ DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWĄ W MUZEUM

## HOW TO ORGANIZE SCIENTIFIC ACTIVITY IN A MUSEUM

### Łukasz Bratasz

Muzeum Narodowe w Krakowie; Instytut Katalizy i Fizykochemii Powierzchni im. Jerzego Habera PAN

### Barbara Świątkowska

Muzeum Narodowe w Krakowie

### Kamilla Twardowska

Muzeum Narodowe w Krakowie

**Abstract:** Depending on their profile and collections, museums perform scientific activity in every field of knowledge. Scientific activity is essential for high level of development of collections, publications, scenarios of permanent and temporary exhibitions as well as protection and safe sharing of collections. Unlike universities, institutes of the Polish Academy of Sciences or other typical scientific units, organizational structure of museum is not optimized in terms of performing scientific activity; in parti-

cular, no museum employees are assigned to conduct research. Conducted every four years by the Ministry of Science and Higher Education, complex evaluation and categorization of scientific units allows for obtaining unbiased data regarding activity of scientific units. Units being categorized can apply for financial support granted to fund their statutory scientific activity. This article aims at presenting experiences and opinions of the authors regarding obtaining scientific category by museums.

**Keywords:** scientific activity, categorization of scientific units, statutory activity, comprehensive evaluation.

Muzea mogą prowadzić działalność naukową w każdej z dziedzin wiedzy, zależnie od profilu muzeum i jego kolekcji. Najczęściej pracownik naukowy muzeum kojarzy się z historykiem sztuki, historykiem czy archeologiem, opracowującym dzieła sztuki, źródła pisane i materialne, stanowiące zbiory danego muzeum. Działalność pracowników muzeum może się jednak koncentrować na naukach o życiu, w przypadku muzeów przyrodniczych, historii naturalnej, zoologicznych, czy na naukach inżynierskich, w przypadku muzeów prze-

mysłowych lub transportu. Pracownicy muzeów mogą również prowadzić badania z dziedziny nauk społecznych, np. dotyczące roli kultury w społeczeństwie, historii nauki czy percepcji kultury. Pole aktywności badawczej muzeów może też obejmować nauki ścisłe, w celu wsparcia skutecznej konserwacji i ochrony zbiorów oraz rozpoznania technologicznej budowy obiektów.

Prowadzenie działalności naukowej jest warunkiem wysokiego poziomu opracowania zbiorów, publikacji oraz scena-



riuszy ekspozycji stałych i czasowych. Badania są niezbędne dla prawidłowej ochrony zbiorów oraz ich bezpiecznego udostępniania. Te cele można osiągnąć jedynie dzięki rozpoznaniu zmian zachodzących w materiałach, a także mechanizmów oraz procesów ich starzenia się i niszczenia. Realizacja misji muzeów na poziomie odpowiadającym ich randze wymaga najwyższej jakości działań naukowych, służących poznaniu, interpretacji i ochronie zbiorów, a także ciągłemu rozwojowi zawodowemu kadry. Dotyczy to w szczególności najważniejszych muzeów krajowych, dla których organizatorem jest minister kultury. Według art. 1 Ustawy z 21 listopada 1996 r. o muzeach: *Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów.*

Ustawa podkreśla wagę działalności naukowej, określając następujące szczegółowe sposoby realizacji opisanego celu, które są bezpośrednio związane z jakością działalności naukowej:

- katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych zbiorów;
- przechowywanie gromadzonych zabytków, w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, oraz magazynowanie ich w sposób dostępny dla celów naukowych;
- organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych;
- prowadzenie działalności wydawniczej.

Ustawa określa inne cele muzeum, również warunkowane jakością prowadzonej działalności naukowej:

- gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie;
- zabezpieczanie i konserwację zbiorów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomości oraz innych nieruchomości obiektów kultury materialnej i przyrody;
- urządzenie wystaw stałych i czasowych;
- prowadzenie działalności edukacyjnej;
- popieranie i prowadzenie działalności artystycznej i upowszechniającej kulturę;
- udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych;
- zapewnianie właściwych warunków zwiedzania oraz korzystania ze zbiorów i zgromadzonych informacji.

## Muzea a jednostki naukowe

W odróżnieniu od uniwersytetów, instytutów PAN, czy innych typowych jednostek naukowych struktura organizacyjna muzeum nie jest zoptymalizowana pod kątem prowadzenia działalności naukowej. Przede wszystkim struktura ta nie określa, którzy pracownicy zatrudnieni w pionach naukowych, zbiorów czy konserwacji na typowych stanowiskach muzealnych, takich jak kustosz dyplomowany, kustosz, adiunkt, asystent, konserwator, łączą prowadzenie badań naukowych z pozostałą działalnością muzealną, a którzy nie prowadzą badań w ogóle. Prowadzenie działalności naukowej staje się naj-

częściej sprawą indywidualnego wyboru pracownika, zależnego również od możliwości nawiązania współpracy z kadrami naukowymi uniwersytetów lub instytutów PAN.

Prowadzenie działalności naukowej w sposób niesformalizowany i niezajdujący odbicia w strukturze organizacyjnej muzeów staje się jednak przeszkodą, jeżeli placówka chce uzyskać status jednostki naukowej w świetle krajowych przepisów. Ustawa z dnia 30 kwietnia 2010 r. o zasadach finansowania nauki definiuje jednostkę naukową jako prowadzącą w sposób ciągły badania naukowe lub prace rozwojowe. W ustawie wymienionych jest kilka kategorii jednostek naukowych: a) podstawowe jednostki organizacyjne uczelni w rozumieniu statutów tych uczelni, b) jednostki naukowe Polskiej Akademii Nauk, c) instytuty badawcze, d) międzynarodowe instytuty naukowe utworzone na podstawie odrębnych przepisów, działające na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, e) Polska Akademia Umiejętności, f) inne jednostki organizacyjne, niewymienione w lit. a - e, mające osobowość prawną i siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Ostatnia z wymienionych kategorii w sposób oczywisty obejmuje muzea prowadzące działalność naukową, o ile badania naukowe prowadzi się w nich w sposób ciągły.

Tak więc zgodnie z polskim prawem muzea prowadzące w codziennej działalności badania naukowe są jednostkami naukowymi. Jest to zgodne z podejściem do muzeów w innych krajach europejskich. Na przykład w Wielkiej Brytanii najważniejsze muzea znajdują się na liście Niezależnych Organizacji Badawczych i są uprawnione do otrzymywania finansowania z Rad Badań odpowiednich do przedmiotu kolekcji. Część muzeów może starać się o dofinansowanie wyłącznie w Radzie Badań ds. Sztuk Pięknych i Nauk Humanistycznych. Należą do nich: Galeria Tate, Narodowa Galeria Portretu, Narodowe Muzeum Morskie czy Muzeum Wiktorii i Alberta oraz Narodowe Muzea w Liverpoolu. Część muzeów jest kwalifikowanym wnioskodawcą zarówno do Rady Badań ds. Sztuk Pięknych i Nauk Humanistycznych, jak i innych Rad Badań: Narodowe Muzeum Walii, Narodowe Muzea Szkocji oraz londyńskie British Museum do Rady Badań nad Środowiskiem Naturalnym; Grupa Muzeów Nauki i Techniki i Imperialne Muzeum Wojny w Londynie do Rady Badań Ekonomicznych i Społecznych, a londyńska Galeria Narodowa do Rady Badań Fizyczno-Inżynierskich. Jedynym muzeum brytyjskim, które nie może uzyskać finansowania z Rady Badań ds. Sztuk Pięknych i Nauk Humanistycznych jest Muzeum Historii Naturalnej w Londynie. Jest ono natomiast kwalifikowanym wnioskodawcą dla Rad Badań Fizyczno-Inżynierskich, nad Środowiskiem Naturalnym, Biologicznych i Biotechnologicznych, Medycznych oraz Rady ds. Instalacji Naukowych i Technologicznych.

## Ocena i kategoryzacja jednostek naukowych

Krajowe jednostki naukowe podlegają kompleksowej ocenie i kategoryzacji prowadzonej przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego (MNiSW) co cztery lata, która ma na celu ocenę jakości badań. Ocenę tę prowadzi się w podziale na grupy nauk, co pozwala na porównanie osiągnięć naukowych jednostek naukowych prowadzących badania w tym samym obszarze oraz ocenę działalności naukowej na podstawie obiektywnych kryteriów. Jednostki, które poddadzą

się kategoryzacji, mogą wystąpić o przyznanie środków budżetowych na naukę i finansować swoje działania statutowe w tym zakresie. Kompleksowej oceny dokonuje się w czterech podstawowych grupach nauk: humanistycznych i społecznych, ścisłych i inżynierskich, o życiu oraz o sztuce i twórczości artystycznej. W ocenie przeprowadzonej w 2012 r. muzea, które wzięły w niej udział, znalazły się w następujących grupach: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu – grupa nauk humanistycznych, Muzeum i Instytut Zoologii PAN – grupa nauk o życiu, Muzeum Narodowe w Krakowie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi – grupa nauk o sztuce i twórczości artystycznej. Ta ostatnia grupa wydaje się najwłaściwsza dla muzeów łączących prowadzenie badań naukowych z działalnością konserwatorską, gdyż są w niej oceniane dokonania naukowe i twórcze, obejmujące nie tylko wystawy i działania typowo muzealne, ale również prace konserwatorskie.

Do oceny działalności naukowej bierze się pod uwagę cztery kategorie dokonań, szczegółowo opisywane w ankiecie jednostki: osiągnięcia naukowe i twórcze, potencjał naukowy, materialne efekty działalności naukowej oraz pozostałe efekty działalności naukowej. Osiągnięcia naukowe i twórcze obejmują w przypadku grupy nauk o sztuce i twórczości artystycznej oprócz publikacji w czasopiśmie czy monografii naukowych również dorobek artystyczny, taki jak dzieła i projekty konserwatorskie, wystawy plastyczne czy scenariusze. W przypadku grupy nauk humanistycznych i społecznych oraz grupy nauk o sztuce i twórczości artystycznej za monografię naukową uważa się również spójne tematycznie referaty wygłoszone na konferencjach naukowych. W ankiecie jednostki naukowej można zgłaszać jedynie monografie naukowe, które podlegały recenzji. Należy więc zadbać o recenzowanie katalogów zbiorów i wystaw, tak aby spełniały kryteria monografii naukowej. Liczba publikacji i pozostałych osiągnięć naukowych, które można przedstawić w ankiecie, nie może być większa niż  $3N$ , gdzie  $N$  jest liczbą pracowników naukowych zatrudnionych w placówce na umowę o pracę. Liczbę tę pomniejsza się o  $2N_0$ , gdzie  $N_0$  stanowi liczbę pracowników naukowych, którzy przez cały okres podlegający ocenie nie byli autorami lub współautorami osiągnięć naukowych lub twórczych. Z kolei w przypadku dorobku artystycznego np. dzieł konserwatorskich liczba osiągnięć podanych w ankiecie nie może przekroczyć  $(3N-2N_0)/3$ . W przypadku kryterium „potencjał naukowy” oceniane jest posiadanie uprawnień do nadawania stopni naukowych, rozwój kadry naukowej, funkcje pełnione w redakcjach, władzach towarzystw, organizacji czy instytucji. W kryterium „efekty materialne” należy zgłaszać przychody finansowe pozyskane z badań naukowych, ekspertyz, opracowań lub działań artystycznych przygotowywanych na zlecenie przedsiębiorstw, organizacji gospodarczych oraz instytucji państwowych lub samorządowych, zagranicznych lub międzynarodowych. Wreszcie w ostatnim kryterium można przedstawić 10 najważniejszych osiągnięć o znaczeniu ogólnospołecznym lub gospodarczym, np. zastosowanie wyników badań naukowych do ochrony zabytków i dziedzictwa kulturowego, organizację konferencji, upowszechnianie wiedzy, organizację imprez popularnonaukowych, artystycznych, wystaw, publikacje lub monografie naukowe, mające szczególne znaczenie dla dziedzictwa narodowego, rozwoju kultury lub nauki. Szczegółowy opis kryteriów zawiera Rozporządzenie MNiSW z dnia 13 lipca 2012 r. w sprawie kryteriów i trybu przyznawania kategorii naukowej jednostkom naukowym.

## Pracownicy naukowcy w muzeach

Muzea, które chcą poddać się kompleksowej ocenie i kategoryzacji, powinny wyodrębnić działalność naukową od pozostałej działalności muzealnej w swojej strukturze organizacyjnej. Przede wszystkim należy wyodrębnić grupę pracowników naukowych, gdyż kategoria jednostki naukowej jest ustalana na podstawie liczby punktów przypadających na pracownika naukowego. W związku z tym procedura określania kategorii naukowej jednostki wymaga precyzyjnego określenia liczby pracowników naukowych muzeum.

Jak napisano wcześniej, muzea na podstawie przytoczonej Ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o zasadach finansowania nauki, mieszczą się w kategorii – „inne jednostki organizacyjne, posiadające osobowość prawną i siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej”. Zgodnie z §15 pkt 1.4 przytoczonego powyżej Rozporządzenia MNiSW w sprawie kryteriów i trybu przyznawania kategorii naukowej jednostkom naukowym, pracownicy naukowcy w takich jednostkach to *pracownicy zatrudnieni na stanowiskach związanych z prowadzeniem badań naukowych lub prac rozwojowych*.

Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach określa w Rozdziale 5 Art. 33, że *Muzea prowadzące lub koordynujące prace naukowe mogą zatrudniać pracowników naukowych i badawczo-technicznych, na zasadach określonych w ustawie z dnia 25 lipca 1985 roku o jednostkach badawczo-rozwojowych*. Niestety, zapis ten przywołuje Ustawę o jednostkach badawczo-rozwojowych, która utraciła już moc prawną.

W tej sytuacji można wyobrazić sobie trzy sposoby zatrudnienia pracowników naukowych w muzeach. Dyrektor może zatrudnić niewielką grupę pracowników, zajmujących się wyłącznie działalnością naukową na typowych naukowych stanowiskach, np. profesora, adiunkta czy asystenta. Alternatywnie, dyrektor może wskazać, które stanowiska wynikające z zapisów dotyczących pracowników, a znajdujących się w Ustawie z dnia 25 października 1991 r. (z późniejszymi zmianami) o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, Ustawie z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach oraz rozporządzeniach dotyczących kwalifikacji pracowników merytorycznych pracujących w muzeach, są równocześnie stanowiskami związanymi z prowadzeniem badań naukowych. Może np. wskazać, że działalność naukową prowadzą wyłącznie kustosze dyplomowani. Dyrektor muzeum może też wyodrębnić stanowiska związane z prowadzeniem badań naukowych przez wprowadzenie do zakresów obowiązków pracowników zawartych w ich umowach o pracę informacji o powiązaniu zajmowanego stanowiska z prowadzeniem badań naukowych. Takie rozwiązanie zastosowane w Muzeum Narodowym w Krakowie (MNK) zyskało akceptację działu prawnego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz zostało zaakceptowane w procesie kategoryzacji i przyznawania środków na naukową działalność statutową. W tym przypadku ważne jest, aby było to rozwiązanie na stałe wiążące pracownika z prowadzeniem badań.

## Kategorie jednostek naukowych

Prowadzona co cztery lata kompleksowa ocena i kategoryzacja jednostek naukowych pozwala na uzyskiwanie obiektywnych danych o działalności jednostek naukowych. Dane te są wykorzystywane przez państwo do prowadzenia polityki naukowej, ale pozwalają również ocenianym jednostkom na poprawę za-

rządzenia swoją działalnością naukową. Na podstawie przedłożonej ankiety Komisja Ewaluacji Jednostek Naukowych (KEJN) przyznaje jednostce kategorię: A+ – poziom przodujący w skali kraju, A – poziom bardzo dobry, B – poziom akceptowalny z rekomendacją wzmocnienia działalności naukowej, C – poziom niezadowolający.

Kategorię naukową jednostki naukowej KEJN ustala w grupie wspólnej oceny (GWO), przy zastosowaniu metody porównań parami, biorąc pod uwagę różną rangę poszczególnych kryteriów kompleksowej oceny<sup>1</sup>. GWO obejmuje pokrewne jednostki naukowe, z uwzględnieniem specyfiki każdej z grup nauk oraz wielkości, rodzaju i profilu naukowego jednostek. Na przykład jednostki PAN oceniane są oddzielnie od uczelni wyższych, niezależnie od tego, czy prowadzą działalność naukową w tej samej, czy innej dziedzinie. Muzeum Narodowe w Krakowie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi były oceniane w jednej GWO z wydziałami konserwacji oraz sztuk pięknych uczelni artystycznych. Przyporządkowanie danej jednostki do określonej GWO dokonywane jest przez KEJN na podstawie złożonej przez jednostkę ankiety.

W GWO oprócz ocenianych jednostek naukowych umieszcza się jednostki referencyjne dla kategorii naukowych A i B. Jednostka referencyjna jest modelową jednostką naukową, scharakteryzowaną przez wartości ocen ustalone dla każdego z kryteriów kompleksowej oceny<sup>2</sup>.

Jednostka otrzymuje kategorię naukową A, jeżeli w danej GWO jej ocena ostateczna jest wyższa od jednostki referencyjnej, a kategorię C, jeżeli jej ocena jest niższa od jednostki referencyjnej B. We wszystkich pośrednich przypadkach jednostka otrzymuje kategorię B. Kategoria A+ przyznawana jest jednostce, która wyróżnia się spośród jednostek naukowych z kategorią A jakością prowadzonych badań oraz efektami ich realizacji. Mimo, że lista czynników wpływających na przyznanie kategorii naukowej A+ podana jest w Rozporządzeniu, to zasady przyznawania tej kategorii są określone w sposób opisowy i tym samym jej przyznanie ma charakter uznaniowy.

## Muzeum a kategoria naukowa

Jak wspomniano powyżej, poddanie się ewaluacji pozwala danej jednostce ocenić jakość prowadzonej działalności naukowej oraz określić jej mocne i słabe strony. Przyznana kategoria naukowa wpływa na wizerunek instytucji oraz wysokość dofinansowania naukowej działalności statutowej z budżetu MNiSW, o które każda jednostka mająca kategorię naukową może się ubiegać. Zgodnie z Rozporządzeniem MNiSW z dnia 27 kwietnia 2012 r. zmieniającym Rozporządzenie w sprawie kryteriów i trybu przyznawania oraz rozliczania środków finansowych na naukę na finansowanie działalności statutowej, otrzymanie kategorii naukowej A wiąże się ze zwiększeniem dotacji na działalność statutową z MNiSW o 50%, natomiast obniżenie kategorii z B na C powoduje spadek dotacji o 47% w obu przypadkach w stosunku do kategorii B.

Decyzję o poddaniu się ewaluacji należy poprzedzić wstępną analizą wyboru optymalnej grupy nauk, w której oceniana będzie jednostka, oraz wymagań związanych z otrzymaniem kategorii naukowej A, B lub C – jak pokażemy poniżej, ogromna większość muzeów nie może liczyć na otrzymanie kategorii A+. Minimalna dla danej kategorii liczba punktów na pracownika naukowego określona jest przez wartości punktowe

jednostek referencyjnych A i B. W przypadku jednak muzeów w kryterium II (potencjał naukowy) liczba możliwych do uzyskania punktów jest znikoma w porównaniu z typowymi jednostkami naukowymi, takimi jak uczelnie czy instytuty PAN. Jest tak dlatego, że punkty w tej kategorii przyznawane są głównie za posiadanie praw do nadawania stopni naukowych dającą się przewidzieć przyszłości muzea nie będą miały. Przewagi uczelni i instytutów PAN nie da się nadrobić, gdyż pozostałe liczby punktów możliwe do zdobycia w tym kryterium są bardzo niewielkie, np. za otrzymanie stopnia doktora przez pracownika instytucji przyznaje się 2 pkt., doktora habilitowanego 7 pkt., a za tytuł profesora 10 pkt. Dlatego stratę w tym kryterium należy zniwelować dobrymi wynikami w innych kryteriach.

Ze względu na ogromną różnorodność tematyczną działalności muzeów i skomplikowany system porównań jednostek parami dalsza analiza minimalnych wymogów będzie prowadzona dla grupy nauk o sztuce i twórczości artystycznej, w szczególności dla GWO TA1PK (grupa wspólnej oceny o numerze/identyfikatorze TA1PK), w której znalazło się Muzeum Narodowe w Krakowie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi. W tabeli podano liczby punktów, jakie uzyskało MNK w poszczególnych kryteriach oceny oraz te same liczby punktów dla jednostek referencyjnych A i B omawianej grupy.

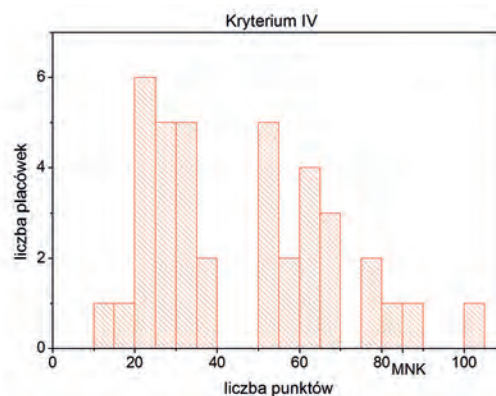
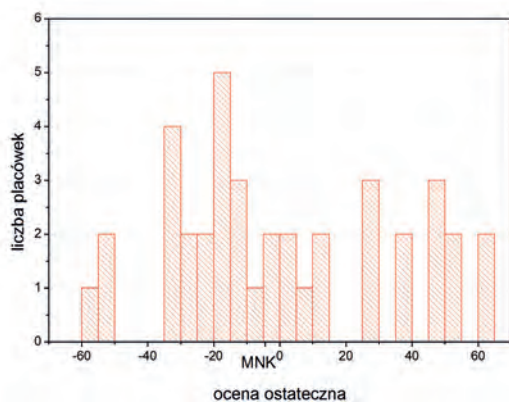
Jednostka	Kryterium I	Kryterium II	Kryterium III	Kryterium IV
A	26,93	150	0,1	60
MNK	23,32	17,00	0,61	85
B	17,36	30	0,05	30

Z kolei na wykresach przedstawiono histogramy liczby punktów uzyskanych przez 39 jednostek z GWO TA1PK. Na wykresie 3 widać wyraźnie niską ocenę Muzeum Narodowego w Krakowie dla kryterium II, średnią w kryterium I i wysoką w kryteriach III i IV, co pozwoliło MNK otrzymać kategorię naukową B.

Przedstawione wyniki pokazują, że najbardziej efektywnym sposobem podniesienia oceny ostatecznej jest poprawa wyników działalności naukowej w kryterium I, głównie poprzez zwiększenie liczby i jakości publikacji naukowych, zwłaszcza rozumianej jako ranga czasopism, w których placówka publikuje. Przeprowadzone symulacje pozwoliły określić minimalną liczbę punktów w kryterium I, która pozwoliłaby podwyższyć kategorię muzeum do A (ok. 27 pkt.), przy zachowaniu obecnego wyniku w kategoriach II, III i IV oraz niezmięnionej liczby punktów uzyskanych przez inne jednostki we wszystkich kategoriach.

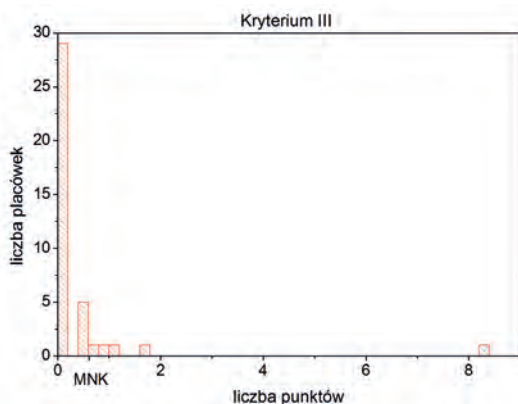
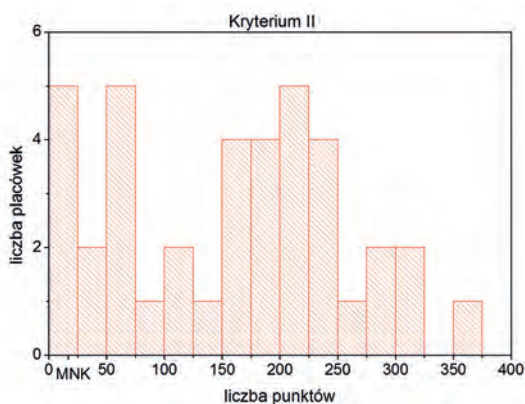
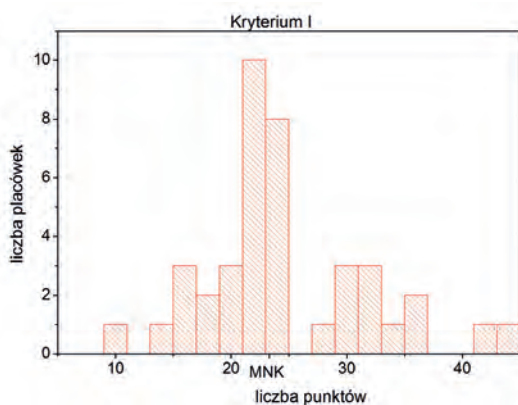
## Działania wspierające działalność naukową na przykładzie Muzeum Narodowego w Krakowie

Pierwszym krokiem w uregulowaniu działalności naukowej i usankcjonowaniu przyjętych rozwiązań w MNK było powołanie przez dyrektora muzeum Rady Naukowej, jako organu opiniotwórczego i doradczego dyrektora muzeum. Rada Naukowa liczy 10 członków, obok pracowników muzeum zostali do niej powołani wybitni przedstawiciele polskiej nauki: prof. dr hab.



1a,b,c,d,e. Histogramy przedstawiające liczbę placówek naukowych o danej liczbie punktów w GWO TA1PK dla oceny ostatecznej oraz czterech kryteriów z zaznaczoną ilością punktów uzyskaną przez MNK

1a,b,c,d,e. Histograms presenting the number of scientific units that scored a certain number of points in GWO TA1PK for the final evaluation and four criteria with the amount of points scored by MNK



Piotr Krasny, prof. dr hab. Roman Kozłowski, prof. dr hab. Teresa Malecka, prof. dr hab. Wojciech Włodarczyk.

Dyrektor muzeum ogłosił w 2012 r. konkurs na tematy badawcze. Wytypowano 24 tematy, a osobom, których tematy zostały przyjęte do realizacji, formalnie powierzono ich prowadzenie poprzez sformułowanie jawnych zapisów w zakresie obowiązków, że ich stanowisko jest związane z prowadzeniem badań naukowych lub prac rozwojowych. Konkurs na tematy badawcze jest ogłaszany co roku, obecnie w MNK realizowanych jest 39 tematów.

Każda z osób, która jest zaangażowana w realizację tematu badawczego, ma do swojej dyspozycji niewielki budżet, który może być przeznaczony na prace i potrzeby związane z realizacją tematu badawczego. Do 30 stycznia każdego roku pracownicy prowadzący tematy badawcze składają sprawozdanie ze swoich osiągnięć naukowych z roku poprzedniego: publikacji, wystąpień na konferencjach, organizacji konferencji, udziału w projektach naukowych oraz z osiągnięć ogólnospołecznych itp.. Na podstawie tych sprawozdań według przyjętej przez Radę Naukową punktacji dokonywana jest ocena pracowników naukowych, która ma bezpośredni wpływ na wysokość przyznanych pracownikom środków z dotacji statutowej MNiSW.

W muzeum wprowadzono tzw. dni biblioteczne, które pozwalają pracownikom naukowym na realizację swoich tematów badawczych.

Niezwykle ważnym elementem wspierającym pracę naukową jest rozwijanie działalności publikacyjnej. Muzeum Narodowe w Krakowie wydaje dwa czasopisma naukowe: „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa”, „Notae Numismatae – Zapiski Numizmatyczne”. W zeszłym roku oba periodyki zostały wpisane na listę czasopism punktowanych MNiSW. Strategicznym celem zespołów redakcyjnych jest podnoszenie standardów publikacyjnych, tak aby przy następnej ewaluacji czasopism, tytuły uzyskały wyższą ocenę punktową MNiSW. Długofalowym celem MNK jest wpisanie obu czasopism na listę European Reference Index for the Humanities (ERIH). Pracownicy poprzez wprowadzoną ocenę zachęcani są do publikacji swoich artykułów także w wydawni-

ctwach pozamuzealnych, w szczególności zagranicznych. Muzeum stara się realizować zasadę, że koszty tłumaczeń artykułów na języki obce są pokrywane ze środków własnych. W MNK zainicjowano powstanie serii wydawniczej: „Prace naukowe Muzeum Narodowego w Krakowie”, której zamiarem jest publikowanie prac doktorskich i habilitacyjnych pracowników. Publikacje te wydawane są we współpracy z wydawnictwem Historia Iagellonica. Dzięki wspólnej inicjatywie połowa kosztów jest pokrywana z programu DUN MNiSW.

Muzeum wspiera rozwój kadry naukowej, w szczególności zdobywanie stopni naukowych. Wkrótce zostanie podpisana umowa pomiędzy MNK a Wydziałem Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, w wyniku której pracownicy

muzeum nie będący na dziennych studiach doktoranckich na Wydziale Historycznym będą zwolnieni z wszelkich opłat związanych z obroną pracy doktorskiej.

\*\*\*

Rozwój działalności naukowej w muzeach leży w ich żywotnym interesie i jest elementem realizacji strategii polegającej na włączeniu tych placówek do „przemysłu wiedzy”. Poza potencjalnie bolesnym okresem, którym instytucje te weryfikują wyobrażenia o swojej działalności z rzeczywistością, poddanie się ocenie parametrycznej pozwala na uzyskanie już w krótkiej perspektywie dofinansowania działań, które i tak należą do zadań statutowych większości instytucji.

**Streszczenie:** Muzea prowadzą działalność naukową w każdej z dziedzin wiedzy, zależnie od profilu muzeum i jego kolekcji. Jest ona warunkiem wysokiego poziomu opracowania zbiorów, publikacji, scenariuszy ekspozycji stałych i wystaw czasowych oraz prawidłowej ochrony zbiorów i ich bezpiecznego udostępniania. W odróżnieniu do uniwersytetów, instytutów Polskiej Akademii Nauk, czy innych typowych jednostek naukowych struktura organizacyjna muzeum nie jest zoptymalizowana pod kątem prowadzenia działalności naukowej, w szczególności nie określa ona,

którzy pracownicy prowadzą badania. Prowadzona przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, co cztery lata kompleksowa ocena i kategoryzacja jednostek naukowych pozwala na uzyskiwanie obiektywnych danych o działalności jednostek naukowych. Jednostki, które poddadzą się kategoryzacji mogą wystąpić o przyznanie środków budżetowych na naukę i finansować swoje działania statutowe w tym zakresie. Artykuł ma na celu przedstawienie doświadczeń i opinii autorów związanych z uzyskaniem kategorii naukowej przez instytucje muzealne.

**Słowa kluczowe:** działalność naukowa, kategoryzacja jednostek naukowych, działania statutowe, kompleksowa ocena.

### Przypisy

<sup>1</sup> Szczegóły dotyczące oceny znajdują się w Rozporządzeniu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 13 lipca 2012 r. w sprawie kryteriów i trybu przyznawania kategorii naukowej jednostkom naukowym.

<sup>2</sup> Szczegóły dotyczące zasad określania jednostek referencyjnych znajdują się w Biuletynie Informacji Publicznej [http://www.bip.nauka.gov.pl/g2/oryginal/2013\\_11/2212e50456b1828d5732da527f0aa548.pdf](http://www.bip.nauka.gov.pl/g2/oryginal/2013_11/2212e50456b1828d5732da527f0aa548.pdf).

### dr hab. Łukasz Bratasz

Kierownik Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych Muzeum Narodowego w Krakowie; adiunkt w Grupie Badań nad Dziedzictwem w Instytucie Katalizy i Fizykochemii Powierzchni im. Jerzego Habera PAN; specjalizuje się w monitorowaniu parametrów środowiska w obiektach zabytkowych i muzeach; analizuje zwłaszcza odpowiedzi obiektów zabytkowych na zmiany tych parametrów, wykorzystując m.in. metody akustyczne i optyczne do bezpośredniego monitorowania uszkodzeń fizycznych; e-mail: [lbratasz@muzeum.krakow.pl](mailto:lbratasz@muzeum.krakow.pl)

### Barbara Świątkowska

Absolwentka historii sztuki w IHS UJ; od 2004 przygotowuje wnioski o międzynarodowe i krajowe projekty badawcze, którymi administruje; od 2008 pracownik Muzeum Narodowego w Krakowie w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych, gdzie opracowuje strategię rozwoju oraz wdraża program oceny ryzyka i zarządzania ryzykiem dla zbiorów MNK; e-mail: [bswiatkowska@muzeum.krakow.pl](mailto:bswiatkowska@muzeum.krakow.pl)

### dr Kamilla Twardowska

Absolwentka historii w IH UJ; koordynator ds. działalności naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie; autorka prac naukowych poświęconych zagadnieniom z historii późnego cesarstwa rzymskiego; e-mail: [ktwardowska@muzeum.krakow.pl](mailto:ktwardowska@muzeum.krakow.pl)

Muz., 2014(55): 28-36  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 06.2014  
data akceptacji – 07.2014

DOI: 10.5604/04641086.1120726

# OCZYWISTA KONIECZNOŚĆ. RZECZ O DZIAŁALNOŚCI NAUKOWO- BADAWCZEJ MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO

## THE OBVIOUS NECESSITY: RESEARCH ACTIVITIES OF POLISH ETHNOGRAPHIC MUSEUMS

**Anna Nadolska-Styczyńska**

Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Wydział Nauk Historycznych  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

---

**Abstract:** Museum Act defines objectives and targets of Polish state and local museums including ethnographic ones. These objectives and targets determine the identity of the museum. According to the Act scientific research is one of the tasks of a museum, however it is not a defining aspect of that institution. These research activities begin with the formation of a collection (i.e. selection of objects and their interpretation, exploration of cultural contexts, description etc.) and end with exhibitions and publications for general public. Each activity of the museum must be based on knowledge and methodology. Field studies are the starting point for the planned and

independent collection of objects. Museum curators conduct academic research and publish their results.

The research is one of the ten tasks of the museum. Another one which also requires scientific competence is teaching. Other duties of a museum worker is to protect objects of the collection and to spread knowledge about them. The identity of the museum depends on the proportional, well-balanced implementation of all tasks. The author also presents the financial and organizational factors that determine scientific aspect of the museum activity and some topics of research studies conducted in Polish ethnographic museums.

**Keywords:** Museology, research activities, Polish ethnographic museums, contemporary, practice.

---

Muzeum jest instytucją, której cele skupiają się na trzech podstawowych zespołach zagadnień: gromadzeniu kolekcji

i jej ochronie, badaniach naukowych oraz upowszechnianiu wiedzy z zakresu reprezentowanej dziedziny i informacji

o samych zbiorach. Te trzy zespoły działań są ze sobą ściśle powiązane i nawzajem się uzupełniają. Ich proporcjonalna realizacja jest niezbędna, aby muzeum utrzymało swoją autonomię i tożsamość merytoryczną. W przeciwnym wypadku stanie się magazynem, instytutem naukowym lub czymś pośrednim między domem kultury, biblioteką i szkołą<sup>1</sup>.

Podstawowym aktem prawnym polskiego muzealnictwa jest Ustawa o muzeach<sup>2</sup>, zatem zamieszczona w niej definicja muzeum jest uznawana za obowiązującą. Mowa jest w niej o kolekcjach, ich ochronie, promowaniu wartości i treści nauki, upowszechnianiu wartości nauki, historii i kultury oraz kilku innych celach, ale brak w niej niestety zapisu podkreślającego naukowy charakter tych działań. Są one uwzględnione natomiast w artykule drugim, wskazującym zadania stawiane przed polskimi muzeami. Znajdujemy tam bowiem punkty mówiące o opracowywaniu naukowym zbiorów, prowadzeniu badań naukowych oraz udostępnianiu kolekcji i informacji<sup>3</sup>. Wynika z tego, że nauka i badania nie są w tym dokumencie traktowane priorytetowo. Tymczasem, jak podkreślają prawie wszyscy muzealnicy i osoby zajmujące się teorią muzeów, praca naukowo-badawcza jest podstawą dobrze prowadzonego muzeum. Jest obecna we wszystkich trzech sferach jego działalności, bowiem każda aktywność merytoryczna muzeum jest podparta wiedzą i metodologią. Zatem celem niniejszego opracowania jest zwrócenie uwagi na nieuchronność tych powiązań oraz wskazanie, poprzez przytoczenie kilku przykładów, różnorodności form i zakresów działań o charakterze naukowym, prowadzonych przez polskie muzea etnograficzne<sup>4</sup>.

## Muzea a nauka

Zacznijmy od pozyskiwania zbiorów. Każde muzeum ma statutowo określony obszar kolekcjonowania. Polityka gromadzenia kolekcji wiąże się natomiast bardzo ściśle z konkretnymi i zmieniającymi się w czasie tendencjami metodologicznymi reprezentowanej przez placówkę dziedziny nauki. Już pierwsze, powstające na początku XX w. muzea etnograficzne miały rozmaity charakter, wynikający z odmiennych sposobów patrzenia na kulturę przez ich twórców, co przekładało się na zakresy terytorialne i czasowe zbiorów, sposoby ich prezentowania i upowszechniania wiedzy etnograficznej. Owa różnorodność jest widoczna i dzisiaj<sup>5</sup>.

Powstałe w roku 1925 Muzeum Etnograficzne w Wilnie, którego twórczynią była Cezaria Baudouin de Courtenay – Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa było z założenia placówką powołaną przy Zakładzie Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego. Autorzy omawiający historię polskiego muzealnictwa cytują często znamienne i barwną wypowiedź tej badaczki, wskazującą korzyści płynące z takiego powiązania: *ażeby z jednej strony Muzeum nie zmartwiało, z drugiej zaś, ażeby etnografowie księżkowcy również nie kamienieli w fikcjach mózgowych*<sup>6</sup>.

Trudno nie przyznać, że w tym stwierdzeniu o potrzebie wzajemnego oddziaływania muzeów i instytucji naukowych jest wiele mądrości i nadal aktualnej prawdy życiowej. Uczona zwracała uwagę na konieczność pracy muzeów nad zabytkiem i postulowała prowadzenie badań terenowych, które pozwalałyby zebrać informacje o obiekcie i umiejscowić go w kulturze. Podkreślała potrzebę pozyskiwania obiektów typowych, a nie wyjątkowych, co w sposób oczywisty generowało potrzebę prowadzenia odnośnych działań badawczych.

Muzeum miało pełnić funkcję laboratorium, w którym można było konfrontować wiedzę teoretyczną z konkretnymi przykładami zjawisk kultury. Była to zatem placówka prekursorska i nietypowa. W jej ramach powstał także projekt muzeum na wolnym powietrzu, którego koncepcja, oparta na prowadzeniu szerokich badań terenowych, do dzisiejszego dnia znajduje odbicie w projektach współczesnych muzeów skansenowskich. Twórczyni muzeum zwracała też uwagę na przydatność etnograficznych zabytków i materiałów dla pokrewnych dyscyplin humanistycznych. Była w swoich poglądach bardzo nowoczesna i przekazała je kolejnym pokoleniom polskich etnologów<sup>7</sup>.

Pozostałe polskie muzea etnograficzne w okresie poprzedzającym II wojnę światową także starały się utrzymywać ścisłe związki ze światem nauki<sup>8</sup>. W przypadku braku uczelni utrzymywano bliskie kontakty z uczonymi, którzy wspomagali muzea konsultacjami, opiniami merytorycznymi itd.<sup>9</sup> Kierownicy muzeów podkreślali potrzebę takich kontaktów i dawali wyraz swoim przekonaniom metodologicznym, tak na etapie opracowywania projektów muzeów, jak i publikując artykuły na temat ich działalności<sup>10</sup>.

W późniejszych latach problem metodologii działań muzealnych i potrzeby silnych związków muzeów z nauką poruszały szeroko m.in. Kazimiera Zawistowicz-Adamska<sup>11</sup> i Maria Znamierowska-Prüfferowa. W tekstach tej ostatniej odnajdujemy przekonanie, że praca w muzeum jest pracą naukową, stanowiącą część ogólnej wiedzy etnologicznej<sup>12</sup>.

W miarę upływu lat wspomniane powyżej kontakty między środowiskowe i ich siła ulegały przemianom. To stały, to przyjmowały nowe formy, stając się momentami źródłem ważnych, obustronnych dyskusji, ale nauka zawsze była w muzealnictwie etnograficznym obecna. Śledząc jego historię, możemy dzisiaj wskazać wyraźne posiłkowanie się pracowników poszczególnych placówek konkretnymi metodami badawczymi: fenomenologią, teoriami ewolucji kultury, kręgów kulturowych, elementami funkcjonalizmu, semiotyki itd. Prawie każdy ważniejszy kierunek czy szkoła etnograficzna zaznaczyły się tak w kolekcjach, jak i w działaniach muzeów<sup>13</sup>. Przyjrzyjmy się zatem obszarom, w których nauka ściśle przeplata się z wiedzą i praktyką muzealną.

## Przestrzenie działań badawczych

W muzeach etnograficznych naturalne jest poszerzanie kolekcji w efekcie badań terenowych. Są one punktem wyjścia do prawidłowego, czyli planowego i samodzielnego (z pierwszej ręki) pozyskiwania obiektów. Nie było i nie jest to jedynie – jak by się mogło laikowi wydawać – „zbieractwo” starych przedmiotów, lecz połączony było ono i jest nadal z badaniami mającymi na celu zdobycie informacji dotyczących kontekstu kulturowego kupowanych czy ofiarowanych zabytków. W pełni opracowany obiekt powinien mieć nie tylko opis jego cech fizycznych i sposobu wykonania, ale także (i jest to kwestia dla etnologii podstawowa) niezbędne jest określenie funkcji, jaką pełnił w kulturze. Składają się na nią nie tylko funkcje użytkowe obiektu, ale też jego kulturowe znaczenie, wartości estetyczne oraz symbolika i powiązania z innymi elementami i aspektami kultury. To wszystko wymaga przeprowadzenia badań terenowych, dopytania, wykonania obserwacji i dokumentacji fotograficznej, filmowej itp.<sup>14</sup> Pozyskiwanie zbiorów jest więc bardzo często częścią projektu naukowego, obejmując

jącego realizację konkretnego tematu badawczego, w którym zakup obiektów jest tylko jedną z jego integralnych części<sup>15</sup>. Oczywiście nie wszystkie prace badawcze muzeów są poprzedzone badaniami terenowymi. Wiele tematów tak ekspozycji, jak i artykułów oraz książek bazuje na wykorzystaniu literatury, archiwaliów i dokumentacji naukowej zabytków. Wymaga to przeprowadzenia licznych krajowych i zagranicznych kwereń, badań porównawczych itd. Jest efektem często wieloletnich i wcale nie mniej ważnych prac gabinetowych.

Kolejnym polem prac naukowo-badawczych jest opracowanie naukowe zbioru<sup>16</sup>, a więc nie tylko inwentaryzacja poszczególnych przedmiotów, ale także stworzenie ich dokumentacji naukowej, uwzględniającej jak najszerszy kontekst kulturowy obiektu. Im jest ona dokładniejsza, tym łatwiej jest wykorzystać owe muzealia w dalszej pracy, czyli w wystawach, publikacjach i edukacji muzealnej<sup>17</sup>. Zdarza się też, że do muzeów z rozmaitych względów trafiały i nadal trafiają przedmioty pozbawione nawet podstawowych informacji dotyczących proveniencji. Wówczas zadaniem muzealnika jest wyszukanie i zgromadzenie maksymalnej ilości danych dotyczących takiego przedmiotu, poprzez badania porównawcze, historyczne, archiwalne itd.<sup>18</sup>

Przejdźmy do kolejnego, najbardziej widocznego, zewnętrznie aspektu działalności muzealnej, czyli do ekspozycji. Muzealne wystawy etnograficzne są bardzo zróżnicowane tak pod względem tematyki, jak i formy, ale wszystkie wymagają przygotowania scenariusza, czyli naukowego opracowania tematu badawczego i przełożenia go na język przedmiotów i język ekspozycji. Zawiera on, tak jak każdy artykuł czy książka, określony przedmiot, zakres, cel, dla którego dany temat został podjęty i będzie realizowany, a także przyjętą metodę interpretacji zebranych materiałów. Musi jednak ponadto zawierać wykaz odpowiednio dobranych eksponatów, propozycje ich pogrupowania, teksty i komentarze towarzyszące wystawie i wiele innych elementów koniecznych do jej opracowania i realizacji. Jest to zatem efekt wielokierunkowej pracy badawczej, wymagającej wiedzy, doświadczenia i specjalnych predyspozycji<sup>19</sup>.

Warto także pamiętać o sferze edukacji muzealnej. Traktowana przez całe lata nieco po macoszemu, w latach 80. XX w. nabrała rozpędu, obejmując coraz większe i coraz to nowsze grupy publiczności muzealnej. Stała się dziedziną ważną, prowadzoną z dużym rozmachem, coraz częściej przez specjalistów pedagogów. Niestety, zdarza się, że miarą jej efektów nadal pozostają jedynie statystyki uczestnictwa w poszczególnych spotkaniach oświatowych i wystawienniczych. Na szczęście, ta tendencja także ulega stopniowym zmianom, a muzealna edukacja staje się coraz częściej obiektem badań i dyskusji naukowych<sup>20</sup>.

Kolejną, ściśle związaną z nauką dziedziną działalności muzeów są publikacje, i to bez względu na to czy są folderami, katalogami, czy monografiami. Wszystkie wymagają pracy związanej z realizacją konkretnego tematu oraz działań z zakresu opracowania redakcyjnego<sup>21</sup>. Część jest indywidualnymi pracami autorskimi, inne monografiami zbiorowymi, często podsumowującymi realizowany projekt, jeszcze inne zawierają efekty organizowanych przez muzea konferencji i seminariów naukowych, łączących środowiska muzeologiczne i etnologiczne<sup>22</sup>. Bardzo ważne są periodyki, które (przynajmniej w założeniach) umożliwiają systematyczną publikację efektów prowadzonych badań<sup>23</sup>. Warto także zwrócić uwagę na fakt,

że stają się one coraz częściej płaszczyzną spotkania opracowań muzealnych z tekstami akademickimi<sup>24</sup>.

## Przykłady działań naukowo-badawczych

Można zatem powiedzieć, że praca muzeów etnograficznych „nauką stoi”<sup>25</sup>. Aby nie być gołosłowną i przekonać czytelnika, że nie tylko prowadziły one „od zawsze”, ale nadal podejmują różnorodne badania naukowe, przytoczę kilka przykładów prac realizowanych w ostatnich latach przez muzea etnograficzne. Pozwoli to zwrócić uwagę na ich rozmaite zakresy i charakter<sup>26</sup>. Zaczniemy od projektu „Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna – tradycja i współczesność”, zrealizowanego w roku 2012 w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi. Podstawą dla niego były badania terenowe, prowadzone przez etnografa – Alicję Woźniak w latach 2008–2011, a dotyczące stroju huculskiego: jego formy, symboliki, przemian i roli, jaką odgrywa we współczesnej kulturze mieszkańców regionu<sup>27</sup>. Badaczka prowadziła rozmowy z osobami, które ten strój noszą i wytwarzają, uczestniczyła w obrzędach weselnych, prowadząc obserwacje podczas przygotowań do uroczystości i samego jej przebiegu, zbierała materiały do dalszych prac interpretacyjnych, pozyskując jednocześnie obiekty do kolekcji muzeum i wykonując dokumentację fotograficzną i filmową przebiegu poszczególnych procesów powstawania wybranych obiektów. W opracowaniu, które zwińczyło badania, podkreśla, że udało jej się zobaczyć „tradycję dzisiaj”, że współczesny strój huculski, chociaż bardzo wyraźnie i konsekwentnie odwołuje się do tradycji, kreuje nowe treści i formy. Pozostaje silnym łącznikiem tego, co dawne, ze współczesnością, a tradycja jest w tym regionie bardzo silnym elementem podtrzymującym i kreującym współczesną tożsamość, bowiem jest dostosowywana do aktualnych potrzeb grupy<sup>28</sup>. Badania te stały się podstawą dla wspomnianego projektu, który obejmował wystawę „Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna – tradycja i współczesność”, prezentującą zbiory łódzkiego muzeum<sup>29</sup> oraz kolekcję Narodowego Muzeum Sztuki Ludowej Huculszczyzny i Pokucia im. J. Kobryńskiego z Kołomyi<sup>30</sup>, publikację o tym samym tytule oraz liczne imprezy towarzyszące<sup>31</sup>. Książka autorstwa Alicji Woźniak to przepiękne albumowe wydanie rzetelnego naukowego opracowania tematu. Zawiera obszernie wiadomości dotyczące tak historii regionu, jak i etnologicznych nim zainteresowań, rozdział poświęcony roli tradycji i stroju w budowaniu huculskiej tożsamości oraz części dotyczące wytwarzania stroju, jego świątecznych form, symboliki poszczególnych elementów, biżuterii itd.<sup>32</sup> Omawia też założenia samego projektu, którego głównym celem była popularyzacja kultury Huculszczyzny i Ukrainy w Polsce. Jego podstawą były wieloletnie badania naukowe, realizowane przez doświadczonego badacza i muzealnika. Projekt zyskał uznanie nie tylko łódzkiego środowiska etnologicznego, otrzymując nagrodę Sybilla 2012 w kategorii wystaw<sup>33</sup>.

Badania etnograficzne poza granicami kraju prowadzą także mniejsze muzea. Muzeum Miejskie w Żorach, które działalność etnograficzną realizuje w dwóch równoległych zakresach<sup>34</sup>: regionalnym i pozaeuropejskim, postawiło kilka lat temu na współpracę z badaczami i przedstawicielami innych placówek o podobnym profilu. W latach 2000–2012 było organizatorem lub współorganizatorem kilku wypraw do Afryki. Ich celem naczelnym była realizacja konkretnego tematu



badawczego, chociaż zawsze towarzyszyło im pozyskiwanie nowych obiektów do kolekcji. Na przykład celem programu „Lurum 2000”, który zrealizowano wspólnie z Muzeum Narodowym w Szczecinie, była weryfikacja wcześniejszych ustaleń dotyczących wspólnoty kulturowej ludów Dogon i Kurumba. Teren badań obejmował pogranicze Mali i Burkina Faso. Ostatecznie w latach 2000–2003 zorganizowano trzy wyjazdy badawcze, w których wzięli udział pracownicy obu muzeów<sup>35</sup>. Kolejna wyprawa ruszyła w obszar Masywu Atakora (północny Benin i Togo), a jej celem były badania kultury zamieszkałych tu ludów Somba, Bassar i Bandjeli, („Atakora-Lurum 2001”). W następnych latach badania rozszerzono na tereny południowego Beninu i Wybrzeże Kości Słoniowej („Yoro 2002”)<sup>36</sup>. Zaowocowały one nie tylko licznymi artykułami<sup>37</sup>, ale także znacznym uzupełnieniem kolekcji i wystawą „W afrykańskich wioskach”, która ukazywała życie codzienne we wsiach ludów Dogon i Somba<sup>38</sup>. Taką międzyinstytucjonalną, a ostatnio także interdyscyplinarną współpracę żorska placówka prowadzi z powodzeniem nadal przy okazji innych projektów<sup>39</sup>.

Polskie muzea etnograficzne realizują jednak przede wszystkim projekty dotyczące kultury polskiej. Do takich należy m.in. prowadzony przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie temat „Wesele 21”<sup>40</sup>. Realizatorami są pracownicy muzeum<sup>41</sup>, a obszarem wstępnie przyjętym jako teren badań – Małopolska<sup>42</sup>. Celem projektu jest opis, poznanie i interpretacja współczesnego ślubu i wesela. Dotyczy on tak sfery obyczajowości, jak i samego obrzędu oraz składających się na niego rytuałów. Autorzy sformułowali go jako *stworzenie etnografii norm i wartości oraz przeobrażeń społecznych, jakim podlega obyczaj ślubno-weselny*<sup>43</sup>. Projekt realizowany jest w dwóch etapach. Pierwszy, przeprowadzony w latach 2009–2011, dotyczył organizacji ślubów. Badania prowadzono wśród osób, które ich udzielają lub zajmują się organizacją i obsługą tego typu uroczystości. Drugi etap (2011–2013) to rozmowy i spotkania z poszczególnymi parami narzeczonych i towarzyszenie im podczas przygotowań do ślubu i w czasie samego obrzędu weselnego. Zastosowano tutaj zatem metodę studium przypadku, a oba etapy są ze sobą ściśle powiązane. Oczywiście badaniom etnograficznym towarzyszy pozyskiwanie do zbiorów muzeum obiektów związanych ze współczesnym ślubem (strojów, fotografii, akcesoriów weselnych, nagrań muzycznych itd.). Projekt zakończy wystawa i publikacja podsumowująca prowadzone badania<sup>44</sup>. W bieżącym roku zadanie poszerzono, dołączając nowy projekt „Wesele 21 – audioportret”. Ma on na celu zarejestrowanie warstwy dźwiękowej dzisiejszych obrzędów. Śpiew, muzyka, zapadająca podczas obrzędu cisza, zostaną utrwalone i zachowane w muzealnym archiwum, a nagrania będą wykorzystane w audycjach zamieszczonych na stronie muzeum, Instytutu Muzyki i Tańca oraz Narodowego Archiwum Audiowizualnego. W projekcie bierze udział pięć par z rozmaitych obszarów Polski, których wesele będzie zorganizowane w bieżącym roku<sup>45</sup>.

Oddział Etnograficzny Muzeum Narodowego w Gdańsku realizuje projekt dotyczący folkloru kaszubskiego. Nosi on tytuł: „Uzupełniając Kolberga: dokumentacja autentycznych grup kołędniczych Kaszub”<sup>46</sup> i ma na celu przeprowadzenie badań terenowych oraz rejestrację fonograficzną i filmową przebiegu kołędowania kaszubskich *Gwiżdży*. Badaniami objęte zostaną wsie gminy Sierakowice (pow. Kartuszy), gdzie do dzisiaj działają zespoły kołędnicze, które co roku organizują się z własnej potrzeby, bez pomocy regionalistów czy innych ani-

matorów kultury. Dla potrzeb badań porównawczych w działaniach projektu weźmie też udział kilka szkolnych zespołów kołędniczych. Projekt prowadzi 6 osób<sup>47</sup>. Realizowany będzie do końca roku 2014, a wszystkie zebrane materiały trafią do archiwum Oddziału Etnograficznego i stanowić będą bazę dla dalszych działań muzealnych.

Nieco inny w charakterze, ale również interesujący jest kolejny projekt Muzeum Etnograficznego w Krakowie, a mianowicie realizacja Wirtualnego Muzeum Drzeworytu Ludowego. Projekt powstał w roku 2011, w związku z obchodzonym wówczas 100-leciem istnienia krakowskiej placówki. Jego głównym zadaniem jest – jak się łatwo domyślić – dokumentacja i popularyzacja wiedzy o polskim drzeworycie ludowym. Jest także płaszczyzną porozumienia, wymiany doświadczeń i informacji, a główne zadanie to stworzenie interaktywnej bazy danych. Po trzech latach użytkownicy będą mogli dotrzeć *online* do ok. tysiąca zabytków, które w chwili obecnej są przechowywane w czterdziestu zbiorach o różnym pochodzeniu i charakterze (publicznych, prywatnych i kościelnych). Dwujęzyczne opisy utworzą zespół dla użytkowników spoza kraju, a obszerna bibliografia wskaże dalsze tropy badawcze. Projekt obejmuje także tworzenie e-wystaw, poświęconych zarówno wybitnym twórcom, jak i wybranym tematom drzeworytów<sup>48</sup>. Działania te wymagają wieloletnich przygotowań, kwerend, opisów i opracowań danych związanych z tematyką ludowych drzeworytów.

Tematy dotyczące historii i charakterystyki kolekcji pojawiają się w publikacjach rozmaitych muzeów dosyć często. Ich bazą są zasoby magazynów i materiały archiwalne. Opracowania te także wymagają długotrwałych badań i poszukiwań archiwalnych. Przykładem mogą być tutaj badania nad historią kolekcji pozaeuropejskiej Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi<sup>49</sup> albo artykuły zebrane w licznych już dzisiaj tomach jubileuszowych Muzeum Etnograficznego w Warszawie czy Krakowie<sup>50</sup>.

Nieco podobny, bo archiwalny w charakterze, jest projekt kilkakrotnie już wspomnianego muzeum krakowskiego pt. „Opracowanie domowego archiwum Romana Reinfussa”. Obejmuje on materiały rozmaitego rodzaju, pochodzące z badań terenowych i prac gabinetowych, notatki z lektur, korespondencję, materiały dydaktyczne itd.<sup>51</sup> Warto wspomnieć, że tzw. spuścizna naukowa znanych i cenionych etnologów i muzealników bywa zazwyczaj wartościowa i interesująca. Odnaleźć w niej można tysiące informacji dotyczących historii polskiego muzealnictwa etnograficznego i etnologii, a przede wszystkim materiały dotyczące dorobku, przemyśleń metodologicznych i osobowości poszczególnych badaczy. Opracowanie naukowe takiego zbioru wymaga czasu, cierpliwości, wiedzy etnologicznej i znajomości podstaw archiwistyki<sup>52</sup>.

Trzeba pamiętać, że archiwa polskich muzeów etnograficznych kryją niejednokrotnie materiały o wyjątkowej wartości merytorycznej. Znajdujemy w nich nie tylko zapisy wywiadów i opracowania poszczególnych tematów badawczych, ale też dokumentację fotograficzną, fonograficzną i filmową<sup>53</sup>. Do zasobów swojego archiwum sięgnęło m.in. Muzeum Etnograficzne w Toruniu, publikując serię: „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu”. Wydane do dzisiaj tomy zawierają materiały, opracowania i komentarze do działalności Mariana Pieciukiewicza<sup>54</sup> oraz archiwalne opracowania dotyczące rozmaitych zagadnień z zakresu etnografii<sup>55</sup>. Interesująca jest też inna inicjatywa tego muzeum, a miano-

wicie publikacja dokumentacji i opracowań powstałych przed wielu laty<sup>56</sup> i z jakichś względów niewydrukowanych albo wydawanych w obcych językach. Seria „Etnografia ocalona” dotyczy historii polskich badań etnograficznych i *przywraca środowisku naukowemu książki zasłużonych dla światowej antropologii badaczy, ale również przypomina sylwetki nieco już zapomnianych postaci naszej dyscypliny naukowej*, czytamy na stronie internetowej muzeum<sup>57</sup>.

Pisząc o muzealnych badaniach i pracach naukowych, trudno nie zwrócić uwagi na liczbę i jakość publikowanych przez poszczególne muzea periodyków. Drukują je muzea na wolnym powietrzu, Muzea Etnograficzne w Warszawie, Toruniu, Krakowie, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, liczne muzea regionalne<sup>58</sup>. Zawierają one publikacje zarówno z zakresu etnologii, jak i muzealnictwa oraz muzeologii. Jak już wspomniałam, często do publikacji w tych czasopiśmiech zapraszani są akademicy, co wskazuje na kontynuację współpracy muzeów z jednostkami naukowymi naszej dyscypliny<sup>59</sup>.

\*\*\*

Artykuł niniejszy miał na celu zwrócenie uwagi na związki nauki i działalności podstawowej (merytorycznej) muzeów etnograficznych oraz wskazanie różnorodności form i charakteru podejmowanych przez te placówki tematów. Omówione przykłady pozwoliły pokazać, że polskie muzea etnograficzne prowadzą badania naukowe, które są ściśle powiązane z ich aktywnością kolekcjonerską i popularyzatorską. Realizują badania terenowe i biblioteczne, podejmują interpretacje i reinterpretacje zarówno kolekcji, jak i zasobów archiwalnych. Prowadzą prace badawcze w kraju i poza jego granicami, przygotowując opracowania monograficzne, studia porównawcze i wiele innych, o różnorodnym charakterze<sup>60</sup>; dotyczą one tak kultury dawnej, jak i najbardziej współczesnych jej przejawów. Pamiętajmy jednak, że jest to tylko jedna z dziedzin działalności muzeum. Podstawowa, niezbędna, ale nie jedyna. Środowisko uniwersyteckie skupia się na dwóch dziedzinach: dydaktyce i pracy naukowo-badawczej, Polska Akademia Nauk i Polska Akademia Umiejętności głównie na badaniach. Muzealnicy natomiast mają ponadto obowiązek ochrony powierzonych sobie zabytków oraz popularyzacji wiedzy, a – jak już była mowa – istotną kwestią jest proporcjonalność realizowanych zadań. Jest to bowiem gwarancją merytorycznej tożsamości instytucji.

Nasuwać się tu mimo wszystko pewne, niewesołe refleksje. Otóż żadne z muzeów nie poprowadzi badań naukowych bez zgromadzenia odpowiednich funduszy, tymczasem organizatorzy, czyli władze zwierzchnie, od których zależy utrzymanie placówek muzealnych, niezbyt ochoczo świadczą dotacje na cele naukowe. Muzea w tym zakresie muszą poszukiwać grantów zewnętrznych, w tym ministerialnych, sponsorów itd. Organizatorom zależy w gruncie rzeczy na efektywnych „impresach” – na wystawach, spotkaniach, które zgromadzą dużą liczbę odwiedzających i które pozwolą przy tej okazji zareklamować władze, a przede wszystkim wygenerują konkretne dochody. Muzea są, przynajmniej teoretycznie<sup>61</sup>, instytucjami nienastawionymi na pozyskiwanie zysku, ale w praktyce muszą „zarabiać”, aby zwiększyć środki przeznaczone na działalność podstawową (w tym naukowo-badawczą). Mają

zatem dwa wyjścia: albo walczyć o granty, albo, co jest niestety łatwiejsze, podejmować działania o bardzo popularnym, masowym wręcz charakterze. A stąd zaledwie krok do obniżenia poziomu oferty, zwrócenia się ku czystej rozrywce i „makdonaldyzacji”.

Pewne niebezpieczeństwo widzę także w promowaniu (narrucanym czasem przez organizatora) działań edukacyjnych adresowanych głównie do dzieci, kosztem innych obszarów popularyzatorskiej aktywności muzealnej. Odnoszę wrażenie, że czasami zapominamy, że publiczność korzystająca z oferty muzeum jest zróżnicowana i nie ogranicza się wyłącznie do młodzieży szkolnej.

Niepokojące jest również wprowadzanie do muzeów działań o poziomie i charakterze właściwym dla domów kultury. Nie chcę tu obniżyć zasług i roli instytucji, z którymi chętnie współpracuję, i uważam, że są nadal bardzo potrzebne. Niemniej jednak niepokoją mnie pomysły dotyczące realizowania przez muzea działań rozrywkowych przy jednoczesnym powierzaniu domom kultury zadań, które, moim zdaniem, powinny być organizowane przez muzea<sup>62</sup>. Prosta stąd droga do pomysłów łączenia tych zupełnie odmiennych instytucji. Zazwyczaj takie propozycje prędkiej czy później okazują się próbą umożliwienia likwidacji którejś z placówek podległych samorządowi czy miastu i tym samym zaoszczędzenie środków, jakie są potrzebne do ich utrzymania i finansowania ich działalności. Jednocześnie owe imprezy o charakterze ludycznym utrudniają pracę merytoryczną o charakterze naukowym, w sposób prosty obniżając jakość działalności muzeum.

Uważam i podkreślam raz jeszcze, że równowaga funkcji kolekcjonersko-ochronnej, naukowej i popularyzatorskiej jest warunkiem zachowania muzealnej tożsamości. Nadmierne uwypuklenie jednej z nich może doprowadzić do utraty specyfiki instytucji, do przerobienia muzeum w „quasi-szkolę”, uzupełniającą dziury i naprawiającą błędy programowe naszego szkolnictwa, w „niby dom kultury”, organizujący koncerty i masowe imprezy okolicznościowe albo w „prawie instytut naukowy”, skupiający się jedynie na publikacjach, konferencjach naukowych i badaniach terenowych. Zawsze odbędzie się to kosztem pozostałych dwóch poziomów działalności. Muzea dysponują konkretną kadrą, możliwościami lokalowymi i finansowymi. Szczególny, nadmierny, nieproporcjonalny nacisk na którąś z trzech podstawowych dziedzin musi doprowadzić do zaniedbania albo co najmniej do osłabienia pozostałych.

Dlatego mam nieco mieszane uczucia co do podejmowanych przez niektóre muzea działań na rzecz przyznania im statusu jednostki naukowej<sup>63</sup>. Z jednej strony, muzea są placówkami naukowymi z natury rzeczy i realizowanych zadań, prowadzącymi badania w sposób ciągły, a nie tylko „podmiotami działającymi na rzecz nauki”, jak zwykło się powszechnie przyjmować<sup>64</sup>. Potwierdzenie tego statusu jest równoznaczne z potencjalną szansą na możliwość pozyskania funduszy Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, co jest bardzo istotne, bowiem badania naukowe są niezbędne do prawidłowego funkcjonowania muzeum, a często są lekceważone przez organizatorów. Z drugiej jednak strony, nie wolno nam zapominać, że nie jest to główna i jedyna działalność muzeów. Mają one inne zadania i mam pewne obawy, czy konieczność formalnego dorównania placówkom *stricto* naukowym, jak instytut PAN czy PAU, wyjdzie wszystkim muzeom na dobre. Zapewne istnieją instytucje na tyle duże, że sobie z tym poradzą. Czy

jednak w mniejszych placówkach nie będzie się to odbywać kosztem innych zadań statutowych? Kryzys nie pozwala zwiększyć kadry, kryteria Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego są ostre<sup>65</sup>, a doba ma tylko 24 godziny. A przecież nie każdy muzealnik jest antropologiem kulturowym z tytułem samodzielnego pracownika nauki, drukującym swoje prace w wysoko punktowanych czasopiśmie. Może to zatem pociągnąć za sobą pomysły wprowadzenia kolejnych innowacji kadrowych. Tymczasem, jak uczy doświadczenie, wymiana kadry muzealników-etnografów na badaczy-antropologów nie zawsze pozwala na utrzymanie (nie mówiąc o podwyższeniu) jakości działań, a czasem prowadzi do dezorganizacji muzeum. Są sfery działalności muzealnej, do których potrzeba doświadczonych muzealników z wieloletnią praktyką zawodową. Dopiero wspólna, zespołowa działalność osób o rozmaitych specjalizacjach, umiejętnościach i wiedzy daje gwarancję wypełniania wszystkich działań stawianych muzeom.

A może prościej byłoby uznać zadania naukowe za absolutnie istotowo związane z muzeum, włączając ten aspekt do ustawowo przyjętej definicji<sup>66</sup>, a ich prowadzenie uczynić jednym z warunków uprawniających do stosowania nazwy „muzeum”? Raport ekspertów do spraw przygotowania też do

projektu zmian Ustawy o muzeach zawiera, poza wspomnianą propozycją uzupełnienia definicji, sugestie, aby muzeami nazywać jedynie te placówki, których statuty są uzgodnione z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a zatem – jak rozumiem – zgodnie z Ustawą o muzeach<sup>67</sup>. Dawałoby to zapewne nie tylko prawo do wymagania od organizatorów objęcia większą troską i dotacjami także naukowych poczynań placówek muzealnych, ale niejako przy okazji uniemożliwiłoby, częste niestety, nadużywanie nazwy „muzeum” przez rozmaite instytucje, których głównym celem jest osiągnięcie zysku finansowego. Prowadziłoby to do utrzymania odpowiedniego etosu muzeów i niewątpliwie usprawniłoby ich działania. Wymaga to nowelizacji kilku aktów prawnych, ale mam nadzieję, że doczekamy chwili, gdy nawet niewielkie polskie muzea będą mogły prowadzić badania naukowe w takim zakresie i formie, jaka wynika z ich potrzeb, a nie stawać wobec syndromu krótkiej kołdry i konieczności dokonywania wyboru między wydaniem środków albo na badania, albo na konserwację obiektów, albo na realizację wystawy. Może doczekamy się, aby wszystkie muzea mogły spokojnie i skutecznie realizować nakładane na nie cele i zadania statutowe, w tym także cele naukowo-badawcze.

## Przypisy

- 1 Problematyką działań naukowych prowadzonych przez muzea etnograficzne zajmują się już od kilku lat. Temat charakteru i zakresu badań naukowych prowadzonych przez wybrane muzea podjęłam w projekcie zrealizowanym w ramach grantu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, przyznanego na lata 2004-2006 „Dorobek naukowo-badawczy polskich muzeów etnograficznych w zakresie poznania kultur pozaeuropejskich” (nr 1 H01H 019 29). Wyniki zawarłam w publikacji *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie pozaeuropejskie kolekcje etnograficzne*, wydanej w roku 2011 przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu. Natomiast współczesnych zakresów działań naukowych polskich muzeów etnograficznych dotyczyło opracowanie: *Ot opisania i istoriografii do antropologii sowriemennosti, ili Nieskolko słow o sowriemennych issledowanijach polskich etnograficeskich muzejew* (Od opisu i historiografii do antropologii współczesności. Kilka uwag o współczesnych badaniach naukowych polskich muzeów etnograficznych), w: *Etnografia Kryma XIX–XXI ww. i sowriemennyye procesy. Materialy i issledowanija*, Wypusk 3, Semferopol 2012, s.77-85.
- 2 Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r. z dalszymi zmianami, art.1. Porównaj: J. Włodarski, K. Zeidler, *Prawo muzeów*, Warszawa 2008, s. 209. Definicja muzeum przyjęta przez Międzynarodową Radę Muzeów (ICOM) zawiera sformułowanie dotyczące badań naukowych. Por.: *The World Museum Community, Museum Definition*, <http://icom.museum/definition.html> [dostęp: 16.05.2014].
- 3 Ustawa..., art. 2, p. 2; 6; 8 i 9. Por.: J. Włodarski, K. Zeidler, *Prawo...*
- 4 Opracowanie nie obejmuje działalności skansenów. Jest to bardzo specyficzny rodzaj muzealnictwa etnograficznego. Konieczne jest jednak podkreślenie, że polskie muzea na wolnym powietrzu prowadzą szeroką działalność tak w zakresie badań regionalnych, jak i ściśle skansenologicznych. Por. m. in.: „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce”, nr 1-10 oraz „Acta Scansenologica”, t. 1-10, a także liczne publikacje książkowe.
- 5 Nie ma dwóch identycznych w charakterze muzeów etnograficznych, tak jak nie ma jednej metodologii, jednej definicji etnologii i muzeum etnograficznego. Por.: *Pośród...*, s. 45-88. Zakresy i zainteresowania poszczególnych muzeów różnią się w sposób widoczny.
- 6 C. Baudouin de Courtenay – Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania*, w: *Balticoslavica*, t. 1, s. 75-98, 94.
- 7 Por. m.in.: J. Świąch, R. Tubaja, *Szkoły i kierunki etnologii a muzealnictwo etnograficzne w Polsce*, w: Z. Jasiewicz, T. Karwicka (red.), *Przeszłość etnologii polskiej w jej teraźniejszości*, „Prace Komitetu Nauk Etnologicznych Polskiej Akademii Nauk”, 2001, Komitet Nauk Etnologicznych PAN, Poznań, nr 10, s. 135-142; W. Olszewski, *Założenia Muzeum Etnograficznego przy Uniwersytecie Stefana Batorego i ich rozwinięcie w pracach Marii Znamierowskiej-Prüfferowej*, w: Z. Jasiewicz, T. Karwicka, *Przeszłość...*, s. 79-84. Pisze o tym także H. Czachowski w artykule *Muzeum jako laboratorium kultury. Wkład Marii Znamierowskiej-Prüfferowej do muzealnictwa etnograficznego*, który ukaże się niebawem w litewskim czasopiśmie „Ethnography, Knowledge and Museum” 2014, nr 14 (maszynopis udostępniony przez autora).
- 8 O zakresach, wykorzystywanych teoriach, dyskusji nad istotą i kierunkami rozwoju polskiego muzealnictwa etnograficznego, ale także o zmiennych losach współpracy muzeów i środowiska naukowego piszę szerzej w *Pośród...*, s. 55-88.
- 9 Mniejsze muzea o charakterze regionalnym, które nie miały takich możliwości, opierały swoją działalność na poradnikach, w tym głównie na opracowaniu K. Moszyńskiego: *Etnografia w muzeach regionalnych*, w: *Muzea regionalne, ich cele i zadania*, Warszawa 1928, s. 98-170, w której autor precyzyjnie określił zasady kolekcjonowania, klasyfikowania i wystawiania obiektów etnograficznych. Opracowanie to było wykorzystywane szeroko i długotrwałe. W efekcie wiele muzeów przez cała lata pozostawało wiernych zasadom muzealnictwa zgodnym z ewolucjonistyczną wizją kultury.
- 10 Por. m.in.: *Projekt Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, „Wisła” 1888, t. 2, z. 1, s. 243-244.; K. Moszyński, *Etnografia w muzeach...*; E. Frankowski, *Muzeum Etnograficzne*, w: *Pięćdziesięciolecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa 1875–1925*, Warszawa 1926, s. 53-58. Założenia metodologiczne tworzonego przez siebie łódzkiego muzeum obszernie komentował J. Manugiewicz. Por.: A. Styczyńska, *Etnografia pozaeuropejska w działaniach Jana Manugiewicza, kierownika Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi*, w: *Przeszłość etnologii...*, s. 85-98.

- <sup>11</sup> K. Zawistowicz-Adamska, *Wystawa stała*, „Prace i materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria Etnograficzna 1960, nr 4, 39-50; taż sama, *Technika etnograficznych badań terenowych w świetle doświadczenia ośrodka łódzkiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1956, seria 1, z. 3, s. 155-194.
- <sup>12</sup> H. Czachowski, *Muzeum jako laboratorium kultury...*; Por. także: M. Znamierowska-Prüfferowa, *Rola Muzeum Etnograficznego i Skansenu w Toruniu*, Toruń, 1959; *Muzealnictwo etnograficzne w okresie 25 – lecia PRL*, „Lud” 1969, t. 53, s. 419-452; A. Nadolska-Styczyńska, *Muzeum w kontekście. Muzeum etnograficzne w koncepcjach Kazimierza Zawistowicza-Adamskiego i Marii Znamierowskiej-Prüfferowej*, w: G. E. Karpińska, A. Nadolska-Styczyńska (red.), *Wokół społeczności wiejskiej. Etnografia Kazimierza Zawistowicza-Adamskiego – Kontynuacje i inspiracje*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. 50, s. 73-94 i inne.
- <sup>13</sup> Oczywiście można w pracy muzeów w ciągu ponad wieku wskazać przykłady uproszczeń metodologicznych, wpływu ideologii na przyjmowane postawy badawcze, błędy interpretacyjne i wiele innych elementów podlegających krytyce. Trzeba jednak pamiętać, że można je odnaleźć przecież także w akademickim nurcie etnografii-etnologii. Temat wykorzystywania w pracy muzealnej teorii etnograficznych był szeroko poruszany w literaturze. Por.: J. Świąć, *Kolekcjonerskie rozdroża muzealnictwa etnograficznego w Polsce*, „Nasze Pomorze” 2007, nr 9, s. 37-44; J. Świąć, R. Tubaja, *Szkoły i kierunki...*; Cz. Robotycki, *Teorie kultury a muzea etnograficzne*, „Śląskie Prace Etnograficzne” 1993, t. 2, s. 9-18; A. Nadolska-Styczyńska, *Muzeum w kontekście...*, taż sama, *Pośród...*, s. 45-88; W. Olszewski, *Założenia...*, s.79-84 i inne.
- <sup>14</sup> Przykładem takich działań było przeprowadzenie w roku 1988 (przez mieszaną, muzealniczo-akademicką ekipę badaczy) inwentaryzacji zagrody kujawskiej, zamieszkałej przez trzypokoleniową rodzinę. Badania prowadzono z wykorzystaniem wszystkich możliwych sposobów rejestracji, w celu uzyskania jak największej ilości różnorodnych materiałów i informacji. Por.: P. Szacki, J. Świąć, *Badania inwentaryzacyjne. Założenia i realizacje*, „Rocznik Muzealny” 1991, t. 4, s. 24-52.
- <sup>15</sup> W literaturze możemy znaleźć liczne przykłady takich działań. Por. m.in. artykuły publikowane w czasopiśmie „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria Etnograficzna. Oczywiście jest, że nie wszystkie badania terenowe owocują obfitymi efektami kolekcjonerskimi. Muzealnicy jednak starają się zazwyczaj zgromadzić choćby kilka obiektów charakterystycznych lub kluczowych dla badanego tematu. Por. m.in.: *Dzieło działka* [http://etnomuzeum.eu/index.php?action=viewItem,projekty\\_badawcze](http://etnomuzeum.eu/index.php?action=viewItem,projekty_badawcze) [dostęp: 23.05.2014].
- <sup>16</sup> Celowo nie poruszam tutaj problematyki konserwatorskiej. Nie wszystkie muzea etnograficzne dysponują własną pracownią z prawdziwego zdarzenia. Trzeba jednak pamiętać, że jest to dziedzina wymagająca wielkiej wiedzy, doświadczenia i ciągłego rozwoju metod i technologii.
- <sup>17</sup> Nie znaczy to, że wszystkie obiekty znajdujące się w magazynach polskich muzeów etnograficznych są w sposób satysfakcjonujący kolekcjonowane i opracowane naukowo. Składa się na to wiele czynników, także całkowicie od muzealników niezależnych, a ich omówienie stanowczo przekroczyłoby ramy tego artykułu. Uwarunkowania te omawiam w książce *Pośród...*
- <sup>18</sup> Tematykę charakteru prac badawczych podejmowanych w muzeach etnograficznych w związku z opracowaniem naukowym zbiorów poruszyłam szerzej w opracowaniu: *Pośród...*, s. 270-300. Informacje dotyczące sposobów i zakresów opracowywania zbioru są dla muzealników oczywiste, ale dla osób patrzących z zewnątrz są zazwyczaj nieznanne. Muzea nadal, niestety, często uchodzą za instytucje, które przygotowują kilka wystaw rocznie, a w pozostałe dni to tak do końca nie wiadomo, czym się zajmują.
- <sup>19</sup> W końcowym efekcie dobrze opracowany scenariusz ma wszelkie znamiona opracowania ściśle naukowego, często wykraczającego poza granice artykułu.
- <sup>20</sup> Por. m.in.: M. Szelaąg (red.), *Edukacja muzealna w Polsce: sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju: raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, NIMOZ, Muzeum w Wilanowie, Warszawa 2012; M. Szelaąg, J. Skutnik (red.), *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczy*, Muzeum Narodowe, Poznań 2010.
- <sup>21</sup> Oczywiście jest, że ulotki wystawowe czy reklamowe nie mają takiego charakteru i rzadko spełniają wymagania opracowania naukowego, natomiast foldery, monografie, katalogi wymagają często badań specjalistycznych albo towarzyszą działaniom naukowo-badawczym. Niestety, wiele publikacji muzealnych było uznawanych za prace popularyzatorskie i drukowane z pominięciem tzw. warsztatu naukowego, czyli np. bez odwołań do literatury. Na szczęście, w ostatnich latach ta tendencja mija i nawet drobne opracowania są coraz częściej zaopatrywane co najmniej w bibliografię.
- <sup>22</sup> Takie spotkania naukowe często towarzyszą wystawom muzealnym. Por. m.in.: K. Kujawińska Courtney, B. Kopczyńska-Jaworska, A. Nadolska-Styczyńska (red.), *Wśród pustyń, buszu, lasów i ogrodów. Spotkania z kulturą Aborygenów i Papuasów*, Łódź 2003; M. M. Kośko (red.), *Werbalizacja obrazu*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Etnograficzne, Poznań 1998; K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Etnoinspiracje. Inspiracje kulturą ludową we współczesnym polskim wzornictwie, modzie, architekturze, reklamie...*, Gdańsk 2013.
- <sup>23</sup> Niedobrze jest, gdy wartościowe opracowania lądują na wiele lat w szufladzie biurka, a niestety zdarza się to z powodu nieregularnego, co zazwyczaj wiąże się z brakiem funduszy, cyklu wydawniczego niektórych czasopism. Jak się okazuje, o wiele łatwiej jest zdobyć dotację na monografię czy katalog powiązany tematycznie z organizowaną przez muzeum wystawą niż na czasopismo naukowe.
- <sup>24</sup> Por. m.in. „Nasze Pomorze – Rocznik Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie”, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu”, „Etnografia Nowa” – periodyk Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie i wiele innych.
- <sup>25</sup> Odnosi się to zapewne do wszystkich muzeów, reprezentujących konkretne dziedziny nauki i działających na podstawie Ustawy o muzeach. Mam jednocześnie świadomość, że w praktyce nie wszystkie muzea prowadzą intensywne prace naukowo-badawcze.
- <sup>26</sup> Oczywiście jest, że przytaczam zaledwie kilka przykładowych, wybranych realizacji. Ich dobór jest niewątpliwie subiektywny, ale pozwala, moim zdaniem, przybliżyć różnorodność merytoryczną współczesnych działań naukowych prowadzonych przez muzea etnograficzne. Osoby zainteresowane szerszym obrazem charakteru projektów badawczych podejmowanych przez poszczególne muzea etnograficzne i regionalne odsyłam do stron internetowych tych placówek. Znajdą tam zarówno szczegółowe, jak i bardziej ogólne dane na temat realizowanych tematów.
- <sup>27</sup> Były to trzykrotne pobyty na Ukrainie (rozmowa z dnia 17 maja 2014. Notatki w archiwum autorki).
- <sup>28</sup> A. Woźniak, *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna – tradycja i współczesność*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, Łódź 2012.
- <sup>29</sup> W sumie około 200 obiektów. Sto kilkanaście pochodzących ze zbiorów przedwojennych i około stu pozyskanych przez A. Woźniaka podczas badań terenowych.
- <sup>30</sup> Prawie 300 zabytków.
- <sup>31</sup> Projekt realizowano od 17 maja do 30 października 2012 roku. W jego ramach mieściły się poza otwarciem wystawy i wspomnianym wydawnictwem ekspozycja pocztówek, pokaz kolekcji ubiorów artystów ukraińskich „Huculskie impresje”, prezentacja malowania pisanek wykonana przez ukraińskie pisanekarki i koncert kapeli „Huculi Mikołaja Iliuka.
- <sup>32</sup> A. Woźniak, *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna – tradycja i współczesność*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, Łódź 2012. Album ilustrowany jest licznymi (487) zdjęciami. Są wśród nich fotografie archiwalne, wizerunki zbiorów łódzkiego muzeum oraz ponad 300 autorskich zdjęć, wykonanych przez A. Woźniaka podczas badań terenowych.

- <sup>33</sup> *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna – tradycja i współczesność* <http://www.maie.lodz.pl/dzialy/zespol-dzialow-etnograficznych/dzial-strojow-ludowych-i- tkanin> [dostęp: 17.05.2014].
- <sup>34</sup> W muzeum tym jest Dział Historii i Kultury Regionu oraz Dział Kultur Pozaeuropejskich.
- <sup>35</sup> W trakcie badań zebrano dokumentację filmową, fotograficzną i fonograficzną, przeprowadzono liczne wywiady i obserwacje. Wsparcia finansowego ekspedycji udzieliło żorskie stowarzyszenie Pro Mundi.
- <sup>36</sup> Wspomniane projekty, ich założenia i efekty omawiają organizatorzy – L. Buchalik i J. Łapott – w artykule: *Sprawozdanie z realizacji projektów badawczych „Lorum 2000; oraz Atakora- Lurum 2001 i „Yaro 2002”*, w: *Ludzie i Kultury*, t. 1, Muzeum Miejskie w Żorach, Katedra Etnologii w Uniwersytecie Śląskim, Filia w Cieszynie, Żory 2003, s. 69-82.
- <sup>37</sup> Materiały te zostały wykorzystane także w rozprawach doktorskich organizatorów ekspedycji, które ukazały się drukiem kilka lat później. Por.: J. Łapott, *Pozyskiwanie żelaza w Afryce Zachodniej na przykładzie ludów masywu Atakora*, w: *Ludzie i Kultury*, t. 2, Muzeum Miejskie w Żorach 2008 oraz L. Buchalik, *Niewolnicy kobiet, czyli pokrewieństwo żartów Dogonów i Kurumba. Studium z etnohistorii Afryki Zachodniej*, PTL, Wrocław 2009. Warto zaznaczyć, że muzeum żorskie kontynuuje swoje badania etnologiczne na terenie Afryki, realizując kolejne tematy, tym razem dotyczące m.in. problematyki polskich podróżników i odkrywców, związanej z przygotowywaną wystawą stałą.
- <sup>38</sup> Działania tego muzeum omawiam bardziej szczegółowo w swojej książce o muzealnictwie etnograficznym z zakresu kultur pozaeuropejskich: *Pośród...*, s. 198-213.
- <sup>39</sup> Jednym z przykładów jest zrealizowany w roku 2012 projekt „Maska afrykańska. Między sacrum a profanum”, na który złożyła się wystawa dotycząca masek afrykańskich i współczesnych przemian zachodzących w ich kulturowym kontekście, a w tym – stopniowemu przesuwaniu tych obiektów ze sfery ścisłego *sacrum* do absolutnego *profanum*. Badania i doświadczenie terenowe, połączone z pracami studyjnymi zaowocowały ekspozycją, której towarzyszył obszerny katalog. Projekt zrealizowano we współpracy z Muzeum Historii Katowic. Skupił on wokół głównego tematu autorów reprezentujących rozmaite dziedziny i nie tylko muzealne instytucje. Por.: L. Buchalik i K. Podyma (red.), *Między sacrum a profanum*, Żory-Katowice 2012.
- <sup>40</sup> MEK od kilku lat podejmuje także badania i działania interdyscyplinarne. Por. m.in. projekt „Dzieło działka”: [http://etnomuzeum.eu/index.php?action=viewItem,projekty\\_badawcze](http://etnomuzeum.eu/index.php?action=viewItem,projekty_badawcze) [dostęp: 17.05. 2014].
- <sup>41</sup> Jest to tym razem zespół pięcioosobowy, koordynatorem jest Magdalena Zych.
- <sup>42</sup> Obszar zainteresowań w miarę upływu czasu powiększył się. Wynika to z nawiązywania kolejnych kontaktów otwierających nowe możliwości badawcze (informacja uzyskana podczas rozmowy z koordynatorem projektu mgr Magdaleną Zych w dniu 6.04.2014 r.).
- <sup>43</sup> [http://etnomuzeum.eu/viewItem,wesela\\_21.html](http://etnomuzeum.eu/viewItem,wesela_21.html) [dostęp: 17.05. 2014].
- <sup>44</sup> Projekt doczekał się już pierwszych omówień, np. w czasopiśmie „Znak”, nr 4, z 2014 r. znalazły się dwa artykuły, bazujące na zebranych podczas badań materiałach: M. Zych, *Niestalość w kanonie, stałość w uczuciach*, s. 8-13, oraz E. Lasoty, *Wesele. Teren zamknięty*, s. 38-44. Ponadto w kolejnym numerze muzealnego rocznika ukazał się artykuł dotyczący sposobów przygotowywania współczesnych wesel: G. Pyla, *Konsultant ślubny, czyli współczesny starosta weselny*, „Roczniki Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie” 2010, t. 16, s. 37-63. W 2012 r. w „Muzealnictwie” ukazały się zapisy interesujących rozmów przeprowadzonych przez Karolinę Dudek z Rosellą Ragazzi i Liesbet Ruben. Dotyczyły one m.in. także koncepcji omawianego projektu: *W poszukiwaniu innej drogi. Z Rosellą Ragazzi rozmawia Karolina Dudek*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 109 -113; *Dotknąć i poczuć to zrozumieć. Z Liesbet Ruben rozmawia Karolina Dudek*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 144-149.
- <sup>45</sup> Projekt został dofinansowany w ramach programu MKiDN „Kolberg 2014 – Promesa”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. [http://etnomuzeum.eu/viewItem,wesela21\\_audioportret.html](http://etnomuzeum.eu/viewItem,wesela21_audioportret.html) [dostęp: 17.05.2014]. Jest to zatem kolejny przykład skutecznej współpracy międzyinstytucjonalnej.
- <sup>46</sup> Projekt ten został dofinansowany z programu Promesa Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. <http://mng.gda.pl/kolberg-2014-promesa/> [dostęp: 17.05.2014].
- <sup>47</sup> Dwóch etnografów-muzealników i czterech studentów Uniwersytetu Gdańskiego; koordynatorem projektu jest etnograf Iwona Świątosławska, konsultantem merytorycznym – prof. UG, dr hab. Anna Kwaśniewska.
- <sup>48</sup> Autorką koncepcji projektu jest Beata Skoczeń-Marchewka: <http://www.drzeworyty.eu/> [dostęp: 17.05.2014].
- <sup>49</sup> Efekty tych wieloletnich badań omówiłam w kilku publikacjach. Por. m.in.: A. Styczyńska, *Rola Jerzego Giżyckiego w tworzeniu kolekcji afrykanistycznej Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi*, „Kronika Miasta Łodzi” 1992, z. 1, s. 131-137; A. Nadolska-Styczyńska, *Kolekcja azjatycka Przeclawa Smolika w zbiorach Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi*, „Wrocławskie Studia Wschodnie” 2002, z. 6, s. 277-291 oraz też sama, *Ludy zamorskich łódów. Kultury pozaeuropejskie w działaniach popularyzatorskich Ligi Morskiej i Kolonialnej*, Wrocław 2005, s. 43-58.
- <sup>50</sup> Por. m.in.: *Zwykłe-niezwykłe. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, A. Czyżewski (red.), Warszawa 2008; *Sto i pół. Opowieści z Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, Kraków 2011.
- <sup>51</sup> [http://etnomuzeum.eu/viewItem,domowe\\_archiwum\\_romana\\_reinfussa.html](http://etnomuzeum.eu/viewItem,domowe_archiwum_romana_reinfussa.html) [dostęp: 17.05.2014].
- <sup>52</sup> Zdarza się zatem, że nie bywa ono przez muzea traktowane priorytetowo. Podczas prowadzenia badań nad historią polskich kolekcji pozaeuropejskich korzystałam z muzealnych zespołów archiwalnych obejmujących spuściznę naukową postaci znaczących dla polskiego muzealnictwa etnograficznego. Niektóre z nich były opracowane w stopniu podstawowym.
- <sup>53</sup> Na szczęście, zasoby muzealnych archiwów stały się w ostatnich latach obiektem zainteresowania nie tylko muzealnych badaczy. Por. m.in.: [www.etnologia.uj.edu.pl/institut/archiwum](http://www.etnologia.uj.edu.pl/institut/archiwum) [dostęp: 08.07.2014].
- <sup>54</sup> *Marian Pieciukiewicz. Życie i działalność*, „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu” 2009, nr 1.
- <sup>55</sup> „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu” 2011, t. 2.
- <sup>56</sup> Niektóre materiały pochodzą z pocz. XX wieku.
- <sup>57</sup> Dotychczas ukazały się: W. Jagiełło, *Rybołówstwo Borowiaków Tucholskich*, M. Czaplicka, *Mój rok na Syberii*, Cz. Pietkiewicz, *Kultura społeczna Polesia Rzeczyckiego*: <http://www.etnomuzeum.pl/pl/eo> [dostęp: 17.05.2014].
- <sup>58</sup> Wymieńmy chociaż „Rocznik Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie”; „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, ukazujący się jednak niestety nieregularnie; „Etnografia Nowa”, czasopismo Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie; „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria Etnograficzna.
- <sup>59</sup> Por. m.in. artykuły zawarte w „Etnografii Nowej”, „Roczniku Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu”, „Roczniku Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie” 2007, nr 9.

<sup>60</sup> Jednocześnie mam pełną świadomość, że nie we wszystkich muzeach zajmujących się etnografią badania naukowe są realizowane w zakresie możliwym i oczekiwanym. Wynika to jednak z wielu rozmaitych, także obiektywnych czynników, których pełne omówienie nie jest możliwe w tak krótkim opracowaniu i w odniesieniu do tak dużej liczby placówek.

<sup>61</sup> Definicja muzeum mówi wyraźnie o jednostce organizacyjnej nienastawionej na osiąganie zysku. Por. Ustawa o muzeach..., art. 1. Jednocześnie są muzea zaliczane do instytucji kultury traktowanych jako przedsiębiorstwo. Por. Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturowej; <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19911140493> [dostęp: 16.05.2014]. Problem zmuszania muzeów do prowadzenia działalności zarobkowej i generowania zysku finansowego omawia m.in. szeroko K. Barańska w publikacji *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013.

<sup>62</sup> Za takie uważam np. organizowanie konferencji muzealnych. Spotkania tego typu od roku 2012 organizuje Łódzki Dom Kultury, ich celem jest wymiana doświadczeń dotyczących działalności muzeów województwa. Por.: [http://palac-herbsta.org.pl/wydarzenie-41-konferencja\\_dyrektorow\\_i\\_kustoszy.html](http://palac-herbsta.org.pl/wydarzenie-41-konferencja_dyrektorow_i_kustoszy.html); [http://regionkultury.pl/Data/Sites/1/konferencja-muzea-regionalne\\_publikacja.pdf](http://regionkultury.pl/Data/Sites/1/konferencja-muzea-regionalne_publikacja.pdf); <http://www.muzeumlowicz.pl/aktualnosci/zobacz/19> [dostęp: 17.05.2014].

<sup>63</sup> Korzystają one z możliwości, jakich dostarczyła Ustawa z dnia 30 kwietnia 2010 r. o finansowaniu nauki (Dz. U., 96). <http://www.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2013/10/Ustawa-o-zasadach-finansowania-nauki.pdf>. [dostęp: 17.05.2014].

<sup>64</sup> *Ibidem*, art. 2, p.11. Niestety jednak nie wszystkie instytucje nazywające siebie muzeami są nimi w rzeczywistości. Swoim obawom w tym zakresie dałam wyraz w tekście *Nie-muzea. Rzecz o miejscach, nazwach i zawłaszczaniu znaczeń*, przyjętym do druku w wydawnictwie UJ.

<sup>65</sup> Por.: Rozporządzenie Ministra Nauki Szkolnictwa Wyższego z dnia 13 lipca 2012 r. w sprawie kryteriów i trybu przyznawania kategorii naukowej jednostkom naukowym (Dz. U. z 1 sierpnia 2013 r., poz. 877).

<sup>66</sup> Propozycja ta znalazła się w Raporcie Ekspertów ds. przygotowania tez do projektu nowelizacji Ustawy o muzeach. Por.: <http://www.nimoz.pl/pl/aktualnosci/informacje/raport-zespołu-ekspertów-ds-przygotowania-tez-do-projektu-nowelizacji-ustawy-o-muzeach-rekomendacje>, s. 8 i 9 [dostęp: 17.05.2014]. Zabieg ten mógłby, moim zdaniem, otworzyć kolejne możliwości, m.in. drogę do uznania statusu naukowego typowo muzealnych działań (np. opracowania scenariusza wystawy) czy też pełnej zasadności recenzowania artykułów w czasopiśmie naukowych przez muzealników, którzy chociaż nie mają odnośnych tytułów są wybitnymi, uznanymi specjalistami w swojej dziedzinie.

<sup>67</sup> <http://www.nimoz.pl/pl/aktualnosci/informacje/raport-zespołu-ekspertów-ds-przygotowania-tez-do-projektu-nowelizacji-ustawy-o-muzeach-rekomendacje>, s. 5 [dostęp: 12.02.2014].

**Streszczenie:** Muzea etnograficzne, tak jak wszystkie muzea państwowe i samorządowe (a o nich piszę w artykule) mają wskazane ustawą zadania i cele działalności, które decydują o ich tożsamości. Mimo, iż wśród zadań nakazanych ustawowo znajdziemy wątek badań naukowych, to próżno by szukać go w samej definicji muzeum. Tymczasem działania naukowo badawcze merytorycznych pracowników muzeów zaczynają się już od momentu kształtowania kolekcji (dobór obiektów i ich interpretacja, poszukiwania kontekstów kulturowych, opis itp.), a kończą na wydawnictwach popularyzatorskich i wystawach. Każda działalność merytoryczna muzeum musi być podparta wiedzą i metodologią. Badania terenowe są punktem wyjścia do prawidłowego, czyli planowego i samodzielnego (z pierwszej ręki)

pozyskiwania obiektów. Równolegle, muzea i muzealnicy prowadzą badania naukowe w akademickim tego słowa znaczeniu i publikują ich wyniki. Należy jednak pamiętać, że prowadzenie badań jest tylko jednym z 10 zadań muzeów. Środowisko akademickie skupia się na dwóch dziedzinach: dydaktyce i pracy naukowo badawczej. Muzealnicy mają ponadto obowiązek ochrony powierzonych sobie zabytków oraz popularyzacji wiedzy. W tekście autorka porusza problem konieczności równoważnego traktowania realizowanych zadań jako gwaranta tożsamości instytucji oraz uwarunkowań finansowo-organizacyjnych dotyczących możliwości realizacji naukowego aspektu działalności muzeów. Artykuł zawiera także przykłady wybranych tematów badawczych realizowanych w muzeach etnograficznych.

**Słowa kluczowe:** muzeologia, badania naukowe, polskie muzea etnograficzne, współczesność, praktyka.

#### **dr hab. Anna Nadolska-Styczyńska**

Etnolog, muzeolog, adiunkt w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; zainteresowania: muzealnictwo etnograficzne, etnologia obszarów pozaeuropejskich, historia polskiej etnologii, komunikacja międzykulturowa; 1988–2003 prowadziła Dział Kultury Ludowych Krajów Pozaeuropejskich Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi; przez 19 lat współpracowała z Katedrą Etnologii Uniwersytetu Łódzkiego; autorka licznych wystaw poświęconych kulturom pozaeuropejskim, artykułów z zakresu historii polskiej etnologii, a także książek: *Ludy zamorskich łądów. Kultury pozaeuropejskie a działania popularyzatorskie Ligi Morskiej i Kolonialnej* (2005) oraz *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie* (2011); redaktor i współredaktor czterech publikacji zbiorowych z zakresu etnologii; e-mail: nadolska@umk.pl

Muz., 2014(55): 37-59  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 06.2014  
data akceptacji – 08.2014

DOI: 10.5604/04641086.1125180

# WYNIKI WIELOKRYTERIALNYCH BADAŃ *SĄDU OSTATECZNEGO* Z MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU. NOWE ODCZYTANIE TRYPTYKU JAKO DZIEŁA ROGIERA VAN DER WEYDENA I HANSA MEMLINGA

RESULTS OF MULTI-CRITERIA RESEARCH ON  
*THE LAST JUDGMENT* FROM THE NATIONAL  
MUSEUM IN GDAŃSK. NEW ATTRIBUTION OF THE  
TRIPTYCH TO ROGIER VAN DER WEYDEN AND  
HANS MEMLING

**Iwona Szmelter**

Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

**Abstract:** The masterpiece *The Last Judgment* exhibited at the National Museum in Gdańsk was developed in 15th century; painted in tempera and oil on oak, the triptych has been attributed to Hans Memling so far. The only date in history of the triptych that we can be sure about is 27<sup>th</sup> April 1473, when it was captured at sea by pirates. Upon receiving the results described below, date of origin of the work of art was set for ca. 1460. Synergy of research – from humanistic research to instrumental analysis – delivered great results due to cooperation of the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art of the Academy of Fine Arts in Warsaw with the CHARISMA-MOLAB project. Assumptions regarding attribution change, dating revision and cultural role were made based on aggregated analysis of results of multi-criteria project carried out in the years 2010–2014. Set of pigments and oil and tempera paint are typical for Flemish art of the second half of 15<sup>th</sup> century. Multispectral infrared reflectography (MIR) showed i.a. that under the groups of apostles there are angels from *Arma Christi*; RTG sho-

wed changes of underpainting. The above changes of the original triptych composition and the change of painting method refer to the central panel – vertical Christological scene similar to the polyptych *The Last Judgment* by Rogier van der Weyden from Beaune. There were also discovered several minor changes, some of them were already known (Kwiatkowski 1960, Białostocki 1966, Molly Faries 1994, Flik, Olszewska 2005). According to the latest research it might be concluded that the first stage of the work of art was created by Rogier van der Weyden, whose compositions, underdrawings and underpainting constitute an “autograph”, whereas the painting was finished by Hans Memling. Dendrochronological research confirmed that the ground made of “Baltic” oak might have been ready for painting in 1460 – 4 years before Weyden’s death. The multi-layer triptych might have been finished by Hans Memling; he settled in Bruges in January 1465. The triptych *The Last Judgment* exhibited in Gdańsk is an artistic and stylistic *novum*, with unique expression due to humanism and features typical for Northern Renaissance.





**Keywords:** multi-criteria research study, non-invasive research on works of art, analytical techniques, Flemish painting of the 15th century, Rogier van der Weyden, Hans Memling, identification of work of art, Cesare Brandi, protection of tangible and intangible heritage.

Arcydzieło *Sąd Ostateczny* z Muzeum Narodowego w Gdańsku pochodzi z XV w., tryptyk w technice olejno-temperowej na drewnie dębowym, przypisywany dotąd był Hansowi Memlingowi. Jediną pewną datą w historii tryptyku jest 27 kwietnia 1473 r., gdy był on uprowadzony przez korsarzy. Datowanie tryptyku przesunięto na ok. 1460 r. po uzyskaniu wyników odczytanych z samego „dzieła”, relacjonowanych poniżej. Synergia badań – od humanistycznych po analizy instrumentalne – dała świetne rezultaty dzięki współpracy Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki z warszawskiej ASP z projektem CHARISMA-MOLAB. Hipotezy o zmianie atrybucji, rewizji datowania i kulturowej roli powstały w wyniku łącznej interpretacji wyników w multykryterialnym projekcie z lat 2010–2014. Paleta pigmentów i spoiwo olejno-temperowe są zgodne ze

sztuką flamandzką w 2 poł. XV wieku. W wielospektralnej reflektografii podczerwonej (MNIR) odkryto m.in. wcześniejsze Anioły z Arma Christi pod grupami Apostołów, a w RTG – zmiany podmalowań. Te dwukrotne zmiany głównego projektu kompozycji tryptyku i jedna w warstwie malarskiej zlokalizowane są w środkowym panelu, w wertykalnej scenie chrystologicznej podobnej do poliptyku *Sąd Ostateczny* Rogiera van der Weydena z Beaune. Zarejestrowano także kilkadziesiąt mniej ważnych zmian, z których część była znana (Kwiatkowski 1960, Białostocki 1966, Molly Faries 1994, Flik, Olszewska 2005). W rezultacie obecnych badań można sądzić, że gdański tryptyk to dzieło rozpoczęte przez Rogiera van der Weydena, którego kompozycje, spodnie rysunki i podmalowanie mają tu charakter „autografu”, i ukończony przez Hansa Memlinga. Ba-



1. Tryptyk *Sąd Ostateczny*; panele przedstawiają (od lewej): rewers – żona donatora, Caterina Tanagli; awers: panel „Niebo” – Pochód Zbawionych; panel środkowy – Chrystus Sędzia, Michał Archanioł i scena ważenia dusz; panel „Pieńko” – Strącenie potępionych. Na odwrocie skrzydeł bocznych przedstawieni są donatorzy: Angelo Tani z żoną, Caterina Tanagli. Tryptyk wykonany jest w technice temperowo-olejnej na podłożu dębowym; eksponowany w Muzeum Narodowym w Gdańsku (nr inw. MNG/SD/413/M)

1. Triptych *The Last Judgment*; the panels present (from left): reverse – donor's wife, Caterina Tanagli; obverse: panel “Heaven” – march of the ransomed; central panel – Christ the Judge, Michael the Archangel and the scene of weighing souls; panel “Hell” – pushing sinners down to Hell. On the reverse side of the side leaves there are depicted donors: Angelo Tani with his wife, Caterina Tanagli. The triptych was painted in tempera and oil on oak; exhibited at the National Museum in Gdańsk (inventory No. MNG/SD/413/M)

dania dendrochronologiczne potwierdziły, że podłoże z dębu „Bałtyckiego” mogło być gotowe do malowania w 1460 r., czyli na 4 lata przed śmiercią Weydena. Wielowarstwowy tryptyk mógł ukończyć Hans Memling, o którym z tych lat wiadomo tylko, że w styczniu 1465 r. osiedlił się w Brugii. Gdański tryptyk Sąd Ostateczny ma charakter artystycznego i stylistycznego *novum*, ma unikalną ekspresję dzięki humanizmowi i cechom wczesnego Północnego Renesansu.

Słowa kluczowe: wielokryterialne studia badawcze, badania nie-inwazyjne dzieł sztuki, techniki analityczne, malarstwo flamandzkie XV w., Rogier van der Weyden, Hans Memling, rozpoznanie dzieła sztuki, Cesare Brandi, ochrona dziedzictwa materialnego i niematerialnego.

## Wprowadzenie w zagadnienia badawcze

Wielodyscyplinarne studia nad obiektem stały się normą od lat 60. XX w. zarówno na świecie, jak i przy gdańskim tryptyku *Sąd Ostateczny*, co potwierdzają zarówno historycy sztuki, jak i całe środowisko naukowców zajmujących się badaniami dziedzictwa kultury<sup>1</sup>. Celem niniejszego opracowania jest przedstawienie wyników współczesnej, wielopłaszczyznowej synergii badań tryptyku z Muzeum Narodowego w Gdańsku. Jest to prezentacja badań prowadzonych przez kilkanaście ośrodków, które były koordynowane przez pisańską te słowa z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie od 2010 r., a kontynuowane dzięki przywilejowi współpracy z międzynarodową grupą naukowców w ramach projektu CHARISMA (Cultural Heritage Advanced Research Infrastructures, Synergy for a Multidisciplinary Approach to Conservation/Restoration) do 2014 roku<sup>2</sup>. Wspólny projekt określono mianem „wielokryterialne badanie dzieła”, znanym jako model holistycznych badań wywodzących się z kompleksowych badań konserwatorskich, a nie jak dotąd „techniczną historią sztuki”<sup>3</sup>. Dokonano łącznej analizy wyników, poczynając od przesłanek humanistycznych po szczegółowe analizy techniczne, które w przypadku tych badań prezentowały najnowsze techniki. Takie podejście dało wyniki, które doprowadziły do nowego spojrzenia na obiekt i proces twórczy.

## Historia tryptyku

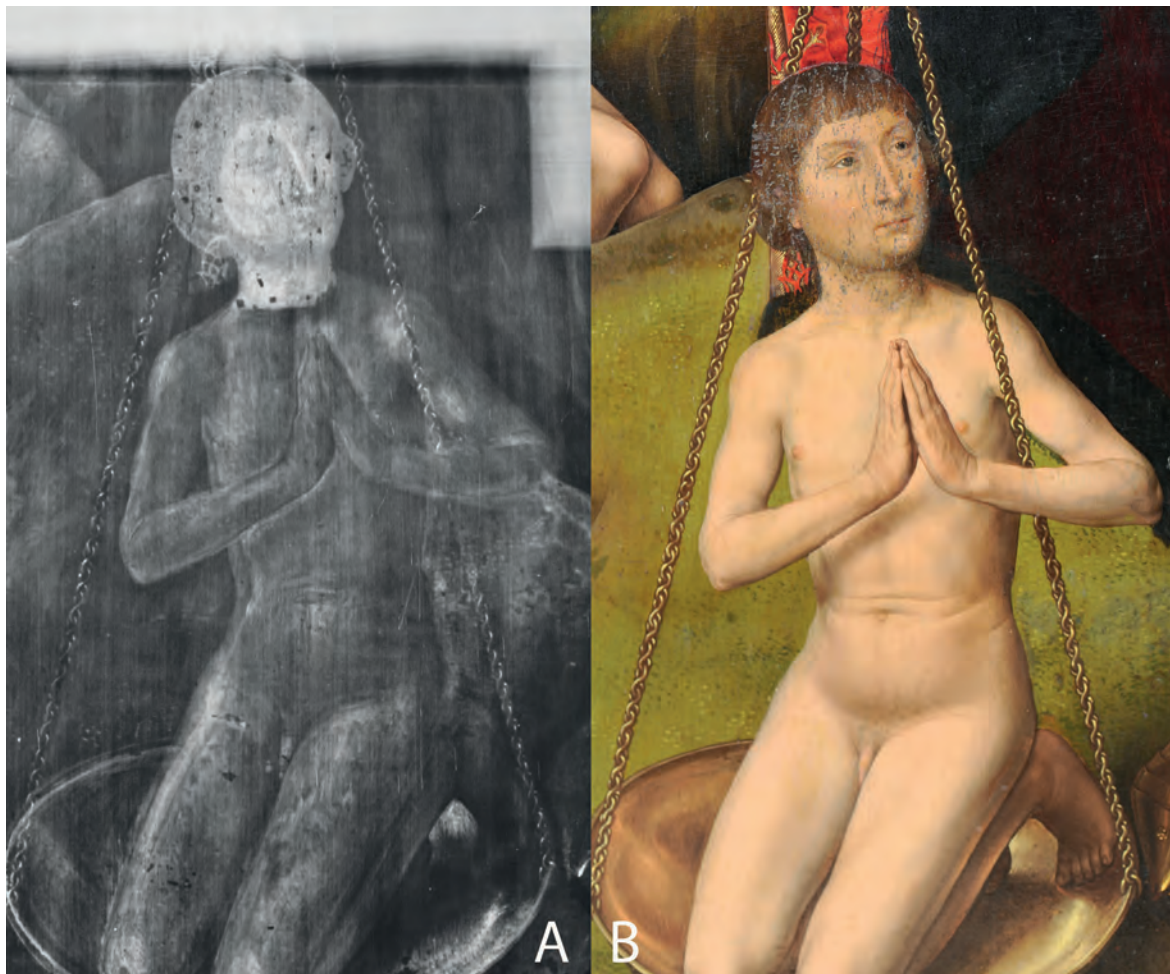
W historii gdańskiego tryptyku *Sąd Ostateczny* pierwsza informacja dotyczy dopiero 27 kwietnia 1473 r., to jest dnia uprowadzenia przez korsarzy statku, w którego ładunku był tryptyk<sup>4</sup>. Wojna między związkiem miast hanzeatyckich a Anglią (1470–1474) przerwała zaplanowany rejs galeonu „San Matteo”, płynącej z Brugii pod burgundzką banderą. Trasa handlowego transportu do Włoch (przez Anglię) połączona była z wysyłką tryptyku do Florencji. Kapitan Paul Benecke z gdańskiej karaki „Peter von Danzig” zwyciężył w morskiej potyczce wojennej, a zdobytą tryptyk trafił do kościoła Marii Panny w Gdańsku. Mimo protestów przedstawiciele Medyceuszy, którzy ponieśli szkody w tym wypadku, a także mimo wsparcia Karola Śmiałego, księcia Burgundii, i papieża Sykstusa IV, arcydzieło pozostało w kościele Mariackim. Los zawłaszczania tryptyku jako trofeum powtarzał się kilka razy w wyniku licznych kontrybucji wojennych. W 1807 r. został zabrany do Francji do powstającego Muzeum Napoleona, a w 1815 r. do Berlina. Wreszcie w roku 1817, po wielu staraniach, został odzyskany

i intronizowany w kaplicy św. Doroty kościoła Mariackiego w Gdańsku. W trakcie II wojny światowej został ukryty przez hitlerowców w Turyngii, a w 1945 r. zabrany z kryjówek przez Armię Czerwoną i wywieziony do Ermitażu w Leningradzie (St. Petersburgu). Dopiero w czasie odwilży politycznej 1956 r. tryptyk wrócił do Polski, eksponowany był w Muzeum Narodowym w Warszawie, by ostatecznie znaleźć się w Gdańsku, tym razem w Muzeum Narodowym; jego kopia wisi w kościele Mariackim. Obraz kilkakrotnie poddawany był restauracji, poczynając od XVIII w., a badania po 1956 r. rzuciły nowe światło na dzieło i jego historię<sup>5</sup>.

## Nieznane powstanie tryptyku

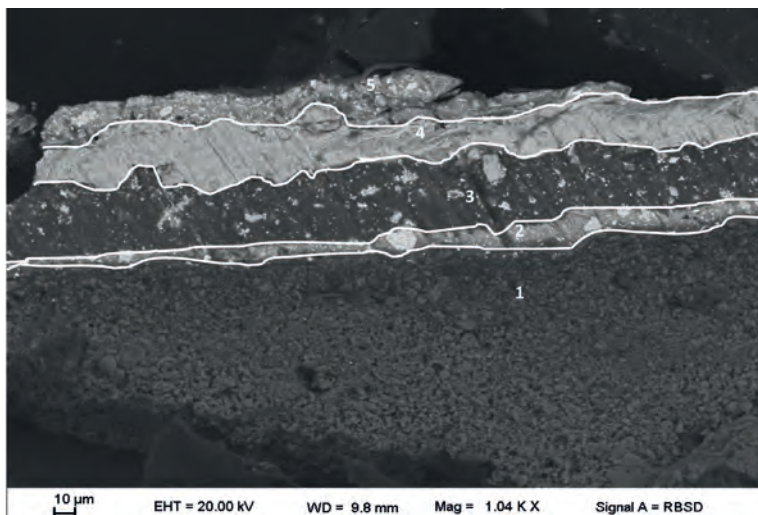
Powstanie dzieła nie jest potwierdzone w materiałach źródłowych. Przypadło na rozkwit malarstwa w północnej Europie, związany z rozwojem tzw. Dolnych Krajów, połączenia Burgundii i Niderlandów, które pod panowaniem książąt burgundzkich tworzyły jedną z najbogatszych części Europy<sup>6</sup>. Mecenat kulturalny dzięki nowym humanistycznym aspiracjom i zamówieniom książąt, kościoła i rodzącego się miejskiego patrycjatu w Dijon, Brukseli, Brugii, Gandawie i innych północnych miastach czynił je ośrodkami zleceń dla artystów, wysoko wykwalifikowanych malarzy i muzyków. Popyt na malarstwo niderlandzkie stał się popularny we Włoszech. Zleceniodawcy wyszukiwali warsztaty najzdolniejszych malarzy w Niderlandach, w których pod okiem mistrza tworzone dzieła o nowej imponującej ekspresji, pełne psychologicznej refleksji, o nasyconych kolorach farb olejnych dzięki udoskonaleniom technicznym, podziwianych na tle ówczesnych włoskich matowych obrazów w technice tempery<sup>7</sup>.

Donatorem tryptyku, który przedstawiony jest na lewym, zewnętrznym skrzydle w brunatnej szacie o malowniczej draperii, jest Angelo Tani, od 1450 r. agent, a w latach 1455–1464 szef filii oddziału banku rodziny Medyceuszy we Flandrii i przedstawicielstwa w Londynie<sup>8</sup>. Rozpoznanie na podstawie interpretacji herbów na rewersach obrazu dokonał jako pierwszy Aby Warburg w 1901 roku<sup>9</sup>. Pewna rekonstrukcja zdarzeń towarzyszących powstaniu tryptyku jest jak dotąd niemożliwa wobec braku danych archiwalnych. We Flandrii Angelo Tani był jednym z filarów tamtejszej kolonii włoskiej. Tryptyk przeznaczony był do jego rodowej kaplicy San Michele zaplanowanej wiele lat wcześniej w kościele San Bartolomeo w Badia Fiesolana w pobliżu Florencji, ale budowa przeciągała się w czasie. Wreszcie w 1466–1467 kościół został konsekrowany wraz z kaplicą. Zbiegło się to w 1466 r. ze ślubem łączącego we Florencji zaawansowanego wiekiem Angelo Tani z młodszą żoną, Cateriną Tanagli – para jest widoczna na odwrocie bocznych skrzydeł tryptyku. Z tych przyczyn wielu autorów łączy tę datę z zamówieniem tryptyku. Wprawdzie Tani opuścił Flandrię w 1464 r., ale spekulacje dotyczą ewentualnego złożenia zamówienia retabulum w Brugii u Hansa Memlinga (o którego istnieniu wzmianki sięgają od roku 1465) podczas podróży. Wymieniany jest wyjazd Angelo Taniego z Włoch do Londynu w 1467 r., podczas którego mógł zahaczyć o Brugię (?). Podobnie w 1468 r. po powrocie z Londynu mógł uczestniczyć w uroczystościach ślubnych Karola Śmiałego i Elżbiety York w Brugii (?). Wiadomo natomiast, że Angelo Tani wrócił w 1464 r. do Florencji, a Tommaso Portinari został powołany na jego stanowisko w przedstawicielstwie banku Medyceuszy w Brugii, skąd w 1473 r. wysłał galeon z tryptykiem do Włoch<sup>10</sup>. Wklejony



2AB. Figura Zbawionego na szali wagi Michała Archanioła; postać wykonana w technice wielowarstwowej na drewnie; portret namalowany na blasze cynowej, przyklejony do oryginału w miejscu poprzedniego podmalowania w tonach karnacyjnych. Portret jest rekonstruowany (ciągle powstające ubytki malowidła wskutek rozkładu cyny), interpretowany jako portret Tommaso Portinariego, następcy w filii banku Medyceuszów w Brugii Angelo Taniego (donatora tryptyku): A – radiografia rentgenowska; B – obraz w świetle widzialnym VIS

2AB. The figure of a saved men on the scale of Michael the Archangel painted in multi-layer technique on wood; the portrait was painted on tin, affixed to the original work of art in the place of the former underpainting in part of complexion. The portrait is being reconstructed (the defects continue to appear due to decay of tin), interpreted as the portrait of Tommaso Portinari, the successor at the branch of the Medici Bank in Bruges of Angelo Tani (donator of the triptych): A – RTG; B – image in visible light VIS



2C. Stratygraficzny obraz BSE mikropróbkki z uszkodzonego obszaru portretu, emisja pola SEM (FE-SEM, LEO 1525 z ZEISS), 20 kV. Stratygrafia warstw malarskich nad i pod płótkiem cyny: 1 – zaprawa kredowa CaCO<sub>3</sub>; 2 – biel ołowiowa; 3 – biel ołowiowa, żółcień cynowo-ołowiowa, azuryt, cynober, ochra; 4 – folia metalowa – cyna; 5 – biel ołowiowa, cynober, żółcień cynowo-ołowiowa i ochra

2C. Stratigraphic image BSE of the micro sample from the damaged part of the portrait, emission of the SEM field (FE-SEM, LEO 1525 from ZEISS), 20 kV. Stratigraphy of paint layers over and under the tin: 1 – chalk ground CaCO<sub>3</sub>; 2 – lead white; 3 – lead white, lead-tin yellow, azurite, vermilion, ochre; 4 – metal foil – tin; 5 – lead white, vermilion, lead-tin yellow and ochre

portret na cynie do figury Zbawionego klęczącego mężczyzny na szali wagi Archanioła Michała interpretowany jest jako domniemany portret Portinariego.

Tryptyk mógł być zamówiony przez Taniego dużo wcześniej, gdy jeszcze przebywał we Flandrii, a znał projekt w jego kaplicy rodowej i wymiary dla retabulum. Data zamówienia obrazu pozostaje zagadką. Wykonanie jego zasadniczych partii mogło nastąpić już po 1460 r., o czym świadczą dane z dendrochronologii i analiza stylu Rogiera van der Weydena w rysunkach spodnich i dużych fragmentach warstw malarskich najważniejszych postaci z punktu widzenia ikonografii. Nawet na przykładzie malatury figur i szat donatorów zaobserwowano, że wykonane są w dawnej wielowarstwowej technice i starannej manierze rysunkowej, a tymczasem portrety donatorów są dodane później, namalowane prawie bez rysunku (patrz dalej fot. 8). Wskazuje to, że portrety donatorów prawdopodobnie powstały na zakończenie procesu twórczego, tryptyk mógł być malowany przez wiele lat, a jego forma zmieniała się wraz z korektami zamówienia i umiejętnościami artystów o różnym temperamencie twórczym.

## Historia hipotez dotyczących atrybucji dzieła

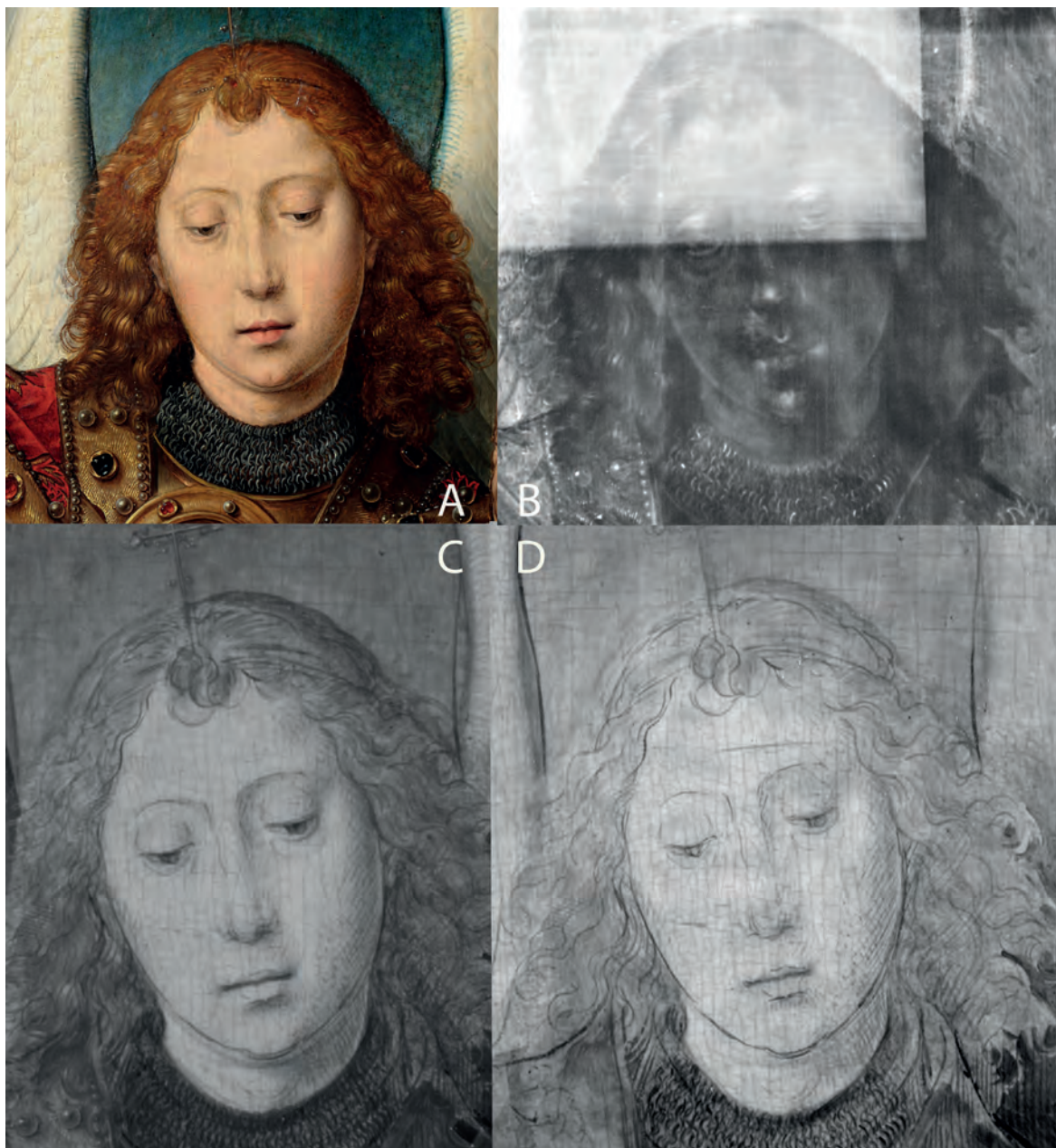
Gdański *Sąd Ostateczny* przez wieki był łączony z różnymi artystami przez kolejnych interpretatorów. Począwszy od XVII w., przypisywano go najśłynniejszym artystom – Janowi van Eyckowi (1390–1441) i Rogierowi van der Weydenowi (1400–1464). Dopiero hipoteza Heinricha Gustawa Hotho z 1843 r., niemieckiego historyka sztuki, łączyła powstanie obrazu z twórczością Hansa Memlinga (1430?–1494, Brugia), w sztuce którego nadal doszukuje się wpływów wielu malarzy, jak bracia van Eyck, Petrus Christus, Hugo van der Goes, Mistrz z Flemalle i głównie Rogier van der Weyden, a ostatnio Dirk Bouts<sup>11</sup>. Dyskurs dotyczy relacji historyków sztuki bez podania faktów, bowiem ciągle bolesną luką jest tajemniczość Memlinga. Nieznany jest przebieg jego nauki, ani nawet data urodzin. Pojawia się na kartach historii dopiero, gdy jako „Jan van Mimelinge”, „syn Hammana, urodzony w Seiligenstadt” wykupił obywatelstwo Brugii 30 stycznia 1465 roku<sup>12</sup>. Debiutując, stworzył najbardziej monumentalne dzieła, jak *Tryptyk Jana Crabbego* z 1465-7 (?) r., gotowy tuż po osiedleniu się w Brugii, podczas gdy wykonanie poliptyku jest czasochłonne, wyraźnie naśladowującego Rogierowski wzór przedstawienia Ukrzyżowania, który znany jest z wcześniejszych prac: tryptyku Rogiera van der Weydena i dwóch tryptyków z warsztatu Weydena. Kolejnym był wielki ołtarz dla Ferry’ego de Clugny, prominentnego biskupa Tournai, z którego zachowało się piękne *Zwiastowanie*, rozpoznane w MET w Nowym Jorku jako rozpoczęte przez Rogiera van der Weydena, a namalowane przez Hansa Memlinga<sup>13</sup>, i gdański *Sąd Ostateczny*. Nie wiadomo, dlaczego natychmiast po osiedleniu się ten niewzmiankowany przedtem w historii malarz miałby uzyskać najpoważniejsze zamówienia. Potem artysta pozostaje na uboczu zleceń publicznych, z dala od cechu malarskiego, co Antoni Ziemia analizuje szczegółowo w życiorysie Memlinga po jego przybyciu do Brugii<sup>14</sup>. Till Borchert przypuszcza, że Memling przyjął merkantylną strategię i nastawił się na prywatną klientelę,

ceniając niewielkie retabula dewocyjne i liryczny styl małych portretów<sup>15</sup>. Przemysław Trzeciak przedstawia listę konkretnych pytań dla zidentyfikowania gdańskiego tryptyku w 1960 r.<sup>16</sup>, a nie uzyskawszy odpowiedzi ponawia po ponad pięciu dekadach zasadniczą wątpliwość: *u kogo Angelo Tani, majątny bankier, szef północnej filii największego wówczas w Europie banku Medyceuszy udzielającego pożyczek koronowanym głowom, mógł zamawiać obraz do rodowej kaplicy florenckiego kościoła. Czy u młodego malarza, który ledwie co otworzył pracownię w Brugii, czy raczej u sławnego mistrza Rogiera, o którego talencie slyszal przecież także na dworze Medyceuszy (...). Chyba jednak u Rogiera a nie Hansa*<sup>17</sup>.

Trzeciak proponuje także wytłumaczenie cech Rogierowskich w *Sądzie Ostatecznym* tym, że Angelo Tani w ostatnim roku swojego pobytu we Flandrii, wobec śmierci van der Weydena w czerwcu 1464 r., wykupuje tryptyk przez siebie zamówiony w jego warsztacie w Brukseli i powierza jego dokończenie Memlingowi, który, jak wiemy, pół roku po śmierci Weydena osiedla się w Brugii<sup>18</sup>. Nie znamy danych archiwalnych.

## Szerokie ramy interpretacyjne dzieła – ut pictura poesis

Wyjątkowość gdańskiego *Sądu Ostatecznego* i jego silne oddziaływanie na widzów sprawia, że wartości artystyczne i doświadczenie estetyczne wydają się właściwym rozpoczęciem interpretacji tryptyku<sup>19</sup>. Dzieło jest niezwykle bogate w znaczenia opisane szeroko w literaturze<sup>20</sup>. Interpretacja wyobrażeń zawartych w poszczególnych scenach związanych z religijnym przesłaniem przedstawień jest zrozumiała, ale nadal pozostaje wiele zagadek, znaków, kodu, według których współczesny widz odbiera obraz. Otwartość procesu nadawania znaczeń np. w interpretacji semiologicznej daje możliwość wielorakiej, głębszej analizy natury przedstawienia. Obraz zatem nie jest skończonym dziełem, zdefiniowanym znakiem, ale stanowi bogaty w znaczenia otwarty zbiór znaków, systemu i powiązań tychże znaków, intertekstualności, wartości kodów każdorazowo indywidualnie odczytywanych przez widza we właściwej dla niego przestrzeni kulturowej i także wobec wyzwań jego czasów. Gdy patrzymy na *Sąd Ostateczny*, uruchamiamy proces emitowania i odbierania informacji, który można porównać z magnetyzującym spektaklem. Jest to rodzaj rozpoznania przy pierwszej konfrontacji z dziełem, zgodnie z idealistyczną koncepcją Benedetto Croce, „intuicji lirycznej” jeszcze przed naukową analizą<sup>21</sup>. Widz dopełnia niejako dzieło, czy też mówiąc językiem fenomenologii, z jego udziałem następuje konkretyzacja dzieła sztuki<sup>22</sup>. Fenomenologiczna interpretacja czyni dzieło aktywnym źródłem odbioru, doświadczeń doznawanych przez widza. Dzieło, wzbogacone percepcją odbiorcy, nabiera nowych znaczeń wykraczających poza intencje twórców wraz z nowymi znaczeniami bytowymi, umocowanymi w czasie, które tworzą krąg hermeneutyczny<sup>23</sup>. Mnogość humanistycznych interpretacji powoduje, że – posługując się słowami antropologa Hansa Beltinga – *powstaje nowy spór o obrazy, w którym walkę toczą ze sobą monopolie definicyjne. Nie tylko mówimy w ten sam sposób o zupełnie odmiennych obrazach. Stosujemy również różne dyskursy wobec obrazów tego samego rodzaju*<sup>24</sup>.



3ABCD. Obrazowanie w światłach analitycznych zmian w portrecie Michała Archanioła. A – obraz kompozycji w świetle widzialnym (VIS); B – zdjęcie rentgenowskie pokazujące pierwszą wersję portretu z otwartymi oczami oraz w poliptyku Rogiera van der Weydena w Beaune; C – obraz zmian w reflektografii podczerwonej (IRR) w zakresie 1200 nm; D – obraz zmian i detali rysunku w reflektografii podczerwonej (MNIR) obrazu w zakresie 2265 nm.

3ABCD. Imaging in analytical light of the changes of the portrait of Michael the Archangel. A – image of the composition in visible light (VIS); B – X-ray image showing the first version of the portrait with open eyes and in the polyptych of Rogier van der Weyden from Beaune; C – image of changes in infrared reflectography (IRR) within the range of 1200 nm; D – image of changes and drawing details in infrared reflectography (MNIR) of the painting within the range of 2265 nm.

*Sąd Ostateczny* staje się źródłem przeżycia i wydarzeniem, które rozgrywa się za każdym razem, gdy mamy z nim kontakt. Proponowane jest wytłumaczenie tego zjawiska przez wyjście od badań dzieła jako takiego. Jest to bezpieczna metoda, pamiętając o mnogości współczesnych metod analitycznych stosowanych w historii sztuki, umożliwiających przeprowadzenie opisu i analizy obrazu (metoda ikonologiczna, hermeneutyczna, semiologiczna, psychoanalityczna,

estetyka i antropologia obrazu etc.)<sup>25</sup>. Podobnie Maryan Ainsworth preferuje analizy rozpoczynane od badania dzieła<sup>26</sup>. Takie nastawienie jest bliskie współczesnej teorii ochrony dziedzictwa, w której zrozumienie indywidualnego charakteru dzieła ma fundamentalne znaczenie. Nazwane jest za Cesare Brandi „rozpoznanie” i powinno zawierać badania historyczne i estetyczne oraz wyniki badań natury przyrodniczej<sup>27</sup>. Cechy materialne dzieła, w tym te z pozoru tylko

techniczne, jak materia malarska, są podstawą fizycznego trwania dzieła oraz „przekazu przeszłości dla teraźniejszości i przyszłości”, stając się także dziedzictwem niematerialnym<sup>28</sup>. Atrakcyjny i otwarty poznawczo wątek ram interpretacyjnych dzieła i humanistycznych narracji nie ma końca, na dowód czego w niniejszych rozważaniach warto przywołać ponadczasowe stwierdzenie Horacego: *ut pictura poesis (Ars poetica) – jak w malarstwie, tak i w poezji*<sup>29</sup>.

## Historia wielodyscyplinarnych badań tryptyku i ich odkryć

Od lat 60. XX w. wyniki badań gdańskiego tryptyku dokonanych przez technologa malarstwa i konserwatora **Kazimierza Kwiatkowskiego**<sup>30</sup>, począwszy od luminescencji UV, podczerwieni, kompletnych badań rentgenowskich, dostępne były dla historyków sztuki. Dla **Jana Białostockiego** stały się one przesłanką do nowego opisu budowy i stawiania pytań o zagadki tryptyku w zakresie często zmienianego rysunku spodniego. Ta pierwsza nowoczesna analiza badawcza, zawierająca opisy rysunku spodniego w analizie zdjęć IR wykonanej przez K. Kwiatkowskiego i J. Białostockiego, wskazuje na trzy typy różnych rysunków<sup>31</sup>. Pierwszy z nich to ostry modelunek o długich liniach graficznych, np. linie w załamaniach fałd draperii aniołów na niebie oraz św. Piotra. Drugi to rysunek niezdecydowany, delikatny i niepewny, np. w zmienionym modelu anioła z trąbą lecącego nad horyzontem. Zauważono już wtedy, że pierwotnie oba skrzydła anioła miały być wyższe, a układ draperii sukien anielskich był zmieniany. Trzeci typ rysunku jest niedbały, naszkicowany szybko, bez ostrości. Komentując widoczne liczne zmiany stylistyczne, ikonograficzne i kompozycyjne – powiększenie rąk, klucza św. Piotra u wejścia do Raju, zmiany układu ramion apostołów – autorzy opisali je jako detaliczne i opatrzyli ogólną uwagą, że autor *powiększał formy ciał i brył kosztem otaczającej je przestrzeni*<sup>32</sup>. Odnotowali zaskakujące istnienie rysunkowych portretów dwóch popiersi, na linii horyzontu, prawdopodobnie brodatych apostołów, które zamalowano w wersji końcowej, niewiasty wchodzące na stopnie do Raju (na awersie skrzydła prawego) miały pierwotnie na głowach wianki, które „zginęły” w ostatecznej wersji malarskiej. Podobnie odkryte przez Kwiatkowskiego w zdjęciach rtg analogie przedstawienia twarzy Archanioła Michała, mającego w podrysowaniu też otwarte oczy, patrzące na widza do identycznego w poliptyku *Sąd Ostateczny* Rogiera van der Weydena, namalowanego dla szpitala w Beaune, podczas gdy w wersji finalnej Archanioł ma oczy spuszczone<sup>33</sup>. Tę zmianę pokazuje fot. nr 3 oparta jednak na nowszym, dokładniejszym obrazowaniu.

Kolejna istotna analiza podrysowań wykonana przez **Molly Faries** w 1993 r. *in situ* w Muzeum Narodowym w Gdańsku opisana została rok później. Analizy podrysowań w IR, oprócz zmian zarejestrowanych 30 lat wcześniej i opisanych przez Białostockiego, ukazały partie dotąd nieprzezroczyste w partiach zieleni, pozycji i skrzydeł szatana, w partii zbawionych liczne kompletne zmiany portretowe<sup>34</sup>, np. z męskich przedstawień na niewieście, starszy mężczyzna przedtem był narysowany jako niewiasta, a inna młoda kobieta w podrysowaniu była brodatym mężczyzną. Rysunek wykonany był pędzlem w sposób staranny, ale i szkicowo czarną kredą,

zwłaszcza w partiach apostołów i szatach anioła trzymającego krzyż. Molly Faries zauważyła spójność w podrysowaniach z warsztatem Rogiera van der Weydena i wierne zastosowanie jego motywów w kompozycji, jakkolwiek malarskie opracowanie końcowe było odmienne.

Jednocześnie w Metropolitan Museum w Nowym Jorku Maryan Wyn Ainsworth odkryła podwójne autorstwo w *Zwiastowaniu*, przypisywanym Memlingowi, o czym wspomniano wyżej. Wskazała, że podrysowania uwidocznione w reflektografii w podczerwieni są dowodami w budowie dzieła wskazującymi na różnych autorów. Ainsworth w licznych opracowaniach w ciągu ostatnich trzech dekad zwróciła uwagę na dużą liczbę rysunków przygotowawczych, podobnych do stylu Rogiera van der Weydena w obrazach przypisywanych Memlingowi<sup>35</sup>. Autorka prowadziła wiele badań w laboratorium Metropolitan Museum w Nowym Jorku, gdzie analizując liczne obrazy określono, że w późniejszych pracach Memlinga po 1475 r. zastosowana była do rysunku czarna kreda. W odróżnieniu od Faries, której wyniki zignorowano w gdańskim muzeum, Ainsworth zmieniła w Metropolitan Museum w Nowym Jorku opis pod ekspozycją „*Zwiastowania*” – *obrazu rozpoczętego przez Rogiera van der Weydena a ukończonego przez Hansa Memlinga, jako ‘journeymen’, wędrującego malarza*.

Odmienne stanowisko przedstawia erudycyjne studium badawcze **Barbary Lane** z 1999 roku<sup>36</sup>. W opozycji do indywidualnych cech pozostałych rysunków spodnich Lane zauważa, że postać Chrystusa jest dokładnym odwzorowaniem Rogierowskiej kompozycji i mogła powstać z szablonu. Skąd Memling znał pozostałe rysunki przygotowawcze Weydena pozostało pytaniem. Lane podnosi brak danych w archiwach o pobycie Memlinga w jakimkolwiek warsztacie i zwraca uwagę na możliwość zapoznania się z modelami i wzorami Rogiera van der Weydena, gdyż niektóre z nich, zwłaszcza maryjne, były w obrocie handlowym. W 2009 r. Lane zmienia zdanie w wielu atrybucjach, w zdecydowanie sugerowanym przez historyczkę sztuki pobycie Memlinga w atelier Dirka Boutsy znajduje motywy twórczości Memlinga<sup>37</sup>.

W 2005 r. znakomita publikacja z Uniwersytetu w Toruniu (UMK) całościowo zrelacjonowała ówczesny stan wiedzy o budowie tryptyku na podstawie badań jego techniki i technologii oraz podniosła wiele pytań dotyczących szczegółów technicznych, np. zagadki odkrytych różnych materiałów użytych do wykonania podrysowań. Wyniki badań przedstawione przez **Józefa Flika** i **Justynę Świetlik-Olszewską**<sup>38</sup> zaprezentowały materiały i technikę dzieła, wiele miejsca zajęły też problemy interpretacji kilku rodzajów narzędzi spodniego rysunku poprzez analizę różnorodnych materiałów rysunkowych. Badania detali spodniego rysunku nie pokazały dużo więcej niż w uprzednich badaniach<sup>39</sup>. Natomiast szczegółowo analizowano rysunki w różnych partiach tryptyku, m.in. rysunek szaty i dłoni Cateriny Tanagli, dotąd opisany jako wykonany czarną kredą, w czasie badań niszczących w zakresie analityki instrumentalnej wykazał pierwiastki charakterystyczne dla czerni roślinnej, czyli suchego materiału<sup>40</sup>. Wykonano atrapy z próbami zastosowania różnych materiałów, z których wyciągnięto wnioski o stosowaniu w gdańskim tryptyku rysunku wykonanego pędzlem czarną farbą wodną, czarną kredą węglem (czernią roślinną) oraz prawdopodobnie stylusem metalowym (próby galeną, minerałem z rud ołowiu)<sup>41</sup>. Na tryptyku zauważono niezrozumiałe kłębiące się



4ABCD. Obrazowanie w światłach analitycznych zmian kompozycji grupy apostołów z prawej strony Chrystusa, ukazujące inny projekt i spodnią (wcześniejszą) kompozycję aniołów z *Arma Christi*: A – fotografia w świetle widzialnym (VIS); B – podmalowanie w radiografii rentgenowskiej; C – obraz autorskich zmian projektu rysunkowego w reflektografii w podczerwieni, w zakresie 1200 nm; D – precyzyjnie ukazane postacie aniołów i detale w obrazie w reflektografii podczerwonej (MNIR) w zakresie 2265 nm.

4ABCD. Imaging in analytical light of the changes of the composition of the group of apostles on the right side of Christ, presenting different draft and former composition of angels of *Arma Christi*: A – image in visible light (VIS); B – underpainting in RTG; C – image of the changes the author introduced to the drawing in infrared reflectography, within the range of 1200 nm; D – precisely presented angels and details in infrared reflectography (MNIR) within the range of 2265 nm.

linie w partii torsu apostoła z lewej strony w panelu centralnym i kilku innych miejscach. Zdaniem autorów szaty miały staranne opracowanie, natomiast bardzo liczne inne zmiany, nanoszone czarną kredą lub węglem drzewnym, „odpowiadały porywczej naturze rysunków”.

### Obecna wielokryterialna analiza badawcza

W tej części rozważań oddajemy głos tryptykowi *Sąd Ostateczny*, sprawozdając najnowsze badania jego materii, techniki i wieloetapowego procesu twórczego tego dzieła malarzkiego. Rozpoczynając *ab ovo*: najwyższe wartości estetyczne potwierdza zarówno pierwszy kontakt z dziełem, tzw. badanie „nieuzbrojonym okiem”, jak i w humanistycznym sensie znaczenia pierwszego kontaktu z dziełem, reminiscencji dla jego późniejszej percepcji w duchu fenomenologicznego poznania. Widzimy, że mamy do czynienia z najwyższej klasy dziełem malarzkiem.

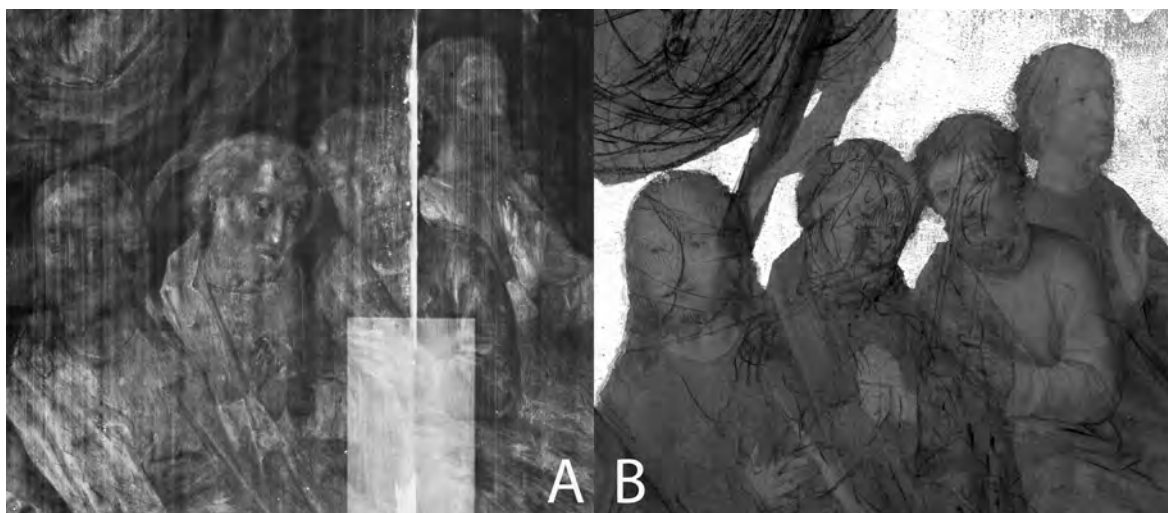
Jakkolwiek wydawało się dotąd, że tryptyk *Sąd Ostateczny* ma typowe cechy obrazu o charakterze wielowarstwowym, to dopiero analiza wyników uzyskanych w 2010

r. wskazywała, że mamy do czynienia z obiektem bardzo unikatowym, bo skrywającym istotne zmiany kompozycji i dowody rysunków spodnich wielu autorów. Podstawowe zasady, wedle których zbudowano tryptyk, były zgodne z cechami budowy wielowarstwowego dzieła malarzkiego, począwszy od podłoża drewnianego, przez umiejętne przeklejenie, zaprawy, imprimatury, pozłoty, były zgodne z wiedzą na temat ich przygotowania, m.in. za sprawą licznych traktatów malarzskich i przepisów cechowych. Specyficzny jego charakter zaczyna się od kolejnych warstw, w których manifestuje się indywidualność twórcy, czyli od istoty dzieła malarzkiego: roli autorskiego projektu kompozycji (zwanej współcześnie *design*), szczegółów rysunków spodnich, podmalunków i warstw malarzskich wraz z laserunkami. Odkryte w badaniach nowe fakty dotyczące budowy dzieła i jego procesu twórczego stały się źródłem wiedzy o obiekcie jako takim. W ten sposób to wyjątkowo oryginalne dzieło malarzkie niejako „mówi samo za siebie”, zdecydowanie wykracza poza standardy z jego epoki, handlowo nastawionej na „produkcję” dzieł sztuki<sup>42</sup>. Należało też oddać głos odkryciom, które udało się odczytać w badaniach.

Badania nieinwazyjne z 2010 r. wyłoniły stawiane w tym opracowaniu hipotezy, na podstawie nieznanego dotąd spektrum badań w podczerwieni i rtg oraz ich żmudnych interpretacji podjętych przez Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Warszawie. Okazało się, że podrysowania związane z planowaną kompozycją mają w tym dziele nie tylko cechy różnych materiałów, ich zakresu, ale i różnorodnego stylu więcej niż jednego autora. To manifestuje się ukazaniem w centralnej części tryptyku spodniej zupełnie innej, zaskakującej kompozycji par aniołów pod widoczną kompozycją przedstawiającą apostołów po obu stronach Chrystusa. W tej fazie badań nieniszczących odkryto (za pomocą mozaiki cyfrowo złożonych obrazów) pierwszy rozmiar wizualizacji obrazów z reflektografii w podczerwieni w zakresie 800-1200 nm (IRR), uzupełnionej radiografią rentgenowską<sup>43</sup>. Wyniki tych badań wykazały istotne zmiany kompozycji w panelu centralnym i liczne drobne w całym tryptyku. Po obu stronach postaci Chrystusa i Archanioła Michała odnaleziono inne zmiany zlokalizowane pod kompozycjami obu grup, które ujawniły tamże uprzednie pozycje aniołów, draperie ich szat i linie skrzydeł.

Zauważono chronologię zmian na podstawie rejestracji cech stylistycznych i materiałów; cechy rysunków Rogiera van der Weydena to długie, starannie prowadzone cienkie linie, kończące się załamaniem fałd na kształt litery „T” lub krzyżujące się ostro, hakowato oraz szrafowanie w cieniach, które zgodne są z charakterem innych jego spodnich rysunków znanych z reflektografii podczerwonej dzieł tego artysty w MET, National Gallery, C2RMF. Analiza różnego stylu rysunków wykazała też, że w tryptyku gdańskim późniejsze spodnie rysunki są zaledwie szkicowymi zaznaczeniami, prawie „gryzmołami”, głównie czarną kredą lub węglem, jak w *Portrecie Starej Kobiety* Hansa

Memlinga w Luwrze, namalowanym w tym samym czasie (1470–1472) (patrz dalej fot. 12). Porównanie rysunków świadczy o krańcowo różnym temperamencie artystycznym obu autorów. Memling nie przywiązywał wagi do rysunków. W tryptyku prawdopodobnie kontynuował dzieło, w którym zastał zaawansowany proces artystyczny po skończonych podrysowaniach i, co ważne, po częściowo ukończonej warstwie malarskiej. Na przykład zauważono w radiogramach z 2010 r. daleko zaawansowane opracowania w budowie warstwy malarskiej w grupach przedstawiających apostołów prawdopodobnie wykonane jeszcze przez Weydena. W zakresie tych pośrednich warstw malarskich, wcześniejszych w chronologii powstania dzieła, są zauważalne różnice w fizjonomii apostołów, zarówno w starszej, jak i nowszej wersji malatury – są to portretywo wykonane twarze znane z innych obrazów Weydena, np. z *Tryptyku Rodziny Braque*, datowanego na rok śmierci Weydena – 1460 (obecnie w Luwrze). Trudno określić procentowo stopień zaawansowania budowy wielowarstwowego retabulum w warstwie malarskiej dokonany przez Weydena, gdyż jest nierówny w poszczególnych partiach gdańskiego tryptyku. Wydaje się, że Rogierowski opracowanie dominuje w najważniejszych scenach ikonograficznych, powtarza charakterystyczne cechy jego modeli. Może nawet zostało ukończone dla najważniejszych postaci, Chrystusa, typowy choć bardzo ewoluujący portret wraz z rozwojem malarza, zmienianych autorsko grup – Archanioła Michała i aniołów z Arma Christi, Matki Boskiej, św. Jana Chrzciciela, obu grup apostołów wprowadzonych później i nadal dopracowywanych, św. Piotra. Nie można kategorycznie nic stwierdzać, gdyż pozwalały na zmiany wielowarstwowe techniki artystyczne w XV w., jak wiemy z traktatów (Cennino Cennini, ok. 1400, Leon Battista



SAB. Wizualizacje zmian w podmalowaniu tryptyku z Gdańska, wykonane prawdopodobnie przez autora projektu szczegółowych podrysowań i podmalowań: A – podmalunku grupy apostołów po lewej stronie Chrystusa w obrazowaniu w radiografii rentgenowskiej – pokazuje wcześniejszą wersję tej samej kompozycji, przedstawiającą podmalowanie i „psychologizację” portretów apostołów; B – późniejsze duże zmiany wykonane tą samą ręką są np. w rysach i zarostcie twarzy apostoła z prawej strony – widoczne w reflektografii podczerwonej skanerem MNIR w zakresie 2265 nm.

SAB. Visualization of changes in the underpainting of the triptych from Gdańsk, developed probably by the author of the draft of detailed underdrawings and underpaintings: A – underpainting of the group of apostles on the left-hand side of Christ in RTG – showing the former version of this composition presenting the underpainting and “psychologization” of the portraits of apostles; B – the same person introduced later considerable changes to e.g. facial features and hair of the apostle on the right hand – visible in infrared reflectography (MNIR) within the range of 2265 nm.



sta Alberti, 1435). Zaawansowanie malatury przez mistrza jest trudne do określenia, zwłaszcza w scenach mniejszej wagi powszechne było wykonawstwo uczniów, podobnie jak w *Sądzie Ostatecznym* Rogiera van der Weydena dla Beaune, gdzie w latach 1443–1452 prace kontynuowali jego współpracownicy, mimo podróży Weydena do Włoch. Rola mistrza pozostaje jednak pierwszoplanowa, mieści się w znanych w XV w. trybach realizacji zamówień dzieł, *jeden warsztat, wiele nazwisk*, jak określa to Nadolny<sup>44</sup>.

Ogólnie można skonstatować, porównując w gdańskim tryptyku podrysowania i różniące się wierzchnie opracowanie malarskie, że część prac jest Rogierowska w całości, a część ma cechy lirycznej sztuki Memlinga, łągodzi i harmonizuje bardzo ekspresyjny rysunek spodni. Figury zbawionych i potępionych, przedstawione kinetycznie w spadaniu do piekieł, nie wyglądają już tak dramatycznie, jak na podrysowaniach. Kobieta na pierwszym planie u stóp Archanioła ma w rysunku rozpuszczone włosy, a w malarskim opracowaniu upięte w kok. Być może Memling przejął wykonanie obrazu gotowego w najważniejszych partiach, a opracował tło z sądzonymi. Natomiast znaczenie zmian w głównej Rogierowskiej kompozycji dzieła, odkrytych w 2010 r., a w części potwierdzających przytoczone wyżej tezy Molly Faries z 1994 r., zobowiązywało autorów badań do stawiania dalszych pytań o autorstwo tryptyku i sformułowania kolejnego wielodyscyplinarnego projektu.

## Rewizja datowania podłoża tryptyku

Nowe naukowe przesłanki do badań autorstwa tryptyku przyniosło niezależne datowanie związane z dendrochronologicznym badaniem dębowego podłoża tryptyku, które przeprowadził Tomasz Ważny<sup>45</sup>. Okazało się, że wszystkie deski są z tzw. drewna bałtyckiego, pochodzącego z kilku desek dębowych drzew rosnących niegdyś w centralnej Polsce, prawdopodobnie w regionie Mazowsza i z terenów północnych w dolinie rzeki Niemen, obecnie poza granicami Polski. Według zrewidowanej w 2013 r. ekspertyzy dendrochronologicznej Ważny przedstawił tezę, że drzewa zostały ścięte w ziemie 1458/1459, co pozwoliło na produkcję desek w 1459 r., ponieważ dąb najłatwiej jest opracować, kiedy jest jeszcze świeży. Następnie transport drewna płynął w dół rzekami do portu na wybrzeżu Morza Bałtyckiego i dalej do Brugii jeszcze w 1459 r., przed zimową przerwą w żeglarskim. Krótki i intensywny okres sezonowania plus czas niezbędny, aby przygotować drewno do pełnienia funkcji podłoża malarskiego, pozwalają, aby artysta mógł mieć zamówione podłoże w swoim warsztacie na koniec 1460 roku. Skoro Rogier van der Weyden zmarł w czerwcu 1464 r., tym samym nie można wykluczyć jego autorstwa lub przynajmniej jego udziału w procesie twórczym tryptyku *Sądu Ostatecznego*.

## Nowe spojrzenie na techniki wykonania tryptyku w świetle badań CHARISMA – MOLAB

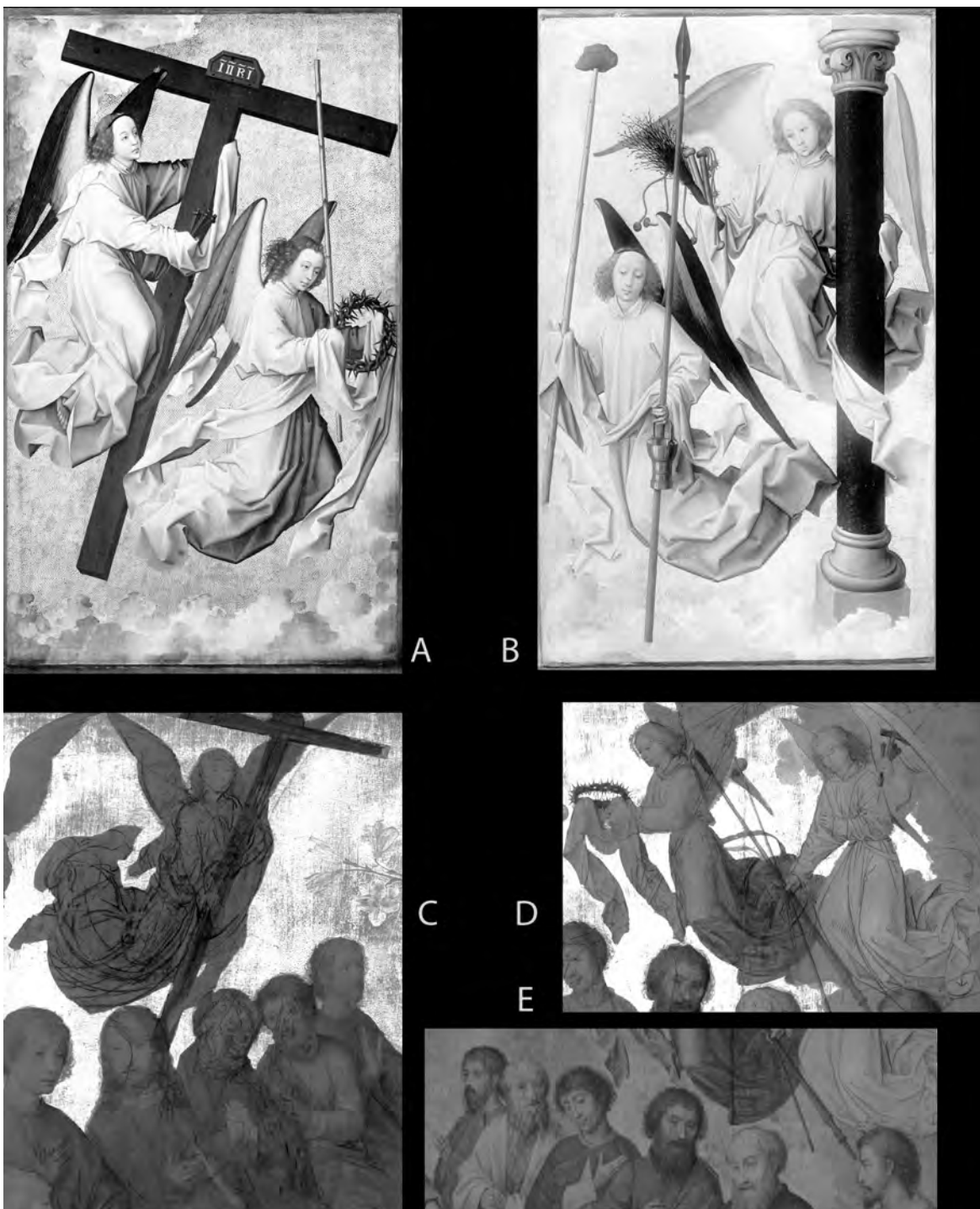
Dzięki wygranej aplikacji i uzyskanemu ponadnarodowemu dostępowi do europejskiego projektu badań CHARISMA – MOLAB kolejne systematyczne badania materiałów i techniki malarskiej zostały podjęte w 2012 roku. Diagnostykę

realizowano w kolejnych czterech kampaniach badawczych: w pierwszym strategia badań nieinwazyjnych *in situ* objęła rozległe badania analityczne. Zaletą badań przeprowadzonych w Gdańsku na przełomie stycznia/lutego 2012 r. było zastosowanie najnowocześniejszego sprzętu MOLAB przez doświadczony zespół badaczy<sup>46</sup>, a także edukacyjny aspekt badań dzięki dostępowi widzów, jako elementu promocji badań przez Muzeum Narodowe w Gdańsku. Badania *in situ* zostały oparte na wielopunktowej analizie (near-FTIR, mid-FTIR), fluorescencji rentgenowskiej (XRF), UV-vis współczynników odbicia i spektroskopii fluorescencji pomiaru czasu trwania luminescencji (skorelowanego zliczania pojedynczych fotonów – TCSPC). Druga faza badań ograniczyła się do pobrania w kilku punktach próbek, aby odpowiedzieć na konkretne zagadnienia i pytania, które powstały podczas pierwszych, nieinwazyjnych badań i dotyczyły przede wszystkim informacji o stratygrafii. Podczas analizy wyników skorzystano ze szczęśliwej okazji porównywania uzyskanych danych z wynikami wcześniejszego badania MOLAB ważnego dzieła malarstwa *Chrystus i Muzykujące Anioły* z warsztatu Hansa Memlinga i asystentów, datowanego na ok. 1487–1490, tj. z końcowego etapu kariery artysty, obecnie w Królewskim Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii<sup>47</sup>. W 2013 r. trzecia kampania badawcza dotyczyła skorelowanego badania dyfrakcji promieni rentgenowskich (XRD) i fluorescencji rentgenowskiej (XRF), a czwarta wniosła nowe dane i fakty z badań w wielospektralnej reflektografii podczerwonej, po raz pierwszy wizualizacyjnych badań całego tryptyku, awersu i rewersu (MNIR), które wniosły nowości.

Ze względu na ograniczoną objętość obecnej publikacji nie można przedstawić wyników wszystkich badań; opublikowane zostały w 2014 r. w RSC Cambridge<sup>48</sup>, a poniżej przedstawione są w skrócie dyktowanym ich synoptycznym wkładem w nową wiedzę o gdańskim tryptyku *Sądu Ostatecznego*.

## Nowe informacje przekazane przez skanowanie MNIR

Multispektralny skan w reflektografii w podczerwieni (MNIR) przeprowadzono na całym gdańskim tryptyku z zastosowaniem prototypowego urządzenia opracowanego przez Narodowy Instytut Optyki z Florencji (CNR-INO)<sup>49</sup>. W odniesieniu do szerokości pasm konwencjonalnych reflektografii, technika wielospektralna zwiększa zdolność do wykrywania podrysowań spodnich do kilkunastu zakresów. Pokazuje to zmiany kompozycyjne, np. tzw. pentimenti, które znajdują się pod powierzchnią warstwy malarskiej, także retusze. Skaner MNIR umożliwia jednocześnie pozyskiwanie zestawu obrazów monochromatycznych na różnych długościach fal w obszarze widma NIR, od 850 do 2300 nm. Promieniowanie odbite przez malarstwo zdobywa punkt po punkcie z rozdzielczością przestrzenną 16 pikseli na 1 mm<sup>2</sup>. Obrazy, z których każdy reprezentuje odpowiedź na obrazie w tej określonej długości fali, są przestrzennie zarejestrowane i mogą być precyzyjnie nałożone na siebie w mozaikowy sposób, aby dokonać porównania pomiędzy różnymi rezultatami. Wyniki MNIR z 1994 i 2010 r. o budowie w pełni potwierdziły poprzednie odkrycia z 1994 r. i 2010 r. gdańskiego tryptyku jako dzieła powstałego w kilku etapach. Ujawniły obecność niezwykle



6ABCDE. Porównanie obrazowania w podczerwieni podobieństw kompozycji aniołów z *Arma Christi* po obu stronach Chrystusa w poliptyku z Beaune (ok. 1443–1452) i w tryptyku z Gdańska (ok. 1460–1470). Pierwsza gdańska kompozycja przedstawiona w postaci odrębnych rysunków podobna była na etapie projektu aniołów do wersji z Beaune, po czym w wyniku poszukiwań formy i ikonografii przez tego samego artystę w jego drugiej wersji wprowadzone są grupy apostołów na miejsce aniołów oraz pozłota, a podrysowania z aniołami umieszczone są wyżej, w narożnikach środkowego panelu: A, B – obrazowanie poliptyku *Sąd Ostateczny* z Beaune w podczerwieni z 1953 r., uwidoczniającej rysunek spodni i kompozycje anielskie z *Arma Christi* (po lewej z krzyżem, a po prawej z kolumną); fotografia w podczerwieni; C, D – gdański tryptyk, panel środkowy z lewej strony oraz z prawej strony Chrystusa, obrazowanie odrębnych kompozycji o zmiennym projekcie przedstawiające grupę apostołów, podczas gdy pod spodem jest poprzednia kompozycja, przedstawiająca anioły z krzyżem i *Arma Christi*, bardzo zbliżone do rysunków Rogiera van der Weydena z Beaune (także zmian malowidła na kolejnym etapie, w podmalowaniach apostołów), obrazowanie w reflektografii podczerwonej (MNIR) w zakresie 2265 nm; E – gdański tryptyk, panel środkowy z prawej strony, obrazowanie odrębnych kompozycji o zmiennym projekcie grupy apostołów poprzedniej kompozycji anielskiej z *Arma Christi* – bardzo zbliżone do rysunków Rogiera van der Weydena z Beaune (na dolnej części, także w kolejnej fazie malowidła wielowarstwowego w podmalowaniach apostołów); obrazowanie w reflektografii podczerwonej (MNIR) w zakresie 1700 nm.

bogatego i dokładnego podrysowania, zwłaszcza rozległe obszarem w panelu centralnym, ale także w skrzydłach bocznych i ich rewersach. Zatem wyniki badań MNIR pokazały, że wszędzie zostały przygotowane szczegółowe podrysowania, które są podobne do innych rysunków Rogiera van der Weydena, stanowiąc niejako jego autograf rysunkowy. Wyjątki, jak się wydaje, dotyczą tylko postaci Chrystusa, która w części może być z patronu oraz twarzy donatorów na rewersach skrzydeł bocznych, gdzie rysunek jest delikatny, prawie niewidoczny, a portrety namalowane są „od ręki”.

Największe zmiany kompozycyjne i rysunkowe zostały zarejestrowane w panelu środkowym. W malowidle centralna postać Chrystusa otoczona jest po lewej i po prawej przez poziomo zakomponowane grupy apostołów, po bokach z klęczącą Marią, a po drugiej stronie św. Janem Chrzycielem – obrońcami. W tych samych miejscach w obrazowaniu spodnich warstw w MNIR w pierwszym etapie projektowania obrazu była tam inna kompozycja chrystologiczna, bowiem postać Chrystusa otoczona była grupami dwóch aniołów z Arma Christi, jak w rysunku tychże z Rogierowskiego przedstawienia *Sądu Ostatecznego* w poliptyku w Beaune. Widać je pod postaciami apostołów, fragmenty częściowo przysłania matowa pożąta, która później była szybko nałożona (mikstion).

Anioł noszący krzyż i ten z koroną cierniową są okreskowane delikatnymi pociągnięciami pędzla znacznie wcześniej (czyli niżej w budowie wielowarstwowego obrazu) niż na etapie ich późniejszego okonturowania i malowania. Fragmenty anielskich kompozycji widzimy też przez linie ich zbiegu na torsach i twarzach później dodanych grupowych przedstawień apostołów. Artysta długimi cienkimi liniami, zakończonymi kropelkami spoiwa, co jest charakterystyczne dla zastosowania pędzla, odręcznie namalował swój staranny rysunek. Taki precyzyjny rysunek cienką kreską wyraża więcej niż tylko manualną sprawność ręki i talent w podrysowaniu, jest też opisem planowanego obrazu, deklaracją woli, projektu – *circum scriptio, disegno*, jak określały to traktaty włoskie. Natomiast w narożach środkowego panelu, w aniołach z górnych partii z lewej i prawej strony kompozycji, widoczna jest zmiana materiału na suchy, prawdopodobnie węgiel, korygujący. Jak już wcześniej wspomniano, ten suchy materiał jest najczęściej stosowany w najpóźniejszym chronologicznie odręcznym rysunku spodnim. W najdłuższej długości fali (2265 – 2300 nm) zarejestrowano takich kilkadziesiąt szkicowych zmian rysunkowych. Niektóre z nich były wcześniej znane jako „incydenty”, ale teraz z racji badań całego tryptyku zarejestrowano je wszędzie. Z precyzją je wizualizowano, dzięki wielospektralności MNIR niejako „plasterkowano” poszczególne zakreślenia badań. W interpretacji zauważono, że istotnie

kolejne zmiany rysunku łagodzą ekspresję postaci, powiększały zakres figur kosztem tła.

Wyniki MNIR ogólnie potwierdziły hipotezę z 2010 r. o trzech etapach projektowania w centralnej kompozycji, o pierwszym i kolejnym projektowaniu w rysunku spodnim, zmianie dokonanej przez pierwszego z autorów, który posługiwał się kreską w ciekłym materiale. Zwłaszcza rysunek draperii szat mający odręczny charakter to odważnie prowadzone załamania fałd kulminujące się dynamicznie przez haczykowane zagięcia lub na kształt litery „T”, typowe dla Rogiera van der Weydena. Autor poszukiwał formy, światła i cienia poprzez dynamiczne szrafowania i cieniowania w postaciach i wspaniałych draperiach. W wielu jego obrazach styl opracowania jest prawie identyczny, co stanowi niejako jego „autograf”, rysunek badany naczynym piśmami w grafologii<sup>50</sup>. Podobne są liczne zmiany rysunkowe w skrzydłach bocznych, mają charakter dynamiczny, postaci są w fazie późniejszej nieco większe, a fizjonomie mają nieco złagodzoną ekspresję, co obleka warstwa malarska w widoczną formę dla oka.

Warto przypomnieć, że jedynie odmiennie, w sposób uproszczony i bardzo statyczny prowadzone jest podrysowanie postaci Chrystusa w gdańskim tryptyku, pozbawione jest drobnych zmian i korekt, które są widoczne w pozostałych miejscach dzieła. Tu postać Chrystusa jest bardzo podobna do Chrystusa Rogiera van der Weydena w poliptyku *Sądu Ostatecznego* w Hôtel-Dieu w Beaune, namalowanego między 1443 a 1452 r., z wyjątkiem twarzy, bardziej łagodnej. Można przypuszczać, że najważniejsza postać Chrystusa to kanon, wprost z wzoru, który wywodzi się z Beaune, natomiast reszta rysunków ma charakter odręczny. Porównując podrysowania z przedstawień *Sądu Ostatecznego* w Beaune w udostępnionym IR z 1951 r. w ramach projektu ARCHLAB<sup>51</sup> oraz IR z 2010 r. i MNIR z Gdańska z 2013 r., widzimy wyraziste podobieństwa. Potwierdzały to wielkoformatowe wizualizacje 1:1. Bardziej precyzyjne porównania byłyby możliwe z zastosowaniem tego samego narzędzia badawczego, aby ocenić, czy w przypadku postaci Chrystusa sam rysunek został użyty jako patron, czy też takie podobieństwa należy interpretować jako wariacje rysunkowe tego samego mistrza Rogiera van der Weydena lub, co jest nieudowodnione, jako dokładnie zapamiętaną praktykę Hansa Memlinga w warsztacie Rogiera van der Weydena.

## Materiały malarskie i technika

Biorąc pod uwagę wyniki wszystkich technik MOLAB stosowanych *in situ*, ponad 6000 punktów zostało zarejestrowanych w badaniach i 350 analiz punktowych zostało przeprowadzonych w centralnej części i bocznych kwaterach tryptyku. Dane analityczne dostarczone przez połączenie

6ABCE. Comparison of infrared imaging of similarities of the composition of angels from *Arma Christi* on the both sides of Christ in the polyptychs from Beaune (ca. 1443–1452) and in the triptych from Gdańsk (ca. 1460–1470). The first composition from Gdańsk in form of draft drawings of angels was similar to the version from Beaune; afterwards, as a result of exploring new forms and iconography by the artist, in the second version the groups of apostles replaced angels and gilt, whereas underdrawings of angels are located on the bottom corners of the central panel: A, B – infrared imaging of the polyptych *The Last Judgment* from Beaune from 1953 showing underdrawings and compositions of the angels of *Arma Christi* (on the left side with a cross, on the right-hand side with a column); infrared image; C, D – the triptych from Gdańsk, central panel on the left- and right side of Christ, imaging of hand-written composition with changed drafts depicting a group of apostles, whereas the former composition – showing angels with cross and *Arma Christi* very similar to the drawings of Rogier van der Weyden from Beaune (as well as later changes of the underpaintings of apostles) – is visible underneath, infrared reflectography imaging (MNIR) within the range of 2265 nm; E – triptych from Gdańsk, central panel on the right-hand side, imaging of changing drafts of the group of apostles of the former composition of the angels of *Arma Christi* – very similar to the drawings of Rogier van der Weyden from Beaune (in the bottom part, also in the next stage of creating the multi-layer painting in underpaintings of apostles); infrared reflectography imaging (MNIR) within the range of 1700 nm.



7ABC. Wizualizacje w całym środkowym panelu autorskich kompozycji, projektu rysunkowego i podmalowań. Centralna wertykalna kompozycja chrystologiczna w reflektografii podczerwonej uwidocznia projekt rysunkowy i kompozycje w poliptyku *Sąd Ostateczny* z Beaune – porównane z tryptykiem *Sąd Ostateczny* z Gdańska: A – projekt rysunkowy poliptyku autorstwa Rogiera van der Weydena w Beaune (ok. 1443–1452), fotografia w podczerwieni z 1953 r.; B – projekt rysunkowy tryptyku rozpoczęty przez Rogiera van der Weydena i podmalowany, ukończony w niektórych wierzchnich warstwach malarskich przez Hansa Memlinga (razem ok.1460-1470?), IRR w 1000 nm; C – jak wyżej, wizualizacja skanowania obrazu (MNIR) w zakresie 2265 nm.

7ABC. Visualization of compositions, drawings and underpaintings made by the author in the entire central panel. The central vertical composition devoted to Christ Judge composition of Christ in infrared reflectography shows drawings and compositions in the polyptych *The Last Judgment* from Beaune compared to the triptych *The Last Judgment* from Gdańsk: A – drawings of the polyptych by Rogier van der Weyden from Beaune (ca. 1443–1452), infrared image from 1953; B – drawings and underpaintings of the triptych made initially by Rogier van der Weyden, some bottom layers were painted by Hans Memling (together ca.1460-1470?), IRR within the range of 1000 nm; C – as above, visualization of image scanning (MNIR) within the range of 2265 nm.

różnych technik badawczych wspomogły nasze zrozumienie dzieła sztuki w następujących kategoriach: charakterystyki palety autora (pigmenty), analizy składników organicznych (spoiwa i werniksów) oraz badań nad techniką malarską (struktura, stratygrafia). Szczegółowy opis nieniszczących instrumentów MOLAB oraz ich konfiguracji roboczej jest podany w literaturze<sup>52</sup>. Wyniki badań materiałów są identyczne, jak w badaniach toruńskich z 2005 r., z wyjątkiem innego rozpoznania spoiwa, to jest nie tylko olejnego, ale temperowego i olejnego. Ponadto poddano badaniom próbki w skaningowej mikroskopii elektronowej (SEM), wyposażone w spektrometr dyspersji energii (EDS) i spektroskopii mikro-FTIR, gdzie studiowano stratygrafię warstw malarskich pięciu mikropróbek; dwie inne mikropróbki były analizowane przez badanie SERS-Raman. Uzyskane przez łączne interpretowanie wyników dane na pewno umieszczają gdański tryptyk w tradycji malarstwa wczesnego stylu flamandzkiego z 2. poł. XV wieku.

Ponadto badania potwierdziły ogólny dobry stan warstw malarskich obrazu poprzez wykrywanie ewentualnych produktów degradacji (niestety, z wyjątkiem dużej destrukcji tzw. Portretu Portinariego) oraz posłużyły do oceny wcześniejszych interwencji. Ta wiedza jest przydatna do datowania i atrybucji dzieła, a także służy do wytyczenia strategii ochrony, konserwacji zachowawczej (prewencyjnej) i właściwej ekspozycji tego arcydzieła jako elementu profilaktyki. Dzięki współpracy ze specjalistami z CHARISMA uzyskano synoptyczny widok na najważniejsze wyniki i porównano paletę z *Sądu Ostatecznego* z wynikami dzieła *Chrystus i Muzykujące Anioły* z warsztatu Hansa Memlinga i asystentów, datowanego później, ok. 1487–1490, który był badany przez ten sam zespół<sup>53</sup>. Powinowactwa między dwoma obrazami są wyraźne. Wyjątkiem są różne zaprawy. Materiały do warstw zaprawy z *Sądu Ostatecznego* to kreta, kalcyt (CaCO<sub>3</sub>) i biel ołowiowa (węglan ołowiu, obecne zarówno w postaci cerussite PbCO<sub>3</sub> i hydrocerussite,

$2\text{PbCO}_3$   $\text{Pb}(\text{OH})_2$ ) były obserwowane przez rozproszone odbicie spektroskopii FTIR i średniej dyfrakcji rentgenowskiej (XRD). Według zachodnich i północnych tradycji malarstwa europejskiego, kredę stosowano do warstwy zaprawy wraz z bielą ołowiową, natomiast sama biel ołowiowa jest obecna we wszystkich próbkach w pierwszej warstwie podmalowania. Natomiast w warstwie podłoża późnego obrazu Memlinga z Antwerpii stwierdzono obecność gipsu ( $\text{CaSO}_4$ ) wraz z kalcytem ( $\text{CaCO}_3$ ). Wynik ten był dość nieoczekiwany, ponieważ gips był tradycyjnie stosowany w południowo-europejskiej szkole.

Złączenia w tle środkowego panelu tryptyku zostały zrealizowane przy użyciu czystej folii złota (grubość mniejsza niż 1 mm), kładzionej na mikstion. Było to raczej zaskakujące wobec przewagi ekspresji szlachetnego, błyszczącego złączenia na pulment i prawdopodobnie świadczy o wyborze szybkiego tempa prac z pominięciem względów estetycznych.

W zakresie zastosowanych pigmentów wykorzystano typową paletę dostępną w owym czasie. Biel ołowiowa jest obecna w całym tryptyku jako biały pigment warstw malarskich i imprimatury. Azuryt i ultramaryna są głównymi niebieskimi pigmentami, w detalach, jak cenne brosze, został zidentyfikowany naturalny lapis lazuli (przez badanie dyfrakcji rentgenowskiej XRD oraz near-FTIR). Podobny wynik w badaniu pigmentu niebieskiego analogicznej broszy został osiągnięty w obrazie z Antwerpii<sup>54</sup>. W miejscach później naniesionych retuszy są: smalta na niebie środkowego panelu (wykryta przez nieinwazyjną analizę XRF oraz SEM-EDS z mikropłótki) i duże ilości błękitu pruskiego (w partiach retuszy, stosowanych także na miejscu oryginalnej warstwy),<sup>55</sup> który jest obecny w ilościach rozproszonych w trzech panelach tryptyku, a najwięcej w partii piekła. Ochry zostały wykorzystane w bardzo szerokiej gamie, od odcienia żółtego, pomarańczowego, czerwonego do brązowego i mieszanych odcieni o zmiennym składzie dodatków – cynobru, minii, bieli ołowiowej do modulowania odcienia kolorów. Żółcień cynowo-ołowiowa typu I była używana w żywszych kolorach żółci i jako dodatek w niektórych pomarańczowych i zielonych obszarach w sposób podobny do obrazu z Antwerpii. Czerwień organiczne, prawdopodobnie kraplak i marzanna farbiarska, służyły do laserunków. Cynober i minia dodawane były do partii karnacji. Fioletowe tony, stosowane np. w odcieniach draperii, mają wyraźne pochodzenie organiczne. Wszystkie zbadane zielone pigmenty są na bazie miedzi, ale ich identyfikacja jest niepewna ze względu na trudności w analizie dyskryminującej związki należących do tej klasy pigmentów<sup>56</sup>. Ogólnie obecność grubych warstw końcowych werniksów na całej powierzchni paneli hamowała analizę mid-FTIR, utrudniając precyzyjne dochodzenie składu materiałów malarskich przy użyciu tej techniki. W werniksach stwierdzono obecność zarówno żywic naturalnych, jak i syntetycznych. Co ciekawe, w gdańskim obrazie, podobnie jak w antwerskim, stwierdzono podczas analizy nieznaczną obecność szczawianów w postaci kompleksów miedzi, poniżej warstwy werniksu, ale w dużo mniejszej ilości niż w zniszczonym obrazie antwerskim<sup>57</sup>. Szczawiany metalowe są typowymi produktami degradacji utleniającej składniki organiczne, a ich powstawanie w strukturze obrazów może zależeć od rodzaju pigmentów<sup>58</sup>; wciąż niejasny jest mechanizm prowadzący do powstawania tych związków<sup>59</sup>.

Analizy dotyczące identyfikacji spoiwa wykazały obecność zarówno lipidów, jak i dużo rzadziej składników białkowych, co świadczy o zastosowaniu techniki olejnej z fragmentami przygotowanymi temperowo<sup>60</sup>. Upowszechnienie techniki olejnej szło w parze z mistrzowskim jej łączeniem z temperą dla zachowania świeżości kolorów w zależności od cech pigmentów i odpowiednich dla nich spoiw od XII w., na długo przed van Eyckami<sup>61</sup>. Antonio Averlino, znany pod przydomkiem Filarete, wymienia Rogiera van der Weydena i van Eycka jako malarzy biegle posługujących się różnymi spoiwami malarskimi<sup>62</sup>. Obecnie są prowadzone badania spoiw stosowanych przez braci van Eyck w *Ołtarzu Baranka Mistycznego* w Gandawie. Badania przedłużają się właśnie przez blokowanie werniksów, bowiem dopiero po usunięciu werniksów w trakcie trwającej konserwacji będzie można więcej powiedzieć o słynnym medium van Eycków, któremu Vasari nadał charakter rewolucyjnego odkrycia, miast przyznać maestrię stosowania spoiw znanych na Północy Europy<sup>63</sup>.

Uwaga badaczy skoncentrowana została na badaniu portretu Zbawionego, tzw. Portretu Portinariego (patrz powyżej fot. 2 AB), który jest w alarmująco złym stanie zachowania. Trwa ustawiczne oddzielanie się warstw malarskich na styku z podłożem z cyny z powodu utlenienia tegoż metalu, jak zaobserwowano w dyfrakcji rentgenowskiej (XRD)<sup>64</sup>. W związku z tym portret kilkakrotnie rekonstruowano w zgodzie z pierwotną techniką z XV w., co obecnie utrudnia określenie zakresu retuszy lub przemalowania (rekonstrukcja nie zawiera datujących późniejszych pigmentów). Co jest bardzo ciekawe – badania stratygraficzne dolnej partii próbki ujawniły pod płatkim cyny z warstwą malarską obecność wcześniejszej warstwy z różnych pigmentów (biel ołowiowa, żółcień cynowo-ołowiowa, azuryt i rtęć), które stanowiły ton karnacji poprzedniego wizerunku, zaklejonego portretem owalnym, namalowanym na cynie. Analizy z górnej partii warstw nad płatkim blachy cynowej wykazują podobne pigmenty (biel ołowiowa, żółcień cynowo-ołowiowa, związki rtęci, żółte ochry). Badania tomografii optycznej (OCT)<sup>65</sup> wykonywane w trakcie kampanii MOLAB na obrazie w 2012 r. przez zespół fizyków z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, pod kierunkiem Piotra Targowskiego, na wierzchniej warstwie portretu Zbawionego wykazały stosowanie wielu warstw laserunków i werniksów oraz wielkie ubytki, o których wspomniano wyżej. Pomimo nieznanego zakresu rekonstrukcji portretu z XVIII i XIX w., warto zwrócić uwagę na pewną analogię w pociągłych rysach portretowanego z portretem Portinariego, datowanym na 1471 r., malowanym przez Hansa Memlinga (obecnie w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku).

Kuriozalny sposób dodawania aplikacji portretów na blasze cynowej do poliptyków wykonanych na podłożu drewnianym jest podobny do praktyki artystycznej m.in. Rogiera van der Weydena. Badanie aż jedenastu takich dodanych portrecików w jego poliptyku *Ołtarz Siedmiu Sakramentów* w Antwerpii potwierdziło bardzo zły stan zachowania insertów<sup>66</sup>. Przyczyna zniszczeń tkwi według Philippe Waltera w odkrytej w badaniu XRF/XRD obecności utlenionej tlenku cyny  $\text{SnO}$ , dwutlenku cyny  $\text{SnO}_2$ , prawdopodobnie w wyniku kontaktu cyny z warstwami malarskimi i ich spoiwem wraz z tlenem z atmosfery<sup>67</sup>. W pozostałym obszarze tryptyku wyniki podjętych kampanii naukowych CHARISMA

– MOLAB wykazały niewielki stosunkowo zakres obszarów nieautentycznych, w zaleceniach konserwatorskich sprowadzający się głównie do potrzeby usunięcia pociemniałych partii retuszowanych błękitem pruskim, nieestetycznych głównie w partii piekła.

Potwierdzając zgodność tryptyku z techniką obrazów flamandzkich z 2. poł. XV w. w badaniach odkryto za pomocą wielospektralnej analizy w podczerwieni, że proces twórczy w przypadku gdańskiego *Sądu Ostatecznego* miał kilka etapów, a zróżnicowany charakter centralnej kompozycji tryptyku i kilkudziesięciu rysunków wskazuje na różnych autorów. Heurystyczne podejście do wyników badania tryptyku przyniosło nieoczekiwane rezultaty, począwszy od potwierdzenia w zarejestrowanych obrazach wielu analogii tryptyku *Sądu Ostatecznego* z Gdańska z wieloma pracami Rogiera van der Weydena, w tym przede wszystkim z jego

*Sądem Ostatecznym* w Beaune. W obu dziełach daje się śledzić mistrzowski rozwój projektu, dynamiczny i odrębny charakter rysunków spodnich, widoczny dzięki właściwościom badania MNIR (patrz powyżej fot. 7ABC).

Kompozycja gdańskiego *Sądu Ostatecznego* ma wertykalny charakter w odróżnieniu od kompozycji z Beaune, o dekadę starszej, o horyzontalnym rozmieszczeniu scen, niemniej jednak oba przedstawienia chrystologiczne mają wyraźnie pionowy układ i charakterystyczny rysunek Rogiera van der Weydena. Mistrz odróżniany jest niczym w badaniu grafologicznym, w linii prowadzonych rysunków, w załamaniach draperii na kształt „T” w liniach, licznych zmianach odręcznie wstawionych w drugiej fazie projektu, gdy na miejsce aniołów przeniósł grupy apostołów po obu stronach Chrystusa (IR 800 – 1200 nm z 2010 r. oraz MNIR 850 – 2300 nm z 2013 r.), a sceny anielskie w narożniki panelu



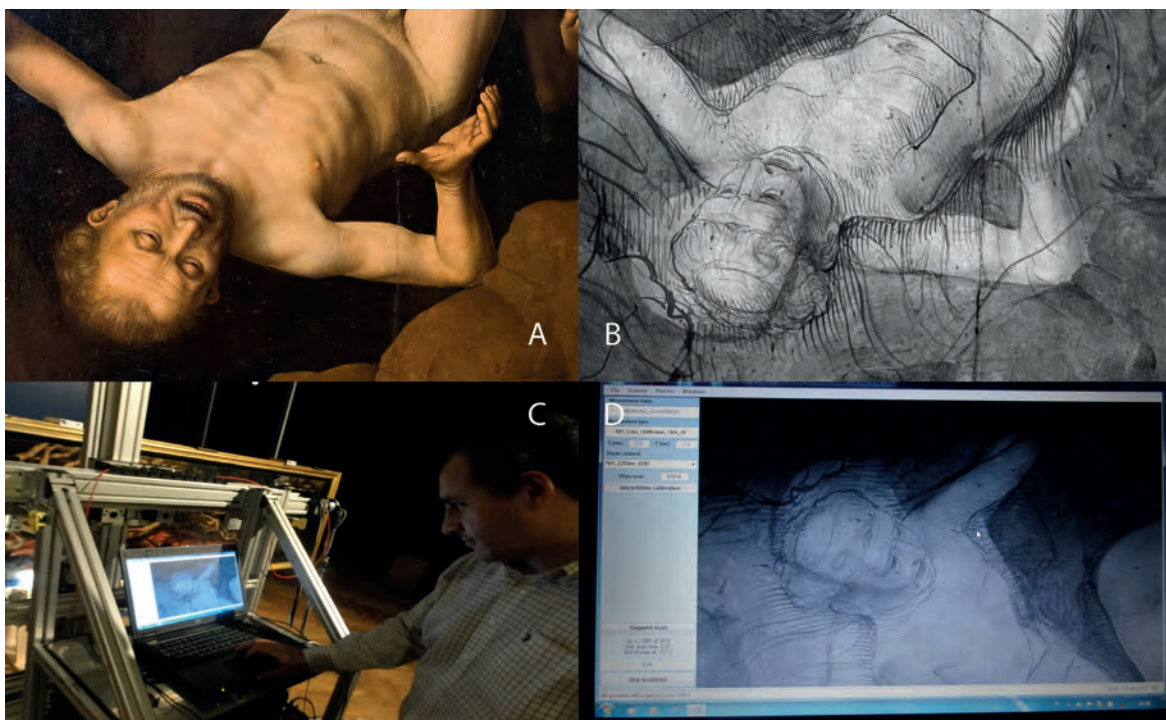
8ABCD. Obrazowanie wczesnonorenesansowej techniki malarskiej w portrecie Catariny Tanagli, żony donatora, podobnie jak portret donatora Angelo Tanięgo – są odmienne od starannego podrysowania ich szat dzięki minimalnemu rysunkowi i technice portretów *alla prima*, późniejszej w chronologii powstania dzieła: A – fotografia w świetle widzialnym; B – skanowanie w reflektografii MNIR w zakresie 1000 nm; C – 1700 nm; D – 2265 nm.

8ABCD. Imaging of early-renaissance painting technique of the portrait of Catarina Tanagli, the donator's wife; similarly to the portrait of the donator Angelo Tani, the compositions differ from careful underdrawings of their robes thanks to minimal drawing and *alla prima* technique, later than chronology of the work of art: A – image in visible light; B – image in MNIR reflectography within the range of 1000 nm; C – 1700 nm; D – 2265 nm.



9. Rogier van der Weyden, *Sąd Ostateczny*, ok. 1444–1452, Hôtel-Dieu, Beaune, fotografia polityku. [http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Specjalna:Linkuj%20C4%85ce/Plik:Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\\_001.jpg&hidetrans=1&hidelinks=1&hidereids=1](http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Specjalna:Linkuj%20C4%85ce/Plik:Rogier_van_der_Weyden_001.jpg&hidetrans=1&hidelinks=1&hidereids=1)

9. Rogier van der Weyden, *The Last Judgment*, ca. 1444–1452, Hôtel-Dieu, Beaune, photo of the polyptych. [http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Specjalna:Linkuj%20C4%85ce/Plik:Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\\_001.jpg&hidetrans=1&hidelinks=1&hidereids=1](http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Specjalna:Linkuj%20C4%85ce/Plik:Rogier_van_der_Weyden_001.jpg&hidetrans=1&hidelinks=1&hidereids=1)



10ABCD. Raport z badania MNIR fragmentu panelu „Piekło”, przedstawiającego spadającego potępionego: A – fotografia spadającego grzesznika w świetle widzialnym (VIS); B – zmiana opracowania w rysunku spodnim w zakresie 2265 nm, mozaikowe obrazowanie; C – fotografia stanowiska badawczego w trakcie wykonywania badania – rejestracje przeprowadza dr Mattia Patti w Muzeum Narodowym w Gdańsku 3 czerwca 2013 r., badanie w zakresie 800–2265 nm na prototypie MNIR opracowanym przez włoski Narodowy Instytut Optyki (INO) przez dr. Luca Pezzatiego; D – fotografia ekranu w trakcie badań skanerem MNIR, z widocznymi zmianami projektu rysunkowego postaci grzesznika

10ABCD. MNIR report of the “Hell” panel part showing a falling sinner: A – image of the falling sinner in visible light (VIS); B – change of underdrawings within the range of 2265 nm, mosaic imaging; C – photo of the test stand during the research – the registration was carried out on the 3<sup>rd</sup> June 2013 by dr Mattia Patti at the National Museum in Gdańsk, image within the range of 800–2265 nm from MNIR prototype developed by the National Institute of Optics (INO) by dr. Luca Pezzati; D – photo of the screen during the tests with MNIR scanner showing the changes of drawings of the sinner

środkowego. Jest to nowa narracja o scenie sądu, ale wciąż Rogierowska. Jak wspomniano zaobserwowano w partii figur i szat, że podrysowania mają cechy charakterystyczne dla ciekłej farby, „kropki” na końcu pociągnięcia pędzla. Dalej artysta budował bielą światła, nakładał farby i laserunki, szukając wyrazu psychologicznego postaci. Znalaziono liczne zmiany między podrysowaniem a finalnym opracowaniem malarskim, kilkadziesiąt wersji portretów twarzy i zmiennie anatomicznie ukazanych ciał, które są mniej dramatyczne w finalnym opracowaniu, bardziej humanistyczne w wyrazie. Autorskie dopracowanie twarzy apostołów w warstwie malarskiej w wielu przedstawieniach zmienia ich wstępnie opracowane portrety; ze względu na użycie bieli ołowiowej widoczne są zmiany w radiogramach rentgenowskich. Wiele portretowanych twarzy można odnaleźć w innych dziełach Weydena wraz z ich podobną, głęboką psychologizacją, jak wspomniano przy opisie badań z 2010 roku. Wymienione kompozycje to nie są odrisy z szablonu, natomiast rysunek kluczowej postaci Chrystusa być może jest z wzornika Rogierowskiego. Zaskoczeniem dla badaczy było też, gdy nieoczekiwanie stwierdzono, że obrazy donatorów na tylnej stronie tryptyku nie mają starannych rysunków, podrysowane są jedynie szkicowo. Artystyczny proces twórczy portretu Catariny Tanagli jest złożony ze szkicu i prowadzony w technice *alla prima* o charakterze

wczesnorennesansowym, co pokazuje mozaika rejestracji w reflektografii podczerwonej w różnych zakresach (MNIR przy 800 – 2265 nm). Wyniki badań dały światło na protorenesansowy rodowód malarstwa flamandzkiego XV w., narodzony na północy Europy. Narracja Vasariego jako renesansowego dziejopisarza ogniskującego narodziny renesansu wyłącznie we Włoszech, a szczególnie we Florencji, jest dużo późniejsza. M.in. badania Pauli Nuttal pokazują, że te dwa ośrodki, florencki i niderlandzki, komunikowały się ze sobą, podkreślają rolę van Eycków w kształtowaniu malarstwa renesansu we Florencji<sup>68</sup>. Współczesne teorie dopuszczają jednoczesny rozwój myśli i sztuki odrodzienia w wielu lokalnych ośrodkach europejskich, wychodząc poza „italianocentryzm”.

### Wnioski. Nowa atrybucja tryptyku w wyniku synergii badań Sądu Ostatecznego

W wielokryterialnym projekcie badania *Sądu Ostatecznego*, łączne traktowanie badań humanistycznych oraz tajemnic odkrytej budowy technicznej dzieła i poznane przebiegu procesu artystycznego daje nowy obraz gdańskiego tryptyku. Wyzwaniem dla badaczy było stworzenie szerokiej współpracy między specjalistami z różnych dzie-



Eyck'ian – studio by Jan Baptist Collaert / Johannes Stradanus



11. Warsztat malarski van Eycka po wynalezieniu techniki olejnej, Jan Baptist Collaert za Johannesem Stradanusem, ok. 1590, miedzioryt z serii *Nova reperta* (Nowe wynalazki), Antwerpia, Phillips Galle

11. Painting technique of van Eyck after discovering oil technique, Jan Baptist Collaert in Johannes Stradanus, ca. 1590, copperplate from the *Nova reperta* (New discoveries) series, Antwerp, Phillips Galle

dzin, ustalenie wspólnej terminologii badań i komunikacji. Uzyskane wyniki pokazały, że dzieło zostało stworzone zgodnie ze wszystkimi zasadami flamandzkiej tradycji sztuki malarskiej Dolnych Krajuw w drugiej połowie XV wieku. Dendrochronologia dostarczyła danych na temat

możliwości przesunięcia najwcześniejszego momentu przygotowania dębowego podłoża do malowania do ok. 1460 roku. W reflektografii w podczerwieni MNIR odkryto rysunki spodnie dowodzące, że w chrystologicznej kompozycji centralnej nastąpiły duże zmiany, wprowadzone ręką





12A. Hansa Memlinga *Portret Starej Kobiety* (prawa strona podwójnego portretu), ok.1470–1472, technika olejna na dębowym podłożu, Luwr, Wiki Commons

12 A. *Portrait of an Old Woman* by Hans Memling (right-hand side of a double portrait), ca.1470–1472, oil on oak, Louvre, Wiki Commons

prawdopodobnie osoby projektującej kompozycję tryptyku. Chronologia trzech zmian, dwóch cykli podrysowań (MNIR) i zmiany podmalowania (radiografia rtg) umożliwiły prześledzenie zmian koncepcji dzieła, w stylu Rogiera van der Weydena. Wszystko to pozwala wnioskować, że kompozycja gdańskiego dzieła wzorowana jest na *Ołtarzu Sądu Ostatecznego* Rogiera van der Weydena z Beaune. Dotyczy to założenia kompozycji boskiego sądu jako panoramy, centralnie przedstawionych postaci – Chrystusa z motywem miecza i lilii, Michała Archaniola oraz przedstawień obrońców Matki Boskiej i św. Jana Chrzciela. Kluczowe zmiany są wprowadzone ręką pierwszego z autorów na jego wcześniejszych podrysowaniach grup anielskich z Arma Christi, pierwotnie zlokalizowanych w centralnym panelu wokół Chrystusa i Michała Archaniola po lewej i prawej stronie. W gdańskim obrazie zredukowane jest złote tło, najpierw na rzecz aniołów z Arma Christi w przestrzeni nieba, a następnie kompozycje anielskie są przesunięte wyżej. Wprowadzono obustronnie rzędy z przedstawieniami apostołów na tle przywróconej naprędce po złoty na mikstion, inaczej też niż w Beaune, tu w boskim sądzie dobro zwycięża na wadze Michała Archaniola, szala wagi ukazuje, że jest cięższe. Początkowo oczy anioła skierowane były wprost na widza, jak w Beaune – tu oczy są spuszczone. Dwie wersje podrysowań są staranne, wykonane za pomocą długich linii, dramatycznych szrafowań i charakterystycznych zagięć fałd draperii. Podmalowanie jest Rogierowskie w części tryptyku. Na nim już kolejna, trzecia faza zmian rysunku wykonana jest niestarannie, szkicowo i na sucho, za po-



12B. Uproszczony charakter oryginalnego rysunku spodniego w *Portrecie Starej Kobiety* Hansa Memlinga. Bardzo podobne rysunki przedstawiają rejestracje IR w innych obrazach Memlinga, np. z kolekcji *Muzeum Narodowego Brukenthala w Sibiu (Rumunia)*, przy okazji ich wystawy w MN w Gdańsku w 2010

12 B. Simplified character of the original underdrawings of *Portrait of an Old Woman* by Hans Memling. Very similar drawings were showed on IR images of other paintings of Memling, e.g. paintings from the collection of the Brukenthal National Museum in Sibiu (Romania), exhibited at the National Museum in Gdańsk in 2010

(Fot.1 – fotografia w świetle widzialnym (VIS), R. Stasiuk 2010, archiwum WKiRDS ASP w Warszawie; 2A, 2B, 3ABC, 4ABC, 5AB, 10A: rejestracja i obrazowanie wyników badań w światłach analitycznych, R. Stasiuk 2010, archiwum WKiRDS ASP w Warszawie; 3D, 4D, 6CDE, 7BB, 8ABCD, 10B: rejestracja i obrazowanie wyników badań w reflektografii podczerwonej skanerem MNIR, M. Patti, MOLAB 2013, archiwum WKiRDS ASP w Warszawie; 6A, 6B, 7A, 12B: dzięki uprzejmości C2RMF w Paryżu w ramach projektu ARCHLAB-CHARISMA; 10C, 10D: I. Szmelter 2013, archiwum WKiRDS ASP w Warszawie)

(Photo 1 – image in visible light (VIS), R. Stasiuk 2010, archives of the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art of the Academy of Fine Arts in Warsaw; 2A, 2B, 3ABC, 4ABC, 5AB, 10A: registration and imaging of test results in analytical lights, R. Stasiuk 2010, archives of the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art of the Academy of Fine Arts in Warsaw; 3D, 4D, 6CDE, 7BB, 8ABCD, 10B: registration and imaging of test results in infrared reflectography with MNIR scanner, M. Patti, MOLAB 2013, archives of the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art of the Academy of Fine Arts in Warsaw; 6A, 6B, 7A, 12B: thanks to the courtesy of C2RMF in Paris as part of the ARCHLAB-CHARISMA project; 10C, 10D: I. Szmelter 2013, archives of the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art of the Academy of Fine Arts in Warsaw)

mocą czarnej kredy lub węgla, sprawiając wrażenie raczej krótkich podkreśleń lokalizacji, zaznaczania głównych linii, zwłaszcza tam, gdzie jeszcze nie ma podmalowania. Ostatnia faza wykończeniowych prac malarskich wykonana jest niemal *alla prima*, szybko i zdecydowanie.

Tryptyk prawdopodobnie został zamówiony w renomowanej pracowni Rogiera van der Weydena przed lub ok. 1460 r., jak pokazuje najwcześniejsze datowanie analizy dendrochronologicznej, i został tamże zaprojektowany w nawiązaniu do doświadczeń artysty wyniesionych dekadę wcześniej z jego *Sądu Ostatecznego* z Beaune, podrysowany w dwóch fazach i podmalowany przez mistrza, który szukał formy i modyfikował swoją uprzednią kompozycję na ten sam temat, a dopiero potem kontynuowany był przez Hansa Memlinga. W tradycji sztuki flamandzkiej centralne partie kompozycji, podrysowania czy malunki najważniejszych person wykonywał zwykle główny artysta, który kierował pracownią, a reszta prac należała do asystentów.

W gdańskim tryptyku proces twórczy ma pierwszorzędne znaczenie, materiały i metody nie mają tu charakteru wyłącznie technicznego, jak interpretowała to tradycyjna historia sztuki. Rzucają światło na proces artystyczny i określają twórców dzieła, styl wyraźnie kontynuowany za politykiem z Beaune. Zlecenie o nieznaną dacie mogło dotyczyć samego Rogiera van der Weydena, którego prace były słynne także we Włoszech. Tryptyk mógł być realizowany od 1460 r. (najwcześniejsza data przygotowania podłoża) do śmierci Weydena w czerwcu 1464 roku. Memling prawdopodobnie ukończył obiekt po osiedleniu się w Brugii w styczniu 1465 r., wiadomo, że tryptyk musiał być suchy przed wysłaniem go w podróż w 1473 roku. W tym przypadku, jak i innych wielkich obiektów, jak *Sądu Ostatecznego* Rogiera van der Weydena z Beaune (powstał ok. 1443–1452), retabula były wykonywane latami, a zespołowa praca pod kierunkiem mistrza stanowiła wówczas normę, którą warto przypomnieć współczesnym interpretatorom. Ta proponowana nowa atrybucja gdańskiego tryptyku i zmiany chronologii implikują potrzebę badań archiwalnych nad datowaniem, dotyczących zlecenia wykonania tryptyku, działania warsztatów artystycznych po przybyciu donatora do Flandrii (1450) i jego prowadzenia Banku Medyceuszki (1455–1464)<sup>69</sup>.

Współczesnej rewizji wymaga koncepcja jednego twórcy, której nagminnie ulegano w XX w. i współcześnie, a co nie ma znaczenia w przypadku tryptyku *Sądu Ostatecznego*, dzieła co najmniej dwóch autorów i zespołu profesjonalistów od poszczególnych partii ołtarza. Według obecnej opinii Przemysław Trzeciak, badacz i historyk sztuki związanego od lat 60. XX w. z badaniami gdańskiego tryptyku: *Hans Memling nie należy do pierwszej ligi malarstwa niderlandzkiego (Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes), nie był odkrywcą, wynalazcą, nie przecierał nowych szlaków. Był świętym portrecistą, zdolnym miniaturzystą [...]. Dziś jeszcze silniej niż w 1960 roku jestem przekonany, że wizytówka obrazu powinna brzmieć: „Prawdopodobnie dzieło Rogiera van der Weydena, dokończone przez Hansa Memlinga, ok. 1460–1470”<sup>70</sup>.*

Istotnie, w świetle prezentowanych badań proveniencję gdańskiego tryptyku *Sąd Ostateczny* odczytujemy jako dzieło rozpoczęte, zakomponowane i zaprojektowane autorsko przez Rogiera van der Weydena. W jego projekcie, odręcz-

nych starannych spodnich rysunkach i pierwszych podmalowaniach widać, że poszukiwał formy, twórczo odnosząc się do własnych uprzednich kompozycji. Po śmierci Rogiera van der Weydena dzieło prawdopodobnie kontynuował Hans Memling. Jego krótkie kreski oznaczają, gdzie chce tryptyk dokończyć malarstwo, jak na *Portrecie Starszej kobiety* z lat 1470–1472 (obecnie w Luwrze).

Kończąc warto nawiązać do znaczenia potrzeby rozpoznania i wartościowania dzieł w muzealnej edukacji<sup>71</sup>. Dużą rolę ma do odegrania empatia odbiorców, którą wzmacnia atrakcyjnie przedstawiona wiedza o dziele, dostępna cyfrowo przez umieszczenie wyników na stronie internetowej. To ma miejsce w przypadku znakomitej wizualizacji badań van Eycka – <http://closertovaneyck.kikirpa.be>. Współczesny odbiorca *Sądu Ostatecznego*, w nowych danych opartych na wielu odkrytych faktach, dostępnych dzięki digitalizacji, zyskałby przeświadczenie, że posiadanie przez Polskę dzieła Rogiera van der Weydena jest wielkim splendorem, a dziedzictwo kultury jest sprawą pierwszej wagi.

## Podziękowania

Przedstawione badania zostały wykonane dzięki udziałowi Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie przy wsparciu UE w ramach 7. Programu Ramowego. Gorące podziękowania składam wszystkim współpracownikom za zaangażowanie w kampanie badawcze CHARISMA – MOLAB: Antonio Sgamellotti, Bruno Brunetti, Constanza Miliani, Laura Cartechini, Aldo Romani, Chiara Anselmi, Brenda Doherty i Francesca Rosi z CNR-ISTM w Perugii, Mattia Patti z Uniwersytetu w Pizie, Luca Pezzati z INOA we Florencji; pragnę też podziękować Laboratorium Uniwersytetu di Nanomateriali (Luna) Wydziału Fizyki Uniwersytetu w Perugii za pomiary FE-SEM. Specjalne podziękowania dla Philippe Walter, H elene H. Rousseli ere, E. Van Elslande, CHARISMA-MOLAB-FIXLAB-CNRS LAMS, Laboratoire d’Arch eologie Mol culaire et Structurale-UPMC-UMR z Francji. Polscy naukowcy – Tomasz Ważny, Piotr Targowski, Joanna Kurkowska, Roman Stasiuk, Piotr Zambrzycki są również proszeni o przyjęcie moich podziękowań, jak i Anna Gosławska-Fortuna i Małgorzata Posadzka z Muzeum Narodowego w Gdańsku za ich wsparcie i zrozumienie doniosłości zadań w tym wieloletnim projekcie.

**Streszczenie:** Arcydzieło *Sąd Ostateczny* z Muzeum Narodowego w Gdańsku pochodzi z XV w., tryptyk w technice olejno-temperowej na drewnie dębowym, przypisywany dotąd był Hansowi Memlingowi. Jedyną pewną datą w historii tryptyku jest 27 kwietnia 1473 r., gdy był on wprowadzony przez korsarzy. Datowanie tryptyku przesunięto na ok. 1460 r. po uzyskaniu wyników odczytanych z samego „dzieła”, relacjonowanych poniżej. Synergia badań – od humanistycznych po analizy instrumentalne – dała świetne rezultaty dzięki współpracy Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki z warszawskiej ASP z projektem CHARISMA-MOLAB. Hipotezy o zmianie atrybucji tryptyku, rewizji jego datowania i kulturowej roli powstały w wyniku łącznej interpretacji wyników w multikryterialnym projekcie z lat 2010–2014. Paleta pigmentów i spoiwo olejno-temperowe

są zgodne ze sztuką flamandzką w 2 poł. XV wieku. W wielospektralnej reflektografii podczerwonej (MNIR) odkryto m.in. wcześniejsze Anioły z *Arma Christi* pod grupami Apostołów, a w RTG – zmiany podmalowań. Te dwukrotne zmiany głównego projektu kompozycji tryptyku i jedna w warstwie malarskiej zlokalizowane są w środkowym panelu, w wertykalnej scenie chrystologicznej podobnej do polityku *Sąd Ostateczny* Rogiera van der Weydena z Beaune. Zarejestrowano także kilkadziesiąt mniej ważnych zmian, z których część była znana (Kwiatkowski 1960, Białostocki 1966, Molly Faries 1994, Flik, Olszewska 2005). W rezultacie obecnych badań można sądzić, że gdański tryptyk to dzieło rozpoczęte przez Rogiera van der Weyden’a, którego kompozycje, spodnie rysunki i podmalowanie mają tu charakter „autografu”, i ukończone przez Hansa Memlinga. Badania

dendrochronologiczne potwierdziły, że podłoże z dębu „Bałtyckiego” mogło być gotowe do malowania w 1460 r., czyli na 4 lata przed śmiercią Weydena. Wielowarstwowy tryptyk mógł ukończyć Hans Memling, o którym z tych lat

wiadomo tylko, że w styczniu 1465 r. osiedlił się w Brugii. Gdański tryptyk *Sąd Ostateczny* ma charakter artystycznego i stylistycznego *novum*, ma unikalną ekspresję dzięki humanizmowi i cechom wczesnego Północnego Renesansu.

**Słowa kluczowe:** wielokryterialne studia badawcze, badania nie-inwazyjne dzieł sztuki, techniki analityczne, malarstwo flamandzkie XV w., Rogier van der Weyden, Hans Memling, rozpoznanie dzieła sztuki, Cesare Brandi, ochrona dziedzictwa materialnego i niematerialnego.

## Przypisy

- <sup>1</sup> D. Pinna, M. Galleotti, R. Mazzeo (eds), *Scientific Examination for the Investigation of Paintings: A Handbook for Conservators-restorers*, Centro Di della Edifirmi, Firenze, 2009, passim.
- <sup>2</sup> I. Szmelter (a), L. Cartechini (b), A. Romani (c), L. Pezzati (d), *Multi-criterial Studies of the Masterpiece The Last Judgement, Attributed to Hans Memling at the National Museum of Gdańsk (2010–2013)*, w: *Science and Art. The Painted Surface*, A. Sgamellotti, B. G. Brunetti and C. Milian (red.), RSC, Cambridge 2014, s. 230-251 [a - Faculty of Conservation-Restoration of Artworks, Academy of Fine Art (AFA), Warsaw, Poland; b - Institute of Molecular Science and Technologies (ISTM) – CNR, Perugia, Italy; c - Department of Chemistry and Centre of Excellence SMAArt, University of Perugia, Italy; d - Istituto Nazionale di Ottica (INO) – CNR, Art Diagnostic Group, Firenze, Italy]. Rozdział powstał na podstawie wyników projektu badawczego realizowanego w ramach ponadnarodowego dostępu w programie CHARISMA – MOLAB projektu Unii Europejskiej w trakcie 7. Programu Ramowego Infrastruktury Badawczej, <http://www.charismaproject.eu/>.
- <sup>3</sup> *Conservation and art history*, J. Coddington and M. Ainsworth editors' statement, „*Art Journal*” 1995, 54, s. 16-17.
- <sup>4</sup> Podają za liczną literaturą wraz z najnowszą i najobszerniejszą publikacją: A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów, 1380-1500, Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430-1500*, tom II, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 545-551.
- <sup>5</sup> Restauracje wykonywane były przynajmniej trzykrotnie: w 1718 r. przez malarza Kreyę z Gdańska (opisał swoją pracę na szklanym stopniu do Raju „Renovirt Anno 1718 den Julius Christoph Krey”), potem przez berlińczyków – w 1815 r. przez prof. J. Bocka, w 1851 r. przez prof. Ch. Xellera we współpracy z malarzem o nazwisku Stuebe; dane za: J. Białostocki, *Sąd Ostateczny*, s. 35-37; Natomiast o najnowszych konserwacjach nic nie wiadomo, zarówno w Leningradzie, jak i ostatnich polskich za sprawą niezachowania danych w archiwach muzealnych. Zaginęły wyniki badań prof. K. Kwiatkowskiego, które na szczęście opisane są w literaturze przez autora i prof. J. Białostockiego (patrz przypisy nr 29, 30). Wyniki badań Molly Faries są opublikowane (1994), podobnie badania z UMK w Toruniu (2005). Wyniki obecnych badań zostały przekazane w całości na ręce dyrektorów Muzeum Narodowego w Gdańsku w 2013.
- <sup>6</sup> Obecnie obszar północnej Francji, Belgii-Flandrii, Holandii, Luksemburga. Sztuka z tego regionu często była określana jako „prymitywi flamandzcy”, za: J. Folie, *Les Sevres authentifies des primitifs flamands*, Paryż, 1963 lub określane jako sztuka niderlandzka lub dawniej za Panofsky' m jako „wczesne niderlandzkie malarstwo”: „Low Countries, 1400–1600 A.D.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. <http://www.metmuseum.org/toah/ht/?period=08&ion=eowl>.
- <sup>7</sup> R. Macbeth, R. Spronk, *A material history of Rogier's "Saint Luke drawing the Virgin"; conservation treatments and findings from technical examinations, w: Rogier van der Weyden, "St. Luke drawing the Virgin", selected essays in context*, Turnhout 1997, s. 103-134, 211-219.
- <sup>8</sup> A. Ziemia, *Sztuka Burgundii...*, s. 545.
- <sup>9</sup> A. Warburg, *Flandrische Kunst and florentische Fruhrenaissance: Studien*, „*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*” 1901, s. 247-266.
- <sup>10</sup> A. Ziemia, *Sztuka Burgundii...*, s. 546 i dalsze.
- <sup>11</sup> Najnowsze studia Barbary Lane umieszczają Memlinga w orbicie wpływów Lochnera i Boutsy. Za: B. Lane, *Hans Memling: Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, Turnhout, Brepols 2009, passim.
- <sup>12</sup> A. Ziemia, *Sztuka Burgundii...*, s. 542.
- <sup>13</sup> M. W. Ainsworth, *Hans Memling as a Draughtsman, Hans Memling: Essays*. Ghent 1994, s. 78-87.
- <sup>14</sup> A. Ziemia, *Sztuka Burgundii...*, s. 545-546.
- <sup>15</sup> T. Borchert, *Memling's Portraits*, Thames & Hudson, 2005.
- <sup>16</sup> P. Trzeciak, *Tryptyk „Sądu Ostatecznego” w Gdańsku*, „*Zeszyty Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*” 1990.
- <sup>17</sup> P. Trzeciak, *Kto to namalował?, „ZDANIE”*, Kraków 2014, 1-2 (160-161), s. 96-97.
- <sup>18</sup> *Ibidem*.
- <sup>19</sup> Rozróżnienie na wartości artystyczne i estetyczne patrz: R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, w: tegoż, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, passim.
- <sup>20</sup> Ł. Przybylski, Modyfikacje fenomenologicznego modelu percepcji w świetle badań kognitywnych, w: *Kognitywistyka. Reprezentacje*, „*Przegląd filozoficzno-literacki*” 2014, Nr 2 (39), Wydawnictwo UW, s. 287-303.
- <sup>21</sup> B. Croce, *Zarys estetyki*, Z. Czerny (red.), PWN, 1961, s. 36.
- <sup>22</sup> Dodatkowo godne uwagi jest odróżnienie przez Romana Ingardena dzieła sztuki od jego konkretyzacji estetycznej, jak i wyjaśnienie, że sądy wartościujące nie odnoszą się do samego dzieła sztuki, lecz właśnie do owej konkretyzacji, więcej: R. Ingarden, *O budowie obrazu, Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1966, s. 72, 78-79.
- <sup>23</sup> Hans Gadamer wyjaśnia: *właściwy byt dzieła sztuki polega raczej na tym, iż staje się ono doświadczeniem, które przemienia doświadczonego*. „*Podmiotem doświadczenia sztuki, czymś, co trwa i pozostaje, nie jest subiektywność tego, kto jej doświadcza, lecz samo dzieło sztuki*”; H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 122.
- <sup>24</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 11
- <sup>25</sup> Nie będą tu poruszane zagadnienia, w jaki sposób kontekst dzieła wspierają współczesne teorie Nowej Historii Sztuki, teorie feministyczne, post-strukturalne czy wiele innych. Przyczyną jest zamiar uniknięcia prezentyzmu naszej epoki, temporalności, mającej subiektywne cechy niepoddane filtrowi czasu.

- <sup>26</sup> Krytyka tradycyjnych metodologii historii sztuki zawarta jest w: M. Ainsworth (red.), *Early Netherlandish painting at the crossroads: a critical look at current methodologies*, Proceedings of a Metropolitan Museum of Art symposium on 7 November 1998; VII + 122 s., New York (Metropolitan Museum of Art) and New Haven (Yale University Press) 2001, passim.
- <sup>27</sup> Por. P. Philippot, *The Phenomenology of Artistic Creation according to Cesare Brandi*, w: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, N. Stanley Price, M. Kirby Taley jr., A. Melucco Vaccaro (red.), Los Angeles 1996, s. 216-230.
- <sup>28</sup> I. Szmelter, *Rewizja konceptualnej ramy stworzonej przez Cesare Brandiego dla zachowania wartości dziedzictwa kulturowego, patyny i spuścizny sztuki nowoczesnej*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji, The Art of Conservation and Restoration*, I. Szmelter, M. Jadzińska (red.), Warszawa 2007, s. 62-75
- <sup>29</sup> Zarazem zostawia je otwartym, za: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 44.
- <sup>30</sup> K. Kwiatkowski, *Tryptyk Hansa Memlinga „Sąd Ostateczny” w świetle zagadnień warsztatowych. Aneks do katalogu wystawy „Malarstwo Niderlandzkie w zbiorach polskich (1450-1550)”*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1960, s. 23.
- <sup>31</sup> J. Białostocki, *„Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga. Spostrzeżenia i analizy w oparciu o badania technologiczne*, „Rocznik Historii Sztuki” 1970, s. 22-32.
- <sup>32</sup> *Ibidem*, s. 24.
- <sup>33</sup> *Ibidem*, s. 26.
- <sup>34</sup> M. Faries, *The Underdrawing of Memling's Last Judgment Altarpiece in Gdańsk*, w: *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, w: (red.) H. Verstraete, R. van Schoute, M. Smeyers, A. Dubois, Peeters Publisher Lueven 1997, s. 248.
- <sup>35</sup> M. W. Ainsworth, *Early Netherlandish painting at the crossroads: a critical look at current methodologies* Proceedings of a Metropolitan Museum of Art symposium on 7 November 1998, New York (Metropolitan Museum of Art) and New Haven (Yale University Press), 2001; online <http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437490?rpp=30&pg=1&ft=Memling+&pos=5>, [dostęp: 20.05.2014].
- <sup>36</sup> B. Lane, *The Patron and the Pirate; the Mystery of Memling's Gdańsk Last Judgement*, „Art Bulletin” 1999, s. 628.
- <sup>37</sup> B. Lane, *Hans Memling: Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*. Turnhout 2009, Brepols, cz. II i III.
- <sup>38</sup> J. Flik, J. Olszewska-Świetlik, *Tryptyk Sąd „Ostateczny Hansa” Memlinga z Muzeum Narodowego w Gdańsku – technologia i technika malarska*, Toruń 2005.
- <sup>39</sup> *Ibidem*; zarejestrowane były za pomocą cyfrowego systemu do reflektografii w zakresie bardzo bliskiej podczerwieni z filtrem 780 nm, przypis 61, s. 21.
- <sup>40</sup> *Ibidem* s. 21-25.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, s. 26.
- <sup>42</sup> M. Faries (ed.), *Making and Marketing. Studies of the Painting Process in Fifteenth and Sixteenth-Century Netherlandish Workshop*, BREPOLs, Publishers, Turnhout 2006, 12.
- <sup>43</sup> Wykonane przez Romana Stasiuka, archiwum WKiRDS w ASP w Warszawie.
- <sup>44</sup> J. Nadolny, *One craft, many names: gilders, preparers, and polychrome painters in the 15th and 16th century*, w: *Processing of the triennial ICOM-CC Conference*, Vol. I, New Delhi 2008, s. 10-17.
- <sup>45</sup> I. Szmelter, T. Ważny, *Interdisciplinary approach to the identification and authorship of “The Last Judgement” triptych from the National Museum in Gdańsk attributed to Hans Memling*, w: *Wood Heritage; Research and Conservation in 21st century*, ICOM-CC papers, NIMOZ Publisher, Warsaw 2013, s. 62-63, 173-174.
- <sup>46</sup> Publikacje zespołu naukowców badających gdański *Sąd Ostateczny* świadczą dobitnie o ich doświadczeniu i osiągnięciach na polu badań obiektów dziedzictwa kultury. Patrz: C. Miliani, F. Rosi, B. G. Brunetti and A. Sgamellotti, „Acc. Chem. Res.” 2010, nr 43, s. 728; A. Romani, C. Clementi, C. Miliani and G. Favaro, „Acc. Chem. Res.” 2010, nr 43, s. 837; A. Amat, C. Miliani, B. G. Brunetti, „J. Cult. Heritage” 2013, 14, s.23.
- <sup>47</sup> G. van der Snickt, C. Miliani, K. Janssens, B. G. Brunetti, A. Romani, F. Rosi, P. Walter, J. Castaing, W. de Nolf, L. Klaassen, I. Labarquee, R. Wittermannf, „J. Anal. At. Spectrom.” 2011, 26, s. 2216.
- <sup>48</sup> I. Szmelter, L. Cartechini, A. Romani, L. Pezzati, *Multi-criterial Studies...*, op.cit. s.239-251.
- <sup>49</sup> C. Daffara, E. Pampaloni, L. Pezzati, M. Barucci, R. Fontana, „Acc. Chem. Res.” 2010, 43, s. 847.
- <sup>50</sup> R. Fontana, D. Bencini, P.L. Carcagni, M. Greco, M. Mastroianni, M. Materazzi, E. Pampaloni, L. Pezzati, *Multi-spectral IR reflectography*, proceedings of SPIE, 2007, s. 6618.
- <sup>51</sup> W archiwach Luwru [C2RMF Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Palais du Louvre, Paryż] autorka odnalazła dokumentację badawczą *Sądu Ostatecznego* Rogiera van der Weydena z Beaune, wykonaną w 1951 r. i cytuje za zgodą organizatora kwerendy w projekcie CHARISMA-ARCLAB: <http://www.charisma-project.eu/transnational-access/archlab/archlab-welcome-desk.aspx> [dostęp: 7.11.2013].
- <sup>52</sup> Patrz literatura w przypisie 41 oraz publikacje: F. Rosi, C. Miliani, R. Braun, R. Harig, D. Sali, B. G. Brunetti, A. Sgamellotti, „Angew. Chem. Int. Ed.” 2013, 52, s. 5258; a także: A. Gianocelli, J. Castaing, J. Ortega, L. Dooryhée, E. J. Salomon, Ph.Walter, J. L. Hodeau, P. Bordet, „X-Ray Spectrom.” 2008, 37, s. 418-423.
- <sup>53</sup> G. van der Snickt, C. Miliani, K. Janssens, B. G. Brunetti, A. Romani, F. Rosi, P. Walter, J. Castaing, W. de Nolf, L. Klaassen, I. Labarquee, R. Wittermannf, „J. Anal. At. Spectrom.” 2011, 26, s. 2216.
- <sup>54</sup> C. Miliani, A. Daveri, B. G. Brunetti and A. Sgamellotti, „Chem. Phys. Lett.” 2008, 466, s. 148.
- <sup>55</sup> Błękit pruski stosowany był od połowy XVIII w., za: N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddal, *The Pigment Compendium*, Amsterdam 2004, passim.
- <sup>56</sup> D. Buti, F. Rosi, B. G. Brunetti, C. Miliani, „Anal. Bioanal. Chem.” 2013, 405, s. 2699.
- <sup>57</sup> L. Monaco, F. Rosi, C. Miliani, A. Daveri, B. G. Brunetti, *Non-invasive identification of metal-oxalate complexes on polychrome artwork surfaces by reflection mid-infrared spectroscopy*, „Spectrochimica Acta” 2013, 116, s. 270-280.
- <sup>58</sup> A. Zoppi, C. Lofrumento, N.F.C. Mendes, E.M. Castellucci, „Anal. Bioanal. Chem.” 2010, 397, s. 841, a także N. Salvadó, S. Buti, M. C. Cotte, T. Pradell, „Appl Phys A” 2013, 111, s. 47.
- <sup>59</sup> L. Monaco i inni, *Non-invasive...*, s. 278.
- <sup>60</sup> Niemożliwa jest pełna lokalizacja spoiw wobec wielkich rozmiarów obiektu oraz z powodu zakłóceń widmowych zarówno z obecności nieorganicznych pigmentów, jak i nawarstwień wierzchnich werniksów, więcej: S. Prati, F. Rosi, G. Scitutto, R. Mazzeo, D. Magrini, M. van Bos, „Microchem. J.” 2012, 103, s. 79.
- <sup>61</sup> Technika olejna pojawiła się na długo przed rozpoczęciem praktyki artystycznej przez braci van Eycków, którym jest przypisywane jej wynalezienie. Już w XII-wiecznym traktacie *Schedula diversarum artium* Mnich Teofil podaje dokładne wskazówki, jak należy malować farbami olejnymi, patrz: Teofil Prezbiter, *Diversarum Atriumm Schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*, tłum. S. Kobielius, Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec-Kraków 1998.

- <sup>62</sup> Filarete, *Filarete's Treatise on Architecture*, vol. I, J. R. Spencer (tłum. i red.), Yale University Press, New Haven (1965), s. 311, cyt. za: E. Effmann, *Theories about the Eyc'ka in painting medium from the late-eighteenth to the mid-twentieth centuries*, "Studies in Conservation" 2006, nr 6, s. 17.
- <sup>63</sup> A. van Grevenstein, R. Spronk, *An interdisciplinary project to assess the structural condition of the Ghent Altarpiece*, październik 2009, s. 20, <http://closer-tovaneyck.kikirpa.be/#home/sub=documents> [dostęp: 20.05.2014].
- <sup>64</sup> A. Gianoncelli, J. Castaing, J. Ortega, S.E.J., Dooryhée Ph. Walter, J.L. Hodeau, P. Bordet, "X-Ray Spectrom" 2008, 37, s. 418-423.
- <sup>65</sup> P. Targowski, M. Iwanicka, *Optical Coherence Tomography: its role in the non-invasive structural examination and conservation of cultural heritage objects – a review*, Applied Physics A 106(2), Special Issue on "Optical Technologies in Art and Archaeology" 2012, s. 265-277.
- <sup>66</sup> G. Steyaert, *'The Seven Sacraments' Some Technical Aspects Observed During Restoration*, w: Rogier van der Weyden in Context, L. Cambell et al (ed.), Peeters Publishers, Paris-Leuven 2012, s. 124-127.
- <sup>67</sup> Za: I. Szmelter, Ph. Walter, H. Rousseliere, *New Information Provided by Radiography, XRD and XRF as heuristic approaches in the multicriterial studies of the triptych 'The Last Judgement' attributed to Hans Memling from National Museum in Gdańsk*, plenary session of 5th Meeting X-ray and other techniques in investigations of the objects of cultural heritage, 15 May 2014, Kraków. Philippe Walter interpretuje badania *Portretu Portinariego* (w druku).
- <sup>68</sup> P. Nuttall, *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*. Yale University Press, Londyn 2004, passim
- <sup>69</sup> Potrzeba powrotu do poszukiwania danych historycznych spowodowała, że w latach 2010-2013 złożono kilkakrotnie aplikacje o badania archiwalne dotyczące nowego zakresu czasu i miejsca powstania tryptyku, które dotąd nie były prowadzone, ale mimo zaangażowania profesjonalnych badaczy archiwów flamandzkich nie dostały wsparcia do chwili pisania niniejszego opracowania.
- <sup>70</sup> P. Trzeciak, *Kto to namalował?*, „ZDANIE” 2014, 1-2 (160-161), s. 97.
- <sup>71</sup> I. Szmelter, *New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care*, CeROArt, Conservation: Cultures and Connections, ICOM-CC Theory and History Group, <http://ceroart.revues.org/3647>, [dostęp: 9.07.2014].

### Profesor dr hab. Iwona Szmelter

Nauczyciel akademicki i konserwator-restaurator; absolwentka UMK w Toruniu w zakresie konserwacji; stypendystka: Uniwersytetu La Sapienza oraz Instituto Centrale per il Restauro w Rzymie; profesor w Getty Research Institute w Los Angeles, CHARISMA EU; profesor zw. na Wydziale Konserwacji-Restauracji Dzieł Sztuki w warszawskiej ASP, profesor wizytujący w uczelniach europejskich i polskich włączając UAP w Poznaniu, Podyplomowe Studia Muzeologiczne UW, UMK w Toruniu; specjalizuje się w wartościowaniu i metodyce ochrony dziedzictwa kulturowego, historii i teorii konserwacji, opracowała model wielokryterialnych badań oraz konserwacji malarstwa; zastępca Przewodniczącego w Komitecie Nauk o Sztuce PAN; autorka wielu książek i publikacji naukowych z ochrony dziedzictwa kultury, klasycznej, nowoczesnej i współczesnej sztuki wizualnej, a także autorka krajowych projektów naukowych NCN, NCBiR oraz partner projektów UE; e-mail: iwona.szmelter@gmail.com

# MUZEUM SZTUKI DZIŚ. SZTUKA \* NAUKA \* POLITYKA

## ART MUSEUM TODAY. ART\*SCIENCE\*POLITICS

**Beata Lejman**

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

**Abstract:** Due to the scientific paradigm of art history, this article was intended to be of interdisciplinary character. I used selected tools of the following related fields of science: philosophy, social psychology, political science, cultural anthropology that I adopted either when visiting numerous museums in Poland and abroad or when analyzing the institution where I have been working since 2000 (with 4 years break). I tried though to maintain an independent status of a theoretician and practician at the same time. Beginning with the new distinction between sociotechnical and social museums, I present the biggest challenges of our time. I point out the notions, which are constantly changing due to the dynamics of the culture: art, science and politics,

which are being deformed in practice and – notwithstanding the theory – are present in popular opinion. In the description I deliberately use the language of metaphors of culture, as this refers to certain areas of our collective self-consciousness with moderate exposition of scientific apparatus. In particular, reference has been made to scientific authority of Hannah Arendt and Pierre Bourdieu. As far as the area of social life is concerned, I analyzed both museums and behavior of museum experts – which in my opinion are all museum employees. Final remarks highlight the importance of responsibility for a picture and a word in the culture, the power of thinking, imagination and sensitivity constituting the credo of violence-free museums idea that I have created.

**Keywords:** museum, art, science, politics, distinction, competition, power of judging, habitus, symbolic field, symbolic capital, symbolic power, symbolic violence, methodology of science, consumption, commerce, globalization, celebrity mass, pop crowd, violence-free museum.

Lawinowe powstawanie muzeów w ukształtowanym przez wojny i rewolucje XX w.<sup>1</sup> to wynik wzmożonej potrzeby inkubowania, nie tylko na naszym kontynencie, wartości uważanych za bezcenne i godne ochrony. To kolejne próby tworzenia i rewidowania obrazowo-słownego wizerunku grup społecznych i państw, ich historycznej i kulturowej tożsamości<sup>2</sup>. Minione stulecie wydało jednocześnie rażącą krytykę największych, obciążonych nacjonalistyczną i kolonialną

tradycją instytucji muzealnych, które stopniowo oczyszczają się z ideologicznego balastu, aby służyć lokalnemu i globalnemu dialogowi<sup>3</sup>.

Koncepcja europejskiego muzeum rodziła się wraz z epoką nowożytną, gdy przełom w kulturze dał początek naszej współczesności<sup>4</sup>. Powstałe wówczas na gruncie humanistycznego indywidualizmu gabinety sztuki (eksponujące zwykle także naturalia)<sup>5</sup> objawiły swoje dwa oblicza: socjo-

techniczne<sup>6</sup>, służące legitymizacji władzy, oraz społeczne, gdzie ambicjom poznawczym kolekcjonera towarzyszyła altruistyczna refleksja, próba zrozumienia świata, a niekoniernie narzucania własnej wizji<sup>7</sup>, choć trudno byłoby znaleźć je w formie czystej, bo sztyd *pro publico bono* zwykle służył zakrywaniu prawdziwych intencji. Dominujący do tychczas pierwszy model – nazwijmy go nacjonalistyczno-kolonialnym – traci obecnie swą moc, rośnie zaś w siłę ten drugi – społeczny, pierwotnie marginalny, typ zbieractwa wychodzący naprzeciw problemom współczesności. Po doświadczeniach totalitaryzmów i wojen światowych przebiła się on przez konserwatywne trwanie dawnych ideologii w czasie, gdy wielobarwna tożsamość Europy, zbudowana na fundamencie religii judeochrześcijańskiej i greckiego antyku, osiągnęła fascynujący pułap samoświadomości w zakresie historiozofii i działania mechanizmów społecznych<sup>8</sup>.

W XX w. od przypomnianego przez Martina Heideggera starego pytania *dlaczego raczej jest coś niż nic?* Hannah Arendt doszła do sformułowania takich pojęć, jak: ni-cosć (*no-thingness*) i ni-ktoś (*no-bodyness*), sygnalizujących ponurą groźbę zniszczenia świata<sup>9</sup> z powodu niedostosowania się natury człowieka do jego osiągnięć technologicznych<sup>10</sup>. Przeludnienie, głód, problemy z dostępem do wody i oświaty powodują gniew i poczucie krzywdy. Na drugim biegunie jest niedosyt tych, co ze wzrostu gospodarczego i konsumpcjonizmu czynią imperatyw powodujący eksploatację zasobów naturalnych, których ziemia nie jest w stanie odbudować. Jednoczesne promowanie w kulturze postaw narcystycznych i konkurencyjnych oraz agresja związana z rywalizacją jako środkiem ustalania hierarchii doprowadziły do bezprecedensowego rozwarstwienia ekonomicznego mieszkańców naszej planety.

Inteligencja, zdolność komunikacji, przekazywania i przechowywania wiedzy nie zbudowały rajy na ziemi, jednak aktywność na polu szeroko pojętej kultury, której dziedzictwo zobowiązuje, jest najlepszym narzędziem, by ratować jej twórcę – człowieka, którego arogancja i pycha powodują bezpowrotną dewastację biosfery. Naszą nadzieją jest myślenie jako funkcja wrażliwości i wyobraźni, które dają szansę, by, propagując uniwersalne samoograniczenie oraz poznanie samego siebie przez sztukę, odsunąć widmo katastrofy. W tym zakresie widzę kreatywną moc muzeów jako instytucji wiążących w swojej kontemplatywnej aktywności sfery sztuki, nauki i polityki.

## Sztuka

Próby definiowania sztuki od starożytności<sup>11</sup> po Heideggerowskie „otwieranie otwartego” pozwalają na konstatację dwojakiego rodzaju. Definicja ta jest płynna, albowiem cechą główną sztuki jest jej metamorficzność, ustawiczna, twórcza ekspansja. Artyści tworzą bowiem swoją sztukę bez względu na ciasne ramy definicji, wciąż poszukują środków wyrazu, najdoskonalszych dla swej ekspresji mediów.

W Księgach naszej kultury pojawienie się człowieka to metamorfoza, jako że został on stworzony na obraz i podobieństwo Boga (imiesłów DEIXIAS znaczy „stworzyć”, „uczynić widocznym”). Tego rodzaju przekształceniem niewidzialnego w widzialne na zasadzie obrazu i podobieństwa posługuje się także sztuka – zwierciadło kultury<sup>12</sup>. W starożytnej Grecji, gdzie powstała nasza filozofia, z której wywodzą się

nauki badające naturę, człowieka w jego somatopsychicznej złożoności, jak i jego dzieło – termin „sztuka” miał charakter kwalitatywny. Klasa sztuk była klasą stopnia rzemieślniczej doskonałości. Wraz z renesansem narodziła się trwająca do dziś „epoka sztuki”<sup>13</sup>, która dzięki sile realizmu i racjonalizmu ogłosiła zwycięstwo nad naturą, napędzając tym samym bezprecedensową dynamikę rozwoju nauk przyrodniczych i technicznych. Właśnie wówczas pierwotną kwalitatywną definicję sztuki zastąpiono wyborem dziedzin włączonych do schematu antycznej hierarchii: *artes liberales* i *vulgares*. Architektura, odwieczny znak władzy, rzeźba imitująca akt stwórczy i malarstwo jako zwierciadło rzeczywistości (obraz mentalny w materialnym), uzyskały rangę nauk, choć uważano, że podobnie jak poezja i muzyka podlegają też sile natchnienia (dawniej muz, teraz Boga). Wyróżnić je miało osobliwe połączenie pierwiastka duchowego z materią, rodzaj animacji, tak ważnej dla tańca, teatru i filmu. Historia ustalania hierarchii dzieł i dziedzin ludzkiej aktywności, zaliczania rzemieślników do grona artystów i wreszcie twórców do strefy władzy jako rządców dusz, jest pouczająca.

Sztuka – jako znak czasów i znak ponadczasowy, została zdefiniowana w XX w., jako metafora i symbol, na Heideggerowskiej zasadzie „osadzania się prawdy bytu w dzieło”<sup>14</sup>, a to usytuowało ją poza perspektywą piękną takiego, jak je określała estetyka normatywna<sup>15</sup>. Po ogłoszeniu przez Nietschego śmierci Boga doszło do rozpadu jedności piękna, dobra i prawdy. Elementy tej triady<sup>16</sup> odosobnione, zakwestionowane i zhierarchizowane straciły sens. Gdy nobilitacja obrazu doprowadziła w minionym stuleciu do przemiany kultury werbalnej w audiowizualną<sup>17</sup>, triadę tę wskrzesza nauka w naszym stuleciu, ale zgoła inaczej niż dotychczas, bo poprzez zrozumienie nie tylko jej nierozłączności, ale też egalitaryzmu<sup>18</sup>. Nauka bowiem jako narzędzie dochodzenia do prawdy osiągnęła bezprecedensowy poziom badań nad sztuką i życiem społecznym, jego wymiarem religijnym i politycznym.

Sztuka związana zasadą obrazu i podobieństwa z tą triadą jest ezoteryczna i egzoteryczna zarazem<sup>19</sup>, może być jednocześnie i prawdą, i fikcją, ale nie podlega nitscheańskiemu zniesieniu między nimi różnicy. W postaci metafory traktowana jest nie tyle jako zakłamanie przekazu, co jako prawda kultury swego czasu; jako symbol jest prawdą kulturową wyższego rzędu, o charakterze uniwersalnym, tą, która trwa w archetypach<sup>20</sup> i narusza tabu, toteż uważana jest za niebezpieczną na skutek przekonania, że *istnieją rzeczy, o których nie jest dobrze mówić na głos, gdyż prawda o nich może okazać się niszcząca*<sup>21</sup>. Tymczasem istnieje wyraźna analogia między indywidualną i zbiorową nieświadomością oraz znoszeniem tabu jako metodą osiągnięcia zdrowia. Poznanie samego siebie, choć bolesne jako akt wydobywania się z zakłamania, wypisany na wyroczeni w Delfach, wciąż stanowi znanie humanistycznej mocy, albowiem kłamstwo i oszczerstwo niefalsyfikowane degenerują człowieka i społeczeństwo. W historii Europy wciąż trwa (jak u Giorgiona) dialog Pitagorasa (filozofa mistyka) i Platona (filozofa artysty, myślącego w dialogu) z odwróconym od nich Arystotelesem (filozofa naukowca), nawet teraz, a może szczególnie teraz, gdy wielkie „omnipotentne” systemy filozoficzne i polityczne okazały się impotentne.

Sztuka sprzymierzona z wyobraźnią (źródłem aktu twórczego w każdej dziedzinie), często ku zaskoczeniu świata nauki (zwłaszcza tej jego części, która się od niej izoluje), dzięki

wrażliwości twórców, ich inteligencji emocjonalnej ma moc profetyczną i wynalazczą. Odzwierciedlając ducha twórcy i kultury, znakomicie służy diagnozowaniu stanu zdrowia społeczeństw, kneblowana przemawia nie wprost, a podporządkowana zakłamanej władzy – kłamie, odstawiając po latach prawdy swoich czasów. Jawi się w tym kontekście jako inna, ale nie mniej ważna od nauki strona naszego poznania, naszej indywidualnej i społecznej samoświadomości. Zależnie od umiejętności dekodowania, co w historii uzależniano nie tyle od zdolności intelektualnych, co moralnych, odkrywa ona swe przesłanie, jako że to cnota, zarówno w tradycji greckiej, jak i chrześcijańskiej, toruje dostęp do zrozumienia religijnego i filozoficznego. Świat inteligencji zwierząt nie zna metafory i symbolu, które są zasadą abstrakcyjnego myślenia. Jest to zdolność czysto ludzka, podobnie jak rozumienie historii własnej i zbiorowej, czyli samoświadomość, znajomość nie tylko faktów, ale poznawanie mentalności i codziennych praktyk, tak jak to czynił Jacques Le Goff. To oczami ducha obserwujemy świat i dlatego każdy, kto spogląda przez okno, widzi coś innego. Mądrość dostępna dopiero na pewnym etapie duchowego rozwoju ma więcej wspólnego z wrażliwością i myśleniem<sup>22</sup> (kształtowanymi współczuciem, siłą charakteru i dialogiem), aniżeli inteligencją, która miewa śmiertelność moc praw natury.

## Nauka

Stawiane przez greckich filozofów najprostsze pytania i zagadnienia, wyrażane mającym moc archetypu językiem polisemicznym<sup>23</sup>, dziś są przedmiotem złożonych badań niezliczonych już i wciąż nowych dziedzin naukowych (np. socjologia internetu). Trwa spór o precyzję języka i prymat między naukami przyrodniczymi, technicznymi i humanistycznymi, choć sztuczne są granice podziałów między nimi<sup>24</sup>. Tu znów powraca stojący u źródeł systematyki i metodologii konflikt idealizmu z materializmem i ich odmiennych, a po ludzku zawodnych, narzędzi poznania fizyczno-metafizycznej rzeczywistości<sup>25</sup>.

Gdy chrześcijańska odmiana arystotelizmu, zwana w uproszczeniu od imienia św. Tomasza z Akwinu tomizmem (do dziś oficjalna filozofia Kościoła katolickiego), zasklepiła się w rygorystycznym scholastyce, wyzwolił ją z tego skostnienia renesansowy neoplatonizm. Z nieocenionym udziałem sztuki, dzięki osobowościom takich twórców, jak Leonardo da Vinci, doszło do bezprecedensowego rozkwitu nauk eksperymentalnych<sup>26</sup>. Jednocześnie myśl metodologiczna Francisca Bacona potwierdziła dokonujący się w kulturze rozdział na to, co religijne i świeckie<sup>27</sup>, na dziedzinę wiary i rozumu, mimo że nauka i metafizyka wywodzą się ze wspólnego pnia filozofii, a pomnażaniu wiedzy muszą towarzyszyć pytania o sens, czas, przestrzeń i pierwszą przyczynę.

Kulturowy pesymizm wynika dziś z dominacji naukowego materializmu, poznanie potrafi bowiem skazać na samotność i zgorzknienie, zwłaszcza jeśli oznacza zawężanie horyzontów do wiedzy dla wiedzy i nie idzie w parze z szacunkiem dla natury oraz poznaniem siebie pośród ludzi, czyli rozumieniem mechanizmów psychologicznych i społecznych. Przypomina to zdiagnozowany przez Gadamera w 1924 r. świat, w którym utracono zaufanie do własnych oczu<sup>28</sup>: ślepoty i wojen światowych jako wyniku odseparowania nauk od rzeczywistości społecznej i politycznej. Nie ma gorsze-

go nieszczęścia niż zaślepieni naukowcy i artyści w służbie tyranii. Tylko tak można wytłumaczyć głupią inteligencją Heideggera i społeczną mądrość Arendt, która jak Jonasz zmuszona do zajęcia się polityką, odsoniła nagą prawdę dynamiki dobra i zła<sup>29</sup>.

Sztuka i nauki wciąż są w ruchu, dostosowując się do obrazu świata społecznego i jednocześnie go kształtując. Getto nigdy nie służy społeczności naukowców i artystów, których paradygmatem jest zarówno wymiana informacji, jak i funkcja autorytetu<sup>30</sup>, kontynuacji i afirmacji lub odrzucenia określonej tradycji myślenia i działania. Także, a może szczególnie, paradygmatem nauk o sztuce jest ich interdyscyplinarność zależna od przedmiotu badań i pytań, jakie sobie stawia. Jest to jasne dla tych wszystkich, którzy, aby zrozumieć obraz, rozkładają go na czynniki pierwsze historycznie, kulturowo i technologicznie. Mamy tak rozbudowany aparat naukowy, że dzielimy się już na obozy specjalistów analityków i tych od syntezy, „arystotelików” i „platoników”, którzy niestety okopują się na swoich pozycjach, choć powinni ściśle współpracować ze sobą. Jednocześnie obfitość źródeł pozyskiwania informacji przerosła ludzkie możliwości percepcji, więc tylko praca zespołowa pomaga lepiej zrozumieć, że obmacywanym w ciemności z różnych stron przez tysiące badaczy zwierzęciem jest... słoń.

Zyjemy w czasach kolejnej po renesansie i oświeceniu potężnej rewolucji w kulturze, symbolicznej zmiany<sup>31</sup> (destrukcji i powtórnej konstrukcji kategorii percepcji i oceny). Zdemistyfikowano przemoc symboliczną, poczawszy od ustanowienia panowania mężczyzny nad kobietą, poprzez odkrycie procesów stratyfikacji społecznej i transmisji kultury, aż po analizę współczesnej władzy mediów i celebryckiej popkultury<sup>32</sup>. Do niedawna uważano, że rozwój nauk w odróżnieniu od filozofii, literatury, sztuki czy religii ma charakter zdecydowanie kumulatywny, ulepszający, dzięki korespondencji między kolejnymi teoriami. Dziś wątpi się w bezwzględność wartości tego modelu nawet w dyscyplinach przyrodniczych, których postulat metodologiczny dostarczał wzorca postępu<sup>33</sup>. Charakter przejmowania, eliminacji i selekcji wiedzy powiązany jest z dyskursem tradycji i innowacji w kulturze, która wywiera presję na naturę<sup>34</sup>. Dlatego dopiero połączenie, pozornie tylko sprzecznych, teorii rewolucji Kuhna<sup>35</sup> z zasadą dialektyki<sup>36</sup> daje pełniejszy obraz historiozoficzny nauk. Dodajmy, że ważną rolę w tym niezwykłym społecznym procesie dziedziczenia wiedzy odgrywają autorytety nie tylko naukowe, ale także charyzmatyczne, zwłaszcza religijne. *Wszystkie kultury rodziły się i rozwijały w związku z religią*<sup>37</sup> i, jak wiadomo, nie przetrwała żadna społeczność ludzka, której *podcięto religijne żyły*. Jak artyści interesują się naturą i osiągnięciami techniki, tak wszyscy twórcy, wytrawni i odpowiedzialni reprezentanci nauk (obojętnie: biologicznych, technicznych czy humanistycznych) zwykle interesowali się etycznym i społecznym aspektem swoich badań. Prędzej czy później zadawali sobie także pytanie: *dlaczego raczej jest coś niż nic?* To religia najlepiej uświadamia nam dynamikę i granice ludzkiego poznania.

## Polityka

Rozważania o sztuce i nauce wiodą do refleksji nad życiem społecznym i polityką jako sztuką (*techne*) rządzenia państwem. Historia Europy jako pasma wojen<sup>38</sup> dowodzi, że



metody uprawiania polityki rzadko prowadziły do poprawy jakości życia społecznego, najczęściej zaś do przemocy i w jej konsekwencji ran, które nie goją się przez pokolenia. Polityk to wedle definicji mąż stanu, dyplomata, biorący czynny udział w działalności politycznej. W znaczeniu odwróconym za sprawą praktyki jest to człowiek układowy i przebiegły, to egoistyczny, cyniczny gracz, a nie sprawiedliwy. Przekładając te makiaweliczne doświadczenia na język symboli współczesności, trzeba postawić podstawowe pytanie: czy nadal, w dobie broni atomowej i strategii ekonomicznych, kłamstwo, tak jak zalecał to Platon, ma pozostać środkiem ochrony interesu *polis*? Przecież poniosło fiasko jako narzędzie uprawiania polityki, czego ostatecznie dowiodły bezprecedensowe maszyny nienawiści, oszustwa i śmierci, którymi były XX-wieczne totalitaryzmy. Zbudowano państwa, będące postawieniem na głowie tożsamości myślenia i działania u Sokratesa, dla którego zadawanie gwałtu innej osobie było jednoznaczne z gwałtem popełnianym na samym sobie. Ten sposób myślenia politycznego najwyższej próby przypominała Hannah Arendt<sup>39</sup>, która odważyła się nazwać zło banałem, apolitycznością, bezmyślnością, brakiem wyobraźni, oszczerstwem, egoizmem, budującym anonimowe monstrum zbiorowości „dobrych ludzi”<sup>40</sup>, kafkowskie i orwellowskie inferna z ich zakłamanym systemem społecznym. Banałna jest bezmyślność produkujących zło ludzi, często tyleż inteligentnych, co apolitycznych. Dziś są to liderzy komercji i konsumpcji, konformiści degradujący i dehumanizujący naszą planetę. Eichmann na pytanie, czy wojna mogłaby się potoczyć inaczej, gdyby pojawiło się więcej cywilnej odwagi, odpowiedział: *Tak, gdyby tylko cywilna odwaga została zorganizowana hierarchicznie*<sup>41</sup>. Ta lekceważona odpowiedź ujmuje istotę zdegenerowanego życia społecznego, zasadę *mimesis* – przekazywania i dziedziczenia złych wzorców, zwłaszcza tam, gdzie kłamstwo traktowane jest jako społeczna norma.

Na naszych oczach dokonuje się proces „dehistoryzacji” porządku przemocy<sup>42</sup>, niosąc nadzieję na dialog jako źródło prawdy, ale pod warunkiem przetrwania wysokiej jakości dyskusji, w której wiedza naukowców nie zostanie zastąpiona opiniami celebrytów. Czy utraconą na początku ubiegłego wieku zdolność widzenia może przywrócić w XXI w. myślenie i „wrażliwość” sztuki? Czy znajdziemy antidotum na mielizny współczesnej cywilizacji – jej kakofonię wizualną (niedowidzenie<sup>43</sup>) i wybalną (śmietnik niemających znaczenia słów)? Wszak nie wymyśliliśmy lepszego ustroju od demokracji, jako przeciwieństwa mówienia jednym głosem, charakterystycznego dla tyranii, autorytaryzmu i totalitaryzmu. Rozbrajanie tabu społecznych, ważny element artystycznych działań, jawi się dziś jako szansa na przetrwanie poprzez pracę nad wydobyciem autoportretu indywidualnego i zbiorowego (grup społecznych i nacji), także poprzez sztukę. Jej otwartość wynika z odwiecznej ruchliwości artystów i ich dzieł. W nauce zaś wiąże się z umiejętnością wymiany myśli, której przepływ osiągnął niewiarygodny rozmach od czasów wynalezienia pisma jako metody synchronicznego i diachronicznego przekazu. Stąd, jakże ważna dziś, społeczna walka o nieskomercjalizowane (nieprzekupne), nonkonformistyczne i rzetelne (nie – manipulujące, lecz prezentujące), niezależne media. Nie mamy bowiem wyboru, odkłamanie i rozhermetyzowanie pozostało jedyną możliwą strategią ludzkości służącą usuwaniu pokładów

biedy i gniewu wynikających z bezrobocia (alarmującego zwłaszcza wśród ludzi młodych) i ucisku grup skrajnie upośledzonych przez skrajnie uprzywilejowane. Muzea sztuki nowoczesnej – naukowe i polityczne – są obecnie ważnym obszarem dyskursu i forum kathartycznym, często jedynym donośnym głosem wykluczanych, dyskryminowanych i marginalizowanych. Dlatego obok tzw. sztuki wyższej, jakże często zakłamanej, otworzyły się na bogactwo zjawisk kultury spontanicznej, sztuki pierwotnej, wyrastającej z wewnętrznej potrzeby, a nie odgórnie narzucanej<sup>44</sup>.

## Muzeum w społeczeństwie – społeczność muzealników

Praca w muzeum przez swoje połączenie *vita contemplativa* z *vita activa*<sup>45</sup> jest rodzajem uprawy społecznej historii sztuki, której nie wolno tracić kontaktu zarówno z nauką, jak i z życiem codziennym. Otwartość muzeów nie zależy przecież od rozmiarów drzwi, lecz od wyjścia pracowników tej instytucji naprzeciw potrzebom społecznym. To także wypadkowa przejrzystości działań i struktury oraz jakości współpracy wewnętrznej, a jest to pięta achillesowa wielu muzeów, bynajmniej nie tylko polskich, które skrywają bądź zamiatają pod dywan swoje kolonialne, totalitarne i wolnorynkowe grzechy. Praca na rzecz kultury to współpraca z polem<sup>46</sup> dziennikarstwa i ekonomii na określonych zasadach, nie tylko wykluczających dyktat, lecz służących wzajemnej korzyści, mierzonej dobrem społecznym.

Muzealnik jest osobą społecznego zaufania, czuwającą nad kulturowym depozytem, pamięcią lokalną, naszego kręgu kulturowego i naszej cywilizacji. Znamienne, że muzealnik, jako byt niezależny, zobligowany do rozumienia dawnych i współczesnych zjawisk artystycznych i społecznych, wyłonił się całkiem niedawno w wyniku indywidualizacji<sup>47</sup> w demokratycznym społeczeństwie. Przeszło dwa stulecia muzea istniały w postaci instytucji urzędniczo-politycznych, co odbierało ich pracownikom wiele z twórczej niezależności. Ich anonimowość wyjaśnia teoria reprodukcji i utrwalania materialnych i symbolicznych stosunków siły lokalizowana w instytucjach, takich jak Kościół, Szkoła, Państwo czy Muzea z ich typowo politycznymi działaniami: jawnymi i ukrytymi, oficjalnymi i poufnymi<sup>48</sup>. Organizm muzealny jako „kustosz kapitału kulturowego” przechojuje w swojej zbiorowej pamięci niekiedy nawyki i wzorce wielu pokoleń. Fenomenem w państwowych instytucjach kultury, w tym w muzeach, które dysponują ogromnym majątkiem materialnym o konkretnej wartości rynkowej, jest niszczący stosunki międzyludzkie mobbing. Jest to wynik zaniku umiejętności pracy zespołowej, ignorowania kodeksu ICOM, zastąpienia systemu motywacyjnego i podnoszenia kwalifikacji systemem rzekomej pracy za rzekomą płacę, a także braku zdrowych zasad dziedziczenia wiedzy o zbiorach. Tymczasem brak pokoleniowej wymiany jest równie zabójczy dla instytucji nastawionych na długie trwanie, jak niestabilność struktury. W konsekwencji rugowanie w muzeach pracowników nowych i młodych jest skrywaną, ale typową i często brutalną praktyką. Zdjęcie tych tabu może uzdrowić stosunki wewnątrz muzeów i poprawić ich relacje ze światem zewnętrznym<sup>49</sup>, zwłaszcza instytucjami nauki. Niech mi wolno będzie za dr Bożeną Steinborn przypomniać, że tzw. rozumowane katalogi zbiorów (opracowane

na potwierdzonym przez recenzentów wysokim poziomie) winny wreszcie zyskać właściwą im rangę dysertacji uprawniających do zdobycia stopnia doktorskiego.

Organizm muzealny, jeśli wziąć pod uwagę największe instytucje, to jakby społeczeństwo w pigułce z jego różnorodnością poglądów religijnych, politycznych, etycznych i estetycznych, tym wszystkim, co Bourdieu określił mianem *habitus*<sup>50</sup>. Gdy są izolowane, wytwarzają rodzaj hermetycznego mechanizmu samozagłady. Rządzą się prawami wzajemnego, poziomego *mobbingu*, wzmocnionego w strukturach autorytarnych hierarchicznym, pionowym. W ten sposób, przez rozmaite wektory przemocy napędzanej konkurencją i niszczącą współpracę, dochodzą do granic niemocy (jak w socjalistycznych gospodarkach). Kierownictwo nie potrafi wówczas egzekwować pracy, bo praca, jako jedyne jawne i podlegające ocenie grupy działanie, budzi zawiść, zazdrość i niepokój. W takim pozbawionym otwartości i dialogu, zamkniętym systemie często (świadomie lub nieświadomie) stosuje się wypracowane w czasach siermiężnego stalinizmu praktyki kłamstwa koncesjonowanego, jako wyniku przemieszania strachu z poczuciem wyższości<sup>51</sup>. Prowadzi to do paraliżu więzi koleżeńskich i funkcjonowania instytucji: wszyscy pozorują współpracę, choć skuteczna jest wyłącznie przemoc. Na tak złą atmosferę, choćby z powodów ekonomicznych, nie mogą sobie pozwolić prywatne zakłady pracy<sup>52</sup>. Dlatego instytucje kultury reformujące się przez rozszczelnianie tej zamkniętej struktury powinny być wspierane przez socjologów, uświadamiających pracownikom, czym jest np. agresja instrumentalna czy relacyjna, atrybucja dyspozycyjna, autentyczność, deprivacja względna, dezindywidualizacja, efekt fałszywej jednomysłności, korelacja iluzoryczna, mówienie wprost, obwinianie ofiary, skrypt czy teoria atrybucji albo związki wspólnotowe<sup>53</sup>.

Psychologia społeczna przestrzega także przed złym i bezwzględny, pozbawionym refleksji rządzeniem, które jest źródłem frustracji, agresji i cierpienia całej społeczności. Dlatego autorytarne rządy w muzeach muszą zmienić się w kierowanie zespołem pracowników w systemie demokratycznym, tak aby muzealnicy docenili umiejętność pracy zespołowej i możliwie najlepiej służyli społecznemu depozytowi kulturowemu. Dyrekcja, aby nie poddać się narcyzmowi tyranii, powinna nie tylko działać z umiarem, roztropnie i odważnie, ale też docenić fachową pomoc socjopsychologów tudzież otwierać się na rozmaite dziedziny sztuki. Tak jak paradygmatem zawodu historyka sztuki jest interdyscyplinarność, tak organizm muzealny jest i powinien być interdyscyplinarny ze swej natury, wszak współpracuje z fachowcami rozmaitych dziedzin, że wymienię najważniejsze specjalizacje: dziennikarskie, marketingowe, pedagogiczne, konserwatorskie, aranżatorskie, wydawnicze czy fotograficzno-informacyjne. Wszystkie prace, od bezpośredniej opieki nad galeriami i utrzymywaniem porządku – jako wizytówki muzeów, poprzez administrację i zarządzanie finansami, po system ochrony, to niezwykle ważne zadania. Najistotniejsze ewolucyjne, nie rewolucyjne, zmiany powinny prowadzić stopniowo do uporządkowania i uproszczenia struktury, umiejętnego rozłożenia odpowiedzialności, poprawy organizacji pracy, przejrzystości zasad i podziału kompetencji ze wzajemnym zrozumieniem ich specyfiki. Sukcesem socjobiologii było wyjaśnienie zacho-

wań altruistycznych (znanych też w świecie zwierząt): ponoszenia kosztów własnych na rzecz innych lub grupy jako gwarancji wspólnego przetrwania. Ta ważna w demokracji postawa, obok przyjaźni, która pomaga dobrze żyć, polega na pragmatyzmie rezygnacji z własnych krótkowzrocznych przywilejów na rzecz dobra wspólnego. Jest to zasada, której promowanie powinno mieć charakter uniwersalny we współczesnym świecie.

## Muzeum sztuki dziś

Kultura jest systemem dynamicznym (nie jest, lecz staje się), albowiem dotyczy ludzkiej jednostki w nurcie życia społecznego. Jest narzędziem zmiany stanu rzeczy i zarazem jego konserwacji. W tym procesie także dziś uczestniczymy czynnie i biernie, jako zmieniający i zmieniani. Ta szczególnej wagi kultura zawsze była wielogłosem, który łączył dialogiem ponad podziałami. Jakaż zatem rola przypada muzeom w kulturze płynnej nowoczesności, która nie ma „dzikich” do cywilizowania, ludu do oświecania i uszlachetniania, lecz „klientów do uwodzenia”<sup>54</sup>? W czasach, gdy sposób traktowania zjawisk artystycznych jest najważniejszym sprawdzianem kultury politycznej państwa, nie pytamy przecież „czy kultura”, bo jest ona zawsze tam, gdzie jest człowiek. Stawiamy teraz w dyskusji problem największej wagi o to: „jaka kultura”?

Mniejsze skalą i liczbą arcydzieł muzea, współpracujące ze sobą nawzajem, dysponują ogromnym potencjałem dzieł, które wciąż czekają na odkrycie. *Muzea na ludzką miarę*<sup>55</sup>, wzmacniające społeczności lokalne i budujące więzi ponad granicami, nie muszą uczestniczyć w wyścigu instytucji operujących hierarchiczną arogancją, zbudowaną często na nacjonalistycznym, kolonialnym lub kapitałowym przywłaszczaniu dóbr kultury. Tzw. arcydzieła przypominają dziś rolę celebrytów popkultury. Są rozpoznawalnymi markami, wykorzystywanymi do promocji i reklamy, ale o tym, jak zbanalizowanymi, może świadczyć historia *Mony Lizy* pokazywanej za pancerną szybą, w tłoku „strzelających fotki” – stała się pozbawioną duszy zabawką domagającego się chleba i igrzysk popłtumu. Kustosze – ten, co strzeże, czy kurator, który dozoruje i sprawuje opiekę, wcześniej tkwiący w bezimiennej masie państwowego mechanizmu produkcji kultury, od niedawna wyemancypowali się jako twórcze osobowości, wszak wystawa to zawsze zbiorowy trud, ale przy tym wypowiedź określonej osoby dysponującej wiedzą naukową. Właśnie ta wiedza tudzież znajomość mechanizmów rynkowych powinny kierować kustoszami w zakresie odpowiedniego zarządzania wizerunkiem swoich podopiecznych – dzieł sztuki, tak aby zachowując suwerenność artystyczną nie staczały się ku bezmyślnym uściskom celebryckich, bezdusznym mas.

Równocześnie z historią sztuki rozwijały się w XIX w. socjologia i psychologia, nauki, które stopniowo obnażały doskonalące się narzędzia oszustwa i agresji, zbiorowej i indywidualnej nieświadomości, wojen międzynarodowych, społecznych i tych w człowieku. Wypracowując własne metody, ukształtowały one swą dojrzałą postać w XX w., choć refleksje o sztuce, labiryncie życia wewnętrznego i społecznego<sup>56</sup>, są stare jak świat<sup>57</sup>. Fala podsycanego przez romantyzm kiczowatego nacjonalizmu<sup>58</sup> wzmacniała arogancję zdobywców, wąskiej grupy rządzących nad

rzędzonymi, zwykle z pomocą kapitału w postaci łupów artystycznych zagrabionych podporządkowanym krajom i społecznościom. Muzea zdegenerowane w ustrojach totalitarnych przez propagandę, inkwizytorskie wywyższanie sztuki prawomysłnej i piętnowanie niezależnej awangardy, kulturę dialogu spychały do podziemia, przyczyniając się do typowej dla czasu ucisku „schizofrenii” sztuki. Ten proces trwał do rozpadu kolonializmu jako akceptowanej metody zdobywania hegemonii w świecie oraz kompromitacji komunizmu. Polska hermetyczna kultura, która wyrosła z tradycji podziemia w czasie rozdarcia kraju między trzech zaborców, trwała podczas okupacji niemieckiej i w okresie socjalizmu jako fenomen subtelnej gry sztuki oficjalnej z ezoteryczną, która w tej „jedynie słusznej” drażyła drugie dno. *Nihil novi sub sole* (wszak nieprzypadkowo Jacek Kaczmarski kochał twórczość Petera Bruegla), a jednak machina śmierci wraz z postępem technicznym, za którym nigdy nie nadążał rozwój wrażliwości społecznej, staje się coraz bardziej masowa i anonimowa. Sokratesowi pozwolono wychylić cykuta, bowiem Grecy w stosunkach wewnętrznych strzegli się przemocy jak ognia. *Uważali, że zmuszanie ludzi siłą, rozkazem lub za pomocą jakiegokolwiek innego rodzaju niedyskursywnej presji do zmiany opinii właściwe jest dziedzinie spraw nieludzkich*<sup>59</sup>. Po I wojnie światowej, w erze zwątpienia w naukę, gdy sztuka zaczęła podejrzliwie przyglądać się samej sobie<sup>60</sup>, wielkie i utopijnie szkodliwe systemy zastąpiła filozofia nurtów analitycznych, stając się „żywym sumieniem nauk”. Było jednak za późno, by zapobiec kolejnej wojnie, będącej pokłosiem najsilniejszego w XIX w. nurtu kultury – pychy nacjonalnej, militarnej, rasowej, naukowej i artystycznej.

Duchamp zakpił z muzealnego piękna, eksponując pisuar. Bułhakow dał ludzką twarz szatanowi, odwołując się do Faustowskiego motywu zła, które dobro czyni, i uczynków dobrych, co piekło brukują. Przędę zaś, którą William James utożsamiał z subiektywnym dobrem, Gadamer przywrócił dialogowi. W ten sposób elementy triady prawdy, dobra i piękna okazały swoją poszukiwawczą dynamikę, podkreślmy: poza wrogim aksjologią relatywizmem i poza dogmatem, ale za to znów w koincydencji. Interesującym zbiegiem kulturowych okoliczności po wojnach światowych filozofia i socjologia, coraz głębiej ingerując w politykę, stały się rodzajem sumienia społecznego. Po stuleciach walk o hegemonię wewnętrzną i zewnętrzną, czynienia z dzieł sztuki zwycięskich trofeów oraz narastającej nietolerancji i arogancji naszej kultury w stosunku do innych Europa została włączona w końcu XX w. w globalny system kultury, w którym odgrywa rolę jednego z wielu elementów. Łupy wojenne i kolonialne, stanowiące często wstydliwą kartę narodowych dziejów, były podstawą naukowego opracowania sztuki innych kultur i, o paradoksie, otworzyły na nie Europę, bo poznanie „obcego”, badania interkulturowe są źródłem tolerancji. Z utratą arogancji *nouveau riche* Europa traci swą dynamikę agresji, ale jej niekwestionowanym bogactwem są uniwersalne skarby i osiągnięcia kultury o najwyższym poziomie cywilizacyjnej samoświadomości.

Współczesne muzea sztuki<sup>61</sup>, choć zindywidualizowane, mają kilka podstawowych odmian rzadko występujących w czystej postaci. Według kryterium cechy dominującej są to typy: zbierackie (Luwr, Uffizi), wnętrarskie (Wersal, Wawel), galeryjne (Bilbao). Do nich dołączają formy ulicz-

ne (*street art*) oraz muzea przekształcone, operujące już nie dziełem sztuki, ale jego reprodukcją: książkowe (muzeum wyobraźni), wirtualne, sieciowe i bannerowe (*Art Everywhere*<sup>62</sup>). Muzeum ze swej natury ma być naukowe, krytyczne i stanowi forum, więc zależnie od stopnia zaangażowania w życie społeczne (w tym turystyzm) możemy mówić przede wszystkim o muzeach: żywych i martwych, otwartych i zamkniętych, medialnych i niemych. Warto podkreślić, że istnieje wiele prowincjonalnych instytucji kultury w metropoliach i awangardowych na wsi. We współczesnym świecie jaskrawo widać, że prowincją nie ma nic wspólnego z topografią. Jest to sposób myślenia ksenofobiczny, homofobiczny, egoistyczny, a najgorzej, gdy nastawiony na zakamuflowany zysk i propagujący przemoc.

Muzea, szczęśliwie nieskonne do rewolucji, poddają się jednak kulturowym przemianom, od których nie ma odwrotu, bo są jednym z najistotniejszych elementów systemu kultury. Ich dobrze pojęty konserwatyzm winien być rodzajem refleksji i wiedzy ważnej dla życia politycznego i praktycznego, tak jak to w *Protreptikos* sformułował Arystoteles<sup>63</sup>. Pracę muzeów poznaje się po owocach społecznych, po naukowo-popularyzatorskiej oraz artystycznej jakości oferty i dyskusji, która toczy się wokół prezentowanych przez muzeum wystaw stałych i czasowych. Kultura to nie rozrywka, ale także rozrywka, zgodnie z tym, co genialnie wystawił Huizinga w książce *Homo ludens*. Muzea to nie supermarkety, ale także miejsca swoistej konsumpcji sztuki – najbardziej interesujących i najwartościowszych dóbr, jakie stworzyliśmy. Tu także nabywa się towary w muzealnych sklepach, dziś niestety często kuriozalnie rozdętych i zaśmieconych, których złej oferty nie wolno rozgrzeszać próbą ratowania budżetu. Wypożyczeń i długotrwałych depozytów kierowanych do innych krajów, także spoza naszego kręgu kulturowego, i wydobywania na światło dzienne prac zalegających w przepastnych magazynach muzealnych bynajmniej nie porównywałabym do handlowania dziełami sztuki. Jest to najwyższej wagi działalność upowszechniająca i budująca porozumienie.

Niebezpieczeństwo komercji widać gołym okiem, gdy jakość zamienia się w naukową bylejąkość i przechodzi w ilość, a priorytetem stają się puste statystyki, oparte na liczeniu sumy zwiedzających oraz pieniędzy z dotacji i wpływów własnych. Muzea, w imię niezawisłości wspierane na odpowiednim poziomie przez państwo, odpowiedzialne za kształt kultury i system wartości, muszą tworzyć wzorcowe modele nie tylko tych proporcji, ale i społecznej współpracy wewnętrznej i zewnętrznej, ze zdrową szczyptą konkurencji. Na muzeum należy patrzeć jak na wspólnotę, a muzeum w społeczeństwie jest ważnym ogniwem wspólnoty czynienia dobra społecznego przez zespół ludzi świadomych, którzy nie chcą być bierni.

W erze konsumpcji, skrótowej hiperkomunikacji, społeczeństwa masowego, nowych mediów, czyli płynnej nowoczesności z jej kulturą *między państwem a rynkiem*<sup>64</sup>, muzea to instytucje, które bacznie przyglądają się rzeczywistości. Dzięki korzystaniu z narzędzi naukowych potrafią odnieść się do wypracowanego kapitału kultury, w kategoriach nie finansowych, lecz humanistycznych – zysku i straty. Stawiając pytania „dlaczego?” i „co to znaczy?”, mają szansę stać się instytucjami oczyszczonymi i oczyszczającymi z kolonialnej, totalitarnej, nacjonalistycznej i podporząd-

kowej dyktatowi pieniądza, zideologizowanej przeszłości i teraźniejszości. Przeciwne przemocy hierarchicznej, przynosząc tradycje myślenia poza wąski dogmatyzm i leniwy relatywizm, muszą reagować na wyzwania współczesności, wciąż humanizując swoją przestrzeń i pokazując jej ludzkie, zindywidualizowane i społeczne, otwarte na dialog oblicze w skali lokalnej i globalnej. Stawiając egzystencjalne pytania o znaczenie i sens naszych działań, o to, skąd przychodzimy, kim jesteśmy teraz, na początku XXI w., a przede wszyst-

kim, dokąd zmierzamy, chronią to, co najcenniejsze w naszej kulturze: naszą zdolność poznawania samych siebie i jednocześnie otwarcia się na drugiego człowieka, naszą samoświadomość historyczną, naukową, artystyczną, psychologiczną i filozoficzną, a zwłaszcza etyczną, która musi zdominować nasze działania w erze „być albo nie być”. Być człowiekiem to znaczy być odpowiedzialnym, a do tego niezbędne jest myślenie, wyobraźnia i wrażliwość, zawarte w zaprezentowanej tutaj idei „muzeum bez przemocy”.

**Streszczenie:** Artykuł ma charakter z założenia interdyscyplinarny, co jest związane z naukowym paradygmatem historii sztuki. Wykorzystuję w nim wybrane narzędzia zapyżnionych nauk: filozofii, socjopsychologii, politologii, antropologii kulturowej, które przyswajałam sobie przyglądając się setkom muzeów odwiedzanych w kraju i za granicą, a jednocześnie od środka własnej instytucji, w której pracuję od 2000 (z 4 letnią przerwą), starając się, na ile to możliwe, zachować niezależny status teoretyka i praktyka zarazem.

Zaczynając od nowego kryterium podziału muzeów na socjotechniczne i społeczne szkicuję najtrudniejsze wyzwania współczesności. Wskazuję na podlegające dynamice kultury, zmienne w czasie znaczenia tytułowych pojęć: sztuka, nauka i polityka, które ulegając deformacji w praktyce nie-

zależnie od teorii funkcjonują w opinii potocznej. W opisie celowo używam języka metafor naszej kultury, który pozwala odesłać do określonych obszarów naszej zbiorowej samoświadomości, z zachowaniem umiaru w zakresie eksponowania aparatury naukowej; odwołuję się głównie do autorytetu naukowego Hannah Arendt i Pierre’a Bourdieu. Od polityki przechodzę do życia społecznego, lokalizując w nim muzea oraz przyglądając się zasadom funkcjonowania społeczności muzealników, czyli w moim odczuciu wszystkich zatrudnionych w muzeach pracowników. Uwagi końcowe podkreślają znaczenie odpowiedzialności za obraz i słowo w kulturze, wagę myślenia, wyobraźni i wrażliwości jako *credo* sformułowanej przeze mnie idei muzeum bez przemocy.

**Słowa kluczowe:** muzeum, sztuka, nauka, polityka, dystynkcja, rywalizacja, władza sądenia, habitus, pole symboliczne, kapitał symboliczny, władza symboliczna, przemoc symboliczna, metodologia nauk, konsumpcja, komercja, globalizacja, celebrycka masa, poptłum, muzeum bez przemocy.

## Przypisy

- <sup>1</sup> H. Arendt, *O rewolucji*, wyd. ang. 1963, 1965, przeł. M. Godyń, Czytelnik, Warszawa 2003. Za przeczytanie tego artykułu i uwagi serdecznie dziękuję: Zofii Gebhardt, Ewie Halawie, Karolinie Kolakowskiej, Piotrowi Łukaszewiczowi, Romualdowi Nowakowi, Piotrowi Oszczanowskiemu oraz Katarzynie Sokulskiej.
- <sup>2</sup> Por. Z. Baumann, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, wyd. ang. 2004, przeł. J. Łaszcz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.
- <sup>3</sup> Por. J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, wyd. fr. 2007, przeł. J. M. Kłoczowski, Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 6; autor we wstępie do włoskiego wydania książki, broniąc pozycji nacjonalistyczno-etnocentrycznych, podsyca niepokój czytelnika, sugerując wyprzedaż Luwru, co absurdalne w myśl prawa międzynarodowego: *Na skutek tego porozumienia [Dyrekcji Luwru z Emiratem Abu Dhabi], sprowadzającego po raz pierwszy w historii francuskiego muzealnictwa państwowego znakomity prestiż Luwru do poziomu „chwytu reklamowego” i traktującego narodowe dziedzictwo kulturalne oraz jego zbiory muzealne jak towar, który może stać się stroną umowy i który można na początek wypożyczyć, a później przypuszczalnie sprzedać, doszło do sformułowania listu otwartego noszącego tytuł „Muzea nie są na sprzedaż” [...]*.
- <sup>4</sup> Na temat starożytnej i nowożytnej koncepcji historii oraz kryzysu w kulturze por. H. Arendt, *Między czasem minionym a przyszłym*, wyd. ang. 1977, przeł. M. Godyń i W. Madej, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 49-108, 237-272.
- <sup>5</sup> Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, wyd. fr. 1987, przeł. A. Pieńkos, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012; V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, wyd. ang. 1999, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- <sup>6</sup> Od lat bada się subiektywizm kolekcjonowania oraz ujawnia określone instytucjonalne praktyki i zabiegi porządkujące wiedzę i narzucające odbiorcy określoną wizję: osobistą, rodową, wybranej grupy społecznej, nacji czy kulturowego kręgu. Por. J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, wyd. ang. 1996, przeł. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora i M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 238.
- <sup>7</sup> Do takich zaliczam stojącą u źródeł wrocławskiego muzealnictwa artystkierę Thomasa Rehdigera, który ofiarował swoje zbiory rodzinnemu miastu. Por. B. Steinborn, „Galeria sławnych” *Tomasza Rehdigera*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1977, 11, s. 29-66; B. Lejman, *Malarstwo Europy Środkowej XVI-XVIII w.*, s. 9, 10, 276.
- <sup>8</sup> Stoi za tym „praca nad poznaniem sposobów poznania”, jak to nazywa P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, wyd. franc. 2003, przeł. K. Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 120.
- <sup>9</sup> H. Arendt, *Polityka jako obietnica*, wyd. ang. 2005, przeł. W. Madej i M. Godyń, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2005, s. 225. W tej wydanej głównie na podstawie wykładów z lat 50. XX w., mowa m.in. o chronologii, zmierzchu tradycji i końcu kultury u Monteskiusza, Goethego i Burckhardta (s. 72-93).
- <sup>10</sup> Dane scenariusza katastrofy demograficzno-ekologicznej: rozmowa Tomasza Ulanowskiego z antropologiem prof. Bogusławem Pawłowskim (*Byliśmy, jesteście, NIE będziemy*, „Gazeta Wyborcza”, 27.03.2014, s. 16-17).

- <sup>11</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- <sup>12</sup> Na temat kreatywności języka i interakcji między formą świata a formami znaczącymi por. U. Eco, *Dzieło otwarte. Formy i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, wyd. wt. 1962, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gąluszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2008, w kontekście rajska na s. 329-347.
- <sup>13</sup> Por. H. Belting, *Obraz i kult, Historia obrazu przed epoką sztuki*, wyd. niem. 2004, przeł. T. Zatorski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 5, 21-24.
- <sup>14</sup> O Heideggerze por. C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków 2004, s. 72.
- <sup>15</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, wyd. fr. 1979, przeł. P. Białos, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2005. Tu na temat światopoglądu estetycznego jako narzędzia dominacji, związku określonych poglądów estetycznych z prestiżem klasy wyższej i utrzymaniu w ryzach klas niższych.
- <sup>16</sup> Dla Nietschego prawda okazała się martwa, skoro nie potrafiła dowieść różnicy między człowiekiem a bestią, ludzkim a nieludzkim. Freud uważał, że z *piękną nie ma oczywistego pożytku*, tak jak *nie ma oczywistej kulturowej konieczności piękna. Ale cywilizacja nie potrafi się bez niego obejść*. Zatem wiedza estetyczna nadaremnie docieka istoty, natury czy źródeł piękna, jego właściwości immanentnych. Skłonna jest za to kryć swą ignorancję w potoku tyleż zadufanych i buńczucznych, co pustych słów. Por. Z. Baumann, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 20.
- <sup>17</sup> *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, proj. i red. naukowa M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 9,10.
- <sup>18</sup> O wizji świata hierarchicznego wynikającego z ideałów aksjologicznych oraz o ustalaniu pierwszeństwa między prawdą, dobrem i pięknem (z przytoczeniem wypowiedzi Józefa Tischnera), por. M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1998, s. 34.
- <sup>19</sup> O zasadzie hermeneutyki, ezoterycznej sztuce pisania, w odniesieniu do pism starożytnych autorów por. L. Lampert, *Strauss's Recovery of Esotericism*, w: *The Cambridge Companion to Leo Strauss*, S.B. Smith (red.), Cambridge 2009, s. 75.
- <sup>20</sup> Termin Filona z Aleksandrii, za Jacobem Burckhardtem, użyty jako centralny w badaniach Carla Gustava Junga, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przekł. i wstęp J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981.
- <sup>21</sup> Ten pokutujący od Platona pogląd trwa we współczesnej politologii. Jest to wynik przekonania, że filozofia przez swoje roszczenie do oddawania światu sprawiedliwości podkopuje fundamenty, którymi są zdrowy rozsądek, plotka i półprawdy, dlatego pisanie „między wierszami” traktowane było jako ochrona filozofa przed tłumem, ale i odwrotnie – jako zabezpieczenie ludu przed siłą filozoficznej prawdy: *Filozof karmi się prawdą, miasto potrzebuje iluzji, zaston, mitów, poetów, ponieważ żadna społeczność – z definicji niedoskonała – nie jest w stanie sprostać filozoficznym wymaganiom*. Por. tekst P. Nowaka przedmowy do wydania polskiego: L. Strauss, J. Cropsey, *Historia filozofii politycznej*, wyd. ang. 1987, P. Nowak, M. Wiśniewski (red. naukowa), Fronda, Warszawa 2010, s. IV. Por. W. H.F. Altmann, *Altruism and the Art of Writing: Plato, Cicero and Leo Strauss*, „Humanitas” 2009, Vol. XXII, No. 1, 2, , s. 69-98.
- <sup>22</sup> Zdaniem Arendt myślenie nie jest zarezerwowane dla nielicznych – sprzyja każdemu, kto sprzyja myśleniu, a to, co Hegel mówi o filozofii w ogóle – że *sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu* – stosuje się wyłącznie do filozofii dziejów (H. Arendt, *Polityka...*, s. 39); H. Arendt, *Myślenie*, wyd. ang. 1971, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Czytelnik, Warszawa 1991; por. P. Nowak, *Myślenie i bezmyślność*, w: H. Arendt, W.H. Auden, *Drut kolczasty*, Warszawa 2011, s. 6.
- <sup>23</sup> Na temat archetypowej właściwości języka greckiego i jego „ekfrastyczności” w stanie poczęcia por. W. Juszcak, *Ekfrazja poetycka w antycznej Grecji (przykłady wybrane)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2012.
- <sup>24</sup> Dla pochodzącego z Wrocławia Ernsta Cassirera „natura” i „kultura”, a zatem przyrodoznawstwo i humanistyka, wówczas przeciwstawiane sobie w nauce niemieckiej, bynajmniej nie stanowią opozycji. Obie sfery postrzegane są przecież przez ten sam rozum i przynależą nierozłącznie do tego samego świata związków ducha i rzeczy jako jego różne aspekty. Od czasów Kanta wiadomo bowiem, że „intelekt nie czerpie swych praw z przyrody, lecz je przyrodzie nadaje”. Por. E. Cassirer, *Logika nauk o kulturze*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył P. Parszutowicz, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2011, s. 11,12; I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. B. Bornstein, Warszawa 1993, s. 107. W anglosaskiej dychotomii *arts i social sciences* nie potrafiono np. pomieścić nauk historycznych (sic!), co było powodem sporów o ich status naukowy. Problem ten został zniesiony przez podział nauk na dedukcyjne i redukcyjne (różny od tradycyjnego na dedukcyjne i indukcyjne), zaproponowany przez przedstawiciela nurtu filozofii analitycznej – Józefa M. Bocheńskiego, por. *Współczesne metody myślenia*, wyd. niem. 1954, przeł. S. Judycki, *W drodze*, Poznań 1992, s. 137-138.
- <sup>25</sup> Nie powiedła się próba systematyki marksistowskiej (wg projektu z 1974 r.) 10-tomowej *Filozofii i życia*, która miała „kształtować osobowość współczesnego człowieka – członka socjalistycznego społeczeństwa przez naukę i zwalczanie różnych form irracjonalizmu”. Por. I tom tej serii: *Filozofia a nauka. Zarys encyklopedyczny*, komitet redakcyjny: Z. Cackowski (przew.), J. Kmita, K. Szaniawski, P. J. Smoczyński, Ossolineum 1987; O „kanonizacji” Marksa w Związku Radzieckim jako ucieleśnieniu platońskiego filozofa-króla por. wprowadzenie J. Kohn do Arendt, *Polityka...*, s. 14.
- <sup>26</sup> Z drugiej strony, powrót do Platona wpłynął na stworzenie przez Filipa II wzorca fanatycznej tyranii. Pomnik jego religijnych i politycznych przekonań – Escorial swoim klasycystycznym purytanizmem przypomina architekturę totalitaryzmów XX w. Na temat ówczesnej sytuacji w Niderlandach, por. B. Lejman, *Bruegel – socjolog*, „Quart” 2012, 4, s. 35-46.
- <sup>27</sup> Por. M. Eliade, *Sacrum mit historia*, wyd. fr. 1952, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1970 .
- <sup>28</sup> H.-G. Gadamer, *Metaphysik der Erkenntnis. Zu dem gleichnamigen Buch von Nicolai Hartmann*, Logos, 12 (1923/4), s. 359.
- <sup>29</sup> H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, wyd. ang. 1963, przeł. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1987.
- <sup>30</sup> Jego istotą jest prawość myślenia i działania w sensie logicznym i etycznym. O autorytecie por. H. Arendt, *Między czasem minionym...*, s. 109-174. *Autorytet to nie to samo, co władza, a władza nie jest tym samym, co przemoc*. Por. H. Arendt, *O rewolucji*, , s. 223.
- <sup>31</sup> P. Bourdieu 2001, s. 131-170.
- <sup>32</sup> P. Bourdieu, *Męska dominacja*, wyd. franc. 1998, przeł. L. Kopiciewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004; tenże, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, wyd. franc. 1996, przeł. K. Sztandar-Sztanderska i A. Ziółkowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- <sup>33</sup> Dla sporu nauk przyrodniczych z humanistycznymi charakterystyczna jest historia Gadamera ojca i syna. Por. J. Grondin, *Hans-Georg Gadamer. Biografia*, wyd. niem. 1999, przeł. J. Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 30-46.
- <sup>34</sup> Trudno w związku z tym zgodzić się także z tezą o odmiennym sposobie dziedziczenia i łamania tradycji w nauce i innych dziedzinach twórczości, ponieważ kulturowo są one ze sobą sprzężone. Między tymi sferami zachodzą odwieczne interakcje, jako że wywodzą się ze wspólnego pnia sztuk i nauk (fizyki jako nauki o bycie, logiki – o poznaniu i etyki – o wartościach, są filozoficzną triadą, jak dobro, prawda i piękno).
- <sup>35</sup> W teorii Kuhnowskiej zastępująca nie jest lepsza od zastępowanej, bo rozstrzyga tu nie racja, lecz siła, to, czy zyska zwolenników, a nie to, czy lepiej tłumaczy rzeczywistość. Postęp w nauce realizuje się niezależnie od tego, jakimi środkami pozyskiwani są zwolennicy nowych teorii, nowego paradygmatu

(argumenty, moda, konformizm...), decyduje liczba zwolenników i ich wpływy. Por. T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1962.

<sup>36</sup> Związek między teorią nową, która ustala się w wyniku rewolucji naukowej, a teorią dawną określa się jako związek negacji dialektycznej. Odrzuca się dawny pogląd główny, zachowując pewne cząstkowe ustalenia. Czynniki dawniej traktowane jako główne teraz są uznawane za uboczne. Teorie korespondujące z dawnymi zachowuje czynniki główne, pokazując odmienne formy ich wpływu i negujące wskazują nowe czynniki główne zachowując pewne dawniej odkryte w roli ubocznych. Szkodliwą naiwnością dialektyków marksistowskich było jednak oczekiwanie na prawdę absolutną, tak jak nie oczekujemy już by sztuka wyłoniła absolutne piękno.

<sup>37</sup> T. S. Eliot, *Notes towards the definition of Culture* (1948), za J. Clair, *Kryzys...*, s. 11.

<sup>38</sup> O tradycji myśli politycznej w tym o pojęciu wojen sprawiedliwych por. H. Arendt, *Polityka...*

<sup>39</sup> H. Arendt, *Polityka...*, s. 39-71.

<sup>40</sup> Na temat motywu „Eichmanna w każdym z nas” i zacierania różnicy między odpowiedzialnym i nieodpowiedzialnym por. wprowadzenie J. Kohna do H. Arendt, *Odpowiedzialność i władza sądzona*, wyd. ang. 2003, przeł. W. Madej i M. Godyń, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2003 (na podstawie wykładów z 1966 r.), s. 13.

<sup>41</sup> H. Arendt, *Eichmann...*

<sup>42</sup> P. Bourdieu, *Męska dominacja*.

<sup>43</sup> Jako odwrotną stronę rzekomej wizualności naszych czasów. Por. M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa, Słowo/obraz terytoria*, 2008, s. 132.

<sup>44</sup> Na temat prawdy w polityce H. Arendt, *Między czasem...*, s. 273-316.

<sup>45</sup> Na temat *vita activa* w epoce nowożytnej i kondycji ludzkiej H. Arendt, *Między czasem...* oraz J. Białostocki, *Erwin Panofsky (1892-1968), myśliciel, historyk, człowiek*, w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 378-386.

<sup>46</sup> Koncepcja pól symbolicznych w: P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, wyd. fr. 1970, przeł. E. Neyman, wstęp A. Kłosowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 38.

<sup>47</sup> Termin za: K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Ossolineum 1989..

<sup>48</sup> P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja...*

<sup>49</sup> P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2011.

<sup>50</sup> Habitus, illusio i racjonalność w: P. Bourdieu oraz L. J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, wyd. franc. 1992, przeł. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 100-130.

<sup>51</sup> Niektórych polskich muzealników zaliczyć można także do kasty intelektualnych ofiar stalinizmu, umysłów uzależnionych od taktyki ketmanu, którą praktykowali ludzie kultury, którzy, aby przetrwać musieli udawać, że im zależy na budowie socjalizmu. Por. Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1990, s. 84.

<sup>52</sup> Ten fenomen stwierdzony w licznych, nie tylko polskich, instytucjach państwowych przedstawił Maciej Zaremba m.in. w wywiadzie z 2014 r. dla II programu PR.

<sup>53</sup> E. Aronson, *Człowiek istota społeczna*, wyd. ang. 2007, przeł. J. Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2009. Tu obszernie na temat konformizmu, s. 26-66.

<sup>54</sup> Por. Z. Baumann, *Kultura...*, s. 21, 30.

<sup>55</sup> B. Lejman, *Sztuka europejska XV-XX w. Przewodnik*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2013, s. 7.

<sup>56</sup> Rewolucje w kulturze są swoistym odpowiednikiem dezintegracji pozytywnej (depresji) w wymiarze indywidualnym, czyli elementem procesu indywidualizacji, tak jak je określił psychiatra K. Dąbrowski – por. K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz...*

<sup>57</sup> Por. C. G. Jung, *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady tavistockie*, wyd. niem. 1935/1981, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo WROTA, Warszawa 1995; E. Fromm, *Zdrowe społeczeństwo*, wyd. ang. 1955, przeł. A. Tanalska-Dulęba, vis-a-vis, Kraków 2012; tenże, *Wojna w człowieku: psychologiczne studium istoty destrukcyjności*, Warszawa 1994, tenże, *Pasje Zygmunta Freuda. Analiza postaci oraz wpływu psychoanalizy na nasz światopogląd*, wyd. ang. 1995/9, przeł. R. Palusiński, vis-a-vis, Kraków 2010.

<sup>58</sup> O kiczu jako owocu romantyzmu z jego platońską ideą sztuki por. M. Poprzęcka, *O złej sztuce...*, s. 165. Teza o nacjonalizmie, który stwarza narody, a nie odwrotnie: E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, PIW, Warszawa 1991.

<sup>59</sup> P. Nowak, *Słowa i gwałt*, w: H. Arendt, *O rewolucji...*, s. 395-417.

<sup>60</sup> Polemika z tezą J.J. Rousseau o szkodliwości nauk i sztuk już w 1810, por. J. Saunders, *O wpływie i użytku sztuk naśladowczych*, Wydawnictwo Tako, Toruń 2010 (w 200-lecie pierwszego wykładu z historii sztuki na Uniwersytecie Wileńskim 15 IX 1810).

<sup>61</sup> Por. *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red), Muzeum Śląskie, Katowice 2006.

<sup>62</sup> Por. brytyjski projekt bannerów z muzealnymi obrazami [www.arteverywhere.org.uk](http://www.arteverywhere.org.uk), w wersji amerykańskiej [www.arteverywhere.org.us](http://www.arteverywhere.org.us).

<sup>63</sup> Arystoteles, *Zachęta do filozofii*, z grec. przeł. K. Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

<sup>64</sup> Z. Baumann, *Kultura...*, s. 117-138.

## Beata Lejman

Historyk sztuki o pasjach filozoficznych, psychologicznych i podróżniczych; autorka publikacji nt. sztuki i kultury na Śląsku, malarstwa i muzealnictwa; kurator lub kookurator 5 wystaw malarstwa śląskiego, niderlandzkiego, włoskiego i hiszpańskiego oraz współautorka scenariusza Galerii Sztuki Europejskiej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu; w czasopiśmie „Zabytki” prowadziła stałe rubryki o wybranych obrazach i artystach oraz muzeach i wystawach na świecie; animatorka dyskusji w SHS ([www.shs.wroclaw.pl](http://www.shs.wroclaw.pl)), w tym cyklu „Muzeum sztuki dziś”; od 2011 członek Rady Kultury przy Urzędzie Marszałka Województwa Dolnośląskiego we Wrocławiu; angażuje się w działania interdyscyplinarne, zmierzające do wzmocnienia więzi między muzeami i instytucjami kultury w dialogu społecznym inspirowanym przez sztukę; e-mail: [beata.lejman@mnwr.art.pl](mailto:beata.lejman@mnwr.art.pl)

Muz., 2014(55): 69-73  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 03.2014  
data akceptacji – 04.2014

DOI: 10.5604/04641086.1109131

# ASPEKTY NAUKOWE W PRZEPISACH O MUZEACH

## THE SCIENTIFIC ASPECTS IN REGULATIONS RELATED TO MUSEUMS

**Rafał Gola**

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Abstract:** As far as the scientific context is concerned, the activities performed by museums may be divided into two categories: museums serve persons and subjects conducting scientific research and perform scientific activity by for example producing scientific publications.

The types of scientific activities mentioned above performed by museums are reflected in official setting of museum's objectives and activities specified in statutes and regulations.

In particular, the scientific activity is essential for registered museums listed in the National Museums Register. In order to be listed in this Register, a museum must represent i.a. high level of accomplishments in the field of diverse

scientific activities and possess an appropriate research staff.

Professional achievements in the field of research were also included in the regulation regarding qualifications required for museum professionals.

Moreover, the activity of museums may be analysed in the context of general regulations related to science, in particular the law on financing rules of science specifying scientific bodies, which are i.a. museums. The financial aspect of research activity performed by museums may be also analysed on the basis of public procurement rules (the Law on public procurement), which include exclusions regarding i.a. supplies and services exclusively for research or scientific purposes.

**Keywords:** objectives and tasks of museums, councils of museums, qualifications of museum professionals, registered museums, scientific bodies, public procurement.

Działalność naukowa wpisana jest w istotę muzeum jako wyspecjalizowanej jednostki organizacyjnej. Świadczy o tym najwymowniej uwzględnienie aspektu naukowego w ustawowej definicji muzeum. Art. 1 Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 2012 r., poz. 987), definiujący muzeum, wśród jego celów wymienia m.in. informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, ale także upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej.

### Działalność naukowa a cele i statuty muzeów

Naukowy kontekst aktywności muzeów przybliży art. 2 Ustawy o muzeach, wyszczególniający podstawowe działania, poprzez które muzea realizują swoje cele. Niektóre z tych zakresów działalności muzealnej mają wyraźne, naukowe ukierunkowanie i można je podzielić na dwie sfery.

Po pierwsze w niektórych punktach art. 2 Ustawy o muzeach akcentowana jest naukowa działalność samego muzeum. Dotyczy to takich zakresów działalności muzealnej, jak katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych zbiorów oraz organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych (art. 2 pkt 2 i 6 Ustawy o muzeach).

Po drugie w art. 2 Ustawy o muzeach przewidziane zostały zakresy związane ze służebną funkcją muzeów na rzecz innych osób i podmiotów, zajmujących się działalnością naukową. Chodzi tu zasadniczo o dwie sfery aktywności muzeów: 1) związaną z przechowywaniem zbiorów, w tym magazynowanie ich w sposób dostępny do celów naukowych oraz 2) udostępnianie zbiorów do celów m.in. naukowych (art. 2 pkt 3 i 8 Ustawy o muzeach).

Poza tymi zakresami działalności muzeów, o wyraźnie naukowym kontekście, także inne sfery muzealnej aktywności, wyszczególnione w art. 2 Ustawy o muzeach, mogą służyć rozwojowi nauki. Dotyczy to zwłaszcza działalności wydawniczej (art. 2 pkt 10 Ustawy o muzeach), dzięki której rozpowszechniane być mogą efekty badań naukowych samego muzeum (jego pracowników) lub współpracujących z muzeum badaczy. Zadaniem muzeów jest wszak również zapewnianie właściwych warunków korzystania ze zgromadzonych w nim zbiorów i informacji (art. 2 pkt 9 Ustawy o muzeach).

Określanie naukowego kontekstu działalności poszczególnych muzeów służą ich statuty (w przypadku muzeów mających osobowość prawną) lub regulaminy (w przypadku muzeów nieposiadających osobowości prawnej). Zgodnie z art. 6 ust. 2 i ust. 6 Ustawy o muzeach statuty i regulaminy muzeów określają w szczególności zakres ich działania.

## Naukowy kontekst rad muzeów

Ustawa o muzeach w art. 11 ust. 1 wymaga, aby przy muzeum państwowym i samorządowym działała rada muzeum. Jej zadaniem jest sprawowanie nadzoru nad wypełnianiem przez muzeum jego powinności, w szczególności nad realizacją jego ustawowych celów, także związanych z aktywnością w sferze nauki. Poza tym rada ta ocenia działalność muzeum oraz opiniuje roczny plan jego działalności.

Podmioty działające w sferze nauki mają wpływ na skład rad muzeów. Członkowie tych rad powoływani są bowiem spośród kandydatów wskazanych przez m.in. stowarzyszenia naukowe oraz instytucje wspierające działalność muzeum, którymi mogą być np. fundacje zainteresowane rozwojem działalności naukowej określonej placówki muzealnej (art. 11 ust. 5 pkt 3 i 4 Ustawy o muzeach).

Poza radami w muzeach działać mogą, na zasadach określonych w statucie, kolegia doradcze (art. 12 Ustawy o muzeach). Ustawodawca nie sprecyzował zakresu ich działania, w związku z czym nie ma przeszkód, aby celem ich działania było doradzanie dyrektorowi muzeum w sprawach związanych z realizowaniem zadań z zakresu działalności naukowej. Przykładem tego rodzaju kolegiów mogą być rady naukowe, tworzone w związku z wydawaniem przez muzeum czasopism naukowych lub innych naukowych publikacji.

Należy też dodać, że kandydaci na członków Rady do Spraw Muzeów wskazywani są (wybierani) spośród osób wyróżniających się wiedzą merytoryczną, osiągnięciami zawodowymi oraz dorobkiem w zakresie muzealnictwa

(par. 2 i par. 3 ust. 1 pkt 2 rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 9 maja 2008 r. w sprawie szczegółowego zakresu działania Rady do Spraw Muzeów, sposobu powoływania jej członków oraz Przewodniczącego (Dz. U. Nr 86, poz. 530).

## Naukowy kontekst Państwowego Rejestru Muzeów

Aktywność naukowa jest szczególnie istotna w działalności muzeów rejestrowanych, czyli muzeów wpisanych do Państwowego Rejestru Muzeów, prowadzonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Rejestr ten jest prowadzony m.in. w celu potwierdzenia wysokiego poziomu merytorycznej działalności, w tym naukowej, muzeów mających status muzeum rejestrowanego. Wpis do powyższego rejestru uzależniony jest w szczególności od zespołu wykwalifikowanych pracowników, zapewniających spełnienie statutowych celów muzeum (art. 13 ust. 1 i 2 Ustawy o muzeach), więc także działalności naukowej.

Posiadanie przez muzeum statusu muzeum rejestrowanego nakłada na nie określone obowiązki, związane z utrzymaniem wysokiego poziomu merytorycznego. Niespełnianie przez muzeum warunków wpisu do Państwowego Rejestru Muzeów może skutkować jego skreśleniem z tego rejestru (art. 14 Ustawy o muzeach), a co za tym idzie utratą uprzywilejowanej pozycji, wynikającej z wpisu. Z drugiej strony figurowanie w rejestrze daje muzeum określone korzyści, gdyż muzeum rejestrowane korzysta ze szczególnej ochrony i pomocy finansowej państwa (art. 13 ust. 5 Ustawy o muzeach).

Przepisy Ustawy o muzeach nie eksponują wyraźnie kontekstu naukowego w regulacji dotyczącej muzeów rejestrowanych (por. Rozdział 3 Ustawy o muzeach). Aspekt naukowy jest natomiast widoczny w przepisach rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 13 maja 2008 r. w sprawie sposobu prowadzenia Państwowego Rejestru Muzeów, wzoru wniosku o wpis do rejestru, warunków i trybu dokonywania wpisów oraz okoliczności, w jakich można zarządzić kontrolę w celu ustalenia, czy muzeum spełnia nadal warunki wpisu do rejestru (Dz. U. Nr 91, poz. 567).

Załącznikiem do tego rozporządzenia jest wzór wniosku o wpis do Państwowego Rejestru Muzeów. Aspekty naukowe działalności muzeów uwzględnione zostały w dwóch ostatnich częściach wniosku – E i F. W części E, dotyczącej osób zajmujących się działalnością podstawową muzeum, wypełniając wniosek w ust. 23 należy podać liczbę pracowników muzeum z tytułem profesora, ze stopniem naukowym doktora habilitowanego oraz ze stopniem naukowym doktora.

Natomiast w części F, poświęconej opracowywaniu zbiorów, wymaga się od występującego z wnioskiem o wpis do Państwowego Rejestru Muzeów załączenia do wniosku opisowych informacji na temat m.in.: 1) publikacji naukowych muzeum, w tym publikowanych katalogów naukowych zbiorów oraz publikacji naukowych periodycznych (monograficznych i w czasopismach) poświęconych zbiorom lub poszczególnym muzealium w ostatnich pięciu latach, 2) publikacji popularnonaukowych, stałych i okazjonalnych, 3) badań naukowych prowadzonych w muzeum w ostatnich



pięciu latach oraz 4) form współpracy naukowej z zagranicą w ostatnich pięciu latach (ust. 27, 28, 30 i 31 wzoru wniosku o wpis do Państwowego Rejestru Muzeów).

## Działalność naukowa a pracownicy muzeów

Przepisy o muzeach, biorąc pod uwagę prowadzoną przez muzea aktywność w sferze nauki, uwzględniają ten naukowy aspekt również w regulacji dotyczącej pracowników muzeów (Rozdział 5 Ustawy o muzeach).

Kontekst naukowy tej regulacji widoczny jest w dwóch zakresach: 1) unormowania dotyczącego kwalifikacji zawodowych muzealników oraz 2) możliwości zatrudnienia w muzeach pracowników naukowych i naukowo-badawczych, na zasadach określonych w odrębnych przepisach.

Jeżeli chodzi o pierwszy z dwóch powyższych zakresów, to na uwagę zasługują wymogi przewidziane w rozporządzeniu 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 stwierdzenia (Dz. U. z 2012 r., poz. 937).

Wymogi o charakterze naukowym przewidziane zostały odnośnie do dwóch stanowisk muzealników: kustosa dyplomowanego i kustosa. W przypadku kustosa dyplomowanego wymagane są m.in. stopień naukowy doktora lub doktora sztuki w dziedzinie związanej z działalnością podstawową muzeum oraz dorobek zawodowy w zakresie ustawowej działalności muzeów. Natomiast w przypadku stanowiska kustosa dorobek zawodowy w powyższym zakresie jest wymogiem alternatywnym w stosunku do wymogu studiów podyplomowych związanych z działalnością podstawową muzeum.

Wśród osiągnięć zawodowych, które zalicza się do dorobku zawodowego, powyższe rozporządzenie w par. 6 wymienia następujące zakresy aktywności o naukowym charakterze: 1) autorstwo lub współautorstwo publikacji naukowych, popularnonaukowych i informacyjnych, 2) prowadzenie badań naukowych i prac dokumentacyjnych, 3) uczestnictwo w krajowych lub międzynarodowych programach badawczych, 4) udział w krajowych lub międzynarodowych konferencjach naukowych lub udział w komitetach organizacyjnych takich konferencji, 5) udział w komitetach redakcyjnych i radach naukowych czasopism oraz 6) członkostwo w krajowych lub międzynarodowych organizacjach lub towarzystwach naukowych, muzealnych, konserwatorskich i innych o charakterze twórczym (par. 6 pkt 1, 3, 4, 5, 8 i 9 powyższego rozporządzenia).

Poza tym art. 33 Ustawy o muzeach stanowi, że muzea prowadzące lub koordynujące prace naukowe mogą zatrudniać pracowników naukowych i naukowo-badawczych na zasadach określonych w Ustawie z dnia 25 lipca 1985 r. o jednostkach badawczo-rozwojowych. W obecnym stanie prawnym ustawa ta już od kilku lat nie obowiązuje, a regulację w tym zakresie zawiera Ustawa z dnia 30 kwietnia 2010 r. o instytutach badawczych (Dz. U. Nr 96, poz. 618 z późn. zm.). Pracownikom instytutów badawczych poświęcony jest Rozdział 9 tej ustawy. Zgodnie z jej art. 43 ust.

1) pracownikiem naukowym może być osoba zatrudniona na stanowisku: 1) profesora zwyczajnego, 2) profesora nadzwyczajnego, 3) profesora wizytującego, 4) adiunkta i 5) asystenta.

## Muzea a jednostki naukowe

Muzea nie mają statusu instytutów badawczych. Instytut badawczy jest bowiem państwową jednostką organizacyjną, wyodrębnioną pod względem prawnym, organizacyjnym i ekonomiczno-finansowym, która prowadzi badania naukowe i prace rozwojowe ukierunkowane na ich wdrożenie i zastosowanie w praktyce (art. 1 ust. 1 Ustawy o instytutach badawczych).

W odróżnieniu od instytutów badawczych nie wszystkie muzea mają osobowość prawną. Muzea, będące osobami prawnymi, mają status instytucji kultury, wpisanych do rejestru instytucji kultury, prowadzonego przez właściwego organizatora państwowego lub samorządowego, np. tworzącą muzeum gminę (art. 14 Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej – Dz. U. z 2012 r., poz. 406), natomiast instytuty badawcze nabywają osobowość prawną z chwilą wpisania do Krajowego Rejestru Sądowego (art. 1 ust. 2 Ustawy o instytutach badawczych), do którego muzea nie są wpisywane.

Muzea mogą natomiast mieć status jednostek naukowych w rozumieniu Ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o zasadach finansowania nauki (Dz. U. Nr 96, poz. 615 z późn. zm.). Zgodnie z art. 2 pkt 9 tej ustawy jednostkami naukowymi, prowadzącymi w sposób ciągły badania naukowe lub prace rozwojowe, są – poza jednostkami wyszczególnionymi rodzajowo w tym przepisie, takimi, jak, m.in. instytuty badawcze czy podstawowe jednostki organizacyjne uczelni w rozumieniu statutów tych uczelni – także inne jednostki organizacyjne, posiadające osobowość prawną i siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.

Ustawowe wyliczenie rodzajów jednostek naukowych nie ma więc zamkniętego charakteru, dlatego mieszczą się w nim też muzea, prowadzące w sposób ciągły badania naukowe, z tym że pojęcie to w art. 2 pkt 9 lit. f Ustawy o zasadach finansowania nauki zostało ograniczone do osób prawnych. W związku z tym status innych jednostek organizacyjnych jako jednostek naukowych w powyższym rozumieniu może być rozważany wyłącznie odnośnie do muzeów będących samodzielnie działającymi, państwowymi lub samorządowymi instytucjami kultury, wpisanymi do rejestru instytucji kultury. Wobec tego przymiot innej jednostki naukowej zgodnie z art. 2 pkt 9 lit. f Ustawy o zasadach finansowania nauki nie może zostać przypisany np. muzeum, którego założycielem jest fundacja lub osoba fizyczna.

W tym kontekście istotne jest rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 13 lipca 2012 r. w sprawie kryteriów i trybu przyznawania kategorii naukowej jednostkom naukowym (Dz. U. z 2012 r., poz. 877 z późn. zm.).

Warto też zwrócić uwagę na to, że w Ustawie o zasadach finansowania nauki zdefiniowane zostały badania naukowe. Są nimi m.in. badania podstawowe i badania stosowane. Badania podstawowe to oryginalne prace badawcze eksperymentalne lub teoretyczne, podejmowane przede wszystkim w celu zdobywania nowej wiedzy o podstawach zjawisk i obserwowanych faktów bez nastawienia na bezpośrednie

praktyczne zastosowanie lub użytkowanie, natomiast badania stosowane to prace badawcze podejmowane w celu zdobycia nowej wiedzy, zorientowane przede wszystkim na zastosowanie w praktyce (art. 2 pkt 3 lit. a i b) Ustawy o zasadach finansowania nauki).

## Udzielanie zamówień z dziedziny nauki

16 kwietnia 2014 r. weszła w życie opublikowana w Dz. U. z 2014 r., poz. 423 nowelizacja z dnia 14 marca 2014 r. Ustawy Prawo zamówień publicznych (Dz. U. z 2013 r., poz. 907 z późn. zm.). Poza podniesieniem progu kwotowego stosowania Prawa zamówień publicznych z 14 tys. do 30 tys. euro, nowelizacja ta wprowadziła także m.in. istotne wyłączenie dotyczące zamówień „naukowych”. Chodzi o nowy pkt 8a w art. 4 Prawa zamówień publicznych, zgodnie z którym przepisów tej ustawy nie stosuje się do zamówień, których przedmiotem są dostawy lub usługi służące wyłącznie do celów prac badawczych, eksperymentalnych, naukowych lub rozwojowych, które nie służą prowadzeniu przez zamawiającego produkcji seryjnej mającej na celu osiągnięcie rentowności rynkowej lub pokryciu kosztów badań lub rozwoju, jeżeli ich wartość jest mniejsza niż kwoty określone w przepisach wydanych na podstawie art. 11 ust. 8 Prawa zamówień publicznych.

Jednocześnie zasady udzielania zamówień z dziedziny nauki, o których mowa w art. 4 pkt 8a Prawa zamówień publicznych, jeżeli ich wartość przekracza wyrażoną w zło-

tych równowartość kwoty 30 000 euro, przez podmioty określone w art. 3 ust. 1 Prawo zamówień publicznych, do których stosuje się przepisy Ustawy o zasadach finansowania nauki, określone zostały w nowym Rozdziale 2a tej ustawy. Art. 30a i art. 30b Ustawy o zasadach finansowania nauki stanowią odpowiednio, że podmiot zamawiający, udzielając zamówienia z dziedziny nauki, zamieszcza ogłoszenie o udzielanym zamówieniu na swojej stronie podmiotowej Biuletynu Informacji Publicznej, oraz że zamówienie z dziedziny nauki jest udzielane w sposób zapewniający przejrzystość, równe traktowanie podmiotów zainteresowanych wykonaniem zamówienia oraz z uwzględnieniem okoliczności mogących mieć wpływ na jego udzielenie.

Podmiot zamawiający nie udostępnia informacji związanych z zamówieniem z dziedziny nauki stanowiących tajemnicę przedsiębiorstwa w rozumieniu przepisów o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji, jeżeli podmiot zainteresowany wykonaniem zamówienia nie później niż przed zawarciem umowy o wykonanie tego zamówienia zastrzegł, że nie mogą być one udostępniane, natomiast podmiot zamawiający zamieszcza niezwłocznie na swojej stronie podmiotowej Biuletynu Informacji Publicznej informację o udzieleniu zamówienia z dziedziny nauki, podając nazwę (firmę) albo imię i nazwisko podmiotu, z którym zawarł umowę o wykonanie zamówienia, albo informację o nieudzieleniu tego zamówienia (art. 30c i art. 30d Ustawy o zasadach finansowania nauki).

---

**Streszczenie:** Naukowy kontekst działalności muzeów może być rozpatrywany w dwóch aspektach: służebnej roli muzeów wobec innych osób i podmiotów, prowadzących badania naukowe oraz aktywności naukowej samych muzeów, polegającej m.in. na wydawaniu przez muzea publikacji naukowych.

Obie powyższe sfery naukowego zaangażowania muzeów znajdują swój wyraz w ustawowym określeniu celów i działań muzeów, precyzowanych w ich statutach lub regulaminach.

Aktywność naukowa jest szczególnie istotna w przypadku muzeów rejestrowanych, figurujących w Państwowym Rejestrze Muzeów. Wpis do tego rejestru warunkowany jest m.in. wysokim poziomem związanym z osiągnięciami mu-

zeum w dziedzinie różnych przedsięwzięć naukowych oraz zatrudnianiem odpowiedniej kadry naukowej.

Osiągnięcia zawodowe w obszarze nauki zostały też uwzględnione w regulacji wymogów kwalifikacyjnych pracowników muzeów, zatrudnionych na stanowiskach muzealników.

Działalność muzeów może być też rozpatrywana w kontekście ogólnych unormowań z zakresu nauki, w szczególności ustawy o zasadach finansowania nauki, określającej jednostki naukowe, którymi mogą być także muzea. Aspekt finansowy działalności naukowej muzeów może być też rozpatrywany na gruncie przepisów o zamówieniach publicznych (ustawy Prawo zamówień publicznych), zawierających wyłączenia dotyczące m.in. dostaw i usług służących wyłącznie do celów prac badawczych lub naukowych.

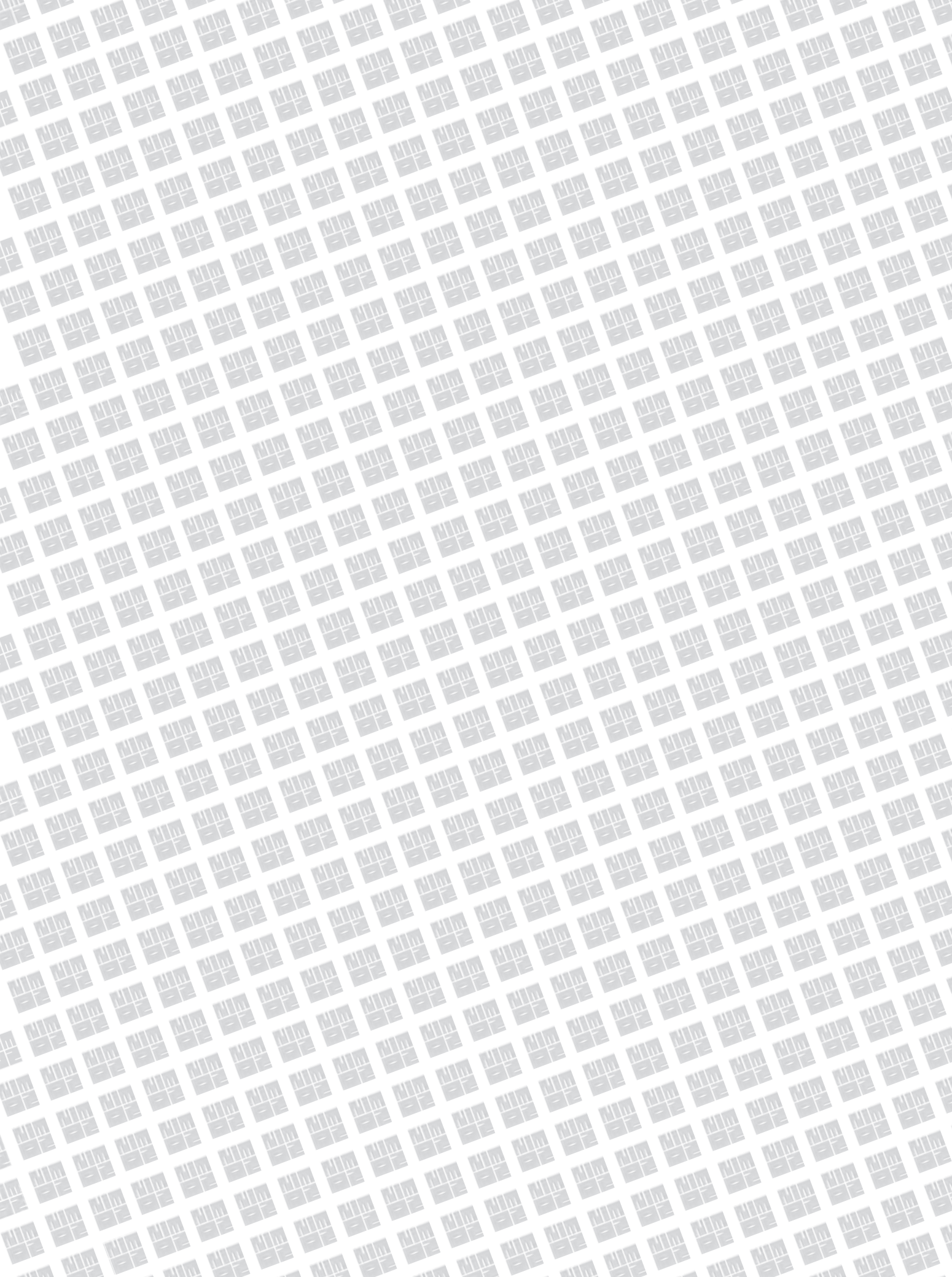
---

**Słowa kluczowe:** cele i zadania muzeów, rady muzeów, kwalifikacje muzealników, muzea rejestrowane, jednostki naukowe, zamówienia publiczne.

---

### Rafał Golat

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



**szkolenia**



**szkolenia na basenie**  
**Instruktorami z**  
**TECHNIKI NURKOWEJ!**  
 - INTRO, na którym  
 pasją już za 50 pln!



**szkolenia**  
**KURS NURKOWANIA!**  
 na basenie, w trakcie zajęć  
 szkoleniowych na wodach  
 (jeziorze) - zdobędziesz  
 i umiejętności do  
 nurkowania.  
 z międzynarodowymi  
 instruktorami, będziesz mógł nurkować  
 na całym świecie.



tel. +48 502 156 949  
 ul. Limbowa 9a, 81-520 Gdynia

e.pl  
 we.pl



# MUZEA I KOLEKCJE

museums and collections



Muz., 2014(55): 76-85  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 06.2014  
data akceptacji – 07.2014

DOI: 10.5604/04641086.1124348

# MUZEUM MORSKIE – CENTRUM NAUKI – KONCEPCJA NOWEGO ODDZIAŁU MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE

MARITIME MUSEUM – SCIENCE CENTER  
– CONCEPT OF A NEW BRANCH OF THE  
NATIONAL MUSEUM IN SZCZECIN

**Tomasz Budzan**

Muzeum Narodowe w Szczecinie

**Lech Karwowski**

Muzeum Narodowe w Szczecinie

---

**Abstract:** This article presents a new concept of a modern museum of technology in form of a science center, displaying both museum objects and interactive objects, including multimedia, based on the example of the plan-

ned Maritime Museum – Science Center, the branch of the National Museum in Szczecin. Furthermore, the former attempts and endeavors to create a maritime museum in Szczecin have been described.

**Keywords:** science center, extra-formal education, permanent education, maritime museum, technical monument, interactivity.

---

Muzea nauki i techniki przeszły od czasów powstania dwie rewolucje. W tradycyjnych muzeach tego typu oprócz zabawków pojawiały się także ich działające modele, w tym

także interaktywne. Rezultatem tego procesu było zakwestionowanie sensu istnienia muzeum techniki rozumianego jako osobny gmach. Zamiast chronić obiekt i eksponować

działający model, lepiej zachować sprawny oryginał tam, gdzie działał. Można to zapewne oddać za pomocą maksymy muzealniczej: *o ile możesz zachowaj obiekt w stanie sprawnym technicznie i na miejscu*. Od lat 60. XX w. zwraca się szczególną uwagę na ochronę obszaru kulturowego, rozumianego jako np. naukę ginących zawodów, czy ochronę krajobrazu kulturowego<sup>1</sup>. Bardziej podpada to pod *wittgensteinowskie Lebensform* niż pod formuły prawa o ochronie zabytków. Odpowiednia maksyma może przybrać postać: *zachowaj ginące formy życia*. W tym przypadku można mówić o emancypacji zabytku wobec gmachu, który stanowił miejsce jego ostatecznego spoczynku.

Druga rewolucja, którą przeszły muzea nauki i techniki, przyszła z innej strony. Pozostawiono gmach, rezygnując z oryginału. Można tu mówić o emancypacji instytucji muzeum wobec zabytku. Tą drogą poszła część centrów nauki od czasów Franka Oppenheimera<sup>2</sup>. Do nauki przyrody czy techniki dużo lepszy jest skrojony na miarę, pełniący swą funkcję przyrząd niż muzealium.

Beczka Pascala eksplodowała. Chcemy przez to powiedzieć, że nie ma i nie może być muzeum pierwszej bomby atomowej. W przyrodznawstwie dziedzictwo przekazuje się przez demonstrację zjawisk (ale nie wszystkich, przykład bomby) i mechanizmy ekspansyjne bardziej niż przez oryginalne obiekty. Tą drogą poszli twórcy warszawskiego Centrum Kopernika czy amsterdamskiego Nemo Science Center.

Oprócz ścieżek rewolucyjnych, w rozwoju muzealnictwa naukowego i technicznego można wskazać i pewną ewolucję. Taką ewolucję przeszło Museum of Science and Industry (Muzeum Nauki i Przemysłu) w Chicago czy Deutsches Museum (Muzeum Niemieckie) w Monachium. Wychodząc od kolekcji, wzbogacano ją modelami działającymi, później obiektami interaktywnymi odnoszającymi się do techniki, a potem także do zjawisk przyrodniczych.

W tym przypadku ewolucja okazała się również zakaźna, jak rewolucja. Powstało wiele muzeów, które w swoich zasobach posiadają zarówno obiekty oryginalne – muzealia, jak i ich działające kopie oraz obiekty interaktywne (w tym multimedialne) – ekspozycje służące demonstracji, wyjaśnianiu oraz rozwijaniu wyobraźni. Interesującym przykładem tego zjawiska jest Science Center Spectrum w Berlinie, w którym w formule *science center* znaleziono miejsce dla Deutsches Technikmuseum (Niemieckie Muzeum Techniki), Archenhold Sternwarte (publicznie dostępnego obserwatorium), Zeiss Glassplanetarium (planetarium Zeissa), Zucker Museum (Muzeum Cukru), Projekt Technoversum (wizja przyszłości technologicznej) i właściwego Science Center Spectrum ze 150 obiektami interaktywnymi, ale także z zabytkami.

Ewolucja polega więc na poszerzeniu zakresu zainteresowania instytucji o nauki przyrodnicze i formalne oraz wprowadzeniu do muzeum obiektów interaktywnych oraz wzmocnieniu funkcji edukacyjnej (*lifelong learning*). Stanowi to priorytet edukacyjny Unii Europejskiej zgodnie z Rezolucją Rady Unii Europejskiej z 27 czerwca 2002 r., mówiącej o uczeniu się od fazy przedszkolnej do późnej emerytalnej, włączając w to zakres uczenia się formalnego (w szkołach i innych placówkach systemu edukacji), pozaformalnego (w instytucjach poza systemem edukacji) i nieformalnego (naturalnego). Ponadto powinno się ono odnosić do wszelkiej, trwającej przez całe życie aktywno-



1. Nagrodzony w konkursie zorganizowanym przez SARP projekt nowej siedziby Muzeum Morskiego – Centrum Nauki, oddziału Muzeum Narodowego w Szczecinie (MNS) autorstwa biura Płaskowicki i Partnerzy Architekti

1. The SARP (Association of Polish Architects) award-winning project of the new seat of the Maritime Museum – Science Center, the branch of the National Museum in Szczecin (MNS)

ści uczenia się, mającej na celu rozwój wiedzy, kompetencji i umiejętności w perspektywie osobistej, obywatelskiej, społecznej oraz zorientowanej na zatrudnienie<sup>3</sup>.

\*\*\*

Muzeum morskie w strukturze muzeum narodowego nie jest typowym rozwiązaniem w polskiej tradycji muzealniczej. Tworzenie muzealnictwa polskiego na Pomorzu Zachodnim przebiegało jednak nietypowo. 1 sierpnia 1945 r. powołano do życia polskie Muzeum Miejskie, które w 1948 r. uzyskało status instytucji okręgowej i zostało przemianowane na Muzeum Pomorza Zachodniego. Z kolei w październiku 1946 r. w budynku dawnego niemieckiego Muzeum Miejskiego (dzisiejszy Gmach Główny Muzeum Narodowego w Szczecinie – dalej MNSz na Wałach Chrobrego) otwarto Muzeum Morskie. W 1950 r. włączono Muzeum Morskie w strukturę Muzeum Pomorza Zachodniego. W roku 1970 muzeum uzyskało rangę narodową.

Być może gmach przedwojennego Stadtmuseum, przeznaczony głównie do ekspozycji sztuki, nie odzyskałby swego pierwotnego przeznaczenia; być może muzeum szczecińskie nie osiągnęłoby rangi muzeum narodowego, gdyby nie ta brzemienna w konsekwencji fuzja. Jej wielkim orędownikiem był Władysław Filipowiak, który prowadził muzeum w latach 1955–2000. Okoliczności połączenia muzeów oraz późniejsze spory między Przemysławem Smolarkiem, kustoszem Działu Morskiego w latach 1952–1959, a Władysławem Filipowiakiem, dyrektorem instytucji, nadal czekają na rzetelne, oparte na badaniach źródłowych opracowanie. Wiadomo, że obydwaj twórcy muzealnictwa szczecińskiego nie darzyli się sympatią, co w konsekwencji zaowocowało odejściem P. Smolarka do Gdańska, gdzie z czasem został szefem Muzeum Morskiego, w 1972 r. przemianowanym na Centralne Muzeum Morskie<sup>4</sup>.

Jednym z najśmielszych pomysłów dyrektora W. Filipowiaka był plan zorganizowania skansenu morskiego niemal w centrum miasta, pod nadodrzańskimi estakadami Trasy Zamkowej. Skansen miał być zapoczątkowany przez strukturę sugerującą zarys pełnomorskiego statku, wybu-

## DIAGRAM IDEOWY MUZEUM FAL – CENTRUM NAUKI:

<b>Fale mechaniczne</b> <b>Fale wodne</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kanał falowy</li> <li>• Woda na Ziemi</li> <li>• Zjawisko pływów</li> <li>• Tsunami</li> </ul>	<b>Fale akustyczne</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dźwięk w powietrzu</li> <li>• Prędkość dźwięku</li> <li>• Echo</li> <li>• Słuch</li> </ul>	<b>Fale sejsmiczne</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Budowa Ziemi</li> <li>• Trzęsienia ziemi</li> <li>• Sejsmografa</li> <li>• Poszukiwania złóż</li> </ul>	<b>Fale elektromagnetyczne</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Barwy światła</li> <li>• Radio</li> <li>• Promienie X</li> <li>• Wybuch jądrowy</li> </ul>
Typy fal, odbicie, interferencja, dyfrakcja, generowanie zjawisk falowych			Fizyka jądrowa
Wiosło	Żagiel	Koło	Śruba
Energia siły mięśni	Energia wiatru	Energia z paliw kopalnych	
Łodzie wiosłowe	Żaglowce	Napęd parowy	Napęd spalinowy Napęd atomowy
Nawigacja „na ląd”	Nawigacja na „niebo”	Nawigacja na sztuczne znaki i sygnały	
Łodzie słowiańskie	Maszt żaglowca	Model siłowni parowej	

2. Schemat ideowy koncepcji merytorycznej i funkcjonalnej dla nowej siedziby Muzeum Morskiego – Centrum Nauki, oddziału MNS

2. Conceptual and functional scheme of the new seat of the Maritime Museum – Science Center, the branch of MNS

dowaną na placu miejskim, z wmontowanymi oryginalnymi elementami wyposażenia pokładowego. Dla realizacji tego celu pozyskano dla muzeum fragmenty wyposażenia ze złomowanego hulka s/s „Kapitan Konstanty Maciejewicz”, pełniącego wcześniej funkcję Liceum Morskiego, oraz zgromadzono elementy rybackiego skansenu morskiego – łodzie rybackie, szalupy ratunkowe i kuter do połowów morskich. Ten projekt i okoliczności, w jakich nie doszło do jego realizacji, to także zadanie domagające się naukowo-ego opracowania. Niepowodzenie tego planu spowodowało umieszczenie kolekcji jednostek pływających pod otwartym niebem, z tyłu gmachu na Wałach Chrobrego. Z pierwotnego projektu pozostał tylko dźwig bomowy, osadzony pomiędzy nitkami Trasy Zamkowej. Obydwie ekspozycje miały charakter prowizoryczny, również pod względem technicznym i organizacyjnym. Nie zostało utworzone zaplecze szkatnicze, pozwalające konserwować tak trudną w utrzymaniu ekspozycję, zagrożoną destrukcją i mechanicznymi odkształceniami wskutek warunków atmosferycznych. Zamiar rozwinięcia tej formy muzealnictwa, bez względu na plany Władysława Filipowiaka, trafił jednak na niesprzyjający czas przekształceń ustrojowych, bardzo trudny dla funkcjonowania polskich muzeów. Toteż w 2001 r., kiedy nastąpiła zmiana dyrekcji Muzeum Narodowego w Szczecinie, skansen i jego jednostki były w stanie częściowej destrukcji, a jego ratunku upatrywano w całościowym rozwiązaniu, poprzez utworzenie nowego oddziału – Muzeum Morskiego na nabrzeżu Starówka, gdzie skansen mógłby być ekspozowany pod dachem. Starania o Muzeum Morskie, oddział

MNSz, trwają nadal, a jednym z zasadniczych argumentów za jego utworzeniem była konieczność ratowania niszczących zabytków. Podobnie jednak jak w przypadku zamierzeń dyrektora Filipowiaka przed laty, tak i tym razem plan okazał się nazbyt ambitny.

W wyniku wieloletnich starań uzyskano teren pod budowę Muzeum Morskiego znacznie mniejszy niż wymagały tego potrzeby nowego oddziału. Budowa została włączona w plan inwestycyjny wykorzystujący europejskie fundusze restrukturyzacyjne, jednak z drugiej transzy funduszy (2009–2013) przewędrował ostatecznie do trzeciej (2014–2020).

Znacznie zmieniła się również koncepcja i formuła nowego oddziału – nie tylko ze względu na warunki pozyskiwania funduszy, ale przede wszystkim ze względu na ewolucję samego muzealnictwa morskiego, które od czasu powstania pomysłu dyrektora W. Filipowiaka uległy gruntownej przemianie, mocno przyspieszonej w XXI wieku. Ratowanie zabytków rybołówstwa utraciło swe ostrze jako kluczowego argumentu na rzecz odmiennej koncepcji – centrum nauki. Takie właśnie okoliczności uwarunkowały nowy program muzeum nautycznego.

\*\*\*

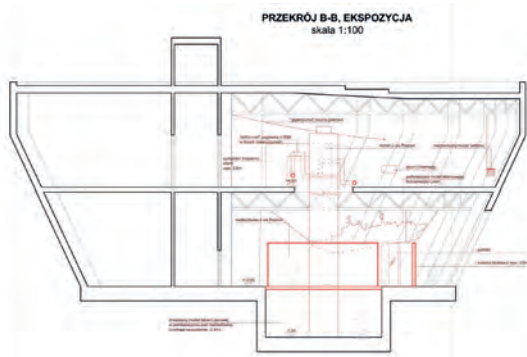
W celu opracowania koncepcji merytorycznej Muzeum Morskiego, nowego oddziału MNSz, jego dyrektor Lech Karwowski w 2010 r. powołał Radę do spraw rozwoju Muzeum Morskiego, której przewodniczącym został prof.





3. Przekrój podłużny budynku z uwzględnieniem funkcji i rozkładu wystaw

3. Longitudinal section of the building, taking into account functions and plan of exhibitions



4. Przekrój poprzeczny budynku z uwzględnieniem funkcji i rozkładu wystaw

4. Cross-section of the building, taking into account functions and plan of exhibitions



5. Wizualizacja fragmentu wystawy nautycznej poświęconego napędowi wiatrowemu

5. Visualization of a part of nautical exhibition regarding wind power

Jerzy Stelmach. Był on jednym z ojców idei rozwoju wystaw interaktywnych w kraju, stanowiącej swoisty kapitał założycielski koncepcji szczecińskiego Muzeum Morskiego jako centrum nauki; prof. J. Stelmach zmarł w 2012 roku.

Przez wiele lat prof. J. Stelmach prowadził działania, znane pod marką *Eureka*. Pierwsza interaktywna wystawa pod tą nazwą, poświęcona zjawiskom fizyki ruchu, została otwarta 9 listopada 2002 r. w Gmachu Głównym MNSz. Obecnie w wieży w Gmachu Głównym prezentowana jest wystawa stała „Astronomiczna Eureka”, poświęcona zjawiskom fizyki przestrzeni kosmicznej.

Lech Karwowski wraz z Jerzym Stelmachem opracowali założenia dla projektu, który funkcjonował publicznie pod roboczą nazwą „Muzeum Fal”. Koncepcja ta została następnie uściślona przez Radę. Formuła nowego muzeum opierała się na schemacie dwóch dużych powierzchni wystawienniczych: jednej dla wystawy nautycznej, dla której przyjęto jako zasadę fizykalne rozumienie pojęcia praca (rozwój rodzajów napędu), oraz wystawy interaktywnej monotematycznej, poświęconej ruchowi falowemu we wszystkich ośrodkach. W pracach Rady wzięła udział grupa pracowników naukowych szczecińskich uczelni: Uniwersytetu Szczecińskiego, Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego oraz Akademii Morskiej. Byli to uczeni, którzy oprócz autorytetu naukowego mieli doświadczenie w dziedzinie popularyzacji. I tak prof. Stefan Weyna uzyskał nagrodę w prestiżowym konkursie „International science and engineering visualiza-

tion challenge 2008”, organizowanym przez fundację The National Science Foundation i czasopismo naukowe „Science”. Poza wartościami naukowymi i popularyzatorskimi prace profesora prezentują wartości estetyczne, co w przypadku centrum nauki stanowi swoistą wartość dodaną. Z kolei prof. Jacek Soroka jest uznanym fotografikiem.

Kolegium do spraw rozwoju Muzeum Morskiego stworzyło dwa dokumenty, które miały zasadniczy wpływ na *Wytyczne programowe zamawiającego*. Pierwszy z nich brzmi następująco: *Rada ds. Rozwoju Muzeum Morskiego przy Muzeum Narodowym w Szczecinie rekomenduje Lechowi Karwowskiemu przyjęcie formuły centrum nauki dla nowo tworzonego oddziału Muzeum Morskiego (posiedzenie z 11 marca 2010)*. Skutkiem tej rekomendacji było wprowadzenie zmian do dokumentów statutowych MNSz<sup>5</sup>, które sprawdzały się do rozszerzenia działalności muzeum poprzez dodanie działalności polegającej na permanentnej nieformalnej edukacji i rozszerzenie zakresu ekspozycji o prezentację zjawisk fizycznych oraz produkowanie i eksponowanie ich modeli (prezentacja multimedialna i interaktywna). Od chwili zatwierdzenia przez ministra Bogdana Zdrojewskiego w dniu 17. 12. 2010 r. nowego statutu MNSz uzyskała możliwość prowadzenia oddziału w formie centrum nauki.

Drugim z dokumentów jest lista zjawisk falowych, które powinny być, zdaniem Rady, prezentowane w interaktywnej części ekspozycji poświęconej fizyce. Rekomendacja ta brzmi następująco:



6. Rekonstrukcja fragmentu s/s „Poznań” na ekspozycji poświęconej napędom silnikowym

6. Reconstruction of a part of s/s “Poznań” – exhibition regarding motors



7. Symulator pływania szalupą przy zadanym stanie morza

7. Simulator of a lifeboat used by a certain state of the sea



8. Wizualizacja ekspozycji poświęconej falom akustycznym z wykorzystaniem komina s/s „Poznań”, jako komory rezonansowej

8. Visualization of an exhibition regarding acoustic waves with the use of the funnel of s/s “Poznań” as resonance chamber



9. Wizualizacja wystawy nawigacyjnej. Fragment ekspozycji przedstawia końcówki systemów S.O.S (Science On a Sphere®), AIS (Automatic Identification System) oraz VTS (Vessel Traffic Service)

9. Visualization of a navigation exhibition. Part of the exhibition presents the remaining parts of S.O.S (Science On a Sphere®), AIS (Automatic Identification System) and VTS (Vessel Traffic Service) systems



10. Wizualizacja wystawy „Od kompasu słonecznego do systemu DECCA – historia hiperboli w nawigacji”, fragment ekspozycji prezentujący odbiorniki systemów radiowej nawigacji hiperbolicznej, na pierwszym planie kompas słoneczny armii amerykańskiej

10. Visualization of the exhibition “From solar compass to DECCA system – the history of hyperbola in navigation”, part of the exhibition presenting receivers of the hyperbolic radio navigation systems; solar compass of the American army in the foreground



11. Symulatory pływania łodzią Wikingów (duży ekran), systemu DECCA (odbiornik po prawej), pośrodku stół nawigacyjny z obrazem mapy Wysp Brytyjskich z projekcji sufitowej

11. Simulators of Viking boat (big screen), DECCA system (receiver on the right hand), navigation table with the map of the British Isles from ceiling projection in the middle

Fale: a) jednowymiarowe (struna), b) dwuwymiarowe (membrana), c) trójwymiarowe (?), d) podłużne, poprzeczne, płaskie, e) kuliste, f) solitronowe, g) paczka falowa.

Falowanie w zbiorniku wodnym z wizualizacją wszystkich możliwych do pokazania zjawisk: a) zachowanie się obiektów pływających na fali, b) generowanie fali przez wiatr,

c) zachowanie się fali na różnych głębokościach, d) refrakcja, dyfrakcja i interferencja, e) zasada Huygensa, f) sejsze (fale stojące) w zbiornikach zamkniętych, g) tsunami.

Pływy morskie.

Wpływ fal na brzegi, falochrony i budowle nabrzeżne.

Wirry wodne.

Prawo Archimedesesa.

Prawo Pascala.

Generatory energii elektrycznej z fal i pływów.

Fale w ciałach sztywnych – fale sejsmiczne.

Rozchodzenie się fal w postaci paczki falowej.

Fale w akustyce: a) echo, b) rezonans, c) rozkład fal na alikwoty, d) ultradźwięki i infradźwięki, e) generowanie fal akustycznych.

Fale uderzeniowe: a) samolot odrzutowy, b) wybuch nuklearny.

Fale elektromagnetyczne: a) indukcja elektromagnetyczna, b) generowanie i detekcja fal elektromagnetycznych, c) modulacja fal (zastosowanie do przenoszenia sygnałów – nawigacja), d) natężenie światła – amplituda, barwa – częstotliwość, e) rozszczepienie światła, f) mieszanie barw, g) przekształtniki kwantowe (fluorescencja, fosforescencja).

Fale grawitacyjne.

Fale w mechanice kwantowej: a) zasada nieoznaczoności Heisenberga, b) fale materii w atomie (orbitale atomów).

W pracach przyjęto optymistyczne założenie, że wyróżnikiem szczyńskiego centrum nauki ma być oryginalność eksponatów interaktywnych (optymistyczne było to, że mówiło się o 30% obiektów stworzonych specjalnie dla ekspozycji) oraz prezentacja zjawisk, których nie eksponuje się gdzie indziej, np. tsunami, pływy oceaniczne. Postulowano także, że centralnym obiektem obydwo ekspozycji będzie system kanałów falowych (jak się później okazało, założenie bardzo trudne w realizacji).

Ostatecznie w wytycznych programowych przyjęto, że nowe muzeum składać się będzie z dwóch powierzchni wystawowych (po 1500 m<sup>2</sup> każda), z podziałem na:



12. Przewidziany do rekonstrukcji w nowej siedzibie Oddziału Morskiego fragment międzywojennej ekspozycji Muzeum Morskiego hr. Ledóchowski w Warszawie

12. A part of the interwar exhibition of the Maritime Museum of hr. Ledóchowski in Warsaw, which should be reconstructed in the new seat of the Maritime Branch

- wystawę nautyczną poświęconą eksploatacji środowiska morskiego, gdzie tradycyjnym muzealium towarzyszyć mają eksponaty interaktywne;

- wystawę poświęconą ruchowi falowemu we wszystkich stanach materii, gdzie zbiór obiektów interaktywnych zostanie uzupełniony zabytkami.

Pojęciem wybranym jako podstawa narracji wystawy nautycznej było fizyczne pojęcie pracy, które w praktyce

przełożyło się na historię napędu jednostek pływających. Historię tę zamierza się opowiedzieć środkami tradycyjnymi, posiłkując się obiektami interaktywnymi jedynie w celu prezentacji i wytłumaczenia zjawisk fizycznych dla żeglugi zasadniczych, jak zjawisko wyporności (kadłub, żegluga podwodna), różnica ciśnień (żagiel) czy np. kawitacja (śruba).

Inaczej w ekspozycji interaktywnej, gdzie obiekty zabytkowe stanowią tło dla zobrazowania zjawisk fizycznych, które wykorzystują. Przyjęto, że narrację ufunduje się na starożytnej dystynkcji żywiołów ziemi, ognia, powietrza i wody i ukazaniu ruchu falowego w każdym z nich. Mówiąc językiem współczesnym, ma to być monotematyczna wystawa fizyczna poświęcona ruchowi falowemu we wszystkich stanach materii. Tu oczywiście szczególny nacisk położony będzie na ruch falowy w cieczach (trudno nie wyróżnić wody w muzeum morskim). Przygotowujemy dwa niezwykle atrakcyjne obiekty, co prawda nieinteraktywne, ale aktywne: kanał falowy i basen falowy. Kanał falowy został zaprojektowany zgodnie z założeniem, że można tam będzie zademonstrować zbiór widowiskowych zjawisk fizyki cieczy: solitron, dyspersję falową, zamianę fali podłużnej na poprzeczną, załamania fali nad progiem, falę stabilną. W basenie falowym, wyposażonym w wielokierunkowy generator fal, można tworzyć fale o zadanej powierzchni. Ze względu na niezwykle spektakularność zjawisk możliwych do prezentacji w basenie obiekt ten, obok systemu S.O.S. oraz kina 5D, mógłby stanowić atrakcję na skalę ponadregionalną i wyróżnik muzeum w regionie nadbałtyckim. Wystawy tematyczne, poza wodą, poświęcone będą falom



13. Kompas wikingów (awers); pochodzący ze zbiorów Ośrodka Archeologii Średniowiecza Krajów Nadbałtyckich Instytutu Archeologii i Etnologii PAN dysk drewniany, odnaleziony w 2000 r. przez ekipę prof. Władysława Filipowiaka, interpretowany jako kompas słoneczny

13. Vikings' compass (obverse); coming from the collection of the Center for Medieval Archeology of Baltic States of the Institute of Archeology and Ethnology of the Polish Academy of Sciences wooden disc discovered in 2000 by the crew of prof. Władysław Filipowiak, interpreted as solar compass

elektromagnetycznym. Oprócz fali w zakresie widzianym przez człowieka szczególną uwagę poświęcimy promieniowaniu w zakresie fal radiowych. Jest to zrozumiałe w kontekście muzeum morskiego, gdzie ambicją naszą jest zainteresowanie widza nawigacją, która od prawie wieku jest już radionawigacją.

Wystawa nawigacyjna stanowi o intelektualnym poziomie naszego muzeum. O ile misja Muzeum Morskiego – Centrum Nauki w Szczecinie jest zgodna z misjami tego typu placówek na świecie, to założenie oddzielnej misji dla wystawy świadczy o jej traktowaniu i znaczeniu dla placówki. Formuła misji zawarta została w formule: człowiek potrafi interpretować zjawiska przyrodnicze jako znaki drogi. Ponadto, dysponując zrozumieniem istoty tych zjawisk (teoria) i umiejętnościami (technologia) jest w stanie umieścić własne znaki drogi na powierzchni kuli ziemskiej i bliskim kosmosie. Ten fenomen ma być przedmiotem wystaw nawigacyjnych. Oprócz artefaktów zabytkowych, wystawy nawigacyjne składać się będą z symulatorów czynności nawigacyjnych, które pozwolą widzowi w zależności od wieku i wiedzy na próbę, przy wykorzystaniu danej techniki nawigacyjnej, znalezienia pozycji lub/i wskazania kursu jednostki. Następnym elementem tej ekspozycji jest prezentacja środowiska. W przypadku MNSz ma to być system *Science On a Sphere* (S.O.S.)<sup>6</sup>, pozwalający na prezentację środowiska powierzchni globu i stanu atmosfery. Będzie stanowił reprezentację powierzchni, na której odbywa się wszelka praca ludzka, zarówno transportowa, jak i nawigacyjna. S.O.S. jest niezwykle atrakcyjny wizualnie i elastyczny, dostarcza kilkaset doskonałej jakości prezentacji Ziemi i pobliskich planet. W pozostałej części ekspozycji interaktywnej znajdzie się kilkadziesiąt klasycznych stanowisk znanych z innych muzeów tego rodzaju.

Muzealia nautyczne – trzon zbiorów obecnego Działu Morskiego MNSz, ukazują historię żeglugi i techniki związanej z eksploatacją morza. Znajdują się w nim m.in.: modele statków od starożytnych po dzisiejsze, wśród których odnaleźć można także te wyprodukowane w stoczniach szczecińskich, instrumenty nawigacyjne, różnego typu silniki jednostek pływających (od silników parowych do małych silników motorówek), osprzęt żeglarski i okrętowy wraz z wyposażeniem technicznym statków (w tym elementy pływającego pod polską banderą w latach międzywojennych statku „Poznań”), drewniany model siłowni parowej, makiety nabrzeży portowych, kuter rybacki z pierwszej połowy XX w., fragmenty wyposażenia s/s „Kapitan Konstanty Maciejewicz” (szalupa ratunkowa, maszt, nawiewniki), sprzęt nawigacyjny i łącznościowy (w tym kolekcja radioodbiorników), zespół dokumentacji fotograficznej i pamiętek żeglarskich, kolekcja planów różnych jednostek pływających produkowanych przez stocznice szczecińskie, ponadto eksponaty związane z polskim wkładem w badanie Arktyki i Antarktydy oraz afrykańskie i azjatyckie łodzie, obecnie przechowywane w Dziale Kultur Pozaeuropejskich. Zespół tych zbiorów planowany jest jako podstawa ekspozycji prezentującej XIX i XX stulecie w żegludze – jest to okres przejścia od napędu żaglowego do wielkich silników wysokoprężnych i napędu atomowego. Jest to najbardziej „romantyczny” okres w historii eksploatacji mórz, podczas którego mapy pełne białych plam przekształciły się w fotografie satelitarne każdego zakątka ziemi. Napęd i system nawigacyjny zmieniły się od instrumentów i systemów zależnych od naocznej obserwacji w automatyczne systemy techniczne. W tym czasie wykształciła się większość wyobrażeń o morzu, toposów literackich i obyczajów morskich, funkcjonujących do dziś w kulturze.

W wystawę mogą być wbudowane dwupoziomowe struktury, ukazujące pokłady i wnętrza statków, np. żaglowca (otwarty

mostek, z fragmentem masztu, olinowania i ożaglowania; na dolnym poziomie kabina nawigacyjna i fragment ładowni), statku parowego (z wykorzystaniem fragmentów statku „Poznań” na górze i drewnianej siłowni parowej na dole, która sama w sobie jest wybitnym eksponatem z historii dydaktyki marynistycznej); oryginalnie była to „działająca” (elementy były napędzane silnikiem elektrycznym) makieta w skali 1:1. Jej konserwacja i ponowne uruchomienie stanowiłoby wydarzenie w świecie muzealnictwa morskiego i jeszcze jeden element aktywny wystawy nowoczesnego statku handlowego (mostek z wyposażeniem oraz fragmentem nowoczesnej siłowni). Pomiędzy zespołami przedstawiającymi statki ekspozycja zawierać będzie osobne moduły, prezentujące różne wątki z historii żeglugi: rozwój budownictwa okrętowego – od szkutnictwa do nowoczesnej stoczni, modele – od żaglowców do motorowców, rozwój instrumentów nawigacyjnych – od kompasu i sekstansu do radaru i GPS, rozwój urządzeń łączności – od kodu sygnałowego do najnowszych radiostacji, rozwój nabrzeża i technik przeładunkowych – od drewnianych konstrukcji nabrzeży do makiet nowoczesnych urządzeń dźwigowych, rozwój technik ratownictwa – od drewnianej szalupy do współczesnej krytej łodzi i tratwy pneumatycznej, odkrycia geograficzne (fragmenty kolekcji polarnych i afrykanistycznych, w tym eksponaty przyrodnicze), również przedwojenne, historia żeglarstwa w aspekcie sportowo-turystycznym. Wystawa obejmie i zintegruje wiele z istniejących obecnie eksponatów, włączając je w narrację o przemianach cywilizacyjno-technicznych o największej rozpiętości zmian w historii ludzkości. Wiele z poszczególnych wątków będzie ilustrowanych przykładami specyficznie szczecińskimi, uwzględniającymi niemiecką i polską historię Szczecina, takimi jak np. historia stoczni, historia armatorów, ekspedycji i badania szczecińskich podróżników i kolekcjonerów. Istotnym elementem wystawy będą urządzenia edukacyjne zgodne z panującymi tendencjami ekspozycyjnymi, ekrany ukazujące widok z mostku nawigacyjnego, urządzenia prezentujące zasady działania poszczególnych instrumentów czy symulatory czynności nawigacyjnych. W wystawę planuje się włączyć elementy interaktywne działające w czasie rzeczywistym – stację odbioru sygnałów satelitarnych z systemu NOAA (The National Oceanic and Atmospheric Administration z systemem prezentacji np. Global Imagination), stację monitorującą ruch morski systemu AIS (Automatyczny System Identyfikacji), stację monitorującą ruch jednostek na torze wodnym Szczecin – Świnoujście w systemie VTMS (Vessel Traffic Management Service), oczywiście tylko jako system śledzący.

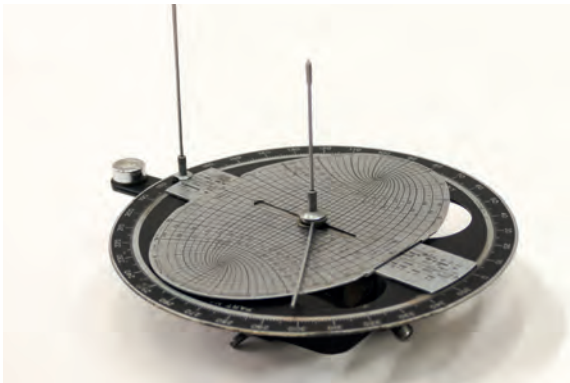
Bardzo ważnym akcentem wystaw nautycznych ma być rekonstrukcja części pierwszego polskiego muzeum morskiego – warszawskiej ekspozycji Stanisława Ledóchowskiego (Muzeum Morskie Stanisława hr. Ledóchowskiego). Fragment ekspozycji możemy zrekonstruować na podstawie zachowanych i przechowywanych w naszym muzeum archiwalnych fotografii ze zbiorów byłego właściciela. Muzeum Narodowe w Szczecinie jest ponadto właścicielem części archiwum oraz sześciu modeli statków. Ta wystawa stanowiłaby nawiązanie do polskich międzywojennych dziejów żeglugi morskiej.

\*\*\*

Wytyczne programowe zamawiającego odnoszą się zarówno do funkcji, jak i architektury gmachu. Tu sytuacja

była ograniczona lokalnym planem zagospodarowania przestrzennego, który na posiadaną działkę nakładał dwa warunki. Wysokość zabudowy została dostosowana do poziomu Trasy Zamkowej oraz ograniczono powierzchnię zabudowy, wymuszającą podcięty kształt budynku. Wyzwaniem dla architektów było także samo miejsce *vis-à-vis* Wałów Chrobrego, w kontekście industrialnej zabudowy Łasztowni.

Szczeciński Oddział Stowarzyszenia Architektów Polskich ogłosił konkurs na projekt koncepcyjny Muzeum Morskiego – Centrum Nauki w Szczecinie (oznaczony numerem 263407). Do konkursu zakwalifikowano ponad 70 prac, zwycięską okazała się koncepcja warszawskiego zespołu Płaskowicki i Partnerzy Architekci, wedle której budynek ma kształt kadłuba okrętowego. Tak oto projekt został scharakteryzowany przez autora: *Odpowiedzią na te wymogi jest forma budynku, której podcięty kształt podkreśla osie widokowe. Struktura bryły i jego wnętrz otwiera się, poprzez wycięcia w elewacji, ku zabytkowym częściom miasta. Spacerowiczów idących od strony ulicy Wendy przyciąga kadrami ukazującymi fragmenty sylwetki bulwarów, a podążających Trasa Zamkową zaprasza przestronnym placem miejskim, z którego rozpościera się szeroki widok na Szczecin. Plac miejski – piąta elewacja Muzeum, dzięki swojej wielkości i czystej, niezaburzonej obiektami*



14. Pochodzący z czasów II wojny światowej kompas słoneczny armii USA, zaprojektowany na potrzeby afrykańskiego teatru działań wojennych, ze zbiorów MNS

14. Solar compass of the American Army from the Second World War, designed for the African theatre of war, from the collection of MNS

*formie, nie stanowi anonimowej płaszczyzny, przeciwnie, kształtuje niezależną i jednocześnie współzależną, architektonikę. Miejsce, które może być wykorzystane zarówno na ekspozycję plenerową, widownię rozgrywek The Tall Ships' Races czy obchodów noworocznych<sup>7</sup>.*

Funkcjonalnie obiekt spełniał wymagania, został podzielony na trzy pasy: od strony nabrzeża umieszczone zostały funkcje podstawowe, następnie komunikacja i funkcje pomocnicze, stanowiące oś budynku, funkcje uzupełniające od ul. Wendy. Bryła budynku została zaprojektowana w taki sposób, by otworzyć widok na Wały Chrobrego. W miejscu przecięcia powstał wielokondygnacyjny, przeszklony hol, który dzieli bryłę na dwie części – ekspozycyjną (głównie dwukondygnacyjną) oraz edukacyjno-administracyjną (trzykondygnacyj-

ną). Powierzchnie ekspozycyjne zlokalizowane zostały na dwóch poziomach: wystawa zbiorów nautycznych na poziomie „0” oraz muzeum fal na poziomie „+1”. Łączna powierzchnia budynku wynosi 7061m<sup>2</sup>. Przewidziano w nim kino typu 4D lub 5D, dla projekcji cyfrowej 3D z ruchomymi fotelami; widownia 60-100 osób, o średnicy ok. 12 m, wysokości 8-10 m, nachyleniu widowni 25-30 stopni, ekran typu wycinek sfery – horyzontalnie 200 stopni, wertykalnie 80 stopni.

Obecnie trwają negocjacje mające doprowadzić do podpisania umowy na sporządzenie projektu wykonawczego.

\*\*\*

W 2013 r. zakończono opracowanie projektu *Science On a Sphere* (S.O.S.) – systemu projekcji sferycznej dostarczanego przez National Oceanic and Atmospheric Administration (NOAA). Umożliwia on wyświetlanie na powierzchni kuli o średnicy 2 m filmów z zasobów agend rządowych USA. W zasobach pozyskanych głównie przez satelity (ale również roboty działające na innych planetach) znajdują się filmy z dziedzin: atmosfera, ląd, ocean, astronomia, symulacje. Jeżeli projekt zostanie urzeczywistniony, będzie to pierwszy system S.O.S. w Polsce.



15. Klasyczny odbiornik systemu DECCA; aparaty tego systemu przez pół wieku stanowiły standard w praktyce nawigacyjnej floty, ze zbiorów MNS

15. Classic receiver of DECCA system; devices of this system have been commonly used in navigation for fifty years, from the collection of MNS

(Fot. 1 – wizualizacja: Płaskowicki i Partnerzy Architekci; 2 – oprac. T. Budzan; 3, 4 – rys. Płaskowicki i Partnerzy Architekci; 5-11 – wizualizacja: Biuro Projektowo-Inżynierskie Redan Sp. z o.o.; 12 – Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie; 13-15 – T. Budzan)

Przygotowania do wystawy nautycznej rozpoczęto od projektów takich obiektów, które ze względu na wymagania techniczne (wielkość, ciężar, obciążenia dynamiczne) mają wpływ na konstrukcję budowli. We współpracy z prof. Wojciechem Suliszem z Zakładu Techniki Falowania i Dynamiki Budowli IBW PAN określono wielkość kanału falowego, jednej z atrakcji muzeum. Obiekt ma mieć długość 30 m, szerokość 0,5 m i głębokość 0,5 m. Ostatecznie zrezygnowano z pomysłu budowy kilku kanałów na rzecz jednego na miejscu pozostałych, zaplanowano budowę basenu falowego. Ubiegły rok przyniósł rewo-

lucyjną zmianę w sposobie generowania fal wodnych. Zamiast jednokierunkowych generatorów dla kanałów wprowadzono wielokierunkowe generatory dla basenów. Zakres możliwych do przeprowadzenia w takim basenie doświadczeń jest ogromny. Urządzenie umożliwia wprost „pisanie na wodzie”. Dobrze zaprojektowany i wykonany basen mógłby być wielką atrakcją na skalę europejską i wyróżnikiem Muzeum Fal w Szczecinie.

Pierwszym etapem realizacji idei przyszłego Muzeum Morskiego – Centrum Nauki, oddziału MNSz jest przygotowywana w Gmachu Głównym tejże instytucji

wystawa „Od kompasu słonecznego do systemu DECCA – Historia Hiperboli w Nawigacji”, której otwarcie zaplanowano we wrześniu 2014 roku<sup>8</sup>. Na przygotowywanej we współpracy z Akademią Morską w Szczecinie, a realizowanej wedle nowatorskiej koncepcji dra Tomasza Budzana wystawie, obok muzealium – pochodzącego z XI w. dysku z wyspy Wolin, interpretowanego jako kompas słoneczny – dostępna będzie w przestrzeni wirtualnej, na ekranie urządzenia multimedialnego, jego funkcjonalna kopia. Całość pozwoli na *żeglugę na słońce* w specjalnie wybudowanym symulatorze.

**Streszczenie:** Artykuł prezentuje koncepcję nowoczesnego muzeum techniki w formie *science center*, w którym muzealium towarzyszą obiekty interaktywne, w tym multimedialne na przykładzie planowanego Mu-

zeum Morskiego – Centrum Nauki, oddziale Muzeum Narodowego w Szczecinie. Opisano także uprzednie zabiegi i starania zmierzające do utworzenia w Szczecinie muzeum morskiego.

**Słowa kluczowe:** science center, centrum nauki, edukacja pozaformalna, edukacja permanentna, muzeum morskie, zabytek techniki, interaktywność.

## Bibliografia

- Anderson P., Before the Blue Print, Science Center Buildings, Association of Science, Technology Centers, Los Angeles 1991.
- Bruman R., and the Staff of the Exploratorium, Exploratorium Cookbook I, Los Angeles 2013.
- Howarth Ch. H., jr., and Medrano M. A., Architecture and Exhibition Design, A Survey of Infrastructure, Association of Science, Technology Centers, Los Angeles 1997.
- Dittwald A.M., Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago i jego wpływ na rozwój muzeów techniczno-naukowych w Ameryce, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 158-170.
- Grinell S., A Plea for Learning Science, Starting a Science Center and Keeping It Running, Association of Science – Technology Centers, Washington 2003.
- Januszewski S., Zabytek techniki. Interpretacja – ochrona – edukacja, Wrocław 2010.
- Kluza M., Wystawa interaktywna jako forma przekazu i wizualizacji wiedzy, w: Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu. Materiały konferencji, Muzeum Narodowe w Warszawie 9–11.12.2010, Kluza M. (red.), Lublin 2011, s. 278-290, publikacja elektroniczna Portal Wiedza i Edukacja, : <http://wiedza-iedukacja.eu/wp-content/uploads/2012/03/wizualizacja-wiedzy.pdf> [dostęp: 18.06.2014].
- Muzea i uczenie się przez całe życie – podręcznik europejski, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2013.
- Oppenheimer F., Exploratorium, <http://www.exploratorium.edu/about/history/frank> [dostęp: 22.06.2014].

## Przypisy

- <sup>1</sup> Chodzi tu o nurt Industrial Archaeology (IA), nauki badającej dziedzictwo przemysłowej aktywności ludzkiej w intencji jego zachowania, wyjaśnienia i przekazania następnym pokoleniom. W tym przypadku można mówić o zabytku techniki jako paradygmacie, tj. obiekcie ochrony ujętym w kontekście jego powstania, wyjaśnienia teoretycznego, funkcjonowania społecznego (organizacyjnego, ekonomicznego, prawnego) celem zachowania go w przestrzeni publicznej jako funkcjonalnej całości.
- <sup>2</sup> Frank Oppenheimer był twórcą nowej koncepcji w tworzeniu muzeów nauki. Jego Exploratorium (1969) w San Francisco było pierwszym muzeum nauki bez muzealiów (rozumianych jako zabytków), a jego technologiczny minimalizm (dzisiaj pewnie uznano by to jako nurt ekologiczny), tj. wykorzystywanie najprostszyc i najtańszych materiałów wedle zasady ma działać, wyznaczyło jeden z kierunków rozwoju science center.
- <sup>3</sup> Na powstanie, w dzisiejszej postaci, science center, miało wpływ wiele czynników, jednak jako motywacji dla procesu poznawczego młodego człowieka należy wskazać dwa. Po pierwsze, wynika z praktyki pedagogicznej metoda oddziaływania na wiele zmysłów (służąca w edukacji niedowidzących) Hugo Kükelhausa, która doprowadziła do powstania i rozwoju ogrodów sensorycznych (ogród zmysłów). Po drugie, nawiązanie do cyrku, gdzie z zamierzenia wywołuje się efekt WOW u dzieci (nie tylko). Intuicja filozoficzna wskazująca zależność procesu poznawczego od silnej emocji pojawia się u Spinozy i znalazła uzasadnienie w pracach neurologów, jak np. Antonia Damasio.
- <sup>4</sup> Obecny dyrektor Narodowego Muzeum Morskiego, dr Jerzy Litwin, w prywatnej rozmowie z Lechem Karwowskim wspominał, iż obydwaj dyrektorzy niedługo przed śmiercią Przemysława Smolarka pogodzili się i wzajemnie docenili swoje osiągnięcia. Zapewne wiele ówczesnych decyzji dotyczących obu muzeów morskich mogło być skutkiem swoistej rywalizacji zawodowej, jaką ci dyrektorzy prowadzili przez lata.
- <sup>5</sup> Statut MNSz: Rozdział II, par. 6.1., pkt 4, Rozdział III, par. 7, pkt 9.
- <sup>6</sup> Science on a Spahre (S.O.S.) jest stworzonym w 1995 r. przez dra Alexandra „Sandy” MacDonalda, pracownika NOAA (National Oceanic and Atmospheric Administration) graficznym systemem prezentacji danych graficznych na powierzchni kuli. System S.O.S., wspomagany przez zasoby agencji rządowych USA, dostarcza wizualnej prezentacji (częściowo w czasie rzeczywistym) na temat stanu ładu, oceanów i atmosfery Ziemi.

<sup>7</sup> Płaskowicki i Partnerzy Architektki, Projekt Muzeum Morskie – Centrum Nauki, komentarz autorski (egzemplarz w Archiwum MNSz).

<sup>8</sup> W styczniu 2013 r. Lech Karwowski, dyrektor MNSz, zawarł z prof. dr. hab. inż. kpt. ż. w. Stanisławem Gucmą, rektorem Akademii Morskiej w Szczecinie, umowę konsorcjum. Fundusze na projekt pozyskano z grantu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego z programu „Ścieżki Kopernika”.

---

#### **dr Tomasz Budzan**

Filozof, kognitywista, muzealnik; absolwent Instytutu Filozofii UAM (1984), praca doktorska: *Problem racjonalności dyskusji z punktu widzenia cognitive science* (UAM, 1999); zajmuje się pragmatyką logiczną; absolwent Studium Podyplomowego Archeologii Przemysłowej Politechniki Wrocławskiej; kierownik Działu Morskiego Muzeum Narodowego w Szczecinie; autor wielu prac z dziedziny filozofii języka; członek ICOM i PTF; e-mail: t.budzan@muzeum.szczecin.pl

#### **Lech Karwowski**

Historyk i krytyk sztuki, absolwent Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego; w przeszłości: asystent w Dziale Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Szczecinie, dyrektor Biura Wystaw Artystycznych w Szczecinie, wicedyrektor Zamku Książąt Pomorskich, dziennikarz TVP Oddział Szczecin, zastępca dyrektora Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, od 2001 dyrektor Muzeum Narodowego w Szczecinie; założyciel galerii sztuki współczesnej AMFILADA w Szczecinie, inicjator i kurator wystaw sztuki współczesnej, m.in. „Ikonopress” (1994), Bałtyckiego Biennale Sztuki Współczesnej: „Linia Horyzontu” (1995), „Baltic Iconopress” (1997), „Wokół Mapy” (1999), „Sybaris” (2001); członek: AICA, ICOM, SHS, (prezes oddziału szczecińskiego od 2006), Stowarzyszenia OFFicyna; e-mail: l.karwowski@muzeum.szczecin.pl

# ZARZĄDZANIE ZBIORAMI TRADYCYJNYCH ŁODZI LUDOWYCH W POLSKICH I ZAGRANICZNYCH MUZEACH MORSKICH

## MANAGEMENT OF TRADITIONAL FOLKBOATS COLLECTIONS IN MARITIME MUSEUMS IN POLAND AND ABROAD

**Robert Domżał**

Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku

**Abstract:** This article addresses the issue of gathering traditional folkboats in nautical museums. On the basis of examples from Poland and abroad, the author shows the specific character of such collections and their role in comparison with other museum collections. In particular, there have been highlighted problems related to storage, maintenance and presentation of the boats. Another important aspect is the presentation of these collections during permanent and temporary exhibitions and the policy of acquiring new parts of the collections. Furthermore, the author shows the complex character of the old boats collection owned by the National Maritime Museum in Gdańsk and potential improvements in the field of infrastructure for its maintenance and presentation, as well as the specific character of collections of this type in other museums in Poland.

Providing examples from abroad, this article refers to databases of nautical relicts and the possibility to make them accessible for a wider public in electronic form. From the conducted analysis follows that due to the lack of specialized workshops and professionals the problems with maintenance and renovation of boatbuilding objects may soon be deeper. This problem is visible not only in Poland but also in the Nordic countries and Western Europe. Thanks to infrastructure and “soft” academic projects there is a chance for improvements in the field of management of traditional boats collections in Poland. In the year 2014, the National Maritime Museum in Gdańsk launched the project of renovation of maintenance workshops at one of its branches – the Vistula River Museum in Tczew. As a result, the exhibition area will be expanded and the conditions of renovating wooden boatbuilding relic will be improved.

**Keywords:** traditional boats, nautical collections, maritime museums, maintenance, boatbuilding, maritime museology.



Kiedy dyskutuje się nad próbami ratowania historycznych jednostek pływających, na ogół myśli się o dużych statkach, które jest trudno zacumować, są drogie w konserwacji i jeszcze droższe w późniejszym utrzymaniu<sup>1</sup>. Oprócz znanych w Polsce statków-muzeów, jak s.s. „Sołdek”, żaglowiec „Dar Pomorza”, niszczyciel „Błyskawica”, w kolekcjach muzealnych znajdują się dziesiątki mniejszych, tradycyjnych łodzi, promów, kajaków, jachtów, które nie są tak wdzięcznym tematem do publicznych debat. Wiele z nich nigdy nie doczeka się miejsca na ekspozycji, dla niektórych nigdy nie znajdą się środki na remont. Tego rodzaju zbiorom, jakimi są tradycyjne łodzie, nie poświęca się zbyt dużo uwagi. Czy słusznie? Czasem kolekcje te składają się z kilku jednostek, większe placówki zgromadziły ich kilkanaście, największe mają nawet setki takich obiektów<sup>2</sup>. Warto odpowiedzieć na pytanie, jaką funkcję pełnią zabytkowe łodzie i zbiory tego typu we współczesnym muzealnictwie morskim? Czy mają znaczącą wartość historyczną? Czy interesują się nimi zwiedzający? Obecnie, kiedy muzea często ograniczają działalność kolekcjonerską, trudno jest rozwijać tego typu zbiory. Ich powiększenie wydaje się nie mieć uzasadnienia w trudnych ekonomicznie czasach.

Nie można wyobrazić sobie istnienia Narodowego Muzeum Morskiego bez jego kolekcji tradycyjnych łodzi z terenu Polski oraz zbiorów łodzi ludowych z różnych stron świata: muzeum posiada 126 zabytków nautologicznych, reprezentujących różne formy tradycyjnych jednostek pływających. Są wśród nich łodzie klepkowe, czółna żłobione (tzw. dłubanki), tratwy, kajaki. Wśród nich 42 obiekty pochodzą spoza terenu Polski, głównie z Afryki, Azji, Kanady, Ameryki Północnej. Powyższy zbiór od momentu pozyskania pierwszych zabytków został włączony do inwentarza Działu Historii Budownictwa Okrętowego. Obecnie w dziale tym znajduje się 36 takich muzealiów. Pozostałe łodzie egzotyczne znajdują się w Dziale Etnologii Morskiej, utworzonym w 1998 r. przez ówczesnego dyrektora muzeum, Andrzeja Zbiarskiego. Jednostki z terenu Polski są rozproszone w kilku działach. Najwięcej, bo aż 28 łodzi znajduje się w Dziale Historii Żeglugi Śródlądowej. Są wśród nich głównie niewielkie jednostki rzeczne znad Wisły, Sanu, Odry. Oprócz tego w dziale tym jest kolekcja 26 kajaków, głównie o przeznaczeniu turystycznym i sportowym. Do ważnych zabytków związanych z historią morską Polski należą jachty – zbudowany w 1966 r. „Opty”, na którym Leonid Teliga jako pierwszy Polak opłynął kulę ziemską, jacht „Dal”, którego załoga jako druga w historii polskiego żeglarstwa przepłynęła Atlantyk w latach 1933–1934, jednostka „Kumka IV”, pionierska, morska konstrukcja spawana zaprojektowana w 1937 r. przez Tadeusza Sołtyka. Jachty te trafiły do zbiorów Działu Historii Wychowania Morskiego.

Rozpoczęcie prac nad gromadzeniem ginących egzemplarzy łodzi śródlądowych i morskich rozpoczęło się od pilotażowego programu inwentaryzacji zabytków w terenie. Zainicjował go założyciel i pierwszy dyrektor muzeum Przemysław Smolarek. Prace te kontynuował obecny dyrektor NMM Jerzy Litwin. Dzięki temu udało się zadokumentować i pozyskać dziesiątki unikatowych jednostek pływających, reprezentujących najróżniejsze typy łodzi, niespotykane już na polskim wybrzeżu<sup>3</sup>. Można je dzisiaj oglądać w trzech oddziałach NMM. Tradycyjne łodzie kaszubskie eksponowane są w Oddziale Rybołówstwa na Helu. Oddział założony w 1972 roku. Prezentowane są tam zabytki z okolic

Półwyspu Helskiego i takich miejscowości, jak Chałupy, Kuźnica, Karwia. Szczególne miejsce w tej wyjątkowej kolekcji zajmuje pełnomorska łódź typu *pomeranka* z Dębek. Jest to jedyny w Polsce oryginalnie zachowany egzemplarz jednostki tego typu. Łódź ta służyła głównie do połowów dorszy i łososi. Zbudował ją rybak Jan Czapp z Wierzchna ok. 1950 roku. Jednostek takich używano na zachodnim wybrzeżu Bałtyku, nazywano je łodziami „strądowymi” i ok. 1870 r. adaptowano do potrzeb rybołówstwa w rejonie Helu. *Pomeranki* były łodziami otwartymi, o długości od 8,5 do 9 m, szerokości od 2,4 do 2,6 m, wysokości ok. 1 m. Miały płaskie dno, przystosowane do wciągania na plażę. Do 1908 r. wyposażone były w boczne miecze, później przerabiane na tzw. miecze szybrowe. Początkowo miały napęd żaglowy, a od lat sześćdziesiątych XX w. także silnik. Spośród innych łodzi prezentowanych w Muzeum Rybołówstwa na Helu wymienić można jednostkę z Jastarni – „Bór 14”, zbudowaną ok. 1930 roku. Wyjątkowym zabytkiem, stanowiącym przykład sztuki szkutniczej Słowińców, jest tzw. *czołn łebski* znad Jeziora Łebsko. Zabytek ma wiele elementów konstrukcyjnych niespotykanych w łodziach z innych rejonów. Na uwagę zasługuje charakterystyczne zmniejszenie grubości klepek dolnego pasa i podcięcia w deskach, w częściach skrajnych, wykonane na wysokości płaszczyzny wewnętrznej dna, poszerzające tym samym denną część łodzi o ok. 3 cm. Podcięcia te, choć zróżnicowane w wymiarach, występują we wszystkich czterech łodziach tego typu zgromadzonych przez NMM, ponadto widoczne są w trzech łodziach zabezpieczonych w skansenie w Klukach<sup>4</sup>. Część wymienionych zabytków prezentowanych na Helu znajduje się w skansenie na otwartym powietrzu. Chodzi tu o łódź z Zatoki Puckiej z ok. 1940 r., łódź rybacką z Karwi oraz wspomnianą *pomerankę*. Są one narażone na działanie zmiennych warunków atmosferycznych, co przyspiesza ich degradację. Z tego m.in. powodu kilka większych jednostek przed kilku laty przeniesiono do nowego oddziału – Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich. Po wielu latach starań udało się w 2013 r. pozyskać środki finansowe na renowację najcenniejszej i największej łodzi w skansenie *pomeranki*. Prace szkutnicze przy zastosowaniu tradycyjnych materiałów i technik pracy przeprowadziła gdańska firma „Spider. Budowa i remonty jachtów”, specjalizująca się w naprawach łodzi drewnianych.

Od pocz. XVII w. w połowach ryb na Zalewie rosło znaczenie sieci stawnych typu „żaki”, wpisujących się w miejscowy krajobraz do dziś. Do tego typu rybołówstwa wykształcono mniejszy typ łodzi zalewowej *żakówkę*, wyposażoną w sadz i w dwa żagle rozprzowe. W XIX i pierwszej poł. XX w. oprócz połowów żakami na Zalewie Wiślanym przeżywało rozkwit rybołówstwo włokami ciągniętymi przez parę większych łodzi, zwanych *Angelkahn*, a po II wojnie światowej *barkas*. Ta sięgająca korzeniami średniowiecza konstrukcja budowana była na zakładkę i wyposażona w wysoki żagiel rejowy. *Żakówka* i *barkas* były szczytowym osiągnięciem tradycyjnego szkutnictwa rybackiego nad Zalewem. Konstrukcja pierwszej łodzi wywodzi się prawdopodobnie z tradycji szkutniczych znad dolnej Wisły, podczas gdy druga wydaje się wytworem lokalnym<sup>5</sup>.

Muzeum Zalewu Wiślanego otwarto w 2002 r. z inicjatywy Gminy Sztutowo i NMM. Organizowane w nim wystawy prezentują lokalną historię rybołówstwa i szkutnictwa.



1. Tradycyjne łódzie rybackie z okolic Płw. Helskiego prezentowane na wystawie stałej w Muzeum Rybołówstwa na Helu, oddziale NMM w Gdańsku

1. Traditional fishing boats from the Hel Peninsula presented in the permanent exhibition at the Fisheries Museum in Hel – one of the branches of the National Maritime Museum in Gdańsk



2. Łódź rybacka „Pomeranka” po remoncie; jednostka prezentowana na wystawie stałej w skansenie Muzeum Rybołówstwa na Helu, oddziale NMM w Gdańsku

2. Renovated fishing boat “Pomeranka”; part of the permanent exhibition presented at the Fisheries Museum in Hel – one of the branches of the National Maritime Museum in Gdańsk



3. Łódź rybacka znad Zalewu Wiślanego „Kąt 99” typu „żakówka” prezentowana na wystawie stałej w Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich, oddziale NMM w Gdańsku

3. Fishing boat “Kąt 99” type “żakówka” from the Vistula Lagoon; part of the permanent exhibition presented at the Vistula Lagoon Museum in Kąty Rybackie – one of the branches of the National Maritime Museum in Gdańsk

Pierwszymi łodziami, które trafiły do zbiorów NMM, były dwa tzw. *półbarkasy* „Tol 1” i „Tol 2”, zakupione w 1961 r. od rybaka z Tolkmicka. Pierwotnie zdeponowano je w Rozewiu, gdzie planowano budowę skansenu dawnych łodzi, potem „Tol 2” był eksponowany w skansenie w Muzeum Rybołówstwa na Helu i sześć lat temu trafił nad akwen, po którym kiedyś pływał – Zalew Wiślaný. W muzeum tym prezentowane są także *barkasy* (zbliżone budową, ale nieco większe od *półbarkasów*) „Kąt 27” i *półbarkas* „Kąt 36”. *Barkasy* były największymi jednostkami rybackimi na Zalewie Wiślanym, osiągały ponad 10 m długości. Miały jeden duży żagiel rejonowy. Połowy prowadziły płynąc parami i ciągnąc za sobą dużą sieć typu włók. Do 1945 r. jednostki takie napędzane były tylko żaglem, w latach powojennych montowano w nich silniki stacjonarne. Kolekcję łodzi z Zalewu Wiślanego dopełniają mniejsze jednostki rybackie – *żakówki*. Są to małe łodzie wiosłowo-żaglowe o długości od 5 do 7 m, z dwoma charakterystycznymi żaglami rozprzowymi. Budowane są na bazie klepki stępkowej – szerokiej klepki, do której dołącza się kolejne pasy poszycia i która zastępuje stępkę klasyczną<sup>6</sup>. W 2011 r. rozbudowano wystawę stałą, pokazując lokalne tradycje szkutnicze na tle podobnego akwenu – Zalewu Szczecińskiego. W celu zilustrowania różnic i podobieństw obu obszarów pokazano na wystawie m.in. małą, tradycyjną łódź typu hojer. Na podobnych z porozu akwenach stosowano odmienne typy jednostek i różne sposoby poławiania ryb.



4. Tradycyjne łodzie rzeczne na wystawie stałej w Muzeum Wisły w Tczewie, oddziale NMM w Gdańsku

5. Traditional riverboats presented in the permanent exhibition at the Vistula River Museum in Tczew – one of the branches of the National Maritime Museum in Gdańsk

Wiele śródlądowych jednostek z dorzecza Wisły i innych regionów Polski znajduje się w Muzeum Wisły w Tczewie. Otwarto je w 1984 r., a w latach 2005–2007 poddano kompleksowej modernizacji. Zbiory pokazywane w Tczewie pochodzą głównie z zasobów Działu Historii Żeglugi Śródlądowej. Na otwartej w 2012 r. nowej wystawie stałej znalazły się: czółno drażone z Ulanowa nad Sanem, ludowe łodzie z Nidy, Sanu, Wieprza, Narwi, Bugu i oczywiście znad Wisły. W centralnej części ekspozycji znajduje się tzw. *bat wiślaney*. Łódź ta służyła do 1967 r. do przeprawy przez rzekę między Janowcem a Kazimierzem Dolnym.

Pokażą kolekcję w zbiorach Narodowego Muzeum Morskiego stanowią zabytki techniki szkatniczej spoza Europy, które znalazły się na wystawie stałej w Ośrodku Kultury Morskiej w Gdańsku (OKM). Nowy budynek, otwarty w maju 2012 r., zastąpił tzw. Skład Kolonialny mieszczący wcześniej kolekcję łodzi egzotycznych. W wyniku wielu lat starań dyrekcji NMM i pomocy Towarzystwa Przyjaciół Centralnego Muzeum Morskiego (TPCMM)<sup>7</sup> powstała największa w kraju kolekcja tradycyjnych łodzi spoza obszaru Polski. Liczy ona 42 łodzie, czółna i tratwy oraz ponad 70 modeli statków. Wiele eksponatów to dary kapitanów i załóg polskich jednostek pływających w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. po morzach i oceanach niemal całego świata. Kolekcja łodzi egzotycznych składa się zarówno z drewnianych czółen, jak i trzciniowych tratw, korowych canoe z Kanady, dłuabanek z kilku krajów afrykańskich, łodzi klepkowych z Azji itd. Tak różnorodny zbiór unikatowych zabytków nautologicznych umożliwia prezentację technik budowy i rozwoju jednostek pływających, ukazanie preferencji i możliwości lokalnych szkatników. Kilka eksponowanych w OKM łodzi zostało podwieszonych na specjalnych zaczepach pod sufitem budynku i sprawia wrażenie jakby fruwały nad głowami widzów. Wiszą na różnej wysokości, więc można je obserwować z wielu perspektyw.

Dzięki zmodernizowaniu niektórych oddziałów, jak Muzeum Wisły w Tczewie, lub zbudowaniu nowych, jak Ośrodek Kultury Morskiej w Gdańsku, sytuacja ekspozycyjna wielu zabytków szkatniczych w Narodowym Muzeum Morskim znacznie poprawiła się. Poprzez przeniesienie kilku dużych łodzi z Oddziału Rybołówstwa na Helu eksponowanych na otwartym powietrzu pod zadaszone wiaty Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich, zahamowano proces ich niszczenia. NMM wciąż jednak ma niewystarczającą powierzchnię wystawową, by zaprezentować wszystkie interesujące zbiory. W wiaty poza wyremontowanym budynkiem w Muzeum Wisły w Tczewie przechowywane są polskie i zagraniczne łodzie ludowe. W otwartym skansenie, Oddziale Rybołówstwa na Helu, dalej znajdują się narażone na destrukcję łodzie. Do tego możliwości naprawy tak specyficznych zabytków są ograniczone z powodu braku wyspecjalizowanego warsztatu szkatniczego. Prace nad utworzeniem takiego warsztatu trwają w Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich. W 2009 r. zbudowano tam pierwszą replikę zabytkowej łodzi rybackiej typu *zakówka*. Przedsięwzięcie rozpoczęto w ramach międzynarodowego projektu „Lagomar”, finansowanego z programu UE Interreg III B<sup>8</sup>. Zorganizowano wówczas trzy spotkania szkatników z Litwy, Niemiec i Polski, w czasie których wymieniono doświadczenia w zakresie renowacji drewnianych jednostek pływających. Projekt rozbudowy Muzeum Zalewu Wiśla-

nego zakłada stworzenie odpowiedniej infrastruktury dla całorocznego działania muzeum (obecnie funkcjonuje ono w bardzo prowizorycznych warunkach lokalowych). Jednocześnie obok muzeum ma powstać centrum renowacji zabytkowych statków na wzór norweskich stoczni specjalizujących się w ich odbudowie i remontach.

W Polsce większe zbiory ludowych łodzi posiada jeszcze kilka muzeów. W Parku Etnograficznym w Kaszczorku, oddziale Muzeum Etnograficznego w Toruniu, znajduje się kolekcja szkatnictwa ludowego licząca ponad 30 obiektów. Obok łodzi klepkowych i czółen rybackich znajdują się w muzeum też tratwy, prom oraz drewniane domy mieszkalne na metalowych pontonach. Część mniejszych łodzi prezentowana jest na wystawie stałej w głównym gmachu Muzeum Etnograficznego w Toruniu<sup>9</sup>.

Duży zbiór łodzi rybackich i ludowych posiada Muzeum Narodowe w Szczecinie. W skład zbiorów etnograficznych wchodzi 15 łodzi rybackich, w tym typowe dla obszaru dolnej Odry i Zalewu Szczecińskiego: *warpienka* i *stołczyńska*, a także pełnomorska *sianówka*. Problemem, przed którym stoi ta placówka, jest ekspozycja łodzi w formie skansenu na otwartym powietrzu. Ekspozyty nie są chronione przed warunkami atmosferycznymi i ich zniszczenie postępuje bardzo szybko. Na remont największych jednostek potrzeba kilkaset tysięcy złotych.

Zagraniczne muzea morskie mają często podobne do polskich problemy ekspozycyjne i konserwatorskie. Najlepiej radzą sobie nieduże placówki, które koncentrują się głównie na gromadzeniu i naukowym opracowywaniu tradycyjnych łodzi, będących ważną częścią narodowej tożsamości. Muzeum Morskie Sztetlandów w Lerwick<sup>10</sup> posiada dużą kolekcję lokalnych łodzi rybackich i sportowych. Są one prezentowane w obszernym, nowoczesnym budynku muzealnym; część łodzi jest podwieszona w powietrzu w sposób podobny jak łodzie w Ośrodku Kultury Morskiej w Gdańsku. Inna część kolekcji udostępniona jest w oryginalnym hangarze łodziowym z ok. 1900 roku. Po remoncie służy on jako centrum szkatnicze, gdzie buduje się, remontuje i rekonstruuje zabytkowe jednostki. Budynek ten jest udostępniony dla zwiedzających, którzy mogą oglądać proces budowy łodzi i renowacji jednostek pływających<sup>11</sup>.

Na kontrowersyjny krok zdecydowało się ostatnio Muzeum Morskie w Sztokholmie. Posiada ono kilkadziesiąt łodzi, które nie były prezentowane na wystawach, część z nich jest w złym stanie. W 2009 r. podjęto decyzję o przemieszczeniu ok. 30 jednostek do Muzeum Marynarki Wojennej w Karlskronie. To ostatnie ma inny profil, a zbiór przekazanych łodzi nie pasuje do reszty kolekcji. Większość jednostek będzie więc prezentowana w zaadaptowanej hali, kilkaset metrów od głównego budynku muzeum. Decyzja była kontrowersyjna jeszcze z innego powodu. Darczyńcy i właściciele przekazywanych łodzi, głównie jednostek rekreacyjnych z okolic stolicy Szwecji, chcieliby widzieć zbiory w Sztokholmie, skąd pochodzą lub gdzie były budowane. Muzeum musiało więc wyjaśnić, że lepiej udostępnić je w innym miejscu, niż przechowywać w magazynie w Sztokholmie, bez możliwości udostępnienia ich zwiedzającym<sup>12</sup>.

Francuskie Muzeum Douarnenez w Bretanii ma jedną z największych na świecie kolekcji tradycyjnych łodzi z całego świata. W czasach dobrej koniunktury gospodarczej dyrekcja placówki gotowa była sprowadzić każdą łódź



5. Jedna z łodzi podwieszona w powietrzu na specjalnych uchwytach w Ośrodku Kultury Morskiej w Gdańsku, oddziale NMM

5. One of the boats suspended on special handles at the Maritime Culture Centre in Gdańsk – one of the branches of the National Maritime Museum in Gdańsk

z najdalszego zakątka globu. Jeśli pewne egzemplarze były nieosiągalne, budowano ich repliki. Później jednak, z powodów politycznych i ekonomicznych, muzeum stało na skraju bankructwa. Obecnie kontynuuje działalność muzealną i edukacyjną, prezentując tradycyjne łodzie i statki. Część z nich znajduje się na wodzie, mniejsze łodzie z różnych stron świata można oglądać na zadaszonej powierzchni wystawienniczej, zajmującej powierzchnię ponad 1300 m<sup>2</sup>.

Jedną z najciekawszych i bardzo prężnie działających placówek, posiadających zbiory łodzi i statków zarówno na wodzie, jak i pod zadaszeniem, znajduje się w fińskim mieście Turku. Z przekształconego Muzeum Morskiego w centrum miasta, kolekcji prywatnych oraz dwóch lokalnych uniwersytetów i przy wydatnej pomocy Marynarki Wojennej stworzono w roku 1999 unikatową placówkę o nazwie „Forum Marinum”. Jest to fundacja w 50% finansowana przez miasto, w 25% przez dotacje z firm i prywatnych sponsorów, a resztę dochodów generuje sama. Imponująca jest

liczba jednostek muzealnych stojących na wodzie. Jest tam kilka niewielkich okrętów należących do Marynarki Wojennej (rodzaj użyczenia), zabytkowy żaglowiec „Sigyn” z poł. XIX w., fregata pełnorejowa „Suomen Jormen”. Część kolekcji umieszczono w rodzaju świetnie zaprojektowanego hangaru, który kosztował ok. 3 mln euro. Część małych łodzi znajduje się na ekspozycji pokazującej rozwój szklenictwa i budownictwa okrętowego. Są tam łodzie rekreacyjne, jachty, motorówki. Hala ekspozycyjna jest połączona z warsztatem szklenika. Wykonuje on drobne naprawy łodzi, malowanie itd., prowadzi też eksperymentalne zajęcia edukacyjne z dziećmi i młodzieżą. Realizowane są także projekty z osobami bezrobotnymi. Finlandia posiada pięć szkół szkleniczych (w Norwegii ostatnie dwie zamknięto niedawno). Jedną ze szkół znajduje się w samym Turku, następne dwie w pobliżu. Młodzież ze szkół nie tylko uczestniczy w zajęciach w „Forum Marinum”, ale także instytucja ta przekazuje do szkół niektóre łodzie wymagające naprawy. W ten sposób wyremontowano już kilkanaście łodzi<sup>13</sup>. Fun-



6. Zrekonstruowana w Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich łódź typu „żakówka”; rekonstrukcję wzorowano na oryginalnej łodzi „Kąt 99”

6. Boat type “żakówka” that has been reconstructed in the Vistula Lagoon Museum in Kąty Rybackie; the model for the reconstruction constituted the original boat “Kąt 99”

dacja znajduje się w portowej części miasta, oddalonej od centrum o ok. 4 km.

Ogromną przestrzenią ekspozycyjną może pochwalić się inna fińska placówka, Muzeum Morskie w mieście Kotka. Otwarto tam w 2008 r. zbudowane od podstaw muzeum morskie (budowa kosztowała 37 mln euro)<sup>14</sup>. Podobnie jak w Turku, inwestycję usytuowano w obrębie pustych terenów portowych i zaprojektowano w sposób pozwalający na wwiezienie do środka łodzi i statków o długości ponad 20 m. Oprócz dużego zbioru łodzi, muzeum to posiada także przy swoim nabrzeżu statki muzealne; są to latarniowiec „Kemi” i lodołamacz o napędzie parowym „Tarmo”. Ta ostatnia jednostka została zbudowana w 1907 r., w stoczni angielskiej „Armstrong Whitworth&Co., Ltd. Newcastle”. W służbie była do 1969 roku. W roku 1990 przeszła renowację, a dwa lata później trafiła do Kotki i została przekształcona w muzeum. Po odejściu ze służby lodołamacz nie został zdekompletowany i w niezmiennym stanie przetrwał do dnia dzisiejszego.

Wśród kolekcji łodzi w muzeach pozaeuropejskich zwracają uwagę dwa najważniejsze muzea morskie w Stanach Zjednoczonych. W Muzeum Mystic Seaport w stanie Connecticut zbiór ponad 100 małych, tradycyjnych łodzi tworzą głównie amerykańskie i kanadyjskie jednostki pływające z rejonu Zatoki Chesapeake i obszarów sąsiednich. Zaledwie kilka łodzi pochodzi spoza tego regionu. Większość można oglądać w magazynach, niewielka ich liczba – ze względów konserwatorskich – prezentowana jest na wodzie. Konserwuje się tylko obiekty przeznaczone na ekspozycję. Na wystawach stałych prezentowanych jest ok. 40 zabytków szkutniczych<sup>15</sup>. W muzeum nie ma obecnie stałego warsztatu szkutniczego reperującego małe łodzie. Zespół szkutników pracuje na stałe przy większych jednostkach pływających, takich jak „Charles W. Morgan”; koszty jego renowacji szacuje się na 7 mln dolarów<sup>16</sup>.

O tym, jak trudne jest utrzymanie dużej kolekcji łodzi, świadczy przykład angielskiego Muzeum Morskiego w Exeter.



7. Zabytkowe łodzie eksponowane na wystawie stałej w „Forum Marinum”, w fińskim mieście Truku

7. Old boats presented in the permanent exhibition at the “Forum Marinum” in Turku, Finland

(Fot. 1-4, 7 – R. Domżał; 5 – ze zbiorów NMM; 6 – T. Simlat)

Zrazu dobrze prosperujące i mające ogromną kolekcję łodzi z całego świata, muzeum zostało zamknięte w roku 1996. Posiadało zbiory łodzi etnicznych, z których najstarsza ma 4000 lat. Oprócz tego w placówce zgromadzono wiele przykładów łodzi rybackich z Anglii i Szkocji. Dumą muzeum były jachty, które w latach 1915–1975 brały udział w licznych regatach. Cała kolekcja liczyła prawie 400 łodzi. Dla porównania, nowe Narodowe Muzeum Morskie w kornwalijskim Falmouth ma 97 łodzi i jachtów. Znajdowały się one pierwotnie w zbiorach Narodowego Muzeum Morskiego w Greenwich w Londynie, następnie trafiły do Falmouth. Do kolekcji Exeter należały także setki modeli, zdjęcia i archiwalia. Zbiory podzielono między placówki w Bristolu i Lowestoft, skąd przeszły do Eyemouth w Szkocji. To ostatnie muzeum mieści się w małej miejscowości rybackiej ok. 80 km od Edynburga. Kolekcję łodzi pierwotnie chciano rozproszyć. Potem zrozumiano, że nadal powinna tworzyć całość. Trwa zbieranie funduszy na nowe budynki muzealne. Zbiory są obecnie przenoszone do pobliskiego portu rybackiego East Berwickshire. Część łodzi będzie eksponowana na lądzie w budynkach, część na wodzie. Zbiorami tymi zarządza instytucja – Eyemouth Maritime Centre Harbour Road Eyemouth Berwickshire. Udostępnia ona bazę internetową z danymi o ok. 400 łodziach, organizuje wystawy i stara się w miarę skromnych możliwości dbać o zachowanie posiadanych jednostek<sup>17</sup>.

W tym miejscu rodzi się pytanie o sens rozwoju kolekcji zabytkowych łodzi i statków. Im większe zbiory, tym trud-

niej je utrzymać, wyeksponować i konserwować. W jakim miejscu je gromadzić? Czy są w okolicy wyspecjalizowani konserwatorzy drewna, którzy pomogą w przypadku zniszczenia zabytku? W chwili obecnej z powodu ograniczonego miejsca NMM nie ma możliwości pokazywania na wystawach stałych nowych obiektów. Ich pozyskiwanie jest więc ryzykowne. Często osoby przekazujące zabytki pytają wprost, gdzie i kiedy ich zbiory będą prezentowane. W przypadku braku jasnej odpowiedzi wycofują oferty. Co jednak, jeśli możliwa do pozyskania łódź jest rzadka, ostatnia w swojej klasie, prezentuje ginącą tradycję szkatliczną, która znikła z terenów Polski a przetrwała w konstrukcjach łodzi ludowych? W takich nielicznych już dzisiaj wypadkach muzeum stara się obiekt pozyskać, ryzykując, że przez długi czas nie będzie dla niego miejsca na wystawie. Decyduje o tym najczęściej dobry stan zachowania.

Przykładem, jak można ratować i jednocześnie ekspozycjonować cenne zbiory szkatliczne, jest prezentowany na terenie wspomnianego już „Forum Marinum” w Finlandii jacht o nazwie „Daphne”, umieszczony wewnątrz działającej przy muzeum restauracji o tej samej nazwie. Jacht zbudowano w Finlandii w 1935 roku. Pisarz szwedzko-fiński, Göran Schildt, zakupił go i żeglował na nim po Morzu Śródziemnym i Północnym. W latach 1949–1984 opublikował osiem książek ze swoich podróży tym jachtem, dzięki czemu stał się on bardzo znany. W 1984 r. Schildt sprzedał łódź, a 10 lat później wróciła ona do Finlandii. Była wów-

czas bardzo zniszczona. By ją ratować, powołano stowarzyszenie „Pro Daphne Association”. Remont zakończono w 2001 roku.

Dla zachowania i konserwacji łodzi działają często przy muzeach warsztaty szkutnicze. Niektóre z nich oprócz bieżących napraw oferują możliwość wykonania nowej łodzi lub udział w remoncie jednostek muzealnych. Taka jest np. sytuacja w Muzeum Morskim Szetlandów w Lerwick.

Jeden ze sposobów ochrony pływającego dziedzictwa kulturowego stanowi tworzenie specjalnych centrów renowacji zabytkowych jednostek, które mieszczą się na ogół w opuszczonych stoczniach i dokach<sup>18</sup>. Rząd Norwegii powołał trzy takie ośrodki. Największy z nich, zlokalizowany w Kristiansand na terenie stoczni „Brageroya”, specjalizuje się w renowacji dużych jednostek o kadłubach stalowych. Prowadzi się tam remonty statków, stosując tradycyjne techniki nitowania. Inne centrum mieści się w Hardanger koło Bergen i jest połączone z lokalnym muzeum, gdzie można oglądać zabytkowe jednostki oraz obserwować proces ich naprawy. Remontuje się w nim mniejsze statki drewniane. Centrum prowadzi także działalność komercyjną, budując na sprzedaż małe łodzie wiosłowe i żaglowe typu *faering*. Ostatnie z norweskich centrów mieści się w miejscowości Gratangen i oprócz renowacji drewnianych statków rybackich specjalizuje się w naprawach różnego rodzaju urządzeń okrętowych i silników<sup>19</sup>. W centrum tym zatrudnionych jest 20 osób, z czego większość to szkutnicy i mechanicy.

Nie tylko rewitalizacja zabytkowych jednostek, ale także budowa ich replik ma duże znaczenie w rozwoju turystyki i zachowaniu morskiego dziedzictwa kulturowego. Wspomnieć można choćby znane repliki słynnej średniowiecznej kogi bremskiej, których kilka pływa pod banderą miast niemieckich. W Finlandii wyjątkową atrakcją turystyczną jest twierdza z XVIII w. „Suomenlinna” (szwedzki „Seaborg”, okresowo w XIX w. w rękach Rosji). Znajduje się w niej zabytkowa stocznia i wykuty w skałach suchy dok. W tym unikatowym kompleksie budowano statki, a zimą umieszczano w doku drewniane jednostki<sup>20</sup>. Twierdza w 1991 r. została wpisana na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Obecnie w okresie zimowym do doku wprowadza się zabytkowe drewniane żaglowce, które w ten sposób nie tylko są zabezpieczane przed działaniem kry lodowej, ale także mogą być poddawane renowacji. W istniejącej stoczni pracuje około 10 szkutników. Latem natomiast, kiedy statki żeglują, doki są puste. W celu przyciągnięcia turystów od 2011 r. planuje się rozpoczęcie projektu budowy repliki kanonierki wg planów słynnego szwedzkiego konstruktora Fryderyka Henryka Chapmana. Idea ta jest w pewnym sensie naśladownictwem działań prowadzonych w norweskich centrach renowacji zabytkowych statków, gdzie prace szkutnicze można obserwować zwiędzając stocznie. Innym ważnym zadaniem centrum „Suomenlinna” jest przekazywanie wiedzy szkutniczej młodszemu pokoleniom, zanim szkutnicy przejdą na emeryturę. Jest to warunek konieczny dla przetrwania centrum, w którym nadal mają być wykonywane remonty drewnianych żaglowców. Ważną rolę w rewitalizacji i utrzymaniu doków odgrywa założone ponad 20 lat temu Stowarzyszenie Doku Viapori (Viapori Dockyard). Dąży ono do tego, by remontować w dokach zarówno drewniane, jak i stalowe statki, zbierać i upowszechniać informacje na

temat tradycyjnych metod budowy i renowacji jednostek historycznych. Stowarzyszenie zrzesza także grupę armatorów, którzy aktywnie wykorzystują to miejsce, odkrywając przed turystami morską historię okolic Helsinek. Na terenie twierdzy powstał nowoczesny pawilon, który łączy funkcje muzealne i centrum informacji turystycznej.

Powiększanie kolekcji tradycyjnych łodzi nie jest obecnie zadaniem łatwym. Skromne budżety placówek kultury nakazują podchodzić do zakupu eksponatów z dużą ostrożnością. Muzea o szerokim profilu zbiorów, mając ograniczone środki, muszą często wybierać między np. obrazem, łodzią, cennym starodrukiem. Konieczne jest stałe powiększanie kolekcji, gdyż bez tego instytucja nie może się rozwijać. Ofertę nowego zabytku trzeba przeanalizować pod kątem ewentualnych kosztów jego konserwacji, możliwości ekspozycyjnych, unikatowości, wartości historycznej. Nawet w przypadku darów wskazana jest ostrożność. Centralnemu Muzeum Morskiego zaoferowano w 2012 r. w darze fragmenty rzadkiego *bojeru*, który pływał i używany był w okolicy Krynicy Morskiej. Obiekt był niekompletny, a placówka miała już w swoich zbiorach podobny zabytek. Konserwacja była nieopłacalna, możliwości ekspozycyjne żadne. Muzeum musiało więc odmówić przyjęcia daru.

Zbiory można pozyskiwać na dwa sposoby. Metoda pasywna polega na tym, że oferenci sami znajdują placówkę o określonym profilu kolekcji i proponują nabycie bądź przekazanie nieodpłatnie zabytków. Zdarza się to nader często, choć polski rynek zabytków nie jest tak bogaty, jak w krajach Europy Zachodniej. O formie aktywnej mówimy wtedy, gdy placówka sama działa w terenie, na rynku antykwarycznym, wśród środowisk lokalnych, próbując pozyskać interesujące eksponaty. Te same zasady funkcjonują w przypadku kolekcji etnograficznych, takich jak zbiory tradycyjnych łodzi.

Kolejnym wyzwaniem po pozyskaniu zabytków jest sposób ich prezentacji. W przypadku dużych gabarytowo eksponatów nie jest proste pokazanie całej kolekcji, liczącej czasem kilkadziesiąt sztuk. Nawet w największych muzeach duża część zbiorów pozostaje na stałe w magazynach, ze względu na brak powierzchni wystawienniczych. Te ostatnie odwiedzają rzesze niekoniecznie znających się na szkutnictwie turystów, jak zatem w atrakcyjny sposób zaprezentować zbiory? Jaka ma być docelowa grupa odbiorców? Przed kilkoma dekadami wystarczyło posiadać i po prostu pokazać interesujące łodzie. Sukcesem było, gdy muzeum mogło wyeksponować 20 lub 30 z nich. Kontekst i narracja nie były tak ważne. Wspomnieć tu można wystawy tradycyjnych łodzi śródlądowych w Muzeum Wisły w Tczewie (oddziale Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku), które były organizowane pod koniec XX wieku. Obecnie podejście do prezentacji zabytków radykalnie się zmieniło. Odbiorca chce wiedzieć więcej o miejscu pochodzenia łodzi, poznać tajniki jej budowy, porównać ją z podobnymi, znanymi mu obiektami. Wystawy nie mogą być skierowane tylko do wąskiego grona specjalistów. Powinny też zainteresować młodszych odbiorców, stworzyć możliwości organizacji zajęć edukacyjnych, zaangażować odbiorców. Ma to oczywiście związek z demograficznymi zmianami wśród widowni odwiedzającej muzea. Oczekuje się, że wystawy nie będą statyczne, formy przekazu będą urozmaicone. Oprócz samych eksponatów zawierać też będą kontekst



historyczny, a wzbogacone informacje będziemy mogli otrzymać w tzw. kioskach multimedialnych. Przykładem takich działań jest wystawa stała pt. „Łodzie ludów świata”, prezentowana w Ośrodku Kultury Morskiej w Gdańsku (oddziale NMM). Oprócz obejrzenia eksponowanych na niej oryginalnych łodzi, można poszerzyć wiedzę na ich temat, czytając informację w kioskach multimedialnych. Prezentuje się w nich łodzie zeskanowane w trójwymiarze, można je zbliżyć, by poznać detale i technikę budowy. W specjalnym programie edukacyjnym przygotowano też zajęcia pokazujące techniki i sposoby budowy tradycyjnych jednostek pływających. Rozwiązaniem problemu przechowywania i ekspozycji kilku lub kilkunastometrowych łodzi są tzw. magazyny studyjne. Buduje się je od lat w wielu europejskich muzeach historycznych, etnograficznych, muzeach sztuki. Są to duże powierzchniowo dostępne dla zwiedzających, gdzie można zobaczyć zbiory nieprezentowane na głównych wystawach stałych, czasem mniej ważne. Nie zamyka się ich jednak pod kluczem w magazynach, ale stara się udostępnić w wydzielonych częściach

budynków muzealnych. Co więcej, w magazynach takich jest możliwość pracy i badań nad zabytkami dla studentów, naukowców i muzealników. Wydaje się, że szczególnie dla dużych obiektów jest to optymalne rozwiązanie, pozwalające chronić je i jednocześnie udostępnić na życzenie. Budowę takiego magazynu studyjnego planuje się w oddziale NMM – Muzeum Wisły w Tczewie. Ma się w nim znaleźć nowoczesna pracownia konserwacji zabytków oraz miejsce na prezentację dużych łodzi i jachtów. Budowa obiektu rozpocznie się w 2014 r. i potrwa ok. 2 lat.

Podsumowując te rozważania, można stwierdzić, że w XXI w. tylko zróżnicowana, interaktywna i dobrze wypromowana oferta muzealna może odnieść sukces. Dotyczy to także zbiorów zabytkowych łodzi i zabytków tradycyjnego szkutnictwa. Podstawowym problemem wydaje się miejsce na przechowywanie i eksponowanie zabytków. Z przeprowadzonej analizy wynika także, że w niedalekiej przyszłości mogą się pogłębić kłopoty z konserwacją i renowacją obiektów szkutniczych z powodu braku wyspecjalizowanych warsztatów i kadry.

**Streszczenie:** W artykule omawia się problematykę gromadzenia tradycyjnych łodzi ludowych w muzeach morskich. Na tle wybranych przykładów z Polski i z zagranicy autor pokazuje specyfikę takich zbiorów i rolę jaką pełnią na tle pozostałej kolekcji muzealioń. Szczególnie podkreśla się problemy związane z przechowywaniem łodzi, ich konserwacją i eksponowaniem. Ważnym zagadnieniem jest wykorzystanie tego typu muzealioń na wystawach stałych i czasowych oraz polityka pozyskiwania nowych obiektów do zbiorów. Ponadto autor artykułu pokazuje złożoność kolekcji zabytkowych łodzi w Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku i szansę na rozwój infrastruktury służącej do jej konserwacji i ekspozycji, a także specyfikę zbiorów tego rodzaju w innych polskich muzeach.

W oparciu o wybrane przykłady zagraniczne poruszono także kwestię baz danych zabytków nautologicznych oraz

możliwości ich prezentacji w formie elektronicznej dla szerszego grona odbiorców. Z przeprowadzonej analizy wynika także, że w niedalekiej przyszłości mogą się pogłębić kłopoty z konserwacją i renowacją obiektów szkutniczych z powodu braku wyspecjalizowanych warsztatów i kadry. Jest to problem dotyczący nie tylko Polski, ale także krajów skandynawskich i Europy Zachodniej. Dzięki projektom infrastrukturalnym oraz „miękkim” projektom naukowym istnieje szansa na poprawienie zarządzania zbiorami tradycyjnych łodzi w Polsce. Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku rozpoczyna w 2014 r. projekt renowacji warsztatów konserwatorskich w swoim oddziale Muzeum Wisły w Tczewie. Pozwoli on na utworzenie nowej przestrzeni ekspozycyjnej oraz poprawę warunków konserwacji drewnianych zabytków szkutniczych.

**Słowa kluczowe:** tradycyjne łodzie, zbiory nautologiczne, muzea morskie, konserwacja, szkutnictwo, muzealnictwo morskie.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Na ten temat: R. Domżał, *Pływające zabytki – sposoby ekspozycji i ochrona historycznych statków w Polsce*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 141-151.
- <sup>2</sup> Ponad 200 tradycyjnych łodzi posiada francuskie muzeum portowe w Douarnenez, na wybrzeżu Bretanii. W skład kolekcji wchodzi zarówno małe łodzie, pokazywane na wystawach w budynku, jak i większe statki, stojące w porcie.
- <sup>3</sup> P. Smolarek, *Stan i perspektywy badań nad rozwojem szkutnictwa w Polsce (do końca XVIII wieku)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1959, R. VII, nr 2, s. 229-268; J. Litwin, *Polskie szkutnictwo ludowe XX wieku*, „Prace Narodowego Muzeum Morskiego” 1995, t. X; tenże, *W sprawie badań nad polskim szkutnictwem ludowym*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1981 R. XXVIII, nr 1, s. 75-85; tenże, *Fischereifahrzeuge an der Pommerschen Ostseeküste, Meer und Museum*, „Schriften des Deutschen Meeresmuseum und OZEANEUMS” 2012, Bd 24, s. 138-156.
- <sup>4</sup> J. Litwin, *Polskie szkutnictwo ludowe...*, s. 255-256.
- <sup>5</sup> Tenże, *Polskie szkutnictwo ludowe...*, s. 187-189; więcej na ten temat na wystawie pt. „Przeszłość i przyszłość zalewów Południowego Bałtyku”, zorganizowanej w ramach projektu Unii Europejskiej pod nazwą „Lagomar” ([www.lagomar.de](http://www.lagomar.de)).
- <sup>6</sup> S. Birli, R. Domżał, V. Lankeliene, *A Mobile Exhibition “Past and Present at the Baltic Lagoons” – A Competition and Cooperation of Municipalities around the Lagoons of the Southern Baltic Sea, w: The Lagomar Lagoons*, Friedland 2009, s. 82-87.
- <sup>7</sup> W grudniu 2013 r. Centralne Muzeum Morskie zmieniło nazwę na Narodowe Muzeum Morskie, analogicznie TPCMM rozpoczęło proces zmiany nazwy na Towarzystwo Przyjaciół Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku.
- <sup>8</sup> R. Domżał, H. Olszak, M.-J. Springmann, *An International Pilot Project – Rearrangement of an Old Boatbuilding Place in the Vistula Lagoon Museum, Kąty Rybackie, Poland*, w: *Die Lagomar Haffe*, H. Meyer, M.-J. Springmann, H. Wernicke (red.), Friedland 2009, s. 237-240.

- <sup>9</sup> A. Trapszyc, *Realizacje skansenowskie w Kaszczorku pod Toruniem w świetle ochrony i upowszechnienia nawodnego dziedzictwa kulturowego*, w: *VII Konferencja Muzealnictwa Morskiego i Rzecznoego, Tomaszów Mazowiecki 2004*, Gdańsk 2006, s. 57-68.
- <sup>10</sup> Szetlandy są odrębną jednostką administracyjną należącą do Wielkiej Brytanii.
- <sup>11</sup> *Shetland Museum and Archives Guidebook*, Lerwick 2007, s. 2-8.
- <sup>12</sup> Informacje uzyskane od pracownika Muzeum Morskiego w Sztokholmie, odpowiedzialnego za zabytki nautologiczne.
- <sup>13</sup> *Forum Marinum Vuosikirja 2011*, U. Kallberg (red.), Raisio 2011.
- <sup>14</sup> Budowa muzeum była decyzją strategiczną dla fińskiego Narodowego Zarządu Ochrony Zabytków (National Board of Antiquities). Istniejące na peryferiach Helsinek Muzeum Morskie było zbyt małe, by pomieścić nowoczesną kolekcję zabytków. Mieściło się w budynku latarni morskiej, nie mogło być więc rozbudowane i należycie zmodernizowane.
- <sup>15</sup> Więcej na ten temat: R. Domżał, *Morskie dziedzictwo kulturowe w Stanach Zjednoczonych na tle wybranych problemów amerykańskiego muzealnictwa*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 171-178.
- <sup>16</sup> A.W. German, *Flagships of Mystic Seaport*, Kirkland 2000, s. 38 i n. Informacje ustne uzyskano od prezydenta Muzeum Mystic Seaport, Pana Steva Whita.
- <sup>17</sup> <http://www.worldofboats.org/boats/filter/10/0/type/21>.
- <sup>18</sup> C.-A. Kindlund, *The Karlskrona Dockyard: Conclusions and Ideas from the Ascend Project*, w: *The Future of Historic Dockyards. Round-Table Report Suomenlinna 2008*, Helsinki 2008, s. 71-74.
- <sup>19</sup> A.O. Martinussen, *Fishing Gears, open boats and preserving skills*, w: *Living Crafts. Preserving, passing on and developing our common intangible heritage. International and national ambitions*, E. Falk, H.-J. Wallin Weihe (red.), Stavanger 2009.
- <sup>20</sup> H. Rosen, *The history of the Suomenlinna Dockyard*, w: *The Future of Historic Dockyards. Round-Table Report Suomenlinna 2008*, Helsinki 2008, s. 16-21.
- 

#### **dr Robert Domżał**

Archeolog morski, historyk, praca doktorska – 2007 Uniwersytet Gdański; obecnie kierownik Działu Historii Budownictwa Okrętowego w Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku, sprawuje też nadzór merytoryczny nad jego oddziałem – Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich; autor wielu publikacji krajowych i zagranicznych z zakresu ochrony morskiego dziedzictwa kulturowego; 2009–2013 kierował Grupą Roboczą ds. Nadmorskiego Dziedzictwa Kulturowego Krajów Bałtyckich, współpracował z powołaną przez Ministrów Kultury Krajów Bałtyckich Grupą Monitorującą ds. Dziedzictwa Kulturowego tegoż regionu; od 2009 działa w Zarządzie Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Morskich (ICMM – International Congress of Maritime Museums); e-mail: r.domzal@nmm.pl

Muz., 2014(55): 97-106  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 07.2014  
data akceptacji – 08.2014

DOI: 10.5604/04641086.1124738

# OGRODY BOTANICZNE JAKO NAUKOWO OPRACOWANE KOLEKCJE MUZEALNE

## BOTANIC GARDENS AS SCIENTIFICALLY ELABORATED MUSEUM COLLECTIONS

**Joanna Grzonkowska**

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

**Abstract:** This article aims at highlighting similarities and differences in history and operation of the present botanic gardens and museums. Activities of the aforementioned types of institutions are sometimes linked; therefore, joint actions could be beneficial for both institutions and visitors. There are opportunities in terms of joint projects in the field of science, education, promotion and delivering entertainment to visitors. This article aims at presenting the history and common directions of development of botanic gardens and museums to museum employees. Composed from the point of view of a museum employee, this article is an attempt to underline potential opportunities of cooperation. Moreover, the history of creating and development of botanic garden is presented: medieval utilitarian collections of medicinal plants in doctors' houses and similar

didactic municipal collections from the 16<sup>th</sup> century, used in education of medicine students; common roots in Wunderkammer, which more scientific version was to constitute a type of mnemonic theater – 3D-equivalent of the present encyclopedia; search for exotic specimen in the Age of the Great Geographic Discoveries and later, during expeditions sponsored by collectors or botanic societies; flourishing of botany as a modern science; phenomenon of the so-called tulip mania; links between art collections and botanic collections (e.g. arboreta of the seats of major Polish families in 19<sup>th</sup> century), and present research and scientific facilities that are often composed of museums and seed banks, herbaria, specialized libraries. Furthermore, museums and botanic gardens have the same priorities in terms of their activity as well as similar or the same visitors.

**Keywords:** botanic gardens, science, museums, collections, museum collections, botany.

Celem artykułu jest wskazanie podobieństw i różnic w historii, a przede wszystkim w funkcjonowaniu dzisiejszych ogrodów botanicznych i muzeów. Zdarza się, że działania

tych dwóch rodzajów instytucji zająbiają się i dobrze byłoby zdawać sobie sprawę ze wspólnych szans rozwojowych. Wiele muzeów założonych zostało w dawnych siedzibach

rodowych – pałacach i małych dworach. Czasami towarzyszy tym budowiom zabytkowy park z ciekawymi wiekowymi okazami drzew. Nie zawsze pracownicy muzeum zdają sobie sprawę z ich wartości ani z możliwości naukowych czy edukacyjnych z nimi związanych. Niektóre ogrody botaniczne mają także własne muzea. Muzea innych typów (rezydencje, muzea na wolnym powietrzu, muzea historyczne) mogłyby nawiązać współpracę z ogrodami botanicznymi i ich muzeami. Istnieje wiele dróg współpracy. Artykuł niniejszy mówi o tym z pozycji muzealnika i choć to spojrzenie może czynić wywód subiektywnym, być może zainspiruje innych muzealników do poszukania w ogrodach botanicznych partnerów w projektach edukacyjnych czy wystawienniczych.

Według *Tezaurusa sztuki ogrodowej* ogród botaniczny to specjalna odmiana ogrodu, w którym znaczenie naczelne ma eksponowanie w celach dydaktycznych możliwie szerokiej gamy gatunków i rodzajów roślinności<sup>1</sup>. Pierwsze tego typu założenia, które uważa się czasem za wstępną formę późniejszych ogrodów botanicznych, powstawały w starożytności – w Egipcie ogród gromadzący rzadkie rośliny przywiezione z wypraw przez Totmesa III, w Grecji ogród Arystotelesa. Gdyby jednak szukać genezy dzisiejszych ogrodów botanicznych, należałoby – zdaniem Małgorzaty Szafrąskiej<sup>2</sup> – odwołać się do zjawiska ogrodów lekarskich. W późnym średniowieczu i renesansie w Europie specjalistyczny ogród zielny przy domu lekarza był niemal regułą. W średniowieczu z założenia zawierał rośliny lecznicze i stosował się do zasad utylitaryzmu – wąskie ścieżki, układ użyteczny, a nie estetyczny – nie podlegał jednak klasyfikacji. Mimo to już w XVI w. tego typu ogrody zaczęły przyciągać zwiedzających i zdarzało się, że goście byli po nich oprowadzani. Pojawiał się też pewnego rodzaju regulamin zwiedzania, co ciekawe, zawierający podobne do dzisiejszych obostrzenia: prośbę, by nie wchodzić na rabaty, nie zrywać roślin, oglądać oczyma nie dłońmi. Następnym etapem rozwojowym był ogród lekarski, lecz już miejski, zakładany przez miasto dla celów dydaktycznych, jako pomoc i miejsce nauki studentów medycyny. Równocześnie powstawały ogrody uczelniane, służące takim samym studiom.

I tutaj pojawia się podstawowa różnica między ogrodem botanicznym i muzeum – genealogia muzeum jako instytucji sięga korzeniami najczęściej prywatnych kolekcji, podczas gdy ogrody botaniczne powstawały głównie, choć nie wyłącznie, jako założenia uczelniane o charakterze utylitywnym, dydaktycznym. Według jednej z teorii muzeum i ogród botaniczny mają jednak wspólne korzenie w Wunder- i Kunstkammerze. Te uporządkowane kolekcje tworzone były jako ówczesne trójwymiarowe kompendia wiedzy, w których poprzez dziś nielogiczny, pozornie przypadkowy, jednak dla ludzi renesansu naukowy sposób gromadzone i prezentowano obiekty, mające być kwintesencją wiedzy o ówczesnym świecie. Co ważne wiedzy uporządkowanej, oddającej wyobrażenie o budowie fizycznej, a przede wszystkim filozoficznej świata. Jednym z najbardziej znanych teoretyków tej metody poznawania świata był Samuel van Quiccheberg, flamandzki pisarz i badacz czynny w Monachium, gdzie opiekował się zbiorami Albrechta V. W pracy *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*, wydanej w Monachium w 1565 r., Quiccheberg nakreślił pierwszy

na północ od Alp program idealnego muzeum. Jeśli chodzi o metodę, oparł się on na dziele Gulio Camillo *Idea del teatro*, wydanym we Florencji w 1550 r., a mówiącym o teatrze jako instrumencie mnemotechnicznym. Wychojąc z takiego założenia, Quiccheberg potraktował zbiory Kunstkammery jako mikrokosmos, rodzaj trójwymiarowej encyklopedii, gdzie układ przedmiotów w pomieszczeniu i konkretnych gablotach, wzbogacony objaśniającymi podpisami, miał ułatwić oglądającemu zapamiętywanie i kojarzenie zjawisk<sup>3</sup>. Biorąc pod uwagę, że ogrodów botanicznym często towarzyszyły Wunderkammery, czyli kolekcje w przeważającej części zoologiczne i mineralogiczne (wraz z botaniką składające się na trzy królestwa historii naturalnej), lecz także etnograficzne, artystyczne oraz obejmujące kurioza obrazujące tajemnice natury, system teatru mnemotechnicznego często przenoszony był również na układ roślin w ogrodzie botanicznym, system kwater i porządek założenia.

W kształtowaniu botanicznych ogrodów uczelnianych XVI i początku XVII w. myślenie magiczno-hermeneutyczne charakterystyczne dla renesansu objawiało się użyciem prostego planu (cztery kwadraty wpisujące się w większy kwadrat lub cztery ćwiartki koła przecięte alejami wyznaczonymi przez geograficzne kierunki świata ze studnią w centrum „mikrokosmosu”). Tym właśnie miał być ogród botaniczny renesansu – uporządkowaną naukowo kolekcją, opisującą wiedzę o świecie ówczesnych naukowców i służącą edukacji. Tym samym był ówczesny przodek muzeum – kolekcja Kunst- i Wunderkammery. Innym ogniwem łączącym ogród botaniczny i dzisiejsze muzeum mogłyby być bardziej specjalistyczne, prywatne kolekcje przyrodnicze nowożytnych uczonych, np. Francesco Calzolari czy Ferranto Imperato. Elementem wspólnym było też oprowadzanie chętnych do zwiedzania, którzy bez podpisów pod okazami nie byłiby w stanie tych skomplikowanych często związków poznać. Opiekunowie zbiorów lub rzadziej właściciele kolekcji byli więc niezbędni.

Warto podkreślić jeszcze jeden związek ogrodu botanicznego i muzeum – wspólnym ogniwem był wszak ogród rzeźb, zwany antykwarium, renesansowy pomysł na eksponowanie starożytnych posągów i elementów architektonicznych pod gołym niebem, w otoczeniu zieleni, oczywiście uporządkowanej zgodnie z duchem renesansu. Antykwarium był maleńki ogród rzeźb przy Palazzo Medici we Florencji, gdzie eksponowano brązy Donatella i rzeźby antyczne, ale i upubliczniony ogród przy kościele św. Marka w tym mieście – jak wiemy od Vasariego – często odwiedzany przez artystów. Rolą ogrodów rzeźb było nie tylko gromadzenie, ale też poprzez udostępnianie ich np. artystom i studentom, pełnienie także funkcji dydaktycznych, naukowych. Kolekcjonerstwo starożytności nie pozostawało bez wpływu na inne dziedziny nauki – właściciele ziemscy gromadzący zbiory rzeźb, monet czy inskrypcji odkrywali radość kolekcjonowania rzadkich roślin. Efektem były charakterystyczne dla tej epoki opisy ogrodów, obfitujące w szczegółowo wyliczane gatunki roślin, oraz zamawiane przez właścicieli, ale i powstające w ogrodach uczelnianych zielniki z suszonych roślin (*hortus siccus* – inaczej „zimowe ogrody, które pozwalały badać rośliny o dowolnej porze roku”), a także malarskie przedstawienia tychże, uestetyzowane, jednak dokładnie

ukazujące zbiory, często wzbogacane opisami. Niedługo później wynalezienie druku i kolejne udoskonalenia techniki spowodowały pojawienie się w Niderlandach i Niemczech podręczników ogrodnictwa praktycznego, a po 1600 r. – także jako efekt wynalezienia mikroskopu – bardzo szczegółowe odrysy roślin publikowane w florilegiach (ilustrowanych antologiach). Florilegia stanowią dziś zabytki bibliofilskie i podobnie jak pojedyncze karty malarskich reprodukcji roślin gromadzone są przez biblioteki, a przede wszystkim przez muzea, stanowią bowiem bardzo cenne dzieła sztuki. Ich popularność pod koniec XVI i w XVII w. zaowocowała żywą wymianą roślin pomiędzy kolekcjonerami europejskimi, którzy wspomagając się wspomnianymi wydawnictwami poszukiwali kolejnych brakujących roślin. Florilegia mogły też wpłynąć na rosnące w XVII w. zainteresowanie roślinami kwitnącymi. Jednym z objawów tego zainteresowania stała się holenderska moda na zbieranie różnorodnych odmian tulipanów, która później poprzez komercyjne decyzje, gdzie cebulki traktowane były jako inwestycje, rozwinęła się w tzw. tulipomanię, gdy kwiaty stały się symbolem luksusu i pozycji społecznej. Spekulacje na rynku doprowadziły do ogromnych fortun, ale też do spektakularnych bankructw. Oczywiście „gorączka tulipanowa” jest skrajnym przykładem, ale nie zmienia to faktu, iż kolekcjonerzy potrafili wydać fortuny na wzbogacenie swych zbiorów.

Pierwsze ogrody botaniczne powstały przed 1544 r. we Włoszech – w Pizie i Padwie, następny we Florencji w 1545 roku. Tworzone były jako zaplecze dla uniwersytetów. Studenci medycyny uczyli się w nich o leczniczych właściwościach roślin, ale uprawiane tam rośliny podawano także pacjentom jako medykamenty. Kolejne przykłady to Lipsk (1580), Leyda (1587), Montpellier (1593), Oksford (1621), Jardin des Plantes w Paryżu (1626) – założony pierwotnie jako królewski ogród z roślinami leczniczymi, Uppsala (1665) – założony, by uczyć studentów uniwersytetu medycyny i botaniki, zniszczony przez pożar w 1702 r. i odrodzony 40 lat później z pomocą m.in. Linneusza, Chelsea Physic Garden (1673) – założony przez „Czcigodne Towarzystwo Aptekarzy”, by ułatwić studia nad roślinami, Londyn i Amsterdam (1682). Szczególnie ogrody angielskie, na skutek ożywionych kontaktów handlowych i nowych odkryć geograficznych, pozyskały w XVI w. wiele nowych, dotąd w Europie niewystępujących odmian i gatunków roślin. Ogród w Oksfordzie po 16 latach istnienia mógł się pochwalić już 1600 różnymi gatunkami i odmianami roślin<sup>4</sup>.

W ciągu XVII i na początku XVIII w. stopniowo zanikał wpływ magii naturalnej i astrologii na postrzeganie świata i co za tym idzie rozplanowanie ogrodów botanicznych, wzrosła zaś naukowa i dydaktyczna ich rola. Botanicy tego czasu to wciąż głównie ludzie z wykształceniem medycznym. Wielu z nich pracowało dla władców krajów europejskich, którzy pragnęli rozwijać tę dziedzinę wiedzy, ale także gromadzić jak najpełniejsze kolekcje rzadkich roślin. Dzięki ich wsparciu powstało wiele wybitnych dzieł naukowych z dziedziny botaniki. Efektem podróży zamorskich były coraz większe zbiory roślin egzotycznych, którymi ogrodnicy i botanicy opiekowali się z większą świadomością ich potrzeb. Rozwijały się badania nad aklimatyzacją roślin egzotycznych. Sprowadzano rośliny z Ameryki, ale też

z Japonii i Chin. Zainspirowani tym bogactwem i różnorodnością, ale też przekonani, że musi w nim tkwić jakiś porządek, przez cały XVII i XVIII w. botanicy próbowali ustalić logiczne zasady podziału roślin na grupy. Jednym z nich – jak się później okazało najważniejszym – był Carl von Linné, znany później jako Linneusz (1707–1778), szwedzki lekarz z Uppsali. Opracował on nowy system klasyfikacji i nazewnictwa roślin, zwierząt i minerałów. Swój, zaakceptowany przez cały świat europejski tego czasu, system klasyfikacji roślin według płci oparł na liczbie pręcików i słupków w kwiecie. Upowszechnił też binominalną (dwuimienną) metodę nazewnictwa roślin i zwierząt, opartą na łacinie, a więc umożliwiającą porozumienie między botanikami różnych narodowości – pierwszym członem nazwy jest nazwa rodzajowa w formie rzeczownika, drugim nazwa gatunkowa, najczęściej w formie przymiotnikowej. System zaproponowali w 1623 r. bracia Gaspard i Jeana Bauhin w dziele *Pinax Theatri Botanici*, jednak wszedł on w powszechne użycie właśnie dzięki dziełu Linneusza – *Species plantarum*, opublikowanym po raz pierwszy w 1753 roku<sup>5</sup>. Nazwy, których używano wcześniej, a nie zaakceptował ich Linneusz, nie pojawiały się już później w botanice. Klasyfikacja ta została zastąpiona na początku XIX w. przez systemy naturalne obrazujące stopień pokrewieństwa roślin Antoine’a Laurenta de Jussieu i Augustina Pyramusa de Candolle’a, lecz w połowie XVIII w. stanowią przełom w rozwoju botaniki jako nauki.

O pierwszych polskich ogrodach botanicznych pisał Gerard Ciołek: *najstarsze w Polsce [...] pochodzą z 1650 roku. Znajdowały się one w Warszawie, jeden pod Zamkiem Królewskim, drugi za pałacem Kazimierzowskim. Pierwszy spis roślin tam uprawianych wydał Marcin Bernhardt w książce Catalogus plantarum tam exoticarum quam indigenarum... w Gdańsku 1652 r. Ogrody te należały wówczas do bardziej znanych w Europie*<sup>6</sup>. Według zapisów uprawiano tam 700 gatunków roślin, a ogród możemy wyobrazić sobie dzięki opisowi Adama Jarzębskiego w *Gościńcu abo krótkim opisanu Warszawy*, wydanym w 1643 roku. Autor wymienia drzewka egzotyczne, włoskie warzywa, zioła, podając dawne, dziś już często nieznane polskie nazwy roślin. Prawdopodobnie część roślin sprowadziły do ogrodów królewskich dwie kolejne żony Zygmunta III – Habsburżanki, część zaś mogła aklimatyzować Anna Wazówna, siostra króla, zapalona miłośniczka botaniki i innych nauk<sup>7</sup>.

Za jeden z ciekawszych punktów w polskiej historii łączących ogrody botaniczne i muzea można uznać postulat utworzenia Musaeum Polonicum oraz planowanego jako jego część ogrodu botanicznego z zielnikiem i gabinetem preparatów roślinnych. Według Michała Jerzego Mniszcha, domniemanego autora artykułu w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” z roku 1775, postulującego utworzenie Musaeum Polonicum, miałyby ono gromadzić księgi naukowe, kopie dokumentów historycznych, stworzyć encyklopedię, wprowadzić egzemplarz obowiązkowy publikacji, zbiory monet, medali, gemm, rycin, instrumenty naukowe, zbiory map i globusów, dzieła sztuki, maszyny rolnicze oraz w dziedzinie nauk biologicznych okazy trzech królestw historii naturalnej: geologii, botaniki i zoologii. *Regnum vegetale [świat roślinny] trojako zebrane być może: mogą zioła, rośliny i drzewa, na dzikie i ogrodowe, na pożyteczne i tylko ciekawe w miejscu na to obróconym*



1. Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego – pamiątka kamienia węgielnego położonego w 1792 r. pod Świątynią Opatrzności Bożej planowanej w tym miejscu w czasach Stanisława Augusta

1. University of Warsaw Botanic Garden – foundation stone laid in 1792 for the Temple of Divine Providence planned in this spot in the period of Stanisław August

*być sadzone, utrzymywane i rozmnożone lub też same drzew owoce in spiritu vini [w occie], same zioła wysuszone in herbario vivo [w zielniku] złożone i dochowane. Trzeci zaś sposób sztychowane, kolorowane i porządkiem umieszczone zbiory zastąpią. Powtarzać nie przestaję, że gdy ku pożytkowi powszechnemu kraju te starania, te łożenia się czynią, wielce zatem zależy, aby sposób siania lub sadzenia, ostrożności potrzebne w dozorze dalszym, pożytki z drzew, owoców, liścia, z kory, pożytki z ziół i roślin, dostatecznie opisane i publiczności udzielone były<sup>8</sup>.* Między różnymi sposobami konserwowania i przechowywania roślin pojawiło się jako pierwsze sadzenie i hodowanie ich „w miejscu na to obróconym”, czyli właśnie w ogrodach botanicznych. Podkreślić należy podnoszony przez Mniszcha dydaktyczny cel takich zbiorów – dać studentom możliwość kształcenia się nie tylko na podstawie lektury (choć i publikowanie tłumaczeń opracowań obcych, na początek, i w drugiej kolejności opracowań naukowych własnych postulował autor artykułu), lecz przede wszystkim kontaktu z roślinami żywymi i preparatami. Postulat utworzenia Musaeum Polonicum nie został nigdy zrealizowany, jednak założone w tym czasie i nieco później ogrody botaniczne uczelni polskich świadczą o szerszym zainteresowaniu ideą. Powstały m.in. ogrody botaniczne przy uniwersytetach we Lwowie, w Warszawie i w Kra-

kwowie; założono też ogrody przy szkołach średnich, np. w Krzemieńcu i w Puławach<sup>9</sup>.

Ogród botaniczny w Krakowie powstał w 1783 r. na mocy decyzji Stanisława Augusta Poniatowskiego, który po 1773 r. przekazał tereny dawnej posiadłości Czartoryskich na Wesołej – własność zakonu jezuitów – Uniwersytetowi Jagiellońskiemu z przeznaczeniem na obserwatorium astronomiczne i ogród botaniczny. Ogród rozplanował ogrodnik Franciszek Kaiser, a na początku XIX w. założenie rozbudowano, dodając nową, położoną na wschód część angielskiego ogrodu krajobrazowego<sup>10</sup>. Jest to najstarszy, istniejący w miejscu swego założenia, ogród botaniczny w Polsce. Warto dodać, że o taki ogród dla studentów dopominał się już w 1602 r. fundator pierwszej katedry botaniki zastosowanej do potrzeb medycyny w Krakowie, lekarz Jan Zemełka (Zemelius). Niestety, bezskutecznie – studenci czekali na niego do 1783 roku<sup>11</sup>. Ogród w Wilnie założył w 1784 r. na zlecenie Stanisława Augusta Jean Emmanuel Gilibert, przenosząc go z Horodnicy, natomiast nowy ogród w tym mieście powstał w 1799 r. dzięki staraniom wybitnego botanika księdza Bonifacego Stanisława Jundziłły; ogród istniał do 1831 r., kiedy to Nowosilcow zamknął Uniwersytet Wileński, a co za tym idzie i jego ogród botaniczny. Najstarszy ogród botaniczny w Warszawie powstał w 1811 r. przy

Szkole Lekarskiej, która (założona w 1809 r.) dała podwaliny Królewskiemu Uniwersytetowi Warszawskiemu. Utworzony został u podnóża Pałacu Kazimierzowskiego – między ulicami Browarna, Gęstą i Obozną. W 1816 r. kolekcja liczyła już 300 gatunków, także rzadkich. Ogród (o zmiennych funkcjach, początkowo doświadczalny – dla Wydziału Lekarskiego) w tym miejscu istniał aż do 1971 r., jednak już wtedy kierownik Michał Szubert rozpoczął starania o uzyskanie nowych terenów na założenie dużego, nowoczesnego ogrodu botanicznego<sup>12</sup>. W roku 1818 na terenie łązienek Królewskich powstał dzisiejszy Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego. Początkowo zajmował powierzchnię 22,5 ha, obejmując także szklarnie królewskie i Starą Pomarańczarnię. Po powstaniu listopadowym, w ramach represji wobec narodu polskiego, zamknięto Uniwersytet, a teren Ogródu Botanicznego zmniejszono o ponad połowę. Dzisiejszy Ogród zajmuje właśnie ten okrojony teren. W obrębie ogrodu znalazło się oznaczone ceglaną konstrukcją miejsce położenia w 1792 r. kamienia węgielnego pod Świątynią Opatrzności Bożej – wotum za Konstytucję 3 maja. Na jego terenie wybudowano także w latach 1820–1824 Obserwatorium Astronomiczne. Lwowski Ogród Botaniczny Uniwersytetu założony został w 1824 r., zaś drugi przy Krajowej Szkole Gospodarstwa Lasowego, później przekształconej w Wydział Leśny Politechniki Lwowskiej – w 1860 roku.

Ogrody botaniczne XIX w. zmieniały się z każdą dekadą w coraz bardziej wyspecjalizowane jednostki naukowe, coraz częściej nakierowane także na jakiś rodzaj roślin, co zaowocuje później zróżnicowaniem ogrodów Europy. Badania wymagały infrastruktury, zatem do dotychczasowych budynków i wyposażenia doszły laboratoria, muzea i specjalistyczne biblioteki. Często w miejscach dotychczas zajmowanych przez ogrody brakowało już przestrzeni na te dodatkowe funkcje: rozbudowane badania naukowe, kolekcjonowanie drzew, edukację przyszłych ogrodników i na funkcję spacerową – dla coraz szerszej publiczności. W związku z tym niezależnie od starego, tradycyjnego ogrodu, tworzy się na pograniczach miast nowe ogrody; w Warszawie jest to Powsin (Polska Akademia Nauk Ogród Botaniczny – Centrum Zachowania Różnorodności Biologicznej w Powsinie).

Z ogrodów Europy na szczególną uwagę zasługuje Królewski Ogród Botaniczny w Kew, położony nad Tamizą koło Londynu, który powstał w XVIII w. z dwóch połączonych ze sobą majątków ziemskich Jerzego III. Opiekunem ogrodu na specjalną prośbę króla został sir Joseph Banks. Po jego śmierci ogród podupadł i odzyskał renomę dopiero w 1841 r., kiedy przekształcono go w ważną instytucję narodową. Dziś stanowi Królewskie Ogrody Botaniczne w Kew i oprócz ogrodu składa się także z muzeum przyrodniczego oraz zbiorów bibliotecznych i naukowych – największych na świecie. W ogrodzie krajobrazowym oglądać można alpinarium, rosarium, ogród roślin wodnych, wrzosowiska, dolinę rododendronów. Ogród pełni także funkcję parku publicznego. W 2003 r. Kew Gardens zostały wpisane na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. We Francji w tym czasie rozbudowano stare ogrody botaniczne, wprowadzając nowe rozwiązania krajobrazowe, np. paryskie Jardin des Plantes i Ogród Aklimatyzacyjny na terenie Lasku Bulońskiego. W Niemczech powstały ogrody w Berlinie, Lipsku, Monachium i Dreźnie<sup>13</sup>. Jednak to właśnie instytucje angielskie

i francuskie w tym czasie wiodły prym w Europie, zarówno jeśli chodzi o badania naukowe, aklimatyzację roślin, sprządzanie okazów cudzoziemskich, jak i w planowaniu założeń nowego typu, odchodzących od dawnego regularnego planu ku pozornie swobodnej tzw. krajobrazowej formie. Pod koniec XIX w. powstały nowe parki dendrologiczne (arboreta), zajmujące się hodowlą drzew i krzewów. Najstynniejsze z nich w Europie to francuskie Arboretum Segreziatum w Segres, Vibraye'a w Cour Cheverny.

W pierwszej połowie XIX w. na terenie Polski, dzięki pomyślnej koniunkturze gospodarczej i w konsekwencji osiadania właścicieli ziemskich w ich wiejskich rezydencjach (w reakcji na sytuację polityczną), rozkwitały stare lub zakładano nowe parki i ogrody na prowincji. Równocześnie pod wpływem wzrostu zainteresowań naukami przyrodniczymi rozwinęło się kolekcjonerstwo roślin (szczególnie drzew) egzotycznych, importowanych głównie z Azji, a ich znajomość stała się wymogiem towarzyskim i dowodem dobrego wykształcenia. Czasami przy pałacu i ogrodzie powstawał prawdziwy, świetnie udokumentowany naukowo park dendrologiczny – przykładem mogą być ogrody w Łańcucie i Pszczynie. Warto zwrócić uwagę, że kolekcjonowanie drzew towarzyszyło tutaj innym pasjom właścicieli – kolekcjonerów sztuki. Choć kolekcjonerstwo stanowiło istotę zakładania tych parków, trzeba pamiętać, że pierwotnie nie były one odmianami ogrodów botanicznych i dopiero znacznie później posłużyły za bazę, na której powstały instytucje naukowe i edukacyjne, np. Instytut Dendrologii w Kórniku. Tam właśnie powstało



2. Arboretum w Kórniku – fasada ogrodowa pałacu

2. Arboretum in Kórnik – garden facade of the palace



3. Arboretum w Kórniku

3. Arboretum in Kórnik

najbogatsze arboretum na terenie Polski, siedziba Fundacji Kórnickiej, utworzonej przez spadkobiercę założyciela (Tytusa Działyńskiego) i kontynuatora jego pasji – generała Władysława Zamoyskiego. Na stosunkowo niewielkim terenie (30 hektarów) rosło – jak pisze Gerard Ciołek – *1000 gatunków i odmian drzew i krzewów parkowych oraz leśnych, usystematyzowanych według zasad naukowych, lecz tworzących wspaniałe pod względem plastycznym grupy i kłomby wśród otwartych przestrzeni łąk i polan*<sup>14</sup>. Założony ok. 1770 r. przez Kazimierza Raczyńskiego i rozszerzony przez Edwarda Raczyńskiego w latach 1820–1840 wielki park krajobrazowy w Rogalinie obejmuje i dziś grupę kilkuset dębów, tworzących tzw. dąbrowę rogalińską. Wśród nich znaleźć można kilkusetletnie okazy, znane wszystkim jako Lech, Czech i Rus oraz mniej sławny Edward. W latach 90. XIX w. za sprawą Izabeli Działyńskiej rozbudowany został według projektu Adama Kubaszewskiego park w Gołuchowie. Na 156 hektarach terenu rosło ponad 800 gatunków i odmian drzew i krzewów. Warto wspomnieć także mniejsze i mniej znane ogrody pałacowe i dworskie urządzone w duchu kolekcjonerstwa botanicznego – ogród w Czaczu, Racocie, Romanowie czy Krysowicach. Ogrodom tym towarzyszyły często szklarnie i cieplarnie, pozwalające hodować rośliny egzotyczne, wśród których na przełomie XIX i XX w. najpopularniejszymi były kamelie i oczywiście storczyki. Storczykarnia w Łańcucie, odnowiona i uruchomiona na

nowo, pozwala dziś przywołać tamte wrażenia i emocje związane z polowaniem na „egzoty”. Powstawały wtedy liczne towarzystwa botaniczne i instytucje, które wysyłały na wszystkie strony świata swych przedstawicieli z zadaniem poszukiwania i przywożenia do Europy egzotycznych, rzadkich gatunków. Kwitła także wymiana między kolekcjonerami, zarówno prywatnymi, jak i publicznymi.

Ogrody botaniczne stanowiły także element systemów zieleni w miastach, będący i dzisiaj ważnym elementem systemu rekreacji dla mieszkańców wielkich miast. Nieco na marginesie rozważań pozostaje inny rodzaj ogrodu, wywodzący się z ogrodu botanicznego, ale bardziej od niego użytkowy – ogród pomologiczny, przeznaczony do badań i aklimatyzacji różnych drzew i krzewów owocowych. Według Longina Majdeckiego pierwsze tego typu ogrody na terenie Polski powstały w Warszawie *najpierw na terenie Instytutu Agronomicznego w Marymoncie, a po jego likwidacji został założony w 1869 roku ogród pomologiczny przy ul. Nowogrodzkiej. Były one również dostępne dla publiczności*<sup>15</sup>. Według wspomnień warszawian Ogród Pomologiczny był nie tylko placówką naukowo-badawczą i szkółką drzewek owocowych, ale także miejscem spędzania czasu, spacerów i raczej spokojnych zabaw, a przy wejściu umieszczony był punkt, gdzie sprzedawano wspaniałe, dorodne owoce. W pamięci ogrodników warszawskich i botaników Ogród Pomologiczny był





4. Rogalin, fragment tzw. dąbrowy rogałińskiej i dęby – pomniki Lech, Czech i Rus

4. Rogalin, part of the so-called Rogalin oaks and oak trees – monuments Lech, Czech and Rus

jednak głównie placówką hodowlano-badawczą.

W XX w. rozszerzony został zakres działalności ogrodów botanicznych – coraz większy nacisk kładziono na działalność naukowo-badawczą. Funkcja „muzealna” powoli traciła na znaczeniu. Zmiana odbiła się także w powstawaniu nowych, bardziej obszernych, często położonych na pograniczu miasta ogrodów, na terenie Polski m.in. w Poznaniu (1922–1925), Rogowie (1923), Ogród Dendrologiczny w Przelewicach (1923), Wojsławicach, arboretum w Bolestraszczykach koło Przemyśla (1975). Arboretum Kórnickie od 1952 r. stanowi placówkę naukowo-badawczą Polskiej Akademii Nauk. W XIX i XX w. powstało także wiele ogrodów botanicznych poza Europą, np. w Singapurze, Indonezji i Sri Lance. Placówki te specjalizują się we florze swych terenów. W Singapurze podziwiać można wspaniałą kolekcję storczyków. Największe i najciekawsze kolekcje kaktusów i sukulentów uprawia się dzisiaj w Meksyku, na pustynnych terenach USA, Kubie, Madagaskarze, Wyspach Kanaryjskich i w Afryce Południowej.

\*\*\*

W chwili obecnej – według informacji na stronie internetowej Generalnej Dyrekcji Ochrony Środowiska (stan na 31.12.2012 r.) – istnieje w Polsce 38 ogrodów botanicznych<sup>16</sup>. Podstawę prawną ich działalności stanowi Usta-

wa o ochronie przyrody z dnia 16 kwietnia 2004 r. (Dz. U. z 2009 r., Nr 151, poz. 1220, z późn. zmianami). Określa ona ogród botaniczny jako *urządzony i zagospodarowany teren wraz z infrastrukturą techniczną i budynkami funkcjonalnie z nim związanymi, będący miejscem ochrony ex situ, uprawy roślin różnych stref klimatycznych i siedlisk, uprawy roślin określonego gatunku oraz prowadzenia badań naukowych i edukacji*. Rozdział 3, art. 67, ust. 1 mówi, że *Utworzenie i prowadzenie ogrodu botanicznego lub zoologicznego wymaga uzyskania zezwolenia Generalnego Dyrektora Ochrony Środowiska*. Artykuł 69 tejże ustawy określa obowiązki ogrodów botanicznych (oraz w tym samym punkcie podobne obowiązki ogrodów zoologicznych) jako:

1) *uczestnictwo w badaniach naukowych, które mają na celu ochronę gatunków zagrożonych wyginięciem w stanie wolnym;*

2) *edukacja w zakresie ochrony gatunkowej roślin, zwierząt i grzybów, z uwzględnieniem ochrony różnorodności biologicznej;*

3) *prowadzenie upraw roślin oraz hodowli zwierząt gatunków zagrożonych wyginięciem, w celu ich ochrony ex situ, a następnie wprowadzenie do środowiska przyrodniczego w ramach programów ochrony tych gatunków;*

4) *przechowywanie roślin lub zwierząt w warunkach odpowiadających ich potrzebom biologicznym;*

5) *prowadzenie dokumentacji hodowlanej*<sup>17</sup>.

Choć geneza powstania obu instytucji jest tak różna, zakres zadań stawianych dziś przed ogrodami botanicznymi nie odbiega daleko od zadań muzeów. Nawet pozornie oczywista konserwacja muzealiów ma swój odpowiednik w zachowywaniu nasion i prowadzeniu banków genetycznych. Przyjrzyjmy się pozostałym podobieństwom i różnicom, wychodząc jednak od Ustawy o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r. której artykuł 1 mówi, że: *Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów*<sup>18</sup>.

Artykuł 2 określa, w jaki sposób muzeum te cele realizuje. I już cztery pierwsze punkty: gromadzenie, katalogowanie i naukowe opracowywanie, przechowywanie gromadzonych zabytków, w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, oraz magazynowanie ich w sposób dostępny do celów naukowych, zabezpieczanie i konserwacja zbiorów dziwnie przypominają podstawowe zadania nie tylko dzisiejszych, ale i dawnych ogrodów botanicznych. Gromadzą okazy roślin, zarówno ginących, jak i powszechnych na naszym terenie i przechowują je w warunkach dla tychże najdogodniejszych, o ile tylko jest to możliwe w gruncie lub właściwych do tego pomieszczeniach, np. cieplarniach. Jeśli jest to konieczne, ogrody gromadzą także w specjalnych bankach nasion materiał genetyczny, by – jeśli tylko będzie to możliwe – odtworzyć kiedyś zagrożone gatunki w ich naturalnym środowisku<sup>19</sup>. Rzadko dziś kolekcje wzbogacane są poprzez pozyskiwanie okazów z naturalnego środowiska, na ogół wystarcza wymiana między ogrodami. Większość ogrodów botanicznych skupia się dzisiaj na ochronie, badaniach naukowych i edukacji na temat rodzimej flory. Kolekcje wzbogacane są bardziej świadomie, z zachowaniem najwyższej troski o naturalne ekosystemy i w duchu podpisanej w 1992 r. przez 188 krajów Konwencji o Różnorodności Biologicznej (The Convention on Biological Diversity). Konwencja służy, oprócz wskazanej w nazwie ochrony bioróżnorodności, także zachowaniu zasobów biologicznych i zapewnieniu sprawiedliwego udziału w korzyściach wynikających z wykorzystania zasobów genetycznych<sup>20</sup>. Cele badawcze realizuje ogród botaniczny także poprzez gromadzenie, opracowywanie i często publikowanie nie tylko zielników, ale również fotograficznej dokumentacji roślin.

Kolejnym sposobem realizowania celów muzeum jest urządzenie wystaw stałych i czasowych. W przypadku ogrodu botanicznego, którego częścią jest muzeum, zadanie jest identyczne. Jednak to nie jedyne „wystawy” w ogrodach botanicznych. W każdym założeniu ogrodowym rozplanowanie roślin, ich wysadzenie i hodowanie, by zaprezentować je publiczności, jest organizacją wystaw – z natury wegetacji w większości czasowych. Kolejne składniki założenia botanicznego (arboretum, działki: ekologiczny, geografii roślin, roślin chronionych, roślin ozdobnych, systematyczny, genetyczny, biologiczny, roślin

użytkowych, kolekcje roślin ze stref ciepłych i gorących, alpinarium, ogród roślin leczniczych, palmiarnie) stanowią mogą odpowiednik muzealnych wystaw tematycznych czy zbiorów.

Prowadzenie działalności naukowej i udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i badawczych jest realizowane przez ogrody botaniczne przede wszystkim poprzez zapewnienie dostępu publiczności do zbiorów – oczywiście w zakresie czasowym i ilościowym, który nie będzie stanowił zagrożenia dla kolekcji. Paradoksalnie, niebezpieczeństwo „zadeptania” jest także wspólnym zagrożeniem dla nas. Edukacja formalna realizowana jest głównie poprzez związek z uniwersytetami oraz poprzez organizowanie specjalnych zajęć edukacyjnych (odpowiednika lekcji muzealnych) dla szkół. Istnieją też zajęcia i spotkania dla rodzin w ramach edukacji nieformalnej. Ciekawym przykładem mogą być materiały, które nabyć można w kasie Ogrodu Botanicznego Uniwersytetu Warszawskiego – z grammi terenowymi, ilustracjami do kolorowania i zadaniami ułożonymi według ośmiu ścieżek tematycznych, oznaczonych w terenie i na planie innymi kolorami. Większość ogrodów publikuje także przystępne, przeznaczone dla publiczności przewodniki po kolekcjach. Część zbiorów prezentowana jest na stronach internetowych ogrodów. Rolę edukacyjną odgrywają również tabliczki umieszczane na rabatach w pobliżu roślin, zawierające informacje o nazwach łacińskich, nazwach powszechnie stosowanych w kraju, obszarze naturalnego występowania okazu. Taką pomoc, mającą zresztą długą tradycję, doceniają szczególnie zwiedzający zainteresowani botaniką, a przy pierwszym zwiedzaniu wiele osób chętnie korzysta z pomocy przeszkolonego przez ogród przewodnika. Dodać należy, że ogrody botaniczne i arboreta stanowią naturalną enklawę prawdziwej przyrody w mieście, zatem są także schronieniem dla wielu mniejszych zwierząt, ptaków i przede wszystkim pożądanym tutaj – owadów. Wszystkie te zwierzęta można podejrzeć w ogrodzie, co dla wielu młodych ludzi stanowi pierwsze spotkanie z żywą, „dziką” fauną.

Muzea i ogrody botaniczne łączy też specyficzny typ odwiedzających – ciekawy wiedzy, chętny do nauki, ceniący spokój i możliwość rozwoju, otwarty na rzeczy nieoczywiste. Nie każdy odnajdzie się w takim miejscu, choć można mieć nadzieję, że każdy tutaj kiedyś zajrzy. Bez względu na frekwencję, zarówno muzea, jak i ogrody botaniczne mają swoją wierną publiczność, dla której warto pracować i zachowywać pewien typ aktywności.

Wszystkie te podobieństwa pozwalają mieć nadzieję na ewentualną współpracę muzeów i ogrodów botanicznych np. przy wystawach i projektach, które mogłyby uzmysłowić publiczności związku botaniki i sztuki (zielniki, wydawnictwa botaniczne, botaniczne dekoracje w architekturze, ogrody jako dzieła sztuki, ale i źródła wiedzy o świecie, żywe kolekcje, kolekcjonerzy równocześnie tworzący zbiory botaniczne i historyczne, militarne czy dzieła sztuki). Wiele projektów międzyinstytucjonalnych – zarówno naukowych, jak edukacyjnych, a także rozrywkowych czy promocyjnych mogłoby przy takim partnerstwie nabrać nowych odcieni i wartości, mogłoby otworzyć nowe przygody intelektualne, dlatego pozostaje mieć nadzieję, że takie projekty niedługo się pojawią.



5. Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego – etykieta pomnika przyrody; w lewym górnym rogu symbol ścieżki tematycznej

5. University of Warsaw Botanic Garden – label of natural monument; in the top left corner there is a sign of themed trail



6. Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego – fragment z roślinami wodnymi i błotnymi

6. University of Warsaw Botanic Garden – part with aquatic and marsh plants



7. Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego – różanka

7. University of Warsaw Botanic Garden – rosarium



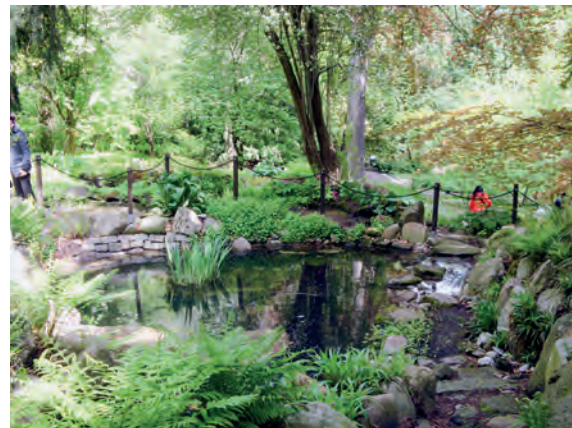
8. Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego – ulubione miejsce spacerów

8. University of Warsaw Botanic Garden – favorite walking place



9. Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego – dział flory niżowej Polski; przy każdej roślinie widoczna etykieta, czerwona oznacza gatunek chroniony

9. University of Warsaw Botanic Garden – department of flora of Polish plains; every plant is labelled, red labels are used for protected species



10. Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego – rośliny wodne w oczku działu alpinarium

10. University of Warsaw Botanic Garden – aquatic plants in a pond in alpine garden

(Wszystkie fot. – J. Grzonkowska)

**Streszczenie:** Celem artykułu jest wskazanie podobieństw i różnic w historii i przede wszystkim w funkcjonowaniu dzisiejszych ogrodów botanicznych i muzeów. Zdarza się, że działania tych dwóch rodzajów instytucji zągębiają się, a podjęcie wspólnych projektów mogłoby przynieść korzyści zarówno instytucjom, jak i publiczności. Szanse stoją przed wspólnymi projektami naukowymi, edukacyjnymi, ale także promocyjnymi czy służącymi rozrywce publiczności. Artykuł służy przedstawieniu pracownikom muzeów historii i wspólnych punktów rozwoju ogrodów botanicznych i muzeów. Pisany z punktu widzenia muzealnika stara się wskazać potencjalne szanse współpracy. Przedstawia także drogę rodzenia się i rozwoju ogrodów botanicznych: średniowieczne uytylitarne kolekcje roślin leczniczych przy domach medyków i podobne XVI-wieczne dydaktyczne kolekcje miejskie, mają-

ce służyć edukacji studentów medycyny; wspólne korzenie w Wunderkammerze, której wersja bardziej naukowa miała stanowić rodzaj teatru mnemotechnicznego – trójwymiarowego odpowiednika dzisiejszej encyklopedii; poszukiwanie egzotycznych okazów w czasach wielkich odkryć geograficznych i później, w trakcie specjalnie organizowanych wypraw sponsorowanych przez kolekcjonerów bądź towarzystwa botaniczne; rodzenie się botaniki jako współczesnej nauki; zjawisko tzw. tulipomanii; związki kolekcjonerstwa sztuki z kolekcjami botanicznymi (np. arboreta XIX-wiecznych siedzib znakomitych rodów polskich), oraz dzisiejsze placówki naukowo-badawcze, w których skład wchodzi często muzea oraz banki nasion, zielniki, biblioteki specjalistyczne. Muzea i ogrody botaniczne łączą także priorytety działalności oraz podobny lub wręcz ten sam widz.

**Słowa kluczowe:** ogrody botaniczne, nauka, muzea, kolekcje, zbiory, botanika.

### Przypisy

- <sup>1</sup> M. Siewniak, A. Mitkowska, *Tezaurus sztuki ogrodowej*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 1998, s. 43.
- <sup>2</sup> M. Szafrńska, *Ogród jako kolekcja. XVI-wieczna geneza idei*, „Kronika Zamkowa” 1-2/57-58/2009, s. 65.
- <sup>3</sup> *The Dictionary of Art*, t. 18, wyd. Grove, 1996, s. 520.
- <sup>4</sup> L. Majdecki, *Historia ogrodów*, t. 1, *Od starożytności po barok*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 211.
- <sup>5</sup> P. Hobhouse, *Historia ogrodów*, wyd. „Arkady”, Warszawa 2005, s. 195.
- <sup>6</sup> L. Majdecki, *Historia ogrodów...*, s. 449.
- <sup>7</sup> E. Mochtak, *Tajemnice ogrodów botanicznych*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1989, s. 33.
- <sup>8</sup> M. J. Mniszech, *Myśli względem założenia Musaeum Polonicum*, w: *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne (1770-1777)*, t. I, wstęp i oprac. J. Platt, wyd. Ossolineum i DeAgostini, Wrocław 2004, s. 72-82.
- <sup>9</sup> B. Stępniewska, *Tendencje kształtowania zieleni w wiekach XIX i XX w Europie*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1996, s. 131.
- <sup>10</sup> B. Stępniewska, *Tendencje kształtowania zieleni...*, s. 154.
- <sup>11</sup> M. Szafrńska, *Ogród jako kolekcja...*, s. 79.
- <sup>12</sup> *Krolestwo flory. 200-lecie pierwszego Ogrodu Botanicznego Uniwersytetu Warszawskiego*, wyd. Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- <sup>13</sup> B. Stępniewska, *Tendencje kształtowania zieleni...*, s. 127-129.
- <sup>14</sup> G. Ciołek, *Ogrody polskie*, wyd. „Arkady”, Warszawa 1978, s. 196.
- <sup>15</sup> L. Majdecki, *Historia ogrodów*, t. 2 *Od XVIII wieku do współczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 384.
- <sup>16</sup> [http://bip.gdos.gov.pl/doc/ftp/2013/31.12.2012\\_WYKAZ\\_OGRODOW\\_BOTANICZNYCH\\_W\\_POLSCE.pdf](http://bip.gdos.gov.pl/doc/ftp/2013/31.12.2012_WYKAZ_OGRODOW_BOTANICZNYCH_W_POLSCE.pdf) [dostęp: 06.07.2014].
- <sup>17</sup> Ustawa z dnia 16 kwietnia 2004 r. o ochronie przyrody (Dz. U. z 2009 r., Nr 151, poz. 1220, z późn. zmianami).
- <sup>18</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach -[http://nimos.pl/upload/akty%20prawne/Ustawa\\_o\\_muzeach\\_10\\_12.pdf](http://nimos.pl/upload/akty%20prawne/Ustawa_o_muzeach_10_12.pdf) [dostęp: 07.07.2014].
- <sup>19</sup> S. Oldfield, *Najpiękniejsze ogrody botaniczne świata*, Publicat S.A., Poznań 2008, s. 22.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, s. 33.

### Joanna Grzonkowska

Historyczka sztuki, absolwentka IHS UW oraz Podyplomowego Studium Muzealnictwa przy IHS UW; obecnie słuchaczka Podyplomowych Studiów Varsavianistycznych UW; pracuje w Dziale Strategii i Analiz Prawnych NIMOS, wcześniej przez wiele lat zajmowała się edukacją muzealną, pracowała w Dziale Oświatowym Zamku Królewskiego w Warszawie i współpracowała z Ośrodkiem Edukacji Muzeum Narodowego w Warszawie; autorka artykułów i recenzji publikowanych w „Muzealnictwie”; e-mail: jgrzonkowska@nimos.pl

Muz., 2014(55): 107-117  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 05.2014  
data akceptacji – 06.2014

DOI: 10.5604/04641086.1118942

# **FLORE TROPICALE. KOLEKCJA IKONOGRAFICZNA WŁADYSŁAWA MICHAŁA ZALESKIEGO W OGRODZIE BOTANICZNYM WYDZIAŁU BIOLOGII UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO**

**FLORE TROPICALE. WŁADYSŁAW MICHAŁ  
ZALESKI'S ICONOGRAPHIC COLLECTION AT  
THE BOTANIC GARDEN OF THE UNIVERSITY  
OF WARSAW FACULTY OF BIOLOGY**

**Katarzyna Mączewska**

Muzeum Narodowe w Warszawie

**Abstract:** The Botanic Garden of the University of Warsaw Faculty of Biology houses an interesting iconographic collection of 168 leather bound, embossed folders with approx. 32,000 graphs, figures and prints presenting plants from various parts of the world. It was created by a Catholic priest, patriarch of Antioch, traveller and amateur botanist, Władysław Michał Zaleski (1852–1925), who for nearly thir-

ty years, while acting as an apostolic delegate to the East Indies, gathered illustrations of different species of flora, with particular consideration to tropical ones, after which he named the entire collection, *Flore Tropicale*. This text aims at presenting the current state of studies over the universally unknown history of the collection and the profile of its creator, taking into account the condition of the col-

lection's preservation and manners of its compilation and making it available.

Following Zaleski's death in 1925, his heir, Michał Stanisław Kossakowski, in co-operation with the National Museum in Warsaw, brought the collection from Rome to Warsaw, and presumably gave it to the Polish National Museum of Nature by the University of Warsaw; subsequently, it was transferred to the Department of Plant Systematic and Geography of the University of Warsaw. The collection survived the World War II hidden in a library of the School of Commerce. After the war it was returned to the University, to be later transferred to the University of Warsaw Botanic Garden, where it has been kept to date. For years, *Flore Tropicale* had been known only to specialists, and it had served as research and illustrative materials to generations of botanists. In 2012, thanks to support offered by the National Audiovisual Institute as part of the Digital Heri-

tage programme (operational programme: Digitisation), the University of Warsaw Foundation and the University of Warsaw Botanic Garden accomplished the first stage of the project named *Botanic Archives*, consisting, among other things, in protecting, digitising and designing a part of Zaleski's collection, and making it available online. With the support of the Archaeology of Photography Foundation (<http://www.archeologiafotografii.pl/>), 10% of the whole collection was digitised. The work was successfully completed with the provision of access to a database named FLORATHECA (<http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca>). Since its arrival in Warsaw until today, *Flore Tropicale* has maintained its educational functions and it has been a valuable comparative, scientific and outreach material. Thanks to commitment and assistance of experts specialising in different fields, it can be further duly preserved, developed, digitalised and promoted.

**Keywords:** Władysław Michał Zaleski (1852–1925), University of Warsaw Botanic Garden, Botanic Archives, *Flore Tropicale* collection, Floratheca, digitisation.

W Ogrodzie Botanicznym Wydziału Biologii Uniwersytetu Warszawskiego oprócz żywych roślin, zielników, okazałej biblioteki i materiałów dotyczących szeroko pojętej botaniki znajduje się niezwykle ciekawy zbiór ikonograficzny, w którym prym wiedzie kolekcja licząca 168 oprawnych w skórę i tłoczonych na grzbietach tek zawierających ok. 32 000 rycin, rysunków, ilustracji prasowych oraz nielicznych fotografii z wizerunkami roślin z różnych części świata. Jest ona wynikiem pasji jednego człowieka, katolickiego duchownego – patriarchy antiocheńskiego, podróżnika oraz botanika-amatora – Władysława Michała Zaleskiego, który z miłości do roślin przez blisko 35 lat kolekcjonował ilustracje różnych okazów flory, ze szczególnym uwzględnieniem tropikalnej, co uhonorował nadając zbiorowi nazwę – *Flore Tropicale*.

## Twórca kolekcji

Władysław Michał Bonifacy Zaleski urodził się w 1852 r. w Wieloniu na Żmudzi, jako jedno z trojga dzieci Gabrieli z Dombrowiczów oraz Leona Zaleskiego, prezydenta sądów kowieńskich. W latach 1880–1881 studiował w Warszawskim Seminarium Duchownym, następnie wyjechał do Rzymu, gdzie kontynuował naukę w Papieskiej Akademii Kościelnej (Accademia dei Nobili Ecclesiastici) oraz Papieskim Uniwersytecie Gregoriańskim (Pontificia Universitas Gregoriana), zakończoną tytułem doktora teologii<sup>1</sup>. Posiadając solidne wykształcenie, obycie towarzyskie i zdolności dyplomatyczne, szybko zyskał uznanie wśród przełożonych, pracując w Kongregacjach Rzymskich i uczestnicząc w latach 1885–1890 w wielu misjach dyplomatycznych Stolicy Apostolskiej, m.in. w Hiszpanii, Indiach, Wielkiej Brytanii. W tym czasie pełnił m.in. funkcje prałata papieskiego, następnie radcy nuncjatury przy nuncjuszu apostolskim w Paryżu<sup>2</sup>. Pierwszą podróż do Indii odbył w końcu 1886 r., jako sekretarz arcybiskupa Antonio Agliardiego, a w 1890 r. powrócił tam już jako

nadzwyczajny delegat Stolicy Apostolskiej. Na blisko 30 lat związał wówczas swoje życie z Azją Południową, za swoją siedzibę wybierając Kandy na Cejlonie (obecnie Sri Lanka). W 1892 r. uzyskał sakrę biskupią oraz tytuł delegata apostolskiego Indii Wschodnich oraz arcybiskupa



1. Portret Władysława Michała Zaleskiego ok. 1892 (własność prywatna)

1. Władysław Michał Zaleski's Portrait, about 1892 (privately owned)



2. Wnętrze rezydencji delegata apostolskiego Władysława Michała Zaleskiego w Kandy, fot. z ok. 1916–1923 (Muzeum Narodowe w Warszawie, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, sygn. DI 130281 MNW)

2. The interior of the residence of the apostolic delegate, Władysław Michał Zaleski in Kandy, photograph from about 1916–1923 (The National Museum in Warsaw, Iconographic and Photographic Collection, ref. no DI 130281 MNW)

tytularnego Teb w Achaji. W ciągu swojej posługi, na podległym mu rozległym, liczącym blisko 300 mln mieszkańców terytorium, silnie angażował się w sprawy socjalne oraz edukacyjne, budując m.in. sieć seminariów diecezjalnych. W grudniu 1916 r. papież Benedykt XV mianował go patriarchą Antiochii, zwalniając jednocześnie z funkcji delegata apostolskiego Indii Wschodnich. Zmarł w Rzymie w 1925 r., gdzie został pochowany; zgodnie z jego wolą w latach 50. XX w. przewieziono jego zwłoki do Kandy<sup>3</sup>.

Oprócz pracy misyjnej Zaleski był autorem wielu publikacji w zakresie teologii, prawa kanonicznego, nauki Pisma Świętego, żywotów świętych, a także dzieł podróżniczych i opowiadań<sup>4</sup>. Niektóre jego prace, jak pamiętnik *Trzydzieście lat w Indyach i w Azji Południowej. Od 30 grudnia 1886 do 30 grudnia 1916* czy kilkutomowe *Opowiadania dla polskiej młodzieży* nigdy w całości nie zostały wydane, choć niewątpliwie pisał i uzupełniał je ilustracjami z takim zamiarem<sup>5</sup>. W latach 1888–1923 był także korespondentem opisującym głównie wydarzenia z życia misjonarza w Indiach Wschodnich na łamach ilustrowanego miesięcznika „Missye Katolickie”<sup>6</sup>. Dokumen-

tując swoją działalność publicystyczną, dbał także o odpowiednią oprawę swoich książek, rękopisów i zbiorów ikonograficznych, zamawiając w rzymskim zakładzie introligatorskim C. Glingler oprawy w półskórkę teki i okładki z tłoczonymi grzbietami oraz napisami.

### Miłośnik flory

Władysław Zaleski, zawsze wrażliwy na otaczającą go przyrodę, w swoim dzienniku dokładnie opisywał świat flory obserwowany podczas licznych podróży. Interesowały go historia, uprawa oraz zastosowanie poszczególnych roślin. Nie był także obojętny na ich barwy oraz zapachy, porównując je często ze znanymi okazami rodzimymi. Dla przykładu, po odwiedzeniu klasztoru mnichów buddyjskich w Kandy pisał: *A jaka wegetacja! Oglądałem tam wszystkie rzadkości i cuda europejskich cieplarni, które tu rosły dziko i swobodnie, jak u nas rosą chwasty i bodiaki po polach*, czy innym razem po wizycie w ogrodzie botanicznym w Paradenii: *na widok tej roślinności tak pięknej i tak bujnej traci się prawdziwie chęć i zami-*



3. Jedna z tek z zeszytami w kolekcji *Flore Tropicale*

3. One of the portfolios with papers in *Flore Tropicale* collection

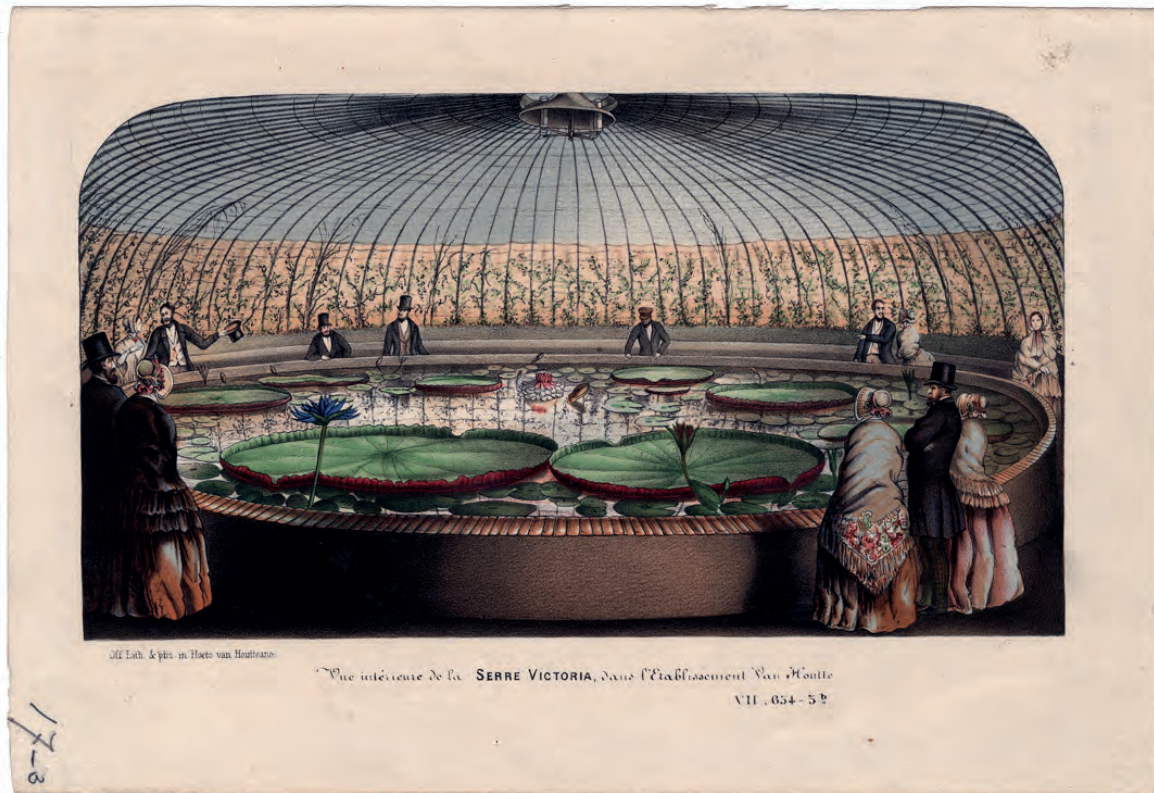
łowanie ogrodnictwa. Ileż my tu trudów, czasu i pracy poświęcamy zwykle, by wyhodować z biedą te rośliny, które się tutaj wznoszą takie bujne [...] wieczory zachwycające i taki uroczysty spokój w tej atmosferze letniej i przesyconej wyciewami kwiatów<sup>7</sup>. Mając ku temu pasję i możliwości, zapewne już w Indiach zaczął kolekcjonować wizerunki interesujących go roślin występujących zarówno w Europie, jak i w Afryce, Azji czy obu Amerykach.

### Duchowny z powołania – kolekcjoner z zamiłowaniem

Z wyjątkowości swojego zbioru botanicznego doskonale zdawał sobie sprawę sam jego twórca, pisząc w 1915 r. we wstępie ręcznie pisanego obszernego katalogu dołączonego do kolekcji: *Jest to wyjątkowa kolekcja, zawierająca prawie wszystkie rośliny, których kolorowe wizerunki były reprodukowane od 1787 roku. Znaleźć tu można przykłady najbardziej niezwykłych roślin tropikalnych oraz*

*ogrodniczych, jak również najciekawszą florę występującą w strefach umiarkowanych i zimnych*<sup>8</sup>. Owa *collection unique*, w 1915 r. licząca 30 608 plansz (w tym 25 310 kolorowych) z 23 866 gatunkami roślin powiększała się zapewne jeszcze do 1921 r., kiedy osiągnęła liczbę 31 786 plansz (w tym 25 669 kolorowych) z 24 492 gatunkami. Zasadniczo Zaleski swą kolekcjonerską botaniczną pasję rozwijał przez ok. 35 lat, z czego w latach 1915–1924 powiększył kolekcję zaledwie o ok. 1200 plansz z 626 gatunkami roślin. Wielokrotnie przez lata szacując wielkość swego zbioru, patriarcha nie zwracał dużej uwagi na dokładną liczbę ilustracji, bardziej interesowały go same gatunki, których zestawienia wykonywał częściej. Charakterystyczne były jednak obecne w jego podsumowaniach liczne podziały na „planches couleur” (plansze kolorowe/kolorowane) oraz występujące w mniejszości „planches noires” (ryciny niekolorowane, druki)<sup>9</sup>. Dzięki korespondencji z wieloletnim przyjacielem księdzem Marcinem Czerwińskim SJ wiadomo, że Zaleskiemu zależało, aby





4. *Victoria amazonica* (Poepp.) J.C. Sowerby, pol. *wiktoria królewska*, w: „Flore des serres et des Jardins de l'Europe” 1851–1852, vol. 7, il. 655b (Ogród Botaniczny UW, kolekcja *Flore Tropicale*, sygn. WZ\_17-3\_IID3968)

4. *Victoria amazonica* (Poepp.) J.C. Sowerby, *Victoria regia*, in: “Flore des serres et des Jardins de l'Europe” 1851–1852, vol. 7, illus. 655b (the Botanical Garden of the University of Warsaw, *Flore Tropicale* collection, ref. no WZ\_17-3\_IID3968)

przez lata zbierana kolekcja trafiła do jednej z polskich uczelni wyższych, ale jak pisał: *nie do ogólnej biblioteki, gdzie w morzu książek zatonie, lecz raczej do księgozbioru wydziałowego, gdzie wszyscy, co się zajmują studiami botanicznymi, łatwiej się mieliby do niego dostęp*<sup>10</sup>.

Oprócz kolekcji wizerunków roślin posiadał również interesujące zbiory sztuki azjatyckiej, w tym misternie rzeźbione i bogato inkrustowane egzemplarze białej broni, haftowane tkaniny, meble, figurki z kości słoniowej, misy, pateny, maski rytualne, różnorodne wyroby złotnicze oraz cenne cejlońskie rękopisy na liściach palmowych<sup>11</sup>. Po charakterze zbiorów poznać można fascynację tego katolickiego duchownego m.in. hinduską i buddyjską sztuką, co świadczyć może o głębokim szacunku i chęci poznania kultury miejsca, w którym przyszło mu żyć przez blisko 30 lat. Bogactwo jego rezydencji w Kandy, wypełnionej po brzegi różnymi przedmiotami, poznać możemy na kilku zachowanych fotografiach znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, a samą część tej różnorodnej spuścizny podziwiać m.in. w warszawskich muzeach: Narodowym, Wojska Polskiego oraz Etnograficznym<sup>12</sup>.

Ciekawą kwestią jest to, w jaki sposób spuścizna po Zaleskim trafiła z Ceylonu przez Włochy do Polski. Dwa lata przed śmiercią, w 1923 r. sporządził on testament, w którym w razie swojego zgonu zobowiązał Konsula Rzeczypospolitej Polskiej w Rzymie *do natychmiastowego objęcia*

*w posiadanie* mieszkania wraz z wyposażeniem i następnie przekazania tej spuścizny wskazanemu spadkobiercy – siostrzeńcowi hr. Michałowi Stanisławowi Kossakowskiemu (1883–1962)<sup>13</sup>. Zaleski utrzymywał z mieszkającym w Warszawie synem swej siostry Michaliny bardzo bliski kontakt przez wszystkie lata bytności w Indiach Wschodnich oraz po powrocie do Rzymu. M.in. dzięki pomocy finansowej Kossakowskiego w 1923 i 1924 r. przewieziono z Kandy do Rzymu cały dobytek patriarchy, którego nie zabrał wyjeżdżając kilka lat wcześniej<sup>14</sup>. Patriarcha Zaleski zmarł w swoim rzymskim domu na via della Croce 5 października 1925 r., niedługo po tym Kossakowski rozpoczął starania o przywiezienie spuścizny wuja do Polski<sup>15</sup>. Dzięki wsparciu Muzeum Narodowego w Warszawie Kossakowski wyjechał do Rzymu, przywożąc na początku grudnia tego roku dwa wagony, mieszczące łącznie 130 skrzyń, kuferków i klatek zawierających „ruchomości” znalezione w mieszkaniu zmarłego<sup>16</sup>. Zgodnie z ustaleniami 17 skrzyń zostało przewiezionych do Muzeum Narodowego do weryfikacji i wyboru obiektów w celu ewentualnego nabycia do zbiorów<sup>17</sup>. Już w Rzymie dokładnie podzielono i oznaczono skrzynie, aby po przyjeździe rozdzielić je na 7 uzgodnionych adresów, wśród których oprócz Muzeum Narodowego znajdowało się m.in. „Muzeum Przyrodnicze”, dla którego przeznaczono 17 ważących 936 kg i oznaczonych literą „U” skrzyń z książkami i albumami, trzema etażerkami oraz dziewięcioma półeczkami<sup>18</sup>. Owe



5. *Paeonia daurica* Andrews, pol. *piwonia dahurska*, w: „Curtis botanical magazine” 1812, vol. 35, tab. 1441 (Ogród Botaniczny UW, kolekcja *Flore Tropicale*, sygn. WZ\_9-1\_IID3413)

5. *Paeonia daurica* Andrews, in: “Curtis botanical magazine” 1812, vol. 35, tab. 1441 (the Botanical Garden of the University of Warsaw, *Flore Tropicale* collection, ref. no WZ\_9-1\_IID3413)

„książki i albumy” są zapewne tożsame z kolekcją *Flore Tropicale*. Wspomniane „Muzeum Przyrodnicze” może być utożsamione z istniejącym od 1819 r. Gabinetem Zoologicznym przy katedrze zoologii Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego, wydzielonym w 1919 r., jako odrębna jednostka o nazwie Narodowe Muzeum Przyrodnicze (1919–1921), następnie przemianowanym na Polskie Państwowe Muzeum Przyrodnicze, Dział Zoologiczny (1921–1928)<sup>19</sup>. Planowane w późniejszych latach działy botaniczny i geologiczny *de facto* nie powstały, zatem zapewne przeznaczona do muzeum kolekcja *Flore Tropicale* trafiła do Zakładu Systematyki Roślin UW (późniejszego Zakładu Systematyki i Geografii Roślin). Prawdopodobnie stało się tak za sprawą prof. Bolesława Hryniewieckiego, założyciela tego zakładu (1919), wieloletniego dyrektora Ogródu Botanicznego UW (1920–1960) oraz rektora uniwersytetu w latach 1926–1927<sup>20</sup>. O obecności kolekcji przed 1935 r. w Zakładzie Systematyki Roślin UW świadczą pieczęcie tej jednostki, znajdujące się na niemal każdej ilustracji ze zbioru.

## „Flore Tropicale” vel „Iconotheca botanica”

Po przywiezieniu *Flore Tropicale* do Warszawy przez następne kilkadziesiąt lat zbiór znany był w zasadzie tylko specjalistom, którzy paradoksalnie szczęśliwie przed 1939 r. nie publikowali prac na jego temat. Stąd o jego istnieniu nie wiedzieli Niemcy, niszczący i wywożący podczas wojny warszawskie zabytki. Lata II wojny światowej kolekcja (nazwana na miejscu także *Iconotheca botanica*) przetrwała w stanie nienaruszonym, ukryta między czasopismami w bibliotece Szkoły Handlowej<sup>21</sup>. Po 1945 r. powróciła do Zakładu Systematyki i Geografii Roślin UW. Prawdopodobnie wówczas w celu jej należytego przechowywania wykonano dwie drewniane przeszklone szafy, które do 1983 r. znajdowały się przy sali ćwiczeń w budynku Obserwatorium Astronomicznego Instytutu Astronomii Wydziału Fizyki UW. Wówczas *Iconotheca* traktowana była głównie jako materiał pomocniczy dla badaczy, studentów i pracowników związanych z tym miejscem. Następnie przeniesiono ją do budynku administracji Ogródu Botanicznego Wydziału Biologii UW, gdzie znajduje się do tej pory. 5 czerwca 2006 r., decyzją dziekana wydziału biologii UW prof. dr. hab. Joanny Pijanowskiej, oficjalnie przekazano kolekcję do Ogródu Botanicznego, uznając ją za *zbiór specjalny Filii Biblioteki Wydziału Biologii*<sup>22</sup>.



6. *Victoria amazonica* (Poepp.) J.C. Sowerby, pol. *wiktoria królewska*, w: „Flore des serres et des Jardins de l'Europe” 1850–1851, vol. 6, il. 599-600 (Ogród Botaniczny UW, kolekcja *Flore Tropicale*, sygn. WZ\_17-3\_IID3954)

6. *Victoria amazonica* (Poepp.) J.C. Sowerby, *Victoria regia*, in: “Flore des serres et des Jardins de l'Europe” 1850–1851, vol. 6, illus. 599-600 (the Botanical Garden of the University of Warsaw, *Flore Tropicale* collection, ref. no WZ\_17-3\_IID3954)



7. *Cardamine kitaibelii* Bech., w: „Curtis botanical magazine” 1885, vol. 41 (111), tab. 6796 (Ogród Botaniczny UW, kolekcja *Flore Tropicale*, sygn. WZ\_22-8\_IID4266)

7. *Cardamine kitaibelii* Bech., in: “Curtis botanical magazine” 1885, vol. 41 (111), tab. 6796 (the Botanical Garden of the University of Warsaw, *Flore Tropicale* collection, ref. no WZ\_22-8\_IID4266)

## Projekt „Botaniczne Archiwalia”

Przez lata ilustracje z kolekcji znane były wąskiej grupie osób. Jej zawartość szerszej publiczności została zaprezentowana w 2011 r., kiedy reprodukcje niektórych rycin uświetniły otwartą 14 maja 2011 r. na UW wystawę pt. „Królestwo Flory” zorganizowaną z okazji 200-lecia pierwszego Ogródu Botanicznego UW, Muzeum UW wydało wtedy informator ilustrowany rycinami ze zbioru (<http://www.muzeum.uw.edu.pl/2011/05/18/kr%C3%B3lestwo-flory-200-lecie-pierwszego-ogrodu-botanicznego-universytetu-warszawskiego/>). Następnie z myślą o opracowaniu i udostępnieniu kolekcji rok później rozpoczęto realizację projektu nazwanego „Botaniczne Archiwalia”. Wówczas dzięki wsparciu Narodowego Instytutu Audiowizualnego, w ramach programu Dziedzictwo Cyfrowe (program operacyjny „Digitalizacja”), Fundacja Uniwersytetu Warszawskiego oraz Ogród Botaniczny UW zrealizowały pierwszy etap projektu, który obejmował współpracę przedstawicieli różnych dziedzin – od botaniki, przez historię sztuki, po informatykę<sup>23</sup>. Założenia projektu obejmowały zabezpieczenie, digitalizację, opracowanie i udostępnienie *online*

części zbiorów iknograficznych znajdujących się w archiwum Ogródu Botanicznego UW. Rozpoczęto systematyczne liczenie kolekcji *Flore Tropicale*, do tej pory orientacyjnie szacowanej według przedwojennych numerów inwentaryzacyjnych na około 35 000/36 000 dzieł. Przy współpracy Fundacji Archeologii Fotografii (<http://www.archeologia-fotografii.pl/>) zdigitalizowano 8000 plansz, które następnie grupa pracowników Ogródu Botanicznego UW opracowała pod względem botanicznym<sup>24</sup>. Wśród wymienionej liczby 3360 ilustracji opisano i opracowano również pod względem historyczno-artystycznym, warto przy tym zaznaczyć, że jest to jedynie około 10% całego zbioru. Zwieńczeniem tej części prac jest udostępnienie na stronie internetowej bazy danych o nazwie FLORATHECA, specjalnie dostosowanej do charakteru kolekcji (<http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca>).

W zbiorze *Flore Tropicale* znajdują się różnorodne artystycznie wizerunki roślin, nielicznej architektury ogrodowo-wystawienniczej, owoców, grzybów oraz owadów, wykonane w różnych technikach – od ręcznie kolorowanych rycin, akwareli na papierze japońskim, po wycinki z drukowanych popularnych czasopism botanicznych wychodzących od końca XVIII do 1 ćw. XX w. oraz nielicznych fotografii z 2 poł. XIX wieku. W obrębie każdej z 168 oprawnych w półskórek tek w formie foliów znajdują się trzy tomy, w skład których wchodzi z kolei ze-



8. Pieczęcie na verso plansz w kolekcji *Flore Tropicale*

8. Seals on the reverse of boards in *Flore Tropicale* collection



9. *Steriphoma paradoxum* (Jacq.) Endl., in: „Deutsches Magazin für Garten-und Blumenkunde” 1850, il. do s. 301-303 (Ogród Botaniczny UW, kolekcja *Flore Tropicale*, sygn. WZ\_25-4\_IID4421)

9. *Steriphoma paradoxum* (Jacq.) Endl., in: “Deutsches Magazin für Garten-und Blumenkunde” 1850, illus. to pp. 301-303 (the Botanical Garden of the University of Warsaw, *Flore Tropicale* collection, ref. no WZ\_25-4\_IID4421)

szyty oprawne w litografowane okładki z nazwą zbioru. Na niemal każdej ilustracji patriarcha nanosił ołówkiem lokalizację tomu i zeszytu, odnosząc się tym samym do tożsamego oznaczenia w ręcznie przygotowanym katalogu dołączonym do zbioru. Ponadto podpisywał także nazwy łacińskie oraz niekiedy ogólnie miejsce występowania geograficznego danych roślin. Mimo wielu informacji niezbędna stała się weryfikacja nazw, szczególnie, iż nie zawsze zgodne są one z obecnie obowiązującym zapisem. Jest to zrozumiałe, biorąc pod uwagę, że Zaleski był botanikiem-amatorem, który tworzył zbiór przed ponad stuleciem. Podczas realizacji projektu przy opracowywaniu wizerunków poszczególnych roślin botanicy uwzględniali obecnie obowiązujące nazwy polską i łacińską, nazwy synonimiczne oraz przynależność do rodziny botanicznej, zaś historycy sztuki wykonywali opisy *in situ*, ustalając także m.in. twórców, technikę, typ oraz źródło ilustracji. Jednym wyzwaniem stało się zatem opracowanie botaniczne, drugim – historyczno-artystyczne, związane oprócz określenia autorów, oznaczenia techniki i czasu wykonania, także z poszukiwaniem dokładnego pochodzenia każdej z plansz. Mimo, iż sam patriarcha we wspomnianym wstępie do katalogu wypisał uczciwie większość tytułów periodyków botanicznych, z których czerpał ilustracje, identyfikacja poszczególnych wizerunków była nierzadko mocno utrudniona. Najczęściej lokalizację ułatwiały oznaczenia obecne na rycinach, jak

sygnatury autorów oraz wydawców. Niekiedy wskazanie źródła możliwe było przez zaznaczone na *verso* przez samego patriarchę skróty bibliograficzne, dla przykładu: „L” oznaczało francuskie czasopismo „L’Illustration horticole, journal spécial des serres et des jardins”, „B.H.” – belgijskie „La Belgique horticole, journal des jardins”, „G.fl.” – niemieckie „Gartenflora”, a „fl.Mag.” – brytyjskie „The floral magazine”<sup>25</sup>. Jednymi z najczęściej pojawiających się dotychczas źródeł, oprócz już wymienionych, są brytyjskie „Curtis’s Botanical Magazine” oraz „The Botanical Register”.

W ramach projektu wykonano również opinię konserwatorską, wraz z ustaleniem programu prac i kosztorysem konserwacji obszernego rękopiśmiennego katalogu oprawnego w skórzaną okładkę z tłoczeniem na grzbiecie<sup>26</sup>. Obecny stan zachowania kolekcji jest dobry, jednak w najbliższej przyszłości potrzebne stanie się przeprowadzenie prac konserwatorskich m.in. samych tek (wraz z katalogiem), aby zabezpieczyć w pełni ich zawartość.

Na stronie internetowej bazy FLORATHECA wśród danych dotyczących zbioru znajduje się także biogram Zaleskiego, wypis tytułów publikacji, z których pochodzą dotychczas opracowane jednostki, oraz część informacyjna na temat poszczególnych wizerunków z możliwością wyszukiwania przez nazwę rośliny, jej rodzinę oraz twórcę ilustracji. Po „kliknięciu” na poszczególne wizerunki pojawiają się podstawowe dane botaniczne (nazwa polska,



10. *Eucalyptus cornuta* Labill., w: "Flore des serres et des Jardins de l'Europe" 1875, vol. 21, il. 2189-2190 (Ogród Botaniczny UW, kolekcja *Flore Tropicale*, sygn. WZ\_107-2\_IID10510)

10. *Eucalyptus cornuta* Labill., in: "Flore des serres et des Jardins de l'Europe" 1875, vol. 21, illus. 2189-2190 (the Botanical Garden of the University of Warsaw, *Flore Tropicale* collection, ref. no WZ\_107-2\_IID10510)

(Fot. 1. – za uprzejmą zgodą Rodziny; 3, 8 – K. Mączewska)

obowiązująca nazwa łacińska, rodzina, synonimy) oraz historyczno-artystyczne (tytuł, twórcy, data powstania,

typ, technika, materiał, wymiary, źródło, napisy i znaki, pieczętki, nr inwentarza). Pliki z wizerunkami są udostępnione na licencji CC-BY-NC, co oznacza, że można je kopiować, dystrybuować i użytkować tylko w celach niekomercyjnych, o czym informuje notatka na końcu każdego opisu<sup>27</sup>.

Dotychczas o projekcie „Botaniczne Archiwalia” i jego efektach można było dowiedzieć się zarówno z Internetu, artykułów bądź prowadzonych prelekcji<sup>28</sup>. Wciąż jednak istnieje potrzeba dalszego opracowania oraz kontynuacji prac konserwatorskich tej nietypowej kolekcji. Ważne stają się także prowadzone badania pod względem wartościowania historycznego, artystycznego i naukowego całego zbioru, opracowanie programu jego ochrony oraz omówienia na tle innych tego typu znanych kolekcji. Nieznany jest nadal sposób, w jaki Zaleski zdobywał kolejne egzemplarze do tworzonej kolekcji oraz kontekst jej powstania<sup>29</sup>.

Od przewiezienia do Warszawy w 1925 r. aż po dzień *Flore Tropicale* zachowała swoje funkcje dydaktyczne, jest niezwykle cennym materiałem porównawczym i naukowym, a także nieocenionym przedmiotem popularyzatorskim. Obecnie przy zaangażowaniu i pomocy specjalistów z różnych dziedzin może zostać należycie zabezpieczona, opracowana, zdigitalizowana oraz wypromowana. O jej randze świadczą słowa prof. Bolesława Hryniewieckiego, który nazwał ją *skarbem prawdziwym uratowanym przed grabieżą*<sup>30</sup>. Ważne zatem, by ów „skarb” został udostępniony *on-line* dzięki internetowej bazie FLORATHECA, gdzie w wirtualnym świecie, dzięki technologii informatycznej, każdy z nas poznać może jego nieocenioną wartość. Historia *Flore Tropicale* pokazuje, jak błędne może być rozumowanie, polegające na kojarzeniu miejsc występowania tak dużych kolekcji ikonograficznych tylko z muzeami bądź kolekcjami prywatnymi. Wszak niejedno muzeum nie powstydziłoby się takiego zbioru, jakim pochwalić się może warszawski uniwersytecki Ogród Botaniczny.

**Streszczenie:** W Ogrodzie Botanicznym Wydziału Biologii Uniwersytetu Warszawskiego (UW) znajduje się interesująca kolekcja ikonograficzna licząca 168 oprawnych w skórę i tłoczonych na grzbietach tek, zawierających ok. 32 000 rycin, rysunków oraz druków z wizerunkami roślin z różnych części świata. Jej twórcą jest katolicki duchowny, patriarcha antiocheński, podróżnik oraz botanik – amator, Władysław Michał Zaleski (1852–1925), który przez blisko 30 lat, pełniąc funkcję delegata apostolskiego Indii Wschodnich, kolekcjonował ilustracje różnych okazów flory ze szczególnym uwzględnieniem tej tropikalnej, od której nazwał cały zespół – *Flore Tropicale*. Niniejszy tekst ma na celu zaprezentowanie dotychczasowych badań nad powrzechnie nieznaną historią kolekcji i sylwetką jej twórcy, uwzględniając przy tym stan jej zachowania oraz sposoby opracowania i udostępniania.

Po śmierci Zaleskiego w 1925 r. jego spadkobierca Michał Stanisław Kossakowski, przy współpracy Muzeum Narodowego w Warszawie, przywiózł kolekcję z Rzymu do Warszawy i przekazał zapewne Polskiemu Państwo-

wemu Muzeum Przyrodniczemu przy UW; później przeniesiono ją do Zakładu Systematyki i Geografii Roślin UW. II wojnę światową przetrwała ukryta w bibliotece Szkoły Handlowej. Po wojnie powróciła na Uniwersytet, a następnie przekazano ją Ogrodowi Botanicznemu UW, gdzie znajduje się do tej pory. Przez lata *Flore Tropicale* znana była tylko specjalistom i jako materiał badawczy oraz ilustracyjny służyła pokoleniom botaników. W 2012 r., dzięki wsparciu Narodowego Instytutu Audiowizualnego, w ramach programu Dziedzictwo Cyfrowe (program operacyjny „Digitalizacja”), Fundacja UW oraz Ogród Botaniczny UW zrealizowali pierwszy etap projektu nazwanego „Botaniczne Archiwalia”, obejmujący zabezpieczenie, digitalizację, opracowanie i udostępnienie *on-line* m.in. części kolekcji patriarchy Zaleskiego. Dzięki wsparciu Fundacji Archeologii Fotografii (<http://www.archeologiafotografii.pl/>) zdigitalizowano 10% całego zbioru. Zwieńczeniem prac było udostępnienie bazy danych o nazwie FLORATHECA (<http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca>). Od przewiezienia do Warszawy aż po dziś

dzień *Flore Tropicale* zachowała swoje funkcje dydaktyczne, jest cennym materiałem porównawczym i naukowym a także popularyzatorskim. Dzięki zaangażowaniu i po-

mocy specjalistów z różnych dziedzin może zostać dalej należycie zabezpieczona, opracowana, zdigitalizowana oraz wypromowana.

**Słowa kluczowe:** Władysław Michał Zaleski (1852–1925), Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego, Botaniczne Archiwalia, kolekcja *Flore Tropicale*, Florathea, digitalizacja.

### Przypisy

- <sup>1</sup> W. Malej, Ks. W. M. Zaleski *Delegat Apostolski Indii Wschodnich, Arcybiskup Teb, patriarcha Antiochii*, Rzym 1965, s. 45-47; Zaleski Władysław Michał Bonifacy, „Polski Słownik Biograficzny”, oprac. J. Kryszkowski SJ, t. IV, Warszawa 1938, s. 338-339; Zaleski Władysław Michał Bonifacy, „Słownik Biologów Polskich”, S. Feliksiak (red.), Warszawa 1987, s. 600; M. Czermiński, *Życiorys X. Władysława Michała Zaleskiego, arcybiskupa tebańskiego, delegata apostolskiego dla Indii Wschodnich*, „Złota księga szlachty polskiej”, T. Żychliński (red.), R. XXIV, Poznań 1902, s. 6-13.
- <sup>2</sup> W. Malej, Ks. W. M. Zaleski ..., s. 48-54.
- <sup>3</sup> Tenże, s. 59.
- <sup>4</sup> Pełna bibliografia w: W. Malej, Ks. W. M. Zaleski ..., s. 12-36, 175; warto zaznaczyć, iż w znacznej mierze patriarcha W. M. Zaleski drukował swoje prace na własny koszt w małej liczbie egzemplarzy, które następnie rozdawał (więcej w: W. Malej, Ks. W. M. Zaleski..., s. 30).
- <sup>5</sup> Archiwum Archidiecezjalne Warszawskie (dalej AAW), Spuścizna ks. Władysława M. Zaleskiego, sygn. S.125.1a-l, S.125.2a-j, *Opowiadania dla polskiej młodzieży – materiały twórczości, ryciny i ich opisy*, t. 1-8; S.125.3a-c, *Trzydzieście lat w Indyach i w Azji Południowej. Od 30 grudnia 1886 do 30 grudnia 1916 przez Patriarchę Zaleskiego ofiarowane Polskiej Młodzieży*, t. 1-3; skrótkowo wybrane fragmenty pamiętnika zebrała prof. Izabela Rusinowa w niewielkiej publikacji: *30 lat w Indiach. Pamiętniki ks. Władysława Michała Zaleskiego delegata apostolskiego*, Warszawa 1997.
- <sup>6</sup> M.in. cykle opowiadań i sprawozdań z wypraw misyjnych po Indiach W. M. Zaleskiego: *Z podróży po Idyach*, „Missye Katolickie” 1888, r. 7, nr 3, s. 65-71; nr 6, s. 168-175; nr 7, s. 195-203; nr 8, s. 230-248; nr 9, s. 266-277; nr 10, s. 289-296; nr 11, s. 326-330; nr 12, s. 358-363; 1889, R. 8, nr 1, s. 2-12; *Listy z Ceylonu*, „Missye Katolickie” 1892, R. 11, nr 1, s. 5-11; nr 2, s. 49-53, nr 3, s. 71-75; nr 4, s. 100-106; nr 5, s. 126-134; nr 6, s. 143-151; nr 7, s. 188-189; nr 8, s. 203-207; nr 9, s. 229-232.
- <sup>7</sup> AAW, Spuścizna ks. Władysława M. Zaleskiego, sygn. S.125.3a, *Fragmenty pamiętnika Trzydzieście lat w Indyach i w Azji Południowej. Od 30 grudnia 1886 do 30 grudnia 1916 przez Patriarchę Zaleskiego ofiarowane Polskiej Młodzieży. Część pierwsza 1886-1888*, T. I, s. 46, 49.
- <sup>8</sup> Archiwum Ogródu Botanicznego Wydziału Biologii Uniwersytetu Warszawskiego (dalej Arch. OBUW), Katalog dołączony do kolekcji *Flore Tropicale*, opracowany przez patriarchę W. M. Zaleskiego w 1915 r., z uzupełnieniami do 1925 r., tłum. A. Kielczewska.
- <sup>9</sup> Powyższe dane pochodzą z odręcznych notatek patriarchy W. M. Zaleskiego dołączonych do kolekcji *Flore Tropicale* w tece z tłoczonym napisem „INDEX” (w Arch. OBUW).
- <sup>10</sup> W. Malej, Ks. W. M. Zaleski ..., s. 170; wspomniana w biografii korespondencja pochodzi z 1910 r., kiedy kolekcja liczyła jeszcze ok. 22 000 wizerunków roślin, a sam arcybiskup rozważał wówczas przekazanie jej Uniwersytetowi Jagiellońskiemu.
- <sup>11</sup> Znajdujące się w Muzeum Narodowym w Warszawie rękopisy wchodzą w skład Zbiorów Sztuki Orientalnej tej instytucji; obecnie publikację na ich temat przygotowuje Magdalena Szpindler, której za ważne informacje o tych zbiorach składam podziękowania.
- <sup>12</sup> Zbiory, o których mowa, liczyły 92 jednostek inwentarzowych i pochodzą z zakupów oraz darów hr. Michała Stanisława Kossakowskiego dla Muzeum Narodowego w Warszawie w latach 1925-1926; następnie część z tego zbioru związana z wojskowością (m.in. biała broń) przeszła do Muzeum Wojska Polskiego (obecnie jako depozyty MNW), a część tkanin, maski i niektóre elementy rzemiosła przekazano w latach 70. XX w. do Państwowego Muzeum Etnograficznego, gdzie znajdują się do tej pory jako kolekcja W. M. Zaleskiego (zob. także: *Zwykłe-Niezwykłe. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, A. Czyżewski (red.), Warszawa 2008, s. 345-355). Wspomniany materiał ikonograficzny rezydencji W. M. Zaleskiego w Kandy znajduje się w Zbiorach Ikonograficznych i Fotograficznych Muzeum Narodowego w Warszawie o sygn. DI 130277-130282 MNW. Pozostała część rozproszona przez lata i częściowo utraconej w czasie II wojny światowej kolekcji jest m.in. w rękach prywatnych. W bliższym poznaniu losów spuścizny po patriarsze Zaleskim mogą pomóc obecnie prowadzone badania.
- <sup>13</sup> Arch. MNW, Dary. Stanisław Michał Kossakowski, sygn. 320/12, List Michała Stanisława Kossakowskiego do dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie z 7 grudnia 1925 r., załącznik nr 5: *Tłumaczenie z włoskiego ostatniej woli ś. p. Patriarchy Zaleskiego*.
- <sup>14</sup> Arch. MNW, Dary. Stanisław Michał Kossakowski, sygn. 320/12, List Michała Stanisława Kossakowskiego do dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie z 19 października 1925 r.
- <sup>15</sup> Arch. MNW, Dary. Stanisław Michał Kossakowski, sygn. 320/12, List Michała Stanisława Kossakowskiego..., załącznik nr 1: *Oryginał aktu zejścia ś. p. Patriarchy Zaleskiego*; nr 7: *Tłumaczenie z włoskiego aktu zejścia ś. p. Patriarchy Wł. Zaleskiego*.
- <sup>16</sup> Arch. MNW, Dary. Stanisław Michał Kossakowski, sygn. 320/12, List Michała Stanisława Kossakowskiego..., załącznik nr 8: *Transport Zbiorów ś.p. Patriarchy Władysława Zaleskiego z Rzymu do Warszawy*.
- <sup>17</sup> Arch. MNW, Dary. Stanisław Michał Kossakowski, sygn. 320/12, Pismo Muzeum Narodowego w Warszawie do Departamentu Cel Ministerstwa Skarbu z 9 grudnia 1925 r.
- <sup>18</sup> Arch. MNW, Dary. Stanisław Michał Kossakowski, sygn. 320/12, List Michała Stanisława Kossakowskiego..., załącznik nr 9: *Opisy zawartości wagonów z transportu zbiorów ś.p. Patriarchy Władysława Zaleskiego z Rzymu do Warszawy*.
- <sup>19</sup> Więcej: <http://www.miiz.waw.pl/pl/27-podstawowe/podstawowe/137-histinst>; za cenne uwagi na temat historii Państwowego Muzeum Przyrodniczego składam podziękowania prof. Tomaszowi Majewskiemu.
- <sup>20</sup> <http://www.uw.edu.pl/universytet/historia/poczet-rektorow/boleslaw-hryniewiecki/>
- <sup>21</sup> B. Hryniewiecki, *O warszawskich ogrodach botanicznych*, „Biologia w szkole” 1948, nr 2, s. 52.
- <sup>22</sup> Materiały dostępne w Arch. OBUW. Za udostępnienie dokumentacji oraz uzupełniające informacje o losach kolekcji *Flore Tropicale* w latach 1945-2012

- składam podziękowania Pani Kierownik Ogrodu Botanicznego dr Hannie Werblan-Jakubiec, także Paniom Agnieszce Krzyk i Krystynie Jędrzejewskiej-Szmek z Ogrodu Botanicznego UW oraz Pani Ninie Andrearczyk z Filii Biblioteki Wydziału Biologii UW.
- <sup>23</sup> W ramach projektu opracowano, zdigitalizowano i udostępniono *online* także kolekcję 500 szklanych negatywów autorstwa prof. Romana Kobendzy, który w latach 1930-1950 dokumentował m.in. rośliny z kolekcji Ogrodu Botanicznego, więcej: [http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca#zbior\\_kobendzy\\_w\\_skrocie](http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca#zbior_kobendzy_w_skrocie).
- <sup>24</sup> Pełna lista materiałów, z których korzystano podczas opracowywania kolekcji oraz osób zaangażowanych w projekt znajduje się na stronie internetowej: <http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca>.
- <sup>25</sup> Spis zidentyfikowanych do tej pory tytułów źródeł ilustracji ze zbioru *Flore Tropicale* znajduje się na stronie: [http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca#zbior\\_flore\\_tropicale\\_zrodla](http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca#zbior_flore_tropicale_zrodla) (oprac. A. Czarnecka i K. Mączewska).
- <sup>26</sup> Pełna dokumentacja wraz z programem prac konserwatorskich i kosztorysem przechowywana jest w Arch. OBUW.
- <sup>27</sup> <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/deed.pl>.
- <sup>28</sup> K. Mączewska, *Botaniczne Archiwalia. Flore Tropicale – kolekcja ilustracji w Ogrodzie Botanicznym UW*, „Uniwersytet Warszawski. Pismo uczelni” 2013, nr 1 (61), s. 24-26; taż sam, *Botaniczne archiwalia. Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie kolekcji „Flore Tropicale” w Ogrodzie Botanicznym Uniwersytetu Warszawskiego*, <http://muzealnictwo.com/2013/04/botaniczne-archiwalia/> [dostęp: 04.2013]; K. Jędrzejewska-Szmek, *Żywe Muzeum-Ogród Botaniczny*, referat wygłoszony na konferencji „openGLAM 2013. Otwarte zasoby kultury”, w dn. 11-12 października 2013 r., zorganizowanej przez Zachętę – Narodową Galerię Sztuki, Stowarzyszenie Wikimedia Polska oraz Centrum Cyfrowe Projekt: Polska: <http://openglam2013.pl/home/o-konferencji/>; M. Zych i K. Jędrzejewska-Szmek, *Floratheca: A digital library for plant education*, „Roots” 2014, vol. 11, nr 1, s. 16-19; dane o projekcie „Botaniczne archiwalia” dostępne są na stronie internetowej bazy ilustracji botanicznych, pochodzących z Arch. OBUW o nazwie FLORATHECA: <http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca>.
- <sup>29</sup> W niniejszym artykule zaprezentowano dotychczasowe wyniki badań nad historią kolekcji *Flore Tropicale*. Już po oddaniu tekstu do recenzji uzyskałam półroczne stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, które umożliwiła prowadzenie dalszych badań dotyczących problematyki historyczno-artystycznej oraz konserwatorskiej kolekcji, m.in. przez dokumentowanie jej stanu zachowania, wyodrębnianie jej wartości, badania kontekstów artystycznych danych ilustracji oraz umiejscowienie *Flore Tropicale* na tle innych, podobnych znanych zbiorów ikonograficznych.
- <sup>30</sup> B. Hryniewiecki, *O warszawskich ogrodach...*, s. 52.

### Katarzyna Mączewska

Absolwentka IHS UW oraz Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu; od 2006 dokumentuje, inwentaryzuje, bada historię oraz konteksty artystyczne zabytków, szczególnie na d. ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej, zwłaszcza z okresu trwania d. zaboru rosyjskiego i II Rzeczypospolitej, a także dziedzictwo poza granicami kraju oraz wybrane kolekcje ikonograficzne Polaków powstałe w XIX w. i 1 poł. XX w.; autorka i współautorka kilkunastu artykułów o charakterze naukowym; w 2012 zaangażowana w projekt „Botaniczne Archiwalia” realizowany przez Fundację UW i Ogród Botaniczny UW; od 2014 pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie; adres e-mail: [katarzyna.maczewska@gmail.com](mailto:katarzyna.maczewska@gmail.com)

# WACŁAW FEDOROWICZ – ZAPOMNIANY KOLEKCJONER Z WITEBSKA\*

## WACŁAW FEDOROWICZ – A FORGOTTEN COLLECTOR FROM VITEBSK\*

Konrad Ajewski

Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieyszтора w Pułtusku

**Abstract:** Wacław Fedorowicz (1848–1911) – sworn advocate, one of the most prominent collectors of Polish and Borderlands antiques. Living in Vitebsk, he created a unique private museum at home, gathering relicts of former Eastern Borderlands of the Republic of Poland (the so-called ancient Poland). The collections were catalogued, labeled and presented in special showcases. The collections comprised specialised library (ca. 1000 volumes) and museum collections (between 4500 and 7000 collectibles according to diverse estimations), including: archaeological collection, historical collection dating from the 13<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> century, armoury (ca. 300 pieces of military equipment), numismats (ca. 2000 pieces), sigillographic and ethnographic collection, civil orders, hunting gear, stove tiles, antique door handles and Gdansk locks, plaques and statuettes of historical figures, antique women's and men's clothes, vessels, lighting devices, jewelry, collection of pipes and snuffboxes dating from the 17<sup>th</sup> - 18<sup>th</sup> century, and antiques related to art and science: manuscripts, drawings, pictures of temples, churches, chapels of Borderlands etc., as well as a couple of old Polish oil portraits. The

unique collection of masonics dating from 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century was one of the biggest in Russia (157 showpieces). Being also active in the field of science, Fedorowicz published i.a. *Armorial of Orsha*, contributed to the publication of *Armorial of the Vitebsk nobility*, and initiated the joint publication *From the area of Dvina* in 1909, presenting the national achievements of the so-called Borderlands. He was one of the founders, and afterwards a member and vice-president of the Vitebsk Archaeological Committee, an associate member of the Polish Sightseeing Society in Warsaw, and from 1885 an associate member of the Society for the Encouragement of Fine Arts of the Kingdom of Poland.

After the collector's death, his collections were nationalised in 1917 and moved to other locations in 1918. In the years 1921–1923 the collection had been re-catalogued and made available to the museum. Nowadays, the items of Fedorowicz's collection are stored in several institutions in Belarus, mainly in the Vitebsk Regional Museum of Local History, while some items (masonics) were recently presented at special and thematic exhibitions.

**Keywords:** Wacław Fedorowicz (1848–1911), Vitebsk, Borderlands, museum, collecting, 19th - beginnings of 20th century.





В.П. Федорович.

1. Fotografia portretowa Wacława Fedorowicza, wg. „Tygodnik Wileński”, 1911, nr 4, s. 16

1. Portrait photograph of Wacław Fedorowicz, according to „Tygodnik Wileński”, 1911, No. 4, p. 16

W drugiej poł. XIX i na pocz. XX w. na dawnych Kresach Wschodnich pierwszej Rzeczypospolitej, mimo oporu władz, z wolna rozwijała się działalność kulturalna i naukowa wśród zamieszkałych tam Polaków. Wzór stanowili znani w Królestwie Polskim badacze, kolekcjonerzy, znawcy i miłośnicy przeszłości, jak też wydawcy czasopism i publikacji o profilu literacko-naukowym i historycznym czy edytorzy materiałów źródłowych. Ludzie ci, którzy sens swojej wielokierunkowej działalności rozumieli jako potrzebę podtrzymywania świadomości narodowej i historycznej Polaków, skupiali się wokół nurtu starożytniczego i nazywano ich starożytnikami<sup>1</sup>. Z biegiem lat ruch ten przybierał na sile i znalazł też naśladowców na innych ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, także na terenach byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Jednym z miast położonych w północno-wschodniej części Białorusi, które zamieszkiwała liczna grupa inteligencji polskiej, był Witebsk. Miasto to zostało włączone do Rosji po I rozbiórce Rzeczypospolitej. W roku 1900 „Tygodnik Ilustrowany” relacjonował, że życie towarzyskie w Witebsku, pomimo że inteligencji polskiej jest względnie dosyć, nie odznacza się wielką ruchliwością [...] Adwokatura i przemysł, następnie okoliczne obywatelstwo i członkowie Towarzystwa wzajemnego kredytu najwięcej dostarczają przedstawicieleli inteligencji polskiej, cieszącej się ogólnym poważaniem. Z pośród pierwszej wspomnieć należy o mecenasie p. [Wacławie] Fedorowiczu, archeologu i zbieraczu starożytności<sup>2</sup>. Obraz życia Polaków w Witebsku na pocz. XX w. pozostawił

też Eugeniusz Gulczyński. Pisał on, że *Polonia rdzennie witebska choć wcale liczna, społecznie silna, intelektualnie bezkonkurencyjna w stosunku do innych grup narodowościowych, z powodu ucisku carskiego i słabej organizacji pozbawiona była możliwości szerszej pracy. Jedyne bodaj przed [!] wojną [światową] stowarzyszenie polskie w Witebsku pod nazwą Rzymsko-katolickiego Towarzystwa Dobroczyńności, skrzępowane ustawowo i administracyjnie – ledwie wegetowało, utrzymując bibliotekę o kilku tysiącach tomów, mieszczącą się przy ul. Zamkowej, zaopatrującą miejscową inteligencję polską w polskie słowo drukowane. Znacznym uzupełnieniem czytelni była polska księgarnia pp. Drzewińskich i [Marii] Ungerówny, powstała jeszcze w czasach przedwojennych. Dwa kościoły, jeden z XVII w. pod wezwaniem św. Antoniego, w centrum miasta przy ul. Smoleńskiej, drugi Św. Barbary [...] na peryferiach prawobrzeżnej części Witebska, kilka sklepów polskich, dwie cukiernie polskie<sup>3</sup>. Ponadto w latach 1892–1914 czynna była tam księgarnia – czytelnia polska Teresy Czerwińskiej<sup>4</sup>. Ważny dla tamtejszego polskiego życia towarzyskiego był salon Józefa Sipayły, gdzie od 1907 r. odbywały się wieczory literacko-artystyczne, oraz dom adwokata Aleksandra Rożnowskiego<sup>5</sup>. To w takich miejscach koncentrowało się polskie życie intelektualne Witebska.*

Bardzo znaczącą postacią wśród witebskiej Polonii był w tym czasie adwokat i kolekcjoner Wacław Fedorowicz. Badacz białoruskiej kultury ludowej, Michał Fedorowski, pisał, że był on jednym z „mężów sprawiedliwych”, *światły archeolog i nieodżałowany członek Tow[arzystwa] Kraj[oznawczego] [...]. Cichy ten pracownik [...] gdziekolwiek się obrócił wlewał w mdłe serca gorącą wiarę, sam stojąc zawsze czujnie a krzepko, jak przystało na strażnika tej kresowej placówki [...]. W domu jego nad samą Dźwiną [stworzył] istne muzeum<sup>6</sup>.*

Osobie Fedorowicza i jego muzeum w literaturze polskiej poświęcono dotychczas mało uwagi. Aby przywrócić o nim pamięć, należało przeprowadzić kwerendę i przebadać nie tylko rozsiane źródła polskie, ale również białoruskie i rosyjskie<sup>7</sup>.

Wacław Fedorowicz urodził się 25 września 1848 r. w Mohylewie jako syn Piotra i Łucji z Jurkowskich<sup>8</sup>. Po ukończeniu w 1872 r. gimnazjum w Mohylewie odbył studia prawnicze na Uniwersytecie Moskiewskim. Karierę zawodową rozpoczął od objęcia posady sędziego śledczego, następnie został podprokuratorem i wreszcie członkiem sądu. W kolejnych latach, na stanowisku sędziego, urzędował na prowincji w Saratowie, Bałaszowie, Carycynie i Erywaniu. W 1884 r. porzucił Kaukaz i przeniósł się do Witebska, gdzie wkrótce został wybitnym członkiem tamtejszej palestry<sup>9</sup>. Pisano o nim, że *urodzony na kresach poświęcił im pracę całego życia swego. Był on z tych, o których mówi Słowacki, że są „jak kamienie przez Boga rzucone na szaniec”. Pomimo zamiłowań naukowych, ciągnących do większych ognisk kultury, pomimo trudności jakich na drodze swej spotkał, poświęcił się Wacław Fedorowicz całkowicie żmudnej pracy na obranym raz posterunku w Witebsku. Jedno z pism miejscowych nazwało go we wspomnieniu pośmiertnym „żelaznym mężem obowiązku”<sup>10</sup>. Obowiązek ten pojmował on szeroko, nie tylko w pracy zawodowej, ale też w oddaniu się działalności na niwie narodowo-społecznej i kulturalnej, bowiem pasjonował się archeologią, historią i krajoznawstwem. Zapamiętano go, jak w *ciszy pracowni, pochylony**



2. Plac Ratuszowy w Witebsku, po lewej kościół polski św. Antoniego, wg. „Kłosy”, 1873, t. XVII, nr 440, s. 368, drzeworyt wg. fotografii Zygmunta (vel Stanisława) Jurkowskiego

2. Town Hall Square in Witebsk, on the left there is the Polish St. Anthony Church, acc. „Kłosy”, 1873, Vol. XVII, No. 440, p. 368, woodcut acc. a photograph of Zygmunt (vel Stanisław) Jurkowski



3. Kafle ze zbioru Fedorowicza, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ, sygn. OTPK41 Witebsk 002

3. Tiles from the Fedorowicz's collection, Photo Library of the Art History Institute of the Jagiellonian University, ref. OTPK41 Witebsk 002

nad stołem rękopisów, rysunków, szkiców i odbitek, trwał na straży Ducha polskiego kresów naszych<sup>11</sup>. Fedorowicz studiował też nauki ekonomiczne i społeczne. Nie dziwi zatem fakt, że w 1887 r. został wybrany delegatem na I Zjazd Prawników i Ekonomistów Polskich w Krakowie, w którym wzięli udział przedstawiciele nauki z trzech zaborów<sup>12</sup>.

Poznawszy tam przedstawiciele świata nauki, utrzymywał potem z nimi kontakty. Sprawily one, że ok. 1891 r. Fedorowicz został członkiem powstałego w 1888 r. krakowskiego Towarzystwa Numizmatycznego, którego zbiory i bibliotekę wkrótce wzbogacił darami<sup>13</sup>.

Fedorowicz sam prowadził poszukiwania archeologiczne. Archeolog Michał Kuściński<sup>14</sup> pisał o nim: *nieustrudzony zbieracz starożytności i numizmatów pan Fiedorowicz w Witebsku, powziął trafną myśl wyszukiwania monet na brzegu rzeki Wičby*<sup>15</sup>. Wiemy, że egzemplarz srebrnej monety pochodzący ze „skarbu” monet kuficznych odnalezionych w jednej ze wsi w powiecie witebskim Fedorowicz przesłał Henrykowi Sienkiewiczowi. Jako że na kilku monetach widniał grecki napis „Lygia”, skojarzył to z imieniem bohaterki z *Quo Vadis*<sup>16</sup>. Zainteresowania te sprawiły, że Fedorowicz nawiązał kontakt listowny z warszawskim archeologiem Erazmem Majewskim<sup>17</sup>. W liście do niego w 1899 r. donosił: *powiodło mi się zgromadzić trochę rzeczy i z czasów bardziej odległych, a przy kopaniu dołów dla wodociągów, oraz pod fundamenta nowo wznoszących się gmachów, udało mi się dopilnować wydobyć na świat rzeczy, rzadko gdzie indziej spotykanych*<sup>18</sup>. Wiele takich znalezisk odkrył Fedorowicz w 1897 roku. Zebrał je osobiście przy robotach ziemnych, prowadzonych w ruinach witebskich zamków – Górnego i Dolnego, przy zakładaniu grobli na ulicach Witebska, przy budowie wodociągów, elektrowni, kolei elektrycznej, budynków męskiego gimnazjum i sądu okręgowego oraz innych<sup>19</sup>.

Fedorowicz dzielił się swymi trofeami, np. złożył dary do zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie (1901 r.) oraz do Wileńskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (1908 r.). Zainteresowany pamiątkami masońskimi w 1897 r. wysłał rosyjskiemu historykowi Dmitriemu Kobileko znak mińskiej loży masońskiej „Pochodnia Północy”. Ponadto korespondował z zajmującym się masonerią Aleksandrem Pypinem. W listach swoich informował go, że zbiera masońskie znaki, książki i rzeczy, i pracuje nad historią polskich masonów. Przesyłał też mu fotografie masoników rosyjskich i polskich z prośbą o pomoc w wyjaśnieniu związanych z nimi zagadek<sup>20</sup>.

Jeszcze przed 1899 r. Fedorowicz pomagał krakowskiemu historykowi prof. Franciszkowi Piekosińskiemu w wydaniu drukiem *Herbarza szlachty prowincji witebskiej*<sup>21</sup>. Z koleżanką z historykiem sztuki prof. Marianem Sokolowskim<sup>22</sup> sprawiła, że w 1899 r. wybrany został na członka Stałej Komisji Akademickiej Akademii Umiejętności w Krakowie, na Wydziale Filologicznym w Komisji Historii Sztuki<sup>23</sup>. Dnia 29 kwietnia 1899 r. na posiedzeniu tejże komisji Fedorowicz *streścił komunikat o kościele klasztornym jezuitskim w Połocku [...] i o jego dzwonach*<sup>24</sup>. Także przed 1899 r. przesłał do Krakowa *szereg fotografii zabytków zebranych na Litwie, mianowicie zbroi, plaketek, a zwłaszcza nader ciekawych kafli, z których niektóre mają wyraźne wzory pochodzenia wschodnio bizantyjskiego*<sup>25</sup>. Fotografie te częściowo zachowały się do dziś<sup>26</sup>. W liście do Majewskiego pisał: *z samych kafli do pieców mam 12 fotografii gabinetowych z 15-20 okazami na każdej, dalsze jednak fotografowanie wstrzymałem, bo życzył bym robić od razu takie zdjęcia, z których można by robić fotodruki do wydawnictwa, jakie stopniowo zamierzam skutecznie!*<sup>27</sup> Zbierał bowiem materiały z zamiarem wydania pracy *Witebsk starożytny podług przedmiotów wykopanych z ziemi*<sup>28</sup>. Do II



4. Kafle ze zbioru Fedorowicza, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ, sygn. OTPK41 Witebsk 003

4. Tiles from the Fedorowicz's collection, Photo Library of the Art History Institute of the Jagiellonian University, ref. OTPK41 Witebsk 003

wojny światowej w zbiorach witebskiego Muzeum Krajoznawczego przechowywano rękopis Fedorowicza dotyczący kafli piecowych z jego zbioru, prawdopodobnie fragment zamierzonej publikacji<sup>29</sup>. W Krakowie przechowywane są trzy kolejne fotografie historycznych portretów olejnych nadesłanych tam przez kolekcjonera<sup>30</sup>. Ponadto w 1900 r. Fedorowicz przysłużył się do wydania w Witebsku rękopisu *Herbarza orszańskiego*<sup>31</sup>.

Zbieracz starał się, aby znajdujące się w jego posiadaniu zabytki były dostępne dla świata nauki, np. niektóre z nich zostały opublikowane przez Zygmunta Glogera w *Encyklopedii Staropolskiej*<sup>32</sup>. Fedorowicz słał również swoje prace do wydawnictw ekonomicznych, historycznych i archeologicznych<sup>33</sup> oraz wygłaszał publiczne odczyty<sup>34</sup>. Działał też w witebskiej Komisji Archeologicznej, której był jednym z założycieli, a następnie wiceprezesem i brał udział w zjazdach archeologicznych<sup>35</sup>. Już od 1885 r. był członkiem korespondentem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim<sup>36</sup>, a potem powstałego w 1906 r. Towarzystwa Krajoznawczego w Warszawie<sup>37</sup>. Udzielał się też na polu społecznym i dobroczynnym. W 1893 r. został radnym miasta Witebska, członkiem i prezesem kilku komisji miejskich oraz członkiem Rady Miejskiej do Gubernialnego Zarządu Spraw Miejskich<sup>38</sup>. Pod koniec XIX w. wstąpił do Towarzystwa Wzajemnego Kredytu Ziemian Witebskich i w krótkim czasie został członkiem Rady Nadzorczej Towarzystwa, a w 1907 r. jego prezesem<sup>39</sup>. Był też jednym z założycieli Katolickiego Towarzystwa Dobroczynności w Witebsku<sup>40</sup>. W 1905 r. wziął udział we wszechrosyjskim

zjeździe adwokatów w Petersburgu<sup>41</sup>. W kolejnych latach w czasie wyborów do Dumy Państwowej Fedorowicz prezesował w Komitecie Wyborczym miejskim, ale sam do Dumy nie kandydował<sup>42</sup>.

Ostatnią pracą Fedorowicza, w którą zaangażował się od 1909 r., było zbieranie materiałów do wydawnictwa poświęconego duchowemu dorobkowi Polaków zamieszkujących tzw. Kresy, szczególnie zaś ziemię witebską<sup>43</sup>. Pracą tą była księga zbiorowa pt. *Z okolic Dźwiny*. Przedwczesna śmierć nie pozwoliła mu jednak dokończyć rozpoczętego dzieła, a księga ukazała się drukiem już po jego zgonie<sup>44</sup>. Zmarł w Rydze 11 stycznia 1911 r., a pochowany został w Witebsku na cmentarzu kościoła św. Barbary<sup>45</sup>.

Wacław Fedorowicz od 1876 r. był żonaty z Emilią z domu Radziwiłłowicz-Szostak (ur. 1860 r.)<sup>46</sup>. Mieli sześcioro dzieci – trzech synów: Wacława, Władysława-Zygmunta i Witolda oraz trzy córki: Zofię, Marię i Wandę<sup>47</sup>. Najwięcej wiemy o synu Wacławie, który, podobnie jak ojciec, został adwokatem. Początkowo praktykował w Witebsku, a potem przez jakiś czas pracował w Moskwie dla kancelarii prawnej polskiego mecenasa Aleksandra Lednickiego (1866–1934)<sup>48</sup>. Około 1915 r. Fedorowicz junior został członkiem witebskiego oddziału loży masonskiej „Wielki Wschód Ludów Rosji”, która za cel stawiała sobie obalenie monarchii<sup>49</sup>, a przed 1917 r. wybrano go na posła witebskiej rady miejskiej i mianowano witebskim komisarzem powiatowym<sup>50</sup>. W 1921 r. był kilkakrotnie aresztowany i więziony przez Sowieców. Uwolniony przeniósł się do Wilna, gdzie wykonywał swój zawód. Tam też zmarł w 1928 roku<sup>51</sup>. O Władysławie-Zygmuncie źródła milczą, natomiast o Witoldzie wiadomo jedynie, że dobrze orientował się w zasobach muzealnych ojca i podczas pierwszej wojny światowej zginął, walcząc w szeregach Legionów Piłsudskiego<sup>52</sup>. Pierworodna córka Fedorowicza, Zofia, zmarła w wieku lat pięciu na szkarlatynę<sup>53</sup>, natomiast Maria pomagała w 1919 r. w akcji przerzucania żołnierzy polskich z Rosji do kraju<sup>54</sup>. Uwięziona w marcu 1920 r. przez bolszewików na początku czerwca została rozstrzelana<sup>55</sup>. O Wandzie wiadomo tyle, że w 1920 r. mieszkała przy ul. Rzeźniczej nr 10 i że za zgodą władz radzieckich przez krótki czas pełniła pieczę nad zbiorami ojca<sup>56</sup>.

Po śmierci kolekcjonera pisano, że posiadał on *jeden z najcenniejszych zbiorów polskich* na Kresach, przy czym wyrażano obawy, że choć otoczone są one troskliwą opieką wdowy i synów [...] *jednakże warunki muszają obecnych właścicieli do sprzedaży tych pamiątek, co w razie dostania się do rąk niepowołanych, byłoby niepowetowaną stratą dla naszego społeczeństwa*. Zastanawiano się zatem, czy nie zorganizować wśród Polaków zbiórki pieniędzy, aby nabyć te zbiory *w celu ocalenia publicznego muzeum imienia Wacława Fedorowicza*<sup>57</sup>. Tak było do 1917 roku. W czasie rewolucji październikowej warszawskie Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości zbierało i rozpowszechniało informacje o wyprzedazach ewakuowanych w tym okresie kolekcji. Odwoływano się przez swoje wydziały do bogatych Polaków, aby zorganizowali zbiórkę funduszy na ich wykup. Tak miało być także w wypadku zbioru Fedorowicza, jednak ostatecznie nie doszło do realizacji tego zamierzenia<sup>58</sup>.

Prywatnie, dziś utracone, muzeum Wacława Fedorowicza znajdowało się w dużym mieszkaniu w nieistniejącym już dziś domu własnym kolekcjonera przy ul. Zamkowej, przy moście dźwińskim<sup>59</sup>. Stanisław Korwin-Pawłowski zapamiętał, że *Fedorowicz miał bogate zbiory dokumentów histo-*



5. „Pokój do rozmów z klientami” w domu W. Fedorowicza, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ sygn. OTPK41 Witebsk 004

5. “A room for meetings with clients” in Fedorowicz’s house, Photo Library of the Art History Institute of the Jagiellonian University, ref. OTPK41 Witebsk 004

rycznych, dotyczących Białorusi z czasów Rzeczypospolitej Królewskiej i pierwszych dziesiętków lat rządów rosyjskich. Były tam ciekawe materiały o działaniach polskich oddziałów powstańczych, o masonerii [...]. Obszerne mieszkanie Fedorowiczów, [...] pełne było szaf i gablotek ze starodrukami, medalami, zbroją [...]. Wszędzie na ścianach wisały portrety i mapy; w rogach pokoiów stały chorągwie, lance, oszczepy. Fedorowicz nie żałował ani pieniędzy, ani trudu, by wydobyć, skąd tylko się dało, choćby najskromniejszy szpargał świadczący o polskiej pracy kulturalnej na Białorusi [...] mecenas, jeżdżąc do swych klientów-ziemian, genialnie wyludzał od nich cokolwiek mieli dawnego. Można było być pewnym, że np. za ratę przysięgi masońskiej czy za list wojewody Chrapowickiego będzie w sądzie bronił zawzięcie powierzonej mu sprawy<sup>60</sup>.

Nastrojowi panującemu w domu-muzeum kolekcjonera poddał się Marian Szadurski, kiedy pisał: w jego domu nad Dźwinią, istnym Tuskulum, człowiek przenosił się w jakiś inny, lepszy świat, w przeszłość górną a chmurną, o której lubił opowiadać Gospodarz w nielicznych wolnych chwilach. A znał tę przeszłość, jak nikt, i jak nikt, zda się, miłował ją, a jej zabytki zbierał i przechowywał z rzadkim już dzisiaj pietyzmem, zamieniając mieszkanie swoje w cenne muzeum historyczne<sup>61</sup>. Podobnie Jan Obst stwierdził, że dom ten zatriacił charakter mieszkania prywatnego, była to jak gdyby świątynia przeszłości. Gdy się przekroczyło próg tego domu, terazniejszość ginęła, z jej powszednimi, drobnymi troskami, z jej brudem i zgiełkiem ulicznym [...] Gdy potem, pod przewodnictwem gospodarza, zwiedzałeś jeden pokój po drugim, stawając przed każdym przedmiotem, słuchając objaśnień – w oczach twych z martwych powstawała ta przeszłość, tak bolesna, a tak promienna, tak pełna chwały<sup>62</sup>. Nastrój zatem zapełnionego przedmiotami z różnych czasów, o różnej proveniencji i wielorakim charakterze mieszkania-muzeum Fedorowicza przywodził na myśl jakąś

późną realizację dawnych „kunstammer” czy „gabinetów osobliwości”, a jego twórca jawił się jako oddany, zdawałoby się zapomnianej przeszłości, mecenas i strażnik.

Przed śmiercią Fedorowicza muzeum zajmowało cztery pokoje, z których część miała górne oświetlenie dzienne. Muzealia były poklasyfikowane, opisane i umieszczone w specjalnych gablotach i szafach za szkłem<sup>63</sup>. Za zawiązek kolekcji uważa się obiekty nabyte przez zbieracza od witebskiego rejenta, archeologa amatora Karola Bergnera oraz przedmioty pozyskane od innych kolekcjonerów, takich jak hrabia Adam Alfred Plater z Krasławia<sup>64</sup>, archeolog Michał Kuściński z Lepła<sup>65</sup>, radca stanu i sędzieja honorowy Wincenty Wołodkowicz z Iwańska w ziemi witebskiej i inni<sup>66</sup>. Pochodziły one z terenów guberni witebskiej i guberni sąsiednich.

Nie zachowały się sporządzone za życia Fedorowicza opisy zbiorów. Jak pisał Bolesław Breżgo, śmierć kolekcjonera przyniosła istotny uszczerbek jego zbiorom, ponieważ o wielu zabytkach, które na pamięć znał zmarły, nie pozostało wcale notatek. Nie udało się również ich odtworzyć<sup>67</sup>. W chwili śmierci Fedorowicza jego muzeum, według różnych szacunków, liczyło od 4 500 do 7 000 eksponatów<sup>68</sup>.

O zasobności kolekcji najwięcej wiemy z opisu muzeum Fedorowicza sporządzonego w latach 1921–1923 przez Vladimira Gawriłowicza Krasnianskiego (1863–1930). Jemu to, zasłużonemu historykowi i krajoznawcy, powierzono opiekę i zinventaryzowanie tych zbiorów. Znał on dobrze i doceniał ich wartość historyczną i naukową<sup>69</sup>. W jego notatkach znajdujemy wiele ciekawych informacji na temat kolekcji, m.in. czytamy, że Fedorowicz tworzył swoje muzeum według ustalonego planu, jego celem było nie tylko zebranie znalezisk z czasów prehistorycznych, ale również stworzenie muzeum krajoznawczego, które dawało by pełny obraz miejscowego życia, tak w epoce prehistorycznej jak i historycznej, a zwłaszcza z czasów polskiego władania tymi ziemiami w XVII i XVIII w. Trzeba oddać mu



6. „Pokój bawialny” w domu Fedorowicza, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ, sygn. OTPK41 Witebsk 005

6. „Living room” in Fedorowicz’s house, Photo Library of the Art History Institute of the Jagiellonian University, ref. OTPK41 Witebsk 005

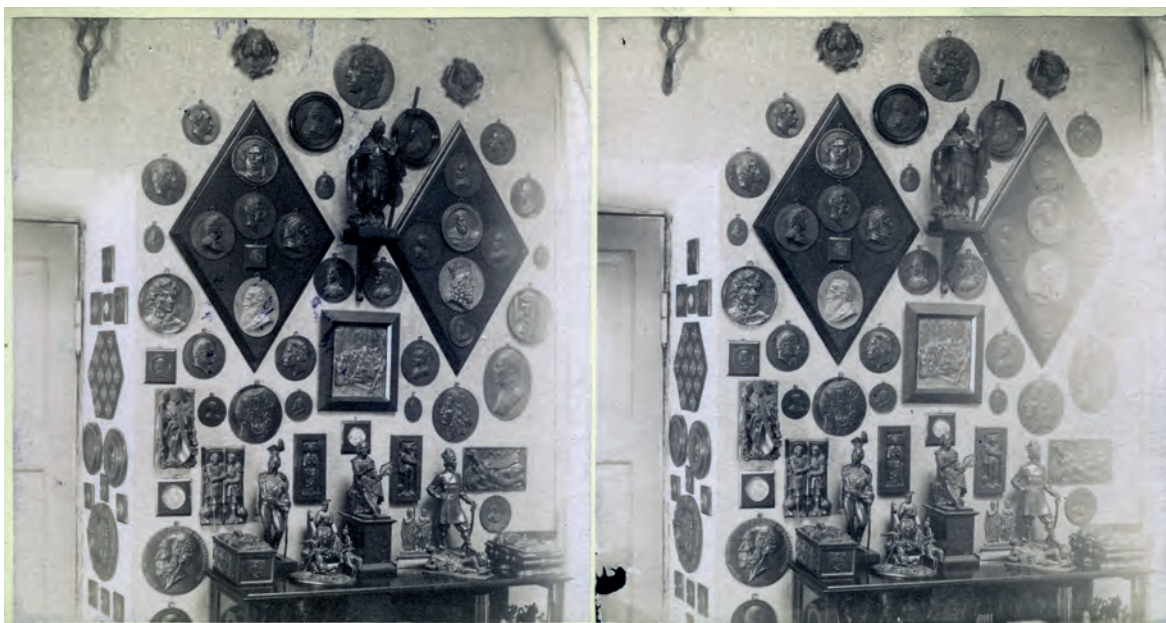


7. „Gabinet” w domu Fedorowicza, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ, sygn. OTPK41 Witebsk 006

7. „Office” in Fedorowicz’s house, Photo Library of the Art History Institute of the Jagiellonian University, ref. OTPK41 Witebsk 006

*nałężne uznanie, gdyż jego muzeum rzeczywiście nosiło charakter systematycznego zbioru, odzwierciedlającego życie mieszkańców tych ziem w przeszłości*<sup>70</sup>. Notatki te, wsparte pracami Bolesława Breżgo i Edwarda Chwalewika, pozwalają na rekonstrukcję zasobów muzeum Fedorowicza. Krasnianski odnotował, że na pocz. XX w. w Witebsku funkcjonowały trzy muzea starożytności: muzeum cerkiewno-archeologiczne, muzeum komisji Archiwum Naukowego i właśnie muzeum Fedorowicza. Dodawał też,

że po wielokrotnych przewozach podczas I wojny światowej a potem rewolucji muzea te, z mocno już uszczuplonymi zbiorami, pozbawione opisów inwentaryzacyjnych, oddano w zarząd witebskiej filii Moskiewskiego Instytutu Archeologicznego<sup>71</sup>. Breżgo zauważył, że *wypadki r. 1918 zmusiły do przeniesienia muzeum z lokalu, specjalnie dla niego urządzonego. Późniejsze częste przeprowadzki zbiorów z jednego lokalu, do drugiego nie mogły nie odbić się na ich stanie. W r. 1920, w czasie przeprowadzonej inwen-*



8. „Gabinet” w domu Fedorowicza, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ, sygn. OTPK41 Witebsk 007

8. “Office” in Fedorowicz’s house, Photo Library of the Art History Institute of the Jagiellonian University, ref. OTPK41 Witebsk 007

taryzacji przedmiotów z rozporządzenia petersburskiego oddziału okręgowego Ochrony Zabytków Starożytności i Sztuki, muzeum Fedorowicza było już jedynie składem skrzyń i koszów ze złożonymi w nich eksponatami bez jakiegokolwiek klasyfikacji<sup>72</sup>.

Jeszcze jednak w 1919 r. muzeum Fedorowicza znajdowało się w rękach jego spadkobierców. Wtedy też zbiory zostały rozdzielone. Część obiektów przechowywano w mieszkaniu wdowy po kolekcjonerze, część u jego syna. Pewna liczba eksponatów znajdowała się także w pomieszczeniu kościoła św. Antoniego.

W tym czasie zbiorem zainteresował się przebywający wówczas w Witebsku kulturoznawca, przewodniczący Witebskiej Gubernialnej Komisji Ochrony Zabytków i Sztuki przy Gubernialnym Oddziale Edukacji Narodowej (Gubono) [Губернский Отдел Народного Образования – Губоно], Aleksander Romm. Dnia 31 grudnia 1919 r. otrzymał on mandat, zgodnie z którym, wraz ze specjalnie stworzoną dla tego celu komisją, miał przeprowadzić spis i przyjąć pod ochronę Gubono kolekcję Fedorowicza. Na początku stycznia 1920 r. Romm przystąpił do pracy, zaznajomił się z sytuacją i próbował zabezpieczyć rozproszone zbiory. Przez kolejne dwa lata zbiory muzeum Fedorowicza znalazły się pod jego opieką. W kwietniu 1920 r. zostały oddane pod ochronę Piotrogrodzkiego Obwodowego Oddziału Ochrony Zabytków i Sztuki. Tymczasem władze witebskie zamierzały włączyć muzeum Fedorowicza w skład lokalnego muzeum gubernialnego. Na początku sierpnia „muzealne mienie Fedorowicza” zostało przewieziona do pomieszczenia zapewnionego przez witebski oddział Moskiewskiego Instytutu Archeologicznego. W ciągu lata, przy udziale członków Komisji Ochrony Zabytków, muzeum zostało w całości opisane. Postanowiono też, że w najbliższym czasie zostanie otwarte bądź jako samodzielna jednostka, bądź jako oddział muzeum gubernialnego. W kwietniu 1921 r. witebska Kom-

sja Ochrony Zabytków wystąpiła z propozycją jak najszybszego udostępnienia muzeum publiczności, a realizacją tego zamierzenia miał się zająć Krasnianski. Po krótkim sporze z Piotrogrodzkim Obwodowym Oddziałem Ochrony Zabytków na początku czerwca 1921 r. muzeum Fedorowicza w całości oddano w zarząd Gubnarobraza (lokalny oddział edukacji publicznej)<sup>73</sup>.

Na siedzibę muzeum wyznaczono trzy pokoje w byłym domu archireja, do którego przeniesiono odnalezione szafy i witryny z byłego muzeum Fedorowicza. Odtąd Krasnianski mógł spokojnie zająć się pracą nad systematyzacją i naukowym opisem kolekcji<sup>74</sup>. Jak pisał Breżgo, w *ciągu lat 1921–1923, dzięki żmudnej pracy jego kustosa* [Krasnianskiego], *jednego ze starych działaczy kulturalnych, udało się rozpakować, poklasyfikować i ułożyć muzeum, dokonać nowej inwentaryzacji i spisu posiadanych zbiorów*<sup>75</sup>. Ostatecznie na początku maja 1923 r. muzeum zostało otwarte dla publiczności<sup>76</sup>. Działo ono wtedy jako samodzielna jednostka muzealna pod nazwą Muzeum Białorusko-Polskich Starożytności, która wkrótce została przemianowana na Muzeum Miejscowych Starożytności<sup>77</sup>. Instytucja ta miała krótki żywot, bowiem w latach 1924–1925 z połączenia czterech dużych zbiorów witebskich powstało Państwowe Muzeum Białoruskie (Witebski Oddział Białoruskiego Muzeum Państwowego, zwane też Witebskim Państwowym Kulturalno-Historycznym Muzeum). W jego skład weszły zbiory Cerkiewno-Archeologicznego Muzeum Starożytności, Muzeum Gubernialnego, Muzeum Naukowej Komisji Archiwalnej oraz upaństwowione zbiory prywatne po Fedorowiczu<sup>78</sup>. Podczas II wojny światowej zbiory muzeum zostały ewakuowane do Saratowa. Po jej zakończeniu do Witebska powróciła już tylko znikoma ich część. Wydaje się, że właśnie wtedy większość obiektów zaginęła, uległa zniszczeniu lub wcieleniu do innych kolekcji, bez zaznaczenia ich proveniencji. Genadij A. Kachanouski wyraził przypuszcze-



tetu, w tej liczbie Siemietowskiemu, który posiadał w swoim majątku Rożanszczyne (w powiecie połockim) niewielkie zbiory oraz dzie-



JEDNA Z GABLOT W MUZEUM WACŁAWA FEDOROWICZA W WITEBSKU.

ki prywatnym ofiarom, muzeum zaczęło spełniać swoją rolę.

Dopiero rok 1890 należy uważać za właściwy początek istnienia i rozwoju muzeum. W r. 1893 zaś muzeum posiadało 3773 eks-

11

9. Gablota z Muzeum Wacława Fedorowicza, wg. B. Breżgo, *Muzea Witebskie*, „Ziemia”, r. XI, 1926, nr 15-16, s. 234, il. 147

9. Showcase in Fedorowicz's Museum, acc. B. Breżgo, *Vitebsk Museums*, „Earth”, Vol. XI, 1926, No. 15-16, p. 234, Fig. 147

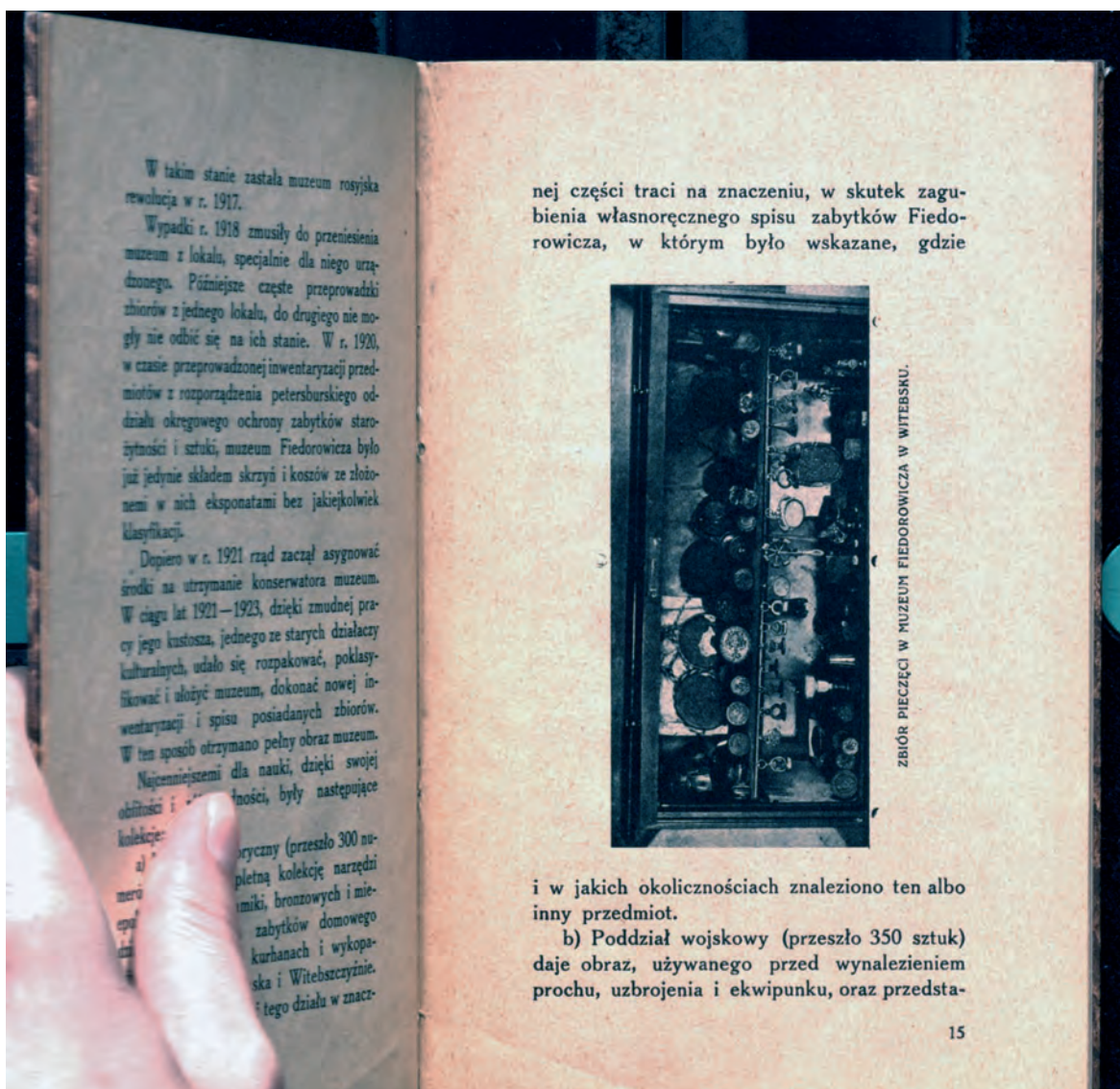
nie, że z kolekcją pozostała po Wacławie Fedorowiczu *miał do czynienia jego syn* [Wacław jun.], *który przez czas jakiś przebywał w Moskwie i być może młodszymi braćmi* [kolekcjoner] *Jan Pietrowicz Fedorowicz komisarz do spraw przemysłu żywnościowego*<sup>79</sup>. Obecnie w zbiorach Witebskiego Okręgowego Muzeum Krajoznawczego przechowywanych jest około dwustu przedmiotów z dawnej kolekcji Fedorowicza<sup>80</sup>. Stanowią je głównie obiekty pochodzące ze znalezisk archeologicznych. Ponadto w muzeum tym znajdują się osobiste zapiski Fedorowicza, dzienniki i notatki dotyczące poszukiwań archeologicznych oraz listy polsko-białoruskiego pisarza Jana Barszczewskiego (1794–1851) do poetki Julii Korsak (1806–1885)<sup>81</sup>.

Sporządzony przez Krasnianskiego opis obejmował 1972 pozycje inwentarzowe dawnego zbioru Fedorowicza i sklasyfikowany został w siedem działów. Był dział przedmiotów

prehistorycznych tzw. starożytności, dział zbrojowni, dział pamiątek życia społecznego, dział przedmiotów gospodarstwa domowego, dział pamiątek związanych z nauką i sztuką, dział zbiorów masońskich; ostatni dział stanowiłyteczki z notatkami kolekcjonera.

Liczący ok. 300 przedmiotów dział pierwszy, jak odnotował Breżgo, zawierał *kompletną kolekcję narzędzi epoki kamiennej, ceramiki, brązowych i miedzianych ozdób, oraz zabytków domowego użytku, znalezionych w kurhanach i wykopaliskach w okolicy Witebska i Witebszczyźnie*<sup>82</sup>.

Dział zbrojowni (ok. 600 przedmiotów), zdaniem Krasnianskiego, przedstawiał pełen obraz rozwoju uzbrojenia i oporządzenia wojennego<sup>83</sup>. Breżgo przyznawał, że dawał on *obraz, używanego przed wynalezieniem prochu, uzbrojenia i ekwipunku, oraz przedstawia bogatą kolekcję późniejszego uzbrojenia*<sup>84</sup>. Znajdowały się w nim egzemplarze



10. Gablota ze zbiorem pieczęci w Muzeum W. Fedorowicza, wg. B. Breżgo, *Muzea Witebskie*, „Ziemia”, r. XI, 1926, nr 15-16, s. 245, il. 148

10. Showcase with the collection of sigils in Fedorowicz's Museum, acc. B. Breżgo, *Vitebsk Museums*, „Earth”, Vol. XI, 1926, No. 15-16, p. 245, Fig. 148

broni miotającej, drzewcowej, obuchowej i palnej. Ponadto zawierał liczne przedmioty rynsztunku wojskowego.

W dziale zabytków życia społecznego najcenniejszy był zbiór pieczęci, medali, medalionów oraz monet, krzyżyków, kafli piecowych, odnalezionych przez Fedorowicza podczas wykopów archeologicznych. Breżgo uznał, że liczący ok. 500 sztuk zbiór medali polskich był *szczególnie obfity: razem z pieczęciami i medalionami polskich działaczy społecznych, naukowych i politycznych* [zawierał on] *bogaty materiał do dziejów Polski i Litwy*<sup>85</sup>. Interesująca była kolekcja glazurowanych kafli piecowych i terakotowych ozdób nad okna lub drzwi, pochodzących z XVI i XVII wieku<sup>86</sup>. Znajdował się w nim także *zbiór tłoków z postaciami królów i magnatów polskich. Zbiór pieczęci magistrackich różnych miast na Litwie oraz zbiór zamków gdańskich, starych klamek itd.*, [były tam] *ordery i odznaczenia honorowe. Puchary i szkło*<sup>87</sup>. Fedorowicz

nej części traci na znaczeniu, w skutek zagubienia własnoręcznego spisu zabytków Fedorowicza, w którym było wskazane, gdzie



ZBIÓR PIECZĘCI W MUZEUM FIEDOROWICZA W WITEBSKU.

i w jakich okolicznościach znaleziono ten albo inny przedmiot.

b) Poddział wojskowy (przeszło 350 sztuk) daje obraz, używanego przed wynalezieniem prochu, uzbrojenia i ekwipunku, oraz przedsta-

15

zgrupował też do 2000 miedzianych i srebrnych numizmatów o różnej wartości, głównie polskich z XVIII i XIX wieku<sup>88</sup>.

Kolejny dział liczył ok. 500 eksponatów i zawierał przedmioty gospodarstwa domowego, głównie z XVIII–XIX wieku. Znalazły się w nim naczynia gliniane, fajansowe, porcelanowe, metalowe i szklane (m.in. puchary), świeczniki i kandelabry, figury z brązu, przybory piśmienne, toaletowe i stołowe bibeloty, ozdoby na ściany, odzież, obuwie, damskie ozdoby głowy, szyi, piersi, kolczyki, pierścienie, klamerki, szpile, guziki<sup>89</sup>. Interesujący był zbiór fajek o różnych formach, rozmiarach i z różnorodnymi ustnikami<sup>90</sup>. Informacje o tym dziale uzupełnia Chwalewik, pisząc, że adwokat posiadał *zbiór makat, ubiorów, kontuszów i żupanów między innymi biały żupan wojewody Jana Antoniego Chrapowickiego [oraz] pasy słuckie*<sup>91</sup>.

Dział zawierający obiekty związane z nauką i sztuką nie był obfity. Składały się nań: zbiór dawnych rękopisów, biblioteka,





11. Vladimir Gawriłowicz Krasnianski [Владимир Гаврилович Краснянский] (1863–1930) – zasłużony historyk i krajoznawca, opiekun i inwentaryzator zbiorów Wacława Fedorowicza, wg. Л. Баханова, Витебская коллекция, „Банкаўскі веснік” 2010, nr 7 (480), s. 17

11. Vladimir Gawriłowicz Krasnianski [Владимир Гаврилович Краснянский] (1863–1930) – a prominent historian and culture expert, keeper and cataloguer of the collections of Wacław Fedorowicz, as. Л. Баханова, Витебская коллекция, „Банкаўскі веснік” 2010, No. 7 (480), p. 17

zbiór graficzny, kartograficzny, fotografie i obrazy. Tworząc muzeum, Fedorowicz nie zaniedbał skompletowania własnej biblioteki specjalistycznej. Książki kupował podczas swoich podróży, bowiem w Witebsku niełatwo było znaleźć interesujące go wydawnictwa<sup>92</sup>. Z czasem księgozbiór Fedorowicza stał się jednym z najbardziej znaczących w Witebsku. Bardzo cenne w jego bibliotece były wydawnictwa białoruskie, li-

tewskie i polskie z XVIII–XIX w., starodruki w języku rosyjskim i w innych językach oraz dokumenty i rękopisy z XVI–XIX wieku<sup>93</sup>. W 1904 r. znajdowało się w niej ok. 1000 książek<sup>94</sup>. Wart uwagi był zbiór graficzny i kartograficzny kolekcjonera, szacowany na 400 egzemplarzy<sup>95</sup>. Zasobny dział fotograficzny zawierał fotografie zabytków Witebska i okolic, obiektów z wykopalisk, widoków, świątyń, kościołów, kaplic znajdujących się na terenie guberni witebskiej, jak też fotografie witryn jego muzeum i poszczególnych eksponatów<sup>96</sup>. Po śmierci Fedorowicza księgozbiór został rozbity między różne biblioteki lub rozprzedany<sup>97</sup>. Na zbiór obrazów, jak pisał Chwalewik, składały się stare portrety osobistości polskich, takich jak wojewoda czernihowski Fryderyk Falkerzamb, starosta braclawski Idzi Józef Hylzen, wojewoda trocki Aleksander Chodkiewicz i jego brat hetman Jan Karol Chodkiewicz. Ponadto był tam portret na miedzi króla Augusta III oraz obraz przedstawiający św. Jozafata Kuncewicza, wiązany z warsztatem malarskim Franciszka Smuglewicza, i dwie blachy miedziorytnicze Hirsza Leybowicza, wykonane w Nieświeżu w 1758 roku<sup>98</sup>. Własnością Fedorowicza były też portrety wojewody witebskiego Jana Antoniego Chrapowickiego<sup>99</sup> i Władysława IV z Zygmuntem Kazimierzem<sup>100</sup> oraz Rosjan: kniazia Wasyluja Golicyna, carycy Katarzyny II, cara Aleksandra I<sup>101</sup>.

Liczący 164 eksponaty dział pamiątek wolnomularskich jawił się szczególnie interesująco zarówno pod względem rzadkości eksponatów, jak ich różnorodności i kompletności<sup>102</sup>. Był to jeden z najbogatszych na ziemiach rosyjskich i polskich zbiór tego typu, zawierał eksponaty z XVIII i XIX wieku. Rękopiśmienne i drukowane materiały zaznaczały z historią wolnomularstwa w Polsce, Rosji, na Białorusi i na Litwie, a materialne pamiątki z obrzędami masonskimi. Zgromadzono tam oznaki łóż masonskich polskich i rosyjskich, ogólnomasonskie oznaki honorowe oraz oznaki różnych stopni i stanowisk, wstęgi, narekawkki, sakiewki, hafty, rękawiczki, pieczęcie, spinki<sup>103</sup>. Obecnie zbiory witebskie zawierają 106 przedmiotów z masonskiej kolekcji Fedorowicza<sup>104</sup>. Reszta przepadła w czasie rewolucji 1917 r. i II wojny światowej<sup>105</sup>. W dziale ostatnim znalazły się bruliony Fedorowicza, opisujące historię powstania jego muzeum.

Ostatnio na Białorusi zorganizowano wiele wystaw przypominających szerszej publiczności o zbiorach Fedorowicza – w 2008, 2011, 2012 i 2013 r. kolejno w Witebsku, Homlu, Nieświeżu i Leplu<sup>106</sup>. Może w ramach wymiany muzealnej warto by się pokusić na zorganizowanie podobnej ekspozycji i u nas.

**Streszczenie:** Wacław Fedorowicz (1848–1911), adwokat przysięgły, był jednym z najwybitniejszych kolekcjonerów zabytków polskich i kresowych. W swoim domu w Witebsku stworzył wyjątkowe prywatne muzeum, w którym gromadził pamiątki przeszłości dawnych kresów Rzeczypospolitej (tzw. starożytności). Zbiory były sklasyfikowane, opisane i prezentowane w specjalnych gablotach. W ich skład wchodziły: biblioteka specjalistyczna (ok. 1000 tomów), oraz zbiory muzealne (wg różnych wycień, od 4500 do 7000 muzealiów), w tym: archeologiczne, historyczne XIII–XIX w., zbrojownia (ok. 300 militariów), numizmaty (ok. 2000 sztuk), kolekcje: sfragistyczna, etnograficzna oraz ordercy cywilne, przybory myśliwskie, kafle piecowe, stare klamki i zamki gdańskie, plakiety i figurki postaci historycznych, dawna odzież męska

i damska, naczynia, przyrządy oświetleniowe, biżuteria, zbiór fajek i tabakerek z XVII–XVIII w., a także zabytki z dziedziny nauki i sztuki: rękopisy, ryciny, dokumentacja fotograficzna świątyń, kościołów, kaplic kresowych itd., oraz kilka olejnych portretów staropolskich. Wyjątkowym był zbiór massoników – jeden z największych na terenie Rosji (157 eksponatów) z XVIII i XIX wieku. Fedorowicz działał też na niwie naukowej – wydał m.in. *Herbarz Orszański*, pomagał w wydaniu *Herbarza szlachty witebskiej*, a w 1909 r. zainicjował wydanie księgi zbiorowej *Z okolic Dźwiny*, przedstawiającej dorobek narodowy na tzw. kresach. Był jednym z założycieli, a następnie członkiem i wiceprezesem witebskiej Komisji Archeologicznej, członkiem korespondentem Towarzystwa Krajoznawczego w Warszawie, a także od 1885 r.

członkiem korespondentem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim.

Po śmierci kolekcjonera jego zbiory zostały w 1917 r. znacjonalizowane i w 1918 r. przeniesione w inne miejsca. W latach 1921–1923 dokonano ich nowej inwentaryzacji

i udostępnienia muzeum. Obecnie to, co pozostało z kolekcji Fedorowicza znajduje się w kilku instytucjach Białorusi, głównie w witebskim Okręgowym Muzeum Krajoznawczym, a niektóre przedmioty (massonika) były ostatnio pokazywane na okolicznościowych i tematycznych wystawach.

**Słowa kluczowe:** Wacław Fedorowicz (1848–1911), Witebsk, Kresy, muzeum, kolekcjonerstwo, XIX-pocz. XX w.

## Przypisy

<sup>1</sup> Wacław Fedorowicz vel Wacław Fiedorowicz, gdyż i takiej formy nazwiska używał.

<sup>1</sup> J. Kowalczyk, *Starożytnicy warszawscy połowy XIX w. i ich rola w popularyzacji zabytków ojczystych*, w: *Edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX w.* Zbiór studiów J. Maternicki (red.), Warszawa 1981, s. 160 i n.

<sup>2</sup> K. C., *Polacy w Witebsku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 7, s. 137.

<sup>3</sup> E. Gulczyński, *Fragmety witebskie*, w: P. O. W. *na ziemiach W. Ks. Litewskiego 1919-1934, szkice i wspomnienia* (red. S. Burhard), Wilno 1934, s. 63-64; S. A. Korwin-Pawłowski, *Wspomnienia*, t. 1, *Na przełomie dwóch epok*, Warszawa, 1966, s. 24.

<sup>4</sup> S. A. Korwin-Pawłowski, *Wspomnienia...*, s. 23.

<sup>5</sup> A. Romanowski, *Prawdziwy koniec Rzeczy Pospolitej*, Kraków 2007, s. 78; tenże, *Młoda Polska wileńska*, Kraków 1999, s. 404.

<sup>6</sup> M. F. [Michał Fedorowski], *Witebsk i witebszczyzna*, „Ziemia” 1912, R. 3, s. 492.

<sup>7</sup> Z pomocą piszącemu przyszli pracownicy witebskich instytucji kulturalnych Pani Ludmiła Chmielnickaja z Muzeum Marka Chagalla w Witebsku i Pan Valery Shishanov z Witebskiego Okręgowego Muzeum Krajoznawczego [dalej: WOMK]. W tym miejscu składam obojgu serdeczne podziękowania za pomoc.

<sup>8</sup> Национальный исторический архив Беларуси [dalej: НИАБ], ф. 1781, оп. 26, д.1257, *Метрическая книга Витебского костела св. Антония о вступивших в брак. 1864-1880 гг., л. 105 об* (Akt ślubu Wacława Fedorowicza z Emilią Radziwiłłowicz-Szostak). Datę dzienną urodzin Fedorowicza podają za [www.evitebsk.com/.../Федорович,\\_Вацлав\\_Петрович](http://www.evitebsk.com/.../Федорович,_Вацлав_Петрович) [dostęp: 04.02.2014].

<sup>9</sup> A. Śnieżko, *Fedorowicz Wacław*, w: *Polski Słownik Biograficzny* [dalej: PSB], t. 6, Kraków 1948, s. 389-390. Na podstawie tegoż biogramu także B. Kuźmicz, *Słownik biograficzny adwokatów polskich*, Warszawa 1980, s. 87-88.

<sup>10</sup> *Wacław Fedorowicz 1849 (sic!)–1911*, „Tygodnik Wileński” 1911, nr 4, s. 15.

<sup>11</sup> M. Szadurski, *Wacław Fedorowicz 1848-1911*, w: *Z okolic Dźwiny*, Księga zbiorowa na dochód czytelnicy polskiej w Witebsku, Witebsk 1912, s. XI.

<sup>12</sup> S. Łopaciński, [Wspomnienie], w: *Z okolic Dźwiny*, s. XIV; *Śp. Wacław Fedorowicz*, „Świat” 1911, nr 11, s. 21.

<sup>13</sup> „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” [dalej: WNA] 1892, R. IV, nr 4, s. 2-3; WNA 1890, R. II, nr 4, s. 136; WNA 1891, R. III, nr 2, s. 212; WNA 1891, R. III, nr 4, s. 268.

<sup>14</sup> O M. Kuścińskim (1828-1905) zob. B. Breżo, *Ochrona zabytków przedhistorycznych w Witebszczyźnie i w Inflantach Polskich*, Warszawa 1928, s. 7, 10; M. Blomberg, *Michał Kuściński – pierwszy badacz Gniezdowa*, „Folia Praehistorica Posnaniensia”, [2005], t. 13/14, s. 29-37; taż sama, *Zbiory, kolekcje, muzea tworzone przez Polaków w imperium rosyjskim (poza Królestwem) w XIX i na początku XX wieku*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, R. 42: 1997, nr 2, s. 95; taż sama, *Badania archeologiczne Polaków na terenach Wielkiego Księstwa Litewskiego*, w: *Regiony, Rzemiosła, kategorie – archeologia późnego średniowiecza i czasów nowożytnych w uwarunkowaniach nowego ustroju*, „Archeologia Historica Polona” 2012, t. 20, s. 19-20.

<sup>15</sup> M. Kuściński, *Numizmaty wynajdowane w rzece*, WNA 1895, R. 7, t. 2, nr 1, s. 287-288.

<sup>16</sup> „Gazeta Lwowska” 1897, nr 128 (6 VI), s. 4.

<sup>17</sup> M. M. Blombergowa, *Badania archeologiczne Polaków na terytorium Imperium Rosyjskiego w XIX i początku XX wieku*, Łódź 1993, s. 61.

<sup>18</sup> Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie [dalej: PMAW], Listy Erazma Majewskiego, list nr 576, W. Fedorowicz, Witebsk 20 maja / 1 czerwca 1899 r.

<sup>19</sup> Л. Хмельницкая, *Витебские годы Александра Ромма: председатель Комиссии по охране памятников*, „Бюллетень Музея Марка Шагала. Выпуск 18” 2010, wydanie internetowe [chagal-vitebsk.com/node/257](http://chagal-vitebsk.com/node/257) [dostęp: 01.01.2014]; W. Szukiewicz, *Muzeum W. Fedorowicza*, „Lud. Organ Towarzystwa we Lwowie” 1900, t. VI, z. 3, s. 306. Niektóre ze znalezisk podczas wykopalisk przy Zamkowej Górze znajdują się dziś w WOMK; zob. Н.Ю. Шарковская, *Артефакты с Замковой Горы из собраний витебских музеев*, w: *Віцебскія Старажытнасці*, матеріялы навуковай канферэнцыі, прысвечанай 90-годдзю з дня нараджэння Л. В. Аляксеева, Віцебск, 28-29 кастрычніка 2010 г., Мінск 2011, s. 155-195; taż sama, *Коллекция „Кафлу”*, w: *Віцебскія Старажытнасці*, матеріялы навуковай канферэнцыі, Мінск 2013, s. 263-276.

<sup>20</sup> Н.П. Варламова, В.А. Шишанов, *Масонская коллекция В.П. Федоровича*, w: *Віцебскія Старажытнасці*, матеріялы навуковых канферэнцый, Мінск 2013, s. 239-241; А.А. Богданов, *Письма В.П. Федоровича к А.Н. Пыпину*, *ibidem*, s. 247-249.

<sup>21</sup> *Herbarz szlachty prowincji witebskiej*, Kraków 1899, s. 2.

<sup>22</sup> W zbiorach Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowały się dwa listy Fedorowicza do Sokolowskiego z 1898 r. Ostatnio opublikowane w przekładzie na język rosyjski, zob. В.П. Мякишев, *Краковские свидетельства коллекционерско-исследовательской деятельности Вацлава Федоровича*, w: *Віцебскія Старажытнасці*, матеріялы навуковых канферэнцый, Мінск 2013, s. 253 i 254-255.

<sup>23</sup> „Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie” 1898, R. 9, s. 33; zob. także *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. VII, z. II, Kraków 1903, s. CI, [Skład Komisji w dniu 31 grudnia 1900 r., gdzie wymieniono *Wacław Fiedorowicz w Witebsku*].

<sup>24</sup> *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii Umiejętności w Krakowie*, t. IV, nr 5, Kraków 1899, s. 5-6. Ta sama informacja zob. *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. VII, z. I-II, Kraków 1907, s. LI-LII.

<sup>25</sup> *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. VI, z. IV, Kraków 1899, s. CI-CII.

<sup>26</sup> Obecnie w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego [dalej: FIHSU], natomiast w zbiorach WOMK przechowywanych jest czternaście (w tym dwie zdublowane) fotografie ceramiki dawnej ze zbiorów Fedorowicza (dwie z nich znamy z kopii w zbiorach krakowskich). Fotografie te reprodukuje Н.Ю. Шарковская, *Коллекция...*, s. 263 i n.

- <sup>27</sup> Państwowe Muzeum Archeologiczne Warszawa, Listy Erazma Majewskiego, list nr 576, W. Fedorowicz, Witebsk 20 maja / 1 czerwca 1899. Zapewne te same fotografie kafli, które znamy ze zbiorów witebskich i krakowskich.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> Н.Ю. Шарковская, *Коллекция...*, s. 263.
- <sup>30</sup> Fotografie w zbiorach FIHSUJ, sygn. 7593 i sygn. 7594, przedstawiają króla Zygmunta III Wazę oraz jego syna Władysława. Obrazy miały być malowane przez Tommaso Dolabelle; na odwrocie zapisano, że stanowiły one własność Adeli Karoliny Platerowej w Krasławiu, a pochodziły ze zbiorów Aleksandra Przeddzieckiego. Trzecia fotografia, sygn. 7641, przedstawia portret Władysława IV Wazy z królewiczem Zygmuntem Kazimierzem (1640-1647 synem zrodzonym z Cecylii Renaty Habsburżki); na jej odwrocie zapisano *własność Waclawa Fiedorowicza*.
- <sup>31</sup> A. Śnieżko, *Fedorowicz...*, s. 389.
- <sup>32</sup> Z. Gloger, *Encyklopedia Staropolska*, t. 4, Warszawa 1903, s. 302 i 320 (XVII-wieczny portret olejny wojewody witebskiego Jana Antoniego Chrapowickiego i klucz szambelański z czasów króla Stanisława Augusta).
- <sup>33</sup> Np. wykład o historii Białoruskiego Towarzystwa Wolno-Ekonomicznego, zob. В.П. Федорович, *Белорусское вольно-экономическое общество*, Труды Первого областного съезда сельских хозяев в г.Двинске в 1903 г., Витебск, 1904, s. XVIII-XXIX.
- <sup>34</sup> S. Łopaciński, [Wspomnienie], w: *Z okolic ...*, s. XIV; *Śp. Waclaw...*, s. 21. Np. odczyt w 1910 r. *O uwłaszczeniu włościan w powiecie dyneburskim*, potem *O Grunwaldzie* i wiele innych.
- <sup>35</sup> S. Łopaciński, [Wspomnienie], s. XIV; *Śp. Waclaw...*, s. 21. Witebska Komisja Archeologiczna istniała od 1909 r.
- <sup>36</sup> [Wykaz nowo przybyłych członków rzeczywistych], „Kurier Warszawski” 1885, nr 157 a (28 V/9 VI), s. 4 (wymieniony Waclaw Fiedorowicz).
- <sup>37</sup> S. Łopaciński, [Wspomnienie], w: *Z okolic ...*, s. XIV; *Śp. Waclaw...*, s. 21.
- <sup>38</sup> *Ibidem*.
- <sup>39</sup> S. Łopaciński, [bez tytułu], w: *Z okolic Dźwiny...*, s. 61-62. Towarzystwo Wzajemnego Kredytu Ziemian Witebskich powstało wraz z Towarzystwem Rolniczym Witebskim w 1881 r.
- <sup>40</sup> „Kurier Litewski” 1905, nr 24, (29 września), s. 2. Witebskie Rzymsko-Katolickie Towarzystwo Dobroczynności zatwierdzone zostało 16 maja 1905 r., a 24 września na wiceprezesa powołano Fedorowicza, zaś jego żona Emilia została kandydatką na członka zarządu Towarzystwa.
- <sup>41</sup> Na zjeździe wygłoszono referaty o autonomii Królestwa Polskiego oraz o prawach narodowych ludności polskiej na całym obszarze państwa rosyjskiego. Zob. H. Kiepuska, *Rok 1964 (nr 2) Adwokaci warszawscy w okresie rewolucji 1905-1907*, www.palestra.pl/index.php?go=artykul&id=1746 [dostęp: 12.02.2014].
- <sup>42</sup> S. Łopaciński, [Wspomnienie], w: *Z okolic Dźwiny...*, s. XV; *Śp. Waclaw...*, s. 21.
- <sup>43</sup> M. Szadurski, *Waclaw...*, s. XI.
- <sup>44</sup> J. Obst, *Zamiast wstępu*, w: *Z okolic Dźwiny...*, s. IX.
- <sup>45</sup> НИАБ, ф. 1781, оп. 26, д. 1263, *Метрическая книга Витебского костела [św. Barbary] о умерших. 1893-1912 гг.*, л. 185 об.
- <sup>46</sup> НИАБ, ф. 1781, оп. 26, д.1257, *Метрическая книга Витебского костела (св. Антония) о вступивших в брак. 1864- 1880 гг.*, л. 105 об.
- <sup>47</sup> НИАБ, ф. 1781, оп. 26, д. 1262, *Метрическая книга Витебского костела об умерших. 1874-1893 гг.*, л. 123 (akt zgonu córki Zofii); НИАБ, ф.1781, оп. 26, д. 1263, *Метрическая книга Витебского костела о умерших...* (akt zgonu W. Fedorowicza).
- <sup>48</sup> K. Pol, *Poczet prawników polskich*, Warszawa 2000, s. 693. O działalności adwokackiej A. Lednickiego zob. W. Toporowicz, *Lednicki Aleksander*, PSB, t. XVI, Wrocław 1971, s. 610-613; W. Lednicki, *Pamiętniki*, t. 1, Londyn 1963, s. 83.
- <sup>49</sup> L. Haas, *Łoża i polityka. Masoneria rosyjska 1822-1995*, t. 1, Warszawa 1988, s. 235; A. И Серков, *Русское масонство. 1731-2000. Энциклопедический словарь*, Москва 2001, s. 830; Л. Хмельницкая, Марк Шагал и витебская масонская ложа, „Бюллетень Музея Марка Шагала” 2008, Выпуск 15.
- <sup>50</sup> L. Haas, *Łoża...*, s. 262.
- <sup>51</sup> E. Gulczyński, *Fragments...*, s. 66 – przypis\*; *Wspomnienia pośmiertne*, w: *Sprawozdanie Rady Adwokackiej w Wilnie za rok 1928/29*, Wilno 1929, s. 11.
- <sup>52</sup> B. Breżgo, *Muzea Witebskie*, „Ziemia”, r. XI, 1926, nr 15-16, s. 235. (ta pozycja także w wyd. książkowym B. Breżgo, *Muzea witebskie*, Warszawa 1926, s. 12-16.
- <sup>53</sup> НИАБ, ф. 1781, оп. 26, д. 1262. *Метрическая книга Витебского костела об умерших. 1874-1893 гг.* л. 123.
- <sup>54</sup> E. Gulczyński, *Fragments...*, s. 66.
- <sup>55</sup> *Ibidem*, s. 68.
- <sup>56</sup> Л. Хмельницкая, *Витебские годы Александра Ромма: председатель Комиссии по охране памятников*, „Бюллетень Музея Марка Шагала”, Выпуск 18, s. XXX.
- <sup>57</sup> W.Z., *Z Witebszczyzny*, „Wieś i Dwór” 1913, z. XVI, s. 11-12.
- <sup>58</sup> E. Manikowska, *Wielka wojna i zabytki*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości, wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, Warszawa 2010, s. 72.
- <sup>59</sup> Informacja uzyskana od Pani Ludmiły Chmielnickiej z Witebska.
- <sup>60</sup> S. A. Korwin-Pawłowski, *Wspomnienia...*, s. 23-24.
- <sup>61</sup> M. Szadurski, *Waclaw...*, s. XII.
- <sup>62</sup> J. Obst, *Zamiast wstępu...*, w: *Z okolic Dźwiny...*, s. VIII.
- <sup>63</sup> B. Breżgo, *Muzea...*, s. 234-235.
- <sup>64</sup> O A. Platerze zob. L. Hayto, *Plater (Broel-Plater) Adam Antoni*, PSB, t. XXVI, 1981, s. 644-646; M. M. Blomberg, *Badania archeologiczne...*, s. 11 i 18.
- <sup>65</sup> O M. Kuścińskim por. przyp. 14.
- <sup>66</sup> Szereg informacji o Wincentym Wołodkowiczu i Iwaniskach zob. R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 1, *Województwa mińskie, mściławskie, połockie, witebskie*, Wrocław 1991, s. 235-239; G. Chmielewska, *Wincenty Wołodkowicz, ostatni właściciel Iwańska*, www.pomorska.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20051222/.../51222002 [dostęp: 04.04.2014].
- <sup>67</sup> B. Breżgo, *Muzea...*, s. 235.
- <sup>68</sup> А. Падліпскі, *Віцебскія кнігалюбы мінулага. 3 гісторыі прыватных бібліятэк XIX - пачатку XX стагоддзя*, „Святязь: альманах библиофилов Белоруссии” 1989, s. 217.
- <sup>69</sup> И. Абрамова, *Коллекционер*, „Витебский Курьер” 1998, 14 IV, s. 3.

- <sup>70</sup> В. Краснянский, *Краткий очерк музейного строительства в Витебске* (1925), „Віцебскі сшытак” 2000, nr 4, s. 209, [rękopis opracowała] А. Букина, s. 207 [wszystkie tłum. z rosyjskiego autora].
- <sup>71</sup> *Ibidem*, s. 208.
- <sup>72</sup> В. Brežgo, *Muzea...*, s. 235.
- <sup>73</sup> Powyższe cytaty i informacje o losach zbiorów Fedorowicza w latach 20. XX w. za Л. Хмельницкая, *Витебские годы Александра Ромма: председатель Комиссии по охране памятников*, „Бюллетень Музея Марка Шагала”, Выпуск 18”, s. 36-57 [publikacja internetowa bez paginacji poszczególnych stron chagal-vitebsk.com/node/257 [dostęp: 01.04.2014]; oraz Л. Баханова, *Витебская коллекция*, „Банкаўскі веснік” 2010, nr 7 (480), s. 15-19.
- <sup>74</sup> Л. Хмельницкая, *Витебские...*
- <sup>75</sup> В. Brežgo, *Muzea...*, s. 235.
- <sup>76</sup> Л. Баханова, *Витебская...*, s. 17.
- <sup>77</sup> www.evitebsk.com/.../Федорович\_Вацлав\_Петрович. [dostęp: 05.03.2014]; Л. Баханова, *Витебская...*, s. 19.
- <sup>78</sup> E. Chwalewik, *Fedorowicz Wacław* [w:] *Zbiory polskie, archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, Warszawa 1927, t. 2, s. 511; O muzeum tym zob. także Я. Василевіч, *Віцебскі Дзяржаўны Культурна-Гістарычны Музей*, w: *Віцебчына перапырдычы зборнік Віцебскага Акруговага Таварыства Краязнаўства*, t. 2, Віцебск 1928, s. 197-203.
- <sup>79</sup> Г. А. Каханойскі, *Вандраванні*, „Маладосць”, 1984, nr 10, s. 155.
- <sup>80</sup> Л. Баханова, *Витебская...*, s. 19.
- <sup>81</sup> Ян Баршчэўскі. *Выбраныя творы*, Мінск 1998. s. 463.
- <sup>82</sup> В. Brežgo, *Muzea...*, s. 235.
- <sup>83</sup> В. Г. Краснянский, *Краткий очерк музейного строительства в Витебске*, , opracowała А. Букина, „Віцебскі сшытак”, 4, 2000, s. 208.
- <sup>84</sup> В. Brežgo, *Muzea...*, s. 235; Także zob. Н.Ю. Шарковская, *Артефакты...*, s. 166-171.
- <sup>85</sup> В. Brežgo, *Muzea...*, s. 235.
- <sup>86</sup> Н.Ю. Шарковская, *Коллекция...*; też sam, *Артефакты...*, s. 159-160, 165 oraz s. 160 – dwie fot. ceramiki ze zbiorów Fedorowicza; zob także В. Brežgo, *Muzea...*, s. 235; В. Г. Краснянский, *Краткий...*, s. 208.
- <sup>87</sup> E. Chwalewik, *Zbiory...*, s. 512.
- <sup>88</sup> Л. Баханова, *Витебская...*, s. 17; В. Brežgo, *Muzea...*, s. 235.
- <sup>89</sup> В. Г. Краснянский, *Краткий...*, s. 208-209.
- <sup>90</sup> В. Brežgo, *Muzea...*, s. 209 – pisze o 100 fajkach; Л. Хмельницкая, *Витебская...*, s. 18 pisała o 60 sztukach.
- <sup>91</sup> E. Chwalewik, *Zbiory...*, s. 511.
- <sup>92</sup> Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Spuścizna 98, M. Sokołowski, sygn. 3, list z Witebska datowany 26 grudnia 1898/7 stycznia 1899 r.
- <sup>93</sup> В. Г. Краснянский, *Краткий...*, s. 209; В. Brežgo, *Muzea...*, s. 235-236.
- <sup>94</sup> М.Я. Параделов, *Адресная книга русских библиофилов и собирателей гравюр, литографий, лубков и прочих произведений печати*, Москва 1904, s. 124, 147.
- <sup>95</sup> *Ibidem*; Л. Баханова, *Витебская...*, s. 18.
- <sup>96</sup> И. Абрамова, *Музейное собрание ...*, s. 65.
- <sup>97</sup> А. Падліпскі, *Віцебскія ...*, s. 217.
- <sup>98</sup> E. Chwalewik, *Zbiory...*, s. 511; także В. Г. Краснянский, *Краткий...*, s. 209.
- <sup>99</sup> Z. Gloger, *Encyklopedia*, il. na s. 320.
- <sup>100</sup> Пор. ргзур. 30.
- <sup>101</sup> Л. Баханова, *Витебская...*, s. 18.
- <sup>102</sup> E. Chwalewik, *Zbiory...*, s. 511; В. Brežgo, *Muzea...*, s. 236. Podobnie В. Краснянский, *Краткий...*, s. 209.
- <sup>103</sup> В. Краснянский, *Краткий...*, s. 209.
- <sup>104</sup> Н.П. Варламова, В.А. Шишанов, *Масонская...*, s. 246; Н. П. Варламова, *Масонская коллекция из собрания В. П. Федоровича*, „Культурное жыццё віцебскай вобласці, Жнівень, Інфармацыйны веснік”, Віцебск, 2011, s. 19, podaje 98 obiektów tego zbioru.
- <sup>105</sup> Н.П. Варламова, В.А. Шишанов, *Масонская...*, s. 238.
- <sup>106</sup> Я. Ільіна, *В Витебске проходит выставка раритетов из коллекции В.Федоровича* <http://news.vitebsk.cc/2008/11/16/v-vitebske-prohodit-vyistavka-rariteto-iz-kolleksii-vfedorovicha/>, [dostęp: 20.02.2014] <http://www.interfax.by/event/76700>, [dostęp: 03.03.2011]; *Масонская коллекция В. П. Федоровича из фондов Витебского областного краеведческого музея*, Установа культуры, „Лепельскі раённы краязнаўчы музей”, Лепель | [lepel.museum.by](http://lepel.museum.by) [dostęp: 01.05.2013].

### dr hab. Konrad Andrzej Ajewski

Profesor i wykładowca Wydziału Historycznego Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku; absolwent kierunku Historii Sztuki UW; doktor nauk humanistycznych (1996, Instytut Sztuki PAN); doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki (2005, tamże); studia w zakresie kostiumologii, broni i barwy, historii wojskowości XVIII-XIX w.; specjalizuje się w: historii kolekcjonerstwa i muzealnictwa, mecenacie i działalności publicznej arystokratycznych rodów polskich, problematyce strat kultury polskiej; autor książek: *Zbiory artystyczne i galena muzealna Ordynacji Zamojskiej w Warszawie* (1997), *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasieńskich w Warszawie. Losy, ludzie, znaczenie*, (2004), *Stanisława Kostki Zamojskiego życie i działalność 1775–1856* (2010); *Listy Wincentego Krasieńskiego z Hiszpanii (1808–1809)* (2012), oraz kilkadziesiąt artykułów w czasopiśmie naukowych; e-mail: [ajekon@wp.pl](mailto:ajekon@wp.pl)

Muz., 2014(55): 131-134  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 02.2014  
data akceptacji – 03.2014

DOI: 10.5604/04641086.1108737

# O „KATALOGU KOLEKCJONERÓW POLSKICH XIX I XX WIEKU” AUTORSTWA PROFESORA ANDRZEJA RYSZKIEWICZA

ON “KATALOG KOLEKCJONERÓW POLSKICH  
XIX I XX WIEKU” (CATALOGUE OF POLISH 19TH-  
AND 20TH-CENTURY ART COLLECTORS)  
BY PROF. ANDRZEJ RYSZKIEWICZ

**Maria Sołtysiak**

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

**Abstract:** Prof. Andrzej Ryszkiewicz (1922–2005), an art historian and Varsavianist, was a distinguished researcher and an expert in the Polish painting, in French and Polish artistic relations and in the 18th and 19th century cultural art scene. Furthermore, he was a respected teacher and educator of several generations of Polish art historians, a renowned specialist in the history of Polish art collecting, and a consummate art collector himself. For decades, his publications have served as the primary reference for researchers dealing with art collecting and collectors themselves. The Professor’s outstanding achievement involves “Katalog kolekcjonerów polskich XIX i XX wieku” (Catalogue of Polish 19th and 20th Century Art Collectors) (hereinafter: the “Catalogue”) started in 1978 in co-operation with the Museology Department of the

Historical Monuments Documentation Centre. The Catalogue was meant to be the preparation for a publication entitled “Informatorium do dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego” (On History of Polish Museology and Art Collecting).

Until 2011, the Catalogue existed as a set of catalogue fiches (approx. 6,100). It was divided into two sub-catalogues. The first was an index of names of collectors where fiches contained last names of the collectors, presented in an alphabetic order, and a reference to a location where their collection was held. The second index was the index of locations, also alphabetically listed, in which under the name of the location where the collection was held, the surname of the collector was repeated. It was followed by the information as to what the collector col-

lected, and with bibliographical references in which the information on the given collection could be found. For objective reasons, the aforementioned "Informatorium" has never been prepared for publication. The Catalogue was accompanied by the bibliography, prepared by Prof. Ryszkiewicz.

In 2011, once the Catalogue had been moved to the National Institute for Museums and Public Collections, its electronic version in the form of an Excel database (with 3,049 records) was prepared with a view to archiving and

digitalising it and for its future potential development for purposes related to the Institute's statutory activities. The Excel version represents in extenso the information from the fiches and it can be consulted upon a request filed with the Institute. Similarly as the original fiche-based Catalogue, this version, in a modern and user-friendly form, can serve as a starting point for further search for researchers interested in the Polish art collecting, and it can act as a source of information helpful in more advanced analyses and syntheses.

**Keywords:** Andrzej Ryszkiewicz (1922–2005), collector, collection, catalogue, fiche, bibliography, database.

Profesor Andrzej Ryszkiewicz (1922–2005), historyk sztuki, warszawiak, był wybitnym badaczem i znawcą malarstwa polskiego, francusko-polskich związków artystycznych oraz kultury artystycznej XVIII-XIX wieku. Przez wiele lat pełnił funkcję wicedyrektora i dyrektora Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Był profesorem KUL, cenionym dydaktykiem, mistrzem i wychowawcą kilku pokoleń polskich historyków sztuki, a także wybitnym znawcą dziejów kolekcjonerstwa polskiego i wytrawnym kolekcjonerem. Z wielką pasją zbierał ekslibrisy oraz przedmioty codziennego użytku powstałe na przełomie XIX i XX w., a zwłaszcza secesyjne wyroby rzemiosła artystycznego i przepiękne secesyjne szkło artystyczne, które do pewnego czasu pogardzane, „odkryte” zostały przez Profesora, jako cenne dla zbieraczy.

Andrzej Ryszkiewicz – znawca i propagator kolekcjonerstwa, był autorem wielu tekstów z tej dziedziny, które od dziesięcioleci są podstawową literaturą dla badaczy kolekcjonerstwa i samych kolekcjonerów. Dzisiaj, wszyscy oni, penetrując Internet w poszukiwaniu prac na temat polskich zbiorów kolekcjonerskich, trafiają na informacje o pasji zbierackiej Profesora, na jego publikacje, a także – w rozmaitych notach o Profesorze – na zdanie, że [...] *Wielką zasługą profesora jest opracowanie katalogu kolekcjonerów polskich XIX i XX w., który przechowywany jest w Ośrodku Dokumentacji Zabytków w Warszawie*<sup>1</sup>.

Ośrodek Dokumentacji Zabytków (ODZ) nie istnieje już od 2003 roku. W wyniku połączenia z Ośrodkiem Ochrony Zabytkowego Krajobrazu (OOZK) został wówczas przekształcony w Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków (KOBiDZ), który z kolei w 2010 r. przekształcono w Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID).

Wspomniany wyżej „Katalog Kolekcjonerów Polskich XIX i XX wieku” (dalej Katalog) został przeniesiony w 2011 r. z NID do utworzonego w marcu tego roku, Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMIOZ), będącego kontynuatorem, ale także spadkobiercą Działu Muzealnictwa ODZ; NIMIOZ przejął wszelkie kompetencje związane z działalnością muzeów w Polsce.

Wracając do historii – w 1978 r. prof. Andrzej Ryszkiewicz zawarł z Działem Muzealnictwa, funkcjonującym w ówczesnym ODZ, umowę *na dokonanie ekscerpcji z książek i czasopism dot. dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego*<sup>2</sup>. Praca ta miała być przygotowaniem do publikacji pt. *Informatorium do dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego*.

W wyniku realizowania umowy powstał Katalog – zbiór fiszek katalogowych (ok. 6100), podzielonych na dwa podkatalogi:

- pierwszy z nich (3049 fiszek) to indeks osobowy kolekcjonerów – na fiszkach zapisane są, w układzie alfabetycznym, nazwiska kolekcjonerów, a także odniesienie do miejscowości, w której znajdowała się ich kolekcja;
- drugi (także 3049 fiszek) – jest nim indeks miejscowości, także w układzie alfabetycznym, na fiszkach, pod nazwą miejscowości, w której znajdowała się kolekcja, powtórzone jest nazwisko kolekcjonera, po nim – informacja o tym, co kolekcjoner zbierał, na końcu widnieje zapis pozycji bibliograficznych, w których można znaleźć informację o tej kolekcji.

Tekst na fiszkach pisany był: albo na maszynie, albo – w znakomitej większości – widnieje na nich odręczne pismo prof. Andrzeja Ryszkiewicza lub Beaty Pawłowskiej-Wilde, wieloletniej szefowej Działu Muzealnictwa ODZ, współpracującej z prof. Ryszkiewiczem przy porządkowaniu Katalogu.

Oba zbiory fiszek (podkatalogi) umieszczone były w typowych dla lat 80. XX w., bibliotecznych, drewnianych szufladkach katalogowych i w takiej formie przetrwały 33 lata. Mimo wielokrotnych reorganizacji instytucji, zmiany ich siedzib i w 2003 r. likwidacji Działu Muzealnictwa, fiszki ułożone w szufladkach przetrwały w niezmiennym układzie do ostatniej – miejmy nadzieję – przeprowadzki z NID do NIMIOZ w 2011 roku. Instytucje przechowujące Katalog zadbały o to, aby nie dokonano w nim żadnych zmian – w bardzo rzadkich przypadkach kolejność fiszek w obrębie danej szufladki była pomyłona. Można zaryzykować przypuszczenie, że prof. A. Ryszkiewicz byłby zadowolony ze skrupulatności opiekunów tego małego fragmentu jego spuścizny.

Wymienione w umowie ODZ z prof. Ryszkiewiczem *Informatorium do dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego* nigdy nie zostało przygotowane do druku. Jako młody pracownik – podjęłam pracę w Dziale Muzealnictwa ODZ niedługo po skończeniu studiów na UW – zastałam Katalog już jako zbiór zamknięty, skończony, który nie miał być kontynuowany, choć zapewne można by, bazując na ówczesnym piśmiennictwie, uzupełniać go kolejnymi nazwiskami kolekcjonerów i informacjami o ich zbiorach. Powodów takiego obrotu spraw było kilka, a jeden z nich, bodaj najważniejszy, to brak zgody żyjących kolekcjonerów lub ich spadkobierców na upublicznienie informacji (nawet tak ogólnych) o ich kolekcjach i miejscu przechowywania! Czy tak było faktycznie – dziś trudno dociec!

„Katalogowi Kolekcjonerów Polskich XIX i XX wieku” towarzyszy sporządzona przez prof. A. Ryszkiewicza bibliografia wydawnictw – książek, czasopism oraz druków ulotnych dotyczących muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego, z których Profesor dokonywał ekscerpcji. Bibliografia liczy 68 pozycji – publikacji, których tytuły zostały zapisane przez Profesora skrótami, gdyż występują w Katalogu często i procent ich powtarzalności w cytowaniu literatury dotyczącej kolekcji jest duży.

Ponieważ Katalog prof. Ryszkiewicza stanowi bezcenne źródło informacji dla badaczy polskiego kolekcjonerstwa, pragnąc uchronić zbiór informacji z fiszek przed zniszczeniem (zanikające pismo odręczne lub maszynowe, nietrwały materiał i przestarzała forma), w 2011 r. rozpoczęłam prace przy tworzeniu jego wersji elektronicznej. Została zbudowana prosta baza danych w postaci tabeli w EXCELU, w którą wpisano wszystkie dane z fiszek. Tabela zawiera dane o 3049 kolekcjonerach, a więc jest w niej 3049 rekordów, każdy z nich ma 4 kolumny, w których kolejno znajdują się następujące informacje:

- nazwisko i imię kolekcjonera, tytuły: rodowy, inne (jeśli posiadał), czasem data śmierci – w układzie alfabetycznym wg nazwisk;
- nazwa miejscowości, w której znajdowała się kolekcja;
- hasłowy opis zawartości kolekcji;
- bibliografia dotycząca kolekcjonera lub jego kolekcji.

Zasadą, która została przyjęta przy wprowadzaniu informacji z fiszek do wersji elektronicznej, było zachowanie *in extenso* zapisów stosowanych przez prof. Ryszkiewicza – stąd m.in. powtórzenie z fiszek bardzo hasłowego opisu rodzaju obiektów kolekcjonerskich, np. sztuka, starożytności, archeologia, numizmatyka, itp., ale także: obrazy polskie, medale pamiątkowe, polonica, czasem obrazy konkretnego malarza albo dokładna liczba obiektów jakiegoś zbioru, np. 3100 map.

Można powiedzieć, że wersja elektroniczna Katalogu jest dokładnym odzwierciedleniem jego wersji „fiskowej”, bez jakiegokolwiek ingerencji osoby wprowadzającej dane do bazy, bez interpretacji danych, bez ich uzupełniania czy poprawiania. Utrwalenie rzeczowej dokumentacji katalogowej w formie elektronicznej wynikało z dbałości o zachowanie Katalogu, jego archiwizację, digitalizację oraz ewentualne opracowanie na potrzeby związane ze statutową działalnością NIMOZ. Podjęte działania miały też na celu jego rozpowszechnienie poprzez umożliwienie zainteresowanym przeprowadzenia kwerendy na miejscu, w NIMOZ, przy zastosowaniu ogólnie obowiązujących zasad korzystania ze zbiorów archiwalnych.

Jedynym „uzupełnieniem” Katalogu, opracowanym w charakterze narzędzia pomocniczego przy tworzeniu jego elektronicznej wersji, jest Bibliografia wydawnictw zwartych i ciągłych, które Profesor cytował w Katalogu bardzo rzadko, w związku z czym nie stworzył dla ich zapisu skrótu i nie umieścił na swojej liście piśmiennictwa. Bibliografia liczy 275 pozycji: druków zwartych, czasopism, a także pojedynczych tekstów w drukach ulotnych. Przy jej opracowaniu doceniłam bardzo zaawansowaną digitalizację zasobów bibliotecznych w Polsce. Dzięki procesowi cyfryzacji polskich bibliotek można było znaleźć w Internecie i skorygować bibliograficzny zapis wielu publikacji, nawet tych z XIX w., które Profesor cytował na fiskach, a których tytuły czy inne elementy zapisu były mało czytelne lub niezrozumiałe.

Wersja elektroniczna Katalogu prof. A. Ryszkiewicza (wraz z towarzyszącym jej spisem bibliograficznym) jest gotowa. Można się z nią zapoznać, jak z każdą dokumentacją archiwalną, zwracając się o to z prośbą do NIMOZ. Podobnie, jak pierwotny Katalog „fiskowy”, w tej nowoczesnej, łatwej w obsłudze formie – może stanowić dla badaczy polskiego kolekcjonerstwa punkt wyjścia do dalszych poszukiwań i być źródłem informacji przydatnym do głębszych analiz i syntez.

**Streszczenie:** Profesor Andrzej Ryszkiewicz (1922–2005), historyk sztuki, warszawiak, był wybitnym badaczem i znawcą malarstwa polskiego, francusko-polskich związków artystycznych oraz kultury artystycznej XVIII-XIX w, a także cenionym dydaktykiem i wychowawcą kilku pokoleń polskich historyków sztuki, oraz wybitnym znawcą dziejów kolekcjonerstwa polskiego i wytrawnym kolekcjonerem. Jego publikacje od dziesięcioleci są podstawową literaturą dla badaczy kolekcjonerstwa i samych kolekcjonerów. Wielką zasługą Profesora jest opracowanie „Katalogu kolekcjonerów polskich XIX i XX wieku” [dalej Katalog], który powstawał od 1978 r., we współpracy z Działem Muzealnictwa Ośrodka Dokumentacji Zabytków. Katalog miał być przygotowanym do publikacji pt. *Informatorium do dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego*.

Katalog do 2011 r. istniał w formie zbioru fiszek katalogowych (ok. 6100), podzielony na dwa podkatalogi: pierwszy z nich to indeks osobowy kolekcjonerów – na fiskach zapisane są, w układzie alfabetycznym, nazwiska kolekcjonerów, a także odniesienie do miejscowości, w której znajdowała się ich kolekcja; drugi – indeks miejscowości,

także w układzie alfabetycznym – pod nazwą miejscowości, w której znajdowała się kolekcja, powtórzone jest nazwisko kolekcjonera, następnie znajduje się informacja o tym, co kolekcjoner zbierał, na końcu – zapis pozycji bibliograficznych, w których można znaleźć informację o tej kolekcji. Wspomniane Informatorium nigdy nie zostało przygotowane do druku z przyczyn obiektywnych. Katalogowi towarzyszyła, sporządzona przez prof. A. Ryszkiewicza, bibliografia wydawnictw, z których Profesor dokonywał ekscerpcji.

W 2011 r., kiedy Katalog został przeniesiony do Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ), w dbałości o jego archiwizację, digitalizację oraz ewentualne opracowanie na potrzeby związane ze statutową działalnością Instytutu opracowano jego wersję elektroniczną – bazę w EXCELU (3049 rekordów). Jest ona *in extenso* przeniesieniem informacji z fiszek i można się z nią zapoznać, zwracając się o to z prośbą do NIMOZ. Podobnie, jak pierwotny Katalog „fiskowy” – w tej nowoczesnej, łatwej w obsłudze formie – może stanowić dla badaczy polskiego kolekcjonerstwa punkt wyjścia do dalszych poszukiwań i być źródłem informacji przydatnym do głębszych analiz i syntez.

**Słowa kluczowe:** Andrzej Ryszkiewicz (1922–2005), kolekcjoner, kolekcja, katalog, fiszka, bibliografia, baza danych.

## Przypisy

<sup>1</sup> [www.bu.kul.pl/andrzej-ryszkiewicz-1922-2005-sylwetka,art\\_11182.html](http://www.bu.kul.pl/andrzej-ryszkiewicz-1922-2005-sylwetka,art_11182.html) [dostęp: 12.02.2014].

<sup>2</sup> Umowa nr ODZ-II-/13/32/78, z dnia 17 marca 1978 r. zawarta pomiędzy Ośrodkiem Dokumentacji Zabytków w Warszawie, a prof. dr. Andrzejem Ryszkiewiczem na *Dokonanie ekscerpcji z książek i czasopism dot. dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego* [...] *Praca przygotowywana do publikacji w BMiOZ, serii B pt. „Informatorium do dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego”* (dokument w zasobach NIMiOZ).

---

## Maria Sołtysiak

Historyk sztuki, absolwentka kierunku Historia Sztuki Wydziału Historycznego UW; wieloletni sekretarz redakcji rocznika „Muzealnictwo”, czynnie uczestnicząca w przygotowaniu do druku i wydaniu numerów od 25’1982 do 54’2013; w l. 2006–2011 przewodnicząca jury Konkursu na „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne *Wierzba*”, w l. 2012–2014 – członek jury; autorka tekstów o polskim muzealnictwie w licznych periodykach i informatorach; e-mail: [msoltysiak@nimoz.pl](mailto:msoltysiak@nimoz.pl)



Muz., 2014(55): 135-141  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 02.2014  
data akceptacji – 03.2014

DOI: 10.5604/04641086.1107196

# SPOSOBY NA MODĘ

## WAYS OF PRESENTING FASHION

**Piotr Szaradowski**

Muzeum Narodowe w Poznaniu

**Abstract:** The presence of fashion in a museum, including today's clothes as well as outfits of 20-30 years, already has its history. Since the 1970s, the number of such exhibitions has been consistently growing, now possibly achieving the peak of popularity. The article outlays a brief history of presenting fashion in museums and indicates the types of exhibitions most popular today. Presenting the output of a selected designer seems to be the most important among these types. This is also related to a change of the status of designers who are nowadays treated almost as artists. However, there is a risk that such exhibitions might be regarded as expensive, presti-

gious advertisement, deprived of any substantial content. The second popular kind of presenting fashion involves compiling it in one space together with art. In particular, clothes by such designers as Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Viktor & Rolf, Martin Margiela or Hussein Chalayan are presented in such manner. The above is accompanied by reflections of an academic nature. Anglo-Saxon experiences clearly show the close relation and mutual stimulation of the two milieus: museum professionals/curators and academics. Against a background painted in such a way, the author synthetically presents the issue of fashion exhibited in Polish museums.

**Keywords:** 20th century fashion, periodic exhibitions, Diana Vreeland, Metropolitan Museum of Art, Victoria & Albert Museum, Cecil Beaton, Alexander McQueen, Cristóbal Balenciaga, Yves Saint Laurent, museology.

W 2011 r. Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku (dalej MET) zorganizowało wystawę prezentującą dorobek Alexandra McQueena, tragicznie zmarłego brytyjskiego projektanta mody<sup>1</sup>. Przyciągnęła ona ogromną liczbę widzów – ponad 600 tysięcy – co uplasowało ją na ósmym miejscu najchętniej oglądanych wystaw czasowych w historii Metropolitan Museum. Nawet w Polsce odbiła się ona dużym echem. Wśród głosów pojawiły się i te, komentujące obecność w muzeum ubiorów dopiero co oglądanych na wybiegu, i to w tak szacownym, jak nowojorskie MET<sup>2</sup>.

Tymczasem obecność mody w muzeum ma już swoją historię. Pisząc o modzie, mam na myśli współczesne nam tendencje i zjawiska oraz te sięgające maksymalnie 20-30 lat wstecz. Oddzielenie ubiorów najmłodszych od tych pochodzących z 1. poł. XX w. i starszych uważam za istotne, gdyż ich drogi do muzealnych zbiorów i na ekspozycję biegły odmiennymi torami. Uznanie dla mody przyszło wyraźnie później niż dla ubiorów zabytkowych<sup>3</sup>. Zatem wydzielenie przeze mnie mody i poświęcenie uwagi jej obecności w muzeach uwzględni procesy

zachodzące w muzealnictwie europejskim i amerykańskim<sup>4</sup>. Dodam jeszcze, że w niniejszym tekście skupiać się będę na wystawach czasowych, gdyż to one okazywały się kamieniami milowymi na drodze zmian w postrzeganiu mody w muzeum<sup>5</sup>.

### Moda w muzeum

Victoria & Albert Museum w Londynie to dziś jedno z najśłynniejszych i najważniejszych muzeów kolekcjonujących i prezentujących modę<sup>6</sup>. Nawet jednak tam początki były trudne. Otóż w połowie XIX w., myśląc o kolekcjonowaniu aktualnych przykładów najlepszego wzornictwa, zupełnie pomijano ubiór i wyłączano go z zakupów<sup>7</sup>. Autorka opracowania poświęconego historii mody jako dyscyplinie naukowej zaznacza, że to płeć (męska) kuratorów deteminowała tę sytuację. Kobiety na kuratorskich stanowiskach w tym muzeum pojawiły się dopiero wraz z II wojną światową, a pierwsza wystawa mody edwardiańskiej i wiktoriańskiej zorganizowana została w 1952 roku<sup>8</sup>. Wciąż zatem nie było



1. Fragment ekspozycji „Elegancja-Francja. Z historii mody XX wieku”

1. Part of the exhibition “Elegance – France. Fashion history of the twentieth century”



2. Fragment ekspozycji „Elegancja-Francja. Z historii mody XX wieku”

2. Part of the exhibition “Elegance – France. Fashion history of the twentieth century”



3. Fragment ekspozycji „Szafa Polska 90\_10”

3. Part of the exhibition “Polish wardrobe of 90\_10”

mowy o współczesnej modzie, a jedynie tej sprzed kilku dziesięciu lat. Kolejną dekadę później otwarto po remoncie Costume Court, gdzie znalazły się przykłady ubiorów europejskich od 1570 do 1947 roku. Wówczas też pojawiły się wyraźne głosy kuratorek, że w zbiorach brakuje dobrych przykładów mody z lat 30. XX w., a więc trzydziestoletniej<sup>9</sup>.

Największe jednak zmiany, jak zasygnalizowałem, przynosiły wystawy czasowe. Za przełom w traktowaniu mody uznaje się ekspozycję przygotowaną przez Cecila Beatona w 1971 r. – „Fashion: an anthology by Cecil Beaton” właśnie w Muzeum Wiktorii & Alberta<sup>10</sup>. Przełom nie polegał jedynie na tym, że była to wystawa poświęcona także aktualnej modzie. Nową jakość wprowadziła przede wszystkim aranżacja wystawy<sup>11</sup>. Była ona zróżnicowana w zależności

od dekady, której dotyczyła, śmiało umieszczała obiekty w różnych kontekstach. Na przykład surrealistyczne projekty Elsy Schiaparelli prezentowane były na tle zainspirowanym obrazem Salvadora Dalego współpracującego z włoską projektantką<sup>12</sup>. Mniej więcej w tym samym okresie w Metropolitan Museum of Art zatrudniono jako konsultantkę Dianę Vreeland, także związaną ze światem mody, a nie muzeów. Ich działania, choć przez wielu krytykowane, ostatecznie okazały się niezmiernie inspirujące, a ich wpływ można obserwować do dziś<sup>13</sup>. Z wystaw czasowych poświęconych modzie, które okazały się kamieniami milowymi należałoby wymienić jeszcze „Street Style: from side walk to catwalk, 1940 to tomorrow” z 1994 roku. By przygotować tę ekspozycję, potrzebowano ubiorów o zupełnie innym, niż

dotychczas, profilu. Do tej pory bowiem tylko ubiory o wysokich walorach artystycznych i najwyższej jakości wykonania miały szansę zaistnieć w muzeum. Wystawa poświęcona modzie na ulicy wymusiła otwarcie się muzealników także na stroje znoszone, o niższych walorach artystycznych, czasem wręcz zniszczonych, jak w przypadku ubiorów punków. Zmiana ta okazała się trwalsza niż sama wystawa<sup>14</sup>.

Dobrym przykładem prostej prezentacji mody ostatnich dziesięcioleci była dwuczęściowa wystawa w Musée des Arts Décoratifs w Paryżu, koncentrująca się na modzie lat 70. i 80. XX w., a następnie lat 90. i 2000<sup>15</sup>. Ekspozycją, która także próbowała uchwycić i opisać dzisiejszą modę, była przygotowana przez muzeum przy Fashion Institute of Technology w Nowym Jorku wystawa „Japan Fashion Now”. Jej autorka pokazywała nie tylko obecny „widok” japońskich ulic, ale i podkreślała wpływ japońskich projektantów na modę europejską<sup>16</sup>. Proces zmiany pewnych wartości w modzie próbowali zaś uchwycić autorzy wystawy „PUNK: Chaos to Couture” w MET, prezentującej wybrany problem w dłuższym okresie<sup>17</sup>. Widz miał możliwość prześledzenia, jak elementy ubiorów wyrosłych z buntu i sprzeciwu stawały się inspiracją dla wielkiej mody. Rok wcześniej, w 2012, to samo muzeum przygotowało wystawę konfrontującą ubiory stworzone przez dwie Włoszki: Elę Schiaparelli i Miuccię Pradę<sup>18</sup>. Zestawienia projektów dokonane przez kuratora dawały możliwość świeżego spojrzenia na znane już ubiory. Poza sukniami czy żakietami skonfrontowane ze sobą zostały także postawy projektantek<sup>19</sup>.

## Wystawy projektantów

W 1973 r. w Metropolitan Museum zorganizowana została pierwsza wystawa prezentująca dorobek jednego projektanta – Cristóbal Balenciagi, zmarłego rok wcześniej. Jego suknie, znane z magazynów mody, można było obejrzeć w muzeum. Kluczem do wyjaśnienia tej jakościowej zmiany jest kuratorka wystawy – Diana Vreeland. Była ona wieloletnią redaktorką „Vogue” oraz „Harper’s Bazaar”. Po zakończeniu kariery w mediach, będąc już na emeryturze, dostała propozycję zatrudnienia jako specjalny konsultant właśnie przy Costume Institute w MET. Z ofertą wyszedł ówczesny dyrektor tej placówki – Thomas Hoving, chcący odświeżyć i uatrakcyjnić wizerunek muzeum<sup>20</sup>. Pomysły Vreeland na realizację wystaw, co oczywiste, odbiegały od dotychczasowych



4. Fragment ekspozycji „Szafa Polska 90\_10”

4. Part of the exhibition “Polish wardrobe of 90\_10”

wych standardów. Była ona zdania, że wszystko musi być atrakcyjne dla widzów i wyglądać nowocześnie. Wykorzystywała do tego swoje doświadczenie w stylizowaniu sesji zdjęciowych. W osiągnięciu zamierzonego efektu nie wahała się przed naciąganiem lub też przekłamywaniem historii i powielaniem funkcjonujących stereotypów. Zawartość merytoryczna była najniższym punktem jej wystaw i powodem ostrej krytyki. Mimo tych kontrowersji jej sposób prezentacji znalazł swoich kontynuatorów. Przykładem, bynajmniej nie jedynym, jest Harold Koda, obecny główny kurator Instytutu Kostiumu MET<sup>21</sup>. Oczywiście jego wystawy są zdecydowanie bardziej przemyślane pod względem merytorycznym, jednak zachowują charakterystyczny, można powiedzieć teatralny sposób aranżacji. Diana Vreeland raz jeszcze odegrała istotną rolę w historii MET. Otóż w 1983 r. przełamała dotychczas obowiązujące zasady i zorganizowała wystawę żyjącemu, wciąż tworzącemu projektantowi mody – Yves Saint Laurentowi. Trzeba dodać, że stroje francuskiego kreatora nie były pokazywane jako rzemiosło artystyczne czy nawet sztuka. Vreeland we wstępie do katalogu wystawy po prostu mówi o dokonaniach i rewolucjach, jakich dokonał on w kobiecej modzie<sup>22</sup>. Był to zresztą początek wystaw poświęconych temu projektantowi<sup>23</sup>. Te dwie przełomowe ekspozycje (Balenciagi i Saint Laurenta) zapoczątkowały popularny dziś model wystaw poświęconych jednemu projektantowi. Obecnie każdy rok przynosi takie wydarzenia<sup>24</sup>, co świadczy także o zmianie, jaka dokonała się w statusie kreatorów mody, którzy dziś traktowani są jak artyści lub co najmniej celebryci.

Nieco inną wystawą była ekspozycja zatytułowana „Louis Vuitton – Marc Jacobs”<sup>25</sup>. Wyróżniała się tym, że była poświęcona nie tyle jednemu projektantowi, ile jednej marce. Wystawa pozwalała oprócz poznania historii firmy zapoznać się, choć nie było to bezpośrednim tematem, np. ze zmieniającymi się warunkami i sposobami podróży (pokazywano XIX-wieczne kufry i torby podróżne, które produkował Vuitton oraz te dzisiejsze). Prezentacja modnych i pożądanych obecnie torebek mocno kojarzyła się z witrynami sklepów, gdzie można je nabywać<sup>26</sup>. Piszę o tym, by przypomnieć problem, z jakim zmagają i zmagać się będą twórcy podobnych prezentacji. Trudność polega na finansowaniu wystaw w taki sposób, by nie zostało to odczytane jako kupno bardzo kosztownej i dającej prestiż reklamy. Na taki zarzut narażił się np. Giorgio Armani, prezentując swoje modele w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku w 2000 roku<sup>27</sup>.

Wśród wystaw poświęconych jednemu twórcy warto wskazać też typ, który jest stosunkowo nowy, czyli prezentacje postaci kobiet uznawanych za twórczynie stylu. W tej grupie należałoby wymienić ekspozycje analizujące styl m.in. księżnej Diany, Jackie Kennedy czy Daphne Guinness<sup>28</sup>.

## W towarzystwie sztuki

Jeśli bralibyśmy pod uwagę samo prezentowanie w formie dialogu dzieł sztuki i ubiorów, niekoniecznie w kontekście muzeum, to należałoby przypomnieć wystawy surrealistów, gdzie pojawiały się przecież ubiory współczesne<sup>29</sup>. Trzymając się jednak muzealnych wystaw, za prekursorkę zestawiania mody ze sztuką można uznać wspomnianą już Dianę Vreeland i jej wystawę poświęconą Balenciadzie. Pre-



5. Mina Lundgren, *Sześcian*, 2010, widok ekspozycji „Cuda niewidy” w CSW *Znaki Czasu* w Toruniu

5. Mina Lundgren, *Cube*, 2010, view exhibition of “Wonderingmode” at Center of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń

zentowała ona dorobek projektanta w otoczeniu hiszpańskiej sztuki, głównie obrazów, wśród których były płótna Velázquez czy Zurbarana. Wybór ten był o tyle uzasadniony, że Hiszpan faktycznie czerpał inspiracje z rodzimej sztuki, także tej religijnej. Znalazło to odbicie w tytule wystawy – „Świat Balenciagi”. Oczywiście nie każdy projektant ma dorobek pozwalający na zestawienie go z dziełami sztuki. Balenciaga jest pod tym względem wyjątkowo inspirujący, co potwierdziła także niedawna wystawa Hamisha Bowlesa „Balenciaga and Spain”<sup>30</sup>. Znakomitym przykładem ekspozycji łączącej dzieła sztuki z ubiorami była też wystawa „Madame Grès – La couture à l’oeuvre”, pokazywana w paryskim Musée Bourdelle w 2011 roku<sup>31</sup>. Łączyła ona ponadczasowe, drapowane ubrania projektantki z rzeźbami. W ten sposób odwoływano się do powszechnych skojarzeń jej sukni z rzeźbami – taborety używane do rzeźbienia pełniły tu funkcję postumentów manekinów. Dodatkowym aspektem był fakt, że praca Antoine’a Bourdelle’a, któremu poświęcone jest owo muzeum, faktycznie inspirowała projektantkę. Ekspozycja ta, poza wyjątkowymi walorami estetycznymi, prezentowała też inne spojrzenie na ubiór, właśnie jako rodzaj rzeźby. Nieco odmienną wystawą była „Inspiration Dior” w Muzeum Puszkina w Moskwie, w 2011 roku. Pozwalała ona skonfrontować źródło inspiracji z gotowym projektem. Atrakcyjność wystawy związana była z różnorodnością inspiracji projektantów pracujących dla domu mody Christian Dior. Widzowie mogli zobaczyć zatem m.in. sztukę konstruktywistów, malarstwo XVIII – i XIX – wieczne, a także sztukę egipską i inne.

Mówiąc o prezentowaniu modnych ubiorów w kontekście sztuki, należy podkreślić, że od wielu lat funkcjonuje model wystawy ściśle związany z dyskursem zapoczątkowanym w latach 80. XX wieku<sup>32</sup>. Sposób prezentacji z reguły wyraźnie nawiązuje do wystaw sztuki współczesnej – duża czysta przestrzeń, znaczne odległości między obiektami itd. Idealnym przykładem może być tu wystawa „Art & Fashion. Beetwen skin and clothing”, prezentowana w Kunstmuseum w Wolfsburgu w 2011 roku. W narrację tego typu wpisuje się na ogół zestaw nazwisk projektantów, takich jak: Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Viktor & Rolf, Martin Margiela czy Hussein Chalayan<sup>33</sup>. Są to postaci łączone z modą konceptualną, choć tworzące też ubiory do noszenia. Dyskurs mody jako sztuki funkcjonuje do dziś, choć Valerie Steele twierdzi, że kolejne wystawy na razie nie wnoszą niczego nowego<sup>34</sup>.



6. Widok ekspozycji „Cuda niewidy” w CSW *Znaki Czasu* w Toruniu: po lewej – Ana Rajcevic, *Zwierzę: druga strona ewolucji*, 2012; po prawej – Kim Hagelind, *Oscylony*, 2012

6. View exhibition of “Wonderingmode” at Center of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń: on the left – Ana Rajcevic, *Animal: The Other Side of Evolution*, 2012; on the right – Kim Hagelind, *Oscillons*, 2012

(Fot. 1, 2 – P. Szaradowski, dzięki uprzejmości Centrum Kultury Zamek w Poznaniu; 3, 4 – P. Szaradowski, dzięki uprzejmości BWA Dizajn we Wrocławiu; 5, 6 – W. Olech, dzięki uprzejmości CSW w Toruniu)

## Moda i teoria

Dochodzimy w ten sposób do bardzo istotnego zagadnienia, jakim jest związek pomiędzy wystawami mody, jej obecnością w kolekcjach muzealnych, a samą historią mody jako dyscypliną naukową. Należy wyraźnie podkreślić wzajemne inspirowanie się muzealników przygotowujących wystawy poświęcone modzie i akademików piszących o modzie. To dzięki ich wspólnej pracy w latach 70. XX w. dokonane zostały znaczące zmiany<sup>35</sup>. Akademicy przeszli z opisywania historii ubioru do zajmowania się poszczególnymi problemami w tej historii i włączania w nią kolejnych, mniejszych narracji. Wpłynęło to także na kuratorów w muzeach. Oczywiście zmiany następowały stopniowo i rozciągały się daleko poza wspomnianą dekadę<sup>36</sup>. Wystawa z 1997 r. „The cutting Edge: fifty years of British Fashion 1947–97”, autorstwa Amy de la Haye, prezentowała np. zagadnienia w układzie tematycznym, co jeszcze wówczas spotykało się z krytyką<sup>37</sup>. Ekspozycja ta pokazała też wyraźnie, że o modzie można mówić w różny sposób, niekoniecznie w układzie chronologicznym. Uświadomiła również, że akademickie rozważania nad modą nie dają się łatwo przenosić na język wystaw muzealnych. Na tym też polega jedna z trudności w pracy kuratora wystawy mody i wyzwania przed nim stojących<sup>38</sup>.

Wystawy mody nie są tworzone tylko z myślą o akademikach. Przede wszystkim odwiedzają je widzowie po prostu zainteresowani tematem. Można śmiało stwierdzić, że tego rodzaju ekspozycje zwiększają powszechną świadomość, czym jest moda, jakie są jej mechanizmy itd. Z racji ograniczonej objętości artykułu nie sposób wymienić nawet części wystaw poświęconych modzie, zorganizowanych w ostatnich latach<sup>39</sup>, a wiele z nich poruszało trudne tematy, jak nadmierny konsumpcjonizm, wyzysk krajów Trzeciego Świata itd.<sup>40</sup>. Dzięki nim widzowie mogli też uświadomić sobie problemy społeczne związane z przemysłem odzieżowym. Istotne jest również, że wystawy mody okazują się niezwykle cenne dla młodych projektantów ubiorów i są dla nich ważną inspiracją<sup>41</sup>. Mogą one dawać więc widzom dużo więcej niż tylko doznania estetyczne, z czym najczęściej są kojarzone i mogą mieć zróżnicowanych odbiorców. Co trzeba wyraźnie podkreślić – nie oznacza to, że muzea rezy-

nują z kolekcjonowania czy wystawiania ubiorów dawnych. Wręcz przeciwnie, starają się tworzyć ekspozycje, które pokazywałyby przekrojowo pewne zjawiska w modzie, definiując je w ten sposób na nowo. Doskonałym przykładem tego może być wciąż otwarta wystawa „Trend-ology w Fashion Institute of Technology”, podejmująca jakże aktualny problem rodzenia się trendów. Uwzględnia ona zakres od początku XVIII w. do dziś<sup>42</sup>.

## Moda w Polsce

W Polsce – niestety – zainteresowanie modą wciąż najczęściej rozumiane jest jako zainteresowanie zakupami, ofertą sklepów, obowiązującymi długościami, kolorami, dodatkami itd. Okazjonalnie pojawiające się wystawy poświęcone modzie<sup>43</sup>, podobnie jak słabe jeszcze środowisko naukowe, nie pozwoliły dotychczas przełamać tego sposobu myślenia. W 2013 r. odbyły się trzy wystawy, które poruszały zagadnienia mody. Na początku chciałbym wymienić wystawę, zorganizowaną w poznańskim Centrum Kultury Zamek pt. „Elegancja – Francja. Z historii mody XX wieku”, która mimo że prezentowała także ubiory z 1. poł. XX w., to jednak doprowadzała narrację do dzisiejszych czasów, co uważam za istotne<sup>44</sup>. Druga z wystaw, „Cuda niewidzy”, w Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu, bardzo wyraźnie wpisywała się w model prezentacji zestawiający ubiory ze sztuką i była czymś nowym w naszym muzealnictwie. Ciekawą próbą uchwycenia, tym razem polskiej mody, była inicjatywa pozamuzealna, związana z BWA we Wrocławiu, a zatytułowana „Szafa Polska 90\_10”. Nawet jeśli wystawa ta była skromna, to warto podkreślić, że stanowiła część większego projektu edukacyjnego, przybliżającego polskich projektantów podczas bezpośrednich spotkań z publicznością. Inicjatywa jest tym ciekawsza, że w bieżącym roku znalazła ona swoją kontynuację w postaci wystawy „Gotyk Polski”<sup>45</sup>.

Nie są to oczywiście wszystkie wystawy poświęcone ostatnio tematyce ubioru. W 2013 r. były też te poświęcone dawnej modzie. Wymienić należy m.in.: „Dawną modę dziecięcą XVII-XX wieku” (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), „Wiosenny Pokaz Mody z Muzeum Narodowego we Wrocławiu” (Muzeum Miedzi w Legnicy), „Nowiny Paryskie. Garderoba XIX-wiecznej elegantski” (Muzeum w Gliwicach) czy „Dyskretny urok buduaru” (Muzeum Mazowieckie w Płocku). W marcu bieżącego roku otwarta została też wystawa „Krynoliny i koronki. Moda damska w XIX wieku” w Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Żadna z nich jednak nie nawią-

zywała dialogu ze współczesnością. Były raczej zamkniętą prezentacją wybranego problemu z przeszłości. Oczywiście można to tłumaczyć brakiem wystarczającej liczby obiektów, jednak moim zdaniem ważniejsze jest pytanie: dlaczego tych obiektów nie ma w muzeach? Dlaczego tylko w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi jest stała ekspozycja powojennej mody? Nawet bez wnikliwej analizy można stwierdzić, że moda w Polsce wciąż nie uzyskuje zainteresowania i statusu pozwalającego jej znaleźć się w muzeum. Poza tym wspomniane wyżej zależności pomiędzy muzealnikami i akademikami każą przyjrzeć się także kondycji tych drugich. Niestety, nie ma w Polsce żadnych studiów poświęconych teorii mody, historii mody czy choćby historii ubioru. A jeśli nawet studenci poznają już historię ubiorów w ramach różnych kierunków, to najczęściej ich wiedza pochodzi z książek pisanych przed rokiem 1970, czyli sprzed przełomu, o którym pisałem wyżej<sup>46</sup>. Efekt jest taki, że wciąż dominuje w polskich badaniach nad historią ubioru sposób opisowego przedstawiania zjawisk. Na szczęście, widać powoli zachodzące zmiany. Od kilku lat działa Klub Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Stowarzyszeniu Historyków Sztuki (Oddział Warszawski), który mimo nazwy także zainteresowany jest współczesnymi zjawiskami. W Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, od 2012 r. działa Zespół Badań Mody i Dizajnu, który do tej pory zorganizował np. dwie ogólnopolskie konferencje poświęcone tym zagadnieniom<sup>47</sup>. Za słabość działania Zespołu można uznać brak oparcia w obiektach, czyli ubiorach, jednak w sytuacji, gdy funkcjonuje w środowisku akademickim, jest oczywiste, że opiera swoje badania na innych filarach. Piszę jednak o tym specjalnie, by jeszcze raz przypomnieć i podkreślić wagę oraz konieczność współpracy tego środowiska z muzealnikami. Taka współpraca ma szansę zmienić, oczywiście w dłuższej perspektywie czasowej, powszechne traktowanie mody jako zjawiska związanego jedynie z konsumpcją i próżnym dbaniem o wygląd, w wielowymiarową, naukową dyscyplinę.

Jak wynika z niniejszego tekstu, nie istnieje pytanie, czy warto, by moda zagościła w polskich muzeach, lecz jedynie – jak jej to umożliwić. Wierzę, że nawet to syntetyczne opracowanie okaże się inspirujące i sprowokuje jeśli nie działanie, to przynajmniej dyskusję na ten temat. Widzę też konieczność napisania monografii poświęconej polskiemu kolekcjom ubioru wraz z analizą porównawczą w stosunku do innych krajów byłego bloku wschodniego<sup>48</sup>. W moim odczuciu pozwoliłoby to na podejmowanie świadomych decyzji uwzględniających zarówno słabości, jak i mocne strony, których z pewnością nam nie brakuje.

**Streszczenie:** Obecność mody w muzeum, a więc ubiorów współczesnych i tych 20-30 letnich ma już swoją historię. Od lat 70. XX w. sukcesywnie przybywa wystaw o tej tematyce, osiągając obecnie, być może, szczyt popularności. Artykuł przedstawia krótką historię eksponowania mody w muzeach i wskazuje najpopularniejsze dziś typy wystaw. Najważniejszym z nich wydaje się być ten, prezentujący dorobek wybranego projektanta. Związane jest to również ze zmianą statusu projektantów, którzy obecnie traktowani są niemal jak artyści. Istnieje jednak ryzyko, że takie wystawy mogą być uznane za drogą, dającą prestiż reklamę,

pozbawioną zawartości merytorycznej. Drugim z popularnych typów prezentacji mody jest zestawianie jej w jednej przestrzeni ze sztuką. Zwłaszcza ubiory takich projektantów, jak Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Viktor & Rolf, Martin Margiela czy Hussein Chalayan eksponowane są w ten sposób. Towarzyszy temu również refleksja akademicka. Doświadczenia krajów anglo-saskich wyraźnie pokazują bliski związek i wzajemną stymulację tych dwóch środowisk: muzealników/kuratorów oraz akademików. Na tak zarysowanym tle autor syntetycznie prezentuje zagadnienie mody eksponowanej w polskich muzeach.

**Słowa kluczowe:** Moda XX wieku, wystawy czasowe, Diana Vreeland, Metropolitan Museum of Art, Victoria & Albert Museum, Cecil Beaton, Alexander McQueen, Cristóbal Balenciaga, Yves Saint Laurent, muzealnictwo.

## Przypisy

- <sup>1</sup> „Alexander McQueen. Savage Beauty”, 4 maja – 7 sierpnia 2011; <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/> [dostęp do tego oraz wszystkich poniżej wymienionych linków: 21.02.2014].
- <sup>2</sup> P. Sarzyński, *Duch i ciuch, Polityka*, 04.02.2012. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1523115,1,czy-moda-to-juz-sztuka.read>; W. Delikta, *Mezaliani? O związku mody z muzeum, Arton*, październik 2011, s. 18-19. Należałoby tu także wspomnieć o pojawieniu się kuratora tejże wystawy, Andrew Boltana, na poznańskim *Art&Fashion Festiwal*, w 2013 roku. Jego wykład dotyczył właśnie ekspozycji „Alexander McQueen. Savage Beauty” <http://stary-browar5050.com/artandfashionfestival/aff7/3356>.
- <sup>3</sup> Por. V. Cumming, *Understanding Fashion History*, Batsford, 2004 oraz L. Taylor, *Establishing dress history*, Manchester University Press, 2004.
- <sup>4</sup> Oczywiście drogi te wyglądały różnie w zależności od kraju, patrz: L. Taylor, *Establishing...*
- <sup>5</sup> Jak powiedziała Claire Wilcox, kuratorka w Victoria & Albert Museum, komentując w 2001 r. wystawę swojego autorstwa („Radical fashion”): *Historia muzeum tak samo składa się z jego wystaw jak i z sumy swoich kolekcji. Wystawy wyznaczają nie tylko kolejne punkty na osi czasu, ale także wywołują zmiany w postawie, a kuratorzy mogą dzięki nim zbierać/ kolekcjonować obiekty i pomysły.* [za:] L. Taylor, *Establishing...*, s. 2.
- <sup>6</sup> Założone w 1852 r. jako South Kensington Museum. Wyróżniam je tutaj dlatego, że było traktowane jako wzór przez wiele europejskich muzeów.
- <sup>7</sup> Co prawda wśród darów dla V&A pojawiały się ubiory, lecz były to ubiory antykwareczne, sięgające XVII wieku. Najmłodsze pochodziły z początku XIX wieku. Nawet, gdy na początku XX w. pojawiały się okazja, by uzupełnić kolekcję aktualnymi ubiorami, świadomie z tego zrezygnowano. Por. rodz. 4 *Establishing British dress collection*, L. Taylor, *Establishing...*, od s. 105; oraz N. Rothstein (red.), *Four Hundred Years of Fashion*, V&A Publications, Londyn 1984, od s. 77.
- <sup>8</sup> L. Taylor, *Establishing...*, s. 119-120.
- <sup>9</sup> *Ibidem*.
- <sup>10</sup> Amy de la Haye wierzy, że dopiero ta wystawa zdecydowała o tym, że V&A Museum zaczęło się liczyć na mapie mody, L. Taylor, *Establishing...*, s. 122; zob. też M. Ginsburg (red.) *Fashion an antology by Cecil Beaton*, Londyn 1971. Znaczenie tej wystawy podkreśla też niedawna publikacja *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*, gdzie pojawiająca się w tytule data odnosi się właśnie do *Fashion an Antology by Cecil Beaton* (J. Clark, A. de la Haye oraz J. Horsley, *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*, Yale University Press, New Heaven i Londyn 2014).
- <sup>11</sup> Por. J. Clark, 28 Aspects, w: *Exhibiting Fashion...*
- <sup>12</sup> Dokumentacja ekspozycji, patrz: *Exhibiting Fashion...*, od s. 89. Por. ze spisem eksponatów M. Ginsburg, *Fashion an antology...*
- <sup>13</sup> Por. *Exhibiting Fashion...*; oraz V. Steele, *Moda warta muzeum: o wzrastającej popularności wystaw o modzie*, „Wolę Oko, Półrocznik Historii Sztuki” 2012, nr 2, s. 33-36.
- <sup>14</sup> L. Taylor, *Establishing...*, s. 122-123. Wystawa udowodniła też, że efekt „schodzenia w dół” przez modę (od warst najbogatszych do mniej zamożnych) nie jest jedyny możliwy i może przebiegać także w odwrotnym kierunku.
- <sup>15</sup> “Histoire idéale de la mode contemporaine vol. I: 70-80” (1 kwietnia – 10 października 2010) oraz “Histoire idéale de la mode contemporaine vol. II: 1990-2000” (25 listopada 2010 – 5 maja 2011).
- <sup>16</sup> V. Steele, P. Mears, *“Japan Fashion Now”*, Yale University Press, 2010; zob. też stronę internetową wystawy: [http://sites.fitnyc.edu/depts/museum/Japan\\_Fashion\\_Now/introduction.html](http://sites.fitnyc.edu/depts/museum/Japan_Fashion_Now/introduction.html).
- <sup>17</sup> “PUNK: Chaos to Couture”, Metropolitan Museum of Art (9 maja – 14 sierpnia 2013), <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/punk>.
- <sup>18</sup> “Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations”, Metropolitan Museum of Art (10 maja – 19 sierpnia 2012) <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations>.
- <sup>19</sup> Zrobiono to niemal dosłownie – w postaci filmu, gdzie w rolę Schiaparelli wcieliła się aktorka, wypowiadające jej poglądy na modę. <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/audio-and-video>. Nie była to pierwsza wystawa prezentująca dorobek różnych projektantów. W 1987 r. Fashion Institute of Technology zorganizowało wystawę w “Three Women: Madeleine Vionnet, Claire McCardell and Rei Kawakubo”.
- <sup>20</sup> Patrz: T. Hoving, *Making the Mummies Dance: Inside The Metropolitan Museum of Art*, Simon and Schuster, 1994, s. 354-356; Por. *D.V. by Diana Vreeland*, Alfred A. Knopf, Nowy Jork 1984, s. 175-186; oraz A. Mackenzie Stuart, *Empress of Fashion: a Life of Diana Vreeland*, Thames & Hudson, Londyn 2013, s. 267-296.
- <sup>21</sup> V. Steele, *Moda warta muzeum...*, s. 33-36; por. A. Mackenzie Stuart, *Empress of Fashion...*, s. 267-296. Jej wpływ na wystawy i na modę prezentowała wystawa “Diana Vreeland After Diana Vreeland” w Museo Fortuny (Wenecja, 9 marca – 6 czerwca 2012).
- <sup>22</sup> D. Vreeland, Wstęp, w: *Yves Saint Laurent*, katalog wystawy, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork (14 grudnia 1983 – 2 września 1984), Clarkson N. Potter, Inc./ Publishers, Nowy Jork 1983, s. 7-9.
- <sup>23</sup> Por. Kalendarium *Yves Saint Laurent, A life – „entirely intensely”* przygotowane przez F. Chenoune, w: *Yves Saint Laurent*, katalog wystawy, Petit Palais, 11 marca – 29 sierpnia 2010, Paryż 2010, s. 37-111.
- <sup>24</sup> W 2013 r. “The Fashion World of Jean Paul Gaultier: From the Sidewalk to the Catwalk” pokazana po raz pierwszy w 2011 r. w Musée des Beaux-Arts w Mont-realu, była już prezentowana m. in. w Rotterdamie i Nowym Jorku; w tym roku pokaza ją Barbican w Londynie; “The Chanel Legend” w ubiegłym roku prezentowana była w Mettingen (Niemcy), następnie pokazała ją Gemeentemuseum w Hadze. W tym roku zawita ona do Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu. Swoją wystawę miał też Zzedine Alaïa (“Alaïa”, Le Palais Galliera w Paryżu), Christian Dior (“Chriian Dior: Designer in Focus”, Platt Hall w Manchester). 9.03 – 16.09.2012 „Les Arts Décoratifs”, Paryż.
- <sup>26</sup> Podczas wystawy poświęconej Takashi Murakami (© MURAKAMI, MOCA, Los Angeles, 29 października 2007 – 11 lutego 2008) prezentowano także jego projekty dla firmy Louis Vuitton. W związku z tym możliwy był zakup torebek Vuittona w muzealnym sklepie, co zacierało różnicę pomiędzy muzealnym obiektem a towarem.

- <sup>27</sup> Patrz: <http://www.nytimes.com/1999/12/15/arts/armani-gift-to-the-guggenheim-revives-issue-of-art-and-commerce.html>. Por. też: V. Steele, *Moda warta muzeum...*, oraz L. Taylor, *Establishing...*, s. 286-288.
- <sup>28</sup> L. Taylor, *Establishing...*, s. 289-291; Styl Daphne Guinness prezentowało nowojorskie muzeum przy Fashion Institute of Technology, patrz strona internetowa wystawy [http://sites.fitnyc.edu/depts/museum/Daphne\\_Guinness/](http://sites.fitnyc.edu/depts/museum/Daphne_Guinness/).
- <sup>29</sup> Patrz: L. Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, MIT Press, 2003; por. R. Martin, *Fashion and Surrealism*, Thames and Hudson, Londyn 1996.
- <sup>30</sup> "de Young Fine Arts Museums of San Francisco" (26 marca – 4 lipca 2011).
- <sup>31</sup> 25 marca – 28 sierpnia 2011.
- <sup>32</sup> Patrz: A. Geczy, V. Karaminas (red.) *Fashion and Art*, BERG, Londyn-Nowy Jork 2012. Por. L. Mitchell (red.) *The cutting edge. Fashion from Japan*, Powerhouse Publishing, Sydney 2005; A. Zborowska, *Dekonstrukcyjne praktyki projektantów mody*, w: „Kultura Współczesna” 20213, nr 4 (79), s. 59-67; oraz L. Taylor, *Establishing...*, s. 283.
- <sup>33</sup> Por. H. Clark, *Conceptual Fashion*, w: A. Geczy, V. Karaminas (red.) *Fashion and Art*, s. 67-75; oraz Tamże, M. Maynard, *Clothing: Art Clothes or Wearable art?*, s. 145-154.
- <sup>34</sup> V. Steele w rozmowie z Dobriłą Denegri, w: *Cuda niewiady*, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej, Toruń 2013, s. 23-26.
- <sup>35</sup> Por. rozdział 2, L. Taylor, *Establishing...*, s. 44-65.
- <sup>36</sup> Np. Linda Loppa w rozmowie z Dobriłą Denegri przyznaje, że do stworzenia wystawy „Maglin Muses: When Fashion Turns Back” zainspirowała ją książka C. Evans, *Fashion on the Edge* (Yale University Press, 2003), *Cuda niewiady*, s. 10. Przykładem nowych narracji w historii mody była wystawa „A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk” przygotowana przez Fashion Institute of Technology w 2013 roku. Strona wystawy: <http://queerfashionhistory.com/>.
- <sup>37</sup> L. Taylor, *Establishing ...*, s. 124. Por. też A. Zborowska, *Wywoływanie duchów mody*, „Czas kultury” 2013, nr 2, s. 135-141.
- <sup>38</sup> Por. rozdział 8 L. Taylor, *Establishing ...*, s. 279-310; a także rozmowy Dobriili Denegri z katarorami wystaw mody: z Lindą Loppą, Kaat Debo, Judith Clark, Marią Luisą Frisa, Valerie Steele, Sabine Seymour, Emanuele Quinz & Luca Marchetti, Heleną Hertov i Thomasem Rajnai, *Cuda niewiady*; oraz B. Heinemann, *Curating an Exhibition: Art and Fashion*, w: A. Geczy, V. Karaminas (red.) *Fashion and Art*, s. 201-210.
- <sup>39</sup> Por. zestawienie *An Incomplete Inventory of Fashion Exhibitions since 1971* przygotowane przez Jeffreya Horsleya, *Exhibiting Fashion...*, od s. 170.
- <sup>40</sup> Np. „Fair Fashion” w Nordiska museet, Sztokholm 2009.
- <sup>41</sup> Np. „Edward C. Blum Design Laboratory” w brooklińskim muzeum odegrało rolę w kształceniu amerykańskich projektantów, L. Taylor, *Establishing...*, s. 185.
- <sup>42</sup> Wystawa czynna do 30 kwietnia tego roku. Można ją również zwiedzać wirtualnie <http://exhibitions.fitnyc.edu/trend-ology/>.
- <sup>43</sup> W ostatnich latach np. „Grażyna Hase. W pracowni projektanta” (Muzeum Okręgowe w Koninie, wrzesień 2003 – luty 2004) czy „Maciej Zień. X – lecie twórczości” (Królikarnia, 2008).
- <sup>44</sup> Wystawa ta, w nowej odsłonie – „Elegancja-Francja. Z historii haute couture” – zagości w tym roku w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi 17 maja – 31 sierpnia 2014.
- <sup>45</sup> „Galeria Dizajn” BWA Wrocław, 14 marca – 30 kwietnia 2014. <http://www.bwa.wroc.pl/index.php?l=pl&id=842&b=3&w=1>
- <sup>46</sup> Główne opracowania: M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów* (Ossolineum, 1968) oraz François Boucher, *Historia mody z 1967 r.* (w Polsce wydana nakładem wydawnictwa Arkady w 2003 r.). Jest także książka A. Sieradzkiej, *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, Arkady 2003, która doprowadza narrację do współczesności. Oczywiście, co chciałbym bardzo wyraźnie podkreślić, nie znaczy to, że te książki są złe. Chodzi raczej o to, że ich autorzy po prostu opisują, relacjonują historię ubioru, a nie budują problemów, tak, jak to robi się obecnie w badaniach anglosaskich. Krótko ujmując, uczą one dobrze o faktach z historii mody, ale nie uczą rozumienia mody i myślenia o modzie w sposób nowoczesny.
- <sup>47</sup> Zob. <http://modamimowszystko.blogspot.com/>. Warto również dodać, że Zespół stoi także za poświęconym w całości modzie numerem „Kultury Współczesnej” (2013, Nr 4 (79)).
- <sup>48</sup> Opracowanie tematu znaleźć można u L. Taylor, *Establishing...* (rozdz. 5, s. 156-199). Z oczywistych względów jest ono niewystarczające.

### Piotr Szaradowski

Kulturoznawca, pracownik Działu Edukacji Muzealnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu, wykłada także historię mody XX w. w School of Form w Poznaniu; autor wystawy „Elegancja-Francja. Z historii mody XX wieku”; e-mail: p.szaradowski@wp.pl

Województwo Warszawskie

Tomografia Zachełty Szuk Piórnok w Król. Polak

No 312  
 Nazwisko autora *L. G. G. G. G.*  
*Brzezak*  
 Rodzaj dzieła *Biografia*  
 Tytuł *Życie i pisma*  
 Wymiar  
 Cena lub jego wartość *25.*  
 Własność *Autograf*  
 Adres  
 Warszawa d. 14/3 906

No 784 W  
 T-wa ZACHĘT  
 Autor *Dr. G. G. G.*  
 Tytuł *Życie i pisma*  
 Rodzaj *Biografia*  
 Pochodzenie: *u. p.*

Uchwała Komitetu z

MP

FABRYKA  
 Zakłady Artystyczne  
 RZEŹBIARSTWO  
 Introligatorski  
 STANISŁAWA  
 W WARSZAWIE  
 Nowo-Senatorski

R III 2



# BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

museum exhibits provenance studies

WŁASNOŚĆ

Y SZTUK PIĘKNYCH

*ak K. Kozłowski*

*szkła*

Nr *732/1906*

Rozmiar *27* x *34* ctm.

wys. szer.

dn.

1319MNIW

A RAM

czno-Stolarski,

ARSKI,

i Pożłotniczy

MALICKIEGO

ZAWIE

rska Nr. 7.

*1316/1474/71*

MUZEUM NARODOWE  
W WARSZAWIE

NR. INW. *182737*

NR. KAT.

*szkła 20*

Muz., 2014(55): 144-161  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 06.2014  
data akceptacji – 07.2014

DOI: 10.5604/04641086.1125619

# ŁOWY I DYPLOMACJA. LOSY WYWIEZIONYCH W 1940 R. ŁÓDZKICH ZABYTKÓW ETNOGRAFII POZAEUROPEJSKIEJ\*

## HUNTING AND DIPLOMACY. FATE OF NON-EUROPEAN ETHNOGRAPHICA LOOTED IN ŁÓDŹ IN 1940

**Nawojka Cieślińska-Lobkowicz**

Historyk sztuki, niezależny ekspert w sprawach rabunku dzieł sztuki, powojennych restytucji i badania proveniencji

**Abstract:** Issues discussed in this article are explored from the perspective of history and political science. Based on extensive archive materials, the author describes a particular case of the Nazi plunder in occupied Poland as well as postwar attempts to recover looted items in both German states, and – after 1990 – in the united Federal Republic of Germany. During occupation 1939-1945, Łódź renamed by the Nazis Litzmannstadt, was part of the so-called Reichsgau Wartheland annexed to the Third Reich. Polish national and municipal property was immediately confiscated. Three museums in Łódź were jointly administered by the Germans and harnessed to ideology proving i.a. the “Germanic origin and nature” of the occupied territories. Regarded as worthless, polonica were in danger to be destroyed. Regarded as useless, 1300 items of the non-European collection from

the former Municipal Museum of Ethnography were taken away in 1940 to Leipzig and in 1942 sold for a little money to the ethnographical museums in Leipzig (after 1949 in the German Democratic Republic), Hamburg, Cologne and Göttingen (after 1949 in the Federal Republic). In the 1960s, the director of the Museum of Archeology and Ethnography in Łódź made several attempts to reclaim the looted ethnographica; the museum in Leipzig and each of the three museums in Western Germany reacted in a different way. In 2012/2013, with the consent of the Auswärtiges Amt in Berlin, the Institute of Ethnology of the University of Göttingen admitted that since 1943 it keeps 300 items from Litzmannstadt in its own collection. The author hopes that the present article will speed up the restitution of looted ethnographica to the museum in Łódź.

**Keywords:** Nazi plunder, restitution of cultural heritage, Łódź, Polish-German relationships, museums of ethnography, Konrad Jażdżewski.

\* Dziękuję za życzliwą i niezawodną pomoc Pani dr hab. Annie Nadolskiej-Styczyńskiej z Katedry Antropologii i Etnologii Kulturowej UMK w Toruniu oraz Pani dr Joannie Boruckiej z Działu Kultur Ludowych Krajów Pozaeuropejskich Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi oraz jego archiwistom: przed laty Pani mgr Marii Augustyniak, obecnie Panu mgr. Michałowi Świerczowi. Panu prof. dr. hab. Ryszardowi Grygielowi, dyrektorowi MAiE i Panu dr. Gundolfowi Krügerowi z Instytutu Etnologicznego w Getyndze za wyrażenie zgody na nieodpłatne reprodukcje w tekście.

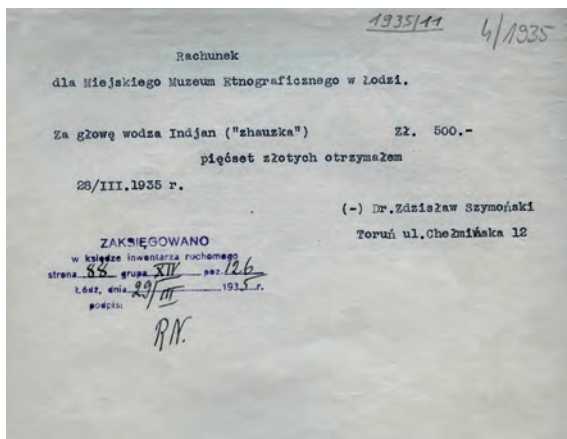
## Przedwojnie

Na zdjęciu Karol Hiller (1891–1939) trzyma trofeum jednego z indiańskich plemion z pogranicza Peru i Ekwadoru, znanych dawniej pod nazwą Łowców Głów<sup>1</sup>. To tzw. *tsansa*: specjalnie pomniejszona i spreparowana *Głowa wodza Indian*. 29 marca 1935 r. Miejskie Muzeum Etnograficzne w Łodzi zakupiło ją od Zdzisława Szymońskiego za 500 zł.<sup>2</sup> Zapisana została w księdze inwentarzowej miejskiej pod numerem 7481<sup>3</sup>.



1. Karol Hiller z *Głową wodza Indian* (tzw. *tsansa*), 1935

1. Karol Hiller with *Head of Indian chief* (the so-called *tsansa*), 1935



2. Rachunek z 28.03.1935 wystawiony przez dr. Zdzisława Szymońskiego dla Miejskiego Muzeum Etnograficznego za *Głową wodza Indian*, AEMAiE 1935/11

2. Bill dated 28.03.1935 issued by Zdzisław Szymoński, PhD for the Municipal Museum of Ethnography for *Head of Indian chief*, AEMAiE 1935/11

Hiller, świetny malarz, grafik i projektant współtworzył wraz z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro środowisko przedwojennej awangardy w Łodzi. Kilka swoich obrazów podarował w ramach Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” Miejskiemu Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów (późniejsze Muzeum Sztuki); inne jego dzieła zakupił w końcu lat trzydziestych dyrektor muzeum Marian Minich, z którym Hiller owocnie współpracował<sup>4</sup>. To sprawy niezłe znane.



3. Fragment przedwojennej ekspozycji pozaeuropejskiej Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi, 1935; na górnej półce widoczna *Głowa wodza Indian*; obecnie w Instytucie Etnologicznym Uniwersytetu w Getyndze

3. Part of the prewar non-European collection of the Municipal Museum of Ethnography in Łódź, 1935; on the top shelf there is *Head of Indian chief*; currently in the Institute of Ethnology of the University of Göttingen

Mniej znane są związki Hillera z otwartym w 1931 r. łódzkim Muzeum Etnograficznym i z jego dyrektorem Janem Manugiewiczem (1904–1988)<sup>5</sup>. Ten etnograf i etnolog o zainteresowaniach archeologią był nie mniej od Minicha śmiałym i skutecznym kierownikiem powierzonej mu placówki. Zaczął niemal w pojedynkę, mając 343 muzealia: 269 etnograficznych i 74 archeologiczne oraz trzy pomieszczenia o powierzchni 220 m<sup>2</sup> w oficynie domu przy Piotrkowskiej 91<sup>6</sup>. Przyświecała mu od początku prospołeczna wizja stworzenia instytucji oświatowej opartej na warsztacie naukowym, rozwijającym obydwa profile działalności: etnograficzny i archeologiczny. Jako zwolennik kulturowo-historycznej szkoły etnografii uważał, że *Obie te nauki różnymi pracując metodami i odmienny mając przedmiot, zdążają w całym szeregu zagadnień do jednego celu: do rekonstrukcji prądziejów ludzkości. Pierwsza z nich wypracowała metody pozwalające wykreślać drogi prądziejowych wędrówek etnicznych i zapożyczeń kulturalnych na podstawie studiów nad współcześnie wygasającymi kulturami ludowymi; druga czyni to samo, chronologizując kopalny materiał zabytkowy*<sup>7</sup>.

Badania etnograficzne muzeum początkowo koncentrowały się na obszarze województw łódzkiego i kieleckiego, sukcesywnie rozciągając się na województwa kresowe Rzeczypospolitej. W 1932 r. z inicjatywy Manugiewicza powsta-



4. Fragment przedwojennej ekspozycji pozaeuropejskiej Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi, 1935; na dolnej półce m.in. maska z Liberii, obecnie w Instytucie Etnologicznym Uniwersytetu w Getyndze

4. Part of the prewar non-European collection of the Municipal Museum of Ethnography in Łódź, 1935; on the bottom shelf there is among others mask from Liberia, currently in the Institute of Ethnology of the University of Göttingen

ło przy muzeum Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Ludoznawczymi i Archeologicznymi; udało mu się też, co prawda krótko, wydawać ambitne „Wiadomości Ludoznawcze”. Muzeum patronowało jednocześnie licznym wykopalkom na terenie Polski Środkowej, prowadzonym przez zaproszonych do współpracy prehistoryków z ośrodków uniwersyteckich; zakupiło nawet dwa stanowiska archeologiczne: w Tumie pod Łęczycą (grodzisko) i w pobliskim Sierpowie (cmentarzysko kultury łużyckiej). Manugiewicz zmierzał także do stworzenia porównawczej kolekcji etnografii pozaeuropejskiej. Należące do niej eksponaty zdobywał przez nawiązywanie licznych kontaktów z Polonią zagraniczną, znanymi podróżnikami oraz zapośredniczone przez Ligę Morską i Kolonialną<sup>8</sup>.

Dzięki rzutkości swego dyrektora i jego owocnym inicjatywom łódzkie Muzeum Etnograficzne w okresie poprzedzającym wybuch II wojny światowej zgromadziło w swych zbiorach 9600 zabytków prehistorycznych, 2500 eksponatów etnograficznych z terenu centralnej i wschodniej Rzeczypospolitej oraz 1460 obiektów z Ameryki Południowej i Środkowej, Afryki Zachodniej i Azji<sup>9</sup>.

Wypada dodać, że Manugiewicz rozwijał także działalność popularyzatorską. Wygłaszał pogadanki radiowe i odczyty dla różnych środowisk, nie zaniedbując współpracy



5. Fragment przedwojennej ekspozycji pozaeuropejskiej Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi, 1935; na dole z lewej strony miecz w ozdoby pochwie z Liberii, zakupiony ze zbiorów łódzkich w 1942 r. do Grassi-Museum w Lipsku

5. Part of the prewar non-European collection of the Municipal Museum of Ethnography in Łódź, 1935; on the left hand in the bottom there is a sword in decorative sheath from Liberia, acquired from the collections in Łódź in 1942 by the Grassi Museum in Leipzig

z licznymi stowarzyszeniami i z Wolną Wszechnicą Polską, gdzie był asystentem etnografa Stanisława Poniatowskiego. W 1934 r. postanowił zgromadzić środki na budowę gmachu muzeum. Hiller wykonał wówczas projekt ulotki propagującej zbiórkę na ten cel<sup>10</sup>, jednak w 1935 r. miasto przekazało na nową siedzibę Muzeum Etnograficznego reprezentacyjnej pomieszczenia pałacu Juliusza Heinza przy Piotrkowskiej 104 (obecnie siedziba Urzędu Wojewódzkiego i Urzędu Miasta), liczące docelowo ok. 1000 m<sup>2</sup> powierzchni. Przy plastycznej oprawie otwartej tu wkrótce stałej wystawy pracował znów Hiller, projektując m.in. poglądowe tablice i plansze<sup>11</sup>. Wówczas też zapewne wykonane zostało zdjęcie artysty z trofeum Łowców Główn.

### Okupacja hitlerowska

Niepełne cztery lata później, 10 listopada 1939 r., dzień po oficjalnym przyłączeniu Łodzi do Rzeszy Niemieckiej, w nowo utworzonym Kraju Warty (*Reichsgau Wartheland*) Karol Hiller został aresztowany przez gestapo i osadzony w obozie na Radogoszczu. Jako działacz Ligi Obrony Praw Człowieka i Obywatela oraz Klubów Demokratycznych znalazł się w grupie uwięzionych wówczas kilkuset przedstawicieli łódzkiej inteligencji i społeczno-politycznej elity miasta. Skazany przez niemiecki sąd doraźny został rozstrzelany 20

grudnia 1939 roku.<sup>12</sup> Jan Manugiewicz, członek KPP do jej rozwiązania w 1938 r., przebywał już wówczas w Warszawie, gdzie pod pseudonimem Szymon Żoźna zaangażował się po 1941 r. w tworzenie komunistycznego podziemia.

Muzea łódzkie, jak wszystkie polskie instytucje kultury, zostały po wkroczeniu Niemców do miasta zamknięte; ich miejsce zajęto i przekazano pod nadzór hitlerowskiego cywilnego zarządu miasta zaraz po jego ukonstytuowaniu.<sup>13</sup> Na początku marca 1940 r. zaproponował on objęcie funkcji kierownika muzeum etnograficzno-prehistoryczno-ludoznawczego (*ethnographisch-vorgeschichtlich-volkskundisches Museum*) dr. Walterowi Frenzlowi, prehistorykowi i regionaliście (*Heimatsforscher*) z Łużyc.<sup>14</sup> Być może przesądził o tym fakt, że jesienią 1939 r., jeszcze podczas trwania działań wojennych, Frenzel prowadził wykopaliska pod Kaliszem i część wydobytych tam obiektów przekazał na poczet nowych zbiorów łódzkich. Wkrótce miało się okazać, że ten autor przedwojennych volkistowskich i antysłowiańskich publikacji z dziedziny archeologii prehistorycznej i etnografii wiązał znaczne ambicje z pracą w Łodzi, zwanej po niemiecku najpierw *Lodsch*, a od kwietnia 1940 r. przemianowanej na *Litzmannstadt*. Doprowadził szybko do stworzenia Głównego Zarządu Muzeów (*Hauptverwaltung der Städtischen Museen*), na którego czele stanął i któremu podlegały *Museum für Kunst und Stadtgeschichte* (d. Muzeum im. Bartoszewiczów), *Museum für Völkerkunde* (d. Muzeum Etnograficzne) i *Museum für Naturwissenschaften* (d. Muzeum Przyrodnicze). W ramach *Museum für Völkerkunde* (Muzeum Ludoznawcze) powołał oddział prehistorii (*Abteilung für Vorgeschichte*) i zlecił pierwsze badania w terenie, ale nacisk kładł na ludoznawstwo i zbiory sztuki.<sup>15</sup> Wiązało się to z zachłannie intensywnym udziałem Frenzla w konfiskacie dóbr kultury, będących własnością Żydów i Polaków, które gromadził w pomieszczeniach należących do podlegających mu muzeów.<sup>16</sup> W przyszłości planował stworzenie wielkiego *Ost-Raum Museum* (Muzeum Wschodu), o którego odpowiednio reprezentacyjną siedzibę zabiegał u władz miasta i rejencji łódzkiej.<sup>17</sup>

W numerze „*Litzmannstädter Zeitung*” z 24 listopada 1940 r. wyjaśniał, że do tej pory nie otwarto muzeum z powodu trudności znalezienia odpowiedniego budynku. Zapewniał jednak, iż mimo to w ramach kulturalnego programu odbudowy (*Aufbau*)... pracuje się w spokoju, ale, mogą to już powiedzieć, z wściekłą zaciekłością (*verissener Wut*), aby usunąć spustoszenia z polskich czasów i przygotować odnowicielską odbudowę (*Neuaufbau*).<sup>18</sup> Przekonywał nadto czytelników o istnieniu w muzeum skarbów, nawet jeśli ich wartość niekoniecznie wyraża się w pieniądzu, niemniej jednak należą one do drogocennych dowodów naszego życia kulturalnego i jako takie wkrótce zwabią gości z Rzeszy i – co zapewne najważniejsze – naszym tutejszym niemieckim współrodakom dostarczą poczucia bycia w ojczyźnie.<sup>19</sup> Jak przystało na funkcjonariusza reżimu, złożył na zakończenie artykułu deklarację, że także muzealnik walczy o duszę swojego krajana (*Heimatgenosse*), pomaga mu kształtować światopogląd zgodnie z wysokim biegiem myśli, którym Führer w niezrównanie jasny sposób wytyczył wszystkim Niemcom maksymy życiowe.<sup>20</sup>

Cztery dni po ukazaniu się tego artykułu Frenzel został aresztowany przez gestapo pod zarzutem korupcji i tzw. *Rassenschande* (zbezczeszczenie rasy). Mrzonki o Muzeum Wschodu skończyły się wraz z wyrzuceniem go ze stanowiska. Niedługo później usunięto go z partii narodowosocjalistycznej

NSDAP i zabroniono powrotu do Wyższej Szkoły Pedagogicznej we Frankfurcie nad Odrą, gdzie wcześniej wykładał. Wszystko to doprowadziło go w marcu 1941 r. do samobójstwa.

Część działań Frenzla miała – niezależnie od ich intencji – charakter profesjonalny. Zintegrował bibliotekę wszystkich muzeów, wzbogacał ją literaturą fachową, którą można było, jak stwierdzał, „korzystnie” nabyć w antykwariatach (niskie ceny i znaczny wzrost liczby oferowanych książek wynikały z powszechności kradzieży i konfiskat prywatnych księgozbiorów żydowskich i polskich), przygotowywał wydawanie rocznika muzealnego, zlecił inwentaryzację zbiorów, w celu ich sprofilowania zgodnie ze swoimi planami.<sup>21</sup>

Zasięg geograficzny tych działań miał rozciągać się po *das ostwärtige Vorfeld* (wschodnie przedpole), któremu odpowiadały tereny Europy Wschodniej i Azji Północnej.<sup>22</sup> Tym samym ogromna większość zbiorów etnografii pozaeuropejskiej przejętych z muzeum Manugiewicza znalazła się poza kręgiem zainteresowań niemieckiej placówki. Toteż Frenzel, odwołując się do swoich dawniejszych kontaktów z Miejskim Muzeum Ludoznawczym (*Städtisches Museum für Völkerkunde*) w Lipsku, znanym jako *Grassi-Museum*, zaproponował jego dyrektorowi Fritzowi Krause w kwietniu 1940 r. wymianę zbiorów z Ameryki Południowej, Afryki i Chin na obiekty potrzebne mu do planowanej *Kolonialausstellung für die volkspolitische Abteilung* (ekspozycja na temat kolonizacji [niemieckiej] w volkistowskim dziale politycznym [wystawy]).<sup>23</sup> W tym celu sporządził i wysłał do Lipska opis zabytków pozaeuropejskich znajdujących się na niezdemontowanej jeszcze wystawie Manugiewicza.<sup>24</sup> Krause przyjechał zobaczyć je *in situ* jeszcze w maju tego roku; od początku czerwca 1300 obiektów spakowanych w dwunastu skrzyniach czekało na wywóz do Lipska, do którego ostatecznie dotarły 18 września 1940 roku.<sup>25</sup>

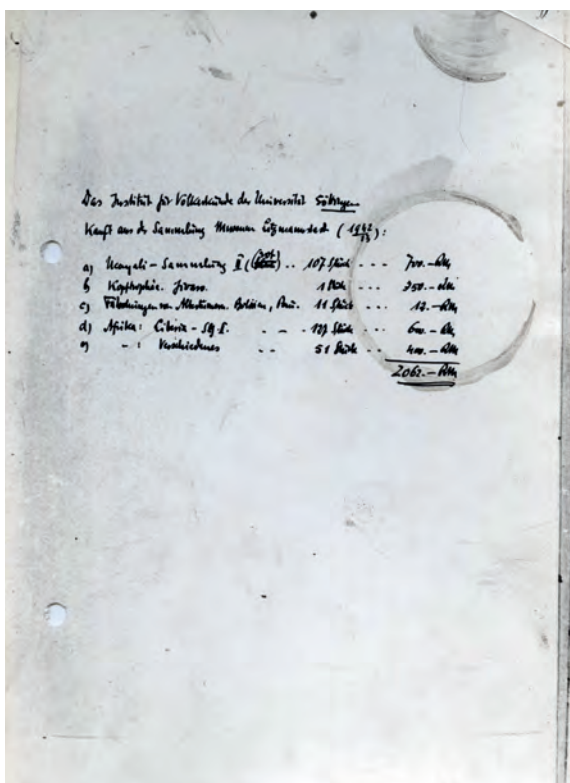
Narastające spory kompetencyjne, prowadzące do aresztowania i dymisji Frenzla, oraz późniejszy, trwający niemal rok bałagan administracyjny i kłótnie personalne sprawiły, że dopiero 1 grudnia 1941 r. mianowany został nowy dyrektor wyodrębnionego *Städtisches Museum für Vorgeschichte* (Miejskie Muzeum Prehistorii), dr Walter Grünberg.<sup>26</sup> Był to młodszy o czternaście lat od swego poprzednika prehistoryk, żywnie zainteresowany uniknięciem – mimo długotrwałej acz przerywanej przynależności do NSDAP – wcielenia do wojska. Od sierpnia 1941 r. zabiegał intensywnie o to stanowisko, które zdawało się chronić skuteczniej przed wysyłką na front niż funkcja pomocniczej siły naukowej w urzędzie ochrony zabytków archeologicznych w Dreźnie.<sup>27</sup> W oddelegowaniu go do *Litzmannstadt* pomógł mu wydatnie znajomy z okresu studiów w Marburgu, dr Walter Kersten, od połowy października 1940 r. kierownik poznańskiego Urzędu Prehistorii Kraju Warty (*Landesamt der Vorgeschichte im Warthegau*).<sup>28</sup>

Grünberg miał nieporównanie skromniejsze cele i plany niż Frenzel. Koncentrował się na archeologii pradziejowej, faworyzowanej przez nazistowskich ideologów na czele z konkurującymi o pierwszeństwo w tej dziedzinie Heinrichem Himmlerem i Alfredem Rosenbergiem. Lokalnym przykładem tej postawy była kariera urny wykopanej w 1936 r. we wsi Biała pod Łodzią przez ekipę polskich archeologów, badających na zlecenie Manugiewicza odkryte tam cmentarzysko kultury przeworskiej z III-IV w. n.e.<sup>29</sup>



6. Karta inwentaryzacyjna miecza w ozdobnej pochwie z Liberii, zakupione-  
go w 1942 r. przez Grassi-Museum, lipski numer inwentarzowy: MAF 30275,  
AEMAIE

6. Inventory card of the sword in decorative sheath from Liberia, acquired  
from the collections in Łódź in 1942 by the Grassi Museum, inventory num-  
ber in Leipzig: MAF 30275, AEMAIE



7. Odręczne zbiorcze zestawienie z 1942 r. dla Instytutu Ludoznawcze-  
go Uniwersytetu w Getyndze za zakupionych ze zbiorów muzeum w  
Litzmannstadt – 297 obiektów, opiewające na łączną sumę 2062 marek  
[RM]; pozycja druga: *Kopftrophae Jivaro*: tj. *Głowa wodza Indian* zakupa-  
niona przez Miejskie Muzeum Etnograficzne w Łodzi w 1935 r., AEMAIE  
mk1/67-183

7. Handwritten summary from 1942 for the Institute of Ethnography of the  
University of Göttingen including 297 objects acquired from the collections  
of the museum in Litzmannstadt, amounting to RM 2062; second item:  
*Kopftrophae Jivaro*: i.e. *Head of Indian chief* acquired by the Municipal Mu-  
seum of Ethnography in Łódź in 1935, AEMAIE mk1/67-183

Była to popielnica zdobiona rytym ornamentem, którego jeden z motywów stanowiła swastyka o podwójnych ramionach<sup>30</sup>. Posłużyła ona władzom nazistowskim Kraju Warty za koronny dowód germańskiego rodowodu zaanektowanych terytoriów i propagandowy symbol „odzyskanych ziem wschodnich”. W tej roli propagowano i posługiwano się nią w najróżniejszych publikacjach i ideologicznych kampaniach. Od lipca 1941 r. swastyka z tej urny stała się elementem nowego oficjalnego herbu Litzmannstadt.

Podobną wymowę propagandową miała przygotowana przez Grünberga wystawa prehistoryczna, otwarta uroczysto 26 września 1942 r. w nowych salach Museum für Vorgeschichte w budynku dawnego magistratu na Placu Wolności 14 (przemianowanym na Deutschlandplatz)<sup>31</sup>. Przekonuje o tym znaleziony wiosną 1945 r. oryginalny napis z wystawy: *Słowianie znajdowali się na tak niskim stopniu rozwoju i tak byli pozbawieni inicjatywy i zdolności państwowotwórczych, że nie byli zdobyli się na to, by sami przywędrować na obszary w dorzeczach Wisły i Odry, opróżnione przez Germanów w VI w. n.e. Dopiero parci od wschodu przez stepowych nomadów zjawili się tutaj ci Słowianie, powoli zaludniając te tereny*<sup>32</sup>.

Poza zorganizowaniem *Schausammlung* (stałej ekspozycji) Grünberg wygłaszał sporo odczytów, kierował wykopaliskami na terenie rejencji łódzkiej, w efekcie których zbiory archeologiczne muzeum znacznie się wzbogaciły, przygotował klasyfikację zbiorów na wypadek ewakuacji<sup>33</sup>. Zlecił ponadto tłumaczenie zachowanej polskiej dokumentacji, próbował nawet (bez powodzenia) dotrzeć do jej części znajdującej się w Muzeum Archeologicznym w Warszawie, a także kompletował fachową bibliotekę<sup>34</sup>.

Pragmatyzm Grünberga sprawił, że niezwłocznie po oficjalnej nominacji skontaktował się z dyrektorem Grassi-Museum w sprawie przewiezionych tam pozaeuropejskich łódzkich zbiorów etnograficznych<sup>35</sup>. Podczas spotkania w Lipsku wiosną 1942 r. obydwaj dyrektorzy przyjęli rozwiązanie, które wkrótce zostało zaakceptowane przez władze obydwu miast oraz przez merytorycznego zwierzchnika i zausznika Grünberga w Poznaniu – Kerstena. Zamiast proponowanej przez Frenzla wymiany obiektów, zdecydowano się na ich sprzedaż<sup>36</sup>. Miała ona charakter wiązany, ponieważ znajdujące się w Lipsku łódzkie *etnographica* zostały podzielone między cztery zainteresowane nimi instytucje muzealne starej Rzeszy. Obok Grassi-Museum, które formalnie zakupiło ich całość, placówki w Hamburgu, Getyndze i Kolonii odkupiły przypadłe im w udziale łódzkie muzealia. 1 września 1942 r. wysłano z Lipska do Litzmannstadt rachunek za przekazane zbiory – przypomnijmy, że było to niemal 1300 obiektów głównie z Ameryki Południowej i Afryki Zachodniej – w wysokości 7 500 Reichsmark (RM)<sup>37</sup>, za co Grünberg nabył ponad 1200 książek i czasopism<sup>38</sup>. Nie korzystał z nich jednak długo, ponieważ w 1943 r. został powołany do Wehrmachtu i wkrótce zginął na froncie wschodnim.

Dla czwórki niemieckich kontrahentów zakup łódzkich eksponatów stanowił nie lada okazję, zważywszy ich bardzo niską cenę<sup>39</sup>. Mogli dzięki temu znacząco uzupełnić i wzbogacić swoje kolekcje. Kolońskie Rautenstrauch-Joest Museum pozyskało 148 łódzkich zabytków (za 432 RM), hamburskie Museum für Völkerkunde 275 (za 1664 RM), Institut für Völkerkunde uniwersytetu w Getyndze 299 (za 2062 RM) i Grassi-Museum 575 obiektów (za pozostałą sumę 3342 RM)<sup>40</sup>.

Od początku lat osiemdziesiątych XX w. informacje o tej transakcji i jej uczestnikach były dostępne w fachowych publikacjach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi (MAiE), w szczególności autorstwa Teresy Łaszczewskiej, Witolda Nowosza i Anny Nadolskiej-Styczyńskiej<sup>41</sup>. W 2012 r. artykuły na ten temat, wsparte nowymi badaniami archiwalnymi, opublikowały dwie autorki niemieckie: Judith Schachtmann i Beate Herrmann<sup>42</sup>. Schachtmann zajęła się przede wszystkim osobą Frenzla i wyjaśnieniem okoliczności, jak i kiedy plan wymiany zbiorów łódzkich zastąpiła decyzja o ich sprzedaży. Herrmann, pracowniczka Instytutu Etnologii (Institut für Ethnologie, dawniej Institut für Völkerkunde) Uniwersytetu Georga Augusta w Getyndze, zreferowała ustalenia związane ze zleconym jej oficjalnie w latach 2010–2011 badaniem proveniencji znajdującej się tam części łódzkich *ethnographiców*. Obok swobodnego dostępu do obiektów w zbiorach getyńskiego Instytutu i wcześniej nieudostępnianej badaczom zachowanej tam dokumentacji, autorka przeprowadziła kwerendy w archiwach Państwowych Zbiorów Etnograficznych Saksonii (Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen), łódzkiego MAiE i Muzeum Archeologicznego w Poznaniu. Szczególną uwagę poświęciła kilku przedwojennym kolekcjonerom, od których Manugiewicz uzyskał w darze lub zakupił obiekty do zbiorów pozaeuropejskich. Opierała się tutaj w całości na ustaleniach A. Nadolskiej-Styczyńskiej z jej monografii poświęconej działalności popularyzatorskiej Ligi Morskiej i Kolonialnej<sup>43</sup>. Nie dotarła niestety do opracowania tej badaczki poświęconego koncepcji i historii zbiorów pozaeuropejskich Manugiewicza<sup>44</sup>. Pozwoliłoby to Herrmann wyraźnie odróżnić postawę dyrektora przedwojennego łódzkiego Muzeum Etnograficznego od mającego miejsce w latach 1940–1941 *renesansu neokolonialnych zapatrywań w kręgu* [niemieckich] *ludoznawców, do którego należeli też rzeczeni dyrektorzy czterech wzbogaconych dzięki łódzkim muzealiom instytucji: profesorowie Fritz Krause z Lipska, Franz Termer z Hamburga oraz – szczególnie gorliwi wyznawcy reżimu nazistowskiego – Martin Heydrich z Kolonii i Hans Plischke z Getyngi*<sup>45</sup>. Temu ostatniemu Hermann poświęciła sporo krytycznej uwagi, ograniczonej wszakże do jego zachowań w Trzeciej Rzeszy, mimo że Plischke pozostał dyrektorem getyńskiego Instytutu Ludoznawczego i jego zbiorów do 1959 roku<sup>46</sup>.

## Powojnie

Powojenny los sprzedanych przez Grünberga w Lipsku łódzkich *ethnographiców* i próby ich rewindykacji nie doczekały się do dziś żadnego opracowania<sup>47</sup>. Tymczasem są one z kilku co najmniej powodów warte uwagi. Inaczej niż w przeważającej liczbie znanych przypadków, rzecz dotyczy bowiem muzealiów wywiezionych przez Niemców nie z Generalnego Gubernatorstwa, lecz z zachodnich ziem Rzeczypospolitej przyłączonych do Rzeszy. Nadto zbiór ten został utracony w wyniku transakcji kupna-sprzedaży zgodnej z obowiązującym w Niemczech hitlerowskich w chwili jej zawarcia prawem. Wreszcie wyjątkowo, jak na warunki okupacji w Polsce, zachowała się niemal cała dokumentacja dotycząca tej transakcji, jej przedmiotu

i okoliczności przeprowadzenia: znaczna w Łodzi, pełna w Lipsku i – co ujawniono dopiero w 2011 r. – spora w Getyndze. Tym samym trudność restytucji łódzkich muzealiów nie wynikała z wątpliwości dotyczących ich lokalizacji, identyfikacji lub proveniencji.

Na przełomie stycznia i lutego 1945 r. przed- i powojenna kustosz łódzkiego muzeum, zatrudniona w nim też w okresie okupacji, Halina Koszańska *składała zeznania przedstawicielom Wojewódzkiego Wydziału Kultury przybyłym z Lublina, którego naczelnikiem był prof. Woronecki a sekretarką Mijałowa. Informacje notował urzędnik w.w. Wydziału – rzeźbiarz Puget*<sup>48</sup>. Poinformowała m.in. o wywozie „rzadkich okazów” etnografii pozaeuropejskiej do lipskiego Grassi-Museum. Nie udało się stwierdzić, czy jej oświadczenie trafiło do Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań przy powołanej już 13.02.1945 r. Naczelnej Dyrekcji Muzeów w Ministerstwie Kultury i Sztuki. W każdym razie strona polska nie nadała tej sprawie biegu w strefie okupacyjnej Niemiec, znajdującej się pod sowiecką administracją wojskową (*Soviet Military Administration Deutschland, SMAD*)<sup>49</sup>. Wywiezione tam łodziana mogłyby stać się składnikiem postępowania reparacyjnych podjętych zgodnie z polsko-radziecką umową podpisaną 16.08.1945 roku<sup>50</sup>. SMAD wydała bowiem kilkakrotnie zarządzenie o obowiązkowym zameldowaniu składników mienia przejętych lub nabytych przez instytucje niemieckie w okresie dwunastu lat panowania nazizmu<sup>51</sup>. W odpowiedzi na pierwsze z nich dyrekcja Grassi-Museum 15.04.1947 r. wystosowała pismo do urzędu oświaty w Lipsku, informujące o nabytych w 1942 r. w wyniku związanej transakcji łódzkich muzealiach. W jego zakończeniu czytamy: *Zważywszy fakt, że idzie o sprawę, która zdecydowana została podczas wojny między wyłącznie niemieckimi instancjami proszę o podjęcie decyzji, czy lipskie Museum für Völkerkunde jest uprawnione (berechtigt) do zatrzymania [rzeczonych] przedmiotów, o tyle o ile jeszcze w Lipsku istnieją, czy też ewentualnie nie ma nastąpić [ich] przekazanie niejako na poczet reparacji (ob nicht unter Umständen eine Ablieferung etwa unter Anrechnung auf Reparationskonto zu erfolgen hat)*<sup>52</sup>.

Jak widać, nie podważano legalności wojennej transakcji, lecz jedynie brano pod uwagę włączenie do masy odszkodowawczej zakupionych przez lipską placówkę i zachowanych łódzkich zabytków<sup>53</sup>. Jeszcze kilkakrotnie Grassi-Museum składało wymagane przez SMAD oświadczenia w sprawie *Sammlung Lodsch*<sup>54</sup>. Ostatecznie, na polecenie miejskiej komendatury SMAD 5.08.1949 r. przekazało do lipskiej Izby Przemysłowo-Handlowej (Industrie und Handelskammer, IHK) pięć zestawień: pełną listę łódzkich *ethnographiców* dostarczonych do Lipska w 1940 r., poszczególne listy z nabytkami Kolonii, Getyngi i Hamburga oraz spis lipskich muzealiów z Łodzi, które nie zostały zniszczone w pożarze muzeum<sup>55</sup>. Zapewne IHK miała rozstrzygnąć, czy i jak uwzględnić tę sprawę w procedurze reparacyjnej.

7 października 1949 r. proklamowano powstanie Niemieckiej Republiki Demokratycznej (NRD), a z dniem 1 sierpnia 1954 r. rząd Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (PRL) zrzekał się reparacji od Niemiec<sup>56</sup>. Lipska część *Sammlung Lodsch* pozostała tym samym w Grassi-Muse-

um, gdzie od czasu do czasu przesypany ją urzędowo środkami przeciw molom<sup>57</sup>.

W okupowanych przez zachodnich aliantów strefach Niemiec, zgodnie z ich polityką restytucyjną, traktowano by łódzkie *etnographica* jako bezprawną konfiskatę. Uznawano za nią nie tylko przejęcie mienia (*seizure*) na mocy rozporządzeń Trzeciej Rzeszy lub wskutek działań partii nazistowskiej i afiliowanych przy niej organizacji, ale także każdą transakcję *przeprowadzoną z pogwałceniem zwyczajowego prawa, pod wpływem presji lub w wyniku innych niedozwolonych działań*<sup>58</sup>. Tym samym *Sammlung Lodsch* niejako w dwójnasób podlegałaby zwrotowi do Polski, pod warunkiem, że miejsce jej pobytu byłoby znane. Jednak żaden z zachodnich beneficjentów lipskiej transakcji – czy to z Getyngi leżącej w strefie amerykańskiej, Kolonii we francuskiej, czy z Hamburga w brytyjskiej – nie zgłosił faktu posiadania łódzkich muzealiów, mimo wydawanych tu rozporządzeń wojskowej administracji okupacyjnej o obowiązku zameldowania wszelkich, w świetle przytoczonej definicji, nielegalnie nabytych dóbr.

Po zapadnięciu żelaznej kurtyny stosunki wzajemne z RFN (z którą PRL przez wiele lat nie utrzymywała stosunków dyplomatycznych) i w nie mniejszym stopniu z NRD poddane zostały surowemu politycznemu dyktatowi i ścisłej kontroli.

Sprawa utraconych pozaeuropejskich lodzianów zapadłaby najprawdopodobniej w niebyt, gdyby nie determinacja prof. Konrada Jażdżewskiego (1908–1985), już od lutego 1945 r. dyrektora Muzeum Prehistorycznego w Łodzi, a od 1956 r. – przez ponad dwadzieścia lat – połączonego Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego (MAiE). Ten wybitny archeolog miał szczególne powody, aby podjąć w imieniu kierowanego przez siebie muzeum starania zmierzające do restytucji wywiezionych przez Niemców zabytków.

Jażdżewski, jako młody badacz, rozpoczął w 1931 r. pracę w Państwowym Muzeum Archeologicznym (PMA) w Warszawie, w którym miał spędzić prawie 15 lat. Ten świeżo upieczony wiosną 1939 r. docent, biegle władający językiem niemieckim, pełnił od lutego 1940 r. obowiązki kierownika PMA na mocy decyzji władz niemieckich (szefa *Abteilung Wissenschaft* Wernera Tzschaschela), ale z rekomendacji zwolnionego przez nie przedwojennego dyrektora Romana Jakimowicza. Zanim jednak do tego doszło, na początku listopada 1939 r. Jażdżewski próbował z drugim pracownikiem PMA ukryć w zakamarkach muzeum, mieszczącego się w dawnym budynku Podchorążówki w Parku Łazienkowskim, co cenniejsze obiekty. Nieoczekiwanie zjawili się tam 9 listopada trzech niemieckich archeologów na czele z poznanym osobiście przez Jażdżewskiego we Wrocławiu dwa lata wcześniej prehistorykiem prof. Ernstem Petersenem<sup>59</sup>. Tym razem, jak wspominał Jażdżewski, Petersen miał na sobie mundur esesmana. Towarzyszył mu przedwojenny kierownik niemieckich badań w greckiej Olimpii prof. Hans Schleif i młodszy od nich archeolog Thaering (faktycznie: Günther Thaerigen)<sup>60</sup>. Byli oni członkami założonego przez Heinricha Himmlera w 1935 r., rzekomo badawczego, instytutu pod nazwą *Ahnenerbe* (dziedzictwo przodków), a do Warszawy przybyli w szeregach specjalnej jednostki

SS, znanej jako Kommando Paulsen<sup>61</sup>. *Niby to była wizyta złożona instytucji i kolegom po fachu, ale przeczucia obydwu Polaków okazały się słuszne*<sup>62</sup>. Następnego dnia rozpoczęł się zorganizowany rabunek zbiorów PMA. Warto przytoczyć fragment związanych z tym zdarzeniem wspomnień Konrada Jażdżewskiego, bo choć spisane ponad 40 lat później, mają walor historycznego świadectwa, a jednocześnie dowodzą, jak silnie zapadły mu w pamięć:

*Nie zdołałem się jeszcze przyszykować do wyjścia, by tam polecieć, gdy zjawił się we drzwiach onże Petersen i – grożąc mi zaarrestowaniem, jeśli nie dam posłuchu jego zaleceniom – zabrał swoim autem do Muzeum. Później grożąc mi najostrzejszymi konsekwencjami, jeśli nie wyjawię gdzie schowane zostały ciekawsze zabytki z gablot i szaf wystawowych, zmusił mnie do powyciągania ich z ukrycia i zakamarków, do otwierania owych witrzyn znanymi mi kluczami. Był to jedyny raz w czasie wojny, kiedy nie mogłem powstrzymać się od płaczu przy tych czynnościach. Pamiętam też jak przemawiałem do Petersena w imię koleżeństwa po fachu i dawnej znajomości, by nie czynił krzywdy Muzeum i znajdującym się w nim zabytkom. On siedział w fotelu w kancelarii muzealnej z szeroko rozkraczonymi i wyciągniętymi przed siebie nogami, ja zaś stałem przed nim w czasie tej przemowy. On mi na to oświadczył, że prahistorycy niemieccy nie mają żadnych zobowiązań wobec polskiej archeologii, gdyż archeologowie polscy dość już szkody wyrządzili Rzeszy Niemieckiej. Orzekł też, że zbiorom warszawskim równie dobrze będzie w bardziej bezpiecznym miejscu niż w Warszawie, bąknął przy tym coś o możliwości, że Wisła będzie granicą między strefą interesów niemieckich a sferą dominacji radzieckiej, a ponadto oświadczył mi (uwaga: był to listopad 1939 r.!), że Warszawa jest trupem skazanym na zagładę. Ponadto dowiedziałem się, że mnie i całemu personelowi muzealnemu zabroniony jest od tej pory wstęp do Muzeum i że naruszenie tego zakazu grozi śmiercią. Rabowanie zbiorów archeologicznych rozpoczęte we wzmiankowanym dniu i w dniu następnym tj. 11 listopada 1939 r. trwało mniej więcej do połowy grudnia 1939 r. Z opowiadań woźnego, mającego wstęp do swego mieszkania przy wejściu do gmachu, dowiedziałem się, że do tej roboty spędzono gromadkę kilku – czy też kilkunastoosobową Żydów warszawskich, których Petersen popędzał do pracy wystrzałami z rewolweru na postrach. Prawdziwość tej relacji potwierdziło kilka łusek od naboju rewolwerowych znalezionych przeze mnie w salach muzealnych w kilka miesięcy później. Plądrowanie zabytków muzealnych dokonywane pod „egidą” imię pana profesora Petersena miało cechy swoiste: było selektywne. A więc wywieziono przede wszystkim wszelkie osiągalne „cymelia”, tzn. przedmioty o walorze szczególnym ze względu na swą unikatowość, rzadkość lub cenność pod względem naukowym lub materialnym. Ponadto preferowano obiekty, które w mniemaniu Petersena i jego „komilitona” wiązały się w jakiś sposób z „Indogermanami”, „Pragermanami” i „Germanami”<sup>63</sup>.*

Doświadczenie tego rodzaju zapewne wystarczająco wyjaśnia pragnienie moralnego i intelektualnego zadośćuczynienia oraz odzyskania wywiezionych przez Niemców zabytków. Wzmocnić je mogła okoliczność, że Schleif, a po nim Petersen sprawowali w Kraju Warty funkcje



Generalnego Powiernika dla zabezpieczenia niemieckich dóbr kultury na byłych terenach polskich (Generaltreuhänder für die Sicherstellung deutschen Kulturgutes in den ehemals polnischen Gebieten) w Poznaniu<sup>64</sup>. Petersen objął także od kwietnia 1941 r. na zgermanizowanym Reichsuniversität Posen instytut prehistorii, który stworzył i do wybuchu wojny prowadził mistrz Jażdżewskiego, prof. Józef Kostrzewski, za którym Niemcy rozesłali listy gończe, co zmusiło go do ukrywania się przez cały okres okupacji.

Łatwo zatem zrozumieć, dlaczego na otwartej w Łodzi w maju 1945 r. wystawie archeologicznej Miejskiego Muzeum Prehistorii – *notabene* pierwszej w Polsce powojennej – Konrad Jażdżewski umieścić zachowany oryginalny propagandowy napis pochodzący z *Schausammlung Grünberga* (cytowany przeze mnie wcześniej)<sup>65</sup>, a latem tego roku, dowiedziawszy się, że *część łódzkiego mienia „wywakuowanego” przez Niemców przed zajęciem Łodzi przez Sowieców utknęła w Grodzisku Wielkopolskim*, udał się tam natychmiast i zdołał w *jakichś stodółach i komórkach [...] przytapać około 900 księzek z biblioteki muzealnej*<sup>66</sup>. Ku swojemu rozczarowaniu wywiezionych łódzkich cymeliów archeologicznych nigdzie tam nie znalazł.

Istniała jeszcze, jak sądzę, inna, głębsza przyczyna wnikliwej uwagi Jażdżewskiego dla losów muzeów podczas okupacji<sup>67</sup>. I to ona zapewne w niemałym stopniu skłoniła go, dwadzieścia lat po wojnie, do wytrwałych prób odzyskania obojętnych mu naukowo łódzkich zabytków etnograficznych. Leżała ona w traumatycznych przeżyciach, które tuż po wyzwoleniu stały się jego udziałem. Ich gorzka pamięć towarzyszyła mu do końca życia, o czym przekonują spisane kilka lat przed śmiercią *Pamiętniki*.

Mowa o infamii, której poddało go w latach czterdziestych środowisko muzealników na wniosek Ludwika Sawickiego, dyrektora PMA w latach 1945–1949, i prof. Stanisława Lorentza, wieloletniego dyrektora warszawskiego Muzeum Narodowego, w okresie okupacji głównego organizatora (z ramienia Delegatury Rządu na Kraj) akcji ratowania kultury polskiej; krótko: najwyższej instancji polskiego życia muzealnego lat wojny i czterech powojennych dziesięcioleci.

Sawicki wspierany przez Lorentza oskarżył Jażdżewskiego publicznie w 1946 r. o przyjęcie nominacji na kierownika PMA z rąk hitlerowskich bez konsultacji ze środowiskiem *starszych kolegów oraz innych przedstawicieli nauki w Warszawie*, nadgorliwe sprawowanie tej funkcji i wprowadzanie posunięć organizacyjnych bez uprzedniej *zgody zainteresowanych czynników polskich*, tudzież traktowanie tej nominacji jako wiążącej także po wyzwoleniu stolicy<sup>68</sup>.

Nie miejsce tu na szczegółową analizę tej przykłej sprawy<sup>69</sup>. Wypada wszakże zwrócić uwagę na kilka jej aspektów. Znaczące, że oskarżyciele nie zarzucali Jażdżewskiemu wprost kolaboracji ani szkodliwości jego działań. Takie zarzuty byłyby bowiem nie do obrony. Wystarczy za oficjalnym oświadczeniem przedwojennego dyrektora PMA Romana Jakimowicza z grudnia 1946 r. przytoczyć kilka faktów<sup>70</sup>. Jażdżewski ratował zbiory powierzonego mu muzeum przed dalszym rabunkiem, zlecając umieszczenie wszystkich zabytków w oddzielnych, skąpo oznakowanych pudłach tekturowych. Utrudniało to identyfikację obiektów i tym samym chroniło dostęp do nich. Nadto wraz

z przenosinami zbiorów własnych muzeum i przejściem pod opiekę kilku innych, zagrożonych zniszczeniem, dawało podstawy do zatrudniania kolejnych pracowników naukowych i technicznych. Dzięki temu posiadali oni chroniące przed łapankami muzealne karty pracy oraz kartki żywnościowe. Trzeba jeszcze dodać przejście przez PMA dużej kartoteki z przedwojennymi wojskowymi danymi antropometrycznymi poborowych polskich, którą Jażdżewski polecił starannie ukryć<sup>71</sup>. I – *last but not least* – ofiarne zaangażowanie kierownika PMA w powstaniowej Akcji Pruszkowskiej, w której udział zaproponowali mu... Sawicki i Lorentz<sup>72</sup>.

Ich powojenne oskarżenie dotyczyło w istocie wyłamania się przez Jażdżewskiego z podziemno-środowiskowej hierarchii okupacyjnej Warszawy. Zważywszy z jednej strony pozycję w niej Lorentza, dotkniętego nadto faktem, że PMA wyrzucone z Podchorążówki zajęło sporą część budynku Muzeum Narodowego, z drugiej zaś kompleksy i ambicje Sawickiego, archeologa-samouka, który zatrudnienie podczas okupacji w PMA zawdzięczał jego kierownikowi, a po wojnie natychmiast zajął jego miejsce, uzasadnione jest domniemanie, że czynniki osobiste odgrywały w całej sprawie znaczną rolę<sup>73</sup>. Należały do nich również głębokie różnice światopoglądowe wyniesione z Polski przedwrześniowej i, jak wiadomo, zdecydowanie nieobojętne w powojennej rzeczywistości politycznej Polski: Sawicki komunizował, Lorentz był państwowcem bliskim piśsudczykom, Jażdżewski sympatyzował, mimo rosnących z czasem zastrzeżeń, z endecją. A dochodziły do tego jeszcze ewidentne różnice temperamentu trzech panów, wyrażające się m.in. stosunkiem do działalności konspiracyjnej w czasie okupacji. Choć i tu rzeczywistość lat wojny była bardziej skomplikowana, o czym przekonuje pismo Petersena z 1 listopada 1940 r. do przełożonego w Berlinie, SS Sturmbannführera Wolframa Sieverssa. Donosił w nim, że „renegat”, *najgorszy [anty]niemiecki podjudzacz (der ärgste Deutschenhetzer) i najbardziej radykalny uczeń Kostrzewskiego* Jażdżewski w sierpniu 1940 r. wobec innego esesowskiego prehistoryka potępił w *najostrzejszej formie (in schärfsten Form) wywóz zabytków z PMA przez Petersena et consortes, nie mitygując się bynajmniej przed „tym panem z SS” (keinen Anstand „vor diesem Herrn von der SS”)*, co nieomal nie ściągnęło na Jażdżewskiego zemsty zleconej przez Główny Urząd Bezpieczeństwa Rzeszy w Berlinie<sup>74</sup>. Lorentz i – co już mniej pewne – Sawicki nie musieli zdawać sobie sprawy ze stosunku niemieckich prehistoryków do poznańskiej szkoły archeologii, w tym do Jażdżewskiego. Nie da się jednak usprawiedliwić faktu, że świadomie napiętnowali i upokorzyli swego adwersarza i nigdy publicznie nie wycofali swoich oskarżeń.

Konrada Jażdżewskiego w tych trudnych latach uratowała Łódź: prowadzenie muzeum, budowanie katedry archeologii prądziejowej na nowo utworzonym uniwersytecie, nauczanie, badania terenowe, intensywna praca naukowa. I okazane mu moralne wsparcie bliskich współpracowników i kolegów, potwierdzone oficjalnym oczyszczeniem ze stawianych mu zarzutów przez powołaną na jego wniosek specjalną komisją uniwersytecką dla ich wyjaśnienia<sup>75</sup>. Nie bez znaczenia było także rosnące uznanie tamtejszego środowiska dla profesora, który wkrótce stał się jego dumą.



8. Maska, Liberia, zakupiona od Ludwika Anigsteina, nr inwentarza: MAiEł/E/II/58, restytuowana z Lipska w 1967

8. Mask, Liberia, acquired from Ludwik Anigstein, inventory number: MAiEł/E/II/58, restituted from Leipzig in 1967

Przeżyta trauma, jej pamięć i zapewne wdzięczność dla Łodzi towarzyszyły dyrektorowi MAiE, gdy podjął przygotowanie jubileuszu powojennego dwudziestolecia muzeum. To wtedy zapewne zapoznał się, dzięki zachowanym niemieckim archiwaliom, wnikliwiej z historią wywiezionych do Grassi-Museum w 1940 r. zabytków etnograficznych<sup>76</sup>. Zaraz też wystąpił do Warszawy o podjęcie działań prowadzących do ich restytucji z Lipska<sup>77</sup>.

Czas wydawał się sprzyjać temu planowi. W maju 1965 r. władze PRL i NRD zawarły porozumienie na temat zwrotu do Berlina Wschodniego znacznej liczby książek i czasopism z Pruskiej Biblioteki Państwowej odkrytych po wojnie na Dolnym Śląsku, skąd przewiezione zostały do Biblioteki Jagiellońskiej<sup>78</sup>. Jażdżewski mógł o tym sporo wiedzieć, jako że oficjalnie zwracane księgozbiory wysyłała Biblioteka Uniwersytecka w Łodzi, dokąd je wcześniej przetransportowano z Krakowa, dla zakamuflowania miejsca przechowywania zbioru cymeliów berlińskiej biblioteki znanych dziś pod nazwą Berlinki.

30 lipca 1965 r. polskie MSZ wystosowało do ambasady NRD w Warszawie *aide-memoire* w sprawie restytucji łódzkich *ethnographiców* z Lipska<sup>79</sup>. Odpowiedź przyszła po półtora roku<sup>80</sup>. Była pomyślna. 31 stycznia 1967 r. Rada



9. Bębenek, Montania, Peru, zakupiony od dr. Aleksandra Freyda, nr inwentarza: MAiEł/E/II/220, restytuowany z Lipska w 1967

9. Drum, La Montaña, Peru, acquired from Aleksander Freyd, PhD, inventory number: MAiEł/E/II/220, restituted from Leipzig in 1967

Ministrów NRD podjęta decyzję o zwrocie do Polski łódzkich muzealiów, które znajdowały się w Grassi-Museum. Było to 306 obiektów spośród 575 zakupionych przez nie w 1942 r.; pozostałe uznano za zniszczone w wojennym pożarze muzeum. Stronę polską poinformowano jednocześnie, że druga ocalała część łódzkich zbiorów, w liczbie co najmniej 299 obiektów, znajduje się na terenie RFN. Uroczyste przekazanie łódzkich *ethnographiców* z udziałem wiceministrów spraw zagranicznych NRD oraz kultury i sztuki PRL odbyło się w Berlinie 12 maja 1967 r. na ręce profesora Jażdżewskiego<sup>81</sup>. Muzeum w Łodzi otrzymało wówczas także mikrofilm z pełną dokumentacją archiwalną dotyczącą łódzkich zbiorów, będącą w posiadaniu Grassi-Museum<sup>82</sup>. Na jej podstawie można było łatwo wysnuć wniosek, że podana w oficjalnym komunikacie liczba 299 obiektów, które miały ocaleć w RFN, była identyczna z liczbą łódzkich muzealiów zakupionych przez Institut für Völkerkunde uniwersytetu w Getyndze<sup>83</sup>. Co do losów zabytków nabytych przez muzea w Kolonii i Hamburgu, strona NRD-owska uważała za prawdopodobne ich częściowe bądź całkowite zniszczenie pod koniec wojny.

Restytucja lipskiej części *Sammlung Lodsch* jej prawowitemu łódzkiemu właścicielowi stworzyła jednoznaczną sytuację prawną. Grassi-Museum, uznając swoje wejście w ich posiadanie w 1942 r. za nieprawne, unieważniło tym samym późniejsze akty sprzedaży, zawarte z trzema dalszymi nabywcami wybranych zespołów łódzkich *ethnographiców*.

Dyrektor Jażdżewski podjął w związku z tym kilka działań. Po pierwsze, jeszcze w 1967 r. otworzył w Zespole Etnograficznym nowy dział: Kultur Ludowych Krajów Pozaeuropejskich<sup>84</sup>. Po drugie, wystąpił w 1968 r. do Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki z *prośbą o rozpoczęcie przez nie starań w sprawie rewindykacji pozostałych jeszcze w NRF części zbiorów przedwojennego Łódzkiego Muzeum*<sup>85</sup>. I, po trzecie, wobec braku stosunków dyplomatycznych między PRL a RFN (nazywanym wówczas w Polsce NRF), podjął – za wiedzą MKiS – *nieoficjalne starania o rewindykację łódzkich zbiorów*<sup>86</sup>. Za pośrednictwem swoich osobistych kontaktów naukowych (głównie korespondencyjnie) próbował dotrzeć i wysondować ówczesnych dyrektorów trzech inte-

resujących go instytucji: prof. Erharda Schlesiera z Institut für Völkerkunde Uniwersytetu w Getyndze, prof. Hansa Fischera z Museum für Völkerkunde w Hamburgu i prof. Willy Fröhlicha z Rautenstrauch-Joest Museum w Kolonii. Początkowo bez rezultatu.

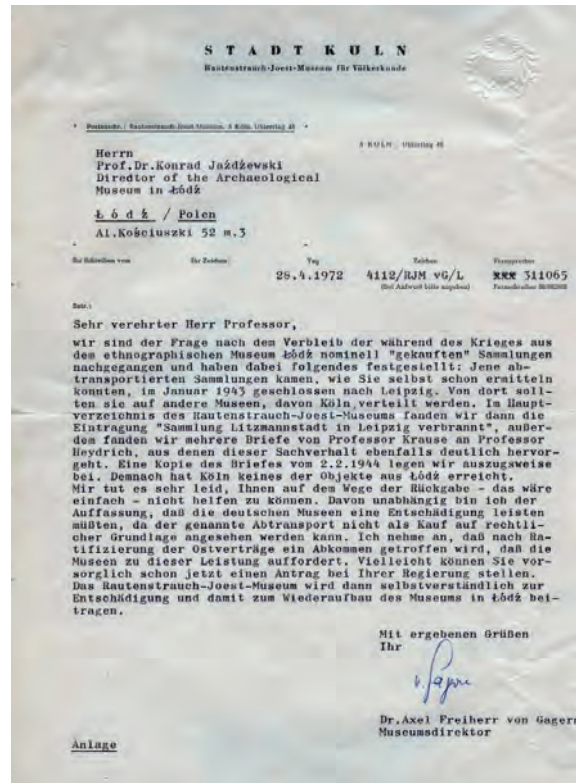
7 grudnia 1970 r. zawarto układ polsko-niemiecki o normalizacji stosunków (*Warschauer Vertrag*)<sup>87</sup>. Jeszcze przed jego ratyfikacją przez Bundestag w maju 1972 r. osobiste działania Jażdżewskiego – wśród nich dwie spośród trzech rozmów, zaplanowanych w inkryminowanych instytucjach, które przeprowadził podczas podróży służbowej do RFN w kwietniu tego roku – spotkały się z reakcją<sup>88</sup>. Ich treść i ton były każdorazowo odmienne.

Dr Wolfgang Haberland, kierownik działu Ameryki Museum für Völkerkunde w Hamburgu w liście z 25 kwietnia 1972 r. wyraził radość z wizyty Jażdżewskiego, informując go, że *pochodzące z Łodzi zbiory, które zakupiliśmy w 1942 roku [...] zostały przetransportowane bezpośrednio z Lipska do Lautenthal* w Górach Harzu, dokąd ewakuowano też z Hamburga ogromną część kolekcji muzeum<sup>89</sup>. Wszystkie zbiory tam zgromadzone *spłonęły w ostatnich dniach wojny [...]. Także ze zbiorów łódzkich [tu padają konkretne oznaczenia katalogowe] nie zachowało się nic. W związku z tym nie jesteśmy w stanie, ku naszemu wielkiemu żalowi, zwrócić czegokolwiek*<sup>90</sup>.

Również nowy dyrektor Rautenstrauch-Joest Museum, dr Axel Freiherr von Gagern, który po rozmowie z dyrektorem MAiE zarządził wnikliwe zbadanie sprawy, zmuszony był poinformować go w liście wysłanym 28 kwietnia 1972 r., że odnośnie do – jak wyraźnie podkreślił – *nominalnie „zakupionych” (nominell „gekauften”)* zbiorów łódzkich znaleziono w głównym inwentarzu kolońskiego muzeum wpis: *Sammlung Litzmannstadt in Leipzig verbrannt (zbiory Litzmannstadt w Lipsku spalone)*<sup>91</sup>. Nadto w licznych zachowanych listach ówczesnego dyrektora Grassi-Museum Krausego do dyrektora kolońskiego muzeum Heydricha fakt ten został jednoznacznie potwierdzony. Na dowód von Gagern dołączył kopię pisma z 2 lutego 1944 r., z którego treści wynikało bezspornie, że żaden z łódzkich eksponatów do Kolonii nie dotarł<sup>92</sup>.

Wyrażając, podobnie jak Haberland, głęboki żal, że nie może służyć pomocą Jażdżewskiemu w sprawie restytucji – co byłoby łatwe (*es wäre einfach*) – dyrektor von Gagern dodał: *Niezależnie od tego jestem zdania, że ze strony muzeów niemieckich należy się odszkodowanie, ponieważ rzeczony wywóz nie może z punktu widzenia prawnego uchodzić za zakup. Zakładam, że po ratyfikowaniu Układów Wschodnich (Ostverträge) zostanie zawarta umowa, która muzea do tego zobowiąże. Może mógłby Pan już obecnie przedstawić swemu rządowi taki wniosek. Rautenstrauch-Joest Museum uczestniczyłoby naturalnie w wypłaceniu odszkodowania i tym samym partycypowałoby w przywróceniu muzeum w Łodzi do dawnego stanu*<sup>93</sup>.

Z Getyngi do Łodzi nie trafiło żadne pismo. Natomiast dyrektor MAiE jeszcze przed wyjazdem w 1972 r. do RFN otrzymał list od swego naukowego kolegi, prof. Hansa-Wilhelma Haussiga, którego prosił o pomoc w ustaleniu stanu faktycznego wywiezionych łodzianów<sup>94</sup>. Ten bizantyнолог z uniwersytetu w Bochum przytoczył Jażdżewskiemu w dosłownym brzmieniu odpowiedź uzyskaną w bońskim ministerstwie spraw zagranicznych (*Auswärtiges Amt*, AA), do



10. List dr. Axela barona von Gagerna, dyrektora Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde w Kolonii do prof. Konrada Jażdżewskiego, dyrektora Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi z 28.4.1972, AEMAiE: Teczka 2206/2, dok. nr 4

10. Letter from Axel Freiherr von Gagern, PhD, director of Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde in Cologne to prof. Konrad Jażdżewski, director of the Museum of Archeology and Ethnography in Łódź dated 28.4.1972, AEMAiE: file 2206/2, doc. No. 4

którego najpewniej odesłano go z Getyngi po wyjaśnienie. Brzmiała ona: *Odnosnie przedmiotów z polskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi okazało się, że Institut für Völkerkunde uniwersytetu w Getyndze nabył w sierpniu 1942 r. kolekcje (Bestände) etnograficzne z muzeum w Lipsku za sumę 2.062 RM, z których część pochodzi zapewne z etnograficznych zbiorów w Łodzi. Potrzebne byłoby dalsze dochodzenie dla ustalenia co z tego, co wówczas nabyto, jeszcze dziś istnieje (Was aus diesem Erwerb heute noch vorhanden ist, würde einer weiteren Untersuchung bedürfen)*<sup>95</sup>.

Dzisiaj dalszego ustalenia wymaga przede wszystkim, czy to getyński Instytut, czy władze tamtejszego uniwersytetu, czy też boński AA zdecydował wówczas o wykrętnej odpowiedzi udzielonej Haussigowi i o uchyleniu się kilka miesięcy później w Getyndze od rozmowy z prof. Jażdżewskim. Bez względu w niemieckie archiwa, pozostają jedynie hipotezy, wydaje się jednak, że wiążące decyzje w tej sprawie zapadały w Bonn.

Przekonuje o tym przypadek zrabowanej romańskiej *Biblii Płockiej*, o której zwrot do Polski ten sam Uniwersytet Georga Augusta zabiegał od 1959 r. i którą restytuował za zgodą i pomocą bońskiego AA w 1978 roku.<sup>96</sup> Ten bogato iluminowany manuskrypt wywieziony został w 1941 r. z innymi cymbeliami biblioteki seminarium diecezjalnego

w Płocku do Staats- und Universitätsbibliothek w Królewcu, stolicy Prus Wschodnich, do których w obrębie utworzonej rejencji ciechanowieckiej została przyłączona historyczna stolica Mazowsza, przemianowana w Trzeciej Rzeszy na Schröttersburg. Ostatni kurator zbiorów królewieckich, ewakuując na początku 1945 r. najcenniejsze z nich do Flensburga, nie ośmieszał zabrać *Biblii Płockiej*. Stamtąd trafiła do dyrektora biblioteki uniwersytetu w Getyndze, prof. Gotza von Selle. Po jego śmierci w 1956 r. płocki zabytek znaleziono w jego prywatnej spuściźnie, przechowywanej w skarbcu uniwersyteckim. Proweniencja zabytku nie mogła budzić wątpliwości z racji choćby jego, podobnej do urny z Białej, niedawnej kariery propagandowej. Toteż władze Uniwersytetu Georga Augusta zdecydowały zwrócić manuskrypt prawowitemu właścicielowi. Boński AA zasugerował jednak, aby poczekać z tym do chwili nawiązania z PRL stosunków dyplomatycznych, co nastąpiło we wrześniu 1972 roku. W 1978 r. *Biblia Płocka* została przewieziona nielegalnie w bagażu dyplomatycznym do ambasady RFN w Warszawie, skąd odebrał ją prorektor uniwersytetu w Getyndze i całkiem prywatnie udał się do Płocka, gdzie 13 września 1978 r. zwrócił ją tamtejszemu biskupowi<sup>97</sup>.

Nasuwa się pytanie, dlaczego Ministerstwo Spraw Zagranicznych RFN w Bonn w sprawie romańskiej biblii nie tylko zgodziło się na jej restytucję do Polski, ale zrealizowało ją w sposób niezgodny z prawem międzynarodowym, natomiast w kwestii łódzkich *ethnographiców*, znajdujących się na tym samym getyńskim uniwersytecie, przyjęło przeciwne stanowisko. Przesądzić o tym musiała okoliczność, że prawowitym właścicielem łódzkiego zbioru było Miejskie Muzeum Etnograficzne, a więc instytucja komunalna, a nie, jak w przypadku diecezji płockiej, niezależny od państwa, w dodatku antykomunistyczny, podmiot. Wobec PRL-owskich instytucji obowiązywało w ówczesnej polityce RFN odrzucenie wszelkich roszczeń restytucyjnych i odszkodowawczych. Z tej perspektywy jednoznaczna i wzbudzająca po dziś dzień szacunek odpowiedź dyrektora kolońskiego muzeum Axela von Gagern uznana byłaby z pewnością przez rząd boński za sprzeczną z oficjalną polityką RFN i za szkodliwą dla niemieckich interesów. W każdym razie prof. Jażdżewskiemu nie pozostało nic innego, jak zrezygnować z dalszych prób odzyskania stanowiących własność kierowanego przezeń muzeum zabytków. Zabytków, spośród których niemal trzysta znajdowało się – tego mógł już być pewny – w Getyndze.

## Tempora mutantur

Powstanie niepodległej Rzeczypospolitej i zjednoczonych Niemiec w efekcie pokojowej rewolucji 1989 r. i upadku muru berlińskiego, zawarte polsko-niemieckie traktaty wydawały się jak najlepiej wróżyć restytucjom znajdujących się w zbiorach publicznych RFN, zrabowanych z Polski w okresie okupacji obiektów<sup>98</sup>. Stało się jednak inaczej. Z przyczyn, których wyjaśnienie leży poza zakresem tych uwag, kwestie określane oficjalnie jako dotyczące wzajemnego zwrotu przemieszczonych dóbr kultury należą przez minionych dwadzieścia lat do najbardziej spornych w stosunkach bilateralnych, a negocjacje w tej sprawie były przez większość tego czasu zamrożone<sup>99</sup>.

Nic nie wiadomo, żeby łódzkie *ethnographica* w Getyndze znalazły się na liście wniosków restytucyjnych, przedstawionej w 1995 r. przez delegację polską<sup>100</sup>. Wiadomo natomiast, że strona niemiecka miała je od lat w poufnej kartotece prowadzonej przez Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste (Ośrodek Koordynacyjny do spraw strat dóbr kultury) w Magdeburgu<sup>101</sup>.

Zajmując się od lat historią nazistowskiego rabunku i powojennych restytucji, w 2006 r. zapoznałam się w archiwach MAiE z dokumentacją wywiezionych do Lipska *ethnographiców*. Za zgodą dyrektora muzeum, podówczas docenta a obecnie prof. Ryszarda Grygiela, zwróciłam się w 2007 r. listownie do dyrektora Institut für Ethnologie uniwersytetu w Getyndze i do Museum für Völkerkunde w Hamburgu zapytaniem, czy ich instytucje są w posiadaniu łódzkich pozaeuropejskich muzealiów, których historię jako dobrze udokumentowaną krótko przedstawiłam<sup>102</sup>. Z Hamburga poinformowano mnie, że sprawdzenie, czy wśród uratowanych w Lautenbach zbiorów znalazły się jakieś obiekty z Łodzi będzie w najbliższych latach niemożliwe z uwagi na długotrwały remont generalny i przebudowę budynku muzeum. Instytutowi w Getyndze przyznaje, że zbiory łódzkie tam się znajdują, zajęło kilka miesięcy. Sformułowana przeze mnie w efekcie tej wiadomości i z upoważnienia dyrektora MAiE prośba o udostępnienie mi ich oglądu i tym samym dostępu do dokumentacji oraz o rozmowę została na początku 2008 r. oficjalnie odrzucona. Władze Uniwersytetu Georga Augusta poinformowały mnie jednocześnie, że łódzkie zbiory uniwersyteckiego Instytutu Etnologicznego znajdują się w gestii berlińskiego Auswärtiges Amt i stanowią przedmiot negocjacji rządowych ze stroną polską<sup>103</sup>.

Odpowiedź z Getyngi stała w sprzeczności z deklaracją ówczesnego prezydenta Fundacji Pruskiego Dziedzictwa Kulturalnego (*Stiftung Preussischer Kulturbestiz*) prof. Klaus Dietera Lehmana, sformułowaną w jego artykule w „Frankfurter Allgemeine Zeitung” (FAZ) na temat ówczesnego stanu restytucyjnych rozmów polsko-niemieckich<sup>104</sup>. Lehmann twierdził, że *polscy badacze mają swobodny dostęp do archiwów i zbiorów w Niemczech (Polnische Wissenschaftler haben freien Zutritt zu Archiven und Sammlungen in Deutschland)*, i że *nie ma w Niemczech odmowy [dostępu] (es gibt keine Verweigerung in Deutschland) do nielicznych pojedynczych eksponatów z Polski, które zidentyfikowano w bibliotekach i zbiorach niemieckich (wenige Einzelstücke identifiziert worden)*<sup>105</sup>.

W 2011 r. podczas sympozjum w Hanowerze, w referacie poświęconym geografii i typologii nazistowskiej grabieży w Polsce, wymieniłam przypadek *ethnographiców* z Łodzi, jako jedną z form instytucjonalnego rabunku w Trzeciej Rzeszy<sup>106</sup>. Z zainteresowaniem wysłuchałam później wspólnego wystąpienia Judith Schachtmann i Beate Herrmann o losach łódzkich zabytków<sup>107</sup>. Moje zdziwienie, któremu dałam wyraz podczas dyskusji, wzbudziło stanowisko drugiej z nich. Referując wyniki badania proveniencji getyńskich łodzianów na podstawie ich autopsji i mając pełen dostęp do zachowanej tam ich dokumentacji oraz po kwerendzie archiwalnej sporządzonej w MAiE, Herrmann pominęła milczeniem fakt, że proveniencja łódzkich muzealiów w Getyndze od dawna nie mogła budzić wątpliwości. Nie uznała też za potrzebne poinformować, że w MAiE od 1967 r., a na



11. Maska, Liberia, obecnie zbiory etnologiczne Instytutu Etnologii Uniwersytetu w Getyndze, nr inwentarza: Af 2357, nr ID lostart.de 460661, por. fot. 4

11. Mask, Liberia, currently ethnologic collections of the Institute of Ethnology of the University of Göttingen, inventory number: Af 2357, ID-No. lostart.de 460661, see photo 4



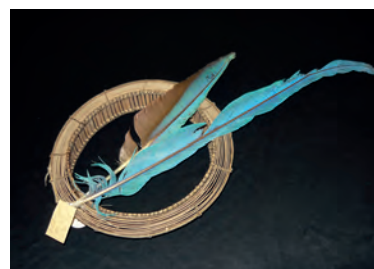
12. Figurka kobieca, Liberia, obecnie zbiory etnologiczne Instytutu Etnologii Uniwersytetu w Getyndze nr inwentarza: Af 2367, nr ID lostart.de 460671

12. Figurine of a woman, Liberia, currently ethnologic collections of the Institute of Ethnology of the University of Göttingen, inventory number: Af 2367, ID-No. lostart.de 460671



13. Szarfa z ptasich piór, Południowa Ameryka/ Ucayali, obecnie zbiory etnologiczne Instytutu Etnologii Uniwersytetu w Getyndze, nr inwentarza: Am 3199, nr ID lostart.de 460914

13. Sash of birds' feathers, South America/ Ucayali, currently ethnologic collections of the Institute of Ethnology of the University of Göttingen, inventory number: Am 3199, ID-No. lostart.de 460914



14. Obręcz na głowę, Południowa Ameryka/Ucayali, obecnie zbiory etnologiczne Instytutu Etnologii Uniwersytetu w Getyndze, nr inwentarza: Am 3186, nr ID lostart.de 460901

14. Head rim, South America /Ucayali, currently ethnologic collections of the Institute of Ethnology of the University of Göttingen, inventory number: Am 3186, ID-No. lostart.de 460901

prawo od 1972 r. miejsce ich pobytu przestało być tajemnicą. I że co najmniej dwukrotnie – w 1972 i w 2007 r. – podejmowane były z Polski próby dotarcia do nich, które strona niemiecka zablokowała.

W 2012 r. wydano materiały sympozjum w Hanowerze. Wkrótce po ich ukazaniu się władze w Berlinie zdecydowały udostępnić łódzkie *etnographica* z Getyndgi na oficjalnej stronie internetowej magdeburgskiej Koordinierungsstelle: [www.lostart.de](http://www.lostart.de)<sup>108</sup>.

W marcu 2013 r. w lokalnej gazecie „Göttinger Tageblatt” ukazał się artykuł pt *Uni Göttingen überprüft die Sammlung: NS-Raubgut und Kulturerbe (Uniwersytet w Getyndze sprawdza [swoje] zbiory: dobra zrabowane w okresie nazizmu i dziedzictwo kultury)*<sup>109</sup>. Czytamy w nim, że [...] *pracownicy Instytutu Etnologii badając pochodzenie kolekcji natknęli się na „wątpliwe przypadki”. Uniwersytet zbada, czy nie rozstanie się z niektórymi obiektami (sich möglicherweise von einigen Objekten trennen wird)*<sup>110</sup>. Dalej dowiadujemy się, że podczas badania proveniencji udało się zidentyfikować ok. 300 obiektów jako *NS-Raubkunst (sztukę zrabowaną przez nazistów)* oraz że pochodzą one z MAiE w Łodzi. Po lakonicznej wzmiance, jak trafiły do zbiorów w czterech muzeach niemieckich, następuje informacja, że getyńscy badacze wrzucili już swoje odkrycie do internetowego banku danych [lostart.de](http://lostart.de)<sup>111</sup>. Całość

więczy wypowiedź kustosa zbiorów getyńskiego Instytutu, dr. Gundolfa Krügera: *Wir werden jetzt Ansprechpartner in Polen suchen, um über eine mögliche Rückgabe dieser Gegenstände zu verhandeln [Teraz poszukamy właściwego partnera w Polsce dla negocjacji o możliwym zwrocie tych przedmiotów]*<sup>112</sup>.

W listopadzie 2013 r. wybuchła tzw. afera Gurlitta, kiedy w mediach niemieckich ujawniono, że w prywatnym mieszkaniu w Monachium znajdowało się ponad 1000 obrazów i grafik, z których wiele mogło pochodzić z hitlerowskiego rabunku<sup>113</sup>. Na jej fali ukazał się w berlińskiej gazecie artykuł o losach obrazu Francesco Guardiego, zrabowanego z warszawskiego Muzeum Narodowego, który od połowy lat dziewięćdziesiątych ub. wieku był przetrzymywany w niemieckim pakiecie negocjacyjnym<sup>114</sup>. Nie restytuowano go, mimo że domagał się tego Uniwersytet w Heidelbergu, który znalazł się w jego posiadaniu w późnych latach czterdziestych wskutek pomyłki rewindykacyjnej Amerykanów. Także życzeniem Staatsgalerie w Stuttgarcie, w której płótno zdeponowano w ostatnich latach, był jego zwrot do Warszawy. Trzeba było międzynarodowego blamażu RFN, artykułu w opiniotwórczym dzienniku i nowych rządów wielkiej koalicji CDU/CSU i SPD, aby płótno Guardiego, zwolnione z negocjacyjnego aresztu, wróciło 31 marca 2014 r. po niemal siedemdziesięciu pięciu latach do Warszawy.



15. *Głowa wodza Indian*, Południowa Ameryka/ Jivaro [Indianie Humabis znad rzeki Santiago lub Marañon], obecnie zbiory etnologiczne Instytutu Etnologii Uniwersytetu w Getyndze, nr inwentarza: Am 3291, nr ID lostart.de 461006, zob. fot 1-3.

15. *Head of Indian chief*, South America / Jivaro [Humabisa Indians from the areas of the river Santiago or Marañón], currently ethnologic collections of the Institute of Ethnology of the University of Göttingen, inventory number: Am 3291, ID-No. lostart.de 461006, zob. fot 1-3.

(Fot. 1, 3, 4, 5, 15 – przedwojenne i 2, 6, 7, 10 – dzięki uprzejmości Archiwum Etnograficznego Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi; 8, 9 – W. Pohorecki; 11, 12, 13, 14, 15 – dzięki uprzejmości Instytutu Etnologicznego w Getyndze)

(Photos 1, 3, 4, 5, 15 – prewar and 2, 6, 7, 10 – thanks to the courtesy of the Archives of the Museum of Archeology and Ethnography in Łódź; 8, 9 – W. Pohorecki; 11, 12, 13, 14, 15 – thanks to the courtesy of the Institute of Ethnology in Göttingen)

Getyńskim muzealium z Łodzi i pozostałym, skądinąd nielicznym, znajdującym się ciągle w niemieckim pakiecie negocjacyjnym obiektom zrabowanym w Polsce należy życzyć, aby jak najszybciej podążyły drogą, którą po dwudziestu latach jałowych sporów wytyczyły warszawskie *Schody pałacowe* weneckiego malarza<sup>15</sup>.

Jeden wszakże obiekt z wywiezionych z Litzmannstadt *etnographiców* znajdujących się w Getyndze nie powinien wrócić do Łodzi: *Głowa wodza Indian*<sup>16</sup>. Zgodnie z dzisiejszymi standardami szacunku dla szczątków ludzkich,

które w okresie kolonialnym często trafiały do muzeów europejskich i amerykańskich, określonymi w art. 12 Deklaracji Narodów Zjednoczonych o prawach rdzennej ludności z 13 września 2007 r., powinno się ją repatriować do Peru, gdzie zapewne czeka ją godny pochówek<sup>17</sup>. Tę decyzję już dziś mogliby wspólnie podjąć i wyegzekwować od swoich władz dyrektorzy obydwu placówek: Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi oraz Instytutu Etnologicznego Uniwersytetu Georga Augusta w Getyndze.

**Streszczenie:** Artykuł ma charakter historyczno-politologiczny. W oparciu o bogaty materiał archiwalny autorka przedstawia mało znany przypadek nazistowskiej grabieży muzealium w okupowanej Polsce i powojenne próby ich restytucji z obydwu państw niemieckich, a po 1990 r. ze zjednoczonych Niemiec. Przy okazji pisze też o postawach kierowników polskiego muzeum i instytucji, do których zostały wywiezione. Chodzi o 1300 pozauropczyjskich zabytków etnograficznych, głównie z terenów Ameryki Południowej i Afryki, które należały do zbiorów Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi. Okupowane miasto przemianowane na Litzmannstadt znalazło się w tzw. Kraju Warty przyłączonym do Rzeszy Niemieckiej. Polskie mienie państwowe i komunalne uległo natychmiast konfiskacie. Trzy muzea łódzkie znalazły się pod połączonym niemieckim kierownictwem i zostały wprzęgnięte w służbę

ideologii, dowodzącej m.in. „odwiecznej germańskości” okupowanych terenów. Polonicom jako bezwartościowym groziło zniszczenie. Pozauropczyjskie *etnographica* uznane za zbyteczne, sprzedane zostały w 1942 r. za niewielką sumę do kolekcji muzealnych w Lipsku (po 1949 r. w NRD), Hamburgu, Kolonii i Getyndze (po 1949 r. w RFN). Podjęte w latach 60. XX w. przez ówczesnego dyrektora Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi próby odzyskania wywiezionych obiektów spotkały się z odmiennymi reakcjami w Lipsku (NRD) i w każdej z pozostałych trzech instytucji muzealnych w RFN. Instytut Etnologiczny Uniwersytetu w Getyndze dopiero w 2012/2013 r., za zgodą berlińskiego Auswärtiges Amt, zdecydował się upublicznić fakt posiadania od 1943 r. 300 łódzkich *etnographiców*. Autorka artykułu ma nadzieję, że jego publikacja przyczyni się do ich szybkiej restytucji.

**Słowa kluczowe:** nazistowski rabunek, restytucja dóbr kultury, Łódź, stosunki polsko-niemieckie, muzea etnograficzne, Konrad Jażdżewski.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> Dr Z. Szymoński, od którego to trofeum zostało nabyte, pisał o Indianach Huambis (Huambisa) znad rzeki Santiago z Ekwadoru; w najnowszych publikacjach A. Nadolska-Styczyńska określa je jako plemię Indian znad rzeki Marañon.
- <sup>2</sup> Rachunek wystawiony dla Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi przez dr. Zdzisława Szymońskiego 28.03.1945, Archiwum Etnograficzne Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi (dalej AEMAiE): 1935/11.
- <sup>3</sup> Księga inwentarzowa miejska. Grupa XIV. Zbiory etnograficzne pozauropczyjskie. Poz. 126: dr Szymoński.29.3.35, nr 7481 [tłumaczenie niemieckie polskiej księgi], AEMAiE: Teczka „Dokumenty niemieckie z okresu okupacji” dok. nr III, s. 3.
- <sup>4</sup> Dr Marian Minich objął stanowisko dyrektora muzeum Historii i Sztuki w 1935 r.; w 1938 r. zorganizował wystawę Hillera w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki.

- <sup>5</sup> O przedwojennej działalności Manugiewicza w Łodzi zob. E. Królikowska, *Jan Żołna-Manugiewicz – założyciel Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi (1931-1939)*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” 1980 (1983), Seria Etnograficzna nr 21, s. 41-45; A. Styczyńska, *Etnografia pozaeuropejska w działaniach Jana Manugiewicza – kierownika Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi*, w: Z. Jasiewicz, T. Karwica (red.), *Przeszłość etnologii polskiej w jej teraźniejszości*, Poznań 2001, s. 85-97 [Prace Komitetu Nauk Etnologicznych PAN, Nr 10].
- <sup>6</sup> T. Łaszczewska, *Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi. Dzieje-zbiory-działalność*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” 1980 (1983), Seria Etnograficzna nr 21, s. 12-34. Informacje dotyczące historii MAiE, jeśli niezaznaczone inaczej, podaję za tym artykułem Łaszczewskiej.
- <sup>7</sup> J. Manugiewicz, *Od Redakcji*, „Wiadomości Ludoznawcze” 1932, z. 1, s.1.
- <sup>8</sup> A. Styczyńska, *Zbiór pozaeuropejski Muzeum Etnograficznego w Łodzi a Liga Morska i Kolonialna*, „Lud” 1999, t. 83, s. 109-131. Styczyńska zwraca uwagę, że Manugiewicz liczył na udział finansowy LMIK w powiększaniu zbiorów muzealnych. Te oczekiwania okazały się płonne i do stałej współpracy między muzeum a Ligą nie doszło, natomiast Manugiewicz za jej pośrednictwem nawiązał indywidualne kontakty z ludźmi związanymi z LMIK, co w efekcie pozwoliło mu w znaczny sposób poszerzyć kolekcję pozaeuropejską (s. 110-111). Szerzej na ten temat: A. Nadolska-Styczyńska, *Ludy zamorskich lądów. Kultury pozaeuropejskie a działalność popularyzatorska Ligi Morskiej i Kolonialnej*, PTL, Prace etnologiczne, t. 16, Wrocław 2005.
- <sup>9</sup> T. Łaszczewska, *Muzeum Archeologiczne...*, s. 14. Także 375 numizmatów i 83 obiekty archeologii śródziemnomorskiej.
- <sup>10</sup> T. Łaszczewska, *Muzeum Archeologiczne...*, ryc. 3. Ulotka ta nie została odnotowana w katalogu wystawy monograficznej Hillera z 2002 r.
- <sup>11</sup> Karol Hiller. 1891-1939. *Nowe widzenie*, Łódź 2002, s. 339 [Katalog wystawy monograficznej artysty w Muzeum Sztuki w Łodzi].
- <sup>12</sup> A. Galiński, M. Budziarek, *Eksterminacja inteligencji Łodzi i okręgu łódzkiego 1939-1940*, Łódź 1992, s. 129.
- <sup>13</sup> Podstawę oficjalnych konfiskat na terenach przyłączonych do Rzeszy stanowiły rozporządzenie Göringa z 16.10.1939 r. o powołaniu Głównego Urzędu Powierniczego (*Haupttreuhandstelle Ost (HTO)*) i okólnik Himmlera dotyczący konfiskaty „niemieckich” dóbr kultury z 16.12.1939 r.
- <sup>14</sup> Zyciorys Frenzla: J. Schachtmann, *Walter Frenzel und Ethnographische Sammlung Łódź*, w: R. Dehnel (red.), *NS-Raubgut in Museen, Bibliotheken und Archiven, Viertes Hannoversches Symposium*, Frankfurt am Main 2012, s. 231-240; J. Schachtmann, T. Widera, *Das DFG-Projekt „Archäologie im politischen Diskurs”, DFG-Rundgespräch: Erschließung von Akten- und Nachlassbeständen in den Altertumswissenschaften, 14-15.3.2011, Berlin*, online: [www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/.../Widera\\_Schachtmann](http://www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/.../Widera_Schachtmann). [tam J. Schachtmann na temat Frenzla s. 2-4; dostęp: 8.05.2014]; A. Leube, *Deutsche Prähistoriker im besetzten Polen 1939-1945*, w: B. Hänsel (red.), *Parerga Praehistorica. Jubiläumsschrift zur Prähistorischen Archäologie. 15 Jahre UPA, Bonn 2004*, s. 312-313.
- <sup>15</sup> [W. Grünberg], *Tätigkeitsbericht des Städt. Museums für Vorgeschichte zu Litzmannstadt für die Zeit vom 1. Dezember 1941 bis 31. Dezember 1942*, s.1, AEMAiE: Teczka „Dokumenty niemieckie z okresu okupacji”, dok. nr 1.
- <sup>16</sup> Na temat rabunkowej działalności Frenzla: N. Cieślińska-Lobkowitz, *Kunstmuseum zu Litzmannstadt i wystawa „sztuki zwyrodniałej” w okupowanej Łodzi* [w druku].
- <sup>17</sup> Pismo Grünberga z 3.01.1942 do dyr. Museum für Völkerkunde w Lipsku F. Krause, AEMAiE mk 1/67- 32. Także w piśmie do Petersena z 30.08.1940 [Abschrift] Frenzel pisał o planowanym „großes Zentralmuseum”, Archiwum Muzeum Archeologicznego w Poznaniu [dalej MAP], MAP-A-dz-60/4.
- <sup>18</sup> Doz. Dr Frenzel, beauftragter Museumsdirektor in Litzmannstadt, *Noch ein Glanzstück der Litzmannstädter Museen. Ein Großer Fund: – der Schwannen-Zuber von Bernacice*, „Litzmannstädter Zeitung” 1940, Nr 328, s. 4.
- <sup>19</sup> *Ibidem*.
- <sup>20</sup> *Ibidem*.
- <sup>21</sup> List Grünberga z 3.01.1942 do dyr. Museum für Völkerkunde w Lipsku F. Krause, AEMAiE mk 1/67-32.
- <sup>22</sup> Pismo Frenzla z 12.04.1940 do dyr. Museum für Völkerkunde w Lipsku F. Krause, AEMAiE mk 1/67-4.
- <sup>23</sup> *Ibidem*; potwierdzenie tej propozycji w piśmie Frenzla z 30.08.1940 do Petersena, MAP- A-dz-60/4, bez paginacji.
- <sup>24</sup> AEMAiE, mk1/67- 42-47. Rację ma T. Łaszczewska, *Muzeum Archeologiczne...*s.13, uważając, że opis ten został sporządzony wg sal i gablot ekspozycji Manugiewicza na Piotrkowskiej 114. Potwierdza to odrębna notka Frenzla na pierwszej karcie, na której dział *Südamerika*, datowana 20.04.1940: *H. Prof. Krause vor der Rückfahrt nach F/O [Frankfurt an der Oder] umgehend unter Bezug auf meine letzte Karte aus F/O übersandt. 20.IV.1940.Frenzel (mk 1/67-42)*. Opis ten przekazał Frenzel Krausemu, aby zorientować go w rodzaju obiektów proponowanych do wymiany. Przy każdym dziale znajduje się krótka informacja o pochodzeniu obiektów w gablotach ze wskazaniem osób, od których zostały pozyskane. Przenosiny muzeum z A.Hitlerstrasse (tj. Piotrkowskiej) 114 na Deutschlandplatz (tj. Plac Wolności) 14 miały miejsce dopiero 18.01.1941.
- <sup>25</sup> Staranne zastwienie czasowe dotyczące wywozu zabytków pozaeuropejskich oparte na lipskim mikrofilmie w AEMAiE: mk 1/67 u J. Schachtmann, *Walter Frenzel...*s 237. Dokładnie było to 1298 obiektów. Niewielką część zbiorów etnografii pozaeuropejskiej (162 sztuki zachowane w Łodzi po wojnie) udało się ukryć polskiej pracowniczce muzeum Halinie A. Koszańskiej, pełniącej obowiązki pomocniczki naukowej: *Oświadczenie kustosa Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi – mgr H.A. Ząbkiewicz-Koszańskiej – naoczny świadek strat poniesionych przez muzea łódzkie (Archeologiczne, Sztuki i Przyrodnicze), Łódź 14.10.1970*, AEMAiE: Teczka nr 2206/3, dok. nr 5.
- <sup>26</sup> Mowa o konflikcie między Urzędem Głównego Powiernika dla zabezpieczenia niemieckich dóbr kultury na wschodnich ziemiach przyłączonych oraz Urzędem Prehistorii Kraju Warty a Frenzlem, zob. N. Cieślińska-Lobkowitz, *Kunstmuseum zu...*, i A. Leube, *Deutsche Prähistoriker...*
- <sup>27</sup> Było to formalnie stanowisko naukowego asystenta Urzędu Prehistorii Kraju Warty z siedzibą w Poznaniu w funkcji opiekuna oddziału prehistorii muzeów łódzkich; zob. list W. Kerstena z 18.08.1941 do Grünberga, Archiwum Archeologiczne AEMAiE: Teczka z dokumentami dotyczącymi historii muzeum i działalności Zespołu Archeologicznego, nr 8/2/44. Grünberg przekonał władze Łodzi, żeby rozwiązać Hauptverwaltung der Museen i podległe jej muzea podporządkować bezpośrednio miejskiemu wydziałowi kultury. Mimo to sam zarządzał całym budżetem muzeów Litzmannstadt, tym bardziej że stanowisko dyrektora Kunstmuseum pozostało nieobsadzone. Pisał o tym w liście do Kerstena z 9.01.1942, AEMAiE, *ibidem*, nr 8/3/3. W zyciorysie Grünberga, napisanym, gdy ubiegał się o zatrudnienie w Łodzi, czytamy, że wstąpił do NSDAP w 1930 r. w wieku 24 lat, ponownie przyjęty w 1937 r. po przerwie związanej z częstymi zmianami miejsc zamieszkania: *Lebenslauf, Dresden 23.08.1941*, AEMAiE, *ibidem*, nr 8/2/50.
- <sup>28</sup> Przekonuje o tym obfita półprywatna korespondencja między Grünbergiem a Kerstenem, zachowana w AEMAiE. Zob. też A. Leube *Deutsche Prähistoriker...*, s. 314.
- <sup>29</sup> M. M. Blomborgowa, *Archäologische Funde im Dienst der Propaganda am Beispiel der Ereignisse in Łódź in den Jahren 1939-1945*, w: A. Leube, M. Hegewisch (red.), *Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933-1945*, Heidelberg 2002, s. 289-292.
- <sup>30</sup> Urna wywieziona z Łodzi pod koniec wojny przez Niemców odnalazła się po latach w warszawskim Państwowym Muzeum Archeologicznym; na początku lat dziewięćdziesiątych ub. wieku wróciła do zbiorów MAiE. W zachowanej w AEMAiE korespondencji między Grünbergiem a Kerstenem,

- autorem obszernego artykułu o urnie z Białej (*Die Hakenkreuzurne von Biala, Kr. Litzmannstadt*, „Posener Jahrbuch für Vorgeschichte” 1944, 1, s. 45-74), urna stanowi częsty temat.
- <sup>31</sup> Otwarcie szeroko popularyzowanej w „Litzmannstädter Zeitung” wystawy prehistorycznej nastąpiło podczas obchodzonych w dn. 18.09 – 1.10.1942 drugich (i ostatnich) Dni Kultury Niemieckiego Wschodu; później wystawę przeniesiono na Hitlerstrasse (tj. Piotrkowską) 17.
- <sup>32</sup> K. Jażdżewski, *Pamiętniki. Wspomnienia polskiego archeologa z XX wieku*, Łódź 1995, s. 206; zob. też A. Leube, *Deutsche Prähistoriker...*, s. 314.
- <sup>33</sup> W okresie wojny muzeum wzbogaciły 592 zabytki archeologiczne, T. Łaszczewska, *Muzeum Archeologiczne...*, s. 17.
- <sup>34</sup> A. Leube, *Deutsche Prähistoriker...*, s. 309; także korespondencja między Grünbergiem a Kerstenem w AEMAiE i AMAP.
- <sup>35</sup> Pierwszy list w tej sprawie Grünberg wysłał 7.12.1942, tydzień po nominacji, AEMAiE mk 1/67- 30.
- <sup>36</sup> Chronologia całej transakcji na podstawie mikrofilmu w zbiorach AEMAiE u J. Schachtmann, *Walter Frenzel...*, s. 238-239.
- <sup>37</sup> Pieniądże przekazano we wrześniu 1942 r. za pośrednictwem lipskiej Sparkasse na konto niemieckiej administracji Litzmannstadt, AEMAiE mk 1/67 -218.
- <sup>38</sup> Zakupione przez Grünberga publikacje pochodziły głównie z antykwariatów Lipska i Plauen, T. Łaszczewska, *Muzeum Archeologiczne...*, s. 18.
- <sup>39</sup> B. Herrmann, *Die Göttinger Ethnographische Sammlung in Łódź als Zeugin polnischer und deutscher Zeitgeschichte*, w: R. Dehnel (red.), *NS-Raubgut in...*, s. 252.
- <sup>40</sup> Zestawienie na podstawie zmikrofilmowanych archiwalnych list i rachunków z Lipska: AEMAiE, mk 1/67 T. Łaszczewska, *Muzeum Archeologiczne...*, s. 16.
- <sup>41</sup> Obok wymienionych wcześniej prac T. Łaszczewskiej i A. Nadolskiej-Styczyńskiej są to m.in.: W. Nowosz, *Wywóz zbiorów egzotycznych do Niemiec*, w: A. Mikołajczyk (red.), *50 lat Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*, Łódź 1981, s.7; T. Łaszczewska, *Straty Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi jako efekt niemieckiej polityki kulturalnej*, w: M. Budziarek (red.), *Łódź w planach eksterminacyjnych okupanta hitlerowskiego 1939-1945*, Łódź 1986, s.101-111; A. Mikołajczyk, T. Łaszczewska, *Goldenes Jubiläum des „Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne” (Archäologisches und Ethnographisches Museum in Łódź 1931-1981)*, „Arbeits und Forschungsberichte zur sächsischen Bodendenkmalpflege” 1982, 24/25, s. 402. Filmowe Archiwum Historii Opowiedzianej FAHO zapisało wywiady z emerytowanymi kustoszami MAiE: Teresą Łaszczewską 23.05.2012 r. ([www.faho.com.pl/index.php/t3-t-laszczewska](http://www.faho.com.pl/index.php/t3-t-laszczewska);) i Witoldem Nowoszem 2.05.2012 r. ([www.faho.com.pl/index.php/t3-w-nowosz](http://www.faho.com.pl/index.php/t3-w-nowosz)). Obydwoje wspominają sprawę wywozu i zwrotu zabytków pozaeuropejskich MAiE [dostęp: 8.05.2014].
- <sup>42</sup> J. Schachtmann, *Walter Frenzel...*; B. Herrmann, *Die Göttinger...*, s. 241-257.
- <sup>43</sup> A. Nadolska-Styczyńska, *Ludy zamorskich łądów...*
- <sup>44</sup> A. Styczyńska, *Etnografia pozaeuropejska w działaniach...*; też sama, *Zbiór pozaeuropejski...* Por. przyp. 9.
- <sup>45</sup> B. Herrmann, *Die Göttinger...*, s.253.
- <sup>46</sup> F. Krause (1881-1963) był dyrektorem lipskiego muzeum do emerytury w 1945 r., F. Termer (1894-1968) hamburskiego do 1962 r., M. Heydrich (1889-1969) – z czteroletnią przerwą w l.1945-1949 w wyniku alianckiej denazyfikacji – do 1960 r. Dlaczego Plichke uniknął denazyfikacji zob. C. Wegeler, *Das Institut für Altertumskunde der Universität Göttingen 1921-1962*, w: H. Becker i in. (red.) *Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus*, München 1998, 354-356.
- <sup>47</sup> Nie stanowią go sumaryczne informacje na temat restytucji części łódzkich muzealiów z Lipska w 1967 r. w artykułach polskich autorów wymienionych w przyp. 6, 7, 9 i 43.
- <sup>48</sup> *Oświadczenie Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi – mgr H.A. Ząbkiewicz-Koszańskiej – naocznego świadka strat poniesionych przez muzea łódzkie (Archeologiczne, Sztuki i Przyrodnicze)*, Łódź 14.10.1970, AEMAiE Teczka 2206/3, dok. nr 5.
- <sup>49</sup> Jednym z pierwszych postulatów Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań (WRO) było przejęcie w ramach reparacji wojennych w dziedzinie kultury wszystkich poloników na terenie Niemiec bez względu na to kiedy i jak tam trafiły. Zob. C. Skuza, *Wojenne i powojenne losy polskich skarbów narodowych*, Toruń 1994, s. 100; tam też o trudnościach działania WRO przemianowanego wkrótce na Biuro Rewindykacji i Odszkodowań, które zlikwidowano w 1951 r.
- <sup>50</sup> W. Kowalski, *Likwidacja skutków wojny w dziedzinie kultury*, Warszawa 1990, s. 75-76. Tekst Umowy polsko-radzieckiej w sprawie wynagrodzenia szkód wyrządzonych przez okupację niemiecką z 16.08.1945 i Instrukcji rządowej dla Delegacji Polskiej do Polsko-Sowieckiej Komisji Mieszanej, w: S. Dębski, W. Góralski, *Problem reparacji, odszkodowań i świadczeń w stosunkach polsko-niemieckich 1944*, t. II, Warszawa, s. 41-46.
- <sup>51</sup> Ostatni rozkaz w tej sprawie (nr 276) wydany został 31.12.1948 r. Na temat polityki restytucyjnej w strefach okupacyjnych Niemiec N.Cieślińska-Lobkowitz, *Półowiczna restytucja. Losy zaryzowanego żydowskiego mienia w powojennej Europie (1945-1955)*, w: J. Grabowski, D. Libionka, *Klucze i kasa. O mieniu żydowskim w Polsce pod okupacją niemiecką i we wczesnych latach powojennych 1939-1950*, Warszawa ,s. 450-461.
- <sup>52</sup> Museum für Völkerkunde 15.04.1947 a do Volksbildungsamt. Abt. Kunst und Kunstpflege, AMAE mk 1/67- 216 i 217.
- <sup>53</sup> Reparacje oznaczają odszkodowania z tytułu utraconego w wyniku wojny mienia, restytucja to zwrot istniejącego składnika mienia.
- <sup>54</sup> Pisma z 4.08.1947, 3.02.1948, 3.12.1948 i 21.04.1949, odpowiednio AEMAiE mk 1/67 -218, 220, 221.
- <sup>55</sup> AEMAiE mk 1/67 – 224, 226 i 227.
- <sup>56</sup> Oświadczenie Rządu PRL z 23 sierpnia 1953 r. w sprawie decyzji Rządu ZSRR dotyczącej odszkodowań od Niemiec, w: *Dokumenty i materiały do historii stosunków polsko-radzieckich*, t. X (styczeń 1950 – grudzień 1955), Warszawa 1982, s. 260. Warto zwrócić uwagę na brzemienny w skutkach fakt, że zrzekano się odszkodowań od Niemiec, a nie od NRD.
- <sup>57</sup> AEMAiE, mk 1/67-229. W latach 1951-1953 PRL podejmowała próby odzyskania niektórych wywiezionych zabytków (nie było wśród nich łódzkich *etnographiców*) w drodze wymiany na obiekty pochodzące z terenów późniejszej NRD. W grudniu 1953 r. przekazano z PRL do Berlina Wschodniego 117 obrazów malarzy niemieckich, nie uzyskawszy za nie z NRD żadnego ekwiwalentu. Zob. C. Skuza, *Odzyskanie mienia polskiego po II wojnie światowej*, Piła 1992, s.131-132.
- <sup>58</sup> Military Government, Germany, United States Area of Control: *Law Nr 59* [dostęp: 10.11.1947], *Restitution of Identifiable Property*, online: [www.jstor.org/stable/2214016](http://www.jstor.org/stable/2214016).
- <sup>59</sup> K. Jażdżewski, *Pamiętniki...*, s.130.
- <sup>60</sup> *Ibidem*, s. 141.



- <sup>61</sup> *Ibidem*, o działalności Kommando Paulsen: A. Mężyński, *Kommando Paulsen: październik-grudzień 1939*, Warszawa 1994, wydanie niemieckie: tenże, *Kommando Paulsen. Organisierter Kunstraub in Polen*, Köln 2000.
- <sup>62</sup> Por. pismo Petersena z 1.11.1940 do jego zwierzchnika W. Sieversa na temat tego „spotkania” w PMA. Facsimile tego pisma i dalszej korespondencji z tym związanej: A. Leube, *Deutsche Prähistoriker...*, s. 325-335. Tam omówienie okoliczności towarzyszących rabunkowi PMA i rok później zadenuncjowaniu przez Petersena władzom SS w Berlinie Konrada Jażdżewskiego pod zarzutem m.in. kompromitowania SS, *ibidem*, s. 296-298.
- <sup>63</sup> K. Jażdżewski, *Pamiętniki...*, s.141. W piśmie W. Sieversa, zwierzchnika Petersena w berlińskim Urzędzie Głównego Powiernika ds. zabezpieczenia niemieckich dóbr kultury na wschodnich ziemiach przyłączonych, do Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Rzeszy (RSHA) z 16.11.1940 r., znajdujemy potwierdzenie opisanych przez Jażdżewskiego faktów wraz z informacją, że „zabezpieczone” zbiory prehistoryczne warszawskiego muzeum zostały wysłane do Poznania. *Spotkany [w PMA] polski naukowiec był znany SS-Untersturmführerowi Prof.dr. Petersenowi z wcześniejszych naukowych kontaktów. Obecny stan rzeczy w Warszawie wymagał, zdaniem Sieversa, energicznego uderzenia (energisch zuzugreifen) inaczej wstrętna propaganda (Greuelpropaganda) [w wykonaniu Jażdżewskiego] może kosztować Petersena jego „dobre imię” w kręgu archeologów po skończonej wojnie. Sievers zalecał w związku z tym postępowanie wspomnianego polskiego badacza Jażdżewskiego [za Petersenem podał nawet jego prywatny adres w Warszawie] skutecznie powstrzymać (das Treiben des...genannten polnischen Wissenschaftlers Jażdżewski engültig zu unterbinden)*. Cytaty za facsimile pisma Sieversa, w: A. Leube, *Deutsche Prähistoriker...*, s. 330-333.
- <sup>64</sup> Na temat działalności Schleifa, Petersena, Thaerigena w Warszawie i na terenie Kraju Warty: A. Leube, *Deutsche Prähistoriker...*, s. 288-301 i załączniki.
- <sup>65</sup> K. Jażdżewski, *Pamiętniki...*, s. 206-207. Napis ten nie utrzymał się długo, został zdjęty na polecenie sowieckiego politruka.
- <sup>66</sup> *Ibidem*, s. 207.
- <sup>67</sup> Szczególnego stosunku Jażdżewskiego do niedawnych dziejów nauki i jej instytucji dowodzi fakt kierowania przezeń w późniejszych latach życia Zespołem do Spraw Historii Nauki w Łodzi przy łódzkim Oddziale PAN.
- <sup>68</sup> Pismo Ludwika Sawickiego z 18.09.1946 do Zarządu Związku Muzeów Polskich, w: K. Jażdżewski, *Pamiętniki...*, s. 220.
- <sup>69</sup> Zainteresowanych odsyłam do K. Jażdżewskiego, *Pamiętniki...*, s. 213-239 i do archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie: Teczka nr 754: Korespondencja ze Związkiem Muzeów w Polsce. Sprawa prof. Jażdżewskiego.
- <sup>70</sup> *Oświadczenie dr. fil. Romana Jakimowicza profesora prehistorii Uniwersytetu im. M Kopernika w Toruniu w sprawie zarzutów stawianych prof. dr. K. Jażdżewskiemu przez prof. Sierpińskiego, 14.12.1946*, w: K. Jażdżewski, *Pamiętniki...*, s. 225-229.
- <sup>71</sup> *Ibidem*, s. 153.
- <sup>72</sup> *Ibidem*, s. 181-188.
- <sup>73</sup> O uciążliwym sąsiedztwie PMA i MN w gmachu MN zob. S. Gebethner, *Wspomnienia z okupacji*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1967, XI, s. 239.
- <sup>74</sup> Facsimile pisma Petersena do Sieversa z 1.11.1940, w: A. Leube, *Deutsche Prähistoriker...*, s. 325-329. Por. uwagi w przyp. 63 i 64. Fakt, że zleczone z Berlina represje ominęły Jażdżewskiego, Leube tłumaczy ostrymi konfliktami między prehistorykami związanymi z RSHA i Himmlerem, którzy działali głównie na terenach przyłączonych do Rzeszy, a bliższym Rosenbergowi prehistorykiem Wernerem Radigiem z krakowskiego Institut für Deutsche Ostarbeit, który domagał się zwrotu do Generalnego Gubernatorstwa zabytków zrabowanych z PMA przez członków Ahnenerbe z Kommando Paulsen.
- <sup>75</sup> Orzeczenie Komisji Dyscyplinarnej dla Profesorów Uniwersytetu Łódzkiego w Łodzi z 13.01.1947, w: K. Jażdżewski, *Pamiętniki...*, s. 230-231.
- <sup>76</sup> Po pojawieniu się w Łodzi w końcu lutego 1945 r. Jażdżewski mógł słyszeć o wywiezieniu pozaeuropejskich *etnographiców* i zniszczeniu większości polskich od H.A. Koszańskiej. Będąc dyrektorem Muzeum Prehistorii, nie miał jednak tytułu występowania o zabytki, których właścicielem było odrębne między 1945 r. a 1956 r. Muzeum Etnograficzne.
- <sup>77</sup> W przeciwieństwie do potwierdzonego wywozu zabytków w 1940 r. do Lipska i transakcji z Grassi-Museum w 1942 r. dalsza sprzedaż części zbiorów trzem instytucjom znajdującym się w zachodnich krajach Rzeszy w świetle oryginalnych archiwaliów w AEMAiE mogła mieć jedynie charakter luźnej hipotezy.
- <sup>78</sup> W. Kalicki, *Ostatni jeńiec wielkiej wojny. Polacy i Niemcy po 1945 r.*, Warszawa 2002, s. 385-387.
- <sup>79</sup> Archiwum MSZ, Akta Dep. IV.46/77/w.11 . Za: C. Skuza, *Odzyskane mienie...*, s.132.
- <sup>80</sup> Władze NRD stosunkowo szybko zajęły się polskim wnioskiem. Już w lutym 1966 r. Berlin został poinformowany o losach łódzkich muzealiów w Grassi-Museum, łącznie ze zgłoszeniem ich po 1945 r. SMAD: Pismo z 23.02.1966 do Staatssekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen. Abt. Wissenschaftliche Bibliotheken, Museen und Publikationen, AEMAiE mk 1-67-230.
- <sup>81</sup> b.a, *NRD przekazało Polsce zbiory muzealne zrabowane przez hitlerowców w Łodzi*, „Trybuna Ludu” z 12.05.1967.
- <sup>82</sup> Faktyczny odbiór zabytków odbył się w dniach 22-25.06.1967, AEMAiE, Teczka 2206/1, dok. nr 1 [telegram z rezerwacją hotelową].
- <sup>83</sup> Na oryginalnej, odręcznej liście zbiorczej obiektów zakupionych do Getyngi w 1942 r. liczba ta wynosi 297, AEMAiE mk 1/67 -183.
- <sup>84</sup> T. Łuszczewska, *Muzeum Archeologiczne...*, s. 23. A. Styczyńska (*Etnografia pozaeuropejska...*, s. 96) podaje rok 1968 za datę powstania działu; ta rozbieżność dat wynika zapewne z przyczyn proceduralno-budżetowych.
- <sup>85</sup> Pismo K. Jażdżewskiego z 20.04.1968 do Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków MKiS [ZMiOZ] AEMAiE: Teczka 2206/1, dok. nr 12D.
- <sup>86</sup> Pismo K. Jażdżewskiego z 4.02.1972 do ZMiOZ MKiS , AMAiE: Teczka 2206/2, dok. nr 11.
- <sup>87</sup> W okresie prac strony polskiej przygotowujących warunki układu o normalizacji stosunków między PRL i RFN z 1970 r. Główna Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce rozesłała do instytucji kultury w kraju kwestionariusz dotyczący grabieży i niszczenia dóbr kultury. Odpowiedź MAiE wysłaną 10.09.1968 r. sporządziła H. A. Ząbkiewicz-Koszańska, ale dotyczyła ona jedynie utraconych zabytków archeologicznych. AEMAiE: Teczka 2206/3, dok. nr 9 i 9A.
- <sup>88</sup> Pismo K. Jażdżewskiego z 4.02.1972 do CZMiOZ, AEMAiE: Teczka 2206/2, dok. nr 11. Czytamy w nim: *Zgodnie z treścią pisma Min. Kultury i Sztuki ZMiOZ (l.dz.MOZ-I,85-9/4/68) z dn.3.08.1968 r. Dyrekcja M.A. i E. pragnie kontynuować zrazu nieoficjalne starania o rewindykację łódzkich zbiorów etnograficznych. Sposobność do tego rodzaju działalności stanowi – poza korespondencją – podróż naukowa prof. dr. Konrada Jażdżewskiego, dyrektora M.A. i E. do 5-ciu krajów środkowoeuropejskich, m.in. także do RFN w czasie od 9 do 25 kwietnia 1972 r. W/w. odwiedzi on tam miasta takie, jak Kolonia, Hamburg i Getynga. Przy rozmowach o zwrot zagrabionego polskiego mienia kulturalnego posługiwać się on będzie fotokopiami spisów*

zabytków etnograficznych z Muzeum Etnograficznego w Łodzi, sporządzonych w jęz. niemieckim i wymieniających owe instytucje z NRF. Fotokopie te otrzymało muzeum łódzkie z Muzeum Etnograficznego w Lipsku. Do rozmów Jażdżewskiego w Hamburgu i Kolonii doszło. W Getyndze prośba Jażdżewskiego o rozmowę pozostała bez odpowiedzi.

- <sup>89</sup> List dr. Wolfganga Haberlanda, kierownika Abteilung Amerika, Museum f.Völkerkunde w Hamburgu do dyr. Jażdżewskiego z 25.04.1972 r. AEMAIE: Teczka 2206/2, dok. nr 3. Zgodnie z odrębną notatką z 19.04.1972 Jażdżewskiego Haberland, określony w niej jako wicedyrektor muzeum w Hamburgu, powiedział w rozmowie z nim, że do Lautenthal wysłano 180 skrzyń z 80% hamburskich zbiorów etnograficznych, które w całości pochłonął pożar. Wymienił też miejscowość Rauchsburg [Rochsburg] w Saksonii, jako drugie miejsce ewakuacji zbiorów z Hamburga. Spośród tych część zgodnie z jego relacją została tam zniszczona lub zrabowana, część wróciła po wojnie do Hamburga, a część trafiła do Dreznia, AEMAIE: Teczka 2206/2, dok. nr 10. Wydaje się, że Haberland pomylił Rochsburg, gdzie trafiły zbiory hamburskiego muzeum przyrodniczego, z również leżącym w Saksonii pałacem Spreefurth, dokąd w marcu 1943 r. ewakuowano drugą część zbiorów z Museum der Völkerkunde. Informacje za [www.lostart.de](http://www.lostart.de).
- <sup>90</sup> Haberland dołączył do listu fotokopię hamburskiej listy katalogowej nabytków łódzkich, ponieważ – jak sądził – były na niej zachowane także oryginalne, łódzkie numery katalogowe, AEMAIE: Teczka 2206/2, dok. nr 3.
- <sup>91</sup> List A. von Gagern, dyr. Rautenstrauch-Joest Museum w Kolonii do dyr. K. Jażdżewskiego z 28.04.1972, AEMAIE: Teczka 2206/2, dok. nr 4.
- <sup>92</sup> List F Krause, dyr. Städt. Museum für Völkerkunde w Lipsku do M Heydricha, dyr. Rautenstrauch-Joest Museum w Kolonii z 4.02.1944, AEMAIE: Teczka 2206/2, dok. nr 4.
- <sup>93</sup> List A. von Gagern do K. Jażdżewskiego z 28.04.1972, AEMAIE: Teczka 2206/2, dok. nr 4.
- <sup>94</sup> List prof. dr. H. W. Haussiga do K. Jażdżewskiego z 26.01.1972, AEMAIE.: Teczka nr 2206/2 dok. nr 6.
- <sup>95</sup> *Ibidem*. Haussig informował w tym samym liście, że w sprawie łódzkich zbiorów w muzeum hamburskim nie ma żadnych dokumentów, także niczego dobrego nie dało się przekazać z Kolonii. Na zakończenie radził Jażdżewskiemu *wysłanie odpowiedniej listy poszukiwanych obiektów i dodanie Pańskiej kopii oświadczenia z muzeum w Lipsku jako najszybszej drogi prowadzącej do celu*.
- <sup>96</sup> R. Knapiński, *Iluminacje romańskiej Biblii Płockiej*, Lublin 1993; tenże, *Biblia Płocka. Wiedza o rękopisie w świetle dotychczasowych badań*, „Studia Płockie” 1990, t. 18, s. 237-255, *online*: [http://mazowsze.hist.pl/21/Studia\\_Plockie/509/1990/15946/](http://mazowsze.hist.pl/21/Studia_Plockie/509/1990/15946/) [dostęp: 8.05.2014].
- <sup>97</sup> W przytoczonych w publikacji Knapińskiego, *Iluminacje...*, dokumentach uniwersytetu w Getyndze czytamy, że to władzom uniwersyteckim w 1977 r. stanowczo zależało, aby *Biblię Płocką* zwrócić bezpośrednio Kościołowi bez pośrednictwa instytucji państwowych PRL.
- <sup>98</sup> 14 listopada 1990 r. traktat o potwierdzeniu granicy i 17 czerwca 1991 r. traktat o dobrym sąsiedztwie i przyjaznej współpracy.
- <sup>99</sup> N. Cieślińska-Lobkowicz, *Dialog głuchych*, „Tygodnik Powszechny” z 19.08.2007, s. 6.
- <sup>100</sup> Łódzkich *etnographico* nie ma na liście wniosków restytucyjnych dotyczących 114 obiektów z terenu Polski, przekazanej drogą dyplomatyczną przez polski MSZ w 1995 r. stronie niemieckiej. Nie udało się ustalić, czy do MAiE wysłano ankietę dotyczącą strat wojennych poniesionych przez muzea, rozesłaną na początku 1992 r. przez Pełnomocnika Rządu do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, dr. hab. W. Kowalskiego, który od 1992 r., w międzyczasie już jako profesor i z ramienia MSZ, przewodniczył ze strony polskiej negocjacom polsko-niemieckim w sprawie przemieszczonych dóbr kultury.
- <sup>101</sup> B. Herrmann, *Die Göttinger...*, s. 242. Autorka nie podaje daty, od kiedy Koordinierungsstelle Magdeburg zarejestrowała łódzkie *etnographica* z Getyngi. Sądzę, że znano je tam niemal od początku istnienia Koordinierungsstelle, tj. od połowy lat dziewięćdziesiątych ub. wieku, zważywszy wcześniejszą dokumentację na ten temat zgromadzoną w AA oraz poufną ankietę rozesłaną na początku lat 90. przez Bundesministerium des Innern dotyczącą możliwych zrabowanych obiektów znajdujących się w zbiorach publicznych. Te informacje wymagają sprawdzenia i uszczegółowienia w niemieckich archiwach, gdy będą one dostępne.
- <sup>102</sup> Korespondencja w tej sprawie w archiwum autorki artykułu.
- <sup>103</sup> Pismo prof. dr. Joachima Müncha, wiceprezydenta Uniwersytetu w Getyndze z dn. 11.12.2008.
- <sup>104</sup> K.-D. Lehmann, *Das geistige Tagebuch der Deutschen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 27.11.2007. Notabene redakcja FAZ odrzuciła zamówiony u mnie wcześniej krytyczny artykuł na ten temat. Jego polska wersja, która wstępnie miała ukazać się równocześnie z publikacją niemieckiej, ukazała się w „Tygodniku Powszechnym” z 20.01.2008 pod redakcyjnym tytułem „Berlinka” do Berlina! zamiast zaproponowanego przeze mnie: *Jak przeciąć ten węzeł gordyjski?*
- <sup>105</sup> K.-D. Lehmann, *Das geistige...*
- <sup>106</sup> N. Cieślińska-Lobkowicz, *Wer, was, woher, wohin. Geographie des NS-Kunstraubs in Polen und verschiedene Ausfuhrwege der konfiszierten Kulturgüter* w R. Dehnel (red.), *NS-Raubgut in Museen ...* s. 185
- <sup>107</sup> J. Schachtmann, *Walter Frenzel...*; B. Herrmann, *Die Göttinger...*
- <sup>108</sup> [http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/SammlungFund.html?cms\\_param=SAMML\\_ID%3D1265](http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/SammlungFund.html?cms_param=SAMML_ID%3D1265) [dostęp: 8.05.2014]. Liczba obiektów łódzkich z Getyngi w bazie danych lostart.de wynosi 346. W dokumentach z 1942 r. liczba eksponatów zakupionych i wysłanych do Getyngi wynosi 297 (w dokumentach NRD z Lipska 299, ale to pomyłkowa suma z listy dla Getyngi, AEMAIE mk1/67-183). Wyjaśnienia wymaga, czy ta różnica wynika z innego sposobu katalogowania obiektów (wszystkie pojedynczo czy jakieś zgrupowane w jednostce katalogowej), czy np. z Lipska do Getyngi wysłano pomyłkowo jakieś obiekty przeznaczone dla trzech pozostałych kontrahentów lub nieznajdujące się w łódzkiej księdze inwentarzowej depozyty wysłane do Lipska przez Frenzla. Badania takie, podobnie jak sprawdzenie czy w zbiorach Grassi-Museum nie znajdują się pomyłkowo pominięte obiekty łódzkie oraz czy w Hamburgu w resztkówce ocalałych zbiorów z Lautenbach nie znalazły się jakieś łódzkie *etnographica*, muszą być prowadzone wspólnie przez polskich i niemieckich badaczy, podobnie jak badania księgozbioru w MAiE, zakupionego przez Grünberga. Tylko takie badania gwarantują pełnowartościowe wyniki.
- <sup>109</sup> b.a., *Uni Göttingen überprüft die Sammlung: NS-Raubgut und Kulturerbe*, „Göttinger Tageblatt” z 18.03.2013, *online* <http://www.goettinger-tageblatt.de/Nachrichten/Wissen/Wissen-vor-Ort/Uni-Goettingen-ueberprueft-Sammlung-NS-Raubgut-und-Kulturerbe> [dostęp: 8.05.2014].
- <sup>110</sup> *Ibidem*.
- <sup>111</sup> *Ibidem*. Wymaga podkreślenia, że w cytowanym artykule „Göttinger Tageblatt” łódzkie *etnographica* określa się mianem *NS-Raubkunst*: sztuka zrabowana przez nazistów, gdy tymczasem Herrmann w swoim tekście określa je, zgodnie z dyrektywą AA, jako *Beutekunst*: sztuka zdobycza – B. Herrmann, *Die Göttinger...*, s. 242. Na ten temat N. Cieślińska-Lobkowicz, *Niemcze, zobacz co wisi nad twoją kanapą*, „Gazeta Wyborcza”, Magazyn Świąteczny, 5-6.04.2014 [Afera Gurlitta a sprawa polska].

<sup>112</sup> b.a., *Uni Göttingen überprüft die Sammlung...* Z tego co mi wiadomo nikt z Getyngi do tej pory nie kontaktował się z MAiE i jego dyrektorem w tej sprawie.

<sup>113</sup> N. Cieślińska-Lobkowitz, *Nie uratuje nas Clooney*, „Gazeta Wyborcza”, Magazyn Świąteczny, 7-8.12. 2013 [Kolekcja Gurlitta a sprawa polska].

<sup>114</sup> N. Kuhn, *Das Bild, das die Deutschen nicht freigeben*, „Der Tagesspiegel” z 17.01.2014. Zob. na ten temat N. Cieślińska-Lobkowitz, *Niemcze...*

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> Numer identyfikacyjny w bazie danych lostart.de 461006, *online*: [http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektFund.html?cms\\_param=EOBJ\\_ID%3D461006%26\\_page%3D34%26\\_sort%3D%26\\_anchor%3D4440\\_eobjliste](http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektFund.html?cms_param=EOBJ_ID%3D461006%26_page%3D34%26_sort%3D%26_anchor%3D4440_eobjliste) [dostęp: 8.05.2014].

<sup>117</sup> UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples, Art 12, *online*: <https://www.humanrights.gov.au/publications/un-declaration-rights-indigenous-peoples-1> [dostęp: 8.05.2014].

---

### Nawojka Cieślińska-Lobkowitz

Historyk i krytyk sztuki, autorka licznych publikacji w kraju i zagranicą dotyczących nazistowskiej grabieży polskich i żydowskich dóbr kultury oraz kwestii powojennych restytucji, a także polityki kulturalnej i muzealnictwa, badaczka proveniencji; członkini European Shoah Legacy Institute; w latach 90. XX w. radca ambasady RP w RFN, założycielka Instytutu Polskiego w Düsseldorfie, potem krótkotrwała dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi i gościnnie kurator Muzeum Würth w Künzelsau; od 2000 niezależny badacz; mieszka w Warszawie i Starnbergu k. Monachium; e-mail: nawojka.lobkowitz@arcor.de



# DIGITALIZACJA W MUZEACH

digitisation in museums



Muz., 2014(55): 164-168  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 05.2014  
data akceptacji – 06.2014

DOI: 10.5604/04641086.1119777

# GERSON DIGITAL – CYFROWA MONOGRAFIA HISTORYCZNO- -ARTYSTYCZNA\*

GERSON DIGITAL  
– DIGITAL ART HISTORICAL MONOGRAPH\*

**Tomasz Zaucha**

Muzeum Narodowe w Krakowie

**Abstract:** *Gerson Digital* is the first of the digital monographies published on-line by the Dutch Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie (RKD) in The Hague. The monography is a revised and updated version of the now classical work by Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942). The scope of the so far published fragment is the chapter on Poland and the influences of the Dutch painting here. *Gerson Digital* is a very fine and scrupulous piece of editorial and translation work, but its novelty lies rather in the form: it has been published as a digital text interlaced with data (pictures, bibliography, person and

artist indexes) that are drawn directly from vast databases which RKD has been building up for the past decades. The text is not therefore enclosed within the borders encircled by the author and his editors, but opens up to other resources. Reader may at some point abandon the text to follow an interesting thread by themselves. *Gerson Digital* clearly demonstrates the importance of databases for research in art history. Bibliographies, indexes, digital libraries, digital photo collections, and the like should no longer be understood as tools appropriate only for data storage and retrieval but also – and with time maybe primarily – as cornerstones of synthetic interpretation.

**Keywords:** Netherlands, painting (fine arts), database, digitalization, electronic, editorial work.

*Quod felix, faustum, fortunatumque sit!* Od życzeń wszelkiej pomyślności trzeba koniecznie zacząć, gdy pisze się o przedsięwzięciu, które ogłoszono w piątek 13 grudnia 2013 roku. Tego pogodnego dnia, w Rijksbureau voor Kunstistorische Dokumentatie (RKD), które ma swą siedzibę w komplek-

sie Biblioteki Królewskiej w Hadze, odbyła się prezentacja projektu *Gerson Digital*. Symposium otworzył ambasador Rzeczypospolitej w Holandii, dr Jan Borkowski. Po nim wystąpili m.in.: dyrektor RKD, prof. Chris Stolwijk, dr Gerdien Verschoor, dawna attaché kulturalna przy ambasadzie Kró-

lestwa Niderlandów w Warszawie, która przedstawiła słuchaczom bardzo przystępne wprowadzenie do historii naszego kraju, czy prof. Jacek Tylicki z Katedry Historii Sztuki i Kultury na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, z niezwykle erudycyjnym i bogatym w wiadomości wykładem. Ten „polski dzień” w RKD nie miał jednak żadnego związku z postacią Wojciecha Gersona, którego nazwisko jest pierwszym skojarzeniem, jakie nasuwa się historykom sztuki w Polsce. Poświęcony był dziełu wybitnego holenderskiego uczonego Horsta Gersona<sup>1</sup>, który w roku 1942 opublikował monografię pt. *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Ta monumentalna praca nie dotyczy naturalnie wyłącznie naszego kraju, lecz zawiera omówienie wpływu, jaki na sztukę krajów całej Europy wywarło malarstwo holenderskie, przeżywające wtedy swój złoty okres. Okazją do zaakcentowania Polski (w tym szczególnie Gdańska), jako miejsca recepcji sztuki Niderlandów i miejsca pracy przybyszów stamtąd, stało się wznowienie książki Gersona. Jej wydawanie – tym razem w nietypowej formie – rozpoczęto właśnie od rozdziału dotyczącego naszego kraju.

Nie leży w naszych kompetencjach zdolność do gruntownej oceny merytorycznej nowego wydania pracy Gersona; historycy sztuki specjalizujący się w zagadnieniach malarstwa holenderskiego z pewnością tej pozycji nie przeoczą i taką ocenę przedłożą. Wydało się nam konieczne zwrócenie uwagi na projekt *Gerson Digital* raczej z powodu drugiego członu jego nazwy, czyli słowa „digital”, jest to bowiem wydanie w postaci cyfrowej. Nie chodzi tu przy tym wyłącznie o to, że forma elektroniczna pozwala na dostęp do tekstu na dowolnym urządzeniu komputerowym i w dowolnym miejscu, o ile tylko dysponujemy łączem internetowym. To oczywiście ważne, bo z racji miejsca i daty wydania monografia Gersona była trudno dostępna, przynajmniej dla polskiego czytelnika<sup>2</sup>. Nie chodzi także i o to, że zamiast zwykłego przeskanowania oryginału i wywieszenia go w sieci otrzymaliśmy przekład na język angielski. To także jest, owszem, ważne, bo angielski stał się już sporo czasu temu pierwszym językiem historii sztuki, zastępując język niemiecki, a teraz jest także *lingua franca* wszystkich użytkowników Internetu. Istotne wydaje nam się raczej to, w jaki sposób twórcy *Gerson Digital* przygotowali cyfrową monografię, z jednej strony opartą na rdzeniu dawnego, klasycznego już tekstu, z drugiej korzystającą z obfitych zasobów sieciowych ujętych w strukturę wielu baz danych. Pojawia się więc pytanie, ważne nie tylko dla badaczy dawnego malarstwa holenderskiego, czy to jest może próba stworzenia nowej formy dla monografii historyczno-artystycznych, nieco inna i bardziej zaawansowana niż zastąpienie zadrukowanej kartki papieru jej odpowiednikiem wyświetlonym na ekranie komputera?

Monografia Horsta Gersona w swym nowym wcieleniu przekonuje, że tak. Dawny tekst jest bogato ilustrowany zdjęciami czerpanymi z fototeki RKD, opatrzone komentarzami poszerzającymi i uaktualniającymi zagadnienia poruszone przez autora, wreszcie zaopatrzone w przypisy, odpowiednio i jasno rozgraniczające pomiędzy literaturą wzmiankowaną przez Gersona a literaturą dodaną we wznowieniu. Lektura wywodu autora w postaci tekstu bogato okraszonego hiperlinkami wymaga wprawdzie dyscypliny, gdyż czytelnik kuszony jest otwierającymi się na każdym kroku dygresjami, wabią go wyróżnione barwą

nazwiska, pod którymi kryją się przejścia w nowe, nieznanne rejony przepastnych zasobów wiedzy, zebranych przez pokolenia badaczy. Nawigowanie po tych wodach wymaga pewnie jeszcze pewnej pracy ze strony twórców monografii, gdyż w niektórych momentach trafiamy na ślepe uliczki. Głównie dzieje się to w odniesieniu do bazy bibliograficznej, która, jak się wydaje, jest najluźniej wplecionym elementem całości. Żałować wypada, że przypisy nie są, tak jak nazwiska czy ilustracje, linkami do bazy bibliograficznej, bo w zakresie uzupełnienia i uaktualnienia literatury przedmiotu wykonano naprawdę sporą pracę. Wiele rozmaitych pozycji, dotychczas niedostępnych w bibliotece RKD, zostało przy tej okazji nabytych i tym samym wciągniętych do bazy bibliograficznej (tj. w ścisłej swej funkcji: katalogu bibliotecznego), która z kolei zasilila danymi tekst monografii. Podobnie, praca nad monografią wymagała gromadzenia materiału ilustracyjnego, co poskutkowało poszerzeniem zasobu zdjęciowego dostępnego w fototece RKD. Jak się zresztą wydaje, niektóre ilustracje wciągnięto do fototeki nie dlatego, iżby przedstawiały dzieła malarstwa holenderskiego lub z Holandią związanego, ale li tylko po to, by uatrakcyjnić lub wzbogacić tekst<sup>3</sup>; cel skądinąd słuszny. Zasadniczo jednak materiał gromadzono pod kątem kryteriów stosowanych przez samego autora, czyli zestawiając artystów, marszandów i kolekcjonerów oraz tworząc zestawy dzieł nie tylko tych, które cytował sam Gerson, lecz i tych, które mieszczą się w badawczym horyzoncie jego dzieła, ale były mu nieznanne bądź zostały przezeń pominięte.

Naturalnie, trafiają się też drobne niedociągnięcia w spójności pomiędzy tekstem a zasobami zewnętrznymi. Tak np. malarz Jan Victors, wspomniany przez Gersona przy okazji omówienia portretu dostojnika tatarskiego namalowanego przez Daniela Schultza, nie ma swego odnośnika, mimo że zasoby RKD odnotowują całkiem sporą liczbę jego dzieł, a ów piękny i frapujący portret zbiorowy gdańszczanina jest takim właśnie przypadkiem, że czytelnik chciałby natychmiast sprawdzić trafność zaproponowanej przez autora analogii. Takie uchybienia, niezbyt istotne i niezbyt liczne, nie są jednak wadami merytorycznymi, lecz podpadają pod ogólną kategorię niedogodności w zakresie informatycznej ergonomii, które z łatwością będzie można poprawić, a które z racji nowatorstwa tej formy monografii czytelnik chętnie wybacza.

Tradycyjna książka, jaką znamy – w postaci kodeksu, jest znakomitym wynalazkiem, dopracowanym po stuleciach rozwoju we wszystkich szczegółach. Prostota i wygoda jej użycia pozostaje niezrównana mimo szybkiego rozwoju technologii informatycznych, które stają się coraz bardziej przyjazne przeciętnemu użytkownikowi. Książka ma jednak pewne techniczne ograniczenia, które monografia cyfrowa, taka jak *Gerson Digital*, pozwala przełamać. Najważniejszym, zwłaszcza w publikacjach z zakresu historii sztuki, jest nieomal nieograniczona możliwość wzbogacania tekstu ilustracjami, naturalnie: ilustracjami cyfrowymi. Czy można wyobrazić sobie tom monograficzny ilustrowany czterema tysiącami zdjęć? Zapewne można, choć już koszt druku takiego tomu mógłby przejść nasze wyobrażenia. A jednak tyle właśnie, a nawet więcej ilustracji znalazło się w wydanym na płycie DVD suplemencie do skrupulatnego wykazu wszystkich dzieł niemieckiego malarstwa tablicowego sprzed czasów Albrechta Dürera, który zestawili Alfred Stange, a który w formie książkowej pozbawiony jest zdjęć<sup>4</sup>.

W roku 2009 Konrad Bernd z Rosgartenmuseum w Konstancji przygotował do 2. tomu tego wydawnictwa aplikację, którą można uznać za poprzednika *Gerson Digital*, gdyż oparta jest na z gruntu podobnej koncepcji: uzupełnienia tekstu bogatym materiałem ilustracyjnym, aktualizacji literatury przedmiotu, wreszcie: ustrukturyzowania przywołanego przez Stangego zbioru dzieł tak, by można je było przeszukiwać wg zadanych kryteriów<sup>5</sup>. Opracowanie prof. Bernda, jakkolwiek wydane zaledwie przed paru laty, jest już nieco przestarzałe pod względem technologicznym, ponieważ interfejs jest dość staromodny, nośnikiem jest płyta, a odczyt możliwy jest z użyciem nieaktualnych już dzisiaj wersji systemów operacyjnych. Te aspekty można wprawdzie dość łatwo unowocześnić. Można także przenieść całą aplikację do sieci i tu ją nadal odpłatnie dystrybuować (jest to bowiem wydawnictwo dość drogie, przeznaczone raczej dla specjalistycznych bibliotek naukowych). Głównym jednak ograniczeniem tej publikacji jest jej zamknięty charakter: użytkownik porusza się po zbiorze zdjęć i odnośników bibliograficznych zamkniętych granicami nakreślonymi przez autora i włączonych w obręb aplikacji. Czytelnik zostaje sam na sam z przedłożonym mu materiałem, co można by pewnie alegorycznie zilustrować obrazem lektury na odludziu. W tym sensie *Gerson Digital* – a także inne monografie cyfrowe RDK – jest koncepcją znacznie bardziej zaawansowaną, którą można by zobrazować inną alegorią: lektury książki w dobrze zaopatrzonej i przyjaznej bibliotece, gdzie, natrafwszy na jakiś interesujący wątek czy szczegół, można zawsze sięgnąć na półkę po potrzebną pozycję i dalej samodzielnie rozwijać studium. W takiej właśnie sytuacji znajdujemy się przeglądając *Gerson Digital*. Jej największą zaletą jest owa ścisła relacja z ogromnymi zasobami cyfrowymi zgromadzonymi przez RDK i możliwość stałego przechodzenia od zagadnień poruszanych w tekście monografii do kilku baz danych, jakie RDK udostępnia.

Zasoby RDK w postaci przeniesionej do cyfrowych baz danych służą zresztą nie tylko w funkcji uzupełnienia tekstu, zastępując tradycyjną bibliografię bądź tradycyjny zbiór ilustracji, jakie zwyczajowo gromadzi się *ad hoc* dla celów wydania danej książki. Są to zasoby danych istniejące niezależnie od *Gerson Digital* i dlatego można je uznać nie tyle jako suplement do monografii cyfrowej, lecz wręcz za jej „budulec”: z pomocą tych samych zasobów powstają dziś kolejne monografie poruszanych w tekście monografii do kilku baz danych, jakie RDK udostępnia. Należą do nich takie bazy, jak: *RKDartists&* – baza/słownik artystów (udostępniony w 2001 r.), *RKDLibrary* – katalog biblioteki, *RKDimages*, czyli fototeka (udostępniona 2004 r.), *RKDportraits* – zbiór ikonografii portretowej (2007) i wreszcie kilka baz prezentujących rozmaite zbiory o charakterze archiwalnym: *RKDArchives*, *RKDCollections* (2004) i *RKDexcerpts* (2011) – ta ostatnia prezentująca m.in. liczącą ponad 700 tys. fiszek zbiór naukowy Cornelisa Hofstede de Groot, pod którego kierunkiem Gerson pracował w latach 30. XX wieku. Wszystkie te zasoby, gromadzone od dziesięcioleci przez pokolenia holenderskich historyków sztuki, zaczęto katalogować z użyciem komputerów oraz przenosić na postać cyfrową już od 2. poł. lat 80. ubiegłego stulecia, któremu to procesowi patronował ówczesny dyrektor RDK, prof. Rudi Ekkart<sup>7</sup>. Naturalnie, bezpośrednim powodem użycia systemów komputerowych były oferowane przez nie możliwo-

ści indeksowania i wyszukiwania, ale systematyczna praca nad przenoszeniem zasobów na postać elektroniczną dała zarazem podwaliny do tworzenia zupełnie nowych form prezentacji wiedzy, takich właśnie jak monografia Gersona. Jest ona nie tylko katalogiem czy spisem, jak wspomniane opracowanie Stangego, lecz tekstem o narracyjnym charakterze, pełniącym funkcję wątku, na którym osnuto, i w który wpleciono pojedyncze informacje ilustrujące, dopełniające i objaśniające. Czy tak będą wyglądać niebawem monografie historyczno-artystyczne? Tego nie wiadomo, lecz już teraz można stwierdzić, że forma użyta do publikacji *Gerson Digital* mogłaby znaleźć zastosowanie szczególnie do takich projektów wydawniczych, w których bogaty materiał faktograficzny prezentowany jest i omawiany w syntetycznym ujęciu, a w sposób szczególny do przekrojowych monografii oraz do rozumowanych katalogów zbiorów muzealnych.

Muzea polskie od lat 90. XX w. podejmują wysiłki przeniesienia na postać cyfrową swoich zasobów informacyjnych – w praktyce głównie dokumentacji ewidencyjnej. Przede wszystkim dotyczy to danych opisowych, stanowiących rdzeń informacji katalogowej, które z kart i ksiąg inwentarzowych są systematycznie i z dużym nakładem pracy wprowadzane do baz danych, czyli digitalizowane. Oceniając tę pracę, trzeba mieć na względzie, że digitalizacja informacji o zbiorach muzealnych nie jest mechanicznym przepisaniem dokumentacji papierowej do pliku tekstowego, lecz w trakcie tego procesu podlega strukturyzacji: pewne kategorie informacji są wyłączone z opisu i opracowywane osobno, niejako na stronie. Tak powstają indeksy lub słowniki (w bardziej rozbudowanej postaci zwane tezaurusami), które opisują pewne określone cechy dowolnego zabytku: atrybucję (słowniki artystów), tematykę (indeksy słów kluczowych), technikę wykonania (słowniki terminologiczne) czy literaturę (słowniki bibliograficzne). Raz opracowane wzorcowe hasła (zwane także rekordami wzorcowymi, a odniesieniu do tezaurusów: artykułami deskryptorowymi) wykorzystywane są następnie do opisu dowolnej liczby muzealiów. W ostatnich latach, dzięki ogromnemu postępowi w dziedzinie fotografii cyfrowej, dane te są wzbogacane dokumentacją wizualną. Proces ten postępuje dziś bardzo szybko; można powiedzieć, że jest wręcz masowy<sup>8</sup>. W konsekwencji tych działań zasoby informacji, które mają już postać cyfrową, są przy użyciu odpowiednich serwisów publikowane w Internecie w postaci katalogów *online*, a te – jak można sądzić – szybko zastąpią wydawnictwa książkowe typu „illustrierte Verzeichnisse”, dziś pretendujące do miana katalogów zbiorów. Rodzi się jednak pytanie – co dalej z tą informacją, czy muzea mogą poprzestać na promulgacji podstawowych danych opisowych uzupełnionych cyfrowym zdjęciem?

Odpowiedź oczywista, choć z trudem przebijająca się do świadomości muzealników, brzmi: nie. Jest to jedynie początek drogi, prolegomena do właściwej pracy badawczej, której rezultatem winny stać się opracowania kolekcji o syntetycznym charakterze. *Przyszłość muzeów tkwi w badaniach*, jak lapidarnie ujął to prof. Martin Roth, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Dreźnie<sup>9</sup>. Muzealnictwo polskie, a wraz z nim i inne gałęzie nauki zajmujące się badaniami nad dziedzictwem, cierpi dziś na niedostatek prac syntetycznych, a w szczególności katalogów rozumowanych, co przekonująco wykazała Bożena Steinborn. Autorka myliła się wszakże twierdząc, że katalogi internetowe powstają



na bazie katalogów rozumowanych, a brak tychże utrudnia tworzenie serwisów *online*<sup>10</sup>. Dla poprawnego wytworzenia katalogów internetowych niezbędne jest bowiem przygotowanie raczej odpowiednich elementów budulcowych, podobnego rodzaju jak te, które powstały w RKD w postaci baz danych, i które dodatkowo wspomagane są narzędziami, takimi jak utrzymywany obecnie przez RKD system klasyfikacji tematycznej *Iclass*<sup>11</sup> bądź adaptowany do języka niderlandzkiego słownik *Art and Architecture Thesaurus*, wytworzony przez Getty Research Institute<sup>12</sup>. Co więcej, tego rodzaju zasoby są potrzebne, by mogła powstać tak nowatorska forma publikacji, jak monografia cyfrowa, której przykładem – i wzorem – jest *Gerson Digital*. W przypadku katalogów rozumowanych wymóg syntetycznego omówienia kolekcji sprawia, iż nie można monografii zastąpić wyłącznie poszerzeniem zakresu informacji udzielanych w przeciętnym katalogu internetowym. Za rozdzieleniem sfery informacji podstawowej o dziełach w muzealnej kolekcji od sfery prezentującej szerszą wiedzę i pogłębioną refleksję o danym dziele przemawiają także względy dość prozaiczne. Jeżeli – jak gorzko konstatuje Bożena Steinborn – *nazwisk muzealnych badaczy trzeba często szukać na odwrocie karty tytułowej katalogu lub zgola w impressum na jego końcu*<sup>13</sup>, to czegoż możemy oczekiwać od zwykłego katalogu internetowego? A przecież katalog rozumowany zawiera nie tylko subiektywną, autorską interpretację dzieła w postaci noty<sup>14</sup>. Także zagadnienia o – zdawałoby się – czysto faktograficznym charakterze, jak określenie techniki czy zestawienie pełnej bibliografii bądź udziału eksponatu w wystawach, są pochodną wiedzy i doświadczenia, rezultatem żmudnej często pracy badawczej. Wreszcie monografia cyfrowa w postaci takiej, jak widzimy ją w *Gerson Digital*, pozwala na połączenie materiału faktograficznego z synte-

tycznym omówieniem w sposób najbardziej odpowiedni dla tego rodzaju opracowań, czyli poprzez wplecenie referencji bibliograficznych bądź odnośników do konkretnych dzieł, w ciąg narracji.

Zagadnienie i postulat syntetycznego omawiania dzieł, czyli nadpisania nad podstawową, „budulcową” informacją o poszczególnych eksponatach szerszej warstwy wiedzy o charakterze interpretacyjnym, nie jest nowy i był już rozstrzygany na podstawie technologii cyfrowych. Najbardziej powszechnie stosowanym rozwiązaniem stało się w tych przypadkach tworzenie krótkich, monograficznych tekstów, o eseistycznym przeważnie profilu, powiązanych z „koszykiem” rekordów. Tak zbudowany jest jeden z najwcześniej zainicjowanych serwisów tego rodzaju, czyli Heilbrunn Timeline of Art History, tworzony przez kuratorów Metropolitan Museum w Nowym Jorku<sup>15</sup>, a przykłady podobnych rozwiązań można by mnożyć. Znajdujemy je także w Polsce w formie pokazów cyfrowych, które publikują kuratorzy Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>16</sup>. *Gerson Digital* i publikowane w ślad za nią inne monografie RKD wydają się przełamywać ów dotychczasowy model i znacznie poszerzać możliwości wykorzystania informacji bazodanowych. Czy ta forma publikacji, jaką zaproponowali holenderscy historycy sztuki, przyjmie się i zyska uznanie środowiska naukowego historyków sztuki, czy stanie się nowym standardem? Tego przewidzieć nie sposób, tym bardziej że technologie informatyczne zmieniają się w szybkim tempie. Te same pytania zadają sobie zresztą pracownicy RKD i publikując monografię Gersona w małym – na razie – fragmencie, pragną uzyskać na nie odpowiedź: wydany fragment ma charakter pilotażowy i testowy. Bądźmy jednak dobrej myśli i miejmy nadzieję, że monografia cyfrowa zda ten egzamin. *Quod felix, faustum, fortunatumque sit...*

**Streszczenie:** *Gerson Digital* to pierwsza z serii monografi cyfrowych publikowanych przez holenderskie Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie (RKD) w Hadze. Monografia jest przejrzaną i uzupełnioną wersją klasycznej już dziś pracy Horsta Gersona, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Haarlem 1942). Dotychczas opublikowany fragment obejmuje swym zasięgiem Polskę. *Gerson Digital* to edycja przygotowana bardzo pieczołowicie pod względem przekładu i redakcji, lecz jej nowatorstwo tkwi raczej w formie: jest to tekst w postaci cyfrowej, przepleciony różnymi danymi (fotografiami, bibliografią, indeksami osobowymi), które odsyłają wprost do bogatych zasobów bazodanowych,

zgrupowanych przez RKD w minionych dziesięcioleciach. Tekst nie jest przez to ograniczony ramami nakreślonymi przez autora i wydawców, lecz pozwala na przechodzenie do zasobów zewnętrznych. Czytelnik może więc porzucić lekturę na rzecz samodzielnego poszukiwania informacji w interesującej go kwestii. *Gerson Digital* jasno pokazuje, jak ważne są zasoby bazodanowe dla badań w zakresie historii sztuki. Bibliografie, indeksy, biblioteki cyfrowe i cyfrowe fototeki, nie powinny być odtąd postrzegane jedynie jako narzędzia do przechowywania i wyszukiwania danych, lecz raczej – a z czasem może: przede wszystkim – jako budulec, z którego powstają opracowania o syntetycznym charakterze.

**Słowa kluczowe:** Holandia, malarstwo (sztuki plastyczne), baza danych, digitalizacja, edytorstwo elektroniczne.

\* *Gerson Digital. Dutch and Flemish Painting of the Golden Age in European Perspective, cz. I, Dispersal and After-Effect of Dutch Painting of the 17th Century: Poland. A translated, illustrated and annotated chapter from Horst Gerson's "Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts" (1942/1983), wstęp, redakcja i uzupełnienia Rieke van Leeuwen, konsultacja edytorska: Jacek Tylicki, artykuły towarzyszące: Hanna Benesz, Sander Erkens, Jan Kosten, Erik P. Löffler, Jacek Tylicki, tłum. ang. Hendrik J. Horn, Haga, grudzień 2013 (uzupełnienia: sierpień 2014), dokument elektroniczny: <http://gersonpoland.rkdmonographs.nl> [dostęp: 10.09.2014].*

## Przypisy

- <sup>1</sup> Dyrektor RKD w l. 1954-1965 (<http://www.dictionaryofarthistorians.org/gersonh.htm> [dostęp: 30.04.2014]).
- <sup>2</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć, że monografia H. Gersona szybko znalazła czytelników także wśród polskich uczonych, o czym świadczy wczesny artykuł J. Białostockiego, dla którego punktem wyjścia są wiadomości zaczerpnięte właśnie stamtąd (J. Białostocki, *Jan Brueghel a Polska*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1950, XII, s. 322).
- <sup>3</sup> Do tej kategorii zalicza się np. malowany przez Henryka Rodakowskiego portret Jana Tarnowskiego z Dzikowa, w którego rękach znajdował się, w swoim czasie, Rembrandtowski *Lisowczyk*, choć pewnie bardziej stosowne byłoby utrwalić przy tej okazji osobę Zdzisława Tarnowskiego, który sprzedał to arcydzieło za granicę, budząc słuszne oburzenie opinii publicznej w Polsce.
- <sup>4</sup> Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, T. 1-3, München 1967-1978.
- <sup>5</sup> Tenże, *Die deutschen Tafelbilder vor Dürer*, T. 2, wyd. K. Bernd, [Radolfzell] 2009.
- <sup>6</sup> [www.rkdmonographs.nl](http://www.rkdmonographs.nl) [dostęp: 30.04.2014].
- <sup>7</sup> A. Hopmans, „If there's more to be found, you keep going”: *Rudolf Erik Otto Ekkart – a Biographical Sketch*, 2013 (<http://english.rkd.nl/publications/biography-ekkart> [dostęp: 19.01.2014]).
- <sup>8</sup> Szerokie omówienie zagadnień digitalizacji zbiorów muzealnych zawierają artykuły opublikowane na łamach „Muzealnictwa” 2011, nr 52, s. 14-137.
- <sup>9</sup> M. Roth, *The future of museum lies in research*, w: *Research and museums*, G. Cavalli-Björkman, S. Lindqvist red., Stockholm 2008, s. 38.
- <sup>10</sup> B. Steinborn, *Katalogi, których nam brak*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 392.
- <sup>11</sup> [http://website.rkd.nl/Databases/Iconclass\\_browser](http://website.rkd.nl/Databases/Iconclass_browser) [dostęp: 30.04.2014].
- <sup>12</sup> [http://english.rkd.nl/Projecten/Art\\_\\_Architecture\\_Thesaurus](http://english.rkd.nl/Projecten/Art__Architecture_Thesaurus) [dostęp: 30.04.2014].
- <sup>13</sup> B. Steinborn, *Katalogi...*, s. 394.
- <sup>14</sup> Zob. np. we wzorcu zastosowanym w korpusie *Les primitifs flamands*, punkt G: *Opinion personnelle de l'auteur* (por. J. Białostocki, *Les musées de Pologne (Gdańsk, Kraków, Warszawa)*, Bruxelles 1966).
- <sup>15</sup> <http://www.metmuseum.org/toah/> [dostęp: 30.04.2014].
- <sup>16</sup> <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/showcases> [dostęp: 30.04.2014].

---

### dr Tomasz Zaucha

Kierownik „Działu polskiego malarstwa i rzeźby do roku 1764” w Muzeum Narodowym w Krakowie; 1999-2006 – Główny Inwentaryzator; 2000 – p.o. wicedyrektora ds. naukowych; od 2009 zajmuje się także wdrożeniem systemu elektronicznej ewidencji zbiorów i katalogów *on-line* ([www.katalog.muzeum.krakow.pl](http://www.katalog.muzeum.krakow.pl); [www.kultura.malopolska.pl](http://www.kultura.malopolska.pl)); zajmuje się zagadnieniami związanymi z polską sztuką nowożytną oraz inwentaryzacją i opracowaniem zabytków na dawnych Kresach; e-mail: [tzaucha@muzeum.krakow.pl](mailto:tzaucha@muzeum.krakow.pl)

Muz., 2014(55): 169-179  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 06.2014  
data akceptacji – 07.2014

DOI: 10.5604/04641086.1119710

# WIELOJĘZYCZNE SŁOWNIKI HIERARCHICZNE W DOKUMENTACJI MUZEALNEJ W POLSCE

## MULTILINGUAL HIERARCHICAL DICTIONARIES IN POLISH MUSEUM DOCUMENTATION

**Agnieszka Seidel-Grzezińska**

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego

**Ksenia Stanicka-Brzezicka**

Historyczka sztuki, Wrocław

**Abstract:** There is no doubt that a well-considered and consistent conceptual apparatus is a very useful tool for performing certain cataloguing and scientific activities. Furthermore, it becomes practically essential in the case of automatic information processing. As a result, the scope of the modern scientific activity involves analyzing concepts, transforming them into terms and – through analyzing their designata and usus – classifying them.

Over the last years the problem of creating and using controlled vocabulary in IT tools used by human sciences, including in electronic documentation of museum objects, has been widely debated in Poland. These discussions were repeatedly diverted to the following issues: the urgent need of creating dictionaries that could be used in the ongoing cataloguing process of collections and the equal

need of providing at least bilingual dictionaries that would allow for sharing these data internationally.

This article aims to analyze the possibilities of using the available foreign language thesauruses (English, French, German) for cataloguing activities in Poland. This analysis has been conducted from the point of view of both the cataloguing person and information recipient, including a foreign-language recipient. The existing discrepancies in conceptualization of historical and cultural phenomena in particular languages appear to exclude the possibility of mutual exchange of hierarchical structures of concepts in the case of cataloguing of national heritage. However, this should not prevent from using the experiences gained by other nations in the process of creating Polish dictionaries and assigning the Polish terms the equivalents in other languages.

**Keywords:** databases, collection cataloguing, electronic information, methodology, museums, multilingual dictionaries, multilingual thesauruses.

Kolekcjonerzy europejscy podejmowali trud metodycznej inwentaryzacji i klasyfikacji swych zbiorów przynajmniej od średniowiecza<sup>1</sup>. Łączenie obiektów w zespoły na podstawie istotnych cech wspólnych ułatwiało orientację w posiadanych zasobach i ich zabezpieczenie. Możliwie trafne nazwanie przedmiotu, opisanie go, a w konsekwencji zakwalifikowanie do określonej grupy – tak przed wiekami, jak i obecnie – należy do najtrudniejszych zadań opiekunów zbiorów.

Problem ten szczególnie dotyczy dziedziny historii i kultury. Sama definicja dziedzictwa kulturowego budzi, nie tylko na gruncie języka polskiego, wiele wątpliwości<sup>2</sup>, a w muzeach gromadzone są przecież również dzieła reprezentujące kulturę współczesną, której zasady opisu i klasyfikacji wypracowywane są niejako jednocześnie z procesem kształtowania się jej samej i często nie poddają się klasyfikacjom stosowanym w odniesieniu do zjawisk historycznych.

Ponadto w dokumentacji dziedzictwa kulturowego jako niezwykle istotną postrzegać należy kwestię języka, choćby ze względu na fakt, że on sam jest tego dziedzictwa ważnym elementem i jako taki podlega badaniom i ochronie. Inwentarze dóbr kultury w poszczególnych krajach prowadzone są obecnie w pierwszej kolejności w językach ojczystych<sup>3</sup>, bowiem w ciągu dziejów języki te wypracowały pojęcia, pozwalające najpełniej opisywać rzeczywistość, w jakiej funkcjonowała posługująca się nimi społeczność.

Prześląsny i konsekwentny aparat pojęciowy jest cenną pomocą w wielu przedsięwzięciach dokumentacyjnych i naukowych, a w sytuacji automatycznego przetwarzania informacji – staje się wręcz niezbędny. Jednym z zadań współczesnej nauki jest zatem badanie pojęć, przekształcanie ich w terminy i – w drodze analizy istoty ich desygnatów oraz uzusu językowego – klasyfikowanie. Ostatnie dziesięciolecia wydają się jednak wiązać z pewnym kryzysem zainteresowania dyskusją nad pojęciem i jego stosowaniem. Na gruncie języka polskiego problem ten celnie ujmuje Bożena Witosz w tekście poświęconym sytuacji języka we współczesnym dyskursie naukowym. Podkreśla ona, że *Wystupując przeciw relacjom dwubiegunowym, znosząc układy hierarchiczne, postmodernizm zappełnił przestrzeń metodologiczną różnymi teoriami o lokalnym zasięgu. Tym samym, chcąc nie chcąc, zanegował również istnienie centrum, a wraz z nim i peryferii. Odczuwamy dziś powszechnie, że kategorie uznane w nowożytności za wyznaczniki języka naukowego są stopniowalne i relatywne (mam tu na myśli takie kategorie, jak: obiektywność, ścisłość, interpretowalność itp.). Problem w tym, że paradygmat ponowoczesny pozbawił nas jakiegokolwiek pozytywnego punktu odniesienia. Postmodernizm podsuwa nam w miejsce dawnego porządku rozproszenie, które sprzyja nadmiarowi (teorii, idei, myśli, postaw, celów, pojęć, terminów). By ta rozproszona przestrzeń nie stała się śmietnikiem, zbiorowiskiem rzeczy ważnych i banalnych, potrzebnych i nie, jakieś centrum/centra należałoby jednak stworzyć. Wymaga to porozumienia i skupienia środowiska naukowego wokół budowania prototypu dyskursu naukowego, spełniającego wymogi i potrzeby naszych czasów. Dopiero w porównaniu z nim w sposób wiarygodny oceniać będzie można teksty tworzone przez członków tejże wspólnoty<sup>4</sup>*. Powyższe obserwacje i postulaty wydają się szczególnie istotne wobec wspomnianego wyżej, rozszerzającego się zakresu wykorzystania technologii cyfrowych w naukach humanistycznych<sup>5</sup>.

W Polsce coraz szerzej dyskutowany jest problem tworzenia i zastosowania słownictwa kontrolowanego w narzędziach informatycznych, z których korzystają nauki humanistyczne, w tym – w elektronicznej dokumentacji muzealiów. W ostatnim wypadku kontekst tych rozważań stanowią m.in.: różnorodne pola działalności muzeów, obejmujące zarówno gromadzenie obiektów, jak i ich analizę, badania oraz popularyzację; liczne i zróżnicowane grupy odbiorców informacji muzealnej – poczynając od dzieci i młodzieży po badaczy i specjalistów z różnych dziedzin; wreszcie specyficzne potrzeby poszczególnych odbiorców, sięgające z jednej strony do sfery wypoczynku i rozrywki, z drugiej – do obszaru nauki i ochrony dziedzictwa kulturowego. Tak szerokie spektrum zagadnień bezsprzecznie wymaga dbałości o odpowiednią architekturę informacji. Nie budzi więc wątpliwości stwierdzenie, że *efektywne przeszukiwanie zasobu udostępnionego na portalu prezentującym obiekty dziedzictwa kulturowego przechowywane w polskich muzeach, nie może być oparte jedynie na wspólnym schemacie metadanych, ale jego dopełnienie stanowią muszą kontrolowane słowniki terminologiczne<sup>6</sup>*.

W ostatnich latach podjęte zostały pewne próby uporządkowania i usystematyzowania słownictwa w zakresie dokumentacji zabytków, działania te jednak nie doprowadziły do powstania narzędzi, które w pełni zaspokajałyby potrzeby tak powołanych do tego instytucji, jak i odbiorców wytworzonej w ten sposób informacji<sup>7</sup>. Także muzea w Polsce tworzą wewnętrzne słowniki dotyczące różnych aspektów opisu muzealium, niestety – nie wydaje się, aby były one wzajemnie weryfikowane lub uzgadniane.

W polskiej praktyce dokumentacji muzealnej czy też – zabytków w ogóle zbiegają się zatem dwa problemy: pilna potrzeba powstania słowników, które mogłyby być wykorzystywane w bieżącym procesie inwentaryzacji zbiorów oraz – równie pilna – potrzeba zapewnienia funkcjonowania przynajmniej dwujęzycznych struktur słownikowych, które umożliwiłyby udostępnianie informacji w kontekście międzynarodowym<sup>8</sup>. W tym momencie pojawia się dylemat: czy za bardziej zasadne należy uznać podjęcie tłumaczeń istniejących słowników obcojęzycznych i korzystanie z nich w dokumentacji narodowego dziedzictwa, czy też budowanie słowników narodowych i uzgadnianie ich ze strukturami obcojęzycznymi. Złożoność procesu tworzenia słownika terminologicznego w zakresie dziedzictwa kulturowego została już dostrzeżona przez właściwe instytucje. W przygotowanym w roku 2012 raporcie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów stwierdza się m.in.: *Budowanie od podstaw ogólnokrajowych słowników jest zadaniem niezwykle pracochłonnym, a przy tym wymagającym dużego nakładu środków i zaangażowania wielu specjalistów. Nie tylko należałoby rozpoznać jakie słownictwo jest stosowane w poszczególnych instytucjach, uwzględniając wszystkie dziedziny, uporządkować poszczególne terminy i stworzyć listy, a przede wszystkim opracować zasady budowania poszczególnych tezaurusów. Odnosząc się do doświadczeń np. British Museum, które tworzyło słowniki kilkanaście lat oraz mając na uwadze konieczność jak najszybszego wprowadzenia ogólnokrajowych rozwiązań, takie zadanie nie tylko może okazać się trudne, ale wręcz niemożliwe do realizacji w wyznaczonym terminie<sup>9</sup>*.

Pojawiające się postulaty przekładu wydają się pozornie znajdować pewne uzasadnienie – dotyczy to nazw geograficznych, imion własnych osób, nazw jednostkowych obiektów i wydarzeń czy materiałów, jednak już analiza faktycznych potrzeb polskich muzeów w zakresie normalizacji stosowanego aparatu pojęciowego pozwala wskazać tu kwestie kłopotliwe. Indeksując imiona własne osób, muzea regionalne z reguły mają do czynienia z lokalną społecznością, która nie będzie uwzględniona w słownikach innych narodów<sup>10</sup>. Podobny problem występuje w *Thesaurus of Geographic Names* – słowniku nazw geograficznych opracowywanym przez Getty Research Institute w Los Angeles. Dla terenów współczesnej Polski rzadko uwzględnia on miejscowości mniejsze niż miasta powiatowe. Na przykład dla woj. dolnośląskiego, gdzie dodatkowo wielojęzyczność nazw i opcjonalność ich brzmienia wynika z uwarunkowań historycznych i dotyczy najmniejszych nawet osad, jest to zaledwie kilka procent jednostek administracyjnych. Tymczasem znaczna część zabytków gromadzonych w muzeach pochodzi właśnie ze wsi i małych osad. Słownik ten, jako bardzo ogólny i opracowywany z dużego dystansu, nie może też uwzględnić zachodzących w czasie istotnych zmian przynależności administracyjnej<sup>11</sup>. W przypadku nazw własnych obiektów zwrócić należy uwagę, że obok nazw bezspornie jednostkowych (jak np. Hala Stulecia, Pałac Kultury i Nauki) istnieją nazwy, które dla określonego dzieła będą miały charakter jednostkowy, ale dla wielu innych, bliżej nierozpoznanych lub prowincjonalnych – będą klasyfikacją ikonograficzną (np. *Portret nieznanego mężczyzny* jako dzieło El Greca ze zbiorów Muzeum Prado oraz malarza anonimowego). Zapewne stosunkowo najłatwiej jest natomiast uzgadniać na płaszczyźnie wielojęzycznej słownik materiałów, ponieważ obejmuje on pojęcia albo z zakresu surowców danych przez naturę, albo powstałych w wyniku określonych procesów technologicznych, a więc w znacznej mierze podlegające klasyfikacjom opracowanym przez nauki ścisłe i przyrodnicze.

Wydaje się, że najprostszą drogą, aby odpowiedzieć na pytania o zasadność i efektywność wykorzystania obcych struktur terminologicznych w rodzimej praktyce dokumentacyjnej (muzealnej i terenowej), jest wykonanie próby i porównanie wybranych zakresów znaczeniowych terminów i relacji pomiędzy nimi, zachodzących w różnych językach. Poniżej próbę taką przeprowadzono dla pojęcia „ołtarz”, ograniczając się do zjawisk z zakresu chrześcijaństwa.

Jeden z najpopularniejszych i najszerzej akceptowanych w Polsce słowników terminologicznych sztuk pięknych definiuje ołtarz jako *miejsce składania ofiar kultowych*<sup>12</sup>. Jeżeli zagadnienie zostanie ograniczone do religii chrześcijańskiej, definicję tę będzie można doprecyzować identyfikując ołtarz jako miejsce modlitwy kapłana i sprawowania Eucharystii<sup>13</sup>. Tak rozumiany ołtarz składa się z podstawy (łac. *stipes*) i mensy (łac. *mensa*), w której – w kościele katolickim – znajduje się miejsce na relikwie, zwane grobem (łac. *sepulcrum*)<sup>14</sup>.

Przeglądając polską literaturę przedmiotu oraz uwzględniając sugestie zawarte we wzmiankowanym słowniku, ołtarze można zróżnicować ze względu na:

- usytuowanie: wyróżniając ołtarze wolnostojące<sup>15</sup> i przyściennie<sup>16</sup>;
- kształt: ołtarze w formie stołu lub w formie bloku, przyjmującego kształt skrzyni lub sarkofagu<sup>17</sup>, oraz ołtarze architektoniczne<sup>18</sup>;
- funkcje: ołtarze ambonowe<sup>19</sup>, epitafijne<sup>20</sup>, polowe<sup>21</sup>, prywatne oraz portatyle<sup>22</sup>; tradycyjnie mówi się również o ołtarzach głównym i bocznym<sup>23</sup>, chociaż należy pamiętać, że funkcje te nie zawsze są na stałe przypisane do obiektu. Ołtarz może być wyposażony w nastawę, zwaną też retabulum<sup>24</sup>. Przybiera ona różne formy, od których często kształtowana jest nazwa całego ołtarza. Nie aspirując do wyczerpania tematu, wskazać można:
  - retabula tablicowe i retabula szafiaste (szafowe)<sup>25</sup>, wśród których w zależności od liczby skrzydeł wyróżnia się zasadniczo tryptyki<sup>26</sup> lub pentptyki<sup>27</sup>;
  - retabula architektoniczne<sup>28</sup>, różnicowane na aedikulowe<sup>29</sup> i architektoniczne ze skrzydłami oraz architektoniczne ze skrzydłami ruchomymi<sup>30</sup>, a także baldachimowe<sup>31</sup>;
  - retabula niearchitektoniczne, nazywane też atektonicznymi, których szczególnym przypadkiem są retabula ramowe<sup>32</sup>.

Zamiast terminów retabulum tablicowe czy szafiaste, w polskiej praktyce dokumentacyjnej stosowane są zazwyczaj określenia ołtarz tablicowy<sup>33</sup> i szafiasty<sup>34</sup>. Jednocześnie warto zwrócić uwagę, że zasada ta nie ma charakteru ogólnego i nie można jej stosować do relacji między retabulum architektonicznym a ołtarzem architektonicznym. Umieszczenie na ołtarzu retabulum architektonicznego nie czyni z niego bowiem automatycznie ołtarza architektonicznego, identyfikowanego często z monumentalną konstrukcją o formach architektonicznych, z którymi mensa stanowi integralną całość<sup>35</sup>. W świetle definicji słownikowej za wariant ołtarza architektonicznego uznać należy ołtarz baldachimowy<sup>36</sup>. Wielu z tych przyjętych i utrwalonych w nauce polskiej kategorii słowniki obce nie uwzględniają.

Słownik francuski, wykorzystywany m.in. w dotyczących dóbr kultury bazach Mérimée i Palissy, wśród zabytków ruchomych wydziela jako kategorię główną *meuble religieux*, a w ich obrębie dokonuje podziału wg wyznań na katolickie, protestanckie, żydowskie, prawosławne, muzułmańskie i – całościowo – inne. Struktura terminów w zakresie *meuble religieux* w kościele katolickim (*meuble du culte catholique*) obrazuje il. 1. W zakresie kultów protestanckiego i prawosławnego ołtarz jest wyróżniany jedynie ze względu na wyznanie: *autel protestant* i *autel orthodoxe*. Warto jednocześnie zauważyć, że ołtarz przenośny – *autel portatif* – klasyfikowany jest w odmiennej kategorii głównej, a mianowicie *objet religieux*. Dla zaproponowanej w tym słowniku struktury pojęć charakterystyczne jest łączenie relacji taksonomicznych i mereologicznych oraz unikanie w hierarchii węzłów niepełniących funkcji deskryptorów.

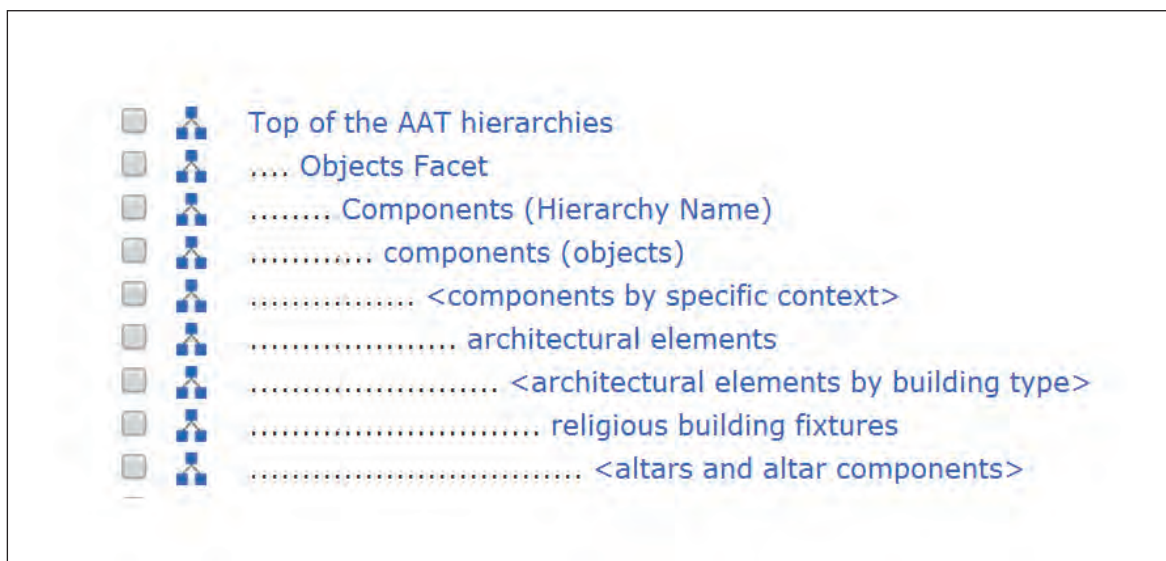
W języku angielskim pojęcie „ołtarz” uwzględniają m.in. *British Museum Object Thesaurus*<sup>37</sup> oraz *Art and Architecture Thesaurus*<sup>38</sup>, należący niewątpliwie do najobszerniejszych i najbardziej uniwersalnych tego typu kompendiów na świecie.

W AAT zagadnienia związane z charakterem i typologią ołtarzy zostały rozpisane na trzy grupy: *altars*, *altar components* i *altarpieces*. *Altars* i *altar components* podporządkowane zostały kategorii *Components*, *altarpieces* mieszczą się w klasie *Visual and Verbal Communication*. Wśród ołtarzy, traktowanych jako *religious building fixtures*, AAT



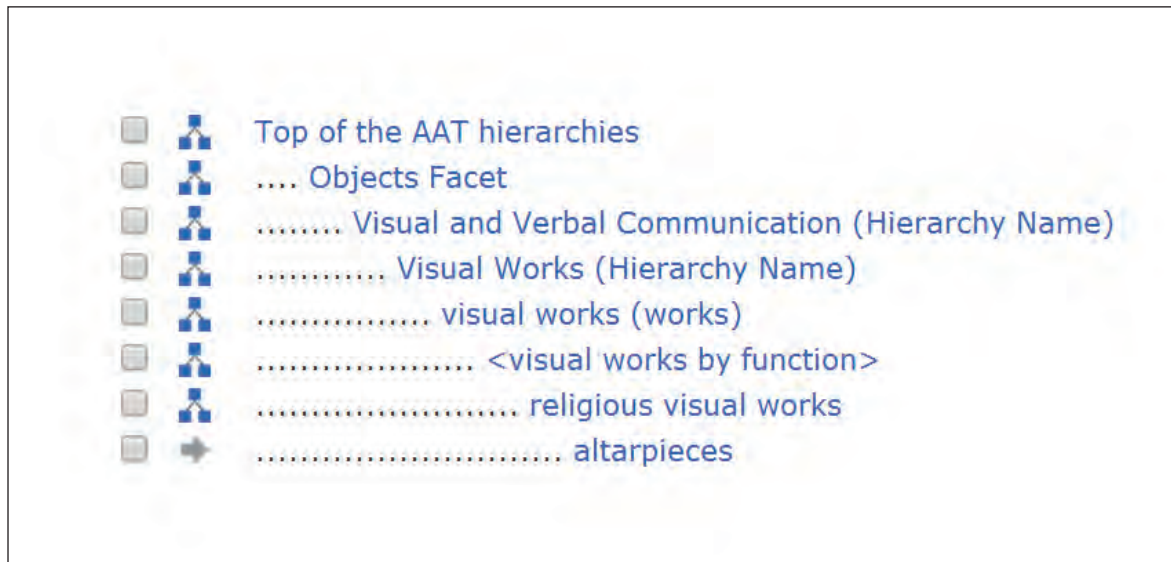
1. Klasyfikacja ołtarzy i ich części we francuskim słowniku *Thesaurus des objets mobiliers*, stosowanym bazach Mérimée i Palissy

1. Classification of altars and altar components in the French dictionary *Thesaurus des objets mobiliers*, used in the databases of Mérimée and Palissy



2. Klasy hierarchicznie nadrzędne dla klasy *Altars and altar components* w *Art and Architecture Thesaurus*

2. Hierarchical classes superior to the class *Altars and altar components* in *Art and Architecture Thesaurus*



3. Klasy hierarchicznie nadrzędne dla klasy *Altarpieces* w *Art and Architecture Thesaurus*

3. Hierarchical classes superior to the class *Altarpieces* in *Art and Architecture Thesaurus*

wyróżnia: *asen, boliw*<sup>39</sup>, *confessions (tombs), freestanding altars* (z podklasami), *high altars, house altars* oraz *portable altars*, z podklasą *altar chests*<sup>40</sup>. AAT nie dzieli ołtarzy wg wyznania, któremu służą, stąd obok form typowo chrześcijańskich (*high altar*) przykłady antyczne (*ara*), kultur innych kontynentów (*asen, boliw*), ponadwyznaniowe czy ponadkulturowe (*house altar*). Warto również zwrócić uwagę na termin *altar chests*, dla którego hierarchia *Components* jest tzw. hierarchią poboczną, podczas gdy pojęcie to jest klasyfikowane zasadniczo w kategorii *Furnishings and Equipment*. W jego definicji kładzie się akcent na samą skrzynię i jej formę, nie zaś na potencjalną zawartość.

W kategorii *altar components* zostały uwzględnione takie elementy ołtarza, jak baldachim, schody, mensa, grób czy tabernakulum, a wśród typów tego ostatniego – sakramentarium<sup>41</sup>, natomiast pominięta została podstawa (*stipes*) i jej formy, co wyraźnie zmienia katalog części ołtarza w stosunku do ujęcia polskiego.

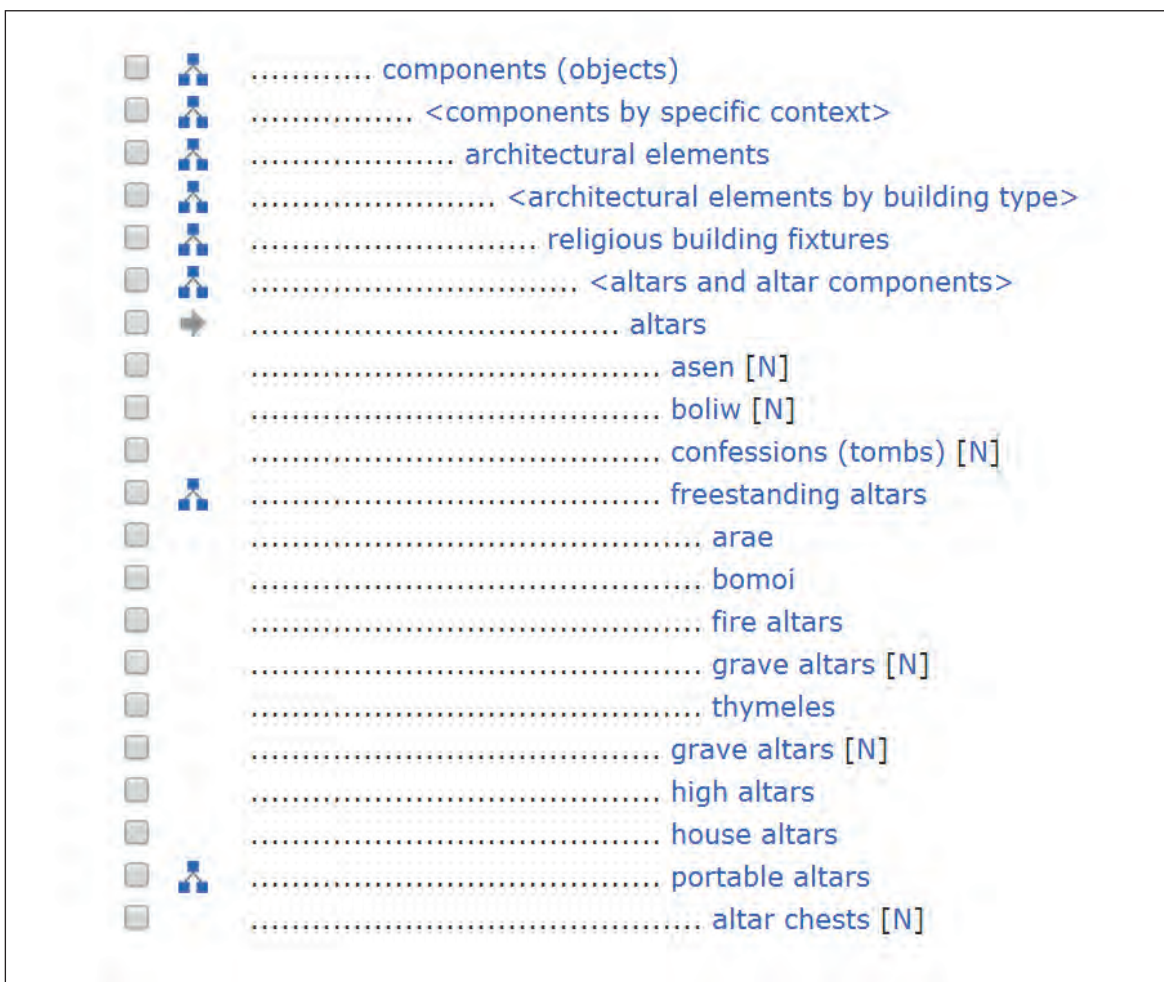
W całościwie innych kategoriach postrzegane są w AAT *altarpieces*. Pojęcie to tradycyjnie tłumaczone jest na język polski jako nastawa<sup>42</sup>, ale zawarta w słowniku Getty Research Institut definicja zakreśla je szerzej, odnosząc do wszelkich konstrukcji ustawianych na, za i obok ołtarza, w tym wieszanych na ścianach wokół niego. Gdyby spojrzeć na jego etymologię, jest to „część ołtarza”. Wyróżniane w AAT typy *altarpieces* to: *anconas, palas, portable altarpieces, reredoses, retables*<sup>43</sup>, *retablos* i *Schnitzaltars*. Godne uwagi jest zwłaszcza ostatnie pojęcie, odpowiednik polskiego ołtarza szafiatego, które wiele mówi o trudnościach tworzenia słownika uniwersalnego. Do AAT zostało ono przejęte z języka niemieckiego wraz z pisownią, ale odmienione zgodnie z gramatyką języka angielskiego. Wydaje się, że nie jest to jednak konsekwentnie obowiązująca w AAT reguła, ponieważ, w innym miejscu hierarchii, pojęcie określające obrazy przeznaczone do prywatnej dewocji – *Andachtsbilder* – zapożyczone zostało od razu w liczbie mnogiej.

*British Museum Object Thesaurus*<sup>44</sup> prezentuje dużo mniej złożoną strukturę pojęć dotyczących ołtarzy. W słowniku tym wiele z nich funkcjonuje w osobnych hierarchiach (np. tabernakulum). Zasadniczo unika się tutaj rozbudowanej struktury pojęć, deskryptorów o charakterze ogólnym i określić niebędących deskryptorami.

Porównując możliwe klasyfikacje ołtarzy w języku polskim z rozwiązaniami proponowanymi w przez AAT, *British Museum Object Thesaurus* czy słownik dla baz Mérimée i Palissy, dostrzec zatem można liczne różnice. Wynikają one częściowo w sposób oczywisty z nieobecności pewnych zjawisk kulturowych i artystycznych na terenie Europy Środkowo-Wschodniej (np. *reredos*<sup>45</sup>), a częściowo – z wypracowanej na gruncie tradycji kultury i języka koncepcji ich klasyfikacji. Dla AAT specyficzne jest wyraźne rozróżnienie między ołtarzem jako obiektem religijnym a retabulum jako dziełem sztuk plastycznych czy wyróżnianie klas o bardzo szerokim zakresie, takich jak *Furnishings and Equipment* lub *Visual and Verbal Communication*. Cechą swoistą słownika opracowanego dla baz francuskich jest postrzeganie zjawisk religijnych przez pryzmat wyznania, a klasyfikacja zawarta w *British Museum Object Thesaurus* ujmuje tylko podstawowe elementy ołtarzy i typy retabulów.

Podobne tendencje można jednak zaobserwować porównując słowniki hierarchiczne tworzone w tym samym języku, np. zestawiając strukturę pojęć zbudowaną w bazach Mérimée i Palissy z francuskojęzycznymi danymi bazy belgijskiego Institut royal du Patrimoine artistique<sup>46</sup> czy też strukturę pojęć właśnie w AAT i *British Museum Object Thesaurus*. Tezaurusy tworzone w tych samych językach, ale przez różne instytucje i w nieco odmiennych celach, różnią się między sobą zarówno zakresem uwzględnionych terminów, jak i siecią ich wzajemnych relacji.

W konsekwencji przekład struktur hierarchicznych natrafia na różnego rodzaju bariery. Najbardziej podstawową, ale też oczywistą, jest rzadkość występowania relacji „ekwiwalencji całkowitej”<sup>47</sup> pomiędzy pojęciami



4. Klasyfikacja ołtarzy w *Art and Architecture Thesaurus*

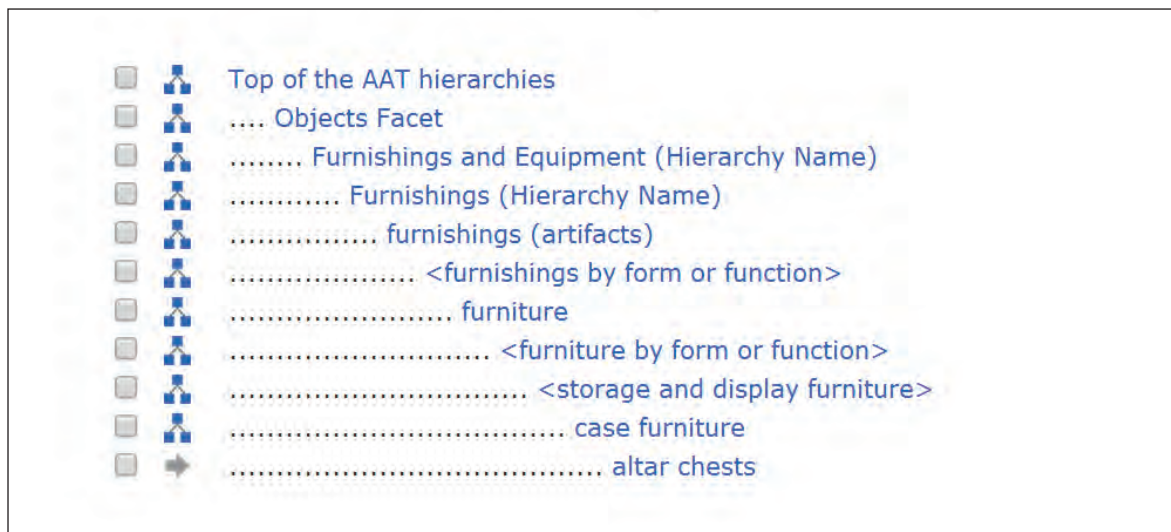
4. Classification of altars in *Art and Architecture Thesaurus*

w różnych językach. Problem ten można zaobserwować, porównując zawarte w AAT określenia *sculpture* z niemieckimi *die Skulptur* i *die Plastik*<sup>48</sup>. Wszystkie one odnoszą się do kształtowania bryły. W wypadku pojęć niemieckich *fundamentum divisionis* jest proces powstawania dzieła: *die Skulptur* powstaje w wyniku wydobywania kształtu z bloku materiału, *die Plastik* – w wyniku formowania go, np. odlewania. Angielskie pojęcie *sculpture* odnosi się do dzieł powstałych w wyniku obu tych procesów<sup>49</sup>. Oczywiście, możliwe jest zbudowanie między tymi pojęciami relacji typu *single-to-multiple equivalence*<sup>50</sup> i przełożenie niemieckich pojęć na angielskie *sculpture*, odbędzie się to jednak kosztem „utraty” pewnych treści po stronie języka angielskiego. Natomiast przekład angielskiego *sculpture* na język niemiecki w sytuacji, gdy jest ono pozbawione szerszego kontekstu, jest trudniejszy, ponieważ nie sposób stwierdzić, o który z dwóch typów dzieł chodzi i pozostaje przywołanie szerszego pojęcia *Bildhauerarbeit*<sup>51</sup>. Sytuacja ta ilustruje kolejną ważną zasadę przekładu: zawsze obowiązuje w nim określony kierunek, jeden z języków jest językiem wyjściowym, drugi docelowym i wyniki przekładu są od tego kierunku uzależnione.

Powyższy przykład wskazuje na kolejny obszar, na którym łatwo o wątpliwości – jest to problem terminów specyficznych dla poszczególnych języków<sup>52</sup>. Tego typu terminy to wspomniane wyżej niemieckie określenia *Andachtsbilder* i *Schnitzaltäre*. Język polski dysponuje dość precyzyjnymi odpowiednikami ich obu – są to „obrazy dewocyjne”<sup>53</sup> i „ołtarze szafiaste”. AAT zapożycza je z języka niemieckiego. W toku tłumaczenia angielskiego tezaury na język polski faktycznie dokonuje się tu zatem translacja z języka niemieckiego. Nie sposób też zapominać o terminach regionalnych – np. znana na Śląsku i w Wielkopolsce ryczka, której etymologia i brzmienie odzwierciedlają funkcję (oparcie dla stóp), nie jest po prostu tym samym, co „niski stołek”<sup>54</sup>.

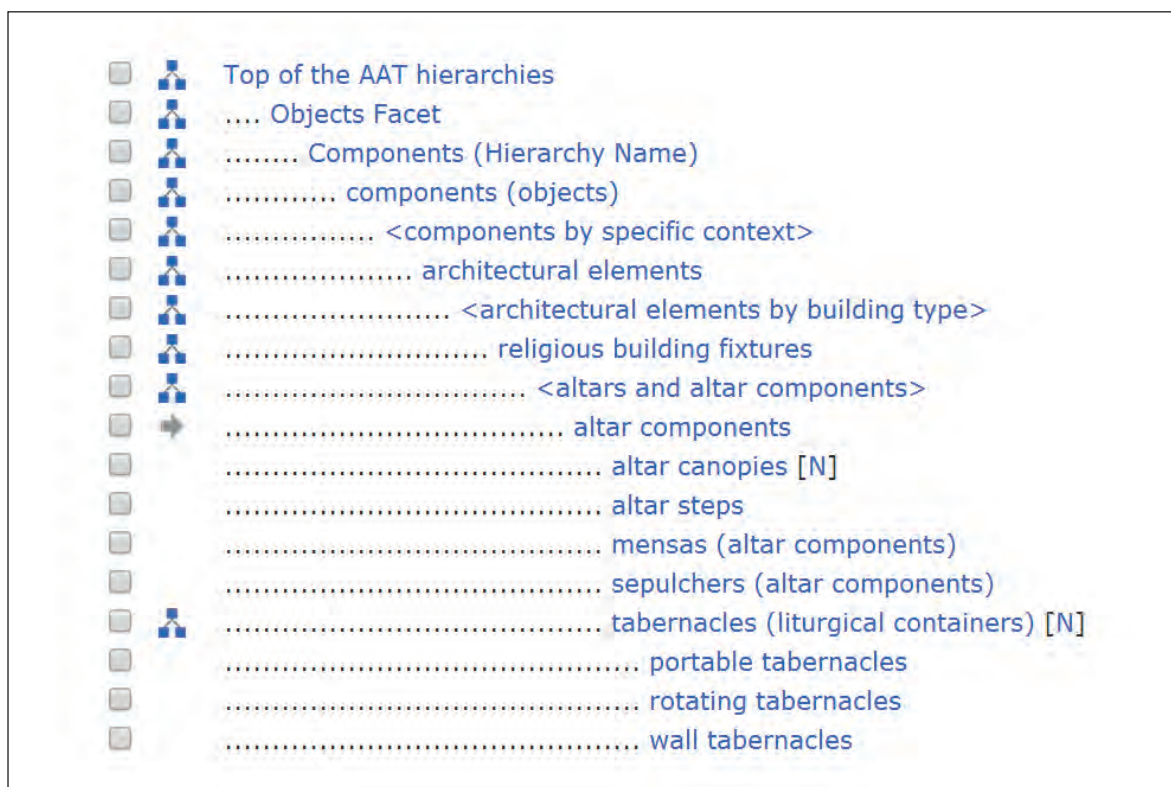
Próba tłumaczenia tezaury powstałego w języku obcym w celu wykorzystania go w procesie dokumentacji narodowego dziedzictwa prowadzi więc do sytuacji, w której z jednej strony konieczne jest doraźne wprowadzanie do niego terminów dla zjawisk artystycznych do tej pory niedyskutowanych w rodzimej literaturze (w wypadku Polski np. wspomniane *reredos*), z drugiej – często brakuje w takim słowniku terminów, które pozwalałyby precyzyjnie klasyfikować zjawiska lokalne (np. ryczka). Ponadto przenoszenie z języka





5. Klasy hierarchicznie nadrzędne dla klasy *Altar chests* w *Art and Architecture Thesaurus*

5. Hierarchical classes superior to the class *Altar chests* in *Art and Architecture Thesaurus*



6. Klasyfikacja *altar components* w *Art and Architecture Thesaurus*

6. Classification of *altar components* in *Art and Architecture Thesaurus*

na język hierarchii pojęć prowadzi do błędów w procesach automatycznego wnioskowania, ponieważ *użytkownicy różnych języków mają różne obrazy świata, dokonują różnych interpretacji i klasyfikacji jego cech i zjawisk*<sup>55</sup>, a więc i konceptualizacja zjawisk z zakresu kultury jest odmienna

w różnych krajach. Do tych przeszkód dodać należy kwestie związane z gramatyczną specyfiką języka.

Doświadczenia krajów takich, jak Francja, Niemcy, Holandia czy Finlandia, świadczą o tym, że istnienie słowników dziedzinowych w języku narodowym jest punktem wyj-

<p><b>ALTAR</b></p> <p>RT OFFERING-TABLE ♦  RT SHRINE  BT RELIGIOUS/RITUAL EQUIPMENT ♦  NTINCENSE-ALTAR ♦</p>
<p><b>ALTAR-CARD</b></p> <p>BT CARD ♦  BT RELIGIOUS/RITUAL EQUIPMENT</p>
<p><b>ALTAR-CLOTH</b></p> <p>BT CLOTH ♦  BT RELIGIOUS/RITUAL EQUIPMENT</p>
<p><b>ALTAR-CROSS</b></p> <p>BT CROSS ♦</p>
<p><b>ALTAR-DOSSAL</b></p> <p>BT CLOTH ♦  BT RELIGIOUS/RITUAL EQUIPMENT</p>
<p><b>ALTAR-FRONTAL</b></p> <p>BT CLOTH ♦  BT RELIGIOUS/RITUAL EQUIPMENT</p>

7. Klasyfikacja ołtarzy i ich części w *British Museum Object Thesaurus*

7. Classification of altars and altar components in *British Museum Object Thesaurus*

ścia do wszelkich skutecznych działań dokumentacyjnych, a zwłaszcza tych podejmowanych w środowisku cyfrowym. W realizowanych za ich pomocą muzealnych bazach danych osiągnięto stosunkowo efektywne wsparcie kwerend przez struktury hierarchiczne lub indeksy oraz stworzono ścieżki wyszukiwania w znacznej mierze zaspokajające potrzeby tak specjalistów, jak i tzw. szerokiej publiczności<sup>56</sup>. Dysponowanie słownikami w języku narodowym umożliwiło także podjęcie zadania uzgadniania terminologii w środowisku wielojęzycznym, co jest szczególnie istotne w przedsięwzięciach, w których automatyczne narzędzia agregujące korzystają z cyfrowej dokumentacji dziedzictwa różnych narodów.

Należy podkreślić ogromne znaczenie wielojęzycznych tezasurów dla popularyzacji światowego dziedzictwa kulturowego i prowadzonych nad nim badań. Działania mające na celu uzgadnianie terminologii pomiędzy różnymi językami są ponadto bez wątpienia niezwykle cenne metodologicznie, inspirując refleksję nad aparatem pojęciowym zastanym w języku źródłowym, wspierając jego ewentualną weryfikację i ułatwiając ewentualne korekty. Jednocześnie trzeba jednak pamiętać o kluczowej roli języka ojczystego w tworzeniu dokumentacji dziedzictwa kulturowego narodów. Duże wątpliwości i niepokój budzić może koncepcja

budowania narodowego aparatu pojęciowego do opisu dziedzictwa kulturowego na podstawie struktur obcojęzycznych. Zalecenia metodologiczne dla formułowania hierarchicznych słowników wielojęzycznych wyraźnie przedkłada ją też „uzgadnianie” terminologii nad tradycyjny przekład<sup>57</sup>. Nie wyklucza się również powstawania odrębnych w każdym języku, specyficznych dla niego hierarchicznych struktur pojęć. Budowa specjalistycznego, dziedzinowego słownika, zarówno jedno- jak i wielojęzycznego, traktowana jest przy tym jako zadanie badawcze i w praktyce oba te zadania nie różnią się istotnie pod względem potencjalnego nakładu pracy, obejmując przede wszystkim analizę logiczną aparatu pojęciowego<sup>58</sup>. Ostatecznie sukces przedsięwzięcia mierzony będzie jednak stopniem zaakceptowania go przez zainteresowane środowiska, dla których nie może być to ani struktura sztuczna, ani niezrozumiała.

Zagrożenia drzemiące w pochopnych decyzjach podejmowanych w ramach prac translatorskich ilustruje „przyadek szopki bożonarodzeniowej”. W przygotowywanym przez holenderskich badaczy słowniku Iconclass została ona określona jako *Nativity scene ~ equipment of church* i otrzymała sytuujący ją w dziale *Religion* kod 11 Q 71 48 159. Przeszukiwanie za pomocą tego kodu wykorzystującej Iconclass niemieckiej bazy danych Bildindex der Kunst

und Architektur<sup>60</sup> nie prowadzi do oczekiwanych wyników, podczas gdy faktycznie opracowano w niej ponad 160 poświęconych tego typu zabytkom dokumentów. Można odnieść wrażenie, że niemieccy użytkownicy Iconclassu nie dostrzegli w *Nativity scene* z działu *Religion* swojej tradycyjnej *Weihnachtskrippe*, co wydaje się świadczyć

o słabości nie tyle struktury systemu, co o trudnościach z interpretacją definicji, zaproponowanej w oryginalnej, angielskiej wersji lub o niedoskonałościach jej przekładu na język niemiecki. Oba wypadki sprowadzają się jednak do tej samej kwestii – drobnego nieporozumienia w procesie translacji.

**Streszczenie:** Przemysłany i konsekwentny aparat pojęciowy bez wątplenia stanowi cenną pomoc w wielu przedsięwzięciach dokumentacyjnych i naukowych, a w sytuacji automatycznego przetwarzania informacji – staje się on wręcz niezbędny. W konsekwencji badanie pojęć, przekształcanie ich w terminy i – w drodze analizy istoty ich desygnatów oraz uzusu językowego – klasyfikowanie, jest jednym z zadań współczesnej nauki.

W ostatnich latach w Polsce coraz szerzej dyskutowany jest problem tworzenia i zastosowania słownictwa kontrolowanego w narzędziach informatycznych, z których korzystają nauki humanistyczne, w tym – w elektronicznej dokumentacji muzealiów. W dyskusji tej zbiegają się dwa problemy: pilna potrzeba powstania słowników, które mogłyby być wykorzystywane w bieżącej inwentaryzacji zbiorów oraz – równie pilna – potrzeba zapewnienia funkcjonowania przynajmniej dwujęzycznych

nych struktur słownikowych, które umożliwiłyby udostępnianie tych informacji w kontekście międzynarodowym.

Celem artykułu jest analiza możliwości wykorzystania istniejących tezaursów obcojęzycznych (angielskich, francuskich, niemieckich) w polskiej praktyce inwentaryzacyjnej. Jest ona podejmowana zarówno z punktu widzenia dokumentalisty, jak i odbiorcy informacji, w tym odbiorcy obcojęzycznego. Obserwowana rozbieżność konceptualizacji zjawisk w dziedzinie historii i kultury w poszczególnych językach wydaje się wykluczać wzajemne przejmowanie przez nie struktur hierarchicznych pojęć w inwentaryzacji narodowego dziedzictwa, co nie neguje jednak zasadności korzystania z doświadczeń innych narodów w procesie budowania słowników polskojęzycznych oraz podejmowania działań na rzecz uzgadniania terminologii polskiej z uznaną terminologią obcą.

**Słowa kluczowe:** bazy danych, dokumentacja kolekcji, informacja elektroniczna, metodologia, muzea, słowniki wielojęzyczne, tezaury wielojęzyczne.

## Przypisy

- <sup>1</sup> L. Seelig, *Historische Inventare – Geschichte, Formen, Funktionen*, w: *Sammlungsdokumentation. Geschichte – Wege – Beispiele*, hrsg. M. Dreykorn, München-Berlin 2001, s. 21-36.
- <sup>2</sup> M. Wyrzykowska, *Problem definiowania pojęć związanych z dziedzictwem kulturowym w wybranych językach europejskich*, w: *Dobra kultury w Sieci*, E. Herden, A. Seidel-Grzezińska, K. Stanicka-Brzezicka (red.), (Cyfrowe spotkania z zabytkami 3; Publikacje Instytutu Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Książka – Dokument – Informacja), Wrocław 2012, s. 15-22.
- <sup>3</sup> Klasyczne pozycje z zakresu dokumentacji zabytków w poszczególnych krajach europejskich zestawia: J. Z. Łoziński, *Dzieło sztuki „w terenie”*, w: *Wstęp do historii sztuki. Przedmiot – metodologia – zawód*. Tom I, P. Skubiszewski (red.), Warszawa 1973, s. 125-127.
- <sup>4</sup> B. Witosz, *Naukowy język polski wobec metodologii ponowoczesnej*, [http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1375&Itemid=50#sdfnote12sym](http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1375&Itemid=50#sdfnote12sym) [dostęp: 23.05.2014].
- <sup>5</sup> Por. *Guidelines for Multilingual Thesauri by Working Group on Guidelines for Multilingual Thesauri* (IFLA Professional Reports 115), <http://www.ifla.org/publications/ifla-professional-reports-115> [dostęp: 23.05.2014]. Zob. także: S. Gajda, *Wprowadzenie do teorii terminu*, Opole 1990; tenże, *Język naukowy*, w: *Język polski*, S. Gajda (red.), Opole 2001.
- <sup>6</sup> *Metadane. Zagadnienia słowników kontrolowanych. Zespół ekspertów powołany przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, grupa ds. metadanych*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012, s. 69; [http://nimoz.pl/upload/digitalizacja/publikacje%20digit/Raport\\_Metadane\\_NIMMZ\\_2012.pdf](http://nimoz.pl/upload/digitalizacja/publikacje%20digit/Raport_Metadane_NIMMZ_2012.pdf) [dostęp: 23.05.2014].
- <sup>7</sup> Wymienić tu należy: *Digizaurus – słownik hierarchiczny pojęć opracowany na potrzeby Międzymuzealnej Grupy ds. Digitalizacji – kategoria: materiał*, [http://www.cmm.pl/upload/Files/cke/Digizaurus\\_materia\\_1.0.pdf](http://www.cmm.pl/upload/Files/cke/Digizaurus_materia_1.0.pdf) [dostęp: 23.05.2014] oraz opracowany w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego *Tezaurus Dziedzictwa Kulturowego*, <http://www.historiasztuki.uni.wroc.pl/tezaurus.html> [dostęp: 23.05.2014]; zob. A. Seidel-Grzezińska, K. Stanicka-Brzezicka, *Polski tezaurus dla dziedzictwa kulturowego*, w: *Informatyka w historii sztuki. Stan i perspektywy rozwoju współczesnych metodologii*, A. Seidel-Grzezińska, K. Stanicka-Brzezicka (red.), Wrocław 2009, s. 60-71.
- <sup>8</sup> W pierwszej kolejności – polsko-angielskich, ale biorąc pod uwagę uwarunkowania historyczne dla dziedzictwa kulturowego w Polsce wydaje się również zasadne postulowanie stworzenia ekwiwalencji dla pojęć niemieckich, białoruskich, ukraińskich czy litewskich.
- <sup>9</sup> *Metadane...*, s. 69.
- <sup>10</sup> Wielu polskich twórców nie odnotowują żadne słowniki europejskie czy światowe, nawet *Allgemeines Künstlerlexikon* (AKL).
- <sup>11</sup> Próbę taką podejmuje *Genealogisches Ortsverzeichnis*, <http://gov.genealogy.net/search/index> [dostęp: 23.05.2014]. Dla terenów Polski istnieje Państwowy Rejestr Nazw Geograficznych opracowany przez Centralny Ośrodek Dokumentacji Geodezyjnej i Kartograficznej.
- <sup>12</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 5, K. Kubalska-Sulkiewicz i in. (red.), Warszawa 2002, s. 287-288. Niestety, opracowanie to nie przedstawia ani wyczerpującego opisu struktury ołtarza, ani jego konsekwentnej typologii.
- <sup>13</sup> R. Berger, *Mały słownik liturgiczny*, Poznań 1990, s. 111, hasło: *ołtarz*.

- <sup>14</sup> M. Gradowski, *Dawne złotnictwo. technika i terminologia*, Warszawa 1984, s. 118.
- <sup>15</sup> Np. *Drewniane kościoły w Wielkopolsce*, P. Maluskiewicz (red.), Poznań 2004, s. 28; J. K. Ostrowski, K. Kuczman, *Materiały Do Dziejów Sztuki Sakralnej Na Ziemiach Wschodnich Dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 1993, s. 328.
- <sup>16</sup> *Słownik terminologiczny...*, s. 287-288; *Katedra Gnieźnieńska*, A. Świechowska (red.), t. 1, Poznań 1970, s. 292.
- <sup>17</sup> *Słownik terminologiczny...*, s. 287-288.
- <sup>18</sup> Np. R. Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004, s. 246; *Powiat oławski*, E. Kołaczkiwicz (red.), Warszawa 2013 (*Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa. Województwo wrocławskie (dolnośląskie)* 4), passim.
- <sup>19</sup> Np. *Oleśnica, Bierutów i okolice*, oprac. aut. A. Chrzanowska, M. Starzewska i A. Ziomecka, J. Pokora i M. Zlat (*Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa. Województwo Wrocławskie*, 1), s. XXIII; J. M. Arszyńska, M. R. Gogolin, *Trudne dziedzictwo. Luteranckie zabytki w kościołach mazurskich. Zarys problematyki konserwatorskiej na wybranych przykładach*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, 70, nr 3-4, s. 413.
- <sup>20</sup> Np. T. Chrzanowski, *Rzeźba lat 1560-1650 na Śląsku Opolskim*, Warszawa 1974, s. 102; A. S. Labuda, *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach*, Poznań 1994, s. 64.
- <sup>21</sup> [http://sjp.pwn.pl/slownik/2495178/0%C5%82tarz\\_polowysjp](http://sjp.pwn.pl/slownik/2495178/0%C5%82tarz_polowysjp) [dostęp: 28.05.2014].
- <sup>22</sup> *Słownik terminologiczny...*, s. 288.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, s. 288; hasło: *oltarz*, w: *Słownik języka polskiego*, M. Szymczak (red.), t. 2, Warszawa 1979.
- <sup>24</sup> *Słownik terminologiczny...*, s. 288.
- <sup>25</sup> *Słownik terminologiczny...*, s. 287.; A. Ziomecka, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1976, 10, s. 7-146.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, s. 288.
- <sup>27</sup> Ze względu na pewną problematyczność definicji w rozważaniach pominięto zagadnienia związane z odnoszącymi się również do ołtarzy pojęciami *dyptyk* i *poliptyk*.
- <sup>28</sup> *Słownik terminologiczny...*, s. 288.
- <sup>29</sup> J. Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej Reformacji 1520-1650*, Wrocław 1986, s. 52.
- <sup>30</sup> F. Stolat, *Główne typy kompozycyjne drewnianych ołtarzy w Małopolsce po roku 1600*, w: *Sztuka około roku 1600*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1974, s. 339-353.
- <sup>31</sup> *Słownik terminologiczny...*, s. 288.
- <sup>32</sup> Por. J. Lubos-Kozieł, „*Wiarę tchnące obrazy*”: *studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004, s. 195; *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, B. Kaczorowski (red.), t. 6, Warszawa 2004, s. 165; M. Wyrzykowska, *Śląsk w orbicie Wiednia: artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648-1741*, Wrocław 2010, s. 152.
- <sup>33</sup> K. Secomska, *Ołtarz Św. Jana Jalmużnika*, „*Studia renesansowe*” 1964, 4, s. 244-330.
- <sup>34</sup> J. Kębłowski, *Dzieje sztuki polskiej: panorama zjawisk od zarania do współczesności*, Warszawa 1987, s. 72.
- <sup>35</sup> Por. *Słownik terminologiczny...*, s. 288; różnica ta została uwzględniona w literaturze specjalistycznej – zob. J. Harasimowicz, *Treści i funkcje ...*, s. 52.
- <sup>36</sup> *Słownik terminologiczny...*, s. 288. Określenie takie odnoszone jest jednak także do jednego z typów średniowiecznych ołtarzy skrzydłowych – por. m.in. Z. Białłowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce: Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego*, Warszawa 1981, s. 97-98.
- <sup>37</sup> [http://www.collectionslink.org.uk/assets/thesaurus\\_bmon/Objintro.htm?phpMyAdmin=OYNyINPdn3sQmoXugKH1gcCLSWO](http://www.collectionslink.org.uk/assets/thesaurus_bmon/Objintro.htm?phpMyAdmin=OYNyINPdn3sQmoXugKH1gcCLSWO) [dostęp: 30.05.2014].
- <sup>38</sup> Opracowany przez The Getty Research Institute, <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/> [dostęp: 28.05.2014].
- <sup>39</sup> *Formy typowe dla kultur ludów afrykańskich*; por. [http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=asen&logic=AND&note=&english=N&prev\\_page=1&subjectid=300262695](http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=asen&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300262695), [http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=boliv&logic=AND&note=&english=N&prev\\_page=1&subjectid=300262955](http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=boliv&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300262955) [dostęp: 28.05.2014].
- <sup>40</sup> *Boliv* nie jest wliczany do ołtarzy przenośnych, mimo że jego definicja wyraźnie na tę cechę wskazuje: *Bamana zoomorphic sculptures, which serve as portable altars for the Komo association* – [http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=boliv&logic=AND&note=&english=N&prev\\_page=1&subjectid=300262955](http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=boliv&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300262955) [dostęp: 28.05.2014].
- <sup>41</sup> W polskiej praktyce dokumentacyjnej nie jest ono traktowane jako część ołtarza – por. np. sakraria w Wiązowie i Kowalowie, w: *Powiat Strzeliński*, E. Kołaczkiwicz (red.) (*Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa. Województwo wrocławskie (dolnośląskie)*, 4).
- <sup>42</sup> Zob. <http://ling.pl/slownik/angielsko-polski/altarpiece> [dostęp: 28.05.2014].
- <sup>43</sup> Odpowiadające polskiemu retabulum.
- <sup>44</sup> [http://www.collectionslink.org.uk/assets/thesaurus\\_bmon/Objintro.htm?phpMyAdmin=OYNyINPdn3sQmoXugKH1gcCLSWO](http://www.collectionslink.org.uk/assets/thesaurus_bmon/Objintro.htm?phpMyAdmin=OYNyINPdn3sQmoXugKH1gcCLSWO) [dostęp: 31.05.2014].
- <sup>45</sup> *...relatively large ornamented walls, screens, or other structures located above and behind the high altar of a Christian church. A reredos may be placed against the apse wall or directly behind the altar. A reredos may form part an altar screen. The term was in common use by the 15th century, and was derived from an Anglo-French word meaning 'rear' or 'behind.'* ..., [http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=reredoses&logic=AND&note=&english=N&prev\\_page=1&subjectid=300075947](http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=reredoses&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300075947) [dostęp: 28.05.2014].
- <sup>46</sup> <http://balat.kikirpa.be/intro.php?lang=fr-FR> [dostęp: 28.05.2014].
- <sup>47</sup> Ang. *exact equivalence*; por. rozdział: *Definition of Equivalence and Degrees of Equivalence*, w: *Guidelines for Forming Language Equivalents: A Model Based on the Art & Architecture Thesaurus International Terminology Working Group*, The Getty Information Institute, <http://www.chin.gc.ca/Resources/Publications/Guidelines/English/> [dostęp: 31.05.2014].
- <sup>48</sup> Na temat przekładu AAT na język niemiecki por: <http://www.aat-deutsch.de/index.php/en/> [dostęp: 31.05.2014].
- <sup>49</sup> Por. hasło *sculpture* w AAT: *Three-dimensional works of art in which images and forms are produced in relief, in intaglio, or in the round. The term refers particularly to art works created by carving or engraving a hard material, by molding or casting a malleable material (which usually then hardens), or by assembling parts to create a three-dimensional object*, [http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sculpture&logic=AND&note=&english=N&prev\\_page=2&subjectid=300047090](http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sculpture&logic=AND&note=&english=N&prev_page=2&subjectid=300047090) [dostęp: 31.05.2014].
- <sup>50</sup> *Ibidem*.

- <sup>51</sup> Hasło: *Bildhauerarbeit*, w: G. Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, 1986.
- <sup>52</sup> Por. kategorię nazw lokalnych w standardzie MIDAS oraz zalecenia ICOM dla dokumentacji obiektów z kultur pozaeuropejskich – [http://archives.icom.museum/afriodic/light/html\\_gb/normes/sh/sh2.html](http://archives.icom.museum/afriodic/light/html_gb/normes/sh/sh2.html) [dostęp: 23.05.2014].
- <sup>53</sup> E. Panofsky wyróżnia wśród przedstawień religijnych reprezentacyjne, historyczne i dewocyjne (por. E. Panofsky: „*Imago Pietatis*”. *Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzmans” und der „Maria Mediatrix”*, w: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, s. 261-308).
- <sup>54</sup> Wielkopolskie określenie małego stołka, służącego zasadniczo do oparcia nóg, od niem. *Rückhalt* – por. *Słownik gwary miejskiej Poznania*, M. Gruchmanowa i B. Walczak (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- <sup>55</sup> N. Morciniec, *O językowym obrazie świata, czyli czym różnią się języki*, [http://www.morciniec.eu/22\\_o\\_jezykowym\\_obrazie\\_swiate\\_czyli\\_czym\\_roznia\\_sie\\_jezyki](http://www.morciniec.eu/22_o_jezykowym_obrazie_swiate_czyli_czym_roznia_sie_jezyki) [dostęp: 31.05.2014].
- <sup>56</sup> Na temat słowników francuskich zob. baza Joconde – <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/vocabulaires.htm> [dostęp: 23.05.2014] oraz portal „Architecture & Patrimoine” – <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/> [dostęp: 23.05.2014]. Tezaurus opracowany przez Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg dla standardu Marburger Informations-, Dokumentations- und Administrationssystem (MIDAS) – <http://www.bildindex.de>. Zob. też Museum-digital, <http://www.museum-digital.de>. Zob. YSA (*Finnish General Thesaurus*) – <http://www.nationallibrary.fi/libraries/thesauri/ysa.html> [dostęp: 23.05.2014]. Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Online Fototheek, <http://www.kikirpa.be/EN/45/63/Online+Photo+Library.htm>, Holandia.
- <sup>57</sup> *By the early 1990s the AAT staff working on the project developed a system of comparing two equivalent vocabulary lists with the Inventaire général staff who wished to provide English terms for the French terms in their architecture thesaurus. This system, which is the focus of the guidelines in this document, has been further elaborated in work with other languages and has proved to be more feasible than straight translation.* – por. rozdział III. *Translation vs. Equivalency Work*, w: *Guidelines for Forming...*, <http://www.chin.gc.ca/Resources/Publications/Guidelines/English/Contents/translation.html> [dostęp: 31.05.2014].
- <sup>58</sup> Wskazują na to bezpośrednio wytyczne zawarte w *Guidelines for Forming Language Equivalents: A Model Based on the Art & Architecture Thesaurus International Terminology Working Group, The Getty Information Institute*: [...] *Terms selected as descriptors must reflect scholarly research; they should ideally appear in the scholarly literature of the appropriate language. During AAT term research, literary warrant is established for all descriptors and most lead-in terms in the AAT. To establish literary warrant, terms are researched in dictionaries and in other established sources such as glossaries, subject-specific dictionaries, encyclopedias, and monographs.* [...] (por. rozdział: *V. Requirements of the Data*, <http://www.chin.gc.ca/Resources/Publications/Guidelines/English/Contents/requirements.html>); *The Canadian Centre for Architecture first examined translation of an existing vocabulary list in the 1980s as a feasibility study for multilingual thesaurus construction, using terms taken from the Glossarium Artis. The study team, which included a linguistics expert as well as subject experts, used AAT term sheets to construct parallel term sheets in French. The process was found to successfully overcome conceptual differences between the languages, but it was recommended that the established French terms undergo further art-historical and linguistic analysis before being accepted as true equivalents.* – III. *Translation vs. Equivalency Work*, <http://www.chin.gc.ca/Resources/Publications/Guidelines/English/Contents/translation.html>. Zob. też M. Hudon, *Multilingual thesaurus construction – integrating the views of different cultures in one gateway to knowledge and concept*, „Information Services and Use”, vol.17 no. 2/3, 1997, s.111-123 [dostęp: 31.05.2014].
- <sup>59</sup> <http://www.iconclass.org/rkd/11Q71481/> [dostęp: 31.05.2014].
- <sup>60</sup> <http://www.bildindex.de> [dostęp: 31.05.2014].

### Agnieszka Seidel-Grzesińska

Historyczka sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Zakładu Sztuki Renesansu i Reformacji oraz Pracowni Dokumentacji Zabytków Sztuki; współredaktor serii „Cyfrowe Spotkania z Zabytkami”; główne zainteresowania badawcze: treści ideowe nowożytnej sztuki europejskiej, zwłaszcza tworzonej w kręgu mecenatu prote stanckiego, oraz metody dokumentacji zabytków, w tym gromadzenie i przetwarzanie informacji dotyczących dziedzictwa kulturowego przy pomocy technologii informatycznych, e-mail: [aseidel@uni.wroc.pl](mailto:aseidel@uni.wroc.pl)

### dr Ksenia Stanicka-Brzezicka

Historyczka sztuki; doktoryzowała się na Uniwersytecie Wrocławskim (2004) – pokłosiem tej pracy jest wydana książka *Artystki śląskie ok. 1880-1945* (2006); zajmuje się sztuką XIX i XX w., w tym w szczególności sztuką śląską, rzemiosłem artystycznym i wzornictwem, sztuką kobiet w kontekście *gender studies* oraz technologiami cyfrowymi w badaniach nad sztuką; w ramach tych ostatnich działań współredaguje od 2007 publikacje z serii „Cyfrowe Spotkania z Zabytkami”; e-mail: [kseniastanicka@gmail.com](mailto:kсениastanicka@gmail.com)



# EDUKACJA W MUZEACH

education in museums



# TEORETYCZNE UWARUNKOWANIA PRAKTYK EDUKACYJNYCH W MUZEUM W ŚWIETLE AMERYKAŃSKIEGO PRAGMATYZMU I KONSTRUKTYWIZMU

## THEORETICAL CONSIDERATIONS OF EDUCATIONAL PRACTICES IN MUSEUMS IN THE LIGHT OF AMERICAN PRAGMATISM AND CONSTRUCTIVISM

**Jolanta Skutnik**

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie

**Abstract:** Nowadays, a wide spectrum of educational activities performed by European museums are inspired by practices used by museums in the US. These practices (also in Poland) increasingly constitute references for discussion regarding shaping and analysing educational forms in museums. In contrast to theories that are common in Europe, the assumptions of American museum education, stemming from pragmatic and constructivist philosophical and educational theories, are focused on the concept of *learning* that determines the critical educational interests. The synonyms of this concept comprise of: education, ac-

quiring knowledge, learning process. Moreover, the learning individual should actively participate in the surrounding environment. This educational concept places individual experience in the center of educational efforts of persons and institutions and thus puts the museum on the top of informal educational effects.

According to the literature, only the American constructivist museum was able to carry out modern educational activities to the full extent. American constructivist (and formerly pragmatist) traditions constitute the most important inspirations for museum and its educational fun-



ctions. Before choosing to apply this educational model in local practices, it is worth to analyse the contents it is based on. When selecting certain educational strategies for a muse-

um the question „How?” should be accompanied by the questions „From where?” and „What for?”. This study constitutes an attempt to present selected aspects of these choices.

**Keywords:** education, museum, pragmatism, constructivism, constructivist museum.

We współczesnej historii muzealnictwa obserwuje się zasadniczy zwrot. Dotychczas ekskluzywna, jak pisze Georges Hein<sup>1</sup>, praktyka muzealna skierowana na budowanie kolekcji i zachowanie dziedzictwa zmienia się gwałtownie w kierunku szerokiego otwarcia na publiczność. Polityka muzeum zorientowana na odbiorców sytuuje ją w samym centrum misji nowoczesnej placówki muzealnej. Oczywiście trzeba sobie zdawać sprawę, że ta reorientacja nie wynika jedynie ze zmiany myślenia na poziomie zarządzania tego rodzaju placówkami. Znaczącym elementem animującym ten zwrot jest postępująca transformacja życia społecznego wypływająca ze zmiany myślenia o człowieku – o jego miejscu w świecie, jego ambicjach, potrzebach i możliwościach rozwojowych. Ta ujawniła się w praktyce życia kulturalnego m.in. jako sposób uwzględniania osoby odbiorcy nie tylko jako konsumenta, ale także współtwórcy kultury.

Z drugiej strony, mocno zdywersyfikowała się również „scena muzealna”. Obok muzeów spełniających klasyczne funkcje pojawiają się centra nauki i techniki propagujące nowy, aktywny styl zwiedzania, opisywany w świecie za pomocą metody *hands-on*<sup>2</sup>. Taka metoda upowszechniania dziedzictwa modernizuje dotychczas najpopularniejszą perspektywę uczenia się – kształcenie oparte na wiedzy abstrakcyjnej. W centrum doświadczeń edukacyjnych przeważają zatem metody pracy oparte na doświadczaniu i doznawaniu, odwoływaniu się do wiedzy potocznej, działaniu i uczestnictwie publiczności. Dzięki tym zmianom odbiorca oferty muzealnej otrzymuje równocześnie do dyspozycji nowe narzędzia i metody wspomagające indywidualną eksplorację zjawisk (głównie w muzeum), poddawanych zwykle oglądowi wspieranemu informacją tekstową lub wypowiedzią komentującą.

Obserwacja zmian w muzealnictwie światowym wskazujących na silne zainteresowanie publicznością i na orientację praktyczną w procesie edukacji przywołuje analogie do metod aktywnych pedagogiki, wywodzących się z pragmatystycznych i konstruktywistycznych teorii edukacyjnych, wypracowanych w tradycji amerykańskiej. To one również coraz częściej stanowią horyzont rozważań poświęconych kształtowaniu i analizie form edukacyjnych w muzeach.

\*

Wiele współczesnych doświadczeń europejskiej muzeologii w dziedzinie działalności edukacyjnej inspirowanych jest praktyką amerykańskich muzeów. Rozmach inicjatyw dziewiętnastowiecznych muzeów amerykańskich wpłynął zasadniczo na poziom tych doświadczeń w dorobku muzealnictwa światowego.

Działalność muzealna w USA koncentrowała się mocno na publiczności już od poł. XIX wieku. Muzeum w tym czasie wpisywało się w polityczne założenia państwa – mocarstwa światowego. Udostępnianie kolekcji muzealnych możliwe szerokiej publiczności miało stać się prawdziwą egzemplifika-

cją i potwierdzeniem tej mocarstwowości. Państwu potrzebne były muzea, muzeum potrzebna była publiczność, która w konsekwencji potrzebna była państwu. Tak w skrócie można wyłożyć proces kształtowania się środowiska publiczności instytucjonalnej i wyłaniania się edukacyjnych powinności instytucji muzealnych w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Z drugiej strony na dynamikę tych ruchów wpływał dziewiętnastowieczny rozwój aglomeracji miejskich, które przyciągały obywateli z prowincji. Rozwój miast przyczynił się do pojawienia się klasy podlegającej społecznej opiece i edukacyjnej polityce skoncentrowanej na wyrównywaniu szans rozwojowych (głównie w dostępie do edukacji). Muzeum stało się wówczas jednym z najważniejszych elementów edukacji masowej<sup>3</sup>. Te wczesne działania kontynuowane są do dziś w nieco zmienionej formie. Echa pionierskich doświadczeń wyczuwa się w metodach pracy muzealnej, które oparte są w dalszym ciągu na słowie mówionym, na obecności grupy w przestrzeni muzealnej i obecności autentycznego obiektu.

Rozwój funkcji edukacyjnych w muzeach amerykańskich nie przebiegał jednak harmonijnie. Silny nurt krytyki kwestionował sposób funkcjonowania muzeów od momentu podjęcia przez nie misji edukacyjnej, która w opinii krytyków prowadzona była w sposób przypadkowy i niesatysfakcjonujący. Dlatego już w 1920 r. zanotowano znaczny spadek zainteresowania edukacją na rzecz pracy kolekcjonerskiej. Eileen Hooper-Greenhill pisała: *przez cały XIX wiek edukacja była podstawową funkcją muzeum. Idealne muzeum było rozumiane jako „zaawansowana szkoła samorozwoju” i miejsce, do którego nauczyciele powinni „w sposób naturalny zwracać się po wsparcie”. Wiele muzeów i galerii było zdolnych osiągnąć ten ideał i stanowczo trzymało się tego punktu widzenia. Od 1920 roku to mocne dziewiętnastowieczne przekonanie rozpoznawane w środowiskach intelektualnych i politycznych zostało poddane mocnej krytyce. Nowa generacja kuratorów muzealnych pozostawiła na uboczu zainteresowanie publicznością muzealną, skupiając się głównie na budowaniu kolekcji*<sup>4</sup>.

Powrót do pełnej działalności edukacyjnej w amerykańskich muzeach nastąpił na pocz. XX wieku. Wyłaniające się w dyskursie naukowym nowoczesne teorie rozwoju człowieka, podniesienie rangi nauk społecznych do dyscypliny akademickiej, wreszcie wypracowanie podstaw nowoczesnego szkolnictwa państwowego, opartego na wiedzy, doświadczeniu i komunikacji ze światem zewnętrznym, sprzyjało tym ruchom. Sprzyjała temu procesowi bez wątplenia również specyficzna cecha amerykańskich placówek muzealnych. Szczególnym zjawiskiem w amerykańskim muzealnictwie do dziś jest tendencja łączenia muzeów ze szkołami artystycznymi, uniwersytetami lub placówkami badawczymi i nadawania im nazw instytutów. W działalności tych instytucji akcent kładzie się na ich naukowy, badawczy i edukacyjny charakter (np. Smithsonian Institution).

W odróżnieniu od europejskich definicji, założenia amerykańskiej edukacji muzealnej koncentrują się wokół po-

jęcia *learning*, wyznaczającego kluczowe zainteresowania edukacyjne. Kształcenie, zdobywanie wiedzy, proces uczenia się to znaczenia synonimiczne dla tego pojęcia. Proces ten oznacza dodatkowo aktywne uczestnictwo uczącego się w otaczającym środowisku<sup>5</sup>. Taka koncepcja kształcenia umiejscawia doświadczenie indywidualne w centrum wysiłków edukacyjnych osób i instytucji, a za ich sprawą lokuje muzeum na szczycie oddziaływań edukacyjnych, bo poprzez dostęp do obiektów rzeczywistych umożliwia interakcję z realnym światem.

Amerykańska edukacja muzealna w swojej najwcześniejszej postaci wyrosła na bazie pragmatyzmu. Jej czołowy przedstawiciel, John Dewey, głosił tezę o współzależności ludzkiej aktywności poznawczej z praktyczną działalnością. U podstaw edukacji zorientowanej pragmatystycznie leży pojęcie doświadczenia, któremu w pedagogicznych rozważaniach Dewey przyznał prymarną rolę. Abstrahując od sporów teoretycznych ujmujących zróżnicowaną wartość doświadczenia w uczeniu się, można potwierdzić tylko, że koncepcje Deweya sytuowały się stosunkowo blisko klasycznej koncepcji doświadczenia sformułowanej przez Arystotelesa. Filozof pisał: *Z wielokrotnych bowiem wspomnień tych samych rzeczy powstaje w końcu możliwość pojedynczego doświadczenia. Wydaje się zatem, że doświadczenie jest czymś podobnym do wiedzy i umiejętności, ale w rzeczywistości wiedza naukowa i umiejętności wpływają u ludzi z doświadczenia*<sup>6</sup>. Oprócz wielu zbieżności teoretycznych w ogólnym definiowaniu doświadczenia, dla Deweya jednak szczególną wartość miało tzw. doświadczenie pierwotne – przedrefleksyjne, które *nie oznacza doznawania świata przedmiotów, lecz stanowi podstawową, integralną jedność aktywności, tak prymarną, że wolną od jakichkolwiek myślowych rozważań. Na tym prymarnym poziomie nie ma wyszczególnionych przedmiotów, nie ma odrębnego organizmu i odrębnego środowiska, doświadczenie i doświadczone pozostają w „niewinnej”, nienaruszonej jedności*<sup>7</sup>. Przedrefleksyjność nie oznacza zatem braku myśli choć unika poznawczego dystansu i refleksji teoretyzującej. Jest natomiast takim rodzajem doświadczenia, które pozostaje w ścisłym związku z życiem<sup>8</sup>. Związek ten warunkują pragnienia, potrzeby i wzruszenia, które wywodzą się z poprzednich doświadczeń. I nie chodzi tu o *świadome wspomnienia, lecz o zalegający głęboko w jaźni ładunek, który aktualizują bezpośrednio doznawane treści*<sup>9</sup>. Ładunek ów Dewey określa depozytem wypełnionym treściami doświadczeń minionych, które w zetknięciu z doświadczeniem aktualnym ulegają transformacji. Dzięki projekcji spraw nowych dokonuje się rekonstrukcja tego, co aktualnie jest doświadczane. *W zetknięciu się treści doświadczeń minionych i aktualnych jaźń ulega przemianie: zmienia się jej przeszłość dzięki projekcji na nią spraw nowych, a jednocześnie dokonuje się rekonstrukcja tego, co jest właśnie doznawane. W serii takich zmian kształtuje się umysł [...]*<sup>10</sup>.

Proces dostosowywania treści dawnych doświadczeń do treści nowego doświadczenia jest ekspresją doświadczenia. Wywołać ją może każda sytuacja. Ekspresję doświadczenia poprzedza poruszenie wywołane przez nacisk tego, co zewnętrzne, na jaźń. Nie są to tylko, jakby się mogło wydawać, popularnie rozróżniane jakości zmysłowe. Dewey zalicza do nich również relacje i idee. Jednak *by idea stała się dla nas rzeczywistością, a nie tylko wskazaniem możliwości,*

*musi docierać za pomocą zmysłów. [...] Rozmaite idee różnie się „czuje”, mają one jak wszystkie inne rzeczy, własne bezpośrednie właściwości jakościowe*<sup>11</sup>. Właściwości te Dewey definiuje jako *postrzegalne nośniki myśli i emocjonalne ładunki zmysłów*<sup>12</sup>. Mają one nieograniczoną wręcz zdolność do podtrzymywania znaczeń i wartości duchowych, które jednak ujawnić się mogą tylko wówczas, jeśli nie oddzielimy wstępnie zmysłów od rozumu. Na poziomie bezpośredniej percepcji różnice te się nie ujawniają. W ten sposób doznawane bez udziału (poprzedzającej) refleksji przedmioty wykazują całkowite połączenie właściwości zmysłowych i znaczenia. Dlatego w opinii filozofa myśli nie można oddzielać od działania praktycznego, bowiem dopiero w serii takich wydarzeń kształtuje się prawdziwa wiedza. W procesie tym zdaniem Deweya niebagatelną rolę odgrywa również tradycja, jako „ożywczy potok kultury”, *który został zinternalizowany w indywidualny sposób w każdej jaźni*<sup>13</sup>. Tradycja przenika umysłowość i wnika naturalnie w strukturę osobistego widzenia i działania w procesach życia społecznego. Dlatego jej funkcja w doświadczeniu w ujęciu Deweyowskim nie odnosi się do pojęcia naśladownictwa, lecz objawiania się i stanowi swoisty regulator doświadczenia.

Według Deweya doświadczenie nie przebiega również dowolnie i według praw samej jaźni. Reguluje je kategoria szacunku do przedmiotu doświadczenia, *przedmiotowa strona doświadczenia nie może być traktowana ani instrumentalnie, ani woluntarystycznie, lecz jako integralna część tworzącego się doświadczenia*<sup>14</sup>. W tak pojętym doświadczeniu (które naturalnie bliskie jest symetrii) rozwijają się dwa wzajemnie wpływające na siebie procesy – materiał przedmiotowy zostaje przekształcony i uporządkowany podobnie jak podmiot, który równolegle ulega przemianom. *To co się w efekcie pojawia [...], jest jednością przetworzonego materiału obiektywnego i przetworzonego przeżycia*<sup>15</sup>.

U podstawy filozofii amerykańskiego pragmatyzmu w ujęciu reprezentowanym przez Deweya leży przekonanie, że *ani nie ma gotowego, stałego świata, który mógłby być odkrywany a nie współtworzony, ani nie ma też gotowej jaźni, lecz wspólne stawanie się człowieka i świata w procesie życia. [...] człowiek żyje w świecie swego doświadczenia i od jego przebiegu zależy zarówno kształt osobowości podmiotu, jak i kształt otaczającego go świata. [...] W tej koncepcji doświadczenia nic nie jest zastane; i człowiek, i świat nabierają kształtu, ładu i formy w trakcie przebiegającego procesu*<sup>16</sup>. W konsekwencji tej wypowiedzi rodzi się przekonanie, że człowiek jest istotą permanentnie się rozwijającą poprzez własne działanie, w trakcie którego poznaje świat i jednocześnie go zmienia. Skoro w tym procesie działanie jest źródłem wiedzy, to uczenie się jest bliższe procesowi badawczemu zorientowanemu na rozwiązywanie problemów niż przyswajaniu gotowej wiedzy. Podobnie istotą procesu edukacji realizowanego na drodze bezpośredniego doświadczenia (znanego w literaturze przedmiotu z określenia *learning by doing*) jest zdobywanie wiedzy na drodze szukania przez działanie i osobiste doświadczenie. Indywidualne akty odkrywcze, które wydarzają się systematycznie w toku życia człowieka, decydują o wartości zdobywanej wiedzy. Najwartościowsza jest ta, którą człowiek samodzielnie (choć w integracji z otoczeniem) odkrył w działaniu i doświadczeniu. Wiedza jest zatem samodzielną konstrukcją

wynikającą z eksploracji zewnętrznosci. Do tego człowiekowi nieustannie potrzebny jest aktywny kontakt z obiektami, które poznaje fizycznie przez manipulację, łączenie, dzielenie, składanie i korygowanie. Te (za pośrednictwem szerokiego ludzkiego *sensorium*) uruchamiają wyrafinowane operacje intelektualne jako działania dokonywane w sferze umysłu. W ten właśnie sposób nieustannie tworzy się wiedza, o wartości której decyduje jej użyteczność<sup>17</sup>.

Zaprezentowane wyżej (wyodrębnione z szerokiej perspektywy teoretycznej) twierdzenia stanęły u podstaw konstruowania teoretycznej wizji amerykańskiego muzeum edukacyjnego. Koncepcje wypracowane przez Johna Deweya<sup>18</sup> zainspirowały późniejsze zmiany w amerykańskim muzealnictwie. Dewey w odniesieniu do muzeum, którego działalność oceniał dość krytycznie<sup>19</sup>, wskazał silne punkty jego funkcji edukacyjnych. Najważniejszy z nich odwoływał się do możliwości muzeum jako środowiska, które gwarantuje w nauczaniu odejście od działań o charakterze rutynowym, pozbawionych znaczenia stymulującego. To pokłosie pragmatycznej wizji edukacji, która w odróżnieniu od klasycznej, skoncentrowanej na pracy umysłowej stawia na kształcenie poprzez doświadczenie. Przy czym doświadczenie to w opinii samego Deweya *nie może koncentrować się na działaniach typu hands-on (głównie kojarzonych ze współczesną praktyką edukacyjną muzeów) ale musi obejmować stymulację intelektualną i emocjonalną typu minds-on*<sup>20</sup>. Jeśli doświadczenie praktyczne ma rzeczywiście przynosić korzyści, czyli budzić zainteresowania, ożywiać wyobraźnię i ciekawość poznawczą, musi w opinii autora być w jakiś sposób zorganizowane. Oznacza to, że nie każde spontaniczne działanie przynosi skutki edukacyjne i nie każde działanie skoncentrowane na fizycznym udziale w propozycjach muzealnych ma moc modyfikującą potencjał osobowy uczestników takiej oferty<sup>21</sup>. Musi być gruntownie przemyślane, zaplanowane i realizowane jako proces, w którym uczestniczy społeczność gwarantująca wymianę. Ten ostatni aspekt (charakterystyczny dla amerykańskiego myślenia o edukacji w muzeum) został podjęty i rozwinięty dopiero w muzeum konstruktywistycznym.

W anglojęzycznych opracowaniach<sup>22</sup> przeważa opinia, że pełną zdolność do realizacji nowoczesnych działań edukacyjnych uzyskało dopiero amerykańskie muzeum konstruktywistyczne. W literaturze przedmiotu traktowane jest jako swoista kontynuacja i rozwinięcie inspiracji Deweyowskich, jednak jego cechą znaczącą jest jednoznaczne odejście od transmisyjnych modeli wiedzy na rzecz modeli interakcyjnych, opartych na wspólnotowej aktywności badawczej. W myśl konstruktywizmu poznawczego człowiek nie rejestruje, kopiuje czy odwzorowuje informacji, lecz wykorzystuje je do budowy struktur wiedzy. Konstruktywizm zorientowany poznawczo akcentuje indywidualne predyspozycje człowieka. Wiedza taka ma cechy wiedzy indywidualnej i funkcjonalnej zarazem, a tworzy się jako konstrukcja, a nie kompilacja danych<sup>23</sup>. Każda czynność poznawcza prowadzi zatem do swoistego przekształcania napływających informacji i przyjmuje zawsze naturę czynną. Konstruktywistyczny model poznania *koncentruje się na poznaniu uwikłanym w praktykę*<sup>24</sup>. Hein<sup>25</sup> potwierdza, że ta pryncypialna zasada teorii konstruktywistycznej jest szeroko stosowana w muzeach, w których konstruowanie znaczeń rozpoczyna się od danych zaobserwowanych i odwołuje się do głęboko sty-

mulującego proces nauki kontekstu, do którego w muzeum zalicza się miejsce jako przestrzeń działania i przedmiot – obiekt ekspozycyjny. Hooper-Greenhill potwierdza wręcz, że *edukacja muzealna skoncentrowana jest na uczeniu się i nauczaniu, które dokonuje się przy pomocy przedmiotu i/ lub jego modelu. Obiekt w przestrzeni muzealnej uzyskuje w procesie edukacji znaczenie podwójne, funkcjonuje bowiem jako potencjalny nośnik wartości (artystycznej, historycznej, społecznej, itp.) oraz jako przedmiot manipulacji (mentalnej, sensorycznej) stymulując rozwój rozmaitych kompetencji, ujawnianie znaczeń, rozwój myślenia oraz mowy*<sup>26</sup>. W tym kontekście praca z obiektem rozkłada się na trzy etapy. Pierwszy jest utożsamiany z percepcją polegającą na akumulowaniu jak największej ilości danych pochodzących z oglądu (w szerokim rozumieniu) przedmiotu. W proces ten angażuje się zwykle całe ludzkie *sensorium* oraz emocje i wyobraźnia, którym towarzyszy wiedza wyniesiona z potocznego doświadczenia. Etap drugi koncentruje się na dyskusji, weryfikacji doświadczeń i odczuć oraz ich rozważaniu w otoczeniu społecznym, dzięki któremu możliwe jest porównywanie niezbędne do pogłębionej analizy. Etap ten zakłada wprowadzanie do specjalistycznego słownictwa i kształtowanie języka opisu wymaganego w dyskursie. Ważnym elementem tego etapu pracy jest stosowanie odwołań do wcześniejszej wiedzy pochodzącej z doświadczenia życiowego, ale również doświadczenia recepcji sztuki w jej zróżnicowanych dziedzinach. Tu też niezmiernie ważną rolę odgrywają doświadczenia potoczne (za Deweyem można powiedzieć – przedrefleksyjne). Pojęcia potoczne i wiedza naukowa bowiem to procesy ściśle ze sobą związane i wzajemnie na siebie oddziałujące. Nauka rozpoczyna się zwykle przy pewnym osiągniętym poziomie pojęć potocznych. Te przez pedagogów uprawiających myślenie konstruktywistyczne traktowane są jako baza do dalszych doświadczeń, ponieważ upośredniają naukowy stosunek do rzeczywistości zewnętrznej. Wiedza kształtuje się w „lucie” powstającej między tym, co potoczne, a tym, co nowe, nieznanne, wynikające z wiedzy naukowej, co wykracza poza bezpośrednio doświadczenie. Dewey zaznacza, że luka ta ma konstytutywne znaczenie w doświadczeniu – jeśli jej brakuje, doświadczenie staje się rutyną. W doświadczeniu rzeczywistym luka jest potrzebna wyobraźni, która ją wypełnia, a w konsekwencji rozszerza to, co bezpośrednio dane, doznawane oraz doświadczone, o wartości i znaczenia nowe<sup>27</sup>. Te w kolejnych aktach wysycają się konkretną treścią, a zbliżając się do rzeczywistości, przenoszone są w obszar pojęć potocznych. Dorota Klus-Stańska, przenosząc doświadczenie konstruowania znaczeń na grunt praktyki edukacyjnej, odwołuje się wręcz do pojęcia „chaosu poznawczego”, który oznacza w opinii autorki poczucie problematyczności sądów, niepewności dróg poszukiwania i niejednoznaczności pojęć i obiektów. Ale to dzięki niemu możliwe jest, jak pisze autorka, *podjęcie czynności badawczych, myślenia twórczego, negocjacji proponowanych znaczeń i nabywanie kontroli poznawczej nad odkrywaną sytuacją*<sup>28</sup>. Proces uczenia się w takim podejściu zaczyna się od osobistego wątplenia i poszukiwania poprzez rekonstrukcję własnych obrazów świata aż do ich krytycznej analizy. Poszukiwania inicjują zdziwienie i wątpliwość. To one rozpoczynają trzeci etap pracy z obiektem – konstruowanie hipotezy o przedmiocie i jego znaczeniu, która

budowana jest w swobodnym dyskursie odbywającym się w wybranej przez zwiedzającego przestrzeni, czasie i optymalnej (dla niego) sytuacji społecznej. „Oswojenie” nowej wiedzy i wbudowanie jej we własne struktury poznawcze zachodzi z udziałem negocjowania znaczeń w toku dyskusji, jak przedstawiła to konstruktywizm społeczny. Cechuje go założenie, zgodnie z którym wiedza nie jest gotowym produktem, ale jako fakt społeczny jest przez społeczność determinowana<sup>29</sup>.

W odróżnieniu od Deweya społeczni konstruktywiści znacznie mocniej podkreślają fakt społecznego pochodzenia wiedzy, które wyniknęło z ograniczenia modelu transmisyjnego w kształceniu. Wpłynęło to znacząco na zmianę stylu komunikowania w procesie uczenia się. W modelu konstruktywistycznym komunikację jednokierunkową zastąpił dialog uwzględniający wiedzę potoczną (początkową) jako punkt wyjścia do interakcji z innymi potocznymi oraz naukowymi obrazami świata. Pojęcia potoczne ujawniające osobiste obrazy świata są w tej optyce podstawą doświadczenia edukacyjnego, które polega na zderzeniu w dialogu tych pojęć z pojęciami naukowymi. Dlatego właśnie jednym z najważniejszych aspektów konstruktywistycznie zorientowanej edukacji muzealnej jest kontekst społeczny. Obecność społeczności uczącej się w środowisku muzealnym ma ważne znaczenie stymulujące ten proces. Zwiedzanie muzeów jest w naturalny sposób czynnością o charakterze grupowym, obejmującym grupy rodzinne, szkolne, grupy przyjaciół, wreszcie czasowo tworzone grupy odwiedzających. Dlatego muzea są jednym z tych miejsc, gdzie tzw. współżycie ujawnia się szczególnie mocno, stając się czynnikiem determinującym proces uczenia się w muzeum<sup>30</sup>. Teoretycy edukacji muzealnej<sup>31</sup> do opisu zjawiska wykorzystują termin „uczenie się przez wolny wybór”. Polega ono na dobrowolnym wyborze miejsca, czasu i osób towarzyszących w tym procesie. A jak akcentują autorzy, określenie „z kim” w tej triadzie jest najważniejsze. *Bo doświadczenie odwiedzającego muzeum nie może być tylko prostym rezultatem interakcji z ekspozycją, lecz wynikać powinno z predyspozycji i potencjału osobowego osadzonego w kontekście społecznym otaczającym osobę uczącą się w muzeum. Jeśli zaś przyjąć, jak sugerują autorzy, że forma nauczania w muzeum bierze swój początek z zainteresowań osoby, jej motywacji, poprzedzającej zwiedzanie wiedzy (potocznej) oraz doświadczenia, które są wynikiem jej zadomowienia w określonym środowisku społeczno-kulturowym to można powiedzieć, że edukacja w muzeum jest w sposób naturalny indywidualna i kolektywna jednocześnie<sup>32</sup>.* Dlatego głównym zadaniem edukatora-konstruktywisty w muzeum jest zdolność do inspirowania dialogu. Warunkiem kardynalnym tego procesu jest równorzędne traktowanie siebie jako partnerów w tworzeniu nowej wiedzy. Zależy on bowiem w głównej mierze od jakości interakcji, a im bardziej są one oparte na intelektualnym partnerstwie, wymianie doświadczeń, uważnym słuchaniu i umiejętności stawiania pytań, tym mocniej stymulują wewnętrzne mechanizmy rozwojowe. W tym znaczeniu sztuka nauczania w muzeum staje się sztuką asystowania.

Z konstruktywizmu płynie wiele ważnych wskazań dla muzeum realizującego funkcje edukacyjne. Kończąc podjęte rozważania, warto podsumować przynajmniej niektóre z nich.

Pierwsze, zarazem najważniejsze wskazania dotyczą ak-

tywnych form kształcenia uruchamiających „rękę i umysł” w interakcji ze światem. Uczenie (w tym się) przez doświadczenie (*learning by doing*) to naczelna zasada konstruktywistycznego muzeum, w którym uczący się operuje materiałem ekspozycyjnym (jeśli zaprojektowano taką możliwość, np. w muzeach sztuki w ramach ekspozycji interaktywnych) lub jego repliką w sytuacji uczenia się zbliżonej do warunków naturalnego doświadczenia. Ekspozycja muzealna powinna być skonstruowana w taki sposób, aby umożliwić zwiedzającym wchodzenie w relacje z obiektami (i ideami) w ramach działań odwołujących się do życiowych doświadczeń, a jednocześnie zapewnić wszystkie niezbędne materiały i sposoby działania, które pozwalają zwiedzającym na eksperyment, wylanianie hipotez i wyciąganie wniosków<sup>33</sup>. Wydaje się, że taki warunek spełniają współcześnie muzea dla dzieci oraz centra nauki i kultury<sup>34</sup>. Uczenie się przez działanie, pobudzenie i ekspresję, skoncentrowane na uczącym się, jego naturalnych skłonnościach, poziomie rozwoju emocji, wiedzy i doświadczenia, to wymowne elementy misji edukacyjnej takich placówek. Wartość ekspozycji poświadcza wówczas nie tyle jej przedmiotowa zawartość czy sposób prezentacji, ile sposób jej dostosowania do określonej społecznie (np. kulturowo, rozwojowo) grupy odbiorców. Ekspozycja według takiej logiki powinna stymulować do aktywności od momentu zetknięcia się z eksponatem aż do końca interakcji z obiektami zebranymi ze względu na ich wewnętrzną wartość lub niezwykłość, osobliwość<sup>35</sup>.

Kolejnym, ważnym wskazaniem jest świadomość, że konstruktywistyczna edukacja wymaga, aby konkluzje osiągnięte przez uczestników społeczności uczącej się nie były podporządkowane zewnętrznym standardom prawdy, ale osiągały znaczenie wewnątrz rzeczywistości każdego z członków społeczności uczącej się, jako że zasadność i wiarygodność takiej wiedzy opiera się na wartości znaczeń wywodzących się z działania i jego logiki. Te z kolei są konsekwencją przenikania się jednych idei z innymi. Działaniu temu towarzyszą dwa splecione ze sobą warunki: *nieustanne podawanie w wątpliwość wszystkich podziałów, jak te między sztukami pięknymi i stosowanymi, teorią a praktyką czy dotyczących kategorii widzów<sup>36</sup> [oraz] przeświadczenie, że celem edukacji jest dalsza edukacja, że rozwiązywanie problemów oznacza pojawianie się nowych, a wynik pytań, to kolejne pytania<sup>37</sup>.* Doświadczenie konstruktywistyczne różni się zatem od oceny, która bazuje na zewnętrznych referencjach. Szczególnie w odniesieniu do europejskiej praktyki muzealnej realizowanej w otoczeniu przedmiotów sklasyfikowanych jako dziedzictwo kulturowe ten postulat wydaje się dyskusyjny. Nie bez znaczenia pozostaje również etyczny wymiar tak realizowanego doświadczenia. Jeśli przyjąć, że wiedza jest wynikiem doświadczenia indywidualnego i społecznego, czyli jest indywidualnie i kolektywnie generowana w nieustającym ruchu zamiast „reprezentacji” świata, to ta zmiana perspektywy niesie ze sobą ważne następstwo etyczne, polegające na konieczności przejęcia pełnej odpowiedzialności za świat doświadczany i konstruowany.

Nie sposób w tym miejscu pominąć zagadnień wartości i wartościowania – w tradycji europejskiej mocno związanych z pojęciem edukacji. Konstruktywistyczna edukacja, również ta odnosząca się do muzeum, utrwaliła empiryczną teorię wartości preferowaną przez Deweya. W jego ujęciu

wartości konstruowane są w trakcie działania i wymiany, która dokonuje się między przedmiotem i podmiotem oraz między podmiotami uczestniczącymi w doświadczeniu. Znaczenie i rangę wartości weryfikuje zaś jej przydatność w działaniu<sup>38</sup>. Tak więc prawdą jest to, co jest użyteczne i ma zastosowanie w praktyce, dzięki czemu można osiągnąć cel. *Weryfikacją prawdy jest wartość czynu – jeśli działanie, sposób, metoda lub narzędzie przyczyniły się do rozwiązania problemu są prawdziwe. Jeśli nie sprawdzają się, szczególnie w użyciu społecznym są nieprawdziwe, a nawet szkodliwe*<sup>39</sup>. Skoro wartości są tworzone, to uczenie się o wartościach, uczenie się wartości następuje nie przez odkrywanie już istniejących, ale w procesie ich tworzenia. Pojmowanie wartości poprzez łączenie ich z działaniem ujawnia wyraźne rozróżnienie, które wyłania się z analizy pojęcia „edukacja” wyrosłym na gruncie klasycznej filozofii europejskiej. Europejska tradycja pedagogiczna bowiem *ufundowana jest na przekonaniu o istnieniu wartości nadrzędnych, nadnaturalnych i samoistnych. Tak rozumiane wartości są transcendentne i obiektywne w tym znaczeniu, że zarówno treść, jak i hierarchia ważności są autonomiczne i niezależne względem woli człowieka. Realizując je, człowiek doskonali swoje człowieczeństwo*<sup>40</sup>.

Następna inspiracja dotyczy kształtu i organizacji ekspozycji, która powinna zapewniać wiele punktów wejścia zamiast wyraźnie wyznaczonych ścieżek zwiedzania zakładających określony rezultat. (Oznacza to nie tylko odniesienie do wielu logik i strategii intelektualnych leżących u podstaw konstrukcji ekspozycji, ale również uwzględnienie sytuacji architektonicznej). Funkcją „edukującej ekspozycji” jest prezentacja zróżnicowanych perspektyw, animowanie zróżnicowanych sposobów interpretacji oraz uwzględnienie różnych punktów widzenia i różnych prawd na temat zaprezentowanego materiału. Ta konstatacja wynika z przeświadczenia konstruktywistów, że niezbędne do nauki schematy, wzory i idee są zawsze obecne w umysłach uczących się. Dlatego w praktyce muzealnej, zamiast rozważać wartość mniej czy bardziej formalnych zasad edukacji, konstruktywiści zalecają stawianie pytań o to, czy naturalne otoczenie zwiedzającego jest jedynym doświadczeniem, z jakim powinien wchodzić w relację? Czy tylko dobrze znany punkt odniesienia, przedmiot, idea, działanie pozwala zwiedzającemu realnie zaangażować się w problematykę ekspozycji? Jakie miejsce powinna zajmować i jakie skutki w powszechnym doświadczeniu powinna przynosić działalność muzealna? Wydaje się przy tym, że autorzy tych propozycji unikają pytań o efekty wychowawcze. Warto tymczasem dowiedzieć się, czy nawet głębokie i długotrwałe doświadczenia z eksploracji ekspozycji są wychowawcze, czy efekty tych doświadczeń wykraczają poza to, co miało miejsce w procesie interakcji, i wreszcie jaki wpływ te zdarzenia wywarły na postawę zwiedzającego. Wydaje się bowiem, że doświadczenie w muzeum nie może być „kompletne”, jeśli nie do-

prowadzi do jakiegoś efektu poza natychmiastową satysfakcją wynikającą ze zrozumienia wystawy.

Jeśli uznać, w myśl teorii konstruktywistycznej, że celem edukacji w muzeum jest dochodzenie do samodzielnego rozumienia (również tego wynikającego z uczestnictwa społeczności w dialogu), to autorytatywny zwykle głos kuratora powinien zostać „ściszony”. W tego typu praktyce zaleca się raczej udział innych profesjonalistów w konstruowaniu koncepcji ekspozycji muzealnej. Do grona konstruktorów strategii ekspozycyjnych zalicza się raczej socjologów, antropologów, pedagogów i badaczy publiczności muzealnej. Ich odpowiedzialność, oprócz wykreślenia kształtu ekspozycji, powinna skupiać się na zdefiniowaniu wspólnoty zwiedzających. W tak zróżnicowanym środowisku kluczowe do opisu zjawiska pojęcie „uczenia się” również podlega modyfikacji. Jeśli edukacja w muzeum konstruktywistycznym utożsamiana jest z doświadczaniem sensów, to w myśl tej tradycji musi unikać określeń typu: „uczenie się” i „edukacja”, chyba że definicje te są wystarczająco szerokie by zawrzeć w sobie radość, satysfakcję i inne „zyski” wynikające z doświadczenia<sup>41</sup> oraz przekonanie, że *w pracy edukacyjnej w muzeum [...] wystawy powinny wynikać z życiowego doświadczenia i nawiązywać do sytuacji spoza muzeum*<sup>42</sup>.

\*

Z amerykańskich tradycji konstruktywistycznych wynika dla muzeum i jego funkcji wiele znaczących inspiracji. Trudno zawrzeć je w krótkim opracowaniu. Zaprezentowana wyżej analiza ukazuje zaledwie część tego złożonego zjawiska, które staje się coraz bardziej popularną podstawą do konstruowania programów edukacyjnych w europejskich i polskich muzeach. Obserwacja praktyki<sup>43</sup> pokazuje jednak, że często przyjęcie takiego modelu edukacji muzealnej dotyka zaledwie jego „fasady”, głównie w części odnoszącej się do aktywnych form uczenia się w muzeum. Te, jak pokazała powyższa analiza, wynikają z określonej filozofii i tradycji i odbiegają zasadniczo od europejskiej refleksyjności. Skupiają się raczej na praktyce interweniującej i zmieniającej otaczający świat w sposób, jaki *doświadczenie zostało przeciwstawione odziedziczonej mądrości*<sup>44</sup>. Dlatego od analizy tych uwarunkowań należy rozpocząć proces aplikacji metody, bo zasadnicza różnica pojawia się już w momencie definiowania edukacji muzealnej. W amerykańskich strategiach jest ona łączona z pojęciem uczenia się „w muzeum”, podczas gdy tradycje europejskie ujmują ją najczęściej jako edukację „przez muzeum” i „do muzeum”. Każda z tych koncepcji zakłada nieco inne formy, metody i treści działań, bo u ich podstaw leżą inne tradycje i teorie. Dlatego świadomy wybór określonej strategii nie powinien kończyć się na odpowiedzi na pytanie o to „jak?”, ale obejmować również rozważania „skąd?” i „po co?”.

**Streszczenie:** Wiele współczesnych doświadczeń europejskiej muzeologii w dziedzinie działalności edukacyjnej inspirowanych jest praktyką amerykańskich muzeów. Praktyki te (również na gruncie polskiej muzeologii) coraz częściej stanowią horyzont rozważań poświęconych kształ-

towaniu i analizie form edukacyjnych w muzeach. W odróżnieniu od europejskich definicji, założenia amerykańskiej edukacji muzealnej, wywodzące się z pragmatystycznych i konstruktywistycznych teorii filozoficznych i koncepcji edukacyjnych, koncentrują się wokół pojęcia *learning*

wyznaczającego kluczowe zainteresowania edukacyjne. Kształcenie, zdobywanie wiedzy, proces uczenia się to znaczenia synonimiczne dla tego pojęcia. Proces ten oznacza dodatkowo aktywną partycypację uczącego się w otaczające środowisko. Taka koncepcja kształcenia umiejscawia doświadczenie indywidualne w centrum wysiłków edukacyjnych osób i instytucji, a za ich sprawą lokuje muzeum na szczycie nieformalnych oddziaływań edukacyjnych.

W literaturze przedmiotu przeważa opinia, że pełną zdolność do realizacji nowoczesnych działań edukacyjnych uzyskało dopiero amerykańskie muzeum konstruktywistyczne.

To z amerykańskich tradycji konstruktywistycznych (a wcześniej z amerykańskiego pragmatyzmu) wynika dla muzeum i jego funkcji edukacyjnych wiele znaczących inspiracji. Warto jednak, przed podjęciem decyzji o aplikacji tego modelu pracy edukacyjnej do lokalnej praktyki, dokonać analizy treści, na jakich ta się opiera. W świadomych wyborach określonych strategii pracy edukacyjnej w muzeum, poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o to „jak?”, „po co?”. Niniejsze opracowanie jest próbą ukazania wybranych obszarów tych poszukiwań.

**Słowa kluczowe:** edukacja, muzeum, pragmatyzm, konstruktywizm, muzeum konstruktywistyczne.

### Przypisy

<sup>1</sup> Por. G.E. Hein, *Learning in the Museum*, New York 2000.

<sup>2</sup> Określenie *hands-on!* należy w tym przypadku tłumaczyć jako działanie praktyczne, któremu towarzyszą poszukujące i praktyczne metody nauczania. W literaturze przedmiotu występuje często w łączności z pojęciem *minds-on!* charakteryzującym aktywność (lub poruszenie) intelektualne i emocjonalne, odwołujące się najczęściej do metod problemowych i waloryzacyjnych.

<sup>3</sup> Por. G.E. Hein, *Learning in the Museum...*

<sup>4</sup> E. Hooper-Greenhill, *Museum and Gallery Education*, (tłum. J. Skutnik), Leicester, London, New York 1991, s.25.

<sup>5</sup> Por. G.E., *Hein Learning in the Museum...*

<sup>6</sup> Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 1984, s.4.

<sup>7</sup> K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków 2003, s.30

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s.102.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s.102.

<sup>11</sup> J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław 1975, s. 296, 145.

<sup>12</sup> Por. *ibidem*.

<sup>13</sup> K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia...* s.103.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s.107.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s.59-60.

<sup>17</sup> Por. J. Skutnik, *W kręgu myślenia pragmatystycznego i personalistycznego – dwie orientacje w edukacji muzealnej*, w: W. Wysok, A. Stępnik (red.), *Edukacja muzealna w Polsce. Aspekty, konteksty, ujęcia*, Lublin 2013.

<sup>18</sup> Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie...*

<sup>19</sup> *Ibidem*. W opinii Deweya dzieła w muzeach odizolowane są od doświadczeń życia i nie dają człowiekowi takich przeżyć, jakie skłonny jest im on przypisywać. Wynika to z faktu, że wytwór artystyczny umieszczony w muzeum zazwyczaj „obarczony” jest licznymi interpretacjami, co skutecznie blokuje u odbiorcy możliwość wykroczenia poza ogólnie przyjętą, skonwencjonalizowaną ramę interpretacji. Dlatego doświadczenie takie nie jest prawdziwe, lecz „zanieczyszczone” przez kontekst muzeum, który racjonalizuje odbiór dzieła i przesłania doświadczenie pierwotne. Przywróceniu intensywnego doświadczenia świata przez odbiorcę sprzyja tylko zachowanie pełnych związków dzieła z życiem.

<sup>20</sup> Por. J. Skutnik, *W kręgu myślenia pragmatystycznego i personalistycznego...*

<sup>21</sup> Por. G.E. Hein, *Learning in the Museum...*

<sup>22</sup> M.in. G.E. Hein, *Learning in the Museum...*; E. Hooper-Greenhill, *Museum and Gallery Education*, Leicester, London, New York 1991.

<sup>23</sup> Por. M. Wendland, *Perspektywa konstruktywistyczna jako filozoficzna podstawa rozważań nad komunikacją*, „Kultura i Edukacja” 2011, nr 4(83).

<sup>24</sup> A. Zybortowicz, *Przemoc i poznanie. Studium z nieklasycznej socjologii wiedzy*, Toruń 2000, s. 99.

<sup>25</sup> Por. G. Hein, *Learning in museum...*

<sup>26</sup> E. Hooper-Greenhill, *The Educational role of the museum*, (tłum. J. Skutnik), London 1994, s. 229.

<sup>27</sup> Por. K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia...*

<sup>28</sup> D. Klus-Stańska, *Konstruowanie wiedzy w szkole*, Olsztyn 2002, s. 90.

<sup>29</sup> Podobny trójpodział aktywności muzealnej stanowi podstawę działań w wielu muzeach europejskich, w tym francuskich muzeach sztuki współczesnej. Piszę na ten temat szerzej w książce *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008.

<sup>30</sup> Por. J. Skutnik, *W kręgu myślenia pragmatystycznego i personalistycznego...*

<sup>31</sup> Por. m.in. L. Dierking, *Rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale*, „Publics et Musées” 1995, No 5; J.H. Falk, L.D. Dierking, *Lessons without Limit*, New York 2002; J.H. Falk, L.D. Dierking, *The Museum Experience*, Washington 1992.

<sup>32</sup> J. Skutnik, *W kręgu myślenia pragmatystycznego i personalistycznego...*, s.94.

<sup>33</sup> G.E. Hein, *Learning in the Museum...*, s. 35.

<sup>34</sup> Interesujące przykłady praktyki można odnaleźć w literaturze przedmiotu, m.in. „Muzealnictwo” 2010, nr 51; *Edukacja muzealna w Polsce: sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju: raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szelaż (red.) Warszawa 2012 i inne.

<sup>35</sup> Por. E. Hooper-Greenhill, *Museum and Gallery Education...*

<sup>36</sup> G.E. Hein, *Edukacja muzealna...*, s. 79.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>38</sup> Por. G. E. Hein, *The constructivist museum*, w: E. Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum*, Routledge, London 1994; Kodi R. Jeffery-Clay, *Constructivism in Museums: How Museums Create Meaningful Learning Environments*, "The Journal of Museum Education", Vol. 23, No. 1, *Understanding the Visitor Experience: Theory and Practice*, Part 2, 1998.

<sup>39</sup> J. Skutnik, *W kręgu myślenia pragmatystycznego i personalistycznego ...*, s. 87.

<sup>40</sup> P. Walczak, *Wychowanie jako spotkanie*, Kraków 2007, s.35.

<sup>41</sup> G.E. Hein, *Edukacja muzealna*, w: M. Szeląg, J. Skutnik (red.), *Edukacja Muzealna. Antologia tłumaczeń*, Poznań 2010, s.75-76.

<sup>42</sup> G.E. Hein, *Edukacja muzealna...*, s.80.

<sup>43</sup> Por. *Edukacja muzealna w Polsce: sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju: raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szeląg (red.), Warszawa 2012.

<sup>44</sup> K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia...*, s.59.

## Bibliografia

Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 1984.

Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław 1975.

Dierking L., *Rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale*, "Publics et Musées", 1995, No 5.

Falk J.H., Dierking L.D., *Lessons without Limit*, New York 2002.

Falk J.H., Dierking L.D., *The Museum Experience*, Washington 1992.

Hein G.E., *Edukacja muzealna*, w: Szeląg M., Skutnik J. (red.), *Edukacja Muzealna. Antologia tłumaczeń*, Poznań 2010.

Hein G.E., *Learning in the Museum*, New York 2000.

Hein G.E., *The constructivist museum*, w: Hooper-Greenhill E., *The Educational Role of the Museum*, Routledge, London 1994.

Hooper-Greenhill E., *The Educational role of the museum*, London 1994.

Hooper-Greenhill E., *Museum and Gallery Education*, Leicester, London, New York 1991.

Klus-Stańska D., *Konstruowanie wiedzy w szkole*, Olsztyn 2002.

Skutnik J., *W kręgu myślenia pragmatystycznego i personalistycznego – dwie orientacje w edukacji muzealnej*, w: Wysocki W., Stępnik A. (red.) *Edukacja muzealna w Polsce. Aspekty, konteksty, ujęcia*, Lublin 2013.

Skutnik J., *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008.

Szeląg M. (red.), *Edukacja muzealna w Polsce: sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju: raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, Warszawa 2012.

Walczak P., *Wychowanie jako spotkanie*, Kraków 2007.

Wendland M., *Perspektywa konstruktywistyczna jako filozoficzna podstawa rozważań nad komunikacją*, „Kultura i Edukacja” 2011, nr 4(83).

Wilkoszewska K., *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków 2003.

Zybertowicz A., *Przemoc i poznanie. Studium z nieklasycznej socjologii wiedzy*, Toruń 2000.

## dr Jolanta Skutnik

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Edukacji Kulturalnej na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie, w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach; specjalizuje się i jest autorką i współautorką artykułów, monografii oraz prac zbiorowych z dziedziny edukacji kulturalnej, edukacji muzealnej, animacji społeczno-kulturalnej, upowszechniania kultury oraz mediacji kulturalnej i artystycznej; związana z: Forum Edukatorów Muzealnych, ICOM, INSEA, FASK i Alliance Française w Polsce; e-mail: jolanta.skutnik@us.edu.pl

# BIBLIOTEKA EDUKATORA – BIBLIOGRAFIA DOTYCZĄCA EDUKACJI MUZEALNEJ (WYBÓR)

## EDUCATOR'S LIBRARY – BIBLIOGRAPHY REGARDING MUSEUM EDUCATION (SELECTION)

**Joanna Grzonkowska**

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

**Dariusz Kacprzak**

Muzeum Narodowe w Szczecinie

**Abstract:** This bibliography summarizes literature focusing on museum education that has been published within the last three decades: books (e.g. textbooks, monographs, post-conference materials, seminar publications) and articles in academic journals. The list consists of a range of selected publications on – in authors' opinion representative – topics covered by museum experts, teachers, educators with respect to museum pedagogy, both in theory and in

practice. The presented items were grouped into two categories: foreign and Polish literature. This list will be also published on the National Institute for Museums and Public Collections' Website ([www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl)) in the *Education* section. As the list will be constantly updated as a result of monitoring and suggestions from the readers, it will constitute an up-to-date compendium essential for museum experts, especially museum educators.

**Keywords:** literature, bibliography, educator, museum education, publications, textbooks, journals.

Zestawienie bibliograficzne obejmuje literaturę przedmiotu dotyczącą edukacji muzealnej, opublikowaną w ciągu ostatnich trzech dekad w formie publikacji zwartych: książek, m.in. podręczników, monografii problemowych, materiałów pokonferencyjnych, publikacji seminaryjnych, jak i problemowych artykułów w czasopiśmiennictwie fachowym. Wykaz, będący wyborem, prezentuje szerokie – w zamierzeniu autorów reprezentatywne – spektrum zagadnień podejmowanych przez muzealników, pedagogów, edukatorów w kontekście pedagogiki muzealnej, zarówno w jej aspekcie teoretycznym, jak i odnoszącym się do praktyki muzealnej.

Zebrana literatura, stanowiąca potwierdzenie bodaj najintensywniej rozwijającej się obecnie aktywności muzeów, została podzielona na dwie części: obcojęzyczną oraz polską. Publikowany w obecnej postaci spis zostanie umieszczony także na stronie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, w zakładce Edukacja. W wyniku monitorowania ukazującej się literatury ale także dzięki wskazówkom czytelników będzie on sukcesywnie uzupełniany i aktualizowany tak, by był zawsze aktualnym kompendium, drogowskazem w samodoskonaleniu się zawodowym muzealników, w szczególności edukatorów muzealnych.



## Literatura obcojęzyczna

- Allard M., *Le partenariat école-musée: quelques pistes de réflexion*, „Aster” 1999, nr 29, s. 27-40.
- Andreson D., *A Commonwealth: Museums and Learning in the United Kingdom*, London 1997.
- Ansbacher T., *What are we learning? Outcomes of the museum experience*, „The Informal Learning Review” 2002, nr 53 (1), s. 4-9.
- Attitudes of Parents towards Museums. Omnibus Survey. Research Study Conducted for*, National Museum Directors’ Conference. February 2004, [http://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/parents\\_attitudes.pdf](http://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/parents_attitudes.pdf) [dostęp: 10.06.2014].
- Beaumont E., Sterry P., *A study of grandparents and grandchildren as visitors to museums and art galleries in the UK*, „Museum and society” 2005, nr 3, s. 167-180.
- Berry N., Mayer S. (red.), *Museum Education: History, theory and Practice*, Reston 1989.
- Billmann H.-J., *Multimedia in Museen: Neue Aufgaben der Präsentation – neue Aufgaben der Museumspädagogik*, Bremen, 2000.
- Bloom J. P., Powell E. A., Hics E. C., Munley M. E., *Museums for a new century*, Washington 1998.
- Blume N., Henning J., Herman A., Richner N., *Looking to learn*, „Journal of Aesthetic Education” 2008, t. 42, nr 2, s. 83-99.
- Boughton D., Freedman K., Hicks L. i in., *Art education and Visual culture*, Reston (Virginia) 2002.
- Bradburne J. M., *Interaction in the museum: observing, supporting, learning*, Norderstedt 2000.
- Bresler L. (red.), *International Handbook of Research In Arts Education*, bmw.: Springer 2007.
- Burnham R., Kai-Kee E., *The Art of Teaching in the Museum*, „Journal of Aesthetic Education” 2005, t. 39, nr 1, s. 65-76.
- Camartin I., *Gesteigerte Wahrnehmung oder der Museumsbesuch*, „Museumskunde” 1999, t. 64, nr 2, s. 9-16.
- Card D., *Self-directed learning in cultural institutions*, w: S. Brookfield (red.), *Self-directed learning. From theory to practice: New directions for continuing education*, San Francisco 1985, s. 51-63.
- Chadwick A. I., Stannett A. (red.), *Museums and the Education of Adults*, Leicester 1995.
- Ciardelli J., Wasserman J., *Inspiring Leaders: Unique Museum Programs Reinforce Professional Responsibility*, „Journal of Museum Education” 2011, t. 36, nr 1, s. 45-56.
- Cohen C., Girault Y., *Quelques repères historiques sur le partenariat école – musée*, „Aster” 1999, nr 29, s. 9-26.
- Collins Z. W. (red.), *Museums, adults and the humanities*, Washington 1981.
- Commandeur B., Dennert D. (red.), *Event zieht – Inhalt bindet. Besucherorientierung auf neuen Wegen*, Bielefeld 2004.
- Czajkowski J. W., *Changing the Rules Making Space for Interactive Learning in the Galleries of the Detroit Institute of Arts*, „Journal of Museum Education” 2011, t. 36, nr 2, s. 171-178.
- Davallon J., *Peut-on parler d’une „langue” de l’exposition scientifique?*, w: Schiele B. (red.), *Faire, voir, faire, savoir: Musée de la Civilisation*, Quebec 1989, s. 47-59.
- Dengel S., Dreykorn M., Grüne P. i in., *Schule@museum. Eine Handreichung für die Zusammenarbeit*, Berlin 2011.
- Dennert D., *Lernen als Erlebnis: wie Museen ihre Besucher zum Lernen motivieren*, w: Bardua R., Fischer P., *Dank an Ulrich Löber*, Koblenz 2001, s.126-132.
- Diamond J., *Ethnology in museums: Understanding the learning process*, „Journal of Museum Éducation” 1982, nr 7 (4), s. 13-16.
- Dierking L. D., *Rôle de l’interaction sociale dans l’expérience muséale*, „Publics et Musées” 1994, nr 5, s. 19-43.
- Dobbs S., *The DEAE handbook: An overview of discipline-based art education*, Santa Monica 1992.
- Duclos-Orsello E., A., *Shared Authority: the Key to Museum Education as Social Change*, „Journal of Museum Education” 2013, t. 38, nr 2, s. 121-128.
- Dufresne-Tassé C., Lapointe T., Morelli C., Chamberland E., *L’apprentissage de l’adulte au musée et l’instrument pour l’étudier*, „Revue canadienne de l’éducation” 1991, t. 16, nr 3, 281-291.
- Duncum P., *A case for art. Education of everyday aesthetic experiences*, „Studien in Art Education” 1999, nr 42 (2), s. 101-112.
- Duncum P., *Visual culture in the classroom*, „Art Education” 2003, nr 56 (2), s. 25-32.
- Edwards R.W., Loomis R. J., Cusco M. E., McDermott M., *Motivation and Information Needs of Art. Museums Visitors: A Cluster Analytic Study*, „ILVS Review” 1990, t. 1, nr 2, s. 20-35.
- Eisner E. W., Dobbs S. M., *Silent pedagogy: How Museums Help Visitors Experience Exhibitions*, „Art Education” 1990, t. 41, nr 4, s. 6-15.
- Excellence and equity: Education and the public dimension of museums*, American Association of Museums, Washington 1992.
- Falk J. H., Dierking L. D., Adams M., *Living in a Learning Society: Museum and Free-choice learning*, w: Macdonald S. (red.), *A Companion to Museum Studies*, [Hoboken (New Jersey)] 2006, s. 323-339.
- Falk J. H., Dierking L. D., *Learning from the Museum*, Walnut Creek 2000.
- Falk J. H., Dierking L. D., *Lessons without Limit*, New York 2002.
- Falk J. H., Dierking L. D., *The Museum Experience*, Washington 1992.
- Fast K., *Handbuch der museumspädagogischen Ansätze*, Opladen 1995 (3 wyd.: Berlin 2014).
- Fortin-Debart C., *Analyse de l’offre des institutions muséales en médiation environnementale*, „Aster” 1999, nr 29, s. 85-100.
- Garcia B., *What We Do Best: Making a Case for Museum Learning in its Own Right*, „Journal of Museum Education” 2012, t. 37, nr 2, s. 47-56.
- Gemmeke C., John H., Krämer H. (red.), *Euphorie digital? Aspekte der Wissensvermittlung in Kunst, Kultur und Technologie*, Bielefeld 2001.
- Giordan A., Souchon C., Cantor M., *Evaluer pour innover. Musées, Médias, Ecole*, Nice 1993.
- Grönert G., *Der andere Blick: Museumsarbeit mit Randgruppen*, „Museum aktuell” 2001, nr 67, s. 2731-2732.
- Guichard J., *Démarche pédagogique et autonomie de l’enfant dans une exposition scientifique*, „Aster” 1989, nr 9, s. 17-42.
- Guichard J., *Fruits d’un partenariat école-musée, des expositions pour participer à la formation scientifique des élèves*, „Aster” 1999, nr 29, s. 131-146.
- Hain G. E., *Museum Education*, w: Macdonald S. (red.), *A Companion to Museum Studies*, [Hoboken (New Jersey)] 2006, s. 340-352.
- Haller Rubenstein Z., *Beyond Borders: Innovating from Conflict to Community in Public Art Engagement in Holon*, „Journal of Museum Education” 2012, t. 37, nr 3, s. 57-68.
- Hansen T.H., *Le rôle éducatif du musée*, „Museum” 1984, t. 36, nr 144 (4), s. 176-183.
- Häschler M., Kruse K., Leidner R. i in. (oprac.), *Das inklusive Museum – Ein Leitfadens zu Barrierfreiheit und Inklusion*, Berlin 2013

- Hausmann A., *Besucherorientierung von Museen unter Einsatz des Benchmarking*, Bielefeld, 2001.
- Hein G. E., *Learning in the Museum*, London 1998, wyd. 2: New York 2000.
- Hein G. E., Alexander M., *Museums: Places of Learning. Professional Practice*, Washington, 1998.
- Hirsch J. S., Silvermann L. H. (red.), *Transforming Practice. Selections from the Journal of Museum Education 1992–1999*, Washington 2000.
- Hoffmann H., *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main 1979.
- Hood M. G., *Comfort and Caring: Two Essential Environmental Factors*, „Environment and Behavior” 1993, t. 25, nr 6, s. 710-724.
- Hood M. G., *L'interaction sociale Au musée, facteur d'attraction des visiteurs occasionnels*, „Public et Musées” 1994, nr 5, s. 45-57.
- Hood M. G., *Staying Away. Why People Choose Not to Visit Museums*, „Museums News” 1983, 61, 4, s. 50-57.
- Hooper-Greenhill E. (red.), *Initiatives In Museum Education*, Leicester 1989.
- Hooper-Greenhill E. (red.), *Museums and Gallery Education*, Leicester 1991.
- Hooper-Greenhill E. (red.), *The Educational Role of the Museum*, London 1999.
- Hooper-Greenhill E. (red.), *Writing a Museum Education Policy*, Leicester 1991.
- Hooper-Greenhill E., *The Educational role of the museum*. London 1994.
- Hooper-Greenhill E., *Museum and Gallery Education*, Leicester, London, New York 1991.
- Hooper-Greenhill E., *Museums and Education, Purpose, Pedagogy, Performance*, London 2007.
- Hooper-Greenhill E., *Studying Visitors*, w: Macdonald S. (red.), *A Companion to Museum Studies*, [Hoboken (New Jersey)] 2006, s. 362-376.
- Housen A., *Three methods for understanding museum audiences*, „Museum Studies Journal” 1987, nr 2 (4), s. 41-49.
- Illeris H., *Visual events and friendly eye: modes of educating vision in new educational settings in Danish art galleries*, „Museum and society” 2009, nr 7 (1), s. 16-31.
- Illeris H., *Educations of Vision: Relational Strategies in Visual Culture*, „Nordisk Pedagogik” 2004, 24 (4), s. 250-267.
- Illeris H., *Museums and Galleries as Performative Sites for Lifelong Learning*, „Museum and Society” 2006, nr 4(1), s. 15-26.
- Illeris H., *Nordic contemporary art education and the environment: Constructing an epistemological platform for Art Education for Sustainable Development (AESD)*, „InFormation. Nordic Journal of Art and Research” 2012, t. 1, nr 2, s. 77-93.
- Illeris H., *Young people and Contemporary art*, „The International Journal of Art and Design Education” 2005, t. 24, nr 3, s. 231-242.
- Jacobi D., Coppey O., *Musée et éducation: au delà du consensus la recherche du parteariat*, „Public et Musées” 1995, nr 7, s. 10-22.
- Jacobmeyer Wolfgang, Labor, Schaubühne, *Identitätsfabrik, Musentempel, Lernort. Die Institution Museum als didaktische Herausforderung*, w: Mütter B., Schönemann B., Uffelman U. (red.), *Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik*, Weinheim 2000.
- Kittlausz, V., Pauleit W. (red.), *Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, Bielefeld 2006.
- Kohle H., Kwastek K., *Computer, Kunst und Kunstgeschichte*, Köln 2003.
- Krön M., *Entdeckungsreise in eine junge Disziplin*, w: *Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2003, s. 101-110.
- Kohlstedt S. G., *The Origins of Natural Science in Amerika*, Washington 1991.
- Kotler N., Kotler P., *Can Museums be All Things to All People? Missions, Goals and Marketing's Role*, „Museum Management and Curatorship” 2000, t. 18, nr 3, s. 271-287.
- Kun-Ott H. (red.), *Qualitätskriterien für Museen: Bildungs- und Vermittlungsarbeit*, Berlin 2008.
- Laar van de P.Th., *The Contemporary City as Backbone: Museum Rotterdam Meets the Challenge*, „Journal of Museum Education” 2013, t. 38, nr 1, s. 39-49.
- Leinewber R., *Das „Zentrum für Experimentelle Archäologie und Museumspädagogik” des Landesamtes für Archäologie Sachsen-Anhalt in Mansfeld, Lkr. Mansfelder Land (Südharz)*, „Archäologisches Nachrichtenblatt” 2002, t. 7, nr 4, s. 295-300.
- Leinhardt G., Crowley K., Knutson K. (red.), *Learning conversations in museums*, Mahwah 2002.
- Lindström L. (red.), *Nordic Visual Arts Education in Transition. A Research Review*, Stockholm 2009.
- Loomis R. J., *Museum visitor evaluation: new tool for management*, Nashville 1987.
- Macedonia M., *Revitalizing Museums with Digital Technology*, „Computer. Entertainment Computing” 2003, nr 2, s. 94-96.
- Maher M. (red.), *Collectiva Vision: Starting and Sustaining a Children's Museum*, Washington 1997.
- Mandel B. (red.), *Kulturvermittlung - zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft*, Bielefeld 2005.
- McLellan A., *Making museums count: strategies for the development of museum education resources to support the national numeracy strategy*, Leicester 2000.
- McManus P. M., *Families in Museum*, w: Miles R., Zavola L. (red.), *Towards the Museum of the Future*, London 1994.
- McManus P. M., *It's the Company You Keep... The Social Determination of Learning-related Behaviour in Science Museum*, „The International Journal of Museum Management and Curatorship” 1987, t. 6, nr 3, s. 263-270.
- Miles R. S., *Museum audiences*, „The International Journal of Museum Management and Curatorship” 1986, t. 5, nr 1, s. 73-80.
- Moffat H., Woollard V. (red.), *Museum and Gallery Education: a Manual of Good Practice. Stationery Office*, London 1999.
- Morel G., Van-Praët M., *Les relations entre école et musées de sciences comme programme de recherches*, w: *Actes des 14èmes Journées Internationales d'Education Scientifique, Chamonix, Centre Jean Franco, Chamonix 1992*, s. 393-398.
- Nelson K. G., *From Analog Prototypes to Digital Drawing in the Gallery*, „Journal of Museum Education” 2011, t. 36, nr 3, s. 269-278.
- Newsom B.Y., Silver A. Z. (red.), *Art Museum as Educator*, The Cleveland Museum of Art, University of California Press 1978.
- Nichols S. K. (red.), *Patterns in Practice. Selections from the Journal of Museum Education*, Washington 1992.
- Nichols S. K., Alexander M., Yellis K. (red.), *Perspectives an Informal Learning. Museum Education Anthology 1973–1983*, Washington 1984.
- Nichols S. K., *Museums, Universities and Pre-Service Teachers*, „Journal of Museum Education” 2014, t. 39, nr 1, s. 3-9.
- Noschka-Roos A. (red.), *Besuchersforschung in Museen. Instrumentarien zur Verbesserung der Ausstellungskommunikation*, München 2003.
- Noschka-Roos A., *Besuchersforschung und Didaktik: ein museumspädagogisches Plädoyer*, Berlin, 1994.
- Otto C., *Zum Stand einer erwachsenenorientierten Bildungsarbeit in Kunstmuseen in Deutschland: Geschichte und Theorie – Gegenwart und Praxis*, Oldenburg 2000.

- Paatsch U. (oprac.), *Auswahlbibliographie zur Museumspädagogik*, Stuttgart 1995 (2. wyd.).
- Paris S. (red.), *Perspectives on object-centered in museums*, Mahwah–London 2002.
- Pawlik A., Majer S., „*lernort deutsch im museum*”. *Zu einem Projekt des Heimatmuseums Wedding und dem Programm für Eltern nichtdeutscher Muttersprache an Berliner Schulen*, „Museum aktuell” 2001, nr 67, s. 2728-2730.
- Pearce S. M., *Interpreting objects and collections*, Routledge, 2001.
- Rasse P., *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*, Paris 1990.
- Reusser E. M., *Publikumsforschung für Museen*, Bielefeld 2010.
- Roberts L., *From Knowledge to Narrative: Educators and the Changing Museum*, Washington 1997.
- Rung M. H., *Art Museums and Creative Citizens*, „Museumological Review” 2008, nr 13, s. 1-10.
- Sandell R. (red.), *Museums, Society, Inequality*, Routledge 2002.
- Schaer R., *L'invention des musées*, Paris 1993.
- Schmid H., Köhler U. (oprac.), *Museumspädagogik – Literaturliste 1990– 2000*, publikacja online: [http://www.museumspaedagogik.org/fileadmin/user\\_upload/bund/PDF/4.4.\\_MusPaedLiteraturliste.pdf](http://www.museumspaedagogik.org/fileadmin/user_upload/bund/PDF/4.4._MusPaedLiteraturliste.pdf) [dostęp: 14.06.2014]
- Seagram, B. C., Patten, L. H., Lockett, C., *Audience research and exhibit development: A framework*, „Museum Management and Curatorship” 1993, 1993, t. 12, nr 1, s. 29-41.
- Siegel Ch., *Medienpädagogik – Museumspädagogik*, „Museum aktuell” 2001, nr 72, s. 2981-2983.
- Silverman L.H., *Visitor meaning-making in museums for a new age*, „Curator. The Museum Journal” 1995, t. 38, nr 3, s. 161-170.
- Sommer M. E.N., *Bildung und ethnologische Museen: museumspädagogische Ansätze in Geschichte und Gegenwart: Forschungen und Reflexionen aus den Jahren 1977 bis 1988*, Wien 2001
- Spickernagel E., Walbe B. (red.), *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, Gießen 1979.
- Tavin K., Hausman J., *Art education and visual culture in the age of globalization*, „Art Education” 2004, nr 57 (5), s. 21-23, 32-35.
- Tisdale R., *City Museums and Urban Learning*, „Journal of Museum Education” 2013, t. 38, nr 1, s. 3-8.
- Tressel G. W., *The role of museums in science education*, „Science Education” 1980, t. 64, nr 2, s. 257-260
- Triquet É., *La relation école – musée*, „Grand N” 1999–2000, nr 66, s. 93-106.
- Triquet É., Laperrière M., *Étudier les fossiles au musée: la spécificité des objets et du discours muséal comme point d'accroche des apprentissages*, „Aster” 1999, nr 29, s. 147-170.
- Vallance E., *A curriculum-theory model of the art museum milieu as teacher*, „Journal of Museum Education” 2003, t. 28, nr 1, s. 8-16.
- Vallance E., *Museum education as curriculum: four models, leading to a fifth*, „Studies in Art Education” 2004, nr 45 (4), s. 343-358.
- Vallance E., *Teaching the aesthetics of everyday life*, Galena (Illinois) 2005.
- Vallance E., *The public curriculum of orderly images*, „Educational Researcher” 1995, nr 24 (2), s. 4-13.
- Van-Praët M., Poucet B., *Les Musées, lieux de contre-éducation et de partenariat avec l'école*, „Education et Pédagogie” 1992, nr 16, s. 21-28.
- Vieregg H., Schmeer-Sturm M.-L., Thinesse-Demel J., Ulbricht K. (red.), *Museumspädagogik in neuer Sicht: Erwachsenenbildung im Museum*, t. 1–2, Baltmannsweiler 1994.
- Wegner E., *Communities of Practice. Learning, Meaning and Identity*, Cambridge 1998.
- Weschenfelder K., Zacharias W., *Handbuch Museumspädagogik. Orientierungen und Methoden für die Praxis*, Düsseldorf 1992.
- Witcomb A., *Interactivity*, w: Macdonald S. (red.), *A Companion to Museum Studies*, [Hoboken (New Jersey)] 2006, s. 353-361.
- Wolf B., Wood E., *Integrating Scaffolding Experiences for the Youngest Visitors in Museum*, „Journal of Museum Education” 2012, t. 37, nr 1, s. 29-38.
- Wyrobnik I., *Das Kunstmuseum als pädagogische Herausforderung: Annäherung an moderne und zeitgenössische Kunst mit Kindern*, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien 2000.
- Zacharias W., *Kulturpädagogik. Kulturelle Jugendbildung. Eine Einführung*, Opladen 2001.

## Literatura w języku polskim

- Adamczyk P., *Muzeum na wynos – nowe formy edukacji historycznej na przykładzie projektu »skrzynia pełna tajemnic«*, w: Woźniak M., Rosset T. F. de, Ślusarczyk W. (red.), *Historia w muzeum*, Bydgoszcz 2013, s. 189-191.
- Adamczyk P., *Skrzynia pełna tajemnic*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 235-246.
- Aksman J., Gaj R., *Dzieci w Galerii – cykl warsztatów o sztuce współczesnej realizowany w galeriach Krakowa (2001–2003)*, w: *Sztuka i pedagogika*, red. J. Samek, t. 4, Kraków 2006, s. 236-243.
- Aksman J., Gaj R., *Recepcja koncepcji wychowania przez sztukę w działalności naukowej i dydaktycznej Zakładu Wychowania przez Sztukę w Instytucie Pedagogiki UJ*, w: Aleksander T. (red.), *Myśl pedagogiczna przełomu wieków*, Kraków 2001, s. 153-157.
- Aksman J., Gaj R., *W poszukiwaniu złotego środka... Próby realizacji wychowania przez sztukę w galeriach sztuki współczesnej w Krakowie*, „Współczesna myśl pedagogiczna. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi” 2003, nr 4, s. 103-112.
- Artymowski J. D., *Być jednym z nich – upośledzeni w muzeum*, „Muzealnictwo” 1988, nr 31, s. 95-99.
- Artymowski J. D., *Dodać życia do lat (praca w muzeum na rzecz ludzi starszych)*, „Muzealnictwo” 1986, nr 30, s. 89-92.
- Artymowski J. D., *Niepełnosprawni w muzeach*, „Muzealnictwo” 1984, nr 28/29, s. 61-65.
- Barańska K., *Pożegnanie z edukacją*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 48-54.
- Barański J., *Muzeum etnograficzne XXI wieku*, w: *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis, Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009, Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, Gniezno 2010, s. 218-238.

- Baumgarten-Szczyrska D., *Afryka na wyciągnięcie ręki. Działania dydaktyczne w przestrzeni wystaw afrykańskich Muzeum Narodowego w Szczecinie*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 104.
- Białostocki J., *Galeria arcydzieł czy dom kultury*, „Rocznik Historii Sztuki” 1984, R. 14, s. 281-286.
- Bilewicz H., *Złudzenia edukacji plastycznej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1997, Pedagogika XXII, z. 314, s. 111-115.
- „Biuletyn Programowy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2012, nr 5: *Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej*, [pismo elektroniczne].
- Borgosz W., *Muzea goszczą laureatów konkursu dla dzieci*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 312-315.
- Borusiewicz M., *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2012.
- Bruner J., *Kultura edukacji*, tłum. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków 2010.
- Brzezińska A. W., Hulewska A., Słomska J. (red.), *Edukacja regionalna*, Warszawa 2006.
- Byszewski J., *Inne muzeum*, Laboratorium Edukacji Twórczej. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1996.
- Byszewski J., *Muzeum jako wyzwanie (po konferencji „Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej”)*, „Biuletyn Programowy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2012, nr 5: *Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej*, s. 35-40, [pismo elektroniczne].
- Byszewski J., *Tutaj jestem*, Laboratorium Edukacji Twórczej. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1994.
- Byszewski J., Parczewska M., *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Laboratorium Edukacji Twórczej. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2012.
- Czarnek B., Mielnik M., *Edukacja artystyczna w Muzeum Sztuki Dawnej. Dział Edukacji Muzealnej Oddziału Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 63-70.
- Fic M., *Rola muzeów on-line w procesie edukacji historycznej i obywatelskiej*, w: Roszak S., Strzelecka M. (red.), *Toruńskie Spotkania Dydaktyczne*, t. 4: *Muzea i archiwa w edukacji historycznej*, Toruń 2007 s. 152-156.
- Gaj R., *Inne Muzeum – głos w Dyskusji*, „Po lekcjach. Kwartalnik nieregularny poświęcony problemom czasu wolnego dzieci i młodzieży” 1999, nr 4 (22), s. 21-42.
- Gaj R., *Muzeum miejscem edukacji*, „Krakowskie Studia Małopolskie” 2002, nr 6, s. 115-137.
- Gaj R., *Wystawa w muzeum – medium edukacji pozaszkolnej*, w: Samek J. (red.), *Sztuka i pedagogika*, t. 2, Kraków 1999, s. 179-185.
- Gajda J., *Pedagogika kultury w zarysie*, Kraków 2006.
- Gilevska J., *Czym jest współczesne muzeum? Rola wystawy edukacyjnej w edukacji i animacji społeczno-kulturowej*, Forum edukatorów muzealnych – Portal edukacji muzealnej, <http://www.edukacjamuzealna.pl/artykuly.aspx?o=4034> [dostęp: 13.06.2014].
- Głowacki P., *Uniwersytet III wieku. Wyzwanie i szansa dla muzeum*, „Muzealnictwo” 2013, nr 54, s. 191-197.
- Głowacz A., *Między oświeceniową misją muzeum a innowacyjną ofertą edukacyjną*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 87-96.
- Gnitecki J. (red.), *Pedagogika jako formacja intelektualna refleksji we współczesnym dyskursie humanistycznym*, Poznań 2005.
- Golat R., *Kontekst ustawowy edukacyjnej działalności muzeów*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 22-27.
- Gorzelański D., *„Przeszłość – przyszłość”? Rola Galerii Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Krakowie w kształtowaniu wiedzy o antyku*, w: *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis, Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009, Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, Gniezno 2010, s. 200-207.
- Górajec P., *Edukacja w nowoczesnym muzeum na przykładzie Muzeum Pałacu w Wilanowie. Dwadzieścia lat muzealnictwa – tradycja zobowiązuje*, w: Roszak S., Strzelecka M. (red.), *Toruńskie Spotkania Dydaktyczne*, t. 4: *Muzea i archiwa w edukacji historycznej*, Toruń 2007, s. 59-65.
- Górajec P., *Forum edukatorów muzealnych*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 28-33.
- Górajec P., *Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, w: *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis, Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009, Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, Gniezno 2010, s. 182-186.
- Grygiel E., *Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym*, seria: *Muzeologia*, t. 5, w przygotowaniu.
- Grzonkowska J., *Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce w perspektywie działań NIMIZ*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 228-234.
- Hryszko K. R., Suchocka I., *Sztuka lekcji. O działaniach edukacyjnych Galerii im. Śleńdzińskich w Białymstoku*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 79-86.
- Jakubowski W., *Edukacja w świecie kultury popularnej*, wyd. II, Kraków 2011.
- Jędrzejewska A. K., *Mikołaj Kopernik, toruńskie pierniki i gotyk na dotyk – interaktywne formy edukacji historycznej w Muzeum okręgowym w Toruniu*, w: *Woźniak M., Rosset T. F. de, Ślusarczyk W. (red.), Historia w muzeum*, Bydgoszcz 2013, s. 172-175.
- Karamanov A., „Ja, ty, inny...” *Wielokulturowy format edukacji historycznej w muzeum*, w: *Woźniak M., Rosset T. F. de, Ślusarczyk W. (red.), Historia w muzeum*, Bydgoszcz 2013, s. 176-180.
- Karczewski L., *Ucieczka do przodu. Autonomia instytucji muzeum jako alternatywa dla edukacji muzealnej*, „Biuletyn Programowy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2012, nr 5: *Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej*, s. 25-34, [pismo elektroniczne].
- Karwasz G., Kruk J., *Idee i realizacje dydaktyki interaktywnej – wystawy, muzea i centra nauki*, Toruń 2012.
- Kielczewska S., *Analiza wortalu Muzeum Pałacu w Wilanowie i zamieszczonych w nim multimediów i modułów e-learningowych*, Forum edukatorów muzealnych – Portal edukacji muzealnej, <http://www.edukacjamuzealna.pl/artykuly.aspx?o=4035> [dostęp: 13.06.2014].
- Koczkodaj I., *Jak słoń w składzie porcelany?... Polskie muzea wobec edukacji muzealnej osób dorosłych na przykładzie Muzeum Łazienki Królewskiej*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 246-252.
- Korzeniowski B., *Wystawy historyczne jako nośnik pamięci na przykładzie wystawy o zbrodniach Wehrmachtu*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3, s. 68-103.
- Kosińska, Sikorska K., Skórzyńska A. (red.), *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny*, Poznań 2012.
- Kowalczyk W., *Celebrować, zabawiać czy edukować? Po co społeczeństwu są dziś publiczne muzea?*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 55-62.
- Kowalczyk-Mizerakowska I., *Edukacja muzealna w Państwowym Muzeum Archeologicznym w Warszawie. Przeszłość – Terażniejszość – Przyszłość*, w: *Woźniak M., Rosset T. F. de, Ślusarczyk W. (red.), Historia w muzeum*, Bydgoszcz 2013, s. 198-201.
- Kranz T. (red.), *Wizyty edukacyjne w Państwowym Muzeum na Majdanku. Poradnik dla nauczycieli*, Państwowe Muzeum Na Majdanku, Lublin 2012.
- Kranz T., *Edukacja historyczna w miejscach pamięci. Zarys problematyki*, Lublin 2002.
- Kreis M., *Edukator muzealny a figura trickstera*, Forum edukatorów muzealnych – Portal edukacji muzealnej, <http://www.edukacjamuzealna.pl/artykuly.aspx?o=4339> [dostęp: 13.06.2014].

- Kruk J., *Doświadczenie, reprezentacja i działanie wśród rzeczy i przedmiotów. Projektowanie edukacyjne*, Gdańsk 2008.
- Kucharski A., *Znaczenie eksponatów muzealnych w szkolnej edukacji historycznej i obywatelskiej*, w: Roszak S., Strzelecka M. (red.), *Toruńskie Spotkania Dydaktyczne*, t. 4: Muzea i archiwa w edukacji historycznej, Toruń 2007, s. 145-151.
- Lohman J., *Muzeum otwarte. Dla kogo? Oto jest pytanie*, w: *Muzeum przestrzeni otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej*, 23–25.09.2009, Rottermund A. (moderator), Warszawa 2010, s. 35-42.
- Majewski P. (red.), *Muzea i uczenie się przez całe życie – podręcznik europejski*, Warszawa 2013.
- Manicka A., *Wózek w muzeum czyli program Miś*, „Muzealnictwo” 2013, nr 54, s. 198-203.
- Mendruń J., *Możliwości spostrzegania przez niewidomych przedmiotów i obiektów muzealnych*, „Muzealnictwo” 1984, nr 28/29, s. 66-69.
- Milewska K., Kacprzak D., *„Walizka czyli szczecińska uwertura”. Spektakl teatralny – aktywna forma lekcji muzealnej jako przykład współpracy muzeum i szkoły*, „Wiadomości Historyczne” 2014, nr 4.
- Milewska K., *Muzeum uczy i bawi. Działania edukacyjne w Muzeum Narodowym w Szczecinie*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 274-285.
- Milewska K., *Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej na przykładzie wybranych praktyk Muzeum Narodowego w Szczecinie*, „Biuletyn Programowy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2012, nr 5: *Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej*, s. 41-56, [pismo elektroniczne].
- Murawska A., *Numizmaty w edukacji ekonomiczno-historycznej i kulturowej*, w: Woźniak M., Rosset T. F. de, Ślusarczyk W. (red.), *Historia w muzeum*, Bydgoszcz 2013, s. 181-188.
- Muzea dla edukacji. Materiały z dwóch konferencji: Muzea dla edukacji – wychowanie aktywnego obywatela 23–24 września 2004 i Muzea dla edukacji – nowe formy aktywności muzealne, Kraków 19–20 października 2006*, Kraków 2007.
- Muzea w edukacji. Formy współpracy ze współczesną szkołą*, Konferencja muzealna Szreniawa 6–7 października 2011, Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, Szreniawa 2011.
- Muzeum otwarte na edukację: publikacja poseminaryjna*, red. Monika Buraczyńska, Muzeum Wsi Kieleckiej, Kielce 2011.
- Muzeum przestrzeni otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej*, 23–25.09.2009, Rottermund A. (moderator), Warszawa 2010, s. 35-42.
- Nadolska-Styczyńska A., *Pokazać kultury, czyli o wykorzystywaniu zabytków w auczaniu etnografii pozaeuropejskiej*, w: Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 249-257.
- Nowacki M., *Analiza jakości produktu atrakcji turystycznych na przykładzie muzeów i innych obiektów dziedzictwa zachodniej Polski*, „Muzealnictwo” 2001, nr 43, s. 78-86.
- Olbrycht K. (red.), *Edukacja kulturalna – wybrane obszary*, Cieszyn 2004.
- Olbrycht K., Głyda B., Matusiak A. (red.), *Kompetencje do prowadzenia edukacji kulturalnej*, Katowice 2013.
- Owsiński M., *Wystawiennictwo i edukacja we współczesnym polskim muzeum martyrologicznym na przykładzie działani Muzeum Stutthof w Sztutowie*, w: Woźniak M., Rosset T. F. de, Ślusarczyk W. (red.), *Historia w muzeum*, Bydgoszcz 2013, s. 202-210.
- Pakulo K., Paszkiewicz-Szymańska R., *Wokół doświadczeń z wystawy „5 zmysłów”*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 150-156.
- Palka S., *Metodologia. Badania. Praktyka pedagogiczna*, Gdańsk 2006.
- Parczewska M., Byszewski J., *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012.
- Parczewska M., Byszewski J., *Sztuka współczesna - instrukcja obsługi*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1998.
- Parczewska M., *Partycypacja – czyli sztuka spotkania*, w: *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis, Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009*, Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi, Gniezno 2010, s. 187-193.
- Pater R., *Czas na muzeum – aspekty edukacji muzealnej dorosłych*, w: Aleksander T. (red.) *Edukacja dorosłych jako czynnik rozwoju społecznego*, t. II, Radom 2010, s. 207-215.
- Pater R., *Edukacja estetyczno-artystyczna w środowisku lokalnym „życia szkoły”. Między przeszłością a przyszłością*, w: Zalewska-Pawlak M., Pikała A. (red.), *Szkoła XXI wieku szkołą edukacji estetycznej*, Łódź 2011, s. 387-400.
- Pater R., *Edukacja muzealna dla dzieci. Alternatywne przestrzenie*, „Edukacja elementarna w Teorii i Praktyce” 2013, nr 30 (4), s. 55-76.
- Pater R., *Miejsce muzeum w edukacji dzieci i młodzieży*, w: Żurkowski B. (red.), *Kultura artystyczna w przestrzeni wychowania*, Kraków 2011, s.155-178.
- Pater R., *Muzea dla dzieci i młodzieży – współczesne przestrzenie edukacji*, w: Cudowska A. (red.), *Kierunki rozwoju edukacji w zmieniającej się przestrzeni społecznej*, Białystok 2011, s. 633-642.
- Pater R., *Muzeum w przestrzeni otwartej*, „Biuletyn Programowy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2012, nr 5: *Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej*, s. 18-24, [pismo elektroniczne].
- Pater R., *W poszukiwaniu standardów edukacji muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 134-143.
- Pater R., *Wychowanie estetyczne w edukacji muzealnej*, w: Pankowska K. (red.), *Sztuka i wychowanie. Współczesne problemy edukacji estetycznej*, Warszawa 2010, s. 66-82.
- Pelczar J., Buraczyńska M. (red.), *Muzeum otwarte na edukację*, Kraków 2011.
- Pietryszyn J., *Platforma edukacyjna Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 157-161.
- Podsiadło J., *Muzeum miejscem zabawy?*, w: Kantor R., Paleczny T., Banaszkiwicz M. (red.), *Wąż w raju: Zabawa w społeczeństwie konsumpcyjnym*, Kraków 2011.
- Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2006.
- Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008.
- Popek S., Tarasiuk R., *U podstaw edukacji plastycznej*, Lublin 2000.
- Poprzęcka M., *Muzealna działalność edukacyjna*, w: *Muzeum przestrzeni otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej*, 23–25.09.2009, Rottermund A. (moderator), Warszawa 2010, s. 53-56.
- Poprzęcka M., *Od oświatówki do centrum edukacji*, Forum edukatorów muzealnych – Portal edukacji muzealnej, <http://www.edukacjamuzealna.pl/artykuly.aspx?o=4497> [dostęp: 13.06.2014].

- Rokosz K., Glowacki P., *Noc muzeów – zjawisko kulturowe i społeczne ostatnich lat*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 286-293.
- Roszak S., Strzelecka M. (red.), *Toruńskie Spotkania Dydaktyczne*, t. 4: *Muzea i archiwa w edukacji historycznej*, Toruń 2007.
- Ruben L., Dudek K. [rozmowa], *Dotknąć i poczuć to zrozumieć*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 144-149.
- Rychter J., Lenarczyk L., *Letnia akademia kultury i języka polskiego. Działania Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Głogowie na rzecz budowy nowoczesnie rozumianego regionalizmu*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 304-311.
- Sajdak A. (red.), *Kultura jako fundament wspólnoty edukacyjnej*, Kraków 2005.
- Sani M., *Muzea i uczenie się przez całe życie. Podręcznik europejski. Powody sukcesu redakcyjnego*, „Muzealnictwo” 2013, nr 54, s. 182-190.
- Skutnik J., *Działania edukacyjne we francuskich muzeach sztuki współczesnej*, „Po lekcjach. Kwartalnik nieregularny poświęcony problemom czasu wolnego dzieci i młodzieży” 1999, nr 4 (22), s. 58-65.
- Skutnik J., *Edukacja we współczesnym muzeum sztuki – konteksty mediacyjne*, w: Zalewska-Pawlak M., Pikała A. (red.), *Szkoła XXI wieku szkołą edukacji estetycznej*, Łódź 2011, s. 267-280.
- Skutnik J., *Edukacyjne wartości sztuki najnowszej a aktywność pedagogiczna Centrum Sztuki Współczesnej w Bordeaux*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1997, Pedagogika XXII, z. 314, s. 137-143.
- Skutnik J., *Muzeum sztuki – przestrzeń edukacji*, w: Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 236-248.
- Skutnik J., *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008.
- Skutnik J., *Odbiorca sztuki wobec nowej sytuacji estetycznej*, w: Deleka E., Jonkisz A. (red.), *Sztuka i interpretacja*, Cieszyn 1998, s. 35-44.
- Skutnik J., *Rodziny w muzeum – wybrane obszary analizy*, Forum edukatorów muzealnych – Portal edukacji muzealnej, <http://www.edukacjamuzealna.pl/artykuly.aspx?o=4795> [dostęp: 13.06.2014]
- Słowińska D., *Pruszkowskie warsztaty historyczno-artystyczne – nowe formy prezentacji prahistorii*, w: Woźniak M., Rosset T. F. de, Ślusarczyk W. (red.), *Historia w muzeum*, Bydgoszcz 2013, s. 192-197.
- Sobota K., *Działania promocyjne, marketingowe i edukacyjne muzeów Zagłębia Dąbrowskiego*, „Muzealnictwo” 2009, nr 50, s. 243-253.
- Suchocki W. [wywiad], *Muzeum – miejsce kształtowania osobowości i obywatelstwa*, „Biuletyn Programowy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2012, nr 5: *Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej*, s. 12-17, [pismo elektroniczne].
- Szaradowski P., *Edukacja w przestrzeni wystaw czasowych i jej ewaluacja*, Forum edukatorów muzealnych – Portal edukacji muzealnej, <http://www.edukacjamuzealna.pl/artykuly.aspx?o=4139> [dostęp: 13.06.2014]
- Szaradowski P., *Muzeum dziecięce w Pałacu w Rogalinie – projektowanie edukacji*, w: Woźniak M., Rosset T. F. de, Ślusarczyk W. (red.), *Historia w muzeum*, Bydgoszcz 2013, s. 167-171.
- Szaradowski P., *Przestrzeń ekspozycji czasowej w muzeum a działania edukacyjne*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 71-78.
- Szczerski A. – *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „Nowej Muzeologii”* w: Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 335-344.
- Szeląg M., Skutnik J. (red.), *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczy*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010.
- Szeląg M. (red.), *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, Warszawa 2012.
- Szeląg M., *Edukacja głupcze! Zadania muzeum na początku XXI wieku*, w: *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis, Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009, Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, Gniezno 2010, s. 175-181.
- Szeląg M., *Edukacja w pojęciu edukatorów oraz jej rola w polskich muzeach w świetle analizy II etapu Raportu o Stanie Edukacji Muzealnej*, Forum edukatorów muzealnych – Portal edukacji muzealnej, <http://www.edukacjamuzealna.pl/artykuly.aspx?o=4510> [dostęp: 13.06.2014]
- Szeląg M., *Muzeum miejsce „niepewne”. Trudna edukacja muzealna: nagości, akt i przedstawienia erotyczne w sztuce*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 253-263.
- Szeląg M., *Muzeum wobec „zwrotu edukacyjnego”*, Forum edukatorów muzealnych – Portal edukacji muzealnej, <http://www.edukacjamuzealna.pl/artykuly.aspx?o=4158> [dostęp: 13.06.2014]
- Szeląg M., *Noc muzeów w opiniach publiczności*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 295-303.
- Szeląg M., *Przyszła rola edukacji muzealnej w Polsce*, „Muzealnictwo” 2009, nr 50, s. 234-242.
- Szeląg M., *Raport o stanie edukacji muzealnej. Podsumowanie pierwszego etapu badań*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 34-47.
- Szeląg M., *Teoria a praktyka edukacji muzealnej*, Forum edukatorów muzealnych – Portal edukacji muzealnej, <http://www.edukacjamuzealna.pl/artykuly.aspx?o=3900> [dostęp: 13.06.2014]
- Szeląg P., *Od upowszechniania do edukacji? O historii edukacji w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, w: *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis, Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009, Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, Gniezno 2010, s. 208-217.
- Szkołut T. (red.), *Sztuka i edukacja kulturalna w okresie przemian*, Lublin 2001.
- Szukalska-Kuś A., *Tematy historyczne – ich dostępność dla najmłodszego widza. Praktyka wielkopolskiego Muzeum Wojskowego w Poznaniu*, w: Woźniak M., Rosset T. F. de, Ślusarczyk W. (red.), *Historia w muzeum*, Bydgoszcz 2013, s. 161-166.
- Tarnowska M., *Edukacja w Muzeum Łowiewstwa i Jeździectwa w Warszawie. Terażniejszość i perspektywy*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 97-103.
- Tomaszewska E., *Środki teatralne w edukacji muzealnej*, Forum edukatorów muzealnych – Portal edukacji muzealnej, <http://www.edukacjamuzealna.pl/artykuly.aspx?o=3990> [dostęp: 13.06.2014].
- Walczak P., *Wychowanie jako spotkanie*, Kraków 2007.
- Wiktoro M., *Edukacja muzealna w Muzeum Sztuki w Łodzi – narracja i nawigacja*, w: Zalewska-Pawlak M. (red.), *Sztukmistrze XXI wieku. Rzecz o pedagogach wychowujących przez sztukę*, Łódź 2013, s. 265-268.
- Wiktoro M., *Komparatystyczne aspekty edukacji w Muzeum Sztuki w Łodzi*, *Kultura i Wychowanie* 2014, nr 7, 163-170.
- Wiktoro M., *Trudności udostępniania sztuki współczesnej w muzeum*, w: Zalewska-Pawlak M., Pikała A. (red.), *Szkoła XXI wieku szkołą edukacji estetycznej*, Łódź 2011, s. 281-288.

Wojnar I., *Muzeum czyli trwanie obecności*, Warszawa 1991.

Wrześniński J., Wyrwa A. (red.), *Przeszłość dla przyszłości – problemy edukacji muzealnej: materiały konferencji z okazji jubileuszu 40-lecia Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy*, Lednogóra 2010.

Wysoka W., Stępnik A., *Edukacja muzealna w Polsce. Aspekty, konteksty, ujęcia*, Lublin 2013.

Zaczyński W., *Uczenie się przez przeżywanie*, Warszawa 1990.

Zielińska M., *Królewski Wilanów i świat starożytnych bogów*, w: *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis, Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009, Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, Gniezno 2010, s. 194-199.

Ziębińska-Witek A., *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011.

## Lista czasopism cytowanych w bibliografii

„Art Education”; „Aster”; „British Journal of Educational Psychology”; „Curator. The Museum Journal”; „Education et Pédagogie”; „Educational Researcher”; „Edukacja elementarna w Teorii i Praktyce”; „Journal of Museum Education”; „Kunst und Unterricht”; „Museologie”; „Museological Review”; „Museum aktuell”; „Museum and Society”; „Museum International”; „Museum Practice”; „Museum zum Quadrat”; „Museum Journal”; „Museumskunde”; „Muzealnictwo”; „New Research in Museum Studies”; „Po lekcjach. Kwartalnik nieregularny poświęcony problemom czasu wolnego dzieci i młodzieży”; „Public et Musées”; „Schulheft”; „Science Education”; „Standbein/Spielbein”; „Studies in Art Education”; „The International Journal of Museum Management and Curatorship”.

**Streszczenie:** Bibliografia obejmuje literaturę przedmiotu dotyczącą edukacji muzealnej, opublikowaną w ciągu ostatnich trzech dekad w formie druków zwartych: książek, m.in. podręczników, monografii problemowych, materiałów pokonferencyjnych, publikacji seminaryjnych, jak i problemowych artykułów w czasopiśmiennictwie fachowym. Wykaz, będący wyborem, prezentuje szerokie – w zamierzeniu autorów reprezentatywne – spektrum zagadnień podejmowanych przez muzealników, pedagogów, edukatorów w kontekście pedagogiki muzealnej, zarówno w jej aspek-

cie teoretycznym, jak i odnoszącym się do praktyki muzealnej. Zebrana literatura została podzielona na dwie części: obcojęzyczną oraz polską. Publikowany w obecnej postaci spis zostanie umieszczony także na stronie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów ([www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl)) w zakładce Edukacja. W wyniku monitorowania ukazującej się literatury, ale także dzięki wskazówkom czytelników, będzie on sukcesywnie uzupełniany i aktualizowany tak, by był zawsze aktualnym kompendium, niezbędnym do pracy muzealników, w szczególności edukatorów muzealnych.

**Słowa kluczowe:** literatura, bibliografia, edukator, edukacja muzealna, druki zwarte, podręczniki, czasopisma.

### Joanna Grzonkowska

Historyczka sztuki, absolwentka IHS UW oraz Podyplomowego Studium Muzealnictwa przy IHS UW; obecnie słuchaczka Podyplomowych Studiów Varsavianistycznych UW; pracuje w Dziale Strategii i Analiz Prawnych NIMIZ, wcześniej przez wiele lat zajmowała się edukacją muzealną, pracowała w Dziale Oświatowym Zamku Królewskiego w Warszawie i współpracowała z Ośrodkiem Edukacji Muzeum Narodowego w Warszawie; autorka artykułów i recenzji publikowanych w „Muzealnictwie”; e-mail: [jgrzonkowska@nimoz.pl](mailto:jgrzonkowska@nimoz.pl)

### dr Dariusz Kacprzak

Doktor nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki, muzeolog i muzealnik – absolwent IHS UW oraz Podyplomowego Studium Muzealnictwa przy IHS UW; 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, Austrii, Holandii i Czechach; e-mail: [d.kacprzak@muzeum.szczecin.pl](mailto:d.kacprzak@muzeum.szczecin.pl)

# PO CO NAM TE MULTIMEDIA?

## WHY DO WE NEED MULTIMEDIA?

**Piotr Górajec**

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

**Abstract:** Modern Polish museums tend to expand their exhibitions to include multimedia installations and interactive solutions. This strategy is usually adopted by new museums created from scratch, in particular narrative museums using multimedia solutions as a basic axis for creating exhibitions. Multimedia sometimes become even more important than museum collectibles which are not numerous in newly created museums. Traditional museums also tend to incorporate more interactive solutions and multimedia installations in their existing exhibitions.

When visiting museums in Poland it may seem that these are very modern institutions keeping up with technological development and making best efforts to prepare attractive exhibitions for their visitors. However, technological solu-

tions sometimes seem to be dominant to the content that should be illustrated.

Are museums ready for this specific technological revolution in terms of planning and structure? Are museums aware of modern technology? Are multimedia useful in museums at all? How should multimedia be planned and implemented in museums so that they make sense, constitute no financial burden, embellish the exhibitions, highlight but not cover the presented items and allow the visitors to gain knowledge about the exhibits? The above questions should be considered by museum employees who are planning to introduce multimedia solutions in their institutions. Above all, they should keep in mind that multimedia in museums are not as important as contents presented by museums and exhibits which should be only supplemented by multimedia.

**Keywords:** multimedia, installations, exhibits, education, science centers, exhibition, new technologies.

Przekraczając progi dowolnego, szczególnie jednego z powstałych w ostatnich latach, muzeum w Polsce, ale też centrum nauki czy centrum edukacyjnego, można odnieść wrażenie, że wkraczamy w świat przyszłości, swoistą krzemową dolinę, nowoczesny park technologiczny, gdzie wiedza i informacje znajdują się na wyciągnięcie ręki, ukryte za taflą szklanych ekranów, we wnętrzach interaktywnych urządzeń, w magii parowych ścian i przemawiających do nas trójwymiarowych awatarów. Czy instytucje kultury, a zwłaszcza muzea zmieniły się aż tak bardzo? Czy za coraz bardziej wszechobecną, wręcz napierającą na widza technologią kryją się wartościowe treści oraz większa otwartość

i komunikatywność tych instytucji? Niestety, pierwsze, powierzchowne wrażenia często okazują się mylne.

Pewne jest, że muzealnicy polubili nowoczesne technologie i stosują je coraz częściej i chętniej, wzbogacając dostępnymi na rynku rozwiązaniami ekspozycje tak stałe, jak i czasowe. A multimedia, a w zasadzie firmy dostarczające tego typu rozwiązania polubiły muzealników. I wszystko byłoby wspaniale, gdyby nie fakt, że wiele z wprowadzanych ostatnimi czasy rozwiązań ekspozycyjnych w muzeach nie ma sensu, jest nieprzemyślana albo mocno na wyrost.

Same – będę trzymał się tego ogólnego określenia – multimedia, oczywiście, nie są złe i ich umiejętne i racjonalne



zastosowanie pomaga wzbogacić ekspozycję, uzupełnić narrację i poprawić zasoby wiedzy przekazywanej zwiedzającym, przez co ich wizyta w muzeum może stać się bardziej wartościowa dla nich samych. Aby to jednak zadziałało, do całego problemu trzeba podejść w sposób kompleksowy, ostrożny i starannie przemyślany, łatwo bowiem zamiast zamierzonych celów osiągnąć efekt zgoła odmienny i stworzyć coś niepotrzebnego, często śmiesznego, a co najgorsze, obciążającego muzeum organizacyjnie i finansowo przez wiele kolejnych lat.

Planując wystawę multimedialną lub wzbogacenie muzealnej ekspozycji multimediami, należy pamiętać o kilku podstawowych elementach. Po pierwsze musimy sami sobie odpowiedzieć na pytanie, co chcemy w ten sposób przekazać publiczności, czyli musimy mieć świadomość treści oraz strategii ich prezentacji. Po drugie, co właściwie nierozdzielnie związane jest z pierwszym, musimy mieć świadomość naszej publiczności. Musimy więc rozpoznać, kto będzie odbiorcą tych treści, jakie ma wobec muzeum czy wystawy oczekiwania i co możemy mu naszymi działaniami zaofiarować, a także co w ten sposób zyskamy dla siebie. Równie ważna jest także nasza świadomość ekspozycji, którą planujemy i którą będziemy przygotowywać. Należy bardzo uważać, żeby przygotowywane rozwiązania nie zatępiły jej głównego wątku, nie przyćmiły zabytków, które będą na niej ekspozowane. Po czwarte wreszcie, należy mieć świadomość i plan, jak zastosowane rozwiązania będą w przyszłości rozwijane i utrzymywane, tak aby one same w krótkim czasie nie stały się eksponatami kwalifikującymi się do muzeum, tym razem techniki.

Być może wymienione zasady wydają się oczywiste, ale w rzeczywistości tak nie jest. Muzea, choć chętnie sięgają po nowoczesne technologie, to nadal często funkcjonują według niezmiennego od lat wzorca. Oddzielnie traktowana jest warstwa merytoryczna planowanych przedsięwzięć, a oddzielnie cała reszta – udostępnienie, edukacja, a także towarzyszące wystawom multimedia. Dlatego też zamiast ciekawego i przyjaznego dla publiczności rozwiązania niezadko efektem finalnym zastosowania multimedialnych rozwiązań przy projektowaniu ekspozycji jest bezużyteczny i pozbawiony wartościowej zawartości przerost formy nad treścią. Niestety, wszystko to powoduje, że rozwiązania multimedialne stosowane obecnie w polskich muzeach są często pozbawione sensu.

Multimedia niejednokrotnie stosowane są jako dodatek lub, co jeszcze gorzej, zamiennik dla prezentowanych eksponatów. Odwracają uwagę od zawartości wystawy, wywołują pozorną interaktywność, polegającą na klikaniu w umieszczone na ekspozycji komputery i multimedialne konstrukcje. Stosując te rozwiązania, autorzy zapominają o dwóch podstawowych prawdach. Po pierwsze, zwiedzający przychodzi do muzeum nie po to, aby oglądać multimedia, a przyciągają ich zgromadzone i prezentowane zabytki oraz dzieła sztuki. Po drugie, rozwiązania prezentowane w muzeach w dobie wszechobecnych smartfonów i technologii, obecnej w każdym niemal aspekcie naszego życia, nie są w stanie widzów muzealnych, zwłaszcza tych młodych, niczym specjalnym zaskoczyć lub zachwycić. Coraz częściej pozostają w tyle za technologią, którą zwiedzający noszą w kieszeniach.

I tu dochodzimy do jednej z najważniejszych kwestii, jakie niesie ze sobą nadmierne wykorzystywanie multimediiów w

przygotowywaniu muzealnych ekspozycji. Jest nią nieuchronne i bardzo szybkie starzenie się technologii. Jest to bardzo duże niebezpieczeństwo dla każdej inwestycji tego typu, a wydaje się, że przez większość planistów i kuratorów podejmujących tego typu projekty niemal zupełnie ignorowane. Rzadko kiedy muzealnikom zwracają też na nie uwagę firmy dostarczające rozwiązania technologiczne i wykonujące na zlecenie muzeów ekspozycje. Tymczasem źle dobrane środki przekazu bardzo szybko zamiast zainteresowania zwiedzających wywoływać będą uśmiech politowania, nie wspominając o tym, że sprzęt elektroniczny do najtrwalszych nie należy i po kilkunastu miesiącach nadaje się do wyrzucenia lub po prostu do wymiany. A to generuje duże koszty, zwłaszcza zauważalne w przypadku nowych muzeów, tzw. narracyjnych, gdzie multimedia coraz częściej stanowią podstawę ekspozycji, gdzieś tam tylko uzupełnioną zabytkami. Jest to błąd, który za kilka lat, a prawdopodobnie nawet szybciej, stanie się kłopotem dla zarządzających tymi placówkami.

Oczywiście, nie należy problemu generalizować i twierdzić, że wszystkie rozwiązania są złe, a multimedia w muzeach są całkowicie niepotrzebne. Multimedia pozwalają nam czasami pokazać to, czego nie widać na pierwszy rzut oka, np. zabytek od tyłu, w środku czy w jego pierwotnej formie lub kontekście. Pozwalają też na wzbogacenie kontekstu informacyjnego obiektu, np. zdjęciami, filmami, materiałami archiwalnymi, prezentacją procesu konserwacji itd. Ciekawym rozwiązaniem jest tu niepozorne i tanie multimedium zastosowane przez Muzeum Zamku w Łańcucie dla zgromadzonych w tamtejszej kolekcji powozów. Na niewielkich ekranach można obejrzeć dokładne trójwymiarowe modele prezentowanych karet. Jak stwierdził dyrektor łańcuckiego muzeum, jest to próba wyjścia naprzeciw oczekiwaniom publiczności, która chciała oglądać powozy z każdej strony, co w przestrzeni rzeczywistej powozowni w Łańcucie nie zawsze jest możliwe.

I to jest właśnie klucz do przygotowania zrównoważonej prezentacji multimedialnej na wystawie. Multimedia powinny bowiem uzupełniać, a nie zastępować właściwej ekspozycji. Gorzej, gdy muzeum posiada bardzo skromną kolekcję. Wówczas pojawia się pokusa, aby multimediami wypełnić jej braki, aby w ten zastępczy sposób opowiedzieć historię. Takie działanie może być jednak niebezpieczne dla trwałości muzeum i utrzymania zainteresowania nim publiczności, gdyż zwiedzający chcą podziwiać zabytki, nie zaś oglądać dym, lustra i światła oraz przeglądać powszechnie dostępne treści w komputerach. Nie tędy droga. Nie wszystko to, co multimedialne i co chce tak wyglądać, jest nowoczesnym muzealnictwem i wyjściem naprzeciw oczekiwaniom publiczności. Ludzie przychodzą do muzeów obcować z autentycznym, dotknąć sztuki i historii, a w ostateczności dowiedzieć się czegoś dla nich interesującego z wiarygodnego źródła, a nie bawić się gadżetami i przeglądać Internet, który mają w domu lub coraz częściej w kieszeni.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na inne pozamuzealne instytucje wystawiennicze i edukacyjne, które także bardzo chętnie wykorzystują multimedia w swojej działalności. Są to centra nauki i centra edukacyjne. W ich wypadku wykorzystanie rozwiązań multimedialnych, ale i szerzej, technicznych, jest jak najbardziej uzasadnione. Nie mają one zbiorów, bo to i nie ich zadanie, ale mają do wypełnienia misję poznawczą. Stąd też sprzęt interaktywny,

w tym multimedialny stanowi dla nich ważny element do prowadzenia działań podstawowych. Często są nim wręcz na pierwszy rzut oka przesycone. Być może jest to jedna z przyczyn, dla których współczesne muzea, chcąc być, jak Centrum Nauki „Kopernik”, nasycają swoje wystawy sprzętem w podobny sposób, wychodząc z założenia, że jeżeli coś sprawdziło się w jednej instytucji i przyciągnęło do niej rzesze zwiedzających, sprawdzi się doskonale w innej. Niestety, jednak jest to błędny sposób rozumowania, gdyż każdy rodzaj instytucji rządzi się własną specyfiką, własnymi uwarunkowaniami, misją oraz różne są w stosunku do niej oczekiwania odbiorców. Choć nie ulega wątpliwości i dodatkowo komplikuje sytuację fakt, że to właściwie ta sama grupa osób, o którą oba rodzaje instytucji współzawodniczą na wolnym rynku, to gdy muzea pójdą tą drogą i będą chciały współzawodniczyć z centrami nauki na tym polu, polegną, gdyż za daleko odejdą od tego, co mają najcenniejszego, czyli zabytków. A to właśnie z ich autentyzmem odwiedzający muzea widzowie chcą obcować, natomiast obiekty rozmyte i znajdujące się za zasłoną multimedialnych, użytych często ponad miarę i bez pomysłu stracą na wartości i znaczeniu. Widzowie zajęci klikaniem po prostu ich nie zobaczą, nie zrozumieją albo szybko o nich zapomną. Kryje się tu bowiem jeszcze jedno zagrożenie, z którym zmagać się muszą nie tylko muzea, ale właśnie przede wszystkim centra nauki – jest nim „bezsmyślnie klikanie”.

W przeżywających obłęzenie centrach nauki można zaobserwować ciekawą i nie wiadomo, czy do końca zamierzoną, metodę korzystania ze zgromadzonych w nich atrakcji. Placówki te promują naukę przez doświadczenie i doświadczanie. Dlatego ich ekspozycje należą do niezwykle interaktywnych i umożliwiających własne eksperymentowanie przez zwiedzających. Niestety, można zaobserwować, że w tym natłoku atrakcji zwiedzający często przeskakują z jednej do drugiej, klikając, ciągnąc, podskakując przy wykonywaniu kolejnych doświadczeń. Często ich nie kończą, a często pewnie nie rozumieją zasad przeprowadzanych eksperymentów. Towarzyszy temu wszechobecny chaos i harmider. Nie można twierdzić, że tego typu działania są całkowicie pozbawione sensu, ale brakuje w nich komentarza i chwili na refleksję, tak aby proces doświadczania stał się też procesem uczenia i zapamiętywania. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest liczba atrakcji w jednym czasie i w jednym miejscu. Tyle różnorodnych bodźców przeskadza w skupieniu, a brak albo bardzo niewielkie wsparcie ze strony osób moderujących atrakcje i eksperymenty powoduje, że wartość poznawcza takich działań jest raczej niewielka. Centra nauki padły na tym polu trochę ofiarą własnego sukcesu. Nie sposób jest bowiem w żaden racjonalny sposób poradzić sobie z takim naporem rzesz zainteresowanych uczestnictwem w eksperymentach, a może tylko dotykaniem tego, co zostało przygotowane.

Sytuacja ta stwarza też spore niebezpieczeństwo dla muzeów. Po pierwsze, „klikane” multimedia mogą doprowadzić do powierzchowności poznania i odwrócić uwagę zwiedzających od eksponatów i zawartości wystawy. Wówczas takie „klikane” muzeum straci zupełnie sens. Po drugie, poprzez powszechną dotykalność wszystkiego wokół odwiedzający muzeum mogą zatracić dystans do tego, co ich otacza. Przecież w muzeach, z definicji, zabytków się nie dotyka! I wówczas takie muzeum też straci sens.

Jako ciekawy przykład multiplikacji wszystkich elementów, o których była mowa, może posłużyć nowo otwarte Poznańskie Centrum Interpretacji Dziedzictwa „Brama Poznania”. Nie jest to *sensu stricte* muzeum, bo nie posiada ono zbiorów, nie jest też klasycznym centrum nauki, jest natomiast połączeniem ideowym tych dwóch instytucji. Usytuowane w miejscu dziedzictwa kulturowo-historycznego, w mateczniku naszej historii w sąsiedztwie Ostrowia Tumskiego, opowiada historię formowania się polskiej państwowości. W tym względzie jest to bardziej muzeum niż centrum nauki, gdyż jego prezentacje wchodzi w zakres zagadnień, którymi zajmują się muzea. Pozbawione jednak całkowicie zabytków, artefaktów, które mogłyby być świadkami historii i podstawą do prowadzenia narracji, odwołuje się do technik rodem z centrów nauki, proponując publiczności całkowicie multimedialną i interaktywną ekspozycję, którą może ona swobodnie zwiedzać, doświadczając i uruchamiając kolejne narracje, filmy, animacje, gry i inne zastosowane tam multimedialne rozwiązania. Chodząc po tym dużym i okazałym budynku, zwiedzający niejako znajdują się w wirtualnym świecie, w opowieści o narodzinach państwa. Co więcej, wyposażeni w urządzenia umożliwiające dostęp do większości zgromadzonych atrakcji, są niejako trybem wewnątrz maszyny, poddawani naraz wielu bodźcom, informacjom, faktom, obrazom i dźwiękom. I niestety, jest to podróż, z której nic nie wynika. Znajdując się bowiem w samym sercu polskiej państwowości, dotykając jej zarania, widz jest jednocześnie odseparowany od jej autentycznej historycznej tkanki. Zamiast oglądać drzewa, ziemię, kamienie, zamiast spotkać się w tym ważnym dla naszej tradycji miejscu z historią, o której ono traktuje, ogląda jedynie wirtualne wersje drzew, ziemi i kamieni. Zamiast uczestniczyć i doświadczać, patrzy przez szybę, dostrzegając jedynie wirtualny, często rozmyty przez wielość bodźców i atrakcji obraz. Wychodząc, na pewno oszołomiony mnogością zastosowanych rozwiązań, choć może też trochę znudzony, wyjmując z kieszeni własny smartfon, by w Internecie sprawdzić, o co tak naprawdę chodzi. Bo „Brama Poznania” to tak naprawdę Internet. Opakowany w duże i zgrabne pudełko, okraszony wieloma nowoczesnymi technologicznymi rozwiązaniami, ale jednak Internet, gdyż treści prezentowane przez Centrum Interpretacji Zabytku znaleźć można po prostu w Internecie, bez wychodzenia z domu, albo w smartfonie schowanym w kieszeni. Centrum nie oferuje zwiedzającemu nic ponadto. Brak w nim autentyzmu, brak dotyku historii, który zjeżyłby włosy na karku zwiedzającego samą świadomością, że to, na co patrzy, powstało 1000 lat wcześniej, że jest prawdziwe.

Przywołany przykład „Bramy Poznania” pokazuje niebezpieczeństwo, jakie może stanowić dla muzeów zbytnia fetyszycyzacja multimedialnych. Ich nieprzemysłane, a przede wszystkim nadmierne wprowadzanie może spowodować, że wystawy muzealne staną się swoją karykaturą. Jak we wszystkim, tak i tu potrzebny jest umiar i zdrowy rozsądek, a przede wszystkim dobre planowanie i traktowanie muzeum jako projektu całościowego. Nie należy w żadnym wypadku iść na skróty – zrobimy jakieś multimedia, a publiczność na pewno przyjdzie. Być może przyjdzie, ale raczej nie wróci, a nasza praca pójdzie na marne. Nie mając spójnej całościowej wizji wystawy, nie wiedząc, co chcemy widzo-

wi pokazać, co powiedzieć, nie mając wreszcie autentycznego dla niej wypełnienia, które jest tym, co widownię do muzeów przyciąga tak naprawdę, nie zapełniamy tych dziur multimediami. Trzeba pamiętać też, że najważniejsze jest nie to, jak coś pokażemy, ale co pokażemy. Tak więc bez dobrych treści żadne multimedia się nie obronią i nie będą dla użytkownika ciekawe.

Wydaje się, że w dzisiejszym stechnicyzowanym świecie nie ma sensu próbować zaskakiwać widzów rozwiązaniami

technologicznymi, tym bardziej że – jak wszystko – szybko przestaną być niezwykle i nowoczesne. Dlatego też warto, aby muzea wzięły pod rozwagę, przygotowały się i zaczęły tworzyć odpowiednie treści do prezentacji dla widzów. Treści oparte na solidnym fundamencie kolekcji, zgodne z misją i celami instytucji, a także opatrzone odpowiednim wsparciem edukacyjnym przy ich przekazywaniu. Narzędzia, którymi treści te zostaną przekazane, mają co najwyżej drugorzędne znaczenie.

**Streszczenie:** We współczesnych muzeach w Polsce zapanowała prawdziwa moda na tworzenie w ramach ekspozycji instalacji i rozwiązań multimedialnych. Szczególnie jest to widoczne w strategii tworzenia nowych, powstających od podstaw muzeów, zwłaszcza narracyjnych. W ich przypadku rozwiązania multimedialne stanowią często wręcz podstawową oś, wokół której budowana jest ekspozycja. Czasem multimedia są wręcz nadrzędnym elementem nad eksponowanymi w muzeum zabytkami, które w nowopowstających i dopiero budujących swoje kolekcje muzeach nie są bardzo liczne. Co raz częściej rozwiązania i instalacje multimedialne wzbogacają również wystawy istniejące już w tradycyjnych muzeach.

Odwiedzając muzea w Polsce można odnieść wrażenie, że są to instytucje bardzo nowoczesne, nadążające za rozwojem technologii, starające się przygotować atrakcyjne ekspozycje dla swoich widzów. Jednakże można także od-

nieść wrażenie, że często zastosowana w nich technologia dominuje nad treścią, którą ma ilustrować.

Czy w takim razie muzea przygotowane są merytorycznie i organizacyjnie na tę swoistą rewolucję technologiczną? Czy mają świadomość tej nowoczesnej technologii? Czy multimedia w muzeach są w ogóle potrzebne? W jaki sposób należy je planować i wdrażać w muzeach, tak aby miały sens, nie były finansowym obciążeniem, wzbogacały ekspozycję, podkreślały, a nie zakrywały prezentowane muzealia oraz pozwalały publiczności na zdobycie wiedzy o oglądanych obiektach. Są to pytania, nad którymi zastanowić się powinni muzealnicy planujący w swoich instytucjach wprowadzanie rozwiązań multimedialnych. A przede wszystkim powinni pamiętać, że od multimediiów w muzeach ważniejsze są treści, które muzeum prezentuje oraz muzealia, dla których multimedia stanowią dodatkowy komentarz.

**Słowa kluczowe:** multimedia, instalacje, muzealia, edukacja, centra nauki, ekspozycja, nowe technologie.

#### Piotr Górajec

Absolwent archeologii Uniwersytetu Warszawskiego; od 2004 pracuje w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie: 2009–2012 kierownik Działu Edukacji Muzealnej, obecnie pracuje na stanowisku Kierownika Działu Rozwoju, a do jego zadań należy unowocześnianie i usprawnianie pracy muzeum; współtwórca Forum Edukatorów Muzealnych; autor licznych publikacji z dziedziny edukacji muzealnej, współautor *Raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce* oraz projektu Akademia Zarządzania Muzeum; e-mail: pgorajec@muzeum-wilanow.pl



Z ZAGRANICY

from abroad



# MUZEUM FUNDACJI BARNESA W FILADELFI

## MUSEUM OF THE BARNES FOUNDATION IN PHILADELPHIA

**Anna Jasińska**

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius w Krakowie

**Artur Jasiński**

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

**Abstract:** This article presents the history of Albert. C. Barnes collection. Its major part consists of the extraordinary set of Impressionist and Postimpressionist paintings. Because of the quality of paintings, as well as their original arrangement, there is no other collection like this in the whole world. Barnes compiled paintings, furniture and different types of craft arts in characteristic sets, so called ensembles. Since 1925 his collection was at the public display in custom designed classicist building, located in Merion, at the outskirts of Philadelphia. In 2012 Barnes collection was removed, against the collector's will and terms of endowment, into new building,

designed by the pair of American architects: Tod Williams and Billie Tsien. The New Barnes Museum is situated in the Museum Quarter, in the Philadelphia downtown. This location provides better access to the public and secures higher number of visitors, it also strengthens tourist offer of the city. The move of Barnes Foundation to the City Center was highly disputable, it included a two-year legal battle. The controversy was marked by the fact, that collector himself, once derided and rejected by Philadelphia elites, despised them, and in his will he made sure, that his collection would be kept intact, invariable and in original place.

**Keywords:** Albert C. Barnes, Barnes collection, Museum of the Barnes Foundation in Philadelphia, Tod Williams, Billie Tsien, architecture of museums.

### Kolekcja

Albert Coombs Barnes (1872–1951) był kolekcjonerem niezwykłym. Urodził się na przedmieściach Filadelfii, w rodzinie robotniczej. Jego wybitne uzdolnienia sprawiły, że już w wieku 20 lat ukończył studia medyczne na uniwersytecie stanu Pensylwania. Dalsze nauki pobierał w Niemczech, gdzie studiował chemię i farmakologię. Po powrocie do Ameryki założył własną firmę farmaceutyczną. Wkrótce fortunę przyniósł mu wynalazek antyseptycznego prepara-

tu, który jego firma produkowała i sprzedawała pod nazwą Argyrol. Pozwoliło mu to na poświęcenie reszty życia pasji zbierania dzieł sztuki.

W trwającej blisko 40 lat przygodzie kolekcjonerskiej dr Barnes niewiele mówił o źródłach swojego zainteresowania sztuką. Wiadomo, że w młodym wieku zajmował się myślistwem i hodowlą koni. Należał do klubu Rose Tree Fox Hunting. Poznał tam filadelfijskiego adwokata Johna G. Johnsona, który był posiadaczem zbioru obrazów sta-



1. Stara siedziba Fundacji Barnesa w Merion

1. The old residence Barnes Foundation in Merion

rych mistrzów oraz szkoły barbizońskiej. Kolekcja obrazów Johnsona była w jego domu rozwieszona w sposób idiosynkretyczny. Płótna wisiały na drzwiach, sufitach, a nawet na ramach i wezgłowiach łóżek. Oczywiście zbiór ten poznał Albert Barnes, który wkrótce zerwał z polowaniami i oddał się całkowicie nowej pasji – kolekcjonerstwu. Odnowił wówczas znajomość ze swoim szkolnym kolegą, znanym już wtedy malarzem, Williamem Glackensem. Barnes napisał do niego w styczniu 1912 r.: *Chciałbym zakupić kilka nowoczesnych obrazów. Czy możemy w tej sprawie spotkać się w Nowym Jorku, w przyszły wtorek?*<sup>1</sup> Niebawem, jeszcze w styczniu 1912 r., Barnes wysłał malarza z misją handlową do Paryża, kładąc nacisk na zakup obrazów A. Renoira i A. Sisleya. W ciągu dwóch tygodni Glackens nabył 33 obra-

zy olejne, grafiki i akwarele. Oprócz dzieł zamówionych malarzy znalazły się wśród nich także *Góra Saint-Victoires* Cézanne'a, *Mężczyzna z papierosem* Picassa oraz *Listonosz* van Gogha.

Kilka miesięcy później Barnes udał się do Paryża już osobiście. Zapoczątkowało to jego regularne podróże kolekcjonerskie, przerywane tylko przez dwie wojny światowe. Marszand Paul Guillaume tak opisał pobyt doktora w Paryżu: *To Medici Nowego Świata, człowiek niezwykły, demokratyczny, żarliwy, niezmordowany, uroczy, impulsywny, wielkoduszny [...]. Kupował i odrzucał, podziwiał i krytykował, jednych radował, innych drażnił, z jednych robił przyjaciół, z innych – wrogów*<sup>2</sup>. Le Corbusier w swoich pamiętnikach zatytułowanych *Kiedy katedry były białe* opisał go nieco



2. Nowe Muzeum Fundacji Barnesa – w głębi wieżowce centrum Filadelfii

2. The new Barnes Foundation Museum – deeply into skyscrapers in centre of Philadelphia



3. Muzeum Fundacji Barnesa – widok ogólny

3. The Barnes Foundation Museum – general view



4. Muzeum Fundacji Barnesa – widok od frontu na skrzydło muzealne

4. The Barnes Foundation Museum – view at the front on the wing of the museum

sarkastycznie: *około 1922 roku na paryskim Montparnassie mówiono tylko o nim. Artyści podobno kładli się nocą na wycieraczkę przed jego pokojem, żeby mieć pewność, że na jutro go spotkają. Przyjeżdżał ze Stanów Zjednoczonych niczym kometa z błyszczącym pióropuszem wypuszczona z jego fabryk farmaceutycznych. Kupował Nową Sztukę!*<sup>13</sup>

Zbieranie obrazów stało się żywiołem Barnesa. W 1915 r. opublikował w „Arts & Decoration” esej zatytułowany *How*



6. Muzeum Fundacji Barnesa – widok hallu

6. The Barnes Foundation Museum – view of the hall



5. Muzeum Fundacji Barnesa – wejście główne

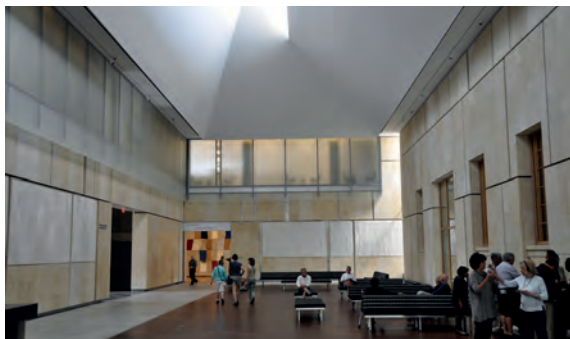
5. The Barnes Foundation Museum – main entrance

*to Judge a Painting*, gdzie napisał: *Dobre obrazy stanowią lepsze towarzystwo niż najlepsze nawet książki, i o niebo lepsze, niż towarzystwo większości skądinąd miłych ludzi*<sup>4</sup>. Kolekcjonerstwo, oprócz względów osobistych i prestiżowych, miało dla niego także znaczenie społeczne i edukacyjne. Sądził, że dzięki obcowaniu ze sztuką człowiek może stawać się lepszym. Uważał, że dostęp do obrazów powinna mieć również klasa pracująca, nie tylko uprzywilejowani znawcy. Dlatego często urządzał wykłady, kursy i zwiedzanie kolekcji dla pracowników swoich fabryk, wierząc, że poznawanie sztuki, oprócz samej radości jej oglądania, da tym ludziom mocne podstawy w wymiarze egzystencjalnym. W 1920 r. pisał w „New Republic”: *Nie twierdzimy, że wykształciliśmy krąg mędrców lub koneserów sztuki, lecz jesteśmy przekonani, że pobudziliśmy zainteresowanie wobec uduchowionych przedmiotów stworzonych przez człowieka [...] umożliwiając przy tym sensowny sposób spędzenia wolnego czasu tej klasie ludzi, dla których takie możliwości były dotąd niedostępne*<sup>5</sup>.

W tym samym roku, w siedzibie Akademii Sztuk Pięknych w Filadelfii, po raz pierwszy została publicznie pokazana część jego zbiorów. Barnes był przekonany, że będzie to najważniejszy pokaz nowoczesnej sztuki, jaki kiedykolwiek odbył się w Stanach Zjednoczonych. Tymczasem wystawa okazała się porażką. Nowa sztuka nie została doceniona przez konserwatywne kręgi filadelfijskich elit, a samego Barnesa określono jako wulgarnego. Przedstawione dzieła malarskie, jak również autorska forma ekspozycji, polegająca na łączeniu ich w idiosynkretyczne zestawy – *ensembles*, została zlekceważona i wykpiąca. Filadelfijskie gazety pisały o obrazach: *wstrętne i groteskowe plamy ostrych kolorów, sztuka dzika, podła i nieczysta*<sup>6</sup>. Wzburzony kolekcjoner, zaskoczony całkowitym brakiem zrozumienia dla jego wysiłków, odpowiedział: *Próbuję dla Filadelfii uczynić najlepszą rzecz, jaką kiedykolwiek ktoś chciał dla niej zrobić*<sup>7</sup>.

Doznanego afrontu dr Barnes nie zapomniał nigdy. Odciął się całkowicie od filadelfijskiego establishmentu, polegał odtąd tylko na swoich najbliższych i sprawdzonych współpracownikach. W statucie fundacji, utworzonej przez niego w 1922 r.<sup>8</sup>, znalazł się zapis stanowiący, że kolekcja miała zawsze pozostać w takim stanie, w jakim była przedstawiana za życia jego twórcy. Także w swoim testamencie Albert C. Barnes raz jeszcze podkreślił, że nie może być ona ani zmieniona, ani przeniesiona w inne miejsce. Zapisy te miały chronić integralność zbiorów i udaremniać ewentu-





7. Muzeum Fundacji Barnes – dziedziniec wewnętrzny

7. The Barnes Foundation Museum – atrium

alne próby przejścia jego kolekcji przez filadelfijskie elity, które niegdyś uznały ją za bezwartościową.

Pomiędzy 1912 a 1951 r. Barnes kupował masowo płótna francuskich postimpresjonistów oraz artystów mu współczesnych. We wczesnym okresie gromadzenia obrazów opierał się na radach Glackensa. Później podejmował decyzje samodzielnie, a dzięki posiadanym środkom i znajomościom z ludźmi zawodowo zajmującymi się najnowszą sztuką, takimi jak znani marszandzi: Paul Durand-Ruel i Paul Guillaume, docierał do najlepszych dzieł. Śledził także twórczość amerykańskich artystów i kupował prace: m.in. Williama Glackensa, Charlesa Demutha, Marsdena Hartleya, Ernsta Lawsona, Alfreda H. Maurera, braci Maurice'a i Patricka E. Prendergastów. To właśnie dzięki Maurerowi Barnes odwiedził w końcu 1912 r. salon Gertrudy i Leo Stein przy rue de Fleurus w Paryżu, gdzie nabył najważniejsze prace Matisse'a – 35 dzieł tego malarza należało wcześniej do Leona Steina lub jego rodziny, a wśród nich słynny *Le Bonheur de vivre*. W roku 1930 zamówił u Matisse'a wielkie malowidło ścienne, które zostało zainstalowane w jego galerii.

Barnes zbierał też obrazy starych mistrzów, sztukę afrykańską i nainwą sztukę amerykańską: ceramikę, wyroby zdobnicze, tkaniny i kute żelazne przedmioty. Uważał przy tym, że każda dobra forma artystyczna, bez względu na jej rodzaj i materiał, w jakim została wykonana, powinna być traktowana na równi. Dlatego umieszczał kute metalowe rękodzieło pomiędzy obrazami Renoira, a afrykańską sztukę przy płótnach Modiglianiego. Swoje poglądy na malarstwo przedstawił w wydanej po raz pierwszy w 1925 r. i wielokrotnie potem wznawianej książce *The Art of Painting*<sup>9</sup>. Jego wysoce oryginalny punkt widzenia, fascynacja zarówno sposobem ekspozycji dzieł sztuki, jak i ich indywidualnymi walorami, zadecydowały o wyjątkowości kolekcji.

Kolekcja Barnes'a została umieszczona w specjalnie dla niej wybudowanym, klasycystycznym budynku zaprojektowanym przez Paula Creta (1876–1945), uznanego filadelfijskiego architekta, w podmiejskiej dzielnicy Filadelfii – Merion. Obok galerii postawiono dom, w którym doktor zamieszkał wraz z żoną. Całość założenia architektonicznego, zrealizowanego w latach 1922–1925, wkomponowano w istniejące już arboretum. Ze względu na jakość zebranych dzieł sztuki, jak również sposób ich przedstawienia, zbiór Barnes'a jest jedyną taką kolekcją na świecie. Zawiera m.in. 181 dzieł Renoira, 69 Cezanne'a, 46 Picassa, 59 Matisse'a i 18 obrazów Rousseau. Stworzone przez Barnes'a *ensembles* skła-



8. Muzeum Fundacji Barnes – detal elewacji: okno od strony dziedzińca

8. The Barnes Foundation Museum – detail of the facade: a window from the atrium

dają się z zestawu obrazów, które łączy w danym zbiorze jakaś wspólna – w opinii kolekcjonera – cecha, np. podobne światło, perspektywa, linie, ekspresja koloru, a nie – jak zwykło się prezentować dzieła sztuki – chronologia, styl czy rodzaj przedstawienia. *Ensembles* ulegały zmianom w miarę uzyskiwania nowych nabytków, jak i ewoluowania estetycznych powiązań pomiędzy nimi. Barnes zawsze rozmieszczał płótna w regularnych grupach, między obrazami rozwieszał przedmioty wykonane z kutego żelaza: okucia, szyldy, klucze i narzędzia, pochodzące z czasów od XIV do końca XIX wieku. W integracji sztuki z rzemiosłem artystycznym, w połączeniach różnych obiektów, które prezentowały wiele kultur i czasokresów, poszukiwał on potwierdzenia kontynuacji artystycznych tradycji i uniwersalnego impulsu do kreacji. Żelazną zasadą konstrukcji *ensembles* jest symetria. Być może to za jej sprawą zestawienia obrazów, często kontrowersyjne dla widza, wytrzymują wewnętrzne napięcia wytworzone między poszczególnymi dziełami. Nie bez znaczenia przy aranżacjach była jego pasja do muzyki. Punktujące, metalowe przedmioty, rozmieszczone wśród obrazów, działają jak synkopy znaczące odpowiednie momenty, skręty i wibracje wśród rytmicznych układów płócien.

Przekonanie i głęboka wiara Alberta C. Barnes'a we własny sposób pojmowania sztuki znalazły wyraz w liście, który napisał do Paula Guillaume'a: *Wczoraj zaczęliśmy rozwieszać obrazy, jutro mamy zamiar naszą pracę skończyć. Galeria jest perfekcyjnie wspaniała, i jestem pewien, że na całym świecie nie znajdzie się żadna inna kolekcja, która jej dorówna*<sup>10</sup>. Po ponad sześćdziesięciu latach, które minęły od śmierci kolekcjonera, powyższe słowa nie są już dumną przechwałką. Zawarta w nich treść potwierdza słuszność dokonanych wyborów, trwałość autorskiej koncepcji ekspozycji dzieł, jak również uniwersalność idei fundacji, stawiającej nacisk na „edukację oka i umysłu”<sup>11</sup>. Nowe muzeum kolekcji Barnes'a, zbudowane w sercu bogatej Filadelfii, jest pomnikiem uczczenia pamięci tego niezwykłego człowieka i kolekcjonera. Jest też wybitnym, wyjątkowym miejscem, przystanią dla wszystkich, którzy chcą podziwiać ludzkiego ducha uchwyconego w jego niepowtarzalnej kolekcji.

## Architektura

Historia nowego gmachu muzeum Barnes'a wpisuje się w proces ewolucji obiektów muzealnych, który został zapoczątkowany pod koniec XX wieku. Z elitarnych placówek

o charakterze edukacyjnym współczesne muzea stały się reprezentacją nowej, świeckiej religii: tłumnie odwiedzanymi nośnikami rozrywki<sup>12</sup>. Towarzysząca temu zjawisku komercjalizacja muzeów wywarła silny wpływ na ich przekształcenia, zarówno w zakresie strategii działania, jak i modeli przestrzennych<sup>13</sup>. Thomas Krens, były dyrektor Fundacji Guggenheima, autor pojęcia *przemysł muzealny*, definiuje współczesne muzeum sztuki jako *park tematyczny złożony z czterech atrakcji: dobrej architektury, dobrej stałej kolekcji głównej oraz drugorzędnej wystawy czasowej, a także urozmaiceń specjalnych, takich jak sklepy i restauracje*<sup>14</sup>. Popularność, jaką cieszą się obecnie muzea, a także rozwój masowej turystyki muzealnej skutkują koniecznością modernizacji starych gmachów, a tzw. efekt Bilbao skłania przy tej okazji ich dyrektorów i kuratorów do sięgania po najślawniejszych „star-architektów” w nadziei, że powstałe dzieła architektoniczne przyciągną jeszcze większe tłumy i zawiązką sfinansują poniesione nakłady.

Popularność osiągnęła także kolekcję Barnesa. Mały, położony na dalekich przedmieściach Filadelfii budynek, w którym przechowywane były zbiory, nie mógł sprostać współczesnym wymaganiom. Dostęp do dzieł był utrud-

niony, brak było infrastruktury niezbędnej do obsługi coraz większej liczby osób zainteresowanych poznaniem sławnej i unikatowej kolekcji. Tymczasem w położonej na uboczu galerii obrazy były przechowywane w zaciemnionych wnętrzach, w obawie przed uszkodzeniem płócien prawie nigdy nie rozsuwano kotar, zakrywających wychodzące na południe okna. Oczywiście, ci nieliczni, którym dane było bezpośrednio zapoznać się z kolekcją, byli zachwyceni panującą we wnętrzach mroczną i mistyczną atmosferą. nierozwiązywalnym dylematem, przed którym u progu XXI w. stanęły władze fundacji, było pogodzenie woli fundatora, zabraniającej przeniesienia siedziby i wprowadzania jakichkolwiek zmian w oryginalnym układzie zbiorów, z dążeniem do udostępnienia kolekcji i popularyzacji oryginalnych idei Barnesa wśród szerokiej publiczności.

Zamiary zarządu fundacji dotyczące przeniesienia zbiorów do nowej siedziby, lepiej dostosowanej do wymogów współczesnego, skomercjalizowanego muzealnictwa, budziły opór wielu środowisk, jednak władze Filadelfii dostrzegły drzemiący w kolekcji potencjał marketingowy i zaoferowały wybitną, śródmiejską lokalizację: blisko dwuhektarową działkę, położoną przy reprezentacyjnej alei parkowej (Benjamin Franklin



9. Muzeum Fundacji Barnesa – widok na ekspozycję

9. The Barnes Foundation Museum – view of the installation



10. Muzeum Fundacji Barnesa – charakterystyczny sposób ekspozycji, tzw. ansamble

10. The Barnes Foundation Museum – a characteristic way of installation, so-called: ensemble

(Fot.: 1, 3 – Wikimedia Commons; 2, 4, 5, 7, 8 – A. Jasiński; 6, 9, 10 – © Barnes Foundation)

Parkway), łączącej ratusz miejski z Filadelfijskim Muzeum Sztuki (Philadelphia Museum of Art). Chodziło o stworzenie w tym rejonie kwartału muzeów, bowiem oprócz monumentalnego gmachu muzeum miejskiego, pochodzącego z końca XIX w., w bezpośrednim sąsiedztwie oferowanej działki stało wzniesione w 1929 r. Muzeum Rodina, mieszczące wybitną kolekcję dzieł tego rzeźbiarza, zgromadzoną przez magnata przemysłu filmowego, Jules'a Mastbauma. Autorem budynku Muzeum Rodina był Paul Cret, ten sam architekt, który zaprojektował galerię w Merion. Strategia podnoszenia atrakcyjności miasta i ożywiania ruchu turystycznego poprzez zgrupowanie w śródmiejskiej lokalizacji zespołu kilku wybitnych muzeów sprawdziła się już w wielu miastach. Takimi kompleksami są m.in. rejon Louvre-Tuileries w Paryżu, Wyspa Muzeów w Berlinie, Museums Quartier w Wiedniu czy Mall w Waszyngtonie. Śródmiejskie zespoły muzealne są ważnymi elementami funkcjonalnymi miasta, przyczyniają się do ożywienia przestrzeni publicznych i zaspokajają wiele potrzeb mieszkańców i turystów, od zwykłej rozrywki i popkultury poczynając, na elitarnych wydarzeniach kulturalnych i artystycznych kończąc.

Kontrowersjom dotyczącym planów przeniesienia kolekcji Barnesa do nowej siedziby, wbrew woli jej fundatora, towarzyszyła batalia sądowa, w której zarząd fundacji walczył o utrzymanie prawa do kolekcji, pomimo naruszenia zapisów statutowych. W wyroku, który zapadł w 2004 r., sędzia okręgowy Stanley Ott wydał zgodę na przeniesienie kolekcji do nowego gmachu, nakazał jednak odtworzenie w nim układu oryginalnych wnętrz i powielenie sposobu aranżacji zebranych w nich dzieł, ciasno pogrupowanych w charakterystyczne ansamble<sup>15</sup>.

Po kilkuletnich przygotowaniach, zdefiniowaniu programu funkcjonalnego siedziby nowego muzeum i znalezieniu sponsora chętnego do sfinansowania tej potężnej inwestycji o budżecie wynoszącym 150 milionów dolarów, w osobie pochodzącej z Filadelfii filantropki, Pani Walter H. Annenberg, zarząd fundacji wskazał na początku 2008 r. architektów, którym powierzono opracowanie projektu nowego muzeum. Wybór padł na małżeństwo z Nowego Jorku: Toda Williamsa i Billie Tsien<sup>16</sup>, prowadzących niewielką, jak na amerykańskie warunki, i niezbyt znaną na świecie, ale szanowaną w Stanach Zjednoczonych pracownię, której dziełem były m.in. siedziba Muzeum Sztuki Ludowej (American Folk Art Museum) na Manhattanie czy Muzeum Sztuki w Phoenix (Phoenix Art Museum).

Tod Williams i Billie Tsien twierdzą, że wprawdzie nie wypracowali swojego autorskiego stylu, ale sformułowali swoje własne zasady. W manifestie opublikowanym na stronie internetowej ich biura, zatytułowanym *Slowness*, głoszą oryginalne – szczególnie w skomputeryzowanym świecie współczesnej architektury – poglądy: pochwałę ręcznej roboty i powolnego działania. W pracy nadal używają staromodnych stołów kreślarskich, ręcznie ostrzonych ołówków i drewnianych ekier. Nie zatrudniają sekretarki, komputerów używają tylko w ostateczności. Twierdzą, że nawarstwiające się na kalkach szkice i odręczne poprawki, ślady mozolnego drapania i gumowania kresek, sprzyjają namysłowi i co za tym idzie rozwadze w podejmowaniu decyzji projektowych. Ich – bez wątpienia nowoczesne w swoim charakterze – budynki pełne są detalu, cechuje je mistrzowskie opanowanie rzemiosła budowlanego oraz bogata i zróżnicowana – szczególnie jak na współczesny modernizm – paleta faktur i materiałów.

Zadanie postawione przed projektantami nowego gmachu było karkołomne. Nie dość, że wyrok sądu nakazywał wzniesienie repliki dawnej podmiejskiej siedziby galerii w śródmiejskiej lokalizacji, to na dodatek program funkcjonalny nowego gmachu muzeum obejmował powierzchnię dziesięciokrotnie większą niż pierwotny obiekt<sup>17</sup>. Zagrożenia były oczywiste: z jednej strony zarzut pastiszu i makdonaldyzacji architektury, z drugiej groźba utraty skali i zatracenia ducha oryginalnej kolekcji. Architekci, obmyślając ideę projektu, odwołali się do parkowej lokalizacji budynku Creta: postanowili wznieść „galerię w ogrodzie i ogród w galerii”. W tym celu otoczyli nowy budynek założeniem parkowym, a drogę do głównego wejścia – ulokowanego, w zaskakujący sposób, na tyłach budynku – poprowadzili przez sekwencję ogrodowych wnętrz, wypełnionych formami architektonicznymi, zielenią i basenami wodnymi. Do muzeum wchodzi się kamienną kładką poprowadzoną przez lustro wody. Zabieg ten, który od wieków stosowany jest w architekturze japońskich ogrodów, sprzyja zmianie nastroju osób odwiedzających: refleksji i wyciszeniu, oderwaniu od zgiełku wielkiego miasta. Architekci w ten sposób nawiązali z szacunkiem do myśli Barnesy, który uważał, że do obcowania ze sztuką człowiek powinien oczyścić się z trudów dnia codziennego.

Otwarty w 2012 r. budynek muzeum składa się z trzech części: pawilonu wejściowego, w którym ulokowano strefę recepcyjną, sklep muzealny, restaurację i sale wystaw czasowych, obszernego dziedzińca, przekrytego misternie ukształtowanym świetlikiem dachowym, o formie przywodzącej na myśl origami, i pawilonu mieszczącego zbiory, który projektanci umieścili w nowej budowli niczym „pudełko w pudełku”. Amfiladowa sekwencja wnętrz, która powtarza rozplanowanie starego budynku, została dwukrotnie rozcięta, by w powiększoną przestrzeń galerii wpleść ogrodowe atrium i salę seminaryjną. Same sale, w których mieści się ekspozycja, powielają proporcje oryginalnych wnętrz. Ansamblu wiernie odtworzono i tak jak w pierwotnym budynku powieszono je na ścianach obitych jutową tapetą, ale detale stolarki okiennej i drzwiowej zostały przetworzone. Projektanci uniknęli w ten sposób zarzutu pastiszu i unowocześnili charakter wnętrz. Wprowadzono też do nich najnowocześniejsze technologie. Elementy oświetlenia, klimatyzacji i instalacji alarmowych zostały wbudowane w obiekt w sposób mistrzowski, są zupełnie niewidoczne, nic nie rozprasza uwagi zwiedzającego. Na szczególną uwagę zasługują wielkie, wykonane na wzór oryginalnych i – tak jak w budynku Creta – wychodzące na południe okna. Zostały one przeszkłone zestawami o taflach szkła kilkucentymetrowej grubości, które spełniają wymogi zabezpieczeniowe i odpowiednio filtrują światło słoneczne, przepuszczając do wnętrza tylko 14% energii świetlnej<sup>18</sup>. Pomimo to szyby są całkowicie przejrzyste, na oknach nie ma żadnych zasłon ani rolet<sup>19</sup>, a odpowiednio zbalansowane systemy oświetlenia, realizowanego za pomocą rozproszonego światła dziennego płynącego ze świetlików dachowych, uzupełnionego dynamicznie sterowanymi źródłami światła sztucznego, sprawiają, że w galerii panuje znakomita atmosfera. Obrazy są oświetlone neutralnym w barwie światłem, bez żadnych cieni i refleksów, a park widoczny za oknem sprawia równie naturalne wrażenie, jak wiszące na ścianach płótna.

Uwagę zwraca ażurowa elewacja obiektu, wykonana z bloków szarozłotego wapienia, słynnego kamienia, z któ-

rego zbudowana jest Jerozolima. Architekci w czasie studialnej podróży do Izraela zapoznali się z lokalnymi złożami, strukturą kamienia i najlepszymi technikami jego obróbki. Reliefowa elewacja wykonana jest ze szlifowanych i piaskowanych płyt kamiennych, pociętych rytmicznie szczelinami okien i siatką zagłębień wykończonych stałą nierdzewną. W niektórych szczelinach prostopadłe do elewacji osadzone są dekoracyjnie młotkowane płyty mosiężne i kamienne przypory. Przy projektowaniu elewacji budynku inspiracją dla architektów stał się wzór z afrykańskiej tkaniny, pochodzącej z kolekcji<sup>20</sup>. We wnętrzu obiektu także wykorzystany jest kamień, jego lico jest wówczas potraktowane bardziej dekoracyjnie: fakturowane w poziome pasy, dłutowane lub groszkowane. We wnętrzach obiektu odnaleźć można także inne elementy inspirowane motywami zaczerpniętymi ze sztuki egzotycznej: wzorzyste posadzki, wykonane z drobnej terakoty, ozdobne, metalowe kraty i indywidualnie projektowane tkaniny, wykorzystane do obicia mebli ustawionych na dziedzińcu. Kamienna bryła budynku, która zwieńczona jest monumentalnym prostopadłością szklanego świetlika, nadwieszona nad dziedzińcem obiektu, tworzy ikoniczną formę, szczególnie dobrze prezentuje się po zmroku, kiedy bryła świetlika zostaje efektownie podświetlona. Kenneth Frampton dostrzega w tej kompozycji zderzenie dwóch różnych wpływów: monumentalny i ciężki cokol wywodzi z modernistycznej szkoły Louisa Kahna, a szklaną formę świetlika dachowego łącząc z wizjami radzieckiej konstruktywistycznej awangardy<sup>21</sup>.

Opinie na temat nowego muzeum są zróżnicowane: jedni twierdzą, że przy okazji przenosin utracony został duch dawnej kolekcji<sup>22</sup>, inni, że udało się to, *co nie miało prawa się udać*<sup>23</sup>. Zarówno jednak krytycy, jak i zwolennicy podkreślają wysoką klasę architektury nowego obiektu. Docenił ją także Amerykański Instytut Architektów, który w 2013 r. projekt muzeum wyróżnił honorową nagrodą. W jednym ze swoich ostatnich felietonów ogłaszanych w „New York Times” Ada Louis Huxtable napisała: *Długo czekałam na taki budynek. Nie ma w nim blichtru staroarchitektury, nie ma sztuczek high-techu, sensorycznej deprywacji minimalistycznego modernizmu, ani narcystycznego ego projektanta. Nowe muzeum Barnesy poświęcone jest wyłącznie kolekcji Barnesy. Tak się dzieje tylko wtedy, kiedy mamy do czynienia z dobrą architekturą*<sup>24</sup>.

## Postscriptum

W czasie, gdy Tod Williams i Billie Tsien zajęci byli budową nowego gmachu dla fundacji Barnesy, ważyły się losy innego budynku muzealnego ich autorstwa: władze nowojorskiego American Folk Art Museum, chwiejące się pod ciężarem długów związanych z kosztami inwestycji i mniejszymi niż zakładano wpływami z biletów, zdecydowały o sprzedaży budynku wzniesionego zaledwie jedenaście lat wcześniej, a jego nowy właściciel – słynne nowojorskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej – MoMA – postanowiło ten ikoniczny gmach... wyburzyć! Powodem tej decyzji była zbyt wyrazista architektura obiektu, sprzeczna z wizją dyrekcji MoMA, która swoim obiektom chce nadawać neutralny, szklany i transparentny charakter. To chyba pierwszy w historii wypadek, że dobra i wyrazista architektura stanie się przyczyną jego wyburzenia<sup>25</sup>.

**Streszczenie:** Niniejszy artykuł przedstawia losy kolekcji Alberta C. Barnesa, w skład której wchodzi jeden z najwybitniejszych na świecie zbiorów malarstwa impresjonistycznego i postimpresjonistycznego. Ze względu na jakość dzieł i sposób ich przedstawienia kolekcja ta jest niepowtarzalna: Barnes zestawiał obrazy, meble i przedmioty rzemiosła artystycznego – głównie metaloplastykę – w charakterystyczne zestawy, tzw. ansamble. Jego zbiory, które od 1925 r. mieściły się w specjalnie dla nich zaprojektowanym klasycystycznym budynku, położonym w Merion, przedmieściu Filadelfii, zostały wbrew woli fundatora przeniesione w 2012 r. do nowego gmachu, zaprojektowane-

go przez parę amerykańskich architektów: Toda Williamsa i Billie Tsien. Nowe Muzeum Fundacji Barnesa zlokalizowane zostało w kwartale muzeów, w śródmieściu Filadelfii, co z jednej strony zapewnia popularyzację, łatwiejszy dostęp i lepszą frekwencję, z drugiej wzbogaca ofertę turystyczną miasta. Przeprowadzce kolekcji Barnesa towarzyszyła batalia sądowa i liczne kontrowersje, wzmacniane faktem, że sam kolekcjoner, kiedyś wyśmiany i odrzucony przez elity miasta Filadelfia, wzgardził nimi, a zapisy poczynione przez niego w akcie fundacyjnym i testamencie miały zabezpieczać zbiory przed rozproszeniem, zmianami układu ekspozycji dzieł i przed przeniesieniem w inne miejsce.

**Słowa kluczowe:** Albert C. Barnes, kolekcja Barnesa, Muzeum Fundacji Barnesa w Filadelfii, Tod Williams, Billie Tsien, architektura muzeów.

### Przypisy

- <sup>1</sup> J. F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes Foundation. Masterworks*, New York 2012, s. 10. Tłumaczenia z języka angielskiego autorskie.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, s. 11.
- <sup>3</sup> Le Corbusier, *Kiedy katedry były białe*, Warszawa 2013, s. 127.
- <sup>4</sup> J. F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes...*, s. 13.
- <sup>5</sup> T. Williams, B. Tsien, *The Architecture of The Barnes Foundation*, New York 2012, s. 20.
- <sup>6</sup> J. F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes...*, s. 21.
- <sup>7</sup> *Ibidem*.
- <sup>8</sup> Jej inauguracja nastąpiła w marcu 1925 roku.
- <sup>9</sup> A. C. Barnes, *The Art of Painting*, The Barnes Foundation Press, Merion 1925 i kolejne.
- <sup>10</sup> J. F. Dolkart, M. Lucy, *The Barnes...*, s. 24-25.
- <sup>11</sup> T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, s. 30.
- <sup>12</sup> V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, w: M. Popczyk, *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 589.
- <sup>13</sup> A. Kiciński, *Muzea – strategie i dylematy rozwoju*, Warszawa 2004, s. 24-76.
- <sup>14</sup> Za: V. Newhouse, *W stronę...*, s. 591.
- <sup>15</sup> Ch. Hawthorne, *Barnes Collection*, "Architectural Record", 2012, 06.
- <sup>16</sup> Wśród konkurentów, w finalnej czwórce byli także Tadao Ando, Kengo Kuma i Rafael Moneo.
- <sup>17</sup> Program muzeum jest typowy dla współcześnie realizowanych budynków muzealnych: oprócz siedziby stałej kolekcji zawiera wielofunkcyjny hall, pomieszczenia do prezentacji wystaw czasowych, audytorium, sale klasowe i seminaryjne, bibliotekę, restaurację i kawiarnię, sklep muzealny, szatnie i zaplecze sanitarne oraz bogato wyposażone pracownie konserwatorskie, a także pokoje administracyjne i pomieszczenia magazynowo – techniczne.
- <sup>18</sup> T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, s. 150.
- <sup>19</sup> Z przekrojowych rysunków wynika, że w nadprożach okiennych wbudowane są kasety z żaluzjami zewnętrznymi i roletami wewnętrznymi, jednak w czasie naszego pobytu w galerii w słoneczny, wrześniey dzień, wszystkie okna były całkowicie odsłonięte.
- <sup>20</sup> T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, s. 80.
- <sup>21</sup> K. Frampton, *The Barnes Collection Reinstated*, w: T. Williams, B. Tsien, *The Architecture...*, s. 11.
- <sup>22</sup> Ch. Hawthorne, *A Poor Replica of Barnes Foundation Museum*. "Architecture Review", 11.05.2012.
- <sup>23</sup> A. L. Huxtable, *The New Barnes Shouldn't Work – But Does*, "The Wall Street Journal", 25.05.2012.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> Po licznych protestach władze MoMA oświadczyły, że dokonają ponownej analizy decyzji o wyburzeniu budynku, w którym mieściło się American Folk Art Museum.

### dr Anna Jasińska

Historyk sztuki, kustosz Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się kolekcją malarstwa w zbiorach Collegium Maius; główne pole zainteresowań to zbiór portretów profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, od XVI w. do czasów współczesnych, tworzących jedyną tego typu galerię portretową w Polsce.

### dr hab. inż. arch. Artur Jasiński

Profesor na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie; praktykujący architekt, dyrektor biura architektonicznego Artur Jasiński i Wspólnicy; laureat nagród i wyróżnień w ponad dwudziestu konkursach architektonicznych i autor wielu budynków użyteczności publicznej; zainteresowania naukowe i publikacje skupiają się na polu wpływu współczesnych procesów cywilizacyjnych i modernizacyjnych na urbanistykę, architekturę, i praktykę zawodową architekta.



**PRAWO W MUZEACH**

law in museums



# PRAWNE ASPEKTY UDOSTĘPNIANIA OBIEKTÓW MUZEALNYCH PRZEZ INTERNET

## LEGAL ASPECTS OF MAKING MUSEUM COLLECTIONS AVAILABLE ON THE INTERNET

**Dominika Urban**

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

**Abstract:** This article presents the set of legal regulations concerning the digitization process and constitutes an attempt to interpret them. Legal aspects are one of the biggest problems museums face when digitizing their collections and sharing them in digital form via Internet. As the existing regulations are ambiguous, legal status of the parts of museum collections is unclear and there are problems with deciding whether a certain piece of art is a carrier of a work according to Polish Copyright Law, museums are often unsure if they are entitled to exploit the works owned. As a result, even entire valuable collections are mostly excluded from the digitization process. There are problems with classifying public domains and

specifying cases, where the so-called permissible use may be applied. Furthermore, it is argued whether digitization process leads to establishment of copyright and whether, and to what extent, the permissible use might be extended in light of Museum Acts. In consequence, society has a limited access to cultural heritage that should be granted by museums according to their statutes. It is necessary to constantly promote initiatives of making museum collections available on the Internet, which is an example of saving cultural heritage for the next generations (through its conservation and keeping it in digital form), and increasing the awareness and eliminating aversion and fears in this area.

**Keywords:** copyright, digitization, making available on the Internet, museum collections, legal aspects, work, public domain, permissible use, fields of exploitation.

Obszar aspektów prawnych wydaje się jednym z ważniejszych problemów stojących obecnie przed muzeami na drodze do digitalizacji<sup>1</sup> swoich zbiorów, a następnie umieszczania powstałych w jej wyniku cyfrowych od-

wzorowań muzealiów w przestrzeni internetowej. Brak jednoznacznych regulacji, a w związku z tym niejasny status prawny obiektów muzealnych prowadzi do sytuacji, w których muzea nie orientują się, że są uprawnione do



eksploatacji posiadanych dzieł (w tym ich zwielokrotnienia, a następnie rozpowszechniania w sieci), co powoduje, że często nawet całe zespoły cennych eksponatów są z procesu cyfryzacji wykluczone. Tym samym ograniczony zostaje powszechny dostęp społeczeństwa do dorobku kulturowego, który muzea, jako zobowiązane do gromadzenia i udostępniania wiedzy o kulturze, powinny zapewnić. Dlatego też zebranie oraz interpretacja przepisów prawa, w celu zwiększenia świadomości oraz niwelowania niechęci i obaw w tej sferze, wydają się niezbędne.

### Źródła prawa

W polskim systemie prawnym brak jest odrębnego, kompleksowego unormowania problematyki związanych z digitalizacją. Wskazując regulacje dotyczące powyższego tematu, należy odnieść się do takich pozycji w ustawodawstwie polskim, jak przede wszystkim Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>2</sup> oraz Ustawa o muzeach<sup>3</sup> i Kodeks Cywilny<sup>4</sup>, a także do odnośnych dyrektyw unijnych<sup>5</sup>.

### Prawo autorskie jako jeden z elementów ochrony własności intelektualnej

Udostępnianie zdigitalizowanych muzealiów przez Internet wiąże się ściśle z regulacjami dotyczącymi własności intelektualnej, w szczególności zaś prawa autorskiego, jako jednego z jej elementów. Warto zaznaczyć, że na ogół zagadnienia ochrony własności intelektualnej, oprócz prawa autorskiego i praw pokrewnych, obejmuje także: prawo własności przemysłowej, ochronę *sui generis* baz danych, ochronę dóbr osobistych oraz tzw. know-how (tajemnica przedsiębiorstwa). Spośród nich to właśnie prawo autorskie stanowi jeden z podstawowych reżimów prawnych składających się na ową ochronę (drugim, równie obszernym jest prawo własności przemysłowej).

### Przedmiot prawa autorskiego

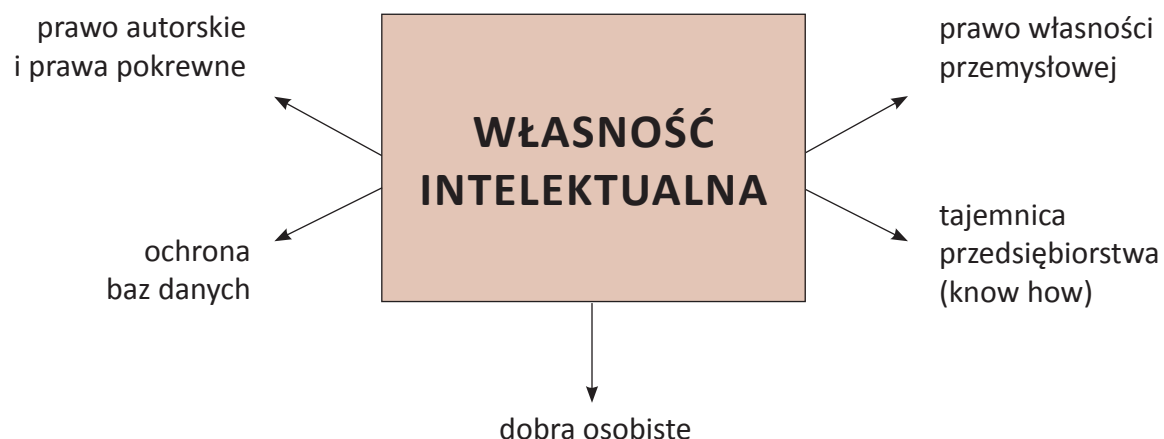
Zakres przedmiotowy i podmiotowy stosowania ochrony prawnoautorskiej wyznacza Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Kwestia ustalenia, czy dany obiekt muzealny stanowić będzie przedmiot prawa autorskiego, wymaga zdefiniowania kategorii utworu. W rozumieniu ustawowym<sup>6</sup>, za utwór uznamy każdy przejaw indywidualnej twórczości<sup>7</sup>, ustalony (zakomunikowany, uzewnętrzniony, przejawiony osobom trzecim) w jakiegokolwiek, dowolnej formie. Przy czym znaczenia nie mają takie przesłanki, jak wartość, przeznaczenie czy sposób wyrażenia. Podobnie w regulacjach unijnych wskazuje się na kryterium *własnej intelektualnej twórczości autora*.

W art. 1 ust. 2 prawa autorskiego zawarte zostały przykładowe kategorie utworów<sup>8</sup>. Wedle tej egzemplifikacji, przedmiotem prawa autorskiego są m.in. utwory: wyrażone słowem, symbolami matematycznymi, znakami graficznymi (literackie, publicystyczne, naukowe, kartograficzne oraz programy komputerowe); plastyczne; fotograficzne; lutnicze; wzornictwa przemysłowego; architektoniczne, architektoniczno-urbanistyczne i urbanistyczne; muzyczne i słowno-muzyczne; sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne; audiowizualne (w tym filmowe).

Natomiast w świetle art. 4 prawa autorskiego, w ramach którego enumeratywnie wymienione zostały wyłączenia spod przedmiotowego zakresu ochrony prawnoautorskiej<sup>9</sup>, przedmiotem prawa autorskiego nie stanowią: akty normatywne lub ich urzędowe projekty; urzędowe dokumenty, materiały, znaki, symbole; opublikowane opisy patentowe lub ochronne oraz proste informacje prasowe.

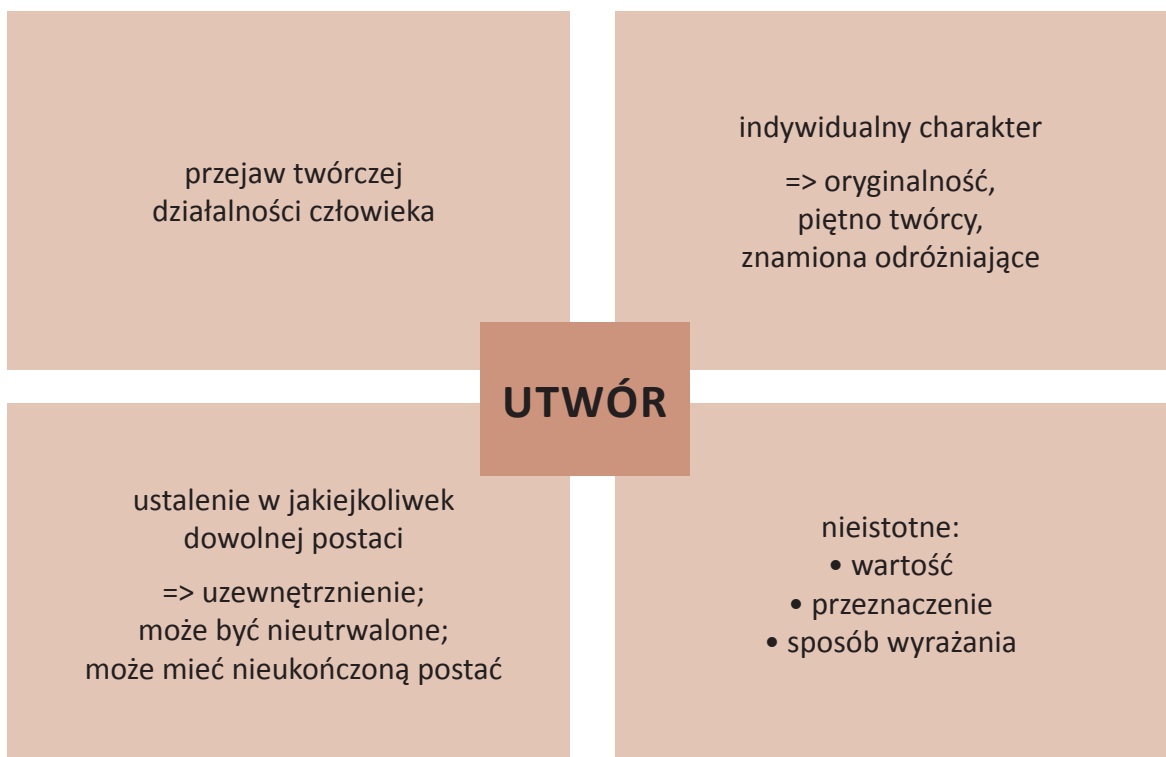
### Czy digitalizacja prowadzi do powstania prawa autorskiego?

Odpowiedź na pytanie czy digitalizacja prowadzi do powstania prawa autorskiego nie jest już równie jednoznacz-



1. Poszczególne elementy ochrony własności intelektualnej

1. Elements of intellectual property protection



## 2. Przesłanki uznania za utwór

### 2. Premises to recognize a piece of art as a work

na, co ustalenie czy dane muzeum stanowi nośnik utworu. Mimo rozbieżności stanowisk, doktryna i orzecznictwo wypracowały przeważający pogląd w tym zakresie<sup>10</sup>. Zgodnie z nim należy uznać, że cyfrowe odwzorowanie obiektu muzealnego, w postaci skanu lub fotografii dokumentacyjnej, nie stanowi odrębnego utworu, nie powstają zatem nowe, niezależne prawa autorskie (digitalizacja nie prowadzi do powstania prawa autorskiego).

Czynności techniczne procesu digitalizacji są efektem zastosowania wiedzy, sprawności, urządzeń oraz technologii i mimo sporego nakładu pracy oraz poświęconego czasu, mają jedynie charakter rutynowy, o standardowym rezultacie. Tym samym nie są przejawem twórczej działalności (nie może w tym przypadku być mowy o jakimkolwiek wkładzie twórczym), a jedynie czynnościami odtwórczymi o charakterze typowo dokumentacyjnej technicznej pracy fotografa. Celem digitalizacji jest stworzenie jak najwerniejszej kopii utworu, cyfrowe odwzorowanie, odtworzenie, poinformowanie odbiorcy o już istniejącej twórczości, nie zaś realizacja własnej wizji twórczej. Pełni ona funkcję rejestracyjną, nieprowadzącą do zmiany treści i jako forma zwielokrotnienia, stanowi jedynie odrębne pole eksploatacji utworu.

Poruszona kwestia istotna jest zwłaszcza w przypadku obiektów należących do domeny publicznej, jako że nie można ponownie ustanowić praw wyłącznych w stosunku do utworów, które do niej przeszły (w stosunku do których upłynął ustawowy okres obowiązywania autorskich praw majątkowych). Tożsamą interpretację przyjmuje Komisja Europejska<sup>11</sup>, która stoi na stanowisku, że proces digitaliza-

cji nie powinien tworzyć żadnych nowych praw, a materiały należące do domeny publicznej powinny w niej pozostać również po digitalizacji (przeciwko zawłaszczaniu domeny publicznej). Jest to zgodne z postulatami jak najszerzej dostępności zasobów będących w posiadaniu instytucji kultury i jak najszerzego dostępu do zdigitalizowanych materiałów.

### Dychotomiczny charakter prawa autorskiego – podział na prawa osobiste i majątkowe

W polskiej regulacji przyjęta została dualistyczna konstrukcja prawa autorskiego, w związku z którą wyróżniamy prawa osobiste i majątkowe. Kategorie te mają w stosunku do siebie dychotomiczny charakter. Autorskie prawa osobiste cechuje bezterminowość, niemożność zbycia oraz nieograniczony zakres stosowania, w przeciwieństwie do praw majątkowych, które są zbywalne i obowiązują przez określony ustawą przedział czasu.

### Autorskie prawa osobiste

Autorskie prawa osobiste chronią nierozzerwalną, nieograniczoną w czasie więź psychiczną twórcy z utworem. Są one niezbywalne, zatem nawet przeniesienie całości praw majątkowych nie spowoduje definitywnego zerwania owej więzi istniejącej pomiędzy dziełem a jego autorem<sup>12</sup>. Zgodnie z art. 16 prawa autorskiego, obejmują one m.in. prawo do<sup>13</sup>:

### AUTORSKIE PRAWA OSOBISTE – art. 16, 49 ust. 2, 52 ust 3

- płaszczyzna pozaekonomiczna
- osobista więź twórcy z utworem
- niezbywalne, brak możliwości zrzeczenia się
- nieograniczone w czasie, bezterminowość ochrony
- prawo do:
  - autorstwa utworu
  - oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo udostępnienia go anonimowo
  - nienaruszalności treści formy utworu (zachowania integralności) oraz jego rzetelnego wykorzystania
  - decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności
  - nadzoru nad sposobem korzystania z utworu
  - dostępu do utworu

### AUTORSKIE PRAWA MAJĄTKOWE – art. 17, 36, 50

- płaszczyzna ekonomiczna
- wyłączone prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie
- podlegające zbyciu
- czasowość ochrony – przysługuje od chwili ustalenia utworu i trwa przez okres życia twórcy oraz przez 70 lat od końca roku kalendarzowego, w którym ów twórca zmarł (w przypadku współautorstwa – od śmierci współtwórcy, który przeżył pozostałych)
- polu eksploatacji:
  - utrwalanie i zwielokrotnianie utworu
  - w zakresie obrotu – wprowadzenie do obrotu
  - rozpowszechnianie

3. Treść praw autorskich – podział na prawa osobiste i majątkowe

3. The content of copyright – distinction between personal and property rights

- **autorstwa** (żądania przez twórcę od osób trzecich uznania autorstwa utworu, w związku z czym należy zawsze prawidłowo oznaczyć autorstwo utworu, podając informację o twórcy lub wszystkich współtwórcach);
- **oznaczenia utworu** (równoznacznego z możliwością sygnowania dzieła w wybrany przez siebie sposób);
- **nienaruszalności treści i formy, zachowania integralności utworu** (tożsamesgo z zakazem czynienia zmian w stosunku do utworu poddawanego digitalizacji – powinien on być udostępniony w postaci ustalonej przez twórcę; w orzecznictwie i doktrynie za naruszenie integralności uważa się m.in. wprowadzenie nowych elementów, pominięcie niektórych fragmentów, opatrzenie nowym tytułem) – jako że istotą digitalizacji jest wierne cyfrowe przetworzenie (przetrasponowanie na zapis cyfrowy), nie ma zatem w tym przypadku mowy o zmianach w stosunku do obiektu poddawanej digitalizacji (nie prowadzi ona do zmiany treści, nie narusza integralności utworu);
- **rzetelnego wykorzystania** (dotyczy to m.in. kontekstu i okoliczności, w jakich utwór jest prezentowany);
- **decydowania o pierwszym udostępnieniu publiczności** (w przypadku utworów, które nie były nigdy rozpowszechnione przed ich digitalizacją);
- **nadzoru nad sposobem korzystania.**

### Autorskie prawa majątkowe

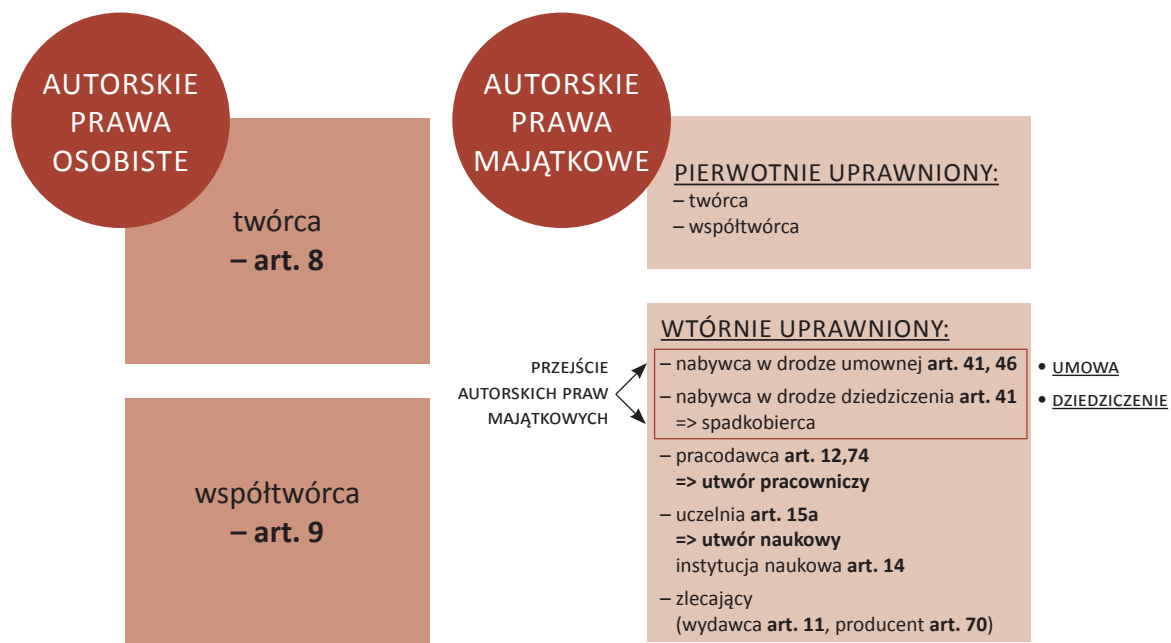
Autorskie prawa majątkowe zapewniają ograniczone w czasie, wyłączone prawo do korzystania z utworu i roz-

porządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do pobierania za takowe korzystanie wynagrodzenia. Do pól eksploatacji, stanowiących zakres korzystania z utworu, czyli sposoby, w jakie utwór może być wykorzystany, zalicza się<sup>14</sup>: utrwalanie i zwielokrotnianie utworu; w zakresie obrotu – wprowadzenie do obrotu, użyczenie, najem; rozpowszechnianie. W kontekście omawianego tematu wyodrębnić można następujące pola eksploatacji:

- **w obszarze utrwalania, zwielokrotniania** – digitalizacja, czyli stworzenie odwzorowania obiektu muzealnego w formie cyfrowej; wytwarzanie egzemplarzy utworu techniką cyfrową;
- **w obszarze rozpowszechniania, wprowadzania do obrotu** – udostępnianie w Internecie zdigitalizowanego utworu; jego publiczne udostępnienie w sposób, w który każdy może mieć do niego dostęp w wybranym przez siebie miejscu i czasie.  
Dokonanie digitalizacji, a następnie udostępnienie powstałego w jej wyniku cyfrowego zapisu przez Internet potraktujemy zatem jako dwa odrębne sposoby wykorzystania utworu.

### Podmiot prawa autorskiego

Definiując utwór, mówimy zawsze o twórczej działalności człowieka. Podmiotem praw autorskich może być tylko i wyłącznie człowiek, osoba fizyczna (dodatkową przesłanką uznania za utwór jest zatem także czynnik ludzki). W przypadku autorskich praw majątkowych wyróżniamy



#### 4. Zakres podmiotowy ochrony prawno-autorskiej

#### 4. The scope of copyright protection

dotąd dodatkowo podmiotowość pierwotną i wtórną. Poza pierwotnie uprawnionym twórcą lub współtwórcą (w przypadku utworów współautorskich)<sup>15</sup>, z tytułu autorskich praw majątkowych uprawnione mogą być także podmioty, które nabyły owe prawa na drodze pochodnej. Należą do nich: spadkobierca, nabywca na drodze umownej, pracodawca oraz zlecający (wydawca lub producent).

Ustalenie podmiotu autorskich praw majątkowych istotne będzie przede wszystkim ze względu na identyfikację osoby uprawnionej do udzielenia zgody na korzystanie z utworu (w postaci jego digitalizacji udostępnienia przez Internet), jeżeli w danym przypadku jest ona wymagana.

Przed zamieszczeniem cyfrowych wizerunków zbiorów muzealnych w przestrzeni internetowej kluczowe będzie ustalenie czy dany utwór objęty jest ochroną autorskich praw majątkowych, a w związku z tym, czy potrzebne będzie uzyskanie zgody osoby uprawnionej z tytułu tych praw. Stosowne zezwolenie przybrać może postać umowy<sup>16</sup> o przeniesienie autorskich praw majątkowych bądź o okresowe korzystanie z utworu (udzielenie licencji). W ramach umowy konieczne jest wskazanie zakresu wykorzystania przeniesionego lub udzielonego prawa, czyli określenie pól eksploatacji. Należy też pamiętać, że nieskuteczne są zapisy o przeniesieniu całości praw autorskich, na wszystkich polach eksploatacji. Trzeba wyraźnie wskazać, opisać sposób korzystania z utworu. W przypadku omawianego zagadnienia niezbędne będzie wskazanie, że sposobem wykorzystania jest udostępnianie cyfrowego wizerunku utworu przez Internet. Właścicielowi autorskich praw majątkowych, w związku z ich przeniesieniem, przysługuje wynagrodzenie, jednakże, jeżeli w umowie znajduje się stosowny zapis, przekazanie może nastąpić nieodpłatnie<sup>17</sup>.

Co istotne, przekazanie obiektów muzeum przez ich właściciela (czyli przeniesienie własności egzemplarzy

utworów) nie powoduje automatycznego przejścia autorskich praw majątkowych do tych obiektów<sup>18</sup>. W chwili nabycia obiektu pozostaje wymóg dodatkowego uregulowania tej kwestii, o czym muzeum musi pamiętać.

### Katalog ograniczeń prawa wyłącznego

Do katalogu ograniczeń prawa wyłącznego (brak wymogu uzyskania zgody na korzystanie z dzieła) zalicza się utwory objęte kategorią domeny publicznej oraz instytucję tzw. dozwolonego użytku (scharakteryzowaną na gruncie prawa autorskiego oraz w art. 25a ustawy o muzeach). Są to ograniczenia ustawowe, bezwzględnie obowiązujące, niezależne od czyjejkolwiek woli. Dysponowanie przysługującymi prawami wyłącznymi może jednak zostać ograniczone także dobrowolnie, w związku z decyzją podjętą przez osobę pierwotnie uprawnioną. Jeżeli w stosunku do danego utworu żadna z wymienionych na wstępie kategorii (domena publiczna, dozwolony użytek) nie znajduje zastosowania, na jego wykorzystanie potrzebne jest stosowne zezwolenie osoby uprawnionej, będące właśnie takim opcjonalnym ograniczeniem posiadanych praw majątkowych.

### Domena publiczna

W skład domeny publicznej wchodzi utwory, co do których autorskie prawa majątkowe wygasły (upłynął przewidziany ustawą okres obowiązywania ochrony) lub też nie powstały z mocy prawa<sup>19</sup> (nie były w ogóle ochroną prawnoautorską objęte). Z utworów tych można korzystać bez ograniczeń (zarówno do celów niekomercyjnych i komercyjnych), można je poddawać procesowi digitalizacji i udostępniać w Internecie, pamiętając jednak o respektowaniu autorskich praw osobistych.

Ustawowy okres obowiązywania praw majątkowych obejmuje 70 lat, licząc od końca roku kalendarzowego, od:

## UMOWY W PRAWIE AUTORSKIM



5. Umowy stosowane w obrocie prawami majątkowymi

5. Contracts applied in transactions concerning copyrights

- śmierci twórcy lub ostatniego ze współtwórców (w przypadku utworów współautorskich);
- daty pierwszego rozpowszechnienia utworu (gdy autor nie jest znany);
- daty rozpowszechnienia lub ustalenia utworu (gdy prawa przysługują z mocy ustawy osobie innej niż twórca)<sup>20</sup>.

W związku z powyższym, oceniając czy dany utwór zakwalifikowany zostanie w poczet domeny publicznej, w pierwszej kolejności ustalić należy czy twórca bądź ostatni ze współtwórców nadal żyje. Jeżeli zmarł, sprecyzowania wymaga także rok, w którym nastąpiła śmierć. Gdy od wskazanej daty upłynęło 70 lat, można legalnie i swobodnie, w dowolny sposób korzystać z takiego utworu na wszystkich polach eksploatacji.

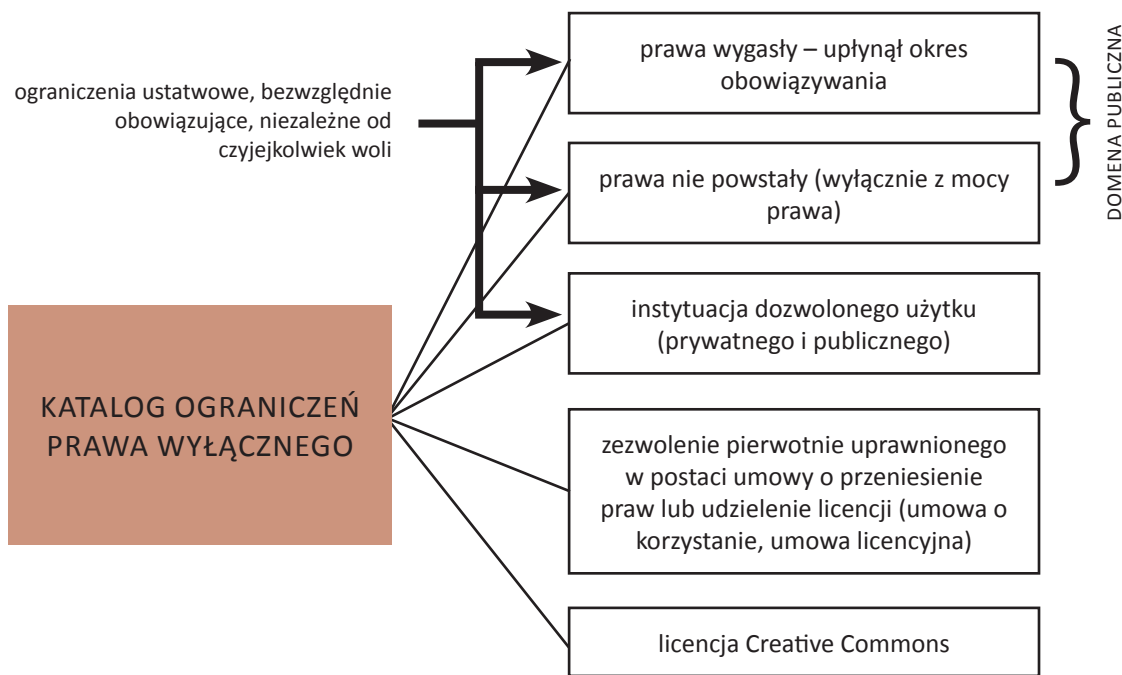
### Dozwolony użytek

W określonych stosownymi przepisami prawa granicach można korzystać z utworu bez zezwolenia twórcy (co stanowi istotę dozwolonego użytku). Warunkiem koniecznym jest jednak zamieszczenie informacji o twórcy (imię i nazwisko) oraz źródle, czyli niezmiennie respektowanie osobistych praw majątkowych. W takiej sytuacji twórcy nie przysługuje prawo do wynagrodzenia. Pamiętać należy także, że dozwolony użytek nie może naruszać normalnego korzystania

z utworu oraz godzić w słusze interesy twórcy.

Na gruncie prawa autorskiego, z punktu udostępniania zbiorów muzealnych przez Internet, istotne są następujące postaci dozwolonego użytku:

- w art. 32 ust. 1 prawa autorskiego – publiczne wystawianie w celach niekomercyjnych utworów plastycznych, będących własnością muzeum (przepis ten obejmuje swoją regulacją wyłącznie kategorię utworów plastycznych, co więcej, dotyczy jedynie obiektów będących własnością muzeum, czyli muzeum musi być właścicielem, a nie jedynie posiadaczem egzemplarza utworu, i pozwala na rozpowszechnianie tylko w celach niekomercyjnych);
- w art. 33 pkt. 2 prawa autorskiego – informacyjne rozpowszechnianie w katalogach i wydawnictwach publikowanych dla promocji tych utworów, a także w sprawozdaniach o aktualnych wydarzeniach w prasie i telewizji, utworów udostępnionych, eksponowanych już wcześniej publicznie, w tym w galeriach, muzeach, salach wystawowych (w świetle tego przepisu dozwolone jest informacyjne rozpowszechnianie utworów udostępnionych, eksponowanych już wcześniej publicznie; dotyczy on jednak tylko wskazanych obszarów – utwory te mogą być zamieszczone w katalogach i wydawnictwach promocyjnych, prezentujących owe eksponaty, a także w ramach sprawozdań prasowych i telewizyjnych).



6. Korzystanie z utworu bez zgody osoby uprawnionej z tytułu praw majątkowych

6. Using a work without the consent of a person authorized under property rights

Zakres dozwolonego użytku dodatkowo ulega rozszerzeniu na gruncie ustawy o muzeach. Zgodnie z art. 25a ust. 1 tejże ustawy, można utrzymywać i przechowywać wizerunki muzealiów na informatycznych nośnikach danych. Przy czym przez informatyczny nośnik danych rozumiemy materiał lub urządzenie służące do zapisywania, przechowywania i odczytywania danych w postaci cyfrowej<sup>21</sup>. Interpretacja powyższego artykułu nie jest jednoznaczna<sup>22</sup>. Według części doktryny zezwala on jedynie na utrwalenie i przechowywanie, czyli na digitalizację i ochronę powstałych w jej wyniku danych, pozostawiając korzystanie z utworów jedynie do dyspozycji muzeów. Przeważa jednak teza, wedle której art. 25a ustawy o muzeach przełamuje monopol twórcy na tym polu eksploatacji i daje muzeom nie tylko możliwość digitalizacji swoich zbiorów, ale także rozpowszechniania ich wizerunków (udostępnianie w Internecie bez zezwolenia osoby uprawnionej z tytułu autorskich praw majątkowych). Skoro bowiem w ramach tego samego artykułu (w kolejnym ustępie) jest mowa o warunkach udostępniania, to domniemywa się, że także i to pole eksploatacji zostało domyślnie dozwolone, na równi z utrwalaniem i przechowywaniem.

Muzeum może pobierać opłaty za udostępnianie informatycznych nośników danych (np. płyt CD), zawierających cyfrowe wizerunki muzealiów w wysokiej rozdzielczości, natomiast bezpośredni dostęp, poprzez Internet bądź wysyłanie za pomocą poczty elektronicznej, jest bezpłatny. Wysokość opłat ustala dyrektor muzeum (może ustalić opłatę ulgową lub zwolnić z niej całkowicie)<sup>23</sup>.

### Dobra osobiste – ochrona wizerunku osób

Rozpowszechnianie wizerunków obiektów muzealnych (w tym ich udostępnianie za pośrednictwem Internetu)

podlega również ograniczeniom z tytułu ochrony dóbr osobistych, na którą składa się ochrona wizerunku osób, uregulowana ogólnie w przepisach Kodeksu Cywilnego<sup>24</sup>, a także w bardziej szczegółowym zakresie – w prawie autorskim. Z ochroną dóbr osobistych mamy do czynienia, gdy przedstawienie pozwala na powiązanie wizerunku z określonym człowiekiem, zwłaszcza w sytuacji, gdy dany eksponat prezentuje twarze konkretnych osób (np. na portretach czy archiwalnych fotografiach). Art. 23 Kodeksu Cywilnego, mówiący o tym, że prawo cywilne obejmuje ochroną dobra osobiste człowieka, w tym jego wizerunek, jest normą generalną. Konkretyzację prawa do wizerunku uregulowanego w art. 23 Kodeksu Cywilnego stanowi zaś art. 81 prawa autorskiego, który doprecyzowując ochronę (w obszarze rozpowszechniania), wprowadza zasadę, zgodnie z którą rozpowszechnienie wizerunku wymaga zezwolenia osoby na nim przedstawionej. Przewidziane zostały jednak dwa wyjątki od uzyskania powyższej zgody. Wymogu takiego nie ma w przypadku, gdy dany obiekt przedstawia wizerunek osoby powszechnie znanej, wykonany w związku z pełnieniem funkcji publicznych, bądź osoby stanowiącej jedynie szczegół większej całości (zgrupowanie, krajobraz, impreza publiczna).

### Unijny kontekst digitalizacji

Istotne znaczenie dla tematu umieszczania wizerunku muzealiów w sieci ma również kontekst unijny, w tym inicjatywy organów Unii Europejskiej w sprawie digitalizacji, udostępniania dorobku kulturowego w Internecie oraz ochrony zasobów cyfrowych<sup>25</sup>. Rozważania Unii Europejskiej w powyższym obszarze opierają się na trzech głównych postulatach: digitalizować (zwiększać tempo

i możliwości digitalizacji), udostępniać (ułatwiać dostęp, w tym za pośrednictwem Internetu), chronić (zachować dla przyszłych pokoleń).

Na poziomie europejskim szczegółowo uregulowane zostały zwłaszcza dwie ważne dla muzeów kwestie, na które składają się zagadnienia dotyczące utworów osieroconych i wskazanych sposobów korzystania z nich oraz zagadnienia dotyczące ponownego wykorzystania informacji sektora publicznego. Regulacje te przyjęły formę dyrektyw. Trwają prace nad ich implementacją do polskiego systemu prawnego.

## Regulacje dotyczące utworów osieroconych

W świetle Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 r. w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych, za utwory osierocone uważa się utwory lub fonogramy podlegające ochronie majątkowego prawa autorskiego, co do których podmioty uprawnione nie są znane lub nawet jeśli są znane, których odnalezienie jest niemożliwe. W związku z powyższym zachodzi niemożność uzyskania co do nich zezwoleń na korzystanie z utworu (uzyskanie uprzedniej zgody na zwielokrotnienie – digitalizację – lub publiczne udostępnienie jest w tym przypadku praktycznie niewykonalne). Co istotne, dyrektywa zawężona została do niektórych, określonych sposobów korzystania z utworów osieroconych (pół eksploatacji) – wskazane zostały jedynie konkretne postaci dozwolonego użytku: publiczne udostępnianie w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym (udostępnianie *online*) oraz zwielokrotnianie do celów digitalizacji, udostępniania, indeksowania, katalogowania, ochrony i odnawiania.

Dyrektywa swoim zakresem podmiotowym obejmuje wskazane, publiczne instytucje kultury i oświaty, w tym muzea (publicznie dostępne biblioteki, placówki oświatowe oraz muzea, archiwa, instytucje odpowiedzialne za dziedzictwo filmowe lub dźwiękowe, nadawcy publiczni) i dotyczy tylko dzieł w ich zbiorach. Co więcej, wyłącznie w celu wypełniania ich misji publicznej – realizacji zadań leżących w interesie publicznym, w szczególności ochrony, odnawiania i zapewniania dostępu do utworów w celach kulturalnych i edukacyjnych, nie zaś na użytek komercyjny, dla uzyskania korzyści majątkowych. Zgodnie z zasadą *non profit* wykluczony zostaje zarobkowy charakter wykorzystania. Dopuszcza się uzyskiwanie dochodów jedynie na pokrycie kosztów digitalizacji i publicznego udostępniania. Korzystając z utworów osieroconych, należy także pamiętać, respektując prawa osobiste, o wymogu wskazania autorstwa.

Przed uznaniem danego utworu za osierocony wprowadzony został wymóg przeprowadzenia starannego poszukiwania w dobrej wierze podmiotów uprawnionych (przeprowadzenia stosownych badań proweniencyjnych). Starannym poszukiwaniem jest sprawdzanie informacji w źródłach odpowiednich dla danego rodzaju utworów. Stosowne miejsca poszukiwań wskazuje, w zależności od kategorii, załącznik do dyrektywy. Co istotne, utwór uznany za osierocony uzyskuje taki status we wszystkich krajach

członkowskich (rozwiązanie takie ma na celu uniknięcie kosztów wielokrotnego poszukiwania). Podmiotowi uprawnionemu przysługuje, w dowolnym momencie, możliwość unieważnienia statusu utworu osieroconego, w przypadku zgłoszenia swoich praw do utworu.

Na Polsce, tak jak i na pozostałych państwach członkowskich, ciąży obowiązek implementacji dyrektywy do krajowego porządku prawnego w terminie do 29 października 2014 roku.

## Regulacje dotyczące ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego

Dyrektywy w sprawie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego<sup>26</sup> są odzwierciedleniem unijnej polityki otwartego dostępu do danych publicznych, propagującej szeroką dostępność i ponowne wykorzystywanie informacji sektora publicznego do celów prywatnych lub komercyjnych (tzw. otwarte dane). Przez dane publiczne, tożsame z pojęciem informacji sektora publicznego, należy rozumieć wszystkie informacje, które organy publiczne w Unii Europejskiej wytwarzają, gromadzą lub też za które płać. Dyrektywy dotyczą istniejących dokumentów będących w posiadaniu organów sektora publicznego, sporządzonych i dostarczanych w zakresie ich zadań publicznych, jednakże z zastrzeżeniem, że nie mają one zastosowania do dokumentów, do których prawa własności intelektualnej należą do osób trzecich – są zabezpieczone majątkowymi prawami autorskimi. Przy czym pod pojęciem dokumentu rozumie się jakkolwiek treść, niezależnie od nośnika (zapis na papierze, zapis w formie elektronicznej, dźwiękowej, wizualnej, audiowizualnej). Konkludując, przedmiotem dyrektyw są jedynie zasoby domeny publicznej.

Informacje sektora publicznego powinny być udostępniane, na ile to możliwe, w formatach otwartych, przeznaczonych do odczytu komputerowego (zorganizowanych w sposób umożliwiający aplikacjom komputerowym łatwe identyfikowanie, rozpoznawanie i pozyskiwanie określonych danych), wraz z ich metadanymi, na najwyższym poziomie szczegółowości, w formacie zapewniającym interoperacyjność.

W stosunku do wcześniejszej dyrektywy w sprawie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego z 2003 r.<sup>27</sup>, w Dyrektywie Parlamentu Europejskiego i Rady 2013/37/UE z dnia 26 czerwca 2013 r. zmieniającej dyrektywę 2003/98/WE, nastąpiły następujące modyfikacje:

- Wprowadzony został (w ramach zasady ogólnej) wyraźny obowiązek zapewnienia możliwości ponownego wykorzystania dokumentów do celów komercyjnych lub niekomercyjnych, z wyjątkiem dokumentów, do których dostęp jest ograniczony lub wyłączony z mocy prawa krajowego (wcześniej nie było obowiązku dotyczącego dostępu do dokumentów ani obowiązku zezwalania na ich ponowne wykorzystanie, istniał jedynie minimalny zestaw reguł, a decyzja o ich stosowaniu leżała w gestii poszczególnych państw).
- Najistotniejsza z punktu widzenia muzeów zmiana dotyczy włączenia sektora kultury poprzez rozszerzenie podmiotowego zakresu stosowania dyrektywy na biblioteki, w tym biblioteki uniwersyteckie, muzea i archiwa.

- Opłaty pobierane za ponowne wykorzystanie danych ograniczono, co do zasady, do kosztów krańcowych związanych z ich reprodukowaniem, udostępnianiem i rozpowszechnianiem. Co ważne, zasada ta jednak nie ma zastosowania w stosunku do bibliotek, muzeów i archiwów (by nie zakłócić ich normalnego funkcjonowania), jednakże dochód nie może przekraczać w tym wypadku kosztów gromadzenia, produkowania, reprodukowania, rozpowszechniania, ochrony i ustalania praw, wraz z rozsądnym zwrotem inwestycji.
- Wszelkie licencje, udzielane w uzasadnionych przypadkach, powinny w jak najmniejszym stopniu ograniczać ponowne wykorzystywanie i nie być stosowane do ograniczania konkurencji. Co więcej, państwa członkowskie powinny propagować wykorzystywanie otwartych licencji.  
Państwa członkowskie, w tym Polska, mają obowiązek implementacji powyższej dyrektywy do krajowego porządku prawnego w terminie do 18 lipca 2015 roku.

**Streszczenie:** Artykuł zbiera przepisy prawa z zakresu zagadnień związanych z digitalizacją i podejmuje próbę ich interpretacji. Obszar aspektów prawnych jest jednym z poważniejszych problemów stojących przed muzeami na drodze do digitalizacji zbiorów, a następnie udostępniania powstałych w jej wyniku cyfrowych odwzorowań muzealiów przez Internet. Brak jednoznacznych regulacji, niejasny status prawny obiektów muzealnych, trudność ustalenia czy dany egzemplarz dzieła sztuki stanowi nośnik utworu w rozumieniu prawa autorskiego, prowadzą do sytuacji, w których muzea nie orientują się, że są uprawnione do eksploatacji posiadanych dzieł. Niejednokrotnie powoduje to wykluczenie z procesu cyfryzacji nawet całych zespołów cennych eksponatów. Problemy sprawiają zaszeregowanie do kategorii domeny publicznej oraz

sprecyzowanie przypadków, w których można zastosować instytucję tzw. dozwolonego użytku. Dyskusje wzbudzają również odpowiedzi na pytanie, czy digitalizacja prowadzi do powstania prawa autorskiego oraz, czy i w jakim zakresie dozwolony użytek ulega rozszerzeniu na gruncie ustawy o muzeach. W związku z powyższym ograniczony zostaje powszechny dostęp społeczeństwa do dorobku kulturowego, który muzea powinny zapewniać w ramach realizacji swoich statutowych celów. Niezbędne jest ciągle propagowanie inicjatyw związanych z udostępnianiem obiektów muzealnych przez Internet, jako jednym z przejawów troski o zachowanie dla potomnych dziedzictwa kultury (poprzez jego utrwalenie i przetrwanie w cyfrowej postaci), a także zwiększanie świadomości oraz niwelowanie niechęci i obaw w tej sferze.

**Słowa kluczowe:** prawo autorskie, digitalizacja, udostępnianie przez Internet, obiekty muzealne, aspekty prawne, utwór, domena publiczna, dozwolony użytek, pola eksploatacji.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Poprzez digitalizację rozumieć należy ogół czynności prowadzących do przetworzenia rzeczywistego obiektu w jego obraz cyfrowy, czyli plik zawierający cyfrowe odwzorowanie obiektu.
- <sup>2</sup> Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U., Nr 24, poz. 83 z późn. zm.).
- <sup>3</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. Nr 5, poz. 24 z późn. zm.).
- <sup>4</sup> Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. - Kodeks Cywilny (Dz. U., nr 16, poz. 93 z późn. zm.).
- <sup>5</sup> Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2003/98/WE z dnia 17 listopada 2003 r. w sprawie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego; Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2013/37/UE z dnia 26 czerwca 2013 r. zmieniająca dyrektywę 2003/98/WE w sprawie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego; Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 r. w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych.
- <sup>6</sup> W art.1 ust.1 prawa autorskiego zawarta została definicja ustawowa utworu.
- <sup>7</sup> *Działalności twórczej o indywidualnym charakterze*, rozumianym jako oryginalność, piętno twórcy, znamiona odróżniające.
- <sup>8</sup> Zastosowanie zwrotu w *szczególności* wskazuje na otwartość powyższego katalogu (wyliczenie ma charakter jedynie przykładowy).
- <sup>9</sup> Jest to zamknięty, niepodlegający rozszerzeniu katalog.
- <sup>10</sup> H. Rymar, K. Rybicka, *Prawne aspekty digitalizacji muzealiów i obiektów kultury*, Centrum Cyfrowe Projekt: Polska, [http://centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/2013/05/Prawne-aspekty-digitalizacji-muzealiow-i-obiektow-kultury\\_2013.pdf](http://centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/2013/05/Prawne-aspekty-digitalizacji-muzealiow-i-obiektow-kultury_2013.pdf) [dostęp:25.06.2014]; M. A. Górska, A. Jagielska-Burduk, W. Szafran-ski, *Wirtualna Galeria im. Mielżyńskich. Historia – Idea – Prawo*, Poznań 2013, s. 79-80, 86-90, 95-97.
- <sup>11</sup> Zalecenie Komisji Europejskiej z dnia 27.10.2011 r. w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych.
- <sup>12</sup> Art. 49 ust. 2 prawa autorskiego.
- <sup>13</sup> Jest to jedynie egzemplifikacyjne wyliczenie – użycie zwrotu w *szczególności* czyni z niego katalog otwarty.
- <sup>14</sup> Art. 17 prawa autorskiego; użycie zwrotu w *szczególności* wskazuje na egzemplifikacyjny charakter wyliczenia, czyniąc z niego katalog otwarty.
- <sup>15</sup> Ustawa określa szczególne sytuacje, w których podmiotowość pierwotna należy do podmiotu innego niż twórca.
- <sup>16</sup> Wymogiem bezwzględny jest forma pisemna.
- <sup>17</sup> Art. 43 prawa autorskiego.
- <sup>18</sup> Art. 52 ust. 1 prawa autorskiego.
- <sup>19</sup> Wspomniane wcześniej wyłączenia z art. 4 prawa autorskiego.
- <sup>20</sup> Art. 36 prawa autorskiego.



- <sup>21</sup> W rozumieniu Ustawy z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne (Dz. U., Nr 64, poz. 565 z późn. zm.).
- <sup>22</sup> M. Dreła, *Korzystanie i rozpowszechnianie wyglądu muzealiów w internecie, a prawo autorskie*, w: Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego, K. Łopatecki, W. Walczak (red.), Białystok 2007 r., s. 179-191; M. Dreła, *Prawne aspekty rozpowszechniania wyglądu muzealiów*, w: *Prawo muzeów*, J. Włodarski, K. Zeidler (red.), Warszawa 2008, s. 94-101; R. Golań, *Prawne aspekty digitalizacji zbiorów muzeów*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 22; H. Rymar, K. Rybicka, *Prawne aspekty digitalizacji muzealiów i obiektów kultury*, Centrum Cyfrowe Projekt: Polska, [http://centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/2013/05/Prawne-aspekty-digitalizacji-muzealiow-i-obiektow-kultury\\_2013.pdf](http://centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/2013/05/Prawne-aspekty-digitalizacji-muzealiow-i-obiektow-kultury_2013.pdf) [dostęp: 25.06.2014]; M. Poźniak-Niedzielska, *Problemy udostępniania utworów przez instytucje muzealne w świetle prawa autorskiego. Zagadnienia wybrane*, w: *Oblicza prawa cywilnego. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Janowi Bleszyńskiemu*, K. Szczepanowska-Kozłowska (red.), Warszawa 2013; M. A. Górską, A. Jagielską-Burduk, W. Szafrąński, *Wirtualna Galeria im. Mielżyńskich. Historia – Idea – Prawo*, Poznań 2013, s. 100.
- <sup>23</sup> Art. 25a ust. 2 i 3 prawa autorskiego.
- <sup>24</sup> Art. 23, 24 Kodeksu Cywilnego.
- <sup>25</sup> Do istotnych inicjatyw w tym zakresie należą: Komunikat Komisji Wspólnot Europejskich do Rady, Parlamentu Europejskiego, Europejskiego Komitetu Ekonomiczno-Społecznego i Komitetu Regionów z dnia 11.08.2008 r. Dostęp do dziedzictwa kulturowego Europy poprzez kliknięcie myszką. Postępy w zakresie digitalizacji i udostępnienia w Internecie dorobku kulturowego oraz ochrony zasobów cyfrowych w UE; Zalecenie Komisji Europejskiej z dnia 27.10.2011 r. w sprawie digitalizacji i udostępnienia w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych; Konkluzje Rady Unii Europejskiej z dnia 14.02.2012 r. do zaleceń Komisji Europejskiej z dnia 27.10.2011 w sprawie digitalizacji i udostępnienia w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych.
- <sup>26</sup> Zagadnienie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego uregulowane zostało w następujących dokumentach unijnych: Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2003/98/WE z dnia 17 listopada 2003 r. w sprawie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego; Komunikat Komisji Europejskiej do Parlamentu Europejskiego, Rady, Europejskiego Komitetu Ekonomiczno-Społecznego i Komitetu Regionów z dnia 12.12.2011 r. Otwarte dane – siła napędowa innowacji, wzrostu gospodarczego oraz przejrzystego zarządzania; Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2013/37/UE z dnia 26 czerwca 2013 r. zmieniająca dyrektywę 2003/98/WE.
- <sup>27</sup> Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2003/98/WE z dnia 17 listopada 2003 r. w sprawie ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego.

### Dominika Urban

Absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu na kierunkach prawo i historia sztuki; pracownik Regionalnego Ośrodka Informacji Patentowej w Pomorskim Parku Naukowo-Technologicznym Gdynia, członek zespołu zadaniowego NIMOZ ds. projektu „E-muzea-upowszechnianie zbiorów muzeów”, członek grupy eksperckiej NIMOZ ds. prawnych aspektów udostępniania danych muzealnych przez Internet; specjalizuje się w problematyce własności intelektualnej, ze szczególnym uwzględnieniem prawa autorskiego; e-mail: dominique\_u@wp.pl

# OCHRONA DÓBR KULTURY W SYSTEMIE NORM PRAWA ADMINISTRACYJNEGO

## PROTECTION OF CULTURAL OBJECTS IN THE SYSTEM OF ADMINISTRATIVE LAW STANDARDS

**Jan Izdebski**

Katedra Nauki Administracji Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II

**Abstract:** The administrative law system covers a vast and complex set of legal standards oriented to achieve the common good, i.e. values specified by law, protected with legal and administrative regulations. Among such values, the protection of cultural objects plays a significant role as a responsibility of the public administration and as the subject of intervention by the public administration, carried out through the application of the administrative law standards. Due to the area and complexity of regulations, the administrative law standards are grouped in specific parts: general, institutional, material and procedural. Issues involving the protection of cultural objects on the ground of administrative law should be placed as one of the comprehensive divisions of the ma-

terial administrative law; they also include institutional and procedural regulations important for the application of law.

Institutions of the administrative law regarding protection of cultural objects should be shaped in such a way so as to guarantee the proper execution of assignments in this field. In particular, this refers to regulations concerning a legal status of museums, which should ensure a possibility for the pursuit of museums' mission in different social and economic conditions.

As part of the development of the study of the administrative law, the matter of the cultural objects' protection, including issues concerning the legal status of museums, has been perceived and commented upon; nonetheless, further research in this area is called for.

**Keywords:** administrative law, public administration, protection of cultural objects, museums.

### Wpływ prawa administracyjnego na zasady ochrony dóbr kultury

Tradycyjną rolą prawa administracyjnego jest kształtowanie stosunków prawnych poprzez regulację wybranych sfer życia

społecznego i ingerencję w status prawny jednostki w celu ochrony określonych wartości utożsamianych z dobrem wspólnym i interesem publicznym. Z tego względu obszar i zakres obowiązywania norm prawa administracyjnego jest niezwykle szeroki, obejmując większość sfer życia spo-

tecznego związanych z realizacją zadań publicznych oraz ich wpływem na status prawny jednostki. Zakres regulacji prawa administracyjnego obejmuje również sferę ochrony dóbr kultury, jako ważnego elementu stosunków społecznych.

W literaturze przedmiotu prawo administracyjne definiowane jest jako uporządkowany zbiór norm prawnych, których racją obowiązywania jest bezpośrednia realizacja przez podmioty administrujące wartości wyróżnionych ze względu na dobro wspólne<sup>1</sup>. Jest to część systemu prawa, która reguluje wykonywanie administracji publicznej.

W najnowszej literaturze przedmiotu Z. Duniewska, definiując prawo administracyjne, wskazuje, że jest to gałąź prawa obejmująca przepisy niezaliczane do żadnej innej gałęzi prawa, które regulują: tworzenie, organizację, zakres, zasady i formy działania podmiotów administrujących, wykonujących – dla dobra jednostek, zharmonizowanego i sprawiedliwie godzonego z dobrem wspólnym – zadania z zakresu administrowania publicznego; relacje zachodzące między wskazanymi powyżej podmiotami; prawa i obowiązki podmiotów administrowanych oraz relacje zachodzące między podmiotami administrowanymi i administrującymi. Ponadto w kontekście zasady dobrej administracji autorka wskazuje, że prawo administracyjne to ta gałąź prawa, która w największej mierze służy urzeczywistnianiu prawa do dobrej administracji, dbającej o bezpieczeństwo i dobrobyt administrowanej wspólnoty i jej członków, poprzez m.in. sterowanie procesami społecznymi, przy poszanowaniu praw i wolności jednostek – dla ich dobra, godzonego sprawiedliwie z dobrem wspólnym<sup>2</sup>. Ponadto Z. Duniewska wskazuje, że jednym z najistotniejszych wyznaczników prawa administracyjnego jest cel, dla którego jest ono tworzone, powiązany z funkcjami, jakie ono ma pełnić. Ani prawo, ani administracja nie są celem samym w sobie. Sprzężone ze sobą pełnią funkcję służebną<sup>3</sup>.

W ramach tej definicji na podkreślenie zasługuje ukierunkowanie prawa administracyjnego na służebną rolę jego norm ukierunkowaną na realizację dobra wspólnego, które należy rozumieć jako cele, wartości, których realizacji służą poszczególne regulacje administracyjnoprawne. W związku z tym wartości chronione regulacjami prawa administracyjnego należy przede wszystkim odnieść do przepisów Konstytucji RP. Należy zwrócić uwagę w szczególności na ochronę działalności ukierunkowanej na określone w Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.<sup>4</sup>:

- strzeżenie dziedzictwa narodowego (art. 5),
- stwarzanie warunków upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury, będącej źródłem tożsamości narodu polskiego, jego trwania i rozwoju (art. 6),
- zapewnienie wolności korzystania z dóbr kultury (art. 73).

W Konstytucji RP ustawodawca konstytucyjny posłużył się pojęciami „dziedzictwa narodowego” oraz „dóbr kultury”. Zgodzić się należy z poglądem, że za dobro kultury należy uznać przedmiot o wartości dla kultury<sup>5</sup>. Sposób i miejsce przedmiotowej regulacji konstytucyjnej wskazuje na wysoką rangę wartości związanych z dobrami kultury<sup>6</sup>.

Przedmiotem regulacji prawa administracyjnego jest natomiast kształtowanie takich stosunków prawnych, które zapewnią ochronę wartości, których realizacja jest celem tworzenia i stosowania prawa administracyjnego. Cel ten można utożsamiać z realizacją dobra wspólnego – interesu publicznego chronionego regulacjami prawa administracyjnego.

W tak określonej sferze regulacji prawa administracyjnego należy również umiejscowić zagadnienia ochrony dóbr kultury – jako wartości chronionych regulacją prawnoadministracyjną.

## Systematyka prawa administracyjnego

Normy prawa administracyjnego tworzą złożony i skomplikowany system regulacji prawnych, porządkowany na podstawie kryteriów związanych ze stosowaniem i obowiązaniem poszczególnych norm prawnych.

Prawo administracyjne, jako niezwykle rozbudowana część systemu prawa ze względu na cele teoretyczne, badawcze, dydaktyczne oraz praktyki prawniczej, jest dzielone na mniejsze grupy zagadnień. W ramach systematyki prawa administracyjnego wyróżniamy: część ogólną prawa administracyjnego, ustrojowe prawo administracyjne, materialne prawo administracyjne oraz procesowe prawo administracyjne.

Część ogólna prawa administracyjnego określa instytucje występujące w całym systemie prawa administracyjnego. Brak kodyfikacji prawa administracyjnego powoduje istotne wątpliwości interpretacyjne związane z podstawowymi pojęciami i instytucjami prawa administracyjnego.

Prawo ustrojowe reguluje strukturę i zasady funkcjonowania systemu organów administracji publicznej. Jest to część prawa administracyjnego ściśle powiązana z normami prawa konstytucyjnego. Przedmiotem zainteresowań ustrojowego prawa administracyjnego są zagadnienia podmiotów wchodzących w skład struktury administracji publicznej, związków oraz charakteru zależności między nimi, kontroli administracji publicznej oraz kwestie kadr administracji publicznej, tj. statusu prawnego funkcjonariuszy publicznych i pracowników administracji publicznej. W związku z tą częścią prawa administracyjnego pozostają podmioty administrujące, w tym w szczególności organy administracji publicznej (rządowej i samorządowej) wykonujące zadania z zakresu ochrony dóbr kultury. Zadania administracji publicznej w zakresie ochrony dóbr kultury są realizowane w warunkach decentralizacji, która ma zapewnić uczestnictwo samorządu terytorialnego oraz podmiotów spoza struktury administracji publicznej w zabezpieczeniu i upowszechnianiu dóbr kultury<sup>7</sup>.

Do zagadnień ustrojowego prawa administracyjnego zaliczyć ponadto należy problematykę form organizacyjnych, w których realizowane są zadania z zakresu ochrony i upowszechniania dóbr kultury. Należy zwrócić uwagę w szczególności na instytucję zakładu publicznego. W doktrynie prawa administracyjnego przyjęto, że działalność muzeum prowadzona jest w formie zakładu publicznego.

Według J. Zimmermanna *zakładem publicznym jest wyodrębniona jednostka organizacyjna otrzymująca do wykonywania określony zestaw zadań publicznych od podmiotu administracji publicznej, który ją tworzy, i pozostająca z tego powodu pod stałym wpływem (nadzorem) tego podmiotu. Zakłady nie będąc organami administracji publicznej, realizują zadania administracji, zwłaszcza w szeroko rozumianym zakresie usług niematerialnych, mających szczególne znaczenie społeczne w takich dziedzinach, jak oświata, kultura, ochrona zdrowia itp. Organy tych zakładów są organami administrującymi*<sup>8</sup>. E. Ochendowski ze względu na rodzaj korzystania z zakładów zalicza muzea

do kategorii zakładów otwartych, natomiast w podziale ze względu na przedmiot działalności muzea można zaliczyć do zakładów działających w zakresie kultury i sztuki<sup>9</sup>.

Istota zakładu publicznego polega na realizacji określonego zadania publicznego. Wskazywał tę cechę zakładu S. Kasznica: *w zakładzie publicznym na plan pierwszy wysuwa się działalność twórcza, tj. wytwarzanie pewnych dóbr lub też dostarczenie pewnych usług, przy czym każdy zakład przeznaczony jest z reguły do wykonywania jakiegoś, ściśle określonego zadania. Stąd też konieczność zgrupowania w zakładzie publicznym sił fachowych [...] jak również konieczność wyposażenia ich w specjalne środki materialne i techniczne*<sup>10</sup>.

Institucja zakładu publicznego pozostaje podstawową formą organizacyjną działalności muzeów, jednak zmiany zachodzące w sferze kultury i kolekcjonerstwa stawiają przed rozwiązaniami prawnymi nowe wyzwania, wynikające z konieczności ich dostosowania do zmieniających się potrzeb i standardów działania.

Prawo materialne (część szczegółowa prawa administracyjnego) jest uregulowaniem treści stosunku administracyjnoprawnego, określa prawa i obowiązki adresatów norm prawa administracyjnego. Jest to najbardziej rozbudowana część prawa administracyjnego, a przedmiotem jej regulacji są poszczególne działy prawa administracyjnego, które obejmują sfery ingerencji administracji publicznej oraz konsekwencje dla podmiotów administrowanych, zależnych od administracji publicznej. Obszerność regulacji materialnego prawa administracyjnego jest naturalną konsekwencją szerokiego zakresu zadań administracji publicznej, realizowanych w formach prawa administracyjnego.

W ramach materialnego prawa administracyjnego występuje największa liczba aktów prawnych oraz złożone skutki prawne, stąd dalsza konieczność systematyki. W ujęciu Z. Leońskiego podział materialnego prawa administracyjnego należy przeprowadzać według sfery ingerencji administracji w określone dobra (wolności, prawa, swobody) jednostki. W tym ujęciu wyróżniamy następujące działy materialnego prawa administracyjnego:

- wolności obywatelskie i prawa człowieka,
- status prawny jednostki,
- zawody zaufania publicznego,
- funkcje policyjne,
- reglamentacja działalności gospodarczej,
- ingerencja administracyjna w sferę własności nieruchomości,
- rzeczy publiczne,
- strefy specjalne,
- ciężary publiczne,
- administracja świadcząca – pomoc społeczna i zabezpieczenie społeczne<sup>11</sup>.

Z. Niewiadomski, opierając się na kryteriach przedmiotowych, wskazuje następujące działy materialnego prawa administracyjnego:

- wolności i swobody obywatelskie (obejmujące przede wszystkim problematykę obywatelstwa, statusu cudzoziemców, paszportów, ewidencji ludności i dowodów osobistych, zgromadzeń oraz ochrony danych osobowych);
- korzystanie z dóbr publicznych (obejmujące np. zagadnienia korzystania z dróg publicznych, gospodarowania wodami, pomocy społecznej oraz ochrony zdrowia);

- publicznoprawne ograniczenia prawa własności (obejmuje regulacje planowania przestrzennego oraz prawa budowlanego);

- porządku i bezpieczeństwa publicznego (obejmuje np. kwestie policji administracyjnej, bezpieczeństwa imprez masowych, dostępu do broni i amunicji oraz ochrony środowiska);

- publicznoprawnej reglamentacji działalności gospodarczej<sup>12</sup>.

Przedstawione wybrane zagadnienia z zakresu norm prawa administracyjnego wskazują na podstawowe znaczenie regulacji materialnego prawa administracyjnego w określeniu statusu prawnego jednostki i realizacji zadań publicznych. Szeroki zakres działania administracji publicznej powoduje, że prezentowane wyliczenie może być jedynie wstępną propozycją klasyfikacji, poszczególne zadania administracji publicznej wobec podmiotów zewnętrznych warunkują szczegółowe części materialnego prawa administracyjnego.

Zagadnienia ochrony dóbr kultury należą w większości do jednego ze szczegółowych działów materialnego prawa administracyjnego. Szeroki zakres regulacji prawnej w znacznym stopniu utrudnia ostateczną kwalifikację poszczególnych rozwiązań prawnych w ramach podstawowego podziału. Z tego względu regulacje związane z ochroną dóbr kultury można odnaleźć w poszczególnych działach materialnego prawa administracyjnego (np. publicznoprawne ograniczenia prawa własności, korzystanie z dóbr publicznych), jednak ich podstawowe znaczenie dla wartości związanych z kulturą, dziedzictwem narodowym i istotna funkcja społeczna w pełni uzasadniają propozycje wyodrębniania tych przepisów w odrębny dział materialnego prawa administracyjnego.

Prawo procesowe (postępowanie administracyjne, procedura administracyjna) normuje obowiązki i uprawnienia uczestników procesu ustalania jakiegoś skutku prawnego, określa tryb postępowania przed organami administracji publicznej<sup>13</sup>. Przepisy postępowania administracyjnego określają zasady wydawania rozstrzygnięć przewidzianych przepisami materialnego prawa administracyjnego, warunkują prawa i obowiązki uczestników procesu stosowania prawa administracyjnego.

W ramach regulacji postępowania administracyjnego wyróżnić należy:

- ogólne postępowanie administracyjne – regulowane przepisami Ustawy z dnia 14 czerwca 1960 r. Kodeks postępowania administracyjnego<sup>14</sup>;

- szczególne tryby postępowania administracyjnego – autonomiczne rodzaje postępowań jurysdykcyjnych o zawężonym zakresie podmiotowym i przedmiotowym (przed określonymi organami i w specyficznie określonych sprawach) w stosunku do postępowania administracyjnego ogólnego – np. postępowanie podatkowe uregulowane Ustawą z dnia 29 sierpnia 1997 r. Ordynacja podatkowa<sup>15</sup>, postępowanie w sprawach celnych (Ustawa z dnia 19 marca 2004 r. Prawo celne<sup>16</sup>);

- tryb egzekucji administracyjnej uregulowany Ustawą z dnia 17 czerwca 1966 r. o postępowaniu egzekucyjnym w administracji<sup>17</sup>;

- tryb postępowania przed sądami administracyjnymi uregulowany Ustawą z dnia 30 sierpnia 2002 r. – Prawo o postępowaniu przed sądami administracyjnymi<sup>18</sup> związany z kontrolą wykonywania administracji publicznej sprawowanej przez sądy administracyjne oraz możliwoś-

cią zaskarżenia władczych rozstrzygnięć organów administracji publicznej.

W zakresie problematyki ochrony dóbr kultury przepisy procesowego prawa administracyjnego (postępowania administracyjnego) są związane z sytuacjami, w których normy prawa administracyjnego przewidują wydawanie decyzji administracyjnych poprzez właściwe organy administracji publicznej. Do sytuacji tych należy zaliczyć m.in. rozstrzygnięcia podejmowane w drodze decyzji administracyjnej na podstawie Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach<sup>19</sup> (dalej jako ustawa o muzeach), wydawane na podstawie Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami<sup>20</sup> pozwoleń w ochronie zabytków, decyzje administracyjne związane z wywozem zabytków lub przedmiotów o cechach zabytków za granicę<sup>21</sup>.

We wskazanym podziale regulacje prawa ustrojowego administracyjnego określają zagadnienia struktury organów administracji publicznej, regulacje materialnego prawa administracyjnego wskazują treść uprawnień i obowiązków, regulacje procesowe natomiast warunkują tryb realizacji uprawnień i nakładania obowiązków w drodze decyzji administracyjnej. Podział ten można z powodzeniem zastosować przy porządkowaniu zagadnień ochrony dóbr kultury.

## Regulacje prawa administracyjnego w sferze ochrony dóbr kultury

W ramach rozwoju nauki prawa administracyjnego zwracano uwagę na problematykę ochrony dóbr kultury. Sposób jej ujęcia był związany z analizą wówczas obowiązujących regulacji prawnych oraz ich umiejscowienia w systematyce prawa administracyjnego.

W okresie II Rzeczypospolitej w doktrynie prawa administracyjnego porządkowano zagadnienia ochrony dóbr kultury jako element części szczegółowej prawa administracyjnego. W kompleksowym opracowaniu zagadnień prawa administracyjnego K. W. Kumanieckiego, J. S. Langroda i Sz. Wachholza tematyka ochrony dóbr kultury została uwzględniona w dziale pt. *Materialne prawo administracyjne*<sup>22</sup>. Zaliczono do niej ochronę zabytków, archiwa, biblioteki, muzea oraz instytucje naukowe i kulturalne. Przedmiotem analizy były ówczesne regulacje prawne w zakresie ochrony dóbr kultury, tj. Dekret Rady Regencyjnej z dnia 31 października 1918 r. o opiece nad zabytkami sztuki i kultury<sup>23</sup>, Rozporządzenie Prezydenta z dnia 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami<sup>24</sup>, Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 23 września 1932 r. o sposobie ochrony przedmiotów zabytkowych, będących własnością Państwa<sup>25</sup> oraz Dekret Naczelnika Państwa z dnia 7 lutego 1919 r. o organizacji archiwów państwowych<sup>26</sup>. W zakresie przepisów dotyczących muzeów wyróżniano wówczas muzea publiczne tj. państwowe i samorządowe oraz prywatne. Kwestie te regulowała Ustawa z dnia 28 marca 1933 r. o opiece nad muzeami publicznymi<sup>27</sup>.

W *Encyklopedii Podręcznej Prawa Publicznego (Konstytucyjnego, Administracyjnego i Międzynarodowego)* problematyce tej poświęcono miejsce w hasłach: *Opieka państwa nad zabytkami sztuki i kultury*<sup>28</sup> oraz *Zabytki*<sup>29</sup>.

W latach 1945–1989 regulacje prawa administracyjnego podporządkowywano obowiązującej ideologii również w zakresie przepisów o ochronie dóbr kultury. Uznawano

je przy tym za istotne zagadnienie materialnego prawa administracyjnego.

M. Jaroszyński zagadnienia ochrony zabytków kultury i archiwów państwowych omawia w rozdziale *Administracja w dziedzinie stosunków kulturalnych*<sup>30</sup>. J. Starościak i E. Iserzon problematykę ochrony dóbr kultury zaliczają do innych dziedzin administracji stosunków ze sfery kultury<sup>31</sup>. J. Szreniawski zagadnienia ochrony dóbr kultury ujmuje w ramach problematyki administracji stosunków z zakresu kultury, sportu i turystyki<sup>32</sup>.

Szczegółowo zagadnienia ochrony dóbr kultury przedstawił W. Dawidowicz, zaliczając do nich przepisy o ochronie zabytków oraz o funkcjonowaniu muzeów<sup>33</sup>.

Współczesna literatura prawa administracyjnego w szerokim stopniu uwzględnia regulacje z zakresu ochrony dóbr kultury, zarówno w systematyce opracowań podręcznikowych, jak również w monografiach problemowych z tego zakresu (zob. tematyka organizacji upowszechniania kultury oraz prawnej ochrony zabytków w opracowaniu A. Wiktorowskiej<sup>34</sup>, prace P. Dobosza<sup>35</sup>, T. Sienkiewicza<sup>36</sup> oraz przywoływane wcześniej opracowania K. Zeidlerera i K. Zalaśńskiej).

Podkreślić jednak należy ciągłe zapotrzebowanie na analizę regulacji prawnych z zakresu ochrony dóbr kultury przez prawników administratywistów. Ta część systemu prawnego w znacznej mierze oparta jest na administracyjnoprawnej metodzie regulacji stosunków prawnych (m.in. decyzja administracyjna, wpis do rejestru), gdyż w najlepszym stopniu zapewnia ona ochronę wartości związanych z ochroną i upowszechnianiem dostępu do dóbr kultury. Podstawowe znaczenie tych regulacji prawnych dla sfery ochrony dóbr kultury stwarza istotne zapotrzebowania na całościowe opracowanie tych zagadnień w formie podręcznika uwzględniającego praktyczne aspekty stosowania przedmiotowych norm prawnych.

## Wykorzystanie instytucji prawa administracyjnego w Ustawie o muzeach

Cechy i sposób działania norm prawa administracyjnego regulujących sferę ochrony dóbr kultury można zaobserwować na przykładzie przepisów dotyczących funkcjonowania muzeów.

Normy prawa administracyjnego, aby służyć ochronie określonych wartości, powinny być tak skonstruowane, aby regulacja prawa administracyjnego w jak najmniejszym stopniu ingerowała w stosunki społeczne – jedynie w takim stopniu, który jest niezbędny do ochrony wyodrębnionego rodzaju interesu publicznego. Wymaga to przemyślanej koncepcji stosowania właściwych prawnych form działania i precyzyjnego określenia warunków, w których powinny być one zastosowane.

Charakterystyczna dla prawa administracyjnego metoda regulacji stosunków prawnych, przewidująca władcze kompetencje organu administracji publicznej, powinna być stosowana w sposób jednoznacznie określający kryteria oraz podstawy działania podmiotu publicznego. Zasady te nie są zachowane w obowiązujących regulacjach Ustawy o muzeach, co powoduje istotne wątpliwości interpretacyjne w praktyce stosowania prawa. Są one związane m.in. z zasadami łączenia muzeów z innymi instytucjami kultury.

Zgodnie z obowiązującym od 1 stycznia 2012 r. art. 5a. ust. 1. Ustawy o muzeach muzeum może być łącznie z innymi instytucjami kultury działającymi na podstawie przepisów o organizowaniu działalności kulturalnej, jeżeli połączenie nie spowoduje uszczerbku w wykonywaniu dotychczasowych zadań.

Należy zwrócić szczególną uwagę na sposób regulacji aspektów proceduralnych połączenia muzeum z inną instytucją kultury. Art. 5a ust. 2. Ustawy o muzeach stanowi, że połączenie, o którym mowa w ust. 1, może nastąpić po pozytywnym zaopiniowaniu przez Radę do Spraw Muzeów. Natomiast art. 7. ust. 1. Ustawy o muzeach określa Radę do Spraw Muzeów jako organ opiniodawczo-doradczy w sprawach zarządzania, finansowania oraz polityki kulturalnej w zakresie muzealnictwa, działający przy ministrze właściwym do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Oceniając przedmiotową regulację, podkreślić należy, że na gruncie obowiązujących przepisów podstawę do połączenia może stanowić jedynie pozytywna opinia Rady. Treść opinii wydanej przez Radę musi zawierać jednoznacznie pozytywną ocenę planowanego połączenia. Ponadto stwierdzić należy, że pomimo określenia przez ustawodawcę aktu Rady jako „pozytywne zaopiniowanie” ma on cechy władczego rozstrzygnięcia podejmowanego w sprawie administracyjnej, tj. z punktu widzenia prawnych form działania administracji należy ją uznać za decyzję administracyjną, od której przysługuje skarga do sądu administracyjnego<sup>37</sup>.

Akt opinii Rady ma cechy władczego rozstrzygnięcia sprawy administracyjnej niezależnie od wskazanego w przepisach ustrojowych opiniodawczo-doradczego charakteru tego podmiotu. W związku z tym negatywna opinia Rady ma cechy odmownego rozstrzygnięcia sprawy administracyjnej w drodze decyzji administracyjnej. Wynikają z tego istotne konsekwencje proceduralne, które mogą wpłynąć na tryb łączenia muzeum. Na szczególną uwagę zwraca możliwość zaistnienia sporu prawnego pomiędzy Radą wydającą opinię a podmiotem występującym z inicjatywą łączenia muzeum z inną instytucją kultury.

Taki sposób regulacji tego zagadnienia jest nieprawidłowy. Jeżeli ustawodawca uznaje, że dana kategoria interesu publicznego zasługuje na ochronę w drodze regulacji prawno-administracyjnej (w tym przypadku – zachowanie dotychczasowego sposobu realizacji zadań przez muzeum), powinien jednoznacznie określić władcze kompetencje organu administracji publicznej oraz – co niezwykle istotne – jednoznacznie powiązać prawną formę działania ze środkami zaskarżenia typowymi dla kategorii spraw administracyjnych.

W związku z tym należy rozważyć w pracach legislacyjnych wprowadzenie wymogu zasięgnięcia opinii Rady do Spraw Muzeów oraz wydania zgody przez ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego na połączenie muzeum z inną instytucją kultury. Regulacja ta zapewni właściwe umiejscowienie kompetencji do

rozstrzygnięcia o możliwości połączenia oraz w prawidłowy sposób pozwala wykorzystać fachową wiedzę organu opiniodawczo-doradczego, jakim jest Rada do Spraw Muzeów. Znowelizowane w ten sposób przepisy pozwolą na jednoznaczne zakwalifikowanie aktu ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego jako decyzji administracyjnej. Jest to typowa forma działania organu administracji publicznej – chroni interes publiczny w tym przypadku związany zachowaniem dotychczasowych funkcji muzeum oraz pozwala bez wątpliwości określić prawa i obowiązki wnioskodawcy w toku postępowania administracyjnego.

Przedstawione zagadnienie wskazuje, że ochrona wyodrębnionych przez normy prawne wartości powinna odbywać się za pomocą właściwych i adekwatnych metod regulacji stosunków prawnych. W przeciwnym razie cel przedmiotowej regulacji prawnej nie zostanie osiągnięty, co powoduje negatywne konsekwencje dla spójności systemu prawnego oraz sfery stosunków społecznych regulowanych normami prawa administracyjnego.

### Kierunki rozwoju regulacji prawa administracyjnego w sferze ochrony dóbr kultury

Regulacje prawa administracyjnego ze swojej istoty powinny być dostosowywane do zmieniających się warunków i być podporządkowane celom rozumianym jako zaspokojenie potrzeb związanych z daną sferą życia społecznego. Dotyczy to również regulacji materialnego prawa administracyjnego dotyczących ochrony dóbr kultury. Podkreślić należy konieczność zapewnienia zgodności i spójności w ramach systemu norm prawnych regulujących ochronę dóbr kultury. Zmiany powinny również zapewniać jak największy udział społeczeństwa w ochronie i upowszechnianiu dóbr kultury i w związku z tym ograniczać władcze formy działania podmiotów administrujących do niezbędnego stopnia ochrony interesu publicznego na rzecz niewładczych stosunków pomiędzy organami administracji publicznej a podmiotami zainteresowanymi udziałem i wpływem na realizację zadań publicznych.

W tym zakresie należy zwrócić uwagę na regulacje prawne dotyczące muzeów. Obowiązujące rozwiązania prawne budzą istotne wątpliwości interpretacyjne i w konsekwencji nie zapewniają należytego stopnia ochrony interesu publicznego. Ujednolicenia i doprecyzowania wymagają przepisy związane z tworzeniem, prowadzeniem i łączeniem muzeów, w tym w szczególności muzeów tworzonych przez podmioty prywatne. Współczesne regulacje prawa administracyjnego powinny umożliwiać uczestnictwo w realizacji zadań publicznych jak najszerszej liczbie podmiotów – z zachowaniem standardów i wartości przynależnych danej sferze zadań będących elementem administracji publicznej.

**Streszczenie:** System prawa administracyjnego obejmuje szeroki i złożony zespół norm prawnych ukierunkowanych na realizację dobra wspólnego – określonych przez prawo wartości chronionych regulacją prawno-administracyjną. Wśród tych wartości istotne znaczenie ma ochrona dóbr

kultury, jako zadanie administracji publicznej i przedmiot ingerencji administracji publicznej realizowany za pomocą stosowania norm prawa administracyjnego. Ze względu na obszar i komplikację regulacji normy prawa administracyjnego są porządkowane w ramach

poszczególnych części: części ogólnej, ustrojowej, materialnej i procesowej. Zagadnienia ochrony dóbr kultury na gruncie prawa administracyjnego należy umiejscowić, jako jeden z kompleksowych działów materialnego prawa administracyjnego, obejmują one również ważne dla stosowania prawa regulacje ustrojowe i procesowe.

Instytucje prawa administracyjnego w sferze ochrony dóbr kultury powinny być tak ukształtowane, aby mogły być gwarancją prawidłowej realizacji zadań w tym zakre-

sie. Dotyczy to w szczególności regulacji statusu prawnego muzeów, która powinna zapewniać możliwość realizacji misji muzeów w zmieniających się warunkach społecznych i ekonomicznych.

W ramach rozwoju nauki prawa administracyjnego problematyka ochrony dóbr kultury, w tym zagadnień statusu prawnego muzeów była dostrzegana i komentowana, jednak istnieje konieczność dalszych badań w tym zakresie.

**Słowa kluczowe:** Prawo administracyjne, administracja publiczna, ochrona dóbr kultury, muzea.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Z. Cieślak, *Istota i zakres prawa administracyjnego*, w: Z. Niewiadomski (red.), *Prawo administracyjne. Część ogólna*, Warszawa 2000, s. 56.
- <sup>2</sup> Z. Duniewska, *Prawo administracyjne – wprowadzenie*, w: R. Hauser, Z. Niewiadomski, A. Wrobel (red.), *System prawa administracyjnego*, t. 1, *Instytucje prawa administracyjnego*, Warszawa 2010, s. 102.
- <sup>3</sup> Z. Duniewska, *W kwestii czynników kształtujących prawo administracyjne*, w: J. Supernat (red.), *Między tradycją, a przyszłością w nauce prawa administracyjnego. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Janowi Bociowi*, Wrocław 2009, s. 117.
- <sup>4</sup> Dz. U. Nr 78, poz. 483, ze zm.
- <sup>5</sup> K. Zalaśńska, *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne*, Warszawa 2013, s. 62.
- <sup>6</sup> Zob. K. Zeidler, *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*, Warszawa 2007, s. 28 i n.
- <sup>7</sup> J. Sługocki, *Prawo administracyjne. Zagadnienia ustrojowe*, Warszawa 2012, s. 538 i n.
- <sup>8</sup> J. Zimmermann, *Prawo administracyjne*, Kraków 2005, s. 124.
- <sup>9</sup> E. Ochendowski, *Zakład administracyjny jako podmiot administracji państwowej*, Poznań 1969, s. 123-124.
- <sup>10</sup> S. Kasznica, *Polskie prawo administracyjne. Pojęcia i instytucje zasadnicze*, Poznań 1946, s. 82-83.
- <sup>11</sup> Z. Leoński, *Materialne prawo administracyjne*, Warszawa 2009, s. 16 i n.
- <sup>12</sup> Z. Niewiadomski, *Istota i miejsce prawa materialnego w systemie prawa administracyjnego*, w: Z. Niewiadomski (red.), *Prawo administracyjne. Część materialna*, Warszawa 2004, s. 20-23.
- <sup>13</sup> Z. Cieślak, dz. cyt. s. 53-54.
- <sup>14</sup> Tekst jednolity: Dz. U. z 2013, poz. 267.
- <sup>15</sup> Tekst jednolity: Dz. U. z 2012 r., poz. 749, ze zm.
- <sup>16</sup> Tekst jednolity: Dz. U. z 2012 r., poz. 1015, ze zm.
- <sup>17</sup> Tekst jednolity: Dz. U. z 2012 r., poz. 1015, ze zm.
- <sup>18</sup> Tekst jednolity: Dz. U. z 2013 r., poz. 727, ze zm.
- <sup>19</sup> Tekst jednolity: Dz. U. z 2012 r., poz. 987, ze zm.
- <sup>20</sup> Dz. U. z 2003 r., Nr 162, poz. 1568 ze zm.
- <sup>21</sup> Zob. O. Jakubowski, *Wywóz muzealiów za granicę*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 320 i n.
- <sup>22</sup> Zob. K. W. Kumaniecki, J. S. Langrod, Sz. Wachholz, *Zarys ustroju, postępowania i prawa administracyjnego w Polsce*, Kraków – Warszawa 1939, s. 296 i n.
- <sup>23</sup> Dz. U. z 1918 r. Nr 16, poz. 36.
- <sup>24</sup> Dz. U. z 1928 r. Nr 29, poz. 265.
- <sup>25</sup> Dz. U. z 1932 r. Nr 089, poz. 750.
- <sup>26</sup> Dz. U. z 1919 r. Nr 14, poz. 182.
- <sup>27</sup> Dz. U. z 1933 r. Nr 32, poz. 279.
- <sup>28</sup> Zob. Z. Cybichowski (red.) *Encyklopedia Podręczna Prawa Publicznego (Konstytucyjnego, Administracyjnego i Międzynarodowego)*, T. I, s. 552-555.
- <sup>29</sup> Zob. Z. Cybichowski, *Encyklopedia...*, T. II, s. 1172-1173.
- <sup>30</sup> Zob. M. Jaroszyński (red.), *Prawo administracyjne*, Warszawa 1953, s. 87 i n.
- <sup>31</sup> J. Starościk, E. Iserzon, *Prawo administracyjne*, Warszawa 1963, s. 414 i n.
- <sup>32</sup> J. Szreniawski, *Administracja stosunków z zakresu kultury, sportu i turystyki*, w: K. Sand (red.), *Prawo administracyjne Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, Warszawa 1979, s. 313 i n.
- <sup>33</sup> W. Dawidowicz, *Polskie prawo administracyjne*, Warszawa 1980, s. 175 i n.
- <sup>34</sup> A. Wiktorowska, *Administracja w dziedzinie oświaty nauki i kultury*, w: M. Wierzbowski (red.) *Prawo administracyjne*, Warszawa 2009, s. 495 i n.
- <sup>35</sup> M.in.: P. Dobosz, *Administracyjnoprawne instrumenty kształtowania ochrony zabytków*, Kraków 1997.
- <sup>36</sup> T. Sienkiewicz, *Pozwolenie w ochronie zabytków*, Lublin 2013.
- <sup>37</sup> Zob. Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 18 kwietnia 2007 r. (sygn. akt II OSK 1112/06), w którym NSA stwierdził, że uchwała komisji bioetycznej w sprawie projektu eksperymentu medycznego, pomimo określenia jej w art. 29 ust. 1 Ustawy o zawodzie lekarza i lekarza dentystry mianem „pozytywnej opinii”, jest decyzją administracyjną organu administracji publicznej, rozstrzygającą sprawę administracyjną wszczętą wnioskiem lekarza, jako podmiotu mającego w wydaniu tej decyzji interes prawny, w związku z czym podlega zaskarżeniu do sądu administracyjnego. Zgodzić się należy z opinią wyrażoną w powyższym orzeczeniu, że nie jest decydujące to, jak ustawodawca nazywa określony akt, lecz o jego charakterze przesądza to, czy akt ten stanowi władcze rozstrzygnięcie organu administracji publicznej. Zwraca na to uwagę C. Martysz, wskazując, że: *dokonanie wyczerpującej wykładni pojęcia*

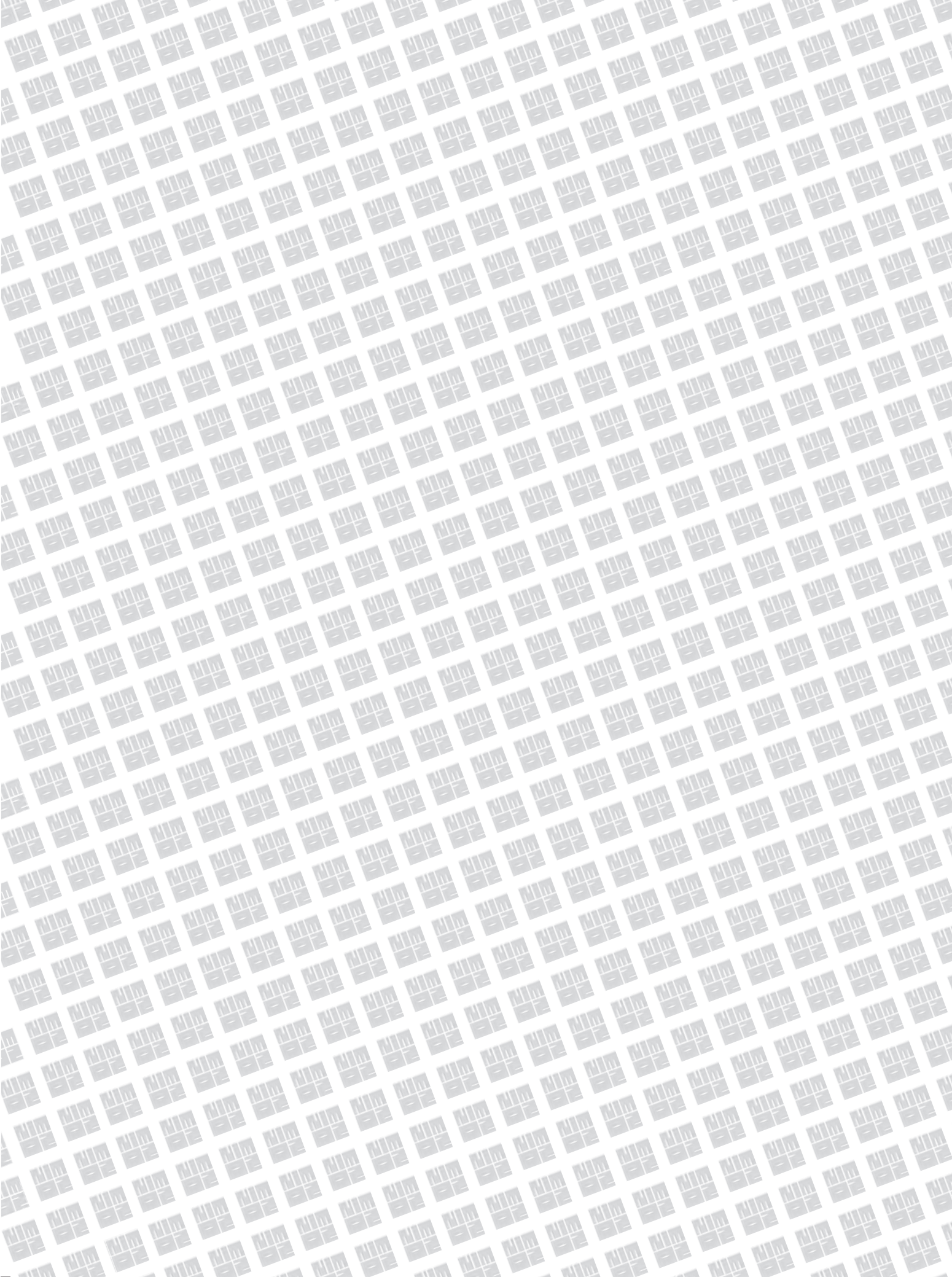
*„organ administracji publicznej” na gruncie ustawy z dnia 14 czerwca 1960 r. Kodeks postępowania administracyjnego nie jest możliwe z uwagi na to, iż kodeksowe ujęcie tego zagadnienia wykracza daleko poza organy administracji publicznej w znaczeniu ustrojowym. Szczególnie trudnym zabiegiem jest dokonanie wyczerpującego wyliczenia organów (podmiotów), o których mowa w art. 1 pkt. 2) k.p.a. (Kodeks postępowania administracyjnego normuje postępowanie: 1) przed organami administracji publicznej w należących do właściwości tych organów sprawach indywidualnych rozstrzyganych w drodze decyzji administracyjnych; 2) przed innymi organami państwowymi oraz przed innymi podmiotami, gdy są one powołane z mocy prawa lub na podstawie porozumień do załatwiania spraw określonych w pkt 1), wydaje się jednak, że taki sposób regulacji prawnej ma swoje uzasadnienie: chodzi o to, by nie zamykać drogi do uznania za organ administracji publicznej w ujęciu funkcjonalnym jakiegokolwiek podmiotu, który na podstawie prawa mógłby wykonywać funkcje publiczne, z wydawaniem decyzji administracyjnych włącznie (C. Martysz, Komentarz do art. Kodeksu postępowania administracyjnego, G. Łaszczyca, C. Martysz, A. Matan Kodeks postępowania administracyjnego. Komentarz. Tom I. Komentarz do art. 1-103., LEX 2010).*

---

**dr hab. Jan Izdebski**

Adiunkt w Katedrze Nauki Administracji Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, doktor habilitowany nauk prawnych; autor publikacji z zakresu prawa administracyjnego, nauki administracji oraz postępowania administracyjnego; obecnie zainteresowania naukowe to: rola administracji publicznej i prawa administracyjnego w sferze ochrony dóbr kultury; e-mail: j.m.izdebski@gmail.com







# RECENZJE

reviews



Muz., 2014(55): 234-237  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 05.2014  
data akceptacji – 05.2014

DOI: 10.5604/04641086.1111908

# „ROCZNIK MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE. NOWA SERIA”, NR 1(37), 2012, SS. 366, IL.; NR 2(38), 2013, SS. 524, IL.

„JOURNAL OF THE NATIONAL MUSEUM IN  
WARSAW. NEW SERIES”, NO 1(37), 2012, PP. 366.  
IL.; NO 2(38), 2013, PP. 524, IL.

**Piotr Borusowski**

Muzeum Narodowe w Warszawie

---

**Abstract:** The 2nd issue of „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series” was published in 2013. The journal is a continuation of the long-lasting tradition dating back to the beginnings of the museum in its current building and a combination of the best features of the former journals: „Rocznik Muzeum Narodowego

w Warszawie” (“Journal of the National Museum in Warsaw”) and “Bulletin du Musée National de Varsovie”. The new journal is designed for art historians, conservators and other scientists who want to present their research related to the collection of the National Museum in Warsaw, conservation issues or the problems of modern museums.

**Keywords:** National Museum in Warsaw, museums, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie / Journal of the National Museum in Warsaw, Bulletin du Musée National de Varsovie, journals.

---

W 2013 r. ukazał się drugi numer „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series”. Czasopismo kontynuuje bogatą tradycję, sięgającą początków istnienia muzeum w jego obecnym gmachu.

W 1938 r. zostało otwarte Muzeum Narodowe w Warszawie w jego nowej siedzibie przy alei 3 Maja (obecnie Aleje Jerozolimskie). Wydarzeniu temu towarzyszyło utworzenie „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie”, którego inicjatorem, redaktorem i współredaktorem do 1983 r. był

jego dyrektor Stanisław Lorentz. Nakreślony został program czasopisma, w którym miały się ukazywać:

- 1) rozprawy poświęcone zabytkom stanowiącym własność Muzeum Narodowego w Warszawie i rozprawy wykraczające poza ten obręb, ale tylko w tych wypadkach, gdy nawiązują do zbiorów lub działalności muzeum,
- 2) materiały z dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa w Polsce,
- 3) sprawozdania z działalności pracowni konserwatorskich muzeum,
- 4) sprawozdania z działalności naukowej i oświatowej muzeum oraz kronika zdarzeń,
- 5) bibliografia prac i artykułów drukowanych, dotyczących muzeum i jego zbiorów.

Pierwszy artykuł, autorstwa samego dyrektora, dotyczył historii muzeum od początku jego istnienia jako Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, czyli od 1862 roku. Wraz z planami nowego gmachu i bibliografią dotyczącą placówki liczył 102 strony. Kolejne – poświęcone m.in. twórczości Daniela Chodowieckiego, Jana de Braya i Pinturicchia – pokazały, że zbiory muzeum są bardzo różnorodne i zdecydowanie wykraczają poza obszar sztuki polskiej. Decyzja o wydawaniu artykułów przede wszystkim w języku polskim, jedynie z krótkim streszczeniem w języku obcym (opublikowane zostały tylko nieliczne artykuły po francusku, angielsku, niemiecku czy włosku), sprawiła, że „Rocznik” znalazł odbiorców przede wszystkim wśród przedstawicieli rodzimej historii sztuki. Należy jednak podkreślić, że publikowali tu wybitni przedstawiciele polskiej nauki – już w pierwszym numerze pojawiły się teksty Stefana Kozakiewicza, Zygmunta Batowskiego, Henryka Marconiego czy Juliusza Starzyńskiego. W 36 numerach „Rocznika” opublikowane zostały 592 artykuły blisko 240 autorów. Przez ponad 50 lat było to jedno z najważniejszych polskich wydawnictw muzealnych. Po raz ostatni ukazało się w 1992 roku.

Powstanie w roku 1960 drugiego periodyku, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, było inicjatywą prof. Jana Białostockiego. Dostrzegł on potrzebę uzupełnienia działalności wydawniczej instytucji zadaniami, których ze względu na swe założenia nie mógł spełnić „Rocznik”, czyli publikowaniem tekstów o muzeum i jego zbiorach w językach kongresowych. Nastąpił bardzo wyraźny podział na teksty ukazujące się w „Roczniku” (długie studia, podsumowania wieloletnich badań, opisy muzealnych kolekcji pełniące nierzadko funkcję katalogu zbiorów) i te przeznaczone do kwartalnika „Bulletin” – krótsze i, o większym poziomie specjalizacji. We wstępie do pierwszego numeru prof. Lorentz wyraził nadzieję, że czasopismo umożliwi promocję dzieł przechowywanych w Polsce i nawiązanie współpracy w ramach światowej historii sztuki. W kolejnych numerach ukazało się ponad 200 artykułów poświęconych pojedynczym dziełom, kolekcjom i zespołom zabytków ze zbiorów muzeum albo związanych z przechowywanymi w nim dziełami. Publikowali w kwartalniku zarówno pracownicy, jak i naukowcy spoza instytucji, również z zagranicy. Redagowany przez prof. Białostockiego „Bulletin” stał się szanowanym czasopismem, a poza Polską – głównym źródłem informacji o Muzeum Narodowym w Warszawie i jego zbiorach. Wydawany był regularnie (choć często w łączonych numerach) aż do 2009 roku.

Warto dodać, że w ramach porozumienia z Uniwersytetem w Heidelbergu, Muzeum Narodowe w Warszawie udostępniło wszystkie numery „Rocznika” i „Bulletin”. Od 2013 r. na stronie internetowej tamtejszej Biblioteki Uniwersyteckiej umieszczane są sukcesywnie kolejne, zdigitalizowane numery obydwu czasopism. Korzystać z nich mogą nieodpłatnie wszyscy zainteresowani.

Różnorodność prowadzonych w muzeum badań jest ogromna, nie wszystkie one znajdują zwieńczenie w postaci katalogu wystaw czy zbiorów. Problemem, szczególnie w ostatnich latach, był w związku z tym brak własnego czasopisma, które umożliwiłoby regularne publikowanie dokonywanych tu odkryć. W 2012 r. decyzją dyrektora Agnieszki Morawińskiej powołany został „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series”. Choć tytułem i charakterem nawiązuje on do historycznego „Rocznika”, jego zakres został rozszerzony. We wstępie do pierwszego numeru dyrektor Morawińska zaprosiła do współpracy historyków sztuki, konserwatorów i przedstawicieli innych dyscyplin naukowych, którzy na łamach nowego „Rocznika” chcieliby opublikować badania związane z kolekcją Muzeum Narodowego w Warszawie, zagadnieniami konserwatorskimi czy problemami współczesnego muzealnictwa. Najważniejszą decyzją była jednak ta o jego dwujęzyczności – wszystkie teksty publikowane są w językach polskim i angielskim, dzięki czemu, podobnie jak „Bulletin”, „Rocznik” szybko zyskał międzynarodową rangę. Minimalistyczną i funkcjonalną szatę graficzną zaprojektował prof. Janusz Górski. Czasopismo spełnia wymagania współczesnego edytorstwa i w sposób atrakcyjny prezentuje teksty oraz towarzyszący im materiał ilustracyjny.

Pierwszy numer nowej serii „Rocznika” liczył 366 stron i ponad 115 ilustracji.

W skład pierwszej części weszły teksty opisujące nowo otwarte galerie stałe (Galerię Dawnego Malarstwa Europejskiego, Galerię Portretu Staropolskiego i Europejskiego, Galerię Sztuki XIX Wieku) oraz koncepcje dwóch ważnych wystaw zorganizowanych w 2012 r.: „Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi” i „Europa Jagellonica”. Dorota Ignatowicz-Woźniakowska przedstawiła losy i historię konserwacji *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki do 1999 roku.

Najważniejszą częścią numeru była *Neerlandica* – korpus tekstów poświęconych sztuce niderlandzkiej, holenderskiej i flamandzkiej, a więc artystom, takim jak Martin Schongauer, Jan Wellens de Cock / Mistrz J. Kock, Leonaeert Bramer, Gerrit van Honthorst, Jan van der Heyden i Gerrit Adriaensz. Berckheyde. Na szczególną uwagę zasługują teksty prof. Antoniego Ziemby i Iwony Marii Stefańskiej, które są wyczerpującymi analizami obrazu Govaerta Flincka *Mężczyzna w ciemnym stroju* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, dokonanych z perspektywy historyka sztuki i konserwatora. Znalazły się tutaj także teksty dotyczące daru kilku tysięcy książek z *Fondation Custodia* w Paryżu dla Biblioteki MNW oraz współpracy kuratorów z muzeum z International Council for Curators of Dutch and Flemish Art (CODART).

Trzecia wspomnieniowa część została poświęcona pamięci wieloletnich pracowników muzeum: prof. Jadwidze „Jagodzie” Lipińskiej, dr Aleksandrze Krzyżanowskiej oraz Zofii Małgorzacie Płomińskiej.

W numerze zostały także opublikowane pełne bibliografie „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie” i „Bulletin du Musée National de Varsovie”.

W 2013 r. ukazał się drugi – bardzo obszerny, bo liczący aż 524 strony – numer, w skład którego weszło 17 artykułów 21 autorów, ponad 200 ilustracji i który został podzielony na trzy części. W pierwszej, zatytułowanej *Muzeum*, znalazły się teksty dotyczące funkcjonowania instytucji i znajdujących się w niej kolekcji. Wyłożony został program merytoryczny nowej Galerii Sztuki Średniowiecznej oraz zrelacjonowane zostały najważniejsze wykopaliska archeologiczne, w których brali udział pracownicy MNW. Ważnym tekstem jest kontynuacja rozpoczętego w pierwszym numerze opisu jednego z najważniejszych i największych wyzwań konserwatorskich ostatnich lat – konserwacji *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki. Kolejne artykuły dotyczą niedostępnych na co dzień kolekcji inkunabułów i rysunków architektonicznych. Ostatni opisuje wystawę dzieł Ignacego Łopieńskiego, która miała zostać otwarta w muzeum we wrześniu 1939 r., a do której nie doszło w związku z wybuchem II wojny światowej.

Część drugą – *Sztuka późnośredniowieczna i wczesnonowożytna* – otwiera odnaleziony we francuskim maszynopisie i nigdy wcześniej niepublikowany tekst prof. Jana Białostockiego z 1988 r., pod tytułem *Pokora i zuchwałość sztuki wobec „sacrum”*, który jest jego ostatnim tekstem. Dalej znalazły się rozprawy poświęcone arcydziełom z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (ikony Jana Chrzyciela, relief autorstwa Jakoba Beinharta, *Tryptyk Jerozolimski* z Gdańska, projekt tapiserii Pietera Coecke’a van Aelsta), zaprezentowanym na tle dzieł z muzeów europejskich i amerykańskich. Opisana również została wieloletnia współpraca Muzeum Narodowego w Warszawie z The J. Paul Getty Museum w Los Angeles w ramach programów badawczych dotyczących obrazów Pietera Saenredama i Maartena van Heemskercka z kolekcji MNW.

Ostatnia część została poświęcona sztuce XIX wieku. Zgromadzone tu artykuły są monografiami pojedynczych dzieł (anonimowa scena *Koronacja Cesarzowej Aleksandry na Królową Polski*, *La Place de Martyrs et la Taverne du Bagne* Félix Buhota) oraz ich większych zespołów (rysunki Charlesa Tronsensa, kamee z uczestnikami powstania styczniowego), traktują również o zjawiskach artystycznych (portrety artystów przyjaciół w tradycji nazareńskiej).

Zawartość drugiego numeru odzwierciedla różnorodność prac podejmowanych w Muzeum Narodowym w Warszawie i wpisuje się w dążenie, które znalazło się u podstaw tworzenia czasopisma, by stanowiło ono forum służące prezentowaniu zbiorów o ogromnej liczbie, rozległości tematycznej, czasowej, geograficznej i materiałowej. Na uwagę zasługuje fakt, że „Rocznik” łączy najwyższe standardy, zarówno w zakresie merytorycznego poziomu publikowanych artykułów (potwierdzony recenzjami autorstwa wybitnych specjalistów z Polski i z zagranicy), jak i edytorskiego przygotowania tekstów i fotografii. Dzięki temu „Rocznik” został doceniony zarówno w kraju, jak i za granicą – wydanie obydwu numerów

## 2(38) Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie Nowa Seria | Journal of the National Museum in Warsaw New Series

1. Okładka drugiego numeru nowej serii „Rocznika MNW”, proj. Janusz Górski

1. The cover of the 2nd issue of the new series of „Rocznik MNW”, des. Janusz Górski

nowej serii zostało zaanonsowane na stronie internetowej International Council for Curators of Dutch and Flemish Art (CODART).

Obecnie trwają prace nad kolejnym numerem „Rocznika”, który podobnie jak poprzednie, odzwierciedlać będzie różnorodność prowadzonych w muzeum prac. O rosnącej randze czasopisma może świadczyć fakt, że swoje artykuły zgłosili m.in. prof. Paul Joannides (Cambridge University) i David Love (niezależny historyk sztuki z Londynu), wybitni znawcy twórczości Rafaela i jego szkoły, którzy wraz z historykami sztuki i konserwatorami z Muzeum Narodowego w Warszawie i Uniwersytetu Wrocławskiego ogłoszą wyniki najnowszych badań nad obrazem *Święta Rodzina ze świętym Janem Chrzycielem i świętą Katarzyną Aleksandryjską* Gianfrancesca Penniego.

„Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series” jest czasopismem otwartym dla wszystkich naukowców, którzy chcieliby na jego łamach opublikować swoje artykuły. W celu uzyskania bardziej szczegółowych informacji, prosimy pisać na adres e-mail: [rocznik@mnw.art.pl](mailto:rocznik@mnw.art.pl) (adres korespondencyjny: Redakcja „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie”, Aleje Jerozolimskie 3, 00-495 Warszawa). W niedalekiej przyszłości planujemy otworzyć stronę internetową czasopisma.

**Streszczenie:** W 2013 r. ukazał się drugi numer „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw.

New Series”. Czasopismo kontynuuje bogatą tradycję sięgającą początków istnienia muzeum w jego obecnym gmachu, łączy najlepsze cechy swoich dawnych perio-

dyków: „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie” i „Bulletin du Musée National de Varsovie”. Łamy nowego czasopismo otwarte są dla historyków sztuki, konserwatorów i przedstawicieli innych dyscyplin naukowych,

którzy chcieliby opublikować badania związane z kolekcją Muzeum Narodowego w Warszawie, zagadnieniami konserwatorskimi czy problemami współczesnego muzealnictwa.

**Słowa kluczowe:** Muzeum Narodowe w Warszawie, muzealnictwo, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, Bulletin du Musée National de Varsovie, czasopisma naukowe.

---

**Piotr Borusowski**

Prawnik (2004, specjalizacja – prawnokarna ochrona dóbr kultury) i historyk sztuki (2006, UW); od 2005 praca w Gabinetie Rycin i Rysunków w Muzeum Narodowym w Warszawie, obecnie odpowiedzialny za kolekcję rysunków niderlandzkich, holenderskich, flamandzkich i niemieckich, nadzoruje przygotowanie katalogu *on-line* dawnych rysunków obcych; zainteresowania to również nowożytny kolekcjonerstwo grafiki i rysunków, przede wszystkim na terenie Śląska; od 2009 członek International Council of Curators of Dutch and Flemish Art (CODART), od 2013 – przewodniczącym CODART Website Committee; e-mail: pborusowski@mnw.art.pl





# IN MEMORIAM



# STANISŁAW LORENTZ. WSPOMNIENIE W 115. ROCZNICĘ URODZIN

## STANISŁAW LORENTZ. COMMEMORATION ON THE 115TH ANNIVERSARY OF BIRTH

Piotr Majewski

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

**Abstract:** Stanisław Lorentz's life represents an experience of the last century. He was given a chance of living through the first Polish independence, followed by the tragedy of losing it, then years under occupation, and years of hope for better post-war reality. When it eventually came, far from expectations, it brought about necessity to make difficult choices. Nowadays, the privilege of having been born at a later date allows for the formulation of frequently too simplified assessments of the times in question.

Stanisław Lorentz, whose life experience waits to be recorded by a biographer, was blessed to witness the fulfilment of one of the objectives that he had been pursuing for half of his adult life, i.e. the reconstruction of the Royal Castle in Warsaw. For the man that reached maturity in the Second Republic of Poland, the symbolism of the Castle, a royal and presidential abode, was related with the independence of the state, and that is the reason why the reconstruction of the destroyed residence became so important for Lorentz. On 17 September 1939, he was among those rescuing historical movables from the Castle's interiors. He was supported by employees of the National Museum in Warsaw which he had run as its director for many years.

For Lorentz and for his generation, a response to challenges posed by post-war years involved maintaining the symbolic representation of a sovereign state, enchanted in the reconstructed matter. Lorentz's efforts for the reconstruction

of the Castle became even more justified when it turned out that it was the socialist realism that was the 'new thing'. If I could venture to indicate Lorentz's specific merit in the post-war history, I would however indicate the so-called little stabilisation decade under the rule of Gomułka, when the vacant space left by the Castle started to become an integral part of the landscape and when it was necessary to fight not even for the reconstruction itself, but for merely keeping alive the obligation to undertake the reconstruction. A decision to reconstruct the Castle was taken in January 1971, once sounds of shots fired at the Polish seaside had died away. Memories on the beginnings of the Castle's reconstruction are memories about December 1970. In intentions of people like Stanisław Lorentz, thousands of those who for the subsequent decade supported the reconstruction with their financial aid and in-kind contributions, the reconstruction served as a statement that there existed values more permanent than changeable political regimes.

Even perceiving the Polish culture of the post-war decades highly critically, it is impossible not to admit that it was the time of restoring symbolical objects, aimed at supporting the spiritual sovereignty of the Polish society. Without Lorentz and his generation, many places symbolic for the national memory would be missing, while a great deal of provenance disputes today calling for settlement would remain purely theoretical.

**Keywords:** independence, reconstruction, residence, socialist realism, provenance.



Profesor Stanisław Lorentz w Łazienkach podczas inauguracyjnego posiedzenia Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Zamku, 26.01.1971

Professor Stanisław Lorentz in the Royal Łazienki during the inauguration meeting of the Citizens Committee for Reconstruction of the Royal Castle, 16.01.1971

(Fot. S. Sadowski, ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie)

Doświadczenie życiowe Stanisława Lorentza to doświadczenie minionego stulecia, początek – carskie panowanie, zwieńczenie – odradzająca się po raz kolejny Polska. Dane było Stanisławowi Lorentzowi przeżywać i tę pierwszą niepodległość, i tragizm jej utraty, lata okupacji – dokonujące się zniszczenia, śmierć wielu ludzi nauki i kultury, ale też lata nadziei na lepszą powojenną rzeczywistość.

Kiedy już ta rzeczywistość nadeszła, odległa od wyobrażeń pokolenia Drugiej Rzeczypospolitej, przyniosła ze sobą konieczność dokonywania trudnych wyborów według miar większego i mniejszego zła. Dziś przywilej późnego urodzenia bądź spoglądania na przeszłość z perspektywy wolnej Polski pozwala na formułowanie zbyt prostych często ocen: na kształt powojennego muzealnictwa, akcje rewindykacyjne czy polską szkołę konserwacji zabytków. Wiele dzisiejszych dyskusji, sporów, zasadnych z perspektywy dziesięcioleci, byłoby jednak bezprzedmiotowych, gdyby nie decyzje podejmowane po 1945 r. w imię zachowania substancji kulturalnej; w takich warunkach, jakie były.

Stanisławowi Lorentzowi, którego życiowe doświadczenie ciągle czeka na pióro rzetelnego biografą, dane było doczekać spełnienia jednego z celów, który absorbował go niemal przez połowę dorosłego życia – odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie.

Dla człowieka osiągnącego życiową i zawodową dojrzałość w Drugiej Rzeczypospolitej symbolika warszawskiego Zamku, królewskiej i prezydenckiej siedziby, wiązać się musiała z niepodległością państwa. W tym tkwi odpowiedź na pytanie, dlaczego odbudowa zniszczonej monarszej rezydencji stała się dla prof. Lorentza tak istotna: poza względami konserwatorskimi, poza normalnymi ludzkimi ambicjami, było to pragnienie podtrzymania i zachowania czegoś, co, będąc oczywistą częścią krajobrazu Warszawy, jest też częścią krajobrazu niepodległego państwa.

Okres wojny konfrontuje Stanisława Lorentza z dziełem zniszczenia. W „czarną niedzielę”, 17 września 1939 r., uczestniczy w akcji ratowania z wnętrza zamkowych zabytkowych mobilii. Przez kolejne, okupacyjne już miesiące kieruje akcją zabezpieczania zabytkowego wyposażenia

Zamku. Wspierają go pracownicy Muzeum Narodowego w Warszawie, instytucji, której był wieloletnim dyrektorem, i której miejsce w historii Zamku Królewskiego trudne jest do przecenienia. Właśnie rola świadka dewastacji utwierdza Stanisława Lorentza w przekonaniu, iż Zamek należy przywrócić do stanu sprzed zniszczenia. Po powstaniu warszawskim i dokonanych przez Niemców wysadzeniu Zamku okaże się, iż tym wyzwaniem jest całkowita niemal odbudowa. Przywołując czasy okupacji, nie sposób nie wspomnieć o kierowaniu przez Stanisława Lorentza po upadku powstania akcją pruszkowską, akcją, która, według słów prof. Jana Zachwatowicza, pozwoliła na ocalenie na tyle znaczących dokumentów przeszłości, aby po wojnie móc przystąpić do odbudowy.

Zniszczenie bywa szansą na nowy kształt społeczeństw, na nowe formy urbanistyczne. Wobec ruin zawsze pojawiają się pytania o celowość kontynuacji i o sens zmiany. Dla Stanisława Lorentza i jego pokolenia odpowiedź była jasna. Nie przekreślając szans, jakie daje zmiana, wybierali podtrzymanie symboliki suwerennego państwa, która zakłęta jest w odbudowywanej materii; wybierali wypełnienie swobodnego Testamentu Polskiego Państwa Podziemnego, które przez okupacyjne lata było ich codziennością i ideowym wyborem. Zaangażowanie Stanisława Lorentza na rzecz odbudowy Zamku i innych zniszczonych zabytków tym bardziej znalazło uzasadnienie, gdy okazało się, iż tym „nowym” jest realizm socjalistyczny, architektoniczna forma ideologii.

Powojenne trudne „gry” prof. Lorentza z władzami politycznymi dotyczyły samej decyzji o odbudowie Zamku, jego formy i funkcji. Niewątpliwie każde z tych rozstrzygnięć musiało nosić piętno politycznej instrumentalizacji. Za szczęśliwe zrządzenie losu uznać należy niezrealizowanie odbudowy Zamku w czasach panowania socrealizmu – istniało realne ryzyko stworzenia obiektu o estetyce Pałacu Kultury i Nauki, a co najmniej poddania wysiłku konserwatorskiego ideologicznemu naciskom, znacznie większym niż w wypadku dzielnicy staromiejskiej.

Jeśli miałbym pokusić się o wskazanie szczególnej zasługi Stanisława Lorentza w powojennej historii, wskazałbym nie na lata pięćdziesiąte, kiedy przekonanie o celowości restytucji obiektów zabytkowych znaczące było nie tylko w kręgach profesjonalnych, ale na Gomułkowską dekadę „małej stabilizacji”, kiedy puste miejsce po Zamku zaczęło wrosnąć w krajobraz miejski i świadomość ludzką, kiedy pojawiały się głosy, iż dług wobec przeszłości, jakim była odbudowa, został z nawiązką spleacony. Był to czas, kiedy, jak pisał prof. Lorentz, należało walczyć nie tyle o odbudowę, ile o zachowanie w pamięci obowiązku jej podjęcia.

Decyzja o odbudowie Zamku zapadła w styczniu 1971 r., gdy ledwo ucichły strzały na Wybrzeżu. Pamięć o początkach odbudowy Zamku jest pamięcią o Grudniu roku 1970. W intencjach ówczesnych władz decyzja o odbudowie służyć miała głównie uspokojeniu społecznych nastrojów i zaznaczeniu dystansu wobec świeżo odsuniętej od władzy ekipy. W intencjach ludzi, takich jak Stanisław Lorentz, ale także tych wielu tysięcy, którzy przez kolejną dekadę wspierali odbudowę datkami finansowymi i darami rzeczowymi, odbudowa jawiła się nie jako gest politycznej opozycji, ale jako deklaracja, iż istnieją wartości trwalsze od zmiennych ustrojów, wartości zawierające się w dziedzictwie „tej ziemi”.

Prof. Lorentz, jako wiceprzewodniczący Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Zamku Królewskiego, zaangażował w tych latach w dzieło odbudowy gros swej życiowej aktywności. Przechowywane w zamkowym archiwum tzw. albumy Lorentza w dziesięciu wielkoformatowych tomach zawierają kilka tysięcy wycinków prasowych, listów, urzędowych dokumentów, fotografii, informacji o wystąpieniach publicznych i zagranicznych podróżach.

Stanisław Lorentz miał szczególną satysfakcję kontemplowania dzieła spełnionego. Jakkolwiek nie brzmiałyby werdykty historii, jak bardzo nie patrzylibyśmy krytycznie

na świat polskiej kultury, muzeów, zabytków, naznaczonych realiami powojennych dekad, nie sposób nie przyznać, iż był czas w polskiej historii, kiedy przywracanie symbolicznych obiektów służyło podtrzymaniu duchowej suwerenności polskiego społeczeństwa. A, jak powiedział prof. Aleksander Gieysztor: *bez Stanisława Lorentza, nie byłoby Zamku Królewskiego w Warszawie* i – dodajmy – wielu innych miejsc symbolicznych dla narodowej pamięci, a wiele wymagających dziś rozstrzygnięcia sporów, np. proveniencyjnych, pozostałoby sporami czysto teoretycznymi.

---

**Streszczenie:** Doświadczenie życiowe Stanisława Lorentza to doświadczenie minionego stulecia. Dane mu było przeżywać pierwszą polską niepodległość, tragizm jej utraty, lata okupacji, lata nadziei na lepszą powojenną rzeczywistość. Kiedy już ona nadeszła, daleka od oczekiwań, przyniosła konieczność dokonywania trudnych wyborów. Dziś, przywilej późnego urodzenia pozwala na formułowanie często zbyt prostych ocen tych czasów.

Stanisławowi Lorentzowi, którego życiowe doświadczenie czeka na pióro biografy, dane było doczekać spełnienia jednego z celów, który absorbował go przez połowę dorosłego życia – odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie. Dla człowieka osiągnącej dojrzałość w Drugiej Rzeczypospolitej symbolika Zamku – królewskiej i prezydenckiej siedziby, wiązała się z niepodległością państwa i dlatego odbudowa zniszczonej rezydencji stała się dla Lorentza tak istotna. 17 września 1939 r. uczestniczył w akcji ratowania z wnętrza zamkowych zabytkowych mobiliów. Wspierali go pracownicy Muzeum Narodowego w Warszawie, którego był wieloletnim dyrektorem.

Dla S. Lorentza i jego pokolenia odpowiedzią na wyzwania powojennych czasów było podtrzymanie symboliki suwerennego państwa, zakłętej w odbudowywanej materii.

Zaangażowanie Lorentza na rzecz odbudowy Zamku tym bardziej znalazło uzasadnienie, gdy okazało się, iż „nowym” jest socrealizm. Jeśli miałbym pokusić się o wskazanie szczególnej zasługi Lorentza w powojennej historii, wskazałbym jednak na gomułkowską dekadę „małej stabilizacji”, kiedy puste miejsce po Zamku zaczęło wrastać w krajobraz, kiedy należało walczyć nie tyle o odbudowę, ile o zachowanie w pamięci obowiązku jej podjęcia. Decyzja o odbudowie Zamku zapadła w styczniu 1971 r., gdy ucichły strzały na Wybrzeżu. Pamięć o początkach odbudowy Zamku jest pamięcią o Grudniu roku 1970. W intencjach ludzi, takich jak Stanisław Lorentz, tysiący, którzy przez kolejną dekadę wspierali odbudowę datkami finansowymi i darami rzeczowymi, odbudowa ta jawiła jako deklaracja, iż istnieją wartości trwalsze od zmiennych politycznych ustrojów.

Patrząc nawet bardzo krytycznie na świat polskiej kultury powojennych dekad, nie sposób nie przyznać, iż był to czas przywracania symbolicznych obiektów, służących podtrzymaniu duchowej suwerenności polskiego społeczeństwa. Bez S. Lorentza i jego pokolenia nie byłoby wielu miejsc symbolicznych dla narodowej pamięci, zaś wiele wymagających dziś rozstrzygnięcia sporów proveniencyjnych, pozostałoby w sferze teorii.

**Słowa kluczowe:** niepodległość, odbudowa, rezydencja, socrealizm, proveniencja.

---

**dr hab. Piotr Majewski**

Dyrektor NIMOZ, w latach 2009–2011 zastępca dyrektora Departamentu Dziedzictwa Kulturowego MKiDN, długoletni pracownik Zamku Królewskiego w Warszawie, historyk związany z Uniwersytetem Warszawskim, autor wielu publikacji z zakresu dziejów Polski w XX wieku.

Muz., 2014(55): 243-245  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 02.2014  
data akceptacji – 03.2014

DOI: 10.5604/04641086.1108742

# TADEUSZ ZAREMBA 1940–2013

## TADEUSZ ZAREMBA 1940–2013

**Marian Sołtysiak**

Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusk

**Abstract:** Tadeusz Zaremba – a highly versatile museum worker, conservator, pedagogue, painter, with particular penchant for marine paintings, and a sea traveller – passed away.

Having graduated from the Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University in Toruń, in 1968 he started working for the Mazovian Museum in Płock where he organised and headed a conservation workshop, the first one in the Warsaw region. In 1973, he was appointed Deputy Director of the Museum, and in 1977 – its Director, the position which he kept for 27 years. Although he did not resign from conservation, he was mostly involved in the preventive conservation. Further, his professional assignments involved arranging exhibitions, including the exposition “Polish Art 1900–1975” organised at the Secession Association in Vienna on the occasion of the Innsbruck Winter

Olympic Games held in 1976. He organised several dozen Secession-related exhibitions in Poland, and a number of exhibitions of the Płock collection in Europe, including Arezzo and Indelheim.

In addition to the above activities, Tadeusz Zaremba was a painter, predominantly a marine painter; he took part in 52 exhibitions and organised 5 individual ones. In 2002, he organised his presumably greatest exhibition entitled “Influence of Secession on Polish Contemporary Visual Arts”. The exhibition presented his own paintings as well.

He worked hard and with dedication, with a view to preserving cultural heritage, pursuing this goal with deep respect and high expertise. He passed away as one of those who have made our life richer, thanks to their work and talent.

**Keywords:** Tadeusz Zaremba (1940-2013), remembrance, museum worker, conservator, pedagogue, painter, marine painter, traveller.

Odszedł Tadeusz Zaremba – wszechstronny muzealnik, konserwator, pedagog, artysta malarz z zamiłowaniem marynistą oraz podróżnik morski.

Po studiach na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu pracował w toruńskich PKZ, a jednocześnie był współzałożycielem i kierownikiem Klubu Związków Twórczych w tym mieście. Gdy na początku 1968 r. zgłosił gotowość pracy w Muzeum Mazowieckim w Płocku, został organizatorem i kierownikiem pracowni konserwatorskiej, pierwszej w wo-

jewództwie warszawskim. W rok po przybyciu do Płocka otrzymał stypendium Instytutu Centrale Restauro di Roma.

W kilka miesięcy od otrzymania przez muzeum płockie statusu Muzeum Okręgowego dla woj. warszawskiego, a też po pierwszej w nim wystawie secesyj, 14 marca 1968 r. odbyło się pod przewodnictwem prof. Stanisława Lorentza posiedzenie Rady Naukowej Muzeum Mazowieckiego, już z udziałem Tadeusza Zaremby. Na tym ważnym posiedzeniu zostały zaakceptowane kierunki rozwoju instytucji

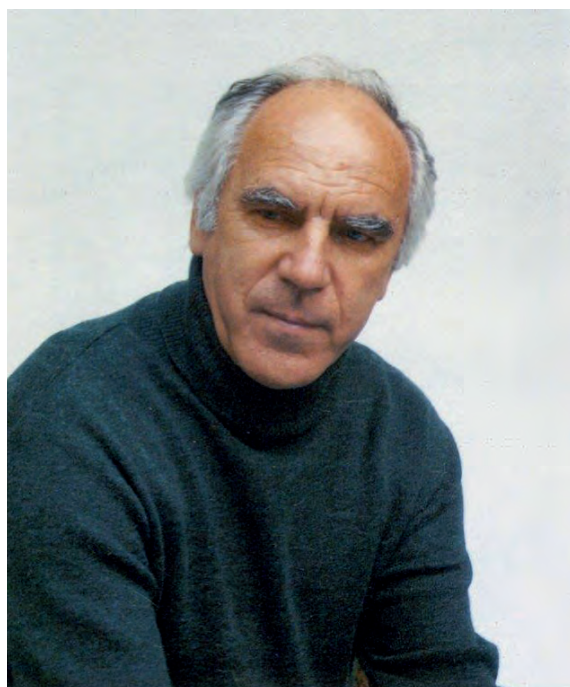
i potwierdzono decyzję o specjalizacji muzeum w sztuce secesji. Później Tadeusz Zaremba poświęcił tej mazowieckiej instytucji muzealnej 38 lat swego życia, a miastu 45 lat aktywności.

Nie ma przesady w stwierdzeniu, że Zaremba był muzealnikiem wszechstronnym – interesował się i potrafił praktycznie realizować różne obszary pracy muzealnej i jako konserwator, jako historyk sztuki i jako inicjator wystaw artystycznych, a także ich współrealizator. Ta Jego wszechstronność została dostrzeżona i doceniona. Po pięciu latach został wicedyrektorem Muzeum Mazowieckiego, a po dalszych czterech jego dyrektorem. Nie zrezygnował jednak z uprawiania konserwatorstwa, ale zajmował się nim inaczej, w sposób, który określamy obecnie jako konserwacja zapobiegawcza. Był to dla muzeum ważny czas: zmiana siedziby, ogromny przyrost zbiorów. Nowe usytuowanie i poszerzone kompetencje Tadeusza Zaremby były dla muzeum bardzo pożyteczne, gdyż gwarantowały skuteczniejszą dbałość o zbiory.

Podczas realizacji nowych ekspozycji łączył Tadeusz niekiedy obowiązki konserwatora i jednocześnie projektanta, i tak w 1975 r. aranżował pierwszą i chyba jedyną w Warszawie wystawę secesji, którą Muzeum Mazowieckie zaprezentowało w Muzeum Narodowym. Jako projektant wystawienik zadziwił mnie rok później, w Wiedniu. Muzeum Mazowieckie otrzymało zadanie zorganizowania w Towarzystwie Secesja wystawy „Sztuka polska 1900–1975” z okazji Olimpiady Zimowej w Innsbrucku. Już samo miejsce ekspozycji, tak niezwykle dla nas, wprowadzało element nadzwyczajnych emocji, ale prawdziwą trudność stanowiło zaaranżowanie wystawy, także tych drobnych obiektów, w dużej sali Towarzystwa. Po wielu rozmowach o kształcie projektowym wystawy Tadeusz zdecydował się zmierzyć z tym zadaniem. Obaj przeżywalismy niepokój o sukces ekspozycji, ale gdy już na miejscu zrealizował najprostsze i jakże skuteczne rozwiązanie – u sufitu podwiesił ogromne ważki i motyle z papieroplastyki, wystawa ożyła jako całość. Pod tymi owadami, tak ulubionymi przez secesję, obiekty wystawowe ujawniły się, były pięknie widoczne. Całą wystawę i sposób ekspozycji docenili zarówno członkowie Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, goście Olimpiady, jak i publiczność wiedeńska.

W 1977 r. Tadeusz Zaremba zastąpił mnie w Płocku, został dyrektorem Muzeum Mazowieckiego i piastował tę funkcję przez 27 lat. I tu znowu ujawniła się Jego wszechstronność: nie tylko konsekwentnie uzupełniał kolekcję zgodnie z założeniami z 1968 r., niestrudzenie prowadząc poszukiwania najcenniejszych dzieł secesyjnych, ale też bardzo zasłużył się w rozpropagowaniu secesji w Polsce i kolekcji płockiej w Europie. Zrealizował wiele wystaw, które jeżdżąc po kraju najpierw przekonywały do secesji, a później odpowiadały na ogromne nią zainteresowanie. Wystaw było kilkadziesiąt, niektóre o nadzwyczajnej wartości, jak złotnictwo w Arezzo czy wystawa w Ingelheim. Specjalne stosunki z ośrodkiem w Darmstadt mieściły się w programie współpracy miast.

W nowych warunkach politycznych Zaremba sfinalizował rozmowy z Towarzystwem Historyczno-Literackim w Paryżu i uzyskał w długotrwały depozyt dzieła Bolesława Biegasa, artysty tak znanego w Europie, w dodatku pochodzącego z Mazowsza, z Ziemi Ciechanowskiej. Tadeusz rozszerzył też ukierunkowanie muzeum, gromadząc dzieła współczesne o formie neosecesyjnej. Wartość tych form, licznie występujących w grafice książkowej czy plakacie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, Zaremba, jako czynny artysta, dostrzegał wyraźniej i doceniał. Wreszcie wprowadził do zbiorów muzeum płockiego pierwsze obiekty art déco.



Wreszcie wprowadził do zbiorów muzeum płockiego pierwsze obiekty art déco.

Pomimo silnej więzi z programem zbiorów artystycznych, nie zaniedbał problematyki regionalnej – dbał zarówno o warunki działalności działu etnograficznego, jak i archeologię. Wielkim Jego sukcesem było uruchomienie oddziału etnograficznego w płockim spichrzu.

Tadeusz Zaremba nie urobił niczego z dorobku muzeum, kontynuował i wzbogacał ten dorobek, m.in. rozwinął działalność edukacyjną. Muzeum Mazowieckie było jednym z pierwszych w Polsce, które wprowadziło lekcje muzealne. O poziomie tej działalności świadczy uzyskana nagroda Ministra Kultury i Sztuki I stopnia za wydarzenie muzealne roku 1990 i nagroda za całokształt działalności w 1993 roku. Wśród wielu wyróżnień i odznaczeń osobistych Tadeusza jest także Honorowa odznaka „Zasłużony Pracownik Morza”, potwierdzająca Jego twórcze fascynacje marynistyczne.

Wreszcie, zadziwił Zaremba jako dyrektor, opracowując staranne analizy dotyczące sytuacji Muzeum Mazowieckiego na tle 25 polskich muzeów, w zakresie przyrostu zbiorów, ich opracowania, wykorzystania, działalności edukacyjnej, struktury frekwencji, finansów i rozwoju kadry. Z tych porównań, opublikowanych w Biuletynie Informacyjnym Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, wyciągał wnioski strategiczne dla Muzeum Mazowieckiego.

Tadeusz Zaremba był aktywnym członkiem ICOM-u i wielu organizacji fachowych, w tym także członkiem Stowarzyszenia Marynistów Polskich, utrzymywał liczne kontakty w środowisku. Przez wiele lat był także rzeczoznawcą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

W ciągu swojej działalności Tadeusz nie zaniedbywał twórczości artystycznej, uczestniczył w 52 wystawach, a pięć z nich było indywidualnymi pokazami jego dzieł. Zwraca uwagę Jego kilkakrotny udział w cyklu „Morze, świat, obłoki”, ale

Jego różne zainteresowania łączyła chyba najbardziej wystawa „Wpływ secesji na współczesną plastykę polską”, której był organizatorem i uczestnikiem w 2002 roku.

W końcowej fazie kierowania przez Tadeusza Zarembę Muzeum Mazowieckim znowu byliśmy razem, współdziałając na forum Rady Muzeum Mazowieckiego. Dlatego dobrze wiem, jak bardzo się zaangażował w znalezienie – wobec utraty dotychczasowej siedziby – przyszłości lokalowej muzeum i przygotowanie nowej siedziby dla zbiorów secesji. A gdy terminy przeprowadzki były już z góry ustalone, Zaremba jako rasowy, odpowiedzialny konserwator, nie bacząc na trudności, postanowił zbadać warunki klimatyczne panujące w kamienicy przygotowywanej przez wiele lat na nową siedzibę.

Dużo obecnie dyskutuje się na temat muzealnictwa regionalnego, a postawa Tadeusza Zaremby powinna być zapamiętana jako przyczynek do tej dyskusji dotyczący zagadnienia, co jest ważne w sprawowaniu opieki nad dziedzictwem kultury, co jest istotną wartością. Przykład Tadeusza Zaremby podpowiada, że są to: wiedza fachowa i osobiste zaangażowanie.

Drugim obszarem naszej współpracy po latach była Wyższa Szkoła im. Pawła Włodkowica w Płocku, w której Tadeusz był głównym organizatorem kierunku historia sztuki, adresowanego na początku do pracowników antykwariatów.

W ostatnich latach Tadeusz Zaremba mógł swoją aktywność skierować niemal całkowicie w stronę twórczości artystycznej. Jego ulubione tematy marynistyczne nabierały nowych wartości artystycznych i emocjonalnych, chyba także jako rezultat podróży morskich. Ale zachwycał się urodą całej przyrody, z największym entuzjazmem opowiadał o swojej ulubionej leśniczówce, o lasach i urodzie Warmii i Mazur, potrafił siadywać na płockich Tumach i godzinami podziwiać piękno skarpy wiślanej.

W moim wspomnieniu życie Tadeusza Zaremby jawi się jako żywot artysty, który nie zamykał się w wieży z kości słońskiej, ale przeciwnie, pracowicie i ofiarnie, z szacunkiem i znanstwem służył zachowaniu dorobku dziedzictwa kultury. Odszedł jako jeden z tych, którzy pracą swoją i talentem czynili nasze życie bogatszym.

**Streszczenie:** Odszedł Tadeusz Zaremba – wszechstronny muzealnik, konserwator, pedagog, artysta malarz, zamięłowania marynista, oraz podróżnik morski.

Po studiach na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, w 1968 r. rozpoczął pracę w Muzeum Mazowieckim w Płocku, został organizatorem i kierownikiem pracowni konserwatorskiej, pierwszej w województwie warszawskim. W 1973 r. powołano Go na stanowisko wicedyrektora tego muzeum, a w 1977 r. został jego dyrektorem; funkcję tę pełnił przez 27 lat. Z uprawiania konserwatorstwa nie zrezygnował lecz zajmował się raczej konserwacją zapobiegawczą. Zajmował się również aranżacją wystaw, między innymi projektował ekspozycję „Sztuka polska 1900 – 1975,” zorganizowaną w Towarzystwie Secesja w Wiedniu z okazji

Olimpiady Zimowej w Innsbrucku w 1976 roku. Zorganizował kilkadziesiąt wystaw secesji w Polsce oraz wiele wystaw płockiej kolekcji w Europie. Organizował między innymi wystawy w Arezzo i Indelheim.

Tadeusz Zaremba jednocześnie uprawiał malarstwo, głównie marynistyczne; brał udział w 52 wystawach, zorganizował 5 wystaw indywidualnych. W 2002 r. zorganizował, bodajże swoją najważniejszą, wystawę pt. „Wpływ secesji na współczesną plastykę polską”. Ekspozował na niej również swoje dzieła.

Pracowicie i ofiarnie, z szacunkiem i znanstwem służył zachowaniu dorobku dziedzictwa kultury. Odszedł, jako jeden z tych, którzy pracą swoją i talentem czynili nasze życie bogatszym.

**Słowa kluczowe:** Tadeusz Zaremba (1940-2013), wspomnienie, muzealnik, konserwator, pedagog, artysta malarz, marynista, podróżnik.

#### dr Marian Sołtysiak

Uczeń prof. S. Lorentza, 1961–1977 dyrektor Muzeum w Płocku, organizator i pierwszy dyrektor Zarządu Ochrony i Konserwacji Zespołów Pałacowo-Parkowych Muzeum Narodowego w Warszawie; 1980–1986 zastępca dyrektora Zamku Królewskiego w Warszawie; 1986–1990 dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie; członek ICOM i ICOMOS, członek honorowy SHS i TONZ; nauczyciel akademicki: 2000–2007 w Szkole Wyższej im. Pawła Włodkowica w Płocku, od 1998 docent, kierownik specjalności muzealnej w Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztor w Pułtusku; e-mail: marian.soltysiak@wp.pl

# PROFESOR CZESŁAW ROBOTYCKI (1944–2014)

PROFESSOR CZESŁAW ROBOTYCKI (1944–2014)

Jan Świąch

Uniwersytet Jagielloński

**Abstract:** A renowned ethnologist and culture anthropologist, prof. dr hab. Czesław Robotycki unexpectedly passed away on January 19, 2014 in Cracow. Born on November 2, 1944 in Radomyśl nad Sanem, he graduated in ethnography from the Faculty of Philosophy and History of the Jagiellonian University, at the Department of Slavic Ethnography in 1968, where he was then serving as an adjunct. Spending his entire professional life with the Jagiellonian University, he obtained his PhD degree (1997), habilitation (1993) and professor title (1999) there.

Scientific achievements of professor Czesław Robotycki comprise of almost 150 publications, including: three individual monographs in the field of ethnology, cultural anthropology and museology. He received recognition among museum experts from Poland as an eminent lecturer – and in the years 2012-2014 the Head – of the Postgraduate

Studies in Museology at the Jagiellonian University. According to professor Robotycki, museums as institutions and museum exhibitions are part of the cultural canon, where self-reports (texts on culture) are developed. He considered ethnographic museums and exhibitions as the same cultural text as other canonical, e.g. academic texts. Moreover, he claimed that these institutions are able – by using ethnomethodological concepts – to convincingly illustrate the processes of cultural democratization (i.e. a permanent division into high and low culture) through presentation of the most volatile aspects of everyday life: customs, subcultures, kitsch, things rejected by elites – everything that creates our day-to-day visual environment and the atmosphere of a place. According to professor Robotycki, museums should be considered as places where not only physical objects (which is obvious) but also ideas are stored.

**Keywords:** Czesław Robotycki (1944–2014), Jagiellonian University, cultural anthropology, museology, collection, cultural text, object, idea.

19 stycznia 2014 r. zmarł nagle w Krakowie prof. dr hab. Czesław Robotycki – wybitny etnolog, antropolog kultury, znakomity wykładowca i nauczyciel akademicki.

Profesor urodził się 2 listopada 1944 r. w Radomyślu nad Sanem. Jak wspominał, miasto to było jedynie „krótkim przystankiem” dla jego rodziców. Trafili tam przelotnie, gdy po zawierusze wojennej, po opuszczeniu Lwowa poszukiwali nowego miejsca zamieszkania. Ostatecznie zamieszkali na Śląsku – początkowo w Gliwicach, następnie w Katowicach. W tym ostatnim mieście Profesor ukończył liceum ogólno-

kształcące. W latach 1962–1968 odbył studia w zakresie etnografii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie w Katedrze Etnografii Słowian, zakończone uzyskaniem magisterium na podstawie rozprawy: *Powojenne przemiany w gospodarce i życiu społecznym wsi Jurgów na Spiszu na przykładzie wybranych zjawisk kulturowych*, napisanej pod kierunkiem prof. dra Mieczysława Gładysza. W 1969 r. odbył staż asystencki w Katedrze Etnografii Słowian, po którym został zatrudniony na stanowisku asystenta w tejże jednostce organizacyjnej ówczesnego Wydziału Filozoficzno-Historycznego.



Całe zawodowe życie Profesora związane było z Uniwersytetem Jagiellońskim. W tej uczelni doktoryzował się w 1977 r. na podstawie dysertacji: *Tradycja, obyczaj i moralność w środowisku wiejskim. Studium etnograficzne wsi Jurgów na Spiszu*, której promotorem był prof. dr Mieczysław Gładysz. Tutaj też w 1993 r. uzyskał habilitację na podstawie rozprawy: *Etnografia wobec kultury współczesnej*. W 1999 r. otrzymał tytuł profesora nauk humanistycznych i od roku 2000 był zatrudniony na stanowisku profesora nadzwyczajnego w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej.

Na bogaty dorobek naukowy Profesora składa się blisko sto pięćdziesiąt publikacji, w tym trzy samodzielne, książkowe opracowania monograficzne: *Tradycja i obyczaj w środowisku wiejskim*, Kraków 1980, *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Kraków 1992 oraz *Nie wszystko jest oczywiste*, Kraków 1998. Był też redaktorem „Zeszytów Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego »Prace Etnograficzne«”, serii wydawniczej „Antropos”, przewodniczącym Rady Programowej serii wydawniczej „Cultura” oraz członkiem redakcji znakomitego kwartalnika z zakresu antropologii kulturowej „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”.

W zainteresowaniach naukowych prof. Czesława Robotyckiego można wyróżnić kilka grup tematycznych, których rozwinięcie przełożyło się na publikacje w postaci koncepcji teoretycznych i krytyk, odnoszących się do:

- etosu – kategorii analitycznych w etnografii, takich, jak: kultura ludowa, tradycja, mityzacja, banalizacja kultury ludowej oraz antropologii kultury, jej zakresu, metod i problemów, pogranicza z innymi dyscyplinami humanistycznymi, ironii, i paradoksu jako wykładni interpretacyjnej;
- sztuki ludowej, amatorskiej, ekspresji i kiczu;
- muzealnictwa;
- kultur regionalnych, folkloru, świadomości historycznej i identyfikacji grupowej;
- problemów dokumentacyjnych z bazami informatycznymi, w tym konstruowanie języka operacyjnego i struktur hierarchicznych.

W środowisku polskich muzealników prof. Czesław Robotycki zyskał uznanie jako znakomity wykładowca Podyplomowego Studium Muzeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz jego kierownik w latach 2012–2014.

Muzea, zdaniem Profesora, jako instytucje i prezentowane w nich ekspozycje należą do kanonu kultury. Są miejscami, w których dokonuje się samoopisu – wytwarza się teksty o kulturze. Muzea etnograficzne i znajdujące się w nich kolekcje postrzegał zatem Czesław Robotycki jako taki sam tekst kulturowy, jak inne teksty z poziomu kanonicznego, np. naukowy. Wskazywał, że właśnie w tego typu placówkach, przy zastosowaniu koncepcji etnometodologicznych, można przekonywująco ilustrować procesy demokratyzowania się kultury – zaniku trwałego podziału na kulturę wysoką i niską, poprzez prezentację zjawisk życia codziennego, tak ulotnych, jak: obyczajowość, subkulturowość, kicz, rzeczy odrzucone przez elity – wszystko to, co tworzy nasze codzienne otoczenie wizualne i nastrojowe miejsca.

Muzeum jako idea i muzeum jako instytucja realizująca ideę, pozostaje trwałą wartością pomiędzy tendencjami i przekształceniami w kulturze europejskiej. Ową trwałość



manifestuje poprzez niezniszczalną pasję kolekcjonerską oraz stałą tendencję do dokumentowania tradycji, wartości i przeszłości. Zmityzowane zaś przekonanie o jej ciągłości i zakorzenieniu, czyni z muzeum strażnika bogactwa kulturowego świata. Przekonywał nas zatem Profesor, że we współczesnych sposobach odczytywania tych instytucji powinniśmy widzieć w nich nie tylko miejsce deponowania rzeczy, co jest oczywiste, ale również idei.

Profesor angażował się również bezpośrednio w pracę placówek muzealnych. Był członkiem Rad Naukowych: Muzeum Okręgowego w Tarnowie, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem oraz Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

Intensywna działalność naukowa i dydaktyczna nie przeszkodziła prof. Czesławowi Robotyckiemu w realizacji licznych pasji. Był zafascynowany sportem. Sam zresztą był przez wiele lat reprezentantem koszykarskiej reprezentacji Uniwersytetu Jagiellońskiego, świetnie jeździł na nartach i pływał. Lubił życie towarzyskie, gdyż dawało szansę dyskusji na temat etnologii, antropologii kulturowej, muzealnictwa nie tylko na salach wykładowych i konferencyjnych. W ulubionej kawiarni *Vis à vis* przy krakowskim Rynku inicjował i moderował dyskusje nad niezwykłością kultury. W tych ożywionych rozmowach i niezapomnianych spotkaniach brały udział osoby niekoniecznie związane ze światem nauki. Był znakomitym dyskutantem, potrafiącym wsłuchiwać się w racje innych. Stąd częste udziały Profesora w audycjach radiowych i telewizyjnych. Zakończył w „Pawny pod Baranami”, pracował społecznie przez ponad dwadzieścia lat jako prezes „Towarzystwa Przyjaciół” tegoż kabaretu. Był bywalcem koncertów jaszowych, wernisaży muzealnych, odczytów, promocji ciekawych książek, przedstawień teatralnych i kabaretowych.

27 stycznia 2014 r. na miejsce wiecznego spoczynku na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie odprowadzały prof. Czesława Robotyckiego władze Uniwersytetu

Jagiellońskiego, przedstawiciele wszystkich ośrodków etnologicznych w Polsce, wielu placówek muzealnych oraz ogromne tłumy studentów, uczniów, kolegów i przyjaciół. Przypomniano w mowach, jak pięknie potrafił opowiadać o niezwykłości kultury i ludzkiej egzystencji.

**Streszczenie:** 19 stycznia 2014 r. zmarł nagle w Krakowie prof. dr hab. Czesław Robotycki – wybitny etnolog i antropolog kultury. Profesor urodził się 2 listopada 1944 r. w Radomyślu nad Sanem. W 1968 r. ukończył studia w zakresie etnografii na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, w Katedrze Etnografii Słowian i został tam zatrudniony na stanowisku asystenta. Całe zawodowe życie Profesora związane było z Uniwersytetem Jagiellońskim. W tej uczelni doktoryzował się (1997), uzyskał habilitację (1993) oraz otrzymał profesurę tytułarną (1999).

Na bogaty dorobek naukowy prof. Czesława Robotyckiego składa się blisko 150 publikacji, w tym: trzy samodzielne, książkowe opracowania monograficzne z zakresu etnologii, antropologii kulturowej i muzealnictwa. W środowisku polskich muzealników zyskał uznanie jako znakomity

wykładowca Podyplomowego Studium Muzeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz jego kierownik w latach 2012–2014.

Muzea, zdaniem Profesora, jako instytucje i prezentowane w nich ekspozycje należą do kanonu kultury. Są miejscami, w których dokonuje się samoopisu – wytwarza się teksty o kulturze. Muzea etnograficzne i znajdujące się w nich kolekcje postrzegał jako taki sam tekst kulturowy, jak inne teksty z poziomu kanonicznego, np. naukowy. Wskazywał, że właśnie w tego typu placówkach, przy zastosowaniu koncepcji etnometodologicznych, można przekonywująco ilustrować procesy demokratyzowania się kultury – zaniku trwałego podziału na kulturę wysoką i niską, poprzez prezentację zjawisk życia codziennego, tak ulotnych, jak: obyczajowość, subkulturowość, kicz, rzeczy odrzucone przez elity – wszystko to, co tworzy nasze codzienne otoczenie wizualne i nastrój miejsca. Przekonywał, że we współczesnych sposobach odczytywania muzeów, powinniśmy widzieć je nie tylko jako miejsca deponowania rzeczy – co jest oczywiste – ale również idei.

**Słowa kluczowe:** Czesław Robotycki (1944–2014), Uniwersytet Jagielloński, antropologia kultury, muzealnictwo, kolekcja, tekst kultury, rzecz, idea.

---

#### **Profesor dr hab. Jan Święch**

Etnolog, kierownik Zakładu Teorii Muzealnictwa i Dokumentacji Etnograficznej w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierownik Podyplomowego Studium Muzeologicznego UJ (2000–2012), od 2012 dziekan Wydziału Historycznego UJ, do 2000 r. pracownik Muzeów Etnograficznych w Toruniu i Włocławku; autor ponad stu dwudziestu publikacji, w tym pięciu monografii książkowych z zakresu budownictwa wiejskiego i muzealnictwa etnograficznego oraz kilkudziesięciu scenariuszy wystaw muzealnych; e-mail: jan.swiech@uj.edu.pl

Muz., 2014(55): 249-254  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 07.2014  
data akceptacji – 07.2014

DOI: 10.5604/04641086.1119785

# WSPOMNIENIE O DR. WOJCIECHU FIJAŁKOWSKIM

## IN MEMORY OF WOJCIECH FIJAŁKOWSKI, PHD

Joanna Paprocka-Gajek

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

**Abstract:** After mourning ceremonies at the St. Anne's Church in Wilanów, Wojciech Fijałkowski, PhD was laid to rest at the local cemetery on Monday, April 14, 2014. We lost a person who had dedicated his heart and professional life to Wilanów Palace and Warsaw for 60 years.

W. Fijałkowski was born on July 4, 1927 in Żychlin. His professional life started at the National Museum in 1948. Delegated to Wilanów Palace by prof. Lorentz in April 1954, he was entrusted with the task of full restoration and opening of a museum. In the years 1955–1964 he was responsible for supervising the regeneration of the historic palace and garden. He retired in 1991.

During his entire professional career Wojciech Fijałkowski was a devoted social activist. He participated in the activities of *Social Fund for the Rebuilding of the Capital* [Społeczny Fundusz Odbudowy Stolicy], *Investment Commission of the Warsaw SFOS Committee* [Komisja Inwestycyjna Komitetu Warszawskiego SFOS], *Warsaw Society of Friends of Fine Arts, National Board of Museum Employees and Restorers of Monuments* [Krajowa Komisja Pracowników Muzeów i Konserwacji Zabytków] by the *Main Board of Trade Unions of Culture and Art Employees* [Zarząd Główny Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki], *Society of Friends of Warsaw* [Towarzystwo Przyjaciół Warszawy], *Society for Heritage Protection* [Ko-

misja Ochrony Zabytków]. He was the Secretary of Culture Council by the President of the Republic of Poland and a member of the Council for Warsaw Development Program "Warsaw of the 21<sup>st</sup> Century", President of the Main Board of the Society for the Preservation of Historical Monuments, Vice-President of the Social Committee for Erection of Józef Piłsudski Monument in Warsaw, Vice-President of the Social Committee for the Preservation of Old Powązki, President of the Committee for Erection of Juliusz Słowacki Monument in Warsaw. He was the expert of the Ministry of Culture in the field of regeneration of historical architectural ensembles, organizer of European Heritage Days in Warsaw, associate of the Natolin European Centre, member of the Association of Monument Conservators, honorary member of the Association France-Poland, and member of the Polish National Committees of ICOM and ICOMOS.

For years he was the editor-in-chief of the journal „Ochrona Zabytków” [“Protection of Monuments”], member of the Editorial Board of „Studia Wilanowskie” [“Wilanów Studies”], „Spotkania z Zabytkami” [“Meetings with Monuments”], academic supervisor of the articles series „Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami” [“The Library of the Society for the Preservation of Historical Monuments”], author of texts in the magazine „Wierzyć życiu” [“Believe with life”].

**Keywords:** Wilanów, Wilanów Museum, Jan III Sobieski, Wilanów Studies, regeneration.

W deszczowy poniedziałek 14 kwietnia 2014 r., w kościele św. Anny w Wilanowie odbyły się uroczystości żałobne, a następnie na miejscowym cmentarzu pochowany został dr Wojciech Fijałkowski. Pożegnaliśmy człowieka, który przez 60 lat, jak nikt inny, związany był sercem i pracą z Pałacem w Wilanowie i Warszawą.

W młodości harcerz, z wykształcenia historyk sztuki, z zamiłowania warsawianista, z zawodu muzealnik, z powołania nauczyciel wielu pokoleń muzealników i przewodników, uczący szacunku do śladów minionej historii, niestrudzony działacz społeczny na rzecz zachowania polskiego dziedzictwa narodowego i jego dorobku artystycznego, obrońca wielu zabytkowych pomników na stołecznych Starych Powązkach.

Wojciech Fijałkowski urodził się w 4 lipca 1927 r. w Żychlinie na Mazowszu. Najważniejszym doświadczeniem okresu jego młodości było harcerstwo, do którego należał od najmłodszych lat. W dużym stopniu ukształtowało ono jego charakter, postawy i styl życia. Jak mówił jego harcmistrz *z harcerzem ludziom powinno żyć się dobrze* i to przesłanie zapadło na zawsze w serce Wojciecha Fijałkowskiego. I właśnie taki był. Obdarzony głęboką życzliwością do ludzi, wrażliwością, otwartością, znakomitym poczuciem humoru, a jednocześnie w sprawach zawodowych kompetentny, sumienny, wytrwały oraz niezwykle wymagający w stosunku do siebie i innych. W pamięci ludzi, którzy z nim współpracowali, pozostał jako człowiek pogodny, skromny, pracowity, oddany bez reszty temu, co ukochał.

Pracę zawodową rozpoczął już w trakcie studiów na Wydziale Historii Sztuki na UW, które ukończył w 1951 roku. W 1948 r. znalazł się wśród pracowników Muzeum Narodowego, gdzie z czasem, ze względu na zainteresowania architektoniczno-konserwatorskie, przydzielono mu funkcję kustosa parków i budowli zabytkowych należących do MNW. Następnie w kwietniu 1954 r. wydelegowany został przez prof. Stanisława Lorentza do Pałacu w Wilanowie, w celu zorganizowania tam muzeum. W Wilanowie spotkał swoją przyszłą żonę – Janinę, autorkę projektu powstania i współtwórczynię Muzeum Plakatu w Wilanowie, która przez wiele lat pełniła funkcję kuratora tych zbiorów. Ich wspólną miłością była sztuka, muzyka i praca. W chwilach relaksu byli stałymi bywalcami konkursów chopinowskich oraz organizatorami muzycznych spektakli w Wilanowie.

W latach 1955–1964 powierzono Wojciechowi Fijałkowskiemu nadzór nad rewaloryzacją wilanowskiego zabytkowego zespołu pałacowo-ogrodowego. Stan obiektu był katastrofalny i wymagał natychmiastowych interwencji, natomiast możliwości były bardzo ograniczone. Rozpoczynając zmagania z przeciekającymi dachami, pękającymi stropami, zagrzybionymi ścianami, podmokłymi fundamentami, trudno było sobie wyobrazić ile trudu i czasu będzie wymagało przywrócenie blasku perle polskiej architektury barokowej, tak aby zachować ją dla przyszłych pokoleń. Słynne wilanowskie kolekcje sztuki wywiezione zostały przez okupanta, rozkradzione. Od szybkiej reakcji interwencyjnej na płaszczyźnie międzynarodowej zależała skuteczna rewindykacja. Zdezelowane resztki dekoracji i wyposażenia pozostawione w pałacu wymagały natychmiastowego zabezpieczenia i konserwacji. Równocześnie z pracami remontowymi Wojciech Fijałkowski podjął analizę dostępnej dokumentacji archiwalnej dotyczącej historii rezydencji i jej wyposażenia.



Pierwsze wyniki badań dały podstawy do opracowania założeń muzealno-konserwatorskich i ekspozycyjnych łącznie z tworzeniem struktury placówki.

Podjęte z inicjatywy Wojciecha Fijałkowskiego szeroko zakrojone prace konserwatorskie i renowacyjne w pałacu i wokół niego wymagały stworzenia profesjonalnego zaplecza, mogącego sprostać wielorakim wyzwaniom. Powołane zostały działy merytoryczne zbierające i badające dokumentację dotyczącą historii rezydencji i jej kolekcji, pracownice konserwatorskie, do których udało się pozyskać świetnych specjalistów, nawiązano współpracę z cenionymi, wysokiej klasy rzemieślnikami odtwarzającymi detale pałacowego wyposażenia.

Przystosowanie do nowych potrzeb muzealnych zabudowań pałacowych wymagało gruntownej wiedzy zawodowej, umiejętności organizacyjnych, konsekwencji w działaniu, także rozwinięcia programów badawczych, a następnie takich działań technicznych, które pozwalały na przywrócenie pełnej sprawności technicznej i eksploatacyjnej zabytku i jego parkowego otoczenia.

Dnia 12 września 1962 r., po ośmiu latach żmudnych i pracochłonnych działań rewitalizacyjnych, odbyło się uroczyste otwarcie Pałacu Wilanowskiego dla publiczności. W oficjalnej inauguracji brali m.in. udział członkowie najwyższych władz państwowych oraz korpusu dyplomatycznego. Było to, przynajmniej częściowe, ukoronowanie przebytego pierwszego etapu wielkiego wkładu prac Wojciecha Fijałkowskiego.

Plonem dalszych wieloletnich prac badawczych, prowadzonych wraz z gronem współpracowników oraz podczas pełnionej funkcji wicedyrektora w MNW, było wiele wystaw w kraju i za granicą („Kunst des Barock in Polen”, „Kunst in Polen von Mittelalter bis heute”, „Polonia, Arte

e cultura dal medioevo all'illuminismo", „Sztuka realizmu w Polsce”, „Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w.” – 1983) i konferencji naukowych (m.in. „W 150 lecie śmierci Stanisława Kostki Potockiego” – 1971, „Jan III Sobieski – kultura artystyczna i umysłowa jego czasów” – 1977 oraz „W 175-lecie działalności muzeum w Wilanowie” – 1980).

Jako gospodarz Pałacu w Wilanowie, który zawsze był najbliższy jego sercu, stał się inicjatorem uroczystych obchodów 300-lecia rezydencji, przypadającej w 1977 roku. Na jubileusz złożyły się m.in. przygotowanie w dawnej Oranżerii obszernej, stałej ekspozycji rzemiosła artystycznego z historycznych zbiorów wilanowskich oraz inicjatywa wydawania muzealnego periodyku „Studia Wilanowskie” (dotychczas ukazało się 21 tomów). Wojciech Fijałkowski był jego redaktorem naczelnym w latach 1977–1985, a następnie członkiem kolegium redakcyjnego.

Kolejnym ważnym osiągnięciem naukowo-popularyzatorskim, a zarazem podsumowaniem stanu badań wokół króla Jana III, w ramach obchodów 300-lecia odsieczy wiedeńskiej wypadającego w 1983 r., było zorganizowanie wraz z zespołem we wnętrzach pałacu znaczącej wystawy pt. „Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w.” Wydany z tej okazji katalog wystawy do dzisiaj zachował istotne walory naukowe.

Przez cały okres pełnienia funkcji zawodowych Wojciech Fijałkowski był niestrudzonym działaczem społecznym. Od 1948 r. brał czynny udział w licznych pracach Społecznego Funduszu Odbudowy Stolicy, sprawując w latach 1964–1966 funkcję przewodniczącego Komisji Inwestycyjnej Komitetu Warszawskiego SFOS. W latach 1973–1980 był prezesem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie oraz przewodniczącym Krajowej Komisji Pracowników Muzeów i Konserwacji Zabytków przy Zarządzie Głównym Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki. Ponad 30 lat działał w Towarzystwie Przyjaciół Warszawy, a w latach 1983–1993 był członkiem prezydium i przewodniczącym Komisji Ochrony Zabytków.

Po przejściu w roku 1991 na emeryturę czuł się nadal potrzebny Pałacowi i kompetentny. Uczestniczył czynnie w badaniach konserwatorskich, seminariach oraz konferencjach. Zawsze chętnie służył radą i pomocą, udzielał konsultacji z zakresu historii i konserwacji wilanowskiej rezydencji, okraszając spotkania wspomnieniami i anegdotami „z Wilanowa wziętymi”. Z zaangażowaniem służył również swoją wiedzą na zewnątrz, będąc w latach 1993–1995 sekretarzem Rady Kultury przy Prezydencie Rzeczypospolitej i członkiem Rady Programu Rozwoju Warszawy „Warszawa XXI wieku”. W latach 1992–1998 piastował funkcję Prezesa Zarządu Głównego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, a w okresie 1997–1998 wiceprzewodniczącą Społecznego Komitetu Budowy Pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie, a także w latach: 2000–2001 wiceprezesa Społecznego Komitetu Opieki nad Starymi Powązkami, 1995–2001 przewodniczącą Komitetu Budowy Pomnika Juliusza Słowackiego na Placu Bankowym. Był rzeczoznawcą Ministerstwa Kultury w dziedzinie rewaloryzacji zabytkowych zespołów architektonicznych. W latach 1993–1994 organizował warszawskie Dni Dziedzictwa Europejskiego. Od 1993 r. był współpracownikiem fundacji Centrum Europejskie Natolin, gdzie pełnił funkcję Przewodniczącego Komisji Rzeczoznawców ds.



Ochrony Zabytków oraz członka rady fundacji. Ponadto był członkiem Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków, honorowym członkiem Stowarzyszenia Francja-Polska, członkiem polskich narodowych komitetów ICOM i ICOMOS.

Dr Wojciech Fijałkowski przez wiele lat był niestrudzonym popularyzatorem wiedzy z zakresu ochrony dziedzictwa, redaktorem naczelnym czasopisma „Ochrona Zabytków” (1992–2002) i przewodniczącym rady redakcyjnej „Spotkań z Zabytkami”, opiekunem naukowym publikacji z serii „Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami”.

Za działalność naukową i popularyzatorską, a przede za książkę *Wnętrze Pałacu w Wilanowie* – pozycję wyróżnioną wśród warszawianów w latach 1977/1978 – otrzymał Dyplom Honorowy Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie oraz Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu m.st. Warszawy.

Za całokształt osiągnięć w dziedzinie muzealnictwa i ochrony zabytków oraz upowszechniania sztuki polskiej w kraju i poza jego granicami został odznaczony Srebrnym Krzyżem Zasługi oraz Krzyżem Kawalerskim, Oficerskim i Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. Został także uhonorowany belgijskim Krzyżem Oficerskim Orderu Leopolda, Medalem Komisji Edukacji Narodowej, a w 2012 r. Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Ponadto otrzymał: Złotą Odznakę Odbudowy Warszawy, Złotą Honorową Odznakę „Za Zasługi dla Warszawy”, Złotą Honorową Odznakę Towarzystwa Przyjaciół Warszawy, odznakę Zasłużony Działacz Kultury oraz Złotą Odznakę za Opiekę nad Zabytkami. Laureat nagrody artystycznej Ministra Kultury i Sztuki w 1973 r. oraz nagrody m.st. Warszawy za szczególne zasługi dla stolicy w 1979 roku.

Dyrektor Pałacu w Wilanowie, Pan Paweł Jaskanis, w trakcie obchodów 85-lecia urodzin dra W. Fijałkowskiego, podkreślał, że tradycje architektoniczne i artystyczne Wilanowa znalazły w Nim niestrudzonego odkrywcę i badacza oraz inicjatora wielu prowadzonych, z sukcesem,

projektów konserwatorskich i wystawienniczych. Ponadto przez lata, poszukując skradzionych w czasie wojny obiektów oraz zabiegając o scalenie i odbudowę kolekcji w jej najwspanialszym kształcie, stał się On wielkim kontynuatorem XIX-wiecznej działalności kolekcjonerskiej Stanisława Kostki Potockiego i pozostałych właścicieli rezydencji.

W jednym z ostatnich wywiadów dr Wojciech Fijałkowski mówił o swoich niezrealizowanych w Wilanowie marzeniach. Pragnął, aby odtworzono barokowy podział i układ dziedzińca, odpowiadający czasom króla Jana III, ustawiono kopie popiersi króla i królowej, zdobiących niegdyś portale nad wejściami do klatek schodowych w wieżach (oryginały znajdują się dzisiaj w Letnim Sadzie w Petersburgu), przywrócono figury Minerwy i Apollina na osi wejścia głównego Pałacu, tak jak to było za pierwszego wystroju Wilanowa. Na koniec

marzył, aby ogrodowi na górnym tarasie, na wprost sypialni królewskich i gabinetu holenderskiego, przywrócono zespół fontann. Jak sam mawiał, w wilanowskim Pałacu najbardziej bliska była mu Wielka Sierń, oraz lubił przechadzać się po alejkach wilanowskiego parku, doglądając jak król swoich włości. Powtarzał wielokrotnie, że z ducha czuł się Sarmatą. Tymi marzeniami Wielki Piewca i miłośnik Wilanowa, dr Wojciech Fijałkowski, jeszcze raz potwierdził, jak bliskie Jego sercu i racjonalnej działalności były sprawy dawnej podwarszawskiej siedziby królewskiej Sobieskich, dla których poświęcił swoje długie i jakże obfite w osiągnięcia i sukcesy życie.

Być może kolejne pokolenie muzealników, dyrekcja oraz pracownicy Muzeum Pałacu Króla Jana III będą mieli możliwość zrealizowania tych wszystkich, jakże słusznych i zgodnych z historią założeń i marzeń.

---

## Bibliografia\*

**1954**

*Wilanów. Pałac i ogród*. Warszawa 1954.

**1955**

Plansze w wydawnictwie Sztuka 1955.

Zabytki Warszawy, seria Varsavianów PWN.

**1957**

*Wilanów*, w: *Encyklopedia Współczesna*, 1973, fot. Krzysztof Jabłoński, Andrzej Zborski.

**1961**

*Uwagi do pracy H.E. Scholze*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1961, T. IV, s.71-77.

**1962**

*Wilanów i zespół pałacowo-ogrodowy*, Warszawa 1962.

*Główne problemy konserwacji i adaptacji zespołu pałacowo-ogrodowego [w Wilanowie]*, „Ochrona Zabytków” 1962, nr 3, s. 12-25.

*Wykaz publikacji i ważniejszych artykułów dotyczących Wilanowa i jego konserwacji za okres od 1946 do 1961 r.*, „Ochrona Zabytków” 1962, nr 3, s. 115-116.

[Wspólnie z S. Kiliszkiem], *Metody i sposoby konserwacji wystroju rzeźbiarskiego [stosowane przy konserwacji zespołu wilanowskiego]*, „Ochrona Zabytków” 1962, nr 3, s. 65-76.

**1963**

*King Sobieski's Most durable victory*, fot. E. Kossowski, „Poland” 1963, nr 7, s. 20-25.

*Jan Sobieski's dauerhaftester Sieg*, fot. E. Kossowski, „Polen” 1963, nr 5, s. 20-25.

*Najtrudniejsze zwycięstwo Jana Sobieskiego*, fot. E. Kossowski, „Polska” 1963, nr 5, s. 20-25.

**1964**

*Galerie Sarmate*, „La Pologne” 1964, nr 3, s. 21-25.

*Galeria Sarmacka*, fot. E. Kossowski, „Polska” 1964, nr 3, s. 21-25.

*Sarmatian Gallery*, fot. E. Kossowski, „Poland” 1964, nr 5, s. 21-25.

[Wspólnie z H. Kondzielą] *Die kunstlerische Tatigkeit Andreas Schluters in Polen Wilanów*, Warszawa 1964.

*Muzeum w Wilanowie*, „Muzealnictwo” 1964, nr 12, s. 40-63, il., rés.

**1965**

*L'arte e gli artisti italiani alla corte di Jan III Sobieski*, „Polonia – Italiana” 1965, s. 84-116,

*Wilanów*[wersja angielska], Warszawa 1965.

*Wilanów: pałac, ogród, zbiory artystyczne*, Warszawa 1965.

**1966**

*Vilijanov*, Warszawa 1966.

*Wilanów*, fot. A. Zborski, K. Jabłoński, Warszawa 1966.

*Wilanów* [wersja francuska], Warszawa 1966.

*160 lat Muzeum w Wilanowie*, „Stolica” 1966, nr 6, s. 8-9.

**1967**

*Klejnoty Wilanowa*, „Stolica” 1967, nr 24, s. 4-5.

*Le Musee de Wilanow*, „Museum” 1967, vol. 20, nr 2, s. 102-108.

*Łazienka Marszałkowej Lubomirskiej w Wilanowie*, „Stolica” 1967, nr 14, s. 8-9.

*Royal residence at Wilanów*, fot. B. Seredyńska, „Bulletin of Polish Chemical Industry and Trade” 1967, s. 31-37.

*Ogród w Wilanowie*, „Stolica” 1967, nr 37, s. 8-9.

*Wilanów*, Warszawa 1967.

**1968**

*Wilanów*, Warszawa 1968.

**1969**

*Wilanów: pałac, ogród, zbiory artystyczne*, Warszawa 1969.

*Łazienka wilanowska marszałkowej Izabeli Lubomirskiej*, w: *Muzeum i Twórca. Studia z historii sztuki ku czci prof. Dr Stanisława Lorentza*, 1969, Warszawa, s. 251-275.

---

\* Serdecznie dziękuję za pomoc w skompletowaniu dorobku dr. W. Fijałkowskiego następującym osobom: Pani Marii Sołtysiak z redakcji „Muzealnictwa” oraz Agnieszce Kasprzak Miler reprezentującej Społeczny Komitet Opieki nad Starymi Powązkami, a także I. Ochockiej, K. Nowek i M. Wasilewiczowi. Ponadto dr W. Fijałkowski publikował w periodyku „Wierzyć życiem”, który nie został ujęty w poniższym zestawieniu, ze względu na brak kontaktu z redakcją.

**1971**

Morysin, „Stolica” 1971, nr 4, s.4-5.  
Muzeum w Wilanowie i jego związku z Warszawą, „Komunikat SARP” 1971, nr 1-2, s. 27-30.

**1972**

Wilanów, fot. K. Jabłoński, 1972.  
Cmentarz wilanowski, „Stolica” 1972, nr 44, s. 1.

**1973**

Wilanów, Warszawa 1973.  
Wilanów, fot. K. Jabłoński Warszawa 1973.  
Wilanów, fot. K. Jabłoński, A. Zborski, Warszawa 1973.  
Wilanów [wersja niemiecka], Warszawa 1973.  
Wilanów [wersja rosyjska], Warszawa 1973.  
Wilanów [wersja angielska], Warszawa 1973.

**1975**

[Wspólnie z J. Cydzikiem] Wilanów, Warszawa 1975.

**1977**

Jan III Sobieski i jego mecenas artystyczny, „Studia Wilanowskie” 1977, T. I, s. 7-61.  
Dreihundert Jahre konogliche Residenz in Wilanów, „Cahiers Europeens Heft Notes from Europe” 1977, nr 2, s. 6-18.  
300 lat Wilanowa: królestwo i sielsko, „Polska” 1977, nr 4, s. 26-27.  
Wnętrze Pałacu w Wilanowie, Warszawa 1977.  
[Wspólnie z J. Ślizinskim] 300 Jahre Königsschloß Wilanów, „Osterreich Polen” 1977, nr 2, s. 20-21.  
[Wspólnie z J. Ślizinskim] Wielkie gody Wilanów, „Osterreich Polen” 1977, nr 2, s. 20-21.  
Wielkie gody Wilanowa, „Przyroda Polska” 1977, nr 7/8, s. 10-12.

**1978**

Wilanów le palais et le parc, Kraków 1978.  
Wilanów: pałac i ogród, Kraków 1978.  
Wilanów: dworzec i sad, Kraków 1978.  
Wilanów Palast und Garten, Kraków 1978.  
Wilanów the palace and garden, Kraków 1978.  
[Wspólnie z I. Voise] Portrety polskie w galerii wilanowskiej, Kraków 1978.  
[Wspólnie z J. Cydzikiem] Wilanów, Warszawa 1978.

**1979**

Mało znana karta z działalności Adama Kochańskiego na dworze Jana III w Wilanowie, „Studia Wilanowskie” 1979, T. V, s. 5-15.  
Brama królewska w Wilanowie i jej program ideowo-artystyczny, „Studia Wilanowskie” 1979, T. V, s. 17-33.

**1980**

Niezwykła „Porta Triumphalis” Jana III Sobieskiego, „Sobótka” 1980, nr 2, s. 303-310.

**1983**

Wilanów, Warszawa 1983.  
Wilanów: Rezydencja króla zwycięzcy, Kraków 1983.  
Artystyczne zbiory Wilanowa, wstęp W. Fijałkowski, katalog I. Malinowska i in., Warszawa 1982 – omów. E. Popowska, „Muzealnictwo” 1983, nr 26/27, s. 173.

**1984**

Szlakiem Jana III Sobieskiego, PTTK, 1984 Wilanów, Warszawa 1984.  
Ekspozycja „Chwały i sławy Jana III” w Pałacu Królewskim w Wilanowie, „Muzealnictwo” 1984, nr 28/29, s. 4-16, il., rés.

**1985**

John III Sobieski and his Cultural Patronage, „Studia Wilanowskie” 1985, T. XI, Special Volume VOL.I, p. 11.  
A Little Know Fact from the Work of Adam Kochański at the Court of John III at Wilanów, „Studia Wilanowskie” 1985, T. XI, Special Volume VOL. V, p. 40.  
The Royal Gate at Wilanów and Its Artistic and Ideological Expression, p. 42.  
The Museum Residence at Wilanów: Its Origin, Historic and Modern Attitude to Tradition, „Studia Wilanowskie” 1985, T. XI, Special Volume VOL.VI, p. 51.  
Wilanów dawny i współczesny, Warszawa 1985.

**1986**

The Residence-Museum at Wilanów, „The International Journal of Museum Management and Curatorship” 1986, s. 109-126.  
Irena Malinowska (1913–1985) [wspomnienie pośmiertne], oprac. W. Fijałkowski, „Muzealnictwo” 1986, nr 30, s. 115-116, il.

**1988**

Wilanów, Kraków 1988.  
Rozmowy o muzeach, wystawach i ... muzeologii [z W. Fijałkowskim, ks. A. Przekazińskim i B. Mansfeldem] rozmawiała M. Guzowska, „Muzealnictwo” 1988, nr 31, s. 71-78.

**1990**

Szlakiem warszawskich rezydencji i siedzib królewskich, Warszawa 1990.  
Wilanów [wersja francuska], Warszawa.

**1993**

Barokowe ogrody, „Spotkania z Zabytkami” 1993, nr 11, s. 6-10, ilustr.  
Książę Profesor Janusz Stanisław Pasierb, „Ochrona Zabytków” 1993, nr 4, s. 367.

**1994**

Niefortunny dar, „Spotkania z Zabytkami” 1994, nr 5, s. 20-21, ilustr.  
Pomnik historii, „Ochrona Zabytków” 1994, nr 3-4, s. 239-243.  
Towarzystwo Opieki nad Zabytkami – spadkobierca i kontynuator działalności TOnZP, „Ochrona Zabytków” 1994, nr 1, s. 45-48.

**1995**

Maria Charytańska (1920–1995), „Ochrona Zabytków” 1995, nr 1, s. 121.  
Ochrona przeciwpożarowa obiektów zabytkowych. II Międzynarodowe Sympozjum w Krakowie, „Ochrona Zabytków” 1995, nr 1, s. 116-117.

**1996**

Ogród królewski w Wilanowie i jego współczesna rewolucja, „Ochrona Zabytków” 1996, nr 2, s. 109-125.

**1997**

Królewski Wilanów, Warszawa 1997.  
Wilanow's 300 years, w: Holidays in Poland, Warszawa 1977, s. 6-8, 10-11.  
Dni Dziedzictwa Europejskiego w Warszawie, 21-22 września 1996, „Ochrona Zabytków” 1997, nr 2, s. 150-154.

**1998**

Nekropolie wilanowskie – historia, problemy konserwatorskie, „Ochrona Zabytków” 1998, nr 3, s. 218-227.  
Non omnes res perditae sunt. O ogrodach barokowej Warszawy, „Ochrona Zabytków” 1998, nr 4, s. 333-350.

*Problem ekologicznego zagrożenia Wilanowa*, „Ochrona Zabytków” 1998, nr 1, s. 14-20.

**1999**

*Cmentarz Powązkowski; Pomnik historii kultury narodowej*, w: *Nasza Pamięć 25 lat odnowy Starych Powązek*, Społeczny Komitet Opieki nad Starymi Powązkami, Warszawa 1999, s. 11-41.

*Epitafium dla Gucina*, „Ochrona Zabytków” 1999, nr 2, s. 127-132.

*Natolin, jego przeszłość, rewaloryzacja i rozbudowa*, „Ochrona Zabytków” 1999 nr 1, s. 1-9.

**2000**

*Cmentarz Powązkowski w Warszawie*, „Ochrona Zabytków” 2000, nr 3, s. 223-233.

**2001**

*Feci, quod potui, faciant meliora potentes* [o Muzeum Pałacu w Wilanowie], „Muzealnictwo” 2001, nr 43, s. 179-182, sum.

**2002**

[Wspólnie z J. Krawczykiem] *Wilanów dawny i współczesny*, Warszawa 2002.

Wstęp w: *Cmentarz Powązkowski w Warszawie*, Społeczny Komitet Opieki nad Starymi Powązkami im. Jerzego Waldorffa, Warszawa 2002.

*Dziedzictwo i jego ochrona na kongresie Kultury Polskiej*, „Ochrona Zabytków” 2001, nr 1, s. 109-110.

**2009**

*O kościołach św. Anny w Wilanowie*, „Studia Wilanowskie” 2009, T. XVI, s. 5.

**2010**

*Z dziejów szpitala św. Aleksandra i Domu Doktora w Wilanowie*, „Studia Wilanowskie” 2010, T. XVII, s. 5.

**2011**

*Nowe spojrzenie na sprawę wystroju artystycznego elewacji pałacowych w Wilanowie w XVII stuleciu*, „Studia Wilanowskie” 2011, T. XVIII, s. 15.

*Vademecum Wilanowa*, Warszawa 2011.

**2012**

*W Wilanowie wszystko jest mi bliskie. Księga jubileuszowa Wojciecha Fijałkowskiego*, Warszawa 2012.

**2013**

*Cmentarz Powązkowski pomnik historii kultury narodowej*, w: *Nasza Pamięć. 25 lat odnowy Starych Powązek*, Społeczny Komitet Opieki nad Starymi Powązkami, Warszawa 2013, s. 11-41.

---

**Streszczenie:** W poniedziałek 14 kwietnia 2014 r. w kościele św. Anny w Wilanowie odbyły się uroczystości żałobne, a na miejscowym cmentarzu pochowany został dr Wojciech Fijałkowski. Pożegnaliśmy człowieka, który przez 60 lat, jak nikt inny związany był sercem i pracą z pałacem w Wilanowie i Warszawą.

W. Fijałkowski urodził się w 4 lipca 1927 r. w Żychlinie. Pracę zawodową rozpoczął w 1948 w strukturze Muzeum Narodowego. W kwietniu 1954 r. wydelegowany został przez prof. Lorentza do Pałacu w Wilanowie, w celu jego pełnej odbudowy i zorganizowania tam muzeum. W latach 1955–1964 powierzono mu nadzór nad rewaloryzacją zabytkowego zespołu pałacowo-ogrodowego, w roku 1991 przeszedł na zasłużoną emeryturę.

Przez cały okres działalności zawodowej Wojciech Fijałkowski był niestrudzonym działaczem społecznym. Brał udział w pracach Społecznego Funduszu Odbudowy Stolicy, Komisji Inwestycyjnej Komitetu Warszawskiego SFOS, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, Krajowej Komisji Pracowników Muzeów i Konserwacji Zabytków przy Zarządzie Głównym Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki, Towarzystwie Przyjaciół Warszawy, Kom-

sji Ochrony Zabytków. Był sekretarzem Rady Kultury przy Prezydencie Rzeczypospolitej i członkiem Rady Programu Rozwoju Warszawy „Warszawa XXI wieku”. Piastował funkcję Prezesa Zarządu Głównego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, wiceprzewodniczącego Społecznego Komitetu Budowy Pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie, wiceprezesa Społecznego Komitetu Opieki nad Starymi Powązkami, przewodniczącego Komitetu Budowy Pomnika Juliusza Słowackiego w stolicy. Był rzeczoznawcą Ministerstwa Kultury w dziedzinie rewaloryzacji zabytkowych zespołów architektonicznych. Organizatorem warszawskich Dni Dziedzictwa Europejskiego. Współpracownikiem fundacji Centrum Europejskie Natolin, członkiem Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków, honorowym członkiem Stowarzyszenia Francja-Polska oraz członkiem polskich narodowych komitetów ICOM i ICOMOS.

Przez wiele lat był redaktorem naczelnym czasopisma „Ochrona Zabytków”, członkiem rady redakcyjnej „Studiów Wilanowskich”, „Spotkań z Zabytkami”, opiekunem naukowym publikacji z serii „Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami”, autorem tekstów w periodyku „Wierzyć życiem”.

**Słowa kluczowe:** Wilanów, Muzeum w Wilanowie, Jan III Sobieski, Studia Wilanowskie, rewaloryzacja.

---

#### **dr Joanna Paprocka-Gajek**

Historyczka sztuki, starszy kustosz Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; pełni rolę opiekuna zbiorów sreber, platerów, brązów złoconych i oświetlenia; laureatka nagród za publikacje poświęcone historii warszawskiego platernictwa; zainteresowania naukowe i publikacje skupiają się wokół historii kultury materialnej XVIII i XIX w. oraz obyczajów wokół stołu; email: jpaprocka@muzeum-wilanow.pl



Muz., 2014(55): 255-257  
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 09.2014  
data akceptacji – 09.2014

DOI: 10.5604/04641086.1124741

# WSPOMNIENIE O JERZYM GARUSIE

## IN MEMORY OF JERZY GARUS

**Rafał Mroczek**

Zamek Królewski w Warszawie

**Abstract:** An archaeologist and longtime employee of the Royal Castle in Warsaw, Jerzy Garus passed away in August 2014. Born in 1949 in Oświęcim, he graduated in Mediterranean archaeology in 1967. In 1981 he started his work at the Royal Castle in Warsaw and remained there for the rest of his professional life. As a director of the Archaeological Department, he supervised many excavations carried out at the Castle. Author of scientific and popular science articles on archaeology and Ancient times. From the beginning of his career at the Castle, he had actively participated in social activity

of NSZZ “Solidarność”, firstly at the company branch, then as a longtime president of the National Board of Museums and Institutions Protecting Monuments.

Jerzy Garus was a humble, open and kind person devoted to other people. Everyone who met him will always remember his social activity in the field of national cultural institutions and his concern for ordinary people.

In recognition for his service for the Royal Castle in Warsaw, Jerzy Garus was awarded MERENTIBUS medal and the Gold Cross of Merit posthumously.

**Keywords:** Jerzy Garus (1949–2014), Mediterranean archaeology, the Royal Castle in Warsaw, social activity, posthumous distinction.



W sierpniu 2014 r. zmarł Jerzy Garus – archeolog, wieloletni pracownik Zamku Królewskiego w Warszawie. Był człowiekiem o ogromnej wiedzy historycznej, zaangażowanym społecznie i pełnym życzliwości dla bliźnich. Mimo że środowisko, w którym się obracał wiedziało, iż od kilku miesięcy zmagął się z ciężką chorobą,

Jego śmierć była dla wszystkich szokiem i zaskoczeniem.

Jerzy Garus urodził się w 26 września 1949 r. w Oświęcimiu. Jego ojciec, Władysław był porucznikiem w Wojsku Polskim na Zachodzie, matka Anna – kierownikiem ośrodka Towarzystwa Przyjaciół Dzieci. Pradziad był członkiem

powiatowego Komitetu Budowy Gimnazjum, które po przemianowaniu na liceum ukończył jego prawnuk – Jerzy Garus. W 1967 r. podjął studia w Katedrze Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego, kierowanej wówczas przez prof. Kazimierza Michałowskiego. Praca magisterska z 1972 r. była poświęcona rzymskim kopiom rzeźb greckich w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Po rocznej przerwie spowodowanej wypadkiem uzyskał stypendium doktoranckie na UW. Praca doktorska miała nosić tytuł Herma w sztuce rzymskiej. Niestety, z przyczyn niezależnych od niego, nie ukończył dysertacji, choć rozprawa, po prawie czteroletnim (1973–1977) okresie przygotowań, była na ukończeniu. W latach 1968–1980 uczestniczył w badaniach wykopaliskowych na wielu stanowiskach archeologicznych w Polsce i za granicą, np. w Piekarach, w Krakowie przy ul. Spadzistej, w Nowae w Bułgarii.

W Muzeum Archeologicznym w Krakowie Jerzy Garus rozpoczął swoją ścieżkę zawodową, potem pracował jako dokumentalista w Zakładzie Archeologii Małopolski PAN, a w 1977 r. trafił do Zakładu Archeologii Śródziemnomorskiej PAN w Warszawie. W latach 1977–1979 w tej samej instytucji przeszedł do Zakładu Stosowania Technik Metod Geofizycznych IHKM. Równocześnie pracował w Departamencie Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Z racji biegłej znajomości języka angielskiego i niemieckiego miał za zadanie opiekować się gośćmi z krajów kapitalistycznych, z czego – według opinii pracodawcy – wywiązywał się bardzo dobrze. Krótko, bo od października 1980 do sierpnia 1981 r., był kustoszem i kierownikiem Muzeum Rzemiosł Artystycznych i Precyzyjnych przy Cechu Złotników, Zegarmistrzów, Optyków, Grawerów i Brązowników miasta stołecznego Warszawy.

W 1981 r. został zatrudniony w Zamku Królewskim w Warszawie, gdzie pracował do końca życia. Na początku, jako nowo zatrudniany pracownik, trafił do Ośrodka Upowszechniania, aby – jak sam mówił – nauczyć się Zamku. W trakcie ponad trzydziestoletniej pracy w Zamku zajmował różne stanowiska, począwszy od starszego asystenta, a skończywszy w 1998 r. na stanowisku starszego kustosa.

W latach 1985–1987, dzięki stypendium rządu meksykańskiego i życzliwości ówczesnego dyrektora Zamku prof. Aleksandra Gieysztora, Jerzy Garus prowadził działalność naukową i dydaktyczną w Ameryce Południowej. Był wykładowcą sztuki wczesnochrześcijańskiej w Centro Internacional de Estudios Superiores oraz na Uniwersytecie Panamerykańskim wykładał na Wydziale Filozoficznym sztukę grecką i rzymską. Na Wydziale Architektury Universidad Nacional Autónoma de México miał cykl wykładów na temat wykorzystania metody fotogrametrii w archeologii. Dodatkowo prowadził własne badania naukowe nad sztukami plastycznymi kultur prekolumbijskich, a także uczestniczył w międzynarodowych kongresach archeologicznych w Meridzie i Palenque.

Po powrocie z Ameryki Południowej poświęcił się pracy w Zamku Królewskim. Zajmował się rejestracją gmerków w piwnicy więziennej Wieży Wielkiej, uwierzczonej publikacją we współpracy z Mieczysławem Niepokulczykim. Jego autorstwa jest podstawowy dla archeologów i historyków zamkowych korpus badań architektoniczno-archeologicznych (okres powojenny) prowadzonych na terenie Zamku i bezpośredniej jego okolicy. W 1995 r. uczestniczył w przeniesieniu szczątków ostatniego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego z Wołczyzna na Białorusi do Polski, gdzie następnie złożono je uroczysto w Katedrze św. Jana w Warszawie. W 1996 r. opublikował wyniki badań z nadzorów prowadzonych w Stacjach i Arkadach Kubickiego. Jednocześnie w tym czasie, w związku z licznymi inwestycjami na terenie Zamku, prawie w sposób ciągły uczestniczył w badaniach archeologicznych prowadzonych na skarpie zamkowej, na tarasie południowym, Murze Północnym, w tunelu schodów ruchomych itd., często w trudnych, wręcz niebezpiecznych warunkach, np. w wykopach na skarpie zamkowej, gdzie głębokość dochodziła do 15 metrów, czy też w studni przy Murze Północnym.

W 2000 r. został powołany przez dyrekcję Zamku na stanowisko kierownika Pracowni Badań Archeologicznych. Było to w zasadzie uznanie *status quo*, ponieważ kierowaniem zespołu archeologów, którzy prowadzili badania na Zamku, zajmował się od początku remontu Arkad Ku-

bickiego, czyli od 1995 roku. W Dziale Archeologicznym uczestniczył w prawie wszystkich badaniach odbywających się na terenie Zamku, a później nimi kierował. Żeby podkreślić wagę tych badań, należy wymienić tylko najważniejsze, których wyniki przyczyniły się do wzbogacenia historii całej rezydencji królewskiej. W latach 1995–1997 kierował nadzorami i badaniami w Arkadach Kubickiego. W 1995 r. prowadził badania przy Katedrze św. Jana, gdzie odkryto relikty kaplicy i pochówki z okresu średniowiecza.

W 2004 r. Dział Archeologiczny pod kierunkiem Jerzego Garusa dokonał najważniejszego, wydaje się, odkrycia dla początków historii Warszawy i najwcześniejszych dziejów Zamku Książęcego. Na dziedzińcu pałacu Pod Błachą odkrył wał drewniano-ziemny – fragment systemu obronnego dworu książęcego datowany na lata po 1351–1353. Drugim zaskakującym odkryciem był fragment kamiennie-ceglanoego muru tarczowego. Wyniki tych badań zmieniły dotychczasową wiedzę o kształcie siedziby książęcej oraz jej fortyfikacji. Nowe ustalenia zostały opublikowane w poświęconym w całości archeologii tomie „Kroniki Zamkowej” w roku 2007. Jerzy Garus zamieścił tam artykuł o tle historycznym czasów, z których pochodziły odkrycia. Kilukrotnie prezentował te odkrycia na różnych konferencjach archeologicznych i historycznych.

W ostatnich latach Jerzy Garus, wspólnie ze swoimi pracownikami, podjął wzmoczone prace nad przygotowaniem scenariusza nowej – na miejsce zlikwidowanej w 2011 r. – stałej wystawy archeologicznej w Zamku Królewskim.

Trzeba podkreślić, że od początku swojej pracy Jerzy Garus był ogromnie zaangażowany w działalność Zamku Królewskiego w Warszawie, nie tylko merytoryczną, ale także społeczną. Podjął aktywną działalność w NSZZ „Solidarność” – początkowo pracował w Komisji Zakładowej, następnie został jej wieloletnim przewodniczącym, i dał się poznać jako osoba otwarta na zwykłe ludzkie problemy. Jego działalność w środowisku ludzi kultury została doceniona i zaczął pracować w Krajowej Sekcji Muzeów i Instytucji Ochrony Zabytków NSZZ „Solidarność”, której był wieloletnim przewodniczącym (1998–2014) oraz wiceprzewodniczącym Sekretariatu Kultury (2010–2014). Starał się dbać – z ramienia związku – o całe środowisko pracowników kultury i za tę pracę nie pobierał żadnego wynagrodzenia. Jerzy Garus społecznie doradzał także Muzeum Regionalnemu w Siedlcach, które w 2004 r., doceniając wiedzę i zaangażowanie, zaprosiło Go do członkostwa w Radzie Muzealnej.

Postawę życiową Jerzego Garusa charakteryzowała skromność, poświęcenie dla bliźnich, otwartość i życzliwość wobec drugiego człowieka oraz nie poddawanie się i nie rezygnowanie w najtrudniejszych chwilach. Niewątpliwie działalność społeczna związana z instytucjami kulturalnymi w kraju i dbałość o każdego człowieka pozostaną w pamięci wszystkich, którzy zetknęli się z Jerzym Garusem. Był człowiekiem głębokiej wiary, swoje powołanie realizował w stowarzyszeniu Opus Dei.

W uznaniu zasług pracy dla Zamku Królewskiego w Warszawie otrzymał w roku 1994, z rąk dyrektora Zamku prof. Andrzeja Rottermunda, medal MERENTIBUS, zaś 9 września 2014 r. pośmiertnie, Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Bronisław Komorowski odznaczył go Złotym Krzyżem Zasługi.

Jerzy Garus był również autorem publikacji naukowych i popularnonaukowych, m.in. artykułów na temat rzeźby antycznej, np. pt. Perykles w „Mówią wieki” (1974–1975),

dwóch scenariuszy do filmów edukacyjnych dla studentów (1987), kilku artykułów dotyczących archeologii na Zamku Królewskim opublikowanych w latach 1988–2007, czy not

katalogowych do przedmiotów znalezionych przy pochówku króla do katalogu Stanisław August. Ostatni Król Polski. Odrodzenie w upadku (2011).

**Streszczenie:** W sierpniu 2014 r. zmarł Jerzy Garus – archeolog, wieloletni pracownik Zamku Królewskiego w Warszawie. Urodził się w 1949 r. w Oświęcimiu, w 1967 r. ukończył studia archeologiczne o specjalizacji śródziemnomorskiej. W 1981 r. został zatrudniony w Zamku Królewskim w Warszawie, gdzie pracował do końca życia. Jako kierownik Działu Archeologicznego kierował wieloma badaniami wykopaliskowymi na terenie Zamku. Był autorem publikacji naukowych i popularnonaukowych o tematyce archeologicznej i antycznej. Od samego początku pracy w Zamku podjął także aktywną działalność społeczną w NSZZ „Soli-

darność”, najpierw w Komisji Zakładowej, a później w Krajowej Sekcji Muzeów i Instytucji Ochrony Zabytków, której był wieloletnim przewodniczącym.

Postawę życiową Jerzego Garusa charakteryzowała skromność, poświęcenie dla bliźnich, otwartość i życzliwość. Wszyscy, którzy się z Nim zetknęli będą pamiętać Jego działalność społeczną w skali całego kraju, związaną z instytucjami kulturalnymi i dbałość o zwykłego człowieka.

Jerzy Garus w uznaniu zasług dla Zamku Królewskiego w Warszawie otrzymał medal MERENTIBUS, pośmiertnie został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi.

**Słowa kluczowe:** Jerzy Garus (1949–2014), archeologia śródziemnomorska, Zamek Królewski w Warszawie, działalność społeczna, odznaczenie pośmiertne.

#### Rafał Mroczek

Muzealnik, archeolog, absolwent w 1995 Archeologii na UW; od 1997 zatrudniony w Zamku Królewskim w Warszawie w Dziale Archeologicznym, czynnie uczestniczący we wszystkich badaniach archeologicznych prowadzonych na terenie Zamku Królewskiego; 2008 ukończył podyplomowe studia muzealnicze przy Wydziale Historycznym UW i awansował na stanowisko kustosa; autor kilku publikacji z dziedziny archeologii i bronzoznawstwa; e-mail: r.mroczek@zamek-krolewski.pl



## **Regulamin publikacji prac w czasopiśmie naukowym „MUZEALNICTWO”**

**pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815**

---

1. Czasopismo „Muzealnictwo” publikuje prace oryginalne, przeglądowe w języku polskim i angielskim z dziedziny muzealnictwa i nauk pokrewnych, ze szczególnym uwzględnieniem tematyki związanej z aktywnością muzeów w sferze: historii muzeów i kolekcji muzealnych, badań naukowych prowadzonych przez muzealników, badań proweniencyjnych muzealiów, edukacji w muzeach, digitalizacji zbiorów muzealnych, promocji muzeów, prawa obowiązującego muzea i prawa tworzonego dla muzeów, muzealnictwa zagranicą, recenzji książek dotyczących muzealnictwa, wspomnień pośmiertnych o wybitnych muzealnikach. Artykuły nadsyłane do publikacji nie mogą być wcześniej publikowane w formie drukowanej lub elektronicznej, zarówno w części, jak i w całości. Prace zakwalifikowane do druku stają się własnością Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów na podstawie umów zawieranych z autorami.
2. Artykuły publikowane są w formie elektronicznej na stronie [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com). Prace umieszczane są na stronie niezwłocznie po zaakceptowaniu do druku przez Redakcję czasopisma i przejściu całego procesu recenzji, opracowania redakcyjnego i autoryzacji. Drukowana wersja ukazuje z częstotliwością roczną, jako zbiór prac opublikowanych wcześniej na stronie internetowej czasopisma.
3. Prace przedkładane do publikacji należy przysyłać drogą elektroniczną na adres: [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl); [msoltysiak@nimoz.pl](mailto:msoltysiak@nimoz.pl); [jwrede@nimoz.pl](mailto:jwrede@nimoz.pl). Pracę można również dostarczyć na płytach CD lub DVD albo nośniku USB na adres Redakcji. Przesłane nośniki nie będą zwracane. Dopuszczalne formaty plików:
  - Teksty przygotowujemy w postaci dokumentu MS Word, pisanego czcionką Times New Roman, 12 pkt., z odstępem 1,5 między wierszami, marginesy 2,5; Prace mogą też być dostarczone w postaci pliku RTF; w tekście powinny być zaznaczone miejsca, do których odnoszą się ilustracje;
  - Ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach typu JPG (rozdzielczość min. 300 dpi, w liczbie 6-10 do wyboru przez Redakcję), ponumerowane i opatrzone podpisami.

Data otrzymania kompletnych materiałów składających się na pracę jest uważana za datę wpłynięcia pracy do Redakcji, o czym zawiadamiany jest autor. Każda praca jest recenzowana przez Kolegium Redakcyjne oraz niezależnych recenzentów powołanych przez Redakcję.

4. Poszczególne elementy pracy powinny być umieszczone w następującej kolejności:

Praca przeglądowa (w języku polskim lub angielskim):

- tytuł pracy w języku polskim i angielskim;
- imię i nazwisko autora lub autorów;
- nazwy instytucji, z których praca pochodzi, adres autora odpowiedzialnego za korespondencję powinien być dokładnym adresem pocztowym oraz zawierać adres e-mailowy;
- streszczenie pracy (max. do 1800 znaków ze spacjami) w jęz. polskim do przetłumaczenia na jęz. angielski (lub opcjonalnie w języku polskim i angielskim);
- słowa kluczowe (min. 5 słów kluczowych);
- spis skrótów i inne informacje (jeżeli zachodzi taka potrzeba);
- zasadnicza treść pracy, podzielona na części odpowiedniej wielkości;
- spis piśmiennictwa (do 100 pozycji).

Praca oryginalna (w języku polskim):

- tytuł pracy w języku polskim i angielskim;
- imię i nazwisko autora lub autorów;
- przy nazwiskach autorów określenie wkładu zgodnie z listą (prace, które faktycznie były wykonywane w trakcie przygotowania artykułu):
  - A – projekt badań,
  - B – wykonanie badań,
  - C – analiza statystyczna,
  - D – interpretacja danych,
  - E – przygotowanie manuskryptu,

F – przegląd piśmiennictwa,

G – finansowanie badań;

- nazwy instytucji, z których praca pochodzi, adres autora odpowiedzialnego za korespondencję powinien być dokładnym adresem pocztowym oraz zawierać adres e-mail;
  - streszczenie pracy (max. do 1800 znaków ze spacjami) w jęz. polskim do przetłumaczenia na jęz. angielski (lub opcjonalnie w języku polskim i angielskim) z podziałem na części: wstęp, materiały i metody, wyniki, dyskusja;
  - słowa kluczowe (min. 5 słów kluczowych);
  - spis skrótów i inne informacje (jeżeli zachodzi taka potrzeba);
  - zasadnicza treść pracy, podzielona na części: wstęp, materiały i metody, wyniki, dyskusja, podziękowania, spis piśmiennictwa.
- W tekście pracy należy zaznaczyć miejsca umieszczenia tabel i ilustracji.
- Tabele, ponumerowane liczbami arabskimi, zaopatrzone w tytuły należy wykonać w oddzielnych plikach.
- Rysunki, wykresy, fotografie (mogą być kolorowe) należy numerować jako ilustracje i dołączyć do pracy w oddzielnych plikach. Opis ilustracji należy wykonać w odrębnym pliku. Jakość wykonania ilustracji powinna zapewnić czytelność po publikacji.
- Jeżeli materiał ilustracyjny jest przedrukowywany z innych prac należy uzyskać zgodę na przedruk danej redakcji i dostarczyć naszej redakcji.

## 5. Piśmiennictwo i Przypisy:

### Piśmiennictwo

- Na końcu pracy zamieszczamy – jeśli to konieczne – spis piśmiennictwa (Bibliografię) według następujących zasad: obowiązuje porządek alfabetyczny autorów; podajemy pełne nazwisko i imię autora (podawane są nazwiska wszystkich autorów, chyba, że ich liczba przekracza 15), tytuł pracy, nazwisko tłumacza (jeśli mamy do czynienia z przekładem), miejsce wydania, rok wydania publikacji, nazwę wydawnictwa. Tytuły książek i artykułów podajemy kursywą, tytuły czasopism i wydawnictw ciągłych w cudzysłowie, normalną czcionką.

Odnośniki w tekście do spisu piśmiennictwa (jeśli to konieczne) zaznacza się liczbami porządkowymi ujętymi w nawiasy kwadratowe.

### Przypisy

Przypisy umieszczamy po tekście właściwym artykułu (lub opcjonalnie na dole danej strony) stosując następujące zasady ich zapisu:

- Tytuły czasopism należy podawać w cudzysłowie.
- Tytuły książek i części prac, tzn. rozdziałów i artykułów, tytuły dzieł sztuki oraz zwroty obcojęzyczne wplecione w tekst polski należy wyodrębnić kursywą.
- Cytaty wyodrębniamy z tekstu głównego, zapisując je kursywą.
- Konieczne wyróżnienia w tekście oznaczamy pogrubioną czcionką.
- Przypisy powinny być sporządzane wg przykładu:
  - Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), Miejsce wydania, Rok wydania, Wydawca, s. xxx.
  - Imię Nazwisko (red.), Tytuł (kursywą), Miejsce wydania, Rok wydania, Wydawca, s. xxx.
  - Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), w: Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), Miejsce wydania, Rok wydania, Wydawca, s. xxx.
  - Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), w: „Tytuł czasopisma” (proste w cudzysłowie), nr lub data wydania, s. xxx.
  - Cytując treści internetowe stosujemy przypis wewnętrzny zawierający adres strony www oraz datę odczytu, np. www.muzealnictwo.com [dostęp: 06.12.2013].

## 6. Autorzy otrzymują korektę drukarską i obowiązani są ją odesłać w ciągu trzech dni od daty jej otrzymania.

## 7. Recenzowanie tekstów nadesłanych (procedura recenzji):

- Wszystkie nadesłane artykuły przechodzą przez procedurę preselekcji, do recenzji zaś zostają skierowane artykuły wyłonione w toku procedury;
- Każdy (wyłoniony w toku preselekcji) artykuł jest recenzowany anonimowo przez dwóch niezależnych, anonimowych recenzentów. Intencją Redakcji jest, by przynajmniej jeden z recenzentów wywodził się ze środowiska muzealnego;
- Recenzja ma formę pisemną i kończy się wnioskiem recenzenta o odrzuceniu lub dopuszczeniu do publikacji;

- Po otrzymaniu recenzji sekretarz Redakcji informuje Autorów o uwagach recenzentów oraz o ostatecznej decyzji co do publikacji (podejmowanej przez Kolegium Redakcyjne);
- Redakcja nie zwraca prac, które nie zostały zakwalifikowane do druku;
- Redakcja umieszcza pełną listę recenzentów na stronie internetowej pisma.

Zaistnienie konfliktu interesów nie wpływa na akceptację pracy do druku. Zostanie jednak zaznaczone w publikowanym tekście.

#### 8. Poprawki.

W przypadku potrzeby dokonania poprawek tekst zostanie przesłany do autora, który zobowiązany jest nanieść poprawki w terminie wskazanym przez Redakcję. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzenia do tekstu drobnych poprawek i skrótów.

#### 9. „ghostwriting” i „guest authorship”.

Jednocześnie przypominamy, że wszelkie wykryte przypadki nierzetelności naukowej w postaci plagiatów, praktyk „ghostwriting” oraz „guest authorship” będą demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów (instytucje zatrudniające autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorów naukowych itp.). Z „ghostwriting” mamy do czynienia wówczas, gdy ktoś wniósł istotny wkład w powstanie publikacji, bez ujawnienia swojego udziału. Z „guest authorship” („honorary authorship”) mamy do czynienia wówczas, gdy udział autora jest znikomy lub w ogóle nie miał miejsca, a pomimo to jest autorem/współautorem publikacji (źródło: <https://pbn.nauka.gov.pl/> ). Ostateczna decyzja co do publikacji materiałów niezamówionych należy do Kolegium Redakcyjnego „Muzealnictwa”.

#### 10. Adres Redakcji:

Redakcja „Muzealnictwa”  
Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów  
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa  
tel.: (+48 22) 256 96 37 lub 256 96 38  
e-mail: [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl); [msoltysiak@nimoz.pl](mailto:msoltysiak@nimoz.pl); [jwrede@nimoz.pl](mailto:jwrede@nimoz.pl)

Adres Wydawcy:  
Index Copernicus International Sp. z o.o.  
ul. Żurawia 6/12, 00-503 Warszawa  
tel./fax: (+48 22) 420 32 73  
e-mail: [p.stypulkowski@indexcopernicus.com](mailto:p.stypulkowski@indexcopernicus.com) lub [office@indexcopernicus.com](mailto:office@indexcopernicus.com)

---

Redakcja czasopisma „Muzealnictwo”, działając w imieniu Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz Wydawca czasopisma – Index Copernicus International, pragną serdecznie podziękować, w szczególności wszystkim autorom oraz recenzentom, którzy przyczynili się do powstania tegorocznego numeru czasopisma, a także pozostałym osobom współpracującym z Redakcją.

Numer drukowany jest podsumowaniem całego roku wydawniczego 2014, w którym czasopismo zmieniło wersję pierwotną na elektroniczną i wszystkie artykuły numeru 55 były regularnie publikowane w wersji elektronicznej na [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com)

Jednocześnie zachęcamy Państwa do nawiązania współpracy z czasopismem w kolejnym roku wydawniczym. Redakcja czasopisma przyjmuje już artykuły naukowe na nowy rok 2015. Manuskrypty powinny być przygotowane zgodnie z powyższym Regulaminem publikacji. Autorzy chcący zgłosić pracę do Redakcji powinni skorzystać z elektronicznego systemu zgłaszania manuskryptów dostępnego na stronie internetowej czasopisma pod adresem: <http://muzealnictworocznik.com/login.php?g=1>

W razie jakichkolwiek pytań prosimy o kontakt z Redakcją lub Wydawcą.

Zachęcamy Państwa do współpracy oraz aktywnego uczestnictwa w tworzeniu czasopisma „**Muzealnictwo**”.

## Rules for publishing papers in the scientific periodical “Muzealnictwo”

pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

---

1. “Muzealnictwo” publishes original and review papers in Polish and English falling within the scope of museums studies and related sciences, with special regard of topics connected with museums activity in the area of: history of museums and collections, scientific research conducted by museum experts, provenance studies on museum exhibits, education in museums, digitisation of collections, promotion of museums, legislation applicable for museums and created for museums, museums studies abroad, reviews of books about museums studies, posthumous recollections about outstanding museum experts. Articles submitted for publishing cannot be published previously in printed or electronic form, neither in part nor in whole. Papers accepted for publishing become the property of the National Institute of Museology and Collections Protection based on agreements concluded with authors.
2. Articles are published in electronic form on the website [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com). Papers are placed on the website promptly after having been approved for publishing by the Editors and following the entire process of review, editing and authorisation. The print version is published annually, as a collection of papers which have been published previously on the periodical’s website.
3. Papers submitted for publishing should be sent electronically to the following address: [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl); [msoltysiak@nimoz.pl](mailto:msoltysiak@nimoz.pl); [jwrede@nimoz.pl](mailto:jwrede@nimoz.pl). Papers may be also delivered on CD, DVD or USB to the address of the Editors’ office. The carriers will not be returned. Acceptable file formats:
  - Texts are to be prepared as MS Word document, font: Times New Roman 12-point, line spacing 1.5, margins: 2.5 cm; Papers may be also provided as RTF file, places to which illustrations refer should be marked in the text;
  - Illustrations should be attached in separate JPG files (resolution min. 300 dpi, 6 to 10 for selection by the Editors), numbered and with captions.

The date of receiving complete materials is considered the date when the paper is received by the Editors’ office, and is notified to the author. Each paper is reviewed at the editorial meeting and by independent reviewers appointed by the Editors.

4. Individual elements of the paper should be placed in the following sequence:

Review paper (in Polish or English):

- title of the paper in Polish and English;
- given name and surname of the author or authors;
- names of institutions where the paper originated, address of the author responsible for correspondence should be the full postal address and include e-mail address;
- paper abstract (max. up to 1800 characters with spaces) in Polish to be translated into English (or optionally in Polish and English);
- key words (min. 5 key words);
- list of abbreviations and other information (if necessary);
- the main body of the paper, divided into parts of appropriate size;
- literature (up to 100 items).

Original paper (in Polish):

- title of the paper in Polish and English;
- given name and surname of the author or authors;
- next to authors’ names, their contribution according to a list (activities that were actually performed in the course of preparing the article):
  - A – design of research,
  - B – execution of research,
  - C – statistical analysis,
  - D – data interpretation,
  - E – manuscript preparation,

F – review of literature,

G – research financing;

- names of institutions where the paper originated, address of the author responsible for correspondence should be the full postal address and include e-mail address;
  - paper abstract (max. up to 1800 characters with spaces) in Polish to be translated into English (or optionally in Polish and English), divided into parts: introduction, materials and methods, results, discussion;
  - key words (min. 5 key words);
  - list of abbreviations and other information (if necessary);
  - the main body of the paper, divided into parts: introduction, materials and methods, results, discussion, acknowledgments, literature.
- Places where tables and illustrations are located should be marked in the text.
- Tables, numbered with Arabic numerals, with captions, should be in separate files.
- Figures, graphs, photographs (may be in colour) should be numbered as illustrations and attached to the paper in separate files. Description of illustrations should be in separate files. – The quality of illustration should guarantee that it is legible after publishing.
- If illustrative material is reprinted from other papers, first consent for reprinting should be obtained and delivered to our Editor's office.

## 5. Literature and Notes

### Literature

- If necessary, literature (Bibliography) should be placed at the end of the paper in accordance with the following principles: in alphabetic sequence by the authors; the following information is to be provided: full surname and given name of the author (surnames of all authors should be stated unless their number is in excess of 15), title of the paper, surname of the translator (in the case of translations), place of publishing, year of publishing, publisher's name. Titles of books and articles should be written in italics, titles of periodicals and serial publications in inverted commas using normal font style.

Reference in the text to literature (if necessary) should be made using ordinal numbers in square brackets.

### Notes

Notes should be placed after the main body of the article (or optionally at the bottom of the page), using the following principles:

- Titles of periodicals are stated in inverted commas.
- Titles of books and sections of papers, i.e. chapters and articles, titles of works of art and expressions in a foreign language used in the Polish text are distinguished by italics.
- Quotations are distinguished from the main text, by writing them in italics.
- Items necessary to be highlighted in the text are written in bold typeface.
- Notes should comply with the following examples:
  - Given Name Surname, Title (in italics), Place of publishing, Year of publishing, Publisher, p. xxx.
  - Given Name Surname (ed.), Title (in italics), Place of publishing, Year of publishing, Publisher, p. xxx.
  - Given Name Surname, Title (in italics), in: Given Name Surname, Title (in italics), Place of publishing, Year of publishing, Publisher, p. xxx.
  - Given Name Surname, Title (in italics), in: "Title of periodical" (ordinary in inverted commas), number or date of edition, p. xxx.
  - When quoting Internet content, an internal note should be used including address of the website and date when accessed, e.g. [www.muzealnictwo.com](http://www.muzealnictwo.com) [access: 06.12.2013].

6. Authors receive proofread text and are required to return the same within 3 days of receipt.

7. Review of submitted texts (review procedure):

- All submitted articles undergo pre-selection procedure and pre-selected articles are provided for review;
- Each (pre-selected) article is reviewed anonymously by two independent and anonymous reviewers. It is our intention that at least one of the reviewers should be from the museal environment;



- Review is in writing and ends with the reviewer's recommendation to reject or accept the paper for publishing;
- After having received the review, the secretary of the Editors informs the Authors about the reviewers' comments and the final decision (taken at the editorial meeting);
- We do not return papers which have not been accepted for publishing;
- The full list of reviewers is placed on the periodical's website.

Conflict of interest does not affect acceptance of the paper for publishing. It will be, however, indicated in the published text.

#### 8. Revisions

If revisions are necessary, the text will be sent to the author, who is required to revise the paper within a deadline indicated. The Editors reserve the right to make small revisions and cuts in the text.

#### 9. "ghostwriting" and "guest authorship"

We want to remind that all discovered instances of dishonest scientific conduct in the form of plagiarism, "ghostwriting" and "guest authorship" practices will be exposed, including notification of relevant entities (institutions employing authors, learned societies, associations of scientific editors etc.). "Ghostwriting" happens when a person has made material contribution to the publication without disclosing his/her involvement. "Guest authorship" ("honorary authorship") is the case when the author's involvement is marginal or none, and nevertheless he/she is the author/co-author of the publication (source: <https://pbn.nauka.gov.pl/>). The final decision about publishing the materials which have not been ordered is taken at the Editorial Meeting of "Muzealnictwo".

#### 10. Address of the Editor's office:

The Editors of "Muzealnictwo"

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów  
(National Institute for Museums and Public Collections)

ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa

Tel.: (+48 22) 256 96 35

E-mail: [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl); [msoltysiak@nimoz.pl](mailto:msoltysiak@nimoz.pl); [jwrede@nimoz.pl](mailto:jwrede@nimoz.pl)

Publisher:

Index Copernicus International Sp. z o.o.

ul. Żurawia 6/12, 00-503 Warszawa

Tel./Fax: (+48 22) 420 32 73

E-mail: [p.stypulkowski@indexcopernicus.com](mailto:p.stypulkowski@indexcopernicus.com) or [office@indexcopernicus.com](mailto:office@indexcopernicus.com)

The Editors of "Muzealnictwo", acting on behalf of the National Institute for Museums and Public Collections, and the Publisher – Index Copernicus International, wish to thank very kindly, especially all authors and reviewers who have contributed to this year's edition of our periodical, as well as other persons co-operating with us.

The print edition is a summary of the entire publishing year of 2014, in which the periodical changed its original form into electronic version, where all articles from issue 55 were published during the year in electronic version.

At the same time you are invited to start co-operation with our periodical in the following publishing year. We already receive scientific articles for the new publishing year. Manuscripts should be prepared in accordance with the above Publishing Rules. Authors who want to submit a paper for publishing should use the electronic manuscript submission system available on the periodical's website at: <http://muzealnictworocznik.com/login.php?g=1>

Should you have any questions, please contact the Editors or the Publisher.

You are invited to co-operation and active involvement in creating "**Muzealnictwo**".

## RECENZENCI NUMERU 55, ROK 2014

prof. dr hab. Maria Poprzęcka (Uniwersytet Warszawski)  
prof. dr hab. Bogumiła Rouba (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
prof. dr hab. Marcin Kula (Uniwersytet Warszawski)  
prof. dr hab. Jan Świąch (Uniwersytet Jagielloński)  
prof. dr hab. Stanisław Waltoś (Uniwersytet Jagielloński)  
prof. ASP dr hab. Waldemar Baraniewski (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)  
prof. UJ dr hab. Katarzyna Barańska (Uniwersytet Jagielloński)  
prof. UR dr hab. Wojciech J. Cynarski (Uniwersytet Rzeszowski)  
prof. UMCS dr hab. Cezary Domański (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)  
prof. UW dr hab. Joanna Choińska-Mika (Uniwersytet Warszawski)  
prof. AMSz dr hab. Lucjan Gucma (Akademia Morska w Szczecinie)  
prof. UMK dr hab. Justyna Olszewska-Świetlik (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
prof. UMK dr hab. Tomasz F. de Rosset (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
dr hab. Eduard Babulak (Maharishi University of Management, Fairfield, USA)  
dr hab. Oleksandr Kolesov (Vinnytsa National Agrarian University, Ukraina)  
dr hab. Łukasz Gaweł (Uniwersytet Jagielloński)  
dr hab. Piotr Oszczanowski (Muzeum Narodowe we Wrocławiu i Uniwersytet Wrocławski)  
dr hab. Andrzej Szczerski (Uniwersytet Jagielloński)  
dr hab. Ryszard B. Szmydki (Katholieke Universiteit Leuven, Belgia i Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)  
dr hab. Michał F. Woźniak (Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy i Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
dr hab. inż. Robert Sitnik (Politechnika Warszawska)  
dr Wojciech J. Baranowski (Wyższa Szkoła Zawodowa Łódzkiej Korporacji Oświatowej w Łodzi)  
dr Aleksandra Błachnio (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)  
dr Agnieszka Chmielewska (Uniwersytet Warszawski)  
dr Halina Galera (Uniwersytet Warszawski)  
dr Maciej Kluza (Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego)  
dr Anna Kowalska (Muzeum Narodowe w Szczecinie i Instytut Archeologii i Etnologii PAN, Szczecin)  
dr Szymon Piotr Kubiak (Muzeum Narodowe w Szczecinie i Akademia Sztuki w Szczecinie)  
dr Mateusz Lewandowski (Uniwersytet Jagielloński)  
dr Andrzej Łączak (Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Sulechowie)  
dr Jacek Marciniak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
dr Mirela Mazilu (University of Craiova, University Centre of Drobeta Turnu Severin, Rumunia)  
dr Michał Mencfel (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
dr Justyna Palacz (Wszechnica Świętokrzyska w Kielcach)  
dr Renata Pater (Uniwersytet Jagielloński)  
dr Jeni P. Pralea (Art University "George Enescu" of Iasi-Romania, Department of Design, Rumunia)  
dr Bożena Steinborn (Uniwersytet Warszawski)  
dr Paulina Tendera (Uniwersytet Jagielloński)  
dr Jarosław Trybuś (Muzeum Warszawy)  
dr Marek Mariusz Tytko (Uniwersytet Jagielloński)  
dr Hanna Werblan-Jakubiec (Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego)  
dr Katarzyna Zalańska (Uniwersytet Warszawski)  
dr Tomasz Zaucha (Muzeum Narodowe w Krakowie i Uniwersytet Jagielloński)  
dr Zofia Zawadzka (Uniwersytet w Białymstoku)  
Janusz Czop (Muzeum Narodowe w Krakowie)  
Piotr Kosiewski (Fundacja im. Stefana Batorego)

# 2015

# MŚI

Założeniem II Przeglądu identyfikacji wizualnych muzeów i działań muzealnych Muzeum Widzialne 2015 jest wyróżnienie najlepszych systemów identyfikacji wizualnej i projektów graficznych wdrożonych przez muzea latach 2013-2015 oraz podkreślenie ich znaczenia dla działań wizerunkowych muzeów.

## MUZEUM WIDZIALNE 2015

[www.muzealnictwo.com](http://www.muzealnictwo.com)  
[www.stgu.pl](http://www.stgu.pl)

Organizator:



Partner:



STGU STOWARZYSZENIE  
TWÓRCÓW  
GRAFIKI  
UŻYTKOWEJ

